Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
P. PÁNDI, I. SŐTÉR, E. TÖRÖK, J. WALDAPFEL

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS IX FASCICULI 1–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1967

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
TÖRÖK ENDRE

Az *Acta Litteraria*, a Magyar Tudományos Akadémia idegen nyelvű irodalomtörténeti folyóirata tudományos értekezéseket közöl a magyar és az európai irodalomtörténet tárgyköréből s ennek keretében a magyar és az európai irodalmak kapcsolatairól (középkor, humanizmus, felvilágosodás stb.), a magyar írók és költők világirodalmi helyéről és jelentőségéről, beszámol kutatásaink eredményeiről, könyvismertetéseket közöl.

Évente egy kötet jelenik meg, kb. 30 ívnyi terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Az *Acta Litteraria* előfizetési ára belföldre 120,— Ft, külföldre pedig 165,— Ft. Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (Budapest V., Alkotmány u. 21. Bankszámla: 05-915-111-46), a külföld számára pedig a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest 62, Postafiók 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

Acta Litteraria, revue en langues étrangères (en français, allemand, anglais, russe ou italien) de l'Académie Hongroise des Sciences, publie des études scientifiques sur des sujets concernant l'histoire de la littérature hongroise et européenne, leurs rapports au cours des siècles (moyen âge, humanisme, siècle des lumières, etc.), sur la place occupée par les écrivains et poètes hongrois dans la littérature mondiale. La revue rend compte des recherches des historiens littéraires hongrois et passe en revue les publications récentes.

Les *Acta Litteraria* sont publiés en volumes de 400 à 500 pages par an.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 165 forints par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le commerce extérieur de livres et journaux Kultúra (Budapest 62, Postafiók 149) ou à l'étranger chez tous ses représentants ou dépositaires.

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
P. PÁNDI, I. SŐTÉR, E. TÖRÖK, J. WALDAPFEL

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS IX

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1967

Les problèmes des périodes de transition

Les études des quatre numéros 1967 d'*Acta Litteraria* — réunis en un seul volume par suite de l'abondance des matières — traitent de quelques personnalités marquantes de certaines périodes de transition de la littérature universelle et hongroise, elles se proposent d'analyser leurs oeuvres, ainsi qu'en général les problèmes, les tendances de ces périodes. Ces études ont été sollicitées conformément à la conception établie par la Rédaction; et les auteurs — sans exception chercheurs en Hongrie, spécialistes des lettres universelles et hongroises — ont très volontiers répondu à cet appel. Un tel empressement ne peut se nourrir qu'à des circonstances historiques bien nettes, ne peut s'enraciner qu'à des mobiles intimes. Et il ne fait pas de doute que, dans n'importe quel pays, les chercheurs qui se consacrent à l'historique de la culture, les historiens des lettres et des autres activités artistiques, en premier ceux qui sondent, dans l'évolution des siècles passés, les lois pour en tirer des conséquences théoriques, réagiraient de manière identique et se mettraient également à l'entière disposition d'un projet semblable de n'importe quelle revue scientifique.

Quoi de plus naturel que d'œuvrer avec enthousiasme à de tels thèmes! Puisque — à des degrés de développement certes sensiblement différents, mais sur tous les points du globe: dans les pays socialistes aussi bien que dans ceux non-socialistes, dans la société, la vie, la civilisation des peuples juste libérés du joug colonialiste et sur la voie du développement, ou luttant pour leur indépendance, comme chez les nations anciennes, évoluées — *nous sommes les témoins d'une grande époque de transition.* Et les personnalités créatrices d'une telle periode sont attirées, dans toutes les disciplines, mais surtout dans les lettres et les arts, comme par intuition, une sensibilité instinctive, vers les œuvres des précédents siècles de transition de l'évolution intellectuelle: elles peuvent y puiser des modèles, des encouragements et des avertissements quant

au monde qui attend d'être exprimé par elles. Le chercheur témoigne d'un intérêt conscient aux manifestations de l'esprit semblables à celles de son époque, aux étapes antérieures, de l'évolution: elles lui permettent d'interpréter de manière plus exacte, pertinente les lois du développement, de comprendre avec une certitude plus étendue les temps de ses propres activités. Il nous suffira à cet endroit de nous référer — mais nous pourrions avancer bien des exemples se rattachant à d'autres continents — à l'attention extrême que les chercheurs en Europe occidentale consacrent, ces dernières décennies, au maniérisme, cette transition entre la Renaissance et le baroque. C'est très volontairement que je ne parle que d'un «intérêt» à l'égard du maniérisme, car plus d'un spécialiste ouest-européen — ouvrant les yeux précisément sur ces particularités du maniérisme présentant des affinités avec les idéologies, les styles littéraires et artistiques contemporains dans son aire — exprime sa conviction dans un «maniérisme éternel» et non dans une catégorie de la pensée et du style née entre la Renaissance et le baroque, en tant que nécessité historique inéluctable.

Comme tous les phénomènes de l'existence, le développement de la société, de la littérature et de l'art est en constante transition. Faut-il insister sur le fait que ce n'est pas à ce passage permanent que nous pensons, mais à ces phases de l'histoire de la civilisation, des lettres et des arts qui expriment la décadence des grandes époques et, conjointement, contenant déjà les éléments des nouvelles grandes époques qu'elles préparent, à ces étapes historiques notables qui diffèrent beaucoup l'une de l'autre, puisque se situant entre des époques dissemblables quant à leur structure sociale, leur idéologie et leur style, mais marquées tout de même par cette affinité que l'ancien entré en décadence, se désagrégeant y est présent, tandis que, corollairement, nous avons également — il est vrai que sous une forme encore chaotique — le nouveau qui prend corps, qui se dégage dans le cadre de cet ancien, le nouveau qui se développera en une conception homogène au sein de la société, de la littérature et de l'art de la grande époque suivante.

Je souligne donc encore une fois que les matières du présent volume de l'*Acta Litteraria* ont été sollicitées et rassemblées conformément à une idée, un plan établis de la Rédaction. Mais celle-ci n'a pas fait corriger, retoucher les études reçues pour les imbriquer dans le système de sa conception. Nous avons suivi cette méthode dans le but de permettre, sur la base de l'analyse, aux spécialistes des diverses époques et littératures de tirer des déductions qui

feront loi pour ce qui est des spécificités des périodes de transition et, parallèlement, de façon expresse ou informulée, de fournir une interprétation plus intégrale de la culture et de ces tendances à cette époque à laquelle notre monde contemporain vit et évolue — à un degré de développement, d'épanouissement divergent — vers la conception nouvelle se réalisant toujours plus parfaitement. Et c'est une autre question, très encourageante pour la Rédaction que les études de notre volume justifient, dans leur essence, nos idées pour ce qui est de cet ensemble de problèmes, étayant la théorie que j'ai esquissée, dans ses traits fondamentaux, dans une étude figurant au sommaire: Des problèmes du Baroque.*

Pour ce qui du fond de ce numéro réuni d'*Acta Litteraria*, douze études se suivent, dont sept consacrées aux personnalités et oeuvres de premier plan des périodes de transition précédant le tournant du XVIII^{e} et du XIX^{e} siècle, éclairant tantôt un élément essentiel des ouvrages, ou des problèmes d'ensemble, tantôt des détails facilitant la solution de ceux-ci. Ce sera peut-être jugé, comme une faiblesse de notre entreprise que des études concernant le XIX^{e} siècle ne figurent pas à notre sommaire et qu'ainsi la conception sur les périodes de transition n'est pas étayée par les questions hautement instructives du siècle dernier. Mais en donnant sa forme définitive à notre numéro, d'autre part aussi suffisamment volumineux, nous avons conclu que les analyses de la littérature ancienne ou de celle du XX^{e} siècle éclairent — volens nolens — les problèmes du XIX^{e} aussi et que l'imperfection eût été plus sensible, si nous avions réduit le nombre des matières sur les époques antérieures au XIX^{e} siècle ou sur les questions multiples et complexes du nôtre. A la suite de telles considérations, cinq études ont pour sujet l'analyse des phénomènes commençant à la fin du siècle passé et se rapprochant de nos jours, sondent les tendances et les littérateurs dans l'optique de l'ensemble de notre numéro.

Nous croyons — et nous espérons que nos lecteurs s'en convaincront — que les déductions théoriques des douze études ici publiées sont propres à fournir des arguments à une explication à vaste perspective des grandes périodes de transition, de même qu'à une conception corollaire qui motive,

* Cette étude a été mon discours inaugural, le 24 février 1964, lors de ma réception en tant que membre titulaire, à l'Académie des Sciences de Hongrie; elle a paru en hongrois, aux numéros 1—4 de l'année 1965 (tome XXII) de *Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* (Bulletin de la Section des Sciences linguistiques et littéraires de l'Académie).

par l'analyse des particularités de ces périodes, l'évolution des lettres selon une historicité correcte fondée sur l'unité des tendances d'idéologie et de style inséparables de l'évolution sociale.

La formulation définitive de cette conception double, mais en totale interdépendance se fera sur la base du débat à la suite du présent numéro d'*Acta Litteraria*, ainsi que des recherches de détails qui nous attendent encore.

Gábor Tolnai

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 7—39 (1967)

Utopie, invective et satire dans la Divine Comédie de Dante

par

ZOLTÁN RÓZSA

(Budapest)

La fin du XIII[e] siècle et le début du XIV[e] marquent un tournant décisif dans la transformation de la structure sociale de toute la péninsule italienne, et de Florence en particulier. L'activité artistique de Dante coïncide avec ce passage d'une époque à l'autre: les débuts de la décomposition partielle du féodalisme et l'apparition d'un nouvel ordre social, urbain et bourgeois.

Déjà au XIX[e] siècle, les historiens italiens de la littérature, dont De Sanctis, au premier chef, avaient reconnu clairement dans l'art de Dante, les signes caractéristiques de ce changement d'époque: son oeuvre est une somme des grands idéaux de l'époque féodale, mais elle porte aussi en elle le pressentiment, transposé sur le plan de l'art, du mouvement qui se faisait jour dans la société et qu'elle représente parfois. Dans son préambule en italien du manifeste, Engels, s'appuyant sur les meilleurs résultats scientifiques de son époque, analyse Dante du point de vue du renouveau révolutionnaire incessant de l'histoire humaine; il écrit:

«Une figure puissante marque la fin du moyen-âge féodal et l'aube de l'époque capitaliste moderne, c'est l'Italien Dante, qui fut le dernier poète du moyen âge en même temps que le premier des temps modernes.»

Il semble cependant que les critiques de Dante aient omis d'examiner ce double caractère de l'oeuvre de Dante, ou plutôt, qu'ils aient omis d'examiner l'interaction féconde de ces caractères, et leurs conséquences sur le plan artistique. Le fait que la majorité des critiques idéalistes aient vu et voient encore dans l'oeuvre de Dante, et presque exclusivement, une somme et une apologie éminemment artistiques, des grandes idées transcendantales du moyen âge, n'a rien pour nous surprendre. Ce qui par contre est plus surprenant c'est qu'au cours de ces dernières décennies, la critique marxiste, tant hongroise qu'étrangère, a eu elle aussi tendance, à quelques exceptions près, à donner de Dante une image inverse sans doute, mais en fin de compte tout aussi unilatérale. Poussés par un esprit de polémique bien intentionné, beaucoup d'historiens de la littérature se font certes un devoir de reprendre la formule connue d'Engels, mais ils en oublient la signification dialectique, et

ils ne soulignent et ne tiennent pour important que ce qui en Dante est neuf et tourné vers l'avenir, sans tenir compte de l'héritage culturel qui rattache étroitement l'auteur de la *Divine Comédie* à l'immense tradition culturelle, religieuse et sociale du moyen âge chrétien. Tout cela revient en somme à dire qu'ils oublient une réalité historique et sociale lourde de contradictions, réalité qui dans l'oeuvre de Dante d'un caractère si profondément universel, affleure avec une force exceptionnelle.

Comme dans tout art qui appartient à une époque de transition, ce qu'il y a dans l'art de Dante de plus attirant, de plus authentique, ce qui lui donne sa plus grande valeur, c'est le fait qu'en lisant ses oeuvres, nous sommes les témoins de son combat héroïque d'homme et d'artiste, de ces instants exceptionnels où l'art se fait catharsis. La réalité changeante pénètre son art avec une telle force, posant si dramatiquement des questions, et exigeant des réponses, qu'il lui est impossible, de ne pas prendre position. Et cette nécessité se traduit souvent sous la forme d'un conflit entre une prise de position sentimentale et une autre, intellectuelle.

Or, lorsqu'il s'agit d'un artiste tel que Dante, c'est par le canal de ce conflit que son oeuvre réfléchit la réalité avec une authenticité particulièrement aiguë et qu'en dépit de sa partialité, le poète met à nu les principales lignes de force de l'époque de transition à laquelle il vit.

L'artiste d'une révolution nouvelle et triomphante n'est pas toujours en mesure de représenter la défaite du vieux monde et la naissance du nouveau dans toute sa complexité dramatique, parce qu'il est forcément partial aussi bien à l'égard du passé qu'il a vaincu que du présent qu'il a aidé à vaincre. «C'est la raison pour laquelle, avant que l'homme nouveau qui vient de se créer dans le sens positif, n'invente sa poésie, nous sommes témoins du chant du cygne du vieil homme qui renaît dans le sens négatif: en lui le nouveau s'unit à l'ancien, les passions sont portées à l'incandescence, comme chez aucun autre.»[1] — écrit Gramsci à propos de Dante et des questions relatives à l'art, aux époques de transition.

La nostalgie à l'égard des valeurs morales du passé, le trouble et la répugnance suscités par l'apparition anarchique du nouvel ordre et le practicisme effréné, sont, chez Dante, une des sources essentielles de ses émotions d'homme et d'artiste.

Cependant l'évocation nostalgique du passé ne s'identifie pas entièrement avec un regret aveugle du vieux monde, pas plus que l'aversion à l'égard du nouveau dont l'apparition s'accompagne d'anarchie et de chaos, n'équivaut à répudier entièrement l'évolution sociale nouvelle, ainsi que les besoins et manifestations éthiques et artistiques qu'elle entraîne. Bien au contraire les parties les plus précieuses de son oeuvre sont liées à l'acceptation sinon toujours intellectuelle, du moins sentimentale, des valeurs positives engendrées par la réalité nouvelle.

Lorsqu'en fait il représente en les idéalisant, les valeurs morales du monde disparu — la cortesia, la virtù — il met l'accent sur un aspect du moyen âge chrétien qui pratiquement n'avait jamais pu être réalisé. Ainsi ce sont les grandes idées du passé, jamais réalisées mais acceptées par tous comme des normes morales, qui se présentent chez Dante, à la place d'une simple nostalgie du passé, éléments d'une utopie positive et éternelle de l'humanité.

Par contre, le practicisme sans scrupule de la nouvelle société tant dans les questions pratiques qu'éthiques, provoque en lui de la stupeur, un trouble et une antipathie dramatiques parce que tout en reconnaissant à la nouvelle société, son droit indéniable à l'existence, sa rigueur et son rationalisme implacables, la disparition, dans le grand élan du début, de nombreuses valeurs du passé, l'attriste et le consterne à la fois.

C'est pour cela que son admiration pour Ulysse — qui, contredisant les anciennes normes morales, est le représentant sympathique d'un nouveau type d'homme, brave, entreprenant, fort de ses propres expériences — et son mépris pour la «nouvelle gent», à la poursuite impitoyable d'un profit rapide — constituent une unité organique. C'est ainsi que Dante lui-même sera le porte-parole de la nouvelle morale, quand plein de compréhension à l'égard de l'amour libre et tout pénétré d'une force élémentaire de Francesca et de Paolo, s'identifiant à eux, et s'attristant de la gravité avec laquelle ils sont jugés, il s'analyse lui-même de la façon suivante:

> . . . sì che di pietade
> io venni men cosi com'io morisse;
> e caddi come corpo morto cade.
>
> (*Inferno*, V., 140—142.)

Mais c'est ainsi aussi qu'ailleurs, par la voix de son ancêtre Cacciaguida, il idéalise le type de la femme qui pleure son époux courant la terre de France *(Paradis, XV)*, qui file son rouet, ne s'aventure pas dans la rue et il évoque la pureté de la morale familiale archaïque.

Les antinomies, les contrastes se conditionnent les uns les autres, ils sont les conséquences les uns des autres. Dante, souvent sans le comprendre, est sensible pourtant à l'esprit d'une époque fondée sur les contradictions, et, surtout, ce qui est le plus important, il sait le représenter en artiste. Là où l'esprit se heurte à des murs, l'intuition artistique entre en jeu et fait de lui le peintre génial de tensions sociales qui n'ont pas leurs pareilles.

C'est là l'essentiel de l'art de Dante. Ses tourments, sa quête fiévreuse, son affirmation des valeurs rationnelles — donc pouvant être sauvegardées dans la nouvelle société — d'une grande civilisation et d'une culture vouées à la disparition, tout cela au milieu d'un practicisme ambiant sans borne et pour lui alarmant, voilà ce qui fait de nos jours encore, l'actualité et l'intérêt de son art. En lui, nous trouvons le précurseur des Villon, Balzac, Thomas Mann,

c'est-à-dire en fait, le précurseur des grandes figures qui marquent les époques de transition, et dans son art, les conditions et l'explication des chefs-d'oeuvre de ces époques.

Nous voudrions dans cette étude étudier comment se mêlent dans l'oeuvre de Dante, l'utopie, l'invective et la satire, et quelles en sont les racines artistiques. Lorsque l'artiste fait de quelque chose ou de quelqu'un l'objet d'un jugement satirique, lorsque du jugement il passe à l'invective, il est indéniable que c'est consciemment qu'il le fait. C'est la condition nécessaire d'un mode de représentation satirique. Si donc nous appliquons à l'étude des contradictions, qui sont au fond de l'art de Dante, détachement d'un passé dont le poète est encore solidaire, réticence à l'égard d'un présent qui l'attire pourtant — cette étude, dans cet esprit, des passages où la satire et l'invective dominent, et de l'oeuvre toute entière, permettra une compréhension plus totale non seulement de l'art de Dante, mais plus généralement, des questions relatives à l'art aux époques de transition.

S'il y a en Dante une force qui nous entraîne, elle réside dans ce que tout historien de la littérature, jusqu'à l'idéaliste et à l'esthète, est bien obligé d'accepter venant de lui et qu'il estime généralement être étranger à la littérature: la pensée politique, franche, passionnée et qui se manifeste dans l'oeuvre de Dante sous les formes de la satire littéraire.

En effet, il a toujours été, et il est encore impossible de ne pas tenir compte de la satire dans l'oeuvre de Dante. En émousser le tranchant, la réduire aux proportions d'une inoffensive irritation, la condamner sur le plan littéraire, était possible et on n'a pas manqué de le faire. Mais nous serions injuste si nous considérions comme entièrement négatives du point de vue de la satire, les investigations critiques auxquelles on s'est livré dans le passé sur l'oeuvre de Dante. Un certain nombre de savants ont précisément tourné leur attention vers le côté satirique et comique de l'oeuvre de Dante. Nous pensons ici en premier lieu à quelques parties[2] de l'analyse de la *Divine Comédie* par De Sanctis, au gros livre d'Enrico Sannia sur la satire de Dante,[3] ainsi qu'au chapitre consacré à Dante, du livre intitulé «*La Satira*» de Vittorio Cian.[4]

Nous voudrions ici nous occuper de l'aspect satirique de l'art de Dante et contribuer ainsi au travail qui se fait depuis des siècles pour mettre en lumière l'inépuisable richesse de la *Comédie* non sans préciser dès l'abord que ce n'est évidemment pas la *Comédie* dans sa totalité, ni dans ses parties essentielles — comme l'*Enfer* par exemple — que nous considérons comme une satire. Cela d'autant moins que nous n'envisageons pas la satire comme un genre autonome, mais comme une méthode artistique. Nous ne nions cependant pas que l'emploi des procédés (invective, moquerie, ironie, caricature, sarcasme, etc.) de la méthode satirique — qui est au premier chef l'expression d'une attitude fondamentale de l'écrivain devant son sujet — ne donne un caractère satirique à la majorité des genres littéraires, ne les transforme en satire, sans

pourtant que les genres en question perdent leurs caractéristiques originelles. Ceci étant, il est évident que la méthode satirique et l'emploi des procédés qu'elle impose donnent à certains chants de la *Divine Comédie* un caractère satirique, une ton satirique.

*

Les études et monographies précédemment mentionnées nous ont considérablement aidé à comprendre, à localiser et à déterminer l'importance de la satire chez Dante, cependant une analyse et une systématisation de ce genre, essentiellement quantitative et formelle, ne peut aboutir qu'à des résultats partiels. On ne peut comprendre vraiment la force, l'efficacité, et la nouveauté de la satire chez Dante, qu'en tenant compte du contenu social de cette satire.

Car la *Divine Comédie* est une oeuvre politique aussi, elle est même essentiellement cela. A ce titre, on pourrait la considérer comme un commentaire poétique des autres écrits en prose à sujet politique, si elle n'était en fait beaucoup plus que cela. La *Comédie* est une synthèse politique et morale mais une synthèse poétique. Et si Dante a réussi dans cette oeuvre, à donner un tableau incomparable de ses vues politiques, morales, et religieuses, c'est parce que le poète en lui, ayant recours à la forme poétique de la *Comédie* et, aux ressources linguistiques de l'italien de son époque, a pu obtenir le maximum dans l'expression.[5] Et si ses vues politiques sont aussi vivantes ici, c'est parce que, grâce à leur incarnation dans une forme poétique, leur efficacité s'en trouve multipliée; échappant à la contingence de l'actualité, ennoblies par la poésie, elles se présentent, en tant que partie intrinsèque d'une création poétique, devant le tribunal, non pas de la politique, mais de la poésie. Il est de toute évidence qu'on ne peut analyser la satire chez Dante, en elle-même, en relevant mécaniquement les passages où elle figure, comme le font Sannia et en partie Cian, mais en la replaçant dans le cadre général de la conception politique de Dante, dont elle est partie intrinsèque. Si nous procédons ainsi, nous éviterons de tomber dans ces excès qui consistent à considérer la *Divine Comédie* dans son ensemble, comme une oeuvre d'inspiration satirique. Mais nous éviterons aussi les tentatives de critiques comme Sannia, qui, voulant prouver que l'humour, la satire, le comique ne sont pas étrangers à Dante, finissent à force de rechercher les passages véritablement satiriques et comiques, et plus encore, ceux qu'ils estiment tels, par amener l'innocent lecteur à penser que Dante a voulu écrire avant tout une oeuvre satirique et comique et que les sommets de la *Divine Comédie* sont de cet ordre.

C'est De Sanctis peut-être qui va le plus loin dans la compréhension et l'analyse de la satire chez Dante, encore qu'au prix d'un certain nombre de contradictions. De Sanctis demande raison à Dante du comique — en tant que catégorie esthétique — qu'il oppose à la colère brute du Sommo Poeta. A l'*Enfer* tragique, au monde de Francesca et Paolo, de Farinata, de Brunetto Latini, d'Ulysse, qu'il juge digne de Dante, il oppose le monde démoniaque

de Malebolge, pour le condamner aussitôt sur le plan esthétique: «Il y manque la grandeur des personnages et il y manque la sympathie des spectateurs».[6] Puis il continue: «Cet homme (c'est-à-dire Dante) qui a conçu des images si puissantes dans le tragique *Inferno,* devient sec et froid dans ce monde qui n'est pas le sien. Les situations sont comiques, mais le comique a quelque chose de rude et de non artistique: il ne s'exprime pas sous forme de caricature, il n'a pas ce résultat efficace, le rire... même ses vers les plus comiques ne font pas rire.» Puis il ajoute en se référant à une vieille loi de la théorie du comique: «Le rire meurt, quand le personnage comique a conscience de l'essence de son péché.[7]... et ou bien il en fait ostentation, ou bien il se met à nu et s'accuse lui-même.»

C'est là une appréciation juste, mais De Sanctis lui aussi — oublieux un instant de la cohésion interne de l'oeuvre — tombe dans la faute qui consiste à demander raison à Dante de quelque chose qui était fort loin de ses intentions, à savoir des seuls passages comiques où tout obéit à la loi du comique selon Hegel.[8]

Dans la *Divine Comédie,* le comique, l'humour, l'ironie, la satire, l'invective ne valent pas en eux-mêmes. Leur rôle est adventice, ils n'obéissent pas à des principes esthétiques abstraits, mais bien aux intentions artistiques de Dante les plus personnelles. C'est ce qui rend possible que les criminels en s'accusant eux-mêmes, «tuent» les situations comiques, et qu'à la lumière d'un entendement qu'ils conservent, ils découvrent l'absurdité de leur conduite qu'ils identifient à celle d'une «bête», comme par exemple Vanni Fucci:

Vita bestial mi piacque,e non umana,
sì come a mul ch'i'fui;....

(*Inferno,* XXIV., 124—125.)

C'est justement cet entendement qui intentionellement leur a été laissé, qui rend leur expiation de plus en plus intolérable, leur exemple et leurs crimes plus horribles. Ce serait une faute que d'oublier que le rôle de l'*Enfer* du point de vue moral, est de mettre l'effroi du péché au coeur des hommes, d'éveiller un sentiment d'horreur, du point de vue politique, de faire poursuivre les discussions et les luttes livrées sur terre contre l'ennemi, jusqu'à la victoire. Pour atteindre ces buts sur le plan artistique, le comique pur dont beaucoup demandent raison à Dante, n'apparaît pas comme le moyen le mieux approprié. Les grands artistes ne s'en tiennent jamais aux formules esthétiques, et ils se créent leur système esthétique à eux. Il en va de même de Dante. Le but moral, l'éveil de l'effroi, il l'atteint en ayant recours aux effroyables visions médiévales et au grotesque artistique; quant au but politique, il y parvient en utilisant en premier lieu l'invective: dans le sens où l'entend Juvénal — libre d'humour et de comique — et la satire.

Main pour en revenir à De Sanctis et à son analyse de la *Comédie,* quoiqu' il considère que dans l'*Enfer,* le sarcasme n'est pas à sa place artistiquement

parlant, lorsqu'il analyse l'ironie et l'invective chez Dante, il sort des limites de catégories esthétiques rigides et fait d'excellentes remarques. «Le Malebolge — écrit-il — porte en lui toutes sortes de possibilités comiques — mais là où il y en a, le comique se défait aussitôt. Le poète qui est inhabile à manier les formes du comique, n'a pas son égale lorsqu'il s'agit de développer ces formes et de passer du rire à la colère, dans l'invective.»[9]

Sont particulièrement heureuses ses remarques sur la satire de Dante, au cours de son analyse du *Paradis*, où il formule clairement les pensées que nous mentionnions précédemment. «A côté de l'hymne, on trouve tous les degrés de la satire: le persiflage, la caricature, l'ironie, le sarcasme . . la satire est violente, sa muse en est l'indignation et sa manifestation naturelle, l'invective.»[10]

Giambattista Salinari,[11] condamnant le comique de Dante dans sa discussion avec De Sanctis, va trop loin lorsqu'il prétend démontrer que le monde du Malebolge est la plus belle preuve de la veine comique de Dante. G. Salinari en arrive — malgré certaines analyses très judicieuses — à des résultats erronés, quand il affirme à propos de ces chants et des éléments comiques qu'on peut y relever, qu'ici Dante «ne fait que s'amuser», jouissant presque de la malice de ses diables, et que par conséquent, son unique but était la représentation divertissante d'un monde gai et horrible à la fois; mais si ces résultats sont erronés c'est parce qu'il examine la satire et le comique de Dante en eux-mêmes, et non dans leur rapport avec l'ensemble de la conception politique et morale du poète.

Ainsi, ce qui précède, montre bien que même ceux qui ne nient pas le côté satirique et comique de Dante, et certaines de leurs remarques de détail peuvent être très justes, ne tiennent aucun compte de l'ensemble de l'oeuvre et du fait qu'on ne peut analyser les passages satiriques d'une façon entièrement satisfaisante pour l'esprit, en les isolant du contexte, et des intentions plus larges, politiques et morales de l'oeuvre.

II

Lorsqu'on se livre à l'analyse de la satire de la passion politique de Dante, il ne faut jamais perdre de vue la politique, parce que c'est là que se trouve une des sources essentielles de la satire dantesque, à côté d'une aptitude inhérente à sa personnalité même et de la source classique, littéraire constituée surtout par Juvénal.

L'intention qui préside à la *Divine Comédie*, ses objectifs politiques, Dante lui-même s'en explique dans sa lettre à Can Grande della Scala: «Sans nous livrer ici à un examen trop détaillé, qu'il nous suffise de dire brièvement que le but de l'ensemble et des parties, c'est d'éloigner les vivants d'une condition misérable et de les conduire vers une condition heureuse.»[12] La réalisation de cette pensée implique, nous semble-t-il, des conditions politiques. Ces

conditions sont développées en détail dans la *Monarchie*, elles sont généralisées sur le plan artistique dans la *Comédie*.

La pensée politique passionnée, dans une oeuvre de caractère artistique, se manifeste le plus souvent sous la forme de l'invective, de la satire politique et morale, de la raillerie et de l'ironie. Or, la pensée politique de Dante — l'idée d'une monarchie universelle basée sur le principe de la souveraineté du peuple, et dans laquelle le pouvoir temporel et le pouvoir de l'Église sont séparés — cette pensée politique donc à l'époque qui la vit naître, étant donné les conditions qui régnaient en Italie et dans l'Empire germanique, est une utopie; nous désirons donc traiter les différents cas d'invective, de satire politique et morale, et de raillerie, là où ils se présentent, d'une part inscrits dans une perspective utopique, d'autre part sous l'angle de l'influence réciproque de la situation en Italie telle qu'elle se présentait alors et de l'utopie. Ceci parce que, si l'utopie dantesque comporte des éléments médiévaux, rétrogrades, et si l'idée de l'unité italienne rêvée dans le cadre de cette utopie, a un caractère illusoire, elle renferme cependant un grand nombre de considérations politiques qui, par rapport à l'époque où vivait Dante, ont un caractère éminemment progressiste. Considérations qui si elles ne se changèrent pas «au sens organique du mot, en force fécondante» — comme le fait remarquer Gramsci — ni à l'époque de Dante, ni au cours des siècles ultérieurs, en raison de leur caractère utopique et abstrait, «ont pourtant exercé» — pour citer à nouveau Gramsci — une influence suggestive sur le développement de la pensée nationale italienne, et accéléré ce processus.»[13]

*

Pour comprendre vraiment la satire dantesque, il n'est pas moins nécessaire aussi de ne jamais perdre de vue, à côté des considérations politiques que nous venons de mentionner, la personnalité, le caractère de Dante, tout ce qui en lui le prédispose à la satire.

Dans la personnalité de Dante — dans sa vie privée aussi bien que dans l'activité qu'il déploie au sein de la société — se manifestent dès sa jeunesse, ces traits de caractère ardents, exaltés, passionnés (nous n'entendons par parler ici de la passion sensuelle que mentionnent les biographies du poète) qui le rendaient particulièrement apte à manier sur le plan littéraire, la raillerie, l'ironie, le sarcasme et plus tard, lorsqu'il connut les déceptions et l'isolement, l'invective, la satire morale et sociale.

Dans les sonnets de jeunesse que nous devons à son duel littéraire avec Forese Donati, nous relevons beaucoup d'éléments satiriques, ironiques et parfois triviaux. Ce duel poétique fait la lumière sur un trait du caractère de Dante qui plus tard continuera à être dominant, la passion soudaine et violente. Le ton populaire burlesque prête à ces mouvements soudains de l'âme — souvent injustes — une forme vigoureuse. Au cours de ce duel, il traite Nella, la femme de Forese, de telle façon,

La tosse, 'l freddo e l'altra mala voglia
no l'addovien per omor ch'abbia vecchi,
ma per difetto ch'ella sente al nido.[14]

que plus tard, dans le XXIII[e] chant du *Purgatoire*, il se sent dans l'obligation morale, de réparer. Il est caractéristique que ce duel littéraire qui commence en plaisanterie, s'aigrit de plus en plus au fur et à mesure des ripostes semblablement acerbes de son partenaire que Dante supportait fort mal.

Au début il le gratifie du nom de voleur,[15] pour, dans les derniers somnets le traiter purement et simplement de batard, en mêlant sa mère Tessa à la chose.

Bicci novel, figliuol di non so cui
s'i'non ne domandasse monna Tessa,
giù per la gola tanta roba hai messa
ch'a forza ti convien torre l'altrui.
E già la gente si guarda da lui
chi ha borsa a lato, la dov'e's'appressa,
dicendo. «Questi c' ha la faccia fessa
e piuvico ladron negli atti sui».

E tal giace per lui nel letto tristo,
per tema non sia preso a lo 'mbolare,
che gli appartien quant Giosepp'a Cristo.
Di Bicci e de'fratei posso contare
che, per lo sangue lor, del male acquisto
sanno a lor donne buon cognati stare.[16]

Ce cycle de sonnets de jeunesse est un bon exemple d'une satire personnelle, individuelle, et par le ton, il annonce dignement les tercets du Malebolge.

A étudier le caractère de Dante, nous y voyons clairement ces traits qui diffèrent si foncièrement de l'idéal humain du moyen âge, et que Bruckhardt définit comme l'individualisme de l'homme de la renaissance, et l'accomplissement de la personnalité. L'Italie du XIV[e] siècle ne sait pas grand-chose de la fausse-modestie et de l'hypocrisie, personne ne craint de se faire remarquer, d'être différent des autres et de faire autrement que les autres.[17]

Ses biographes, Boccace, Giovanni et Filippo Vilani sont unanimes à souligner — sans oublier ses admirables qualités — son désir de briller, sa soif de gloire, sa fierté, ses sarcasmes mordantes, son orgueil, et ses impulsions soudaines. Ils le critiquent ainsi avec une grande affection, poussés par la volonté de mettre à nu l'homme tout entier pour donner plus de crédit aux qualités les plus nobles. Boccace et à sa suite, les autres biographes mentionnent cet épisode caractéristique, selon lequel Dante devenu un gibelin passionné, avait même été capable de jeter des pierres sur les femmes et les enfants, pour peu que son parti ait été injurié. Boccace s'explique ensuite en disant: «Certes,

j'ai honte de salir la réputation d'un homme comme lui en étalant ainsi quelques unes de ses fautes; mais voulant montrer l'homme, il est nécessaire de commencer par là, parce que si je passe sous silence des faits peu glorieux, j'enlève du crédit aux qualités si dignes d'éloge, dont j'ai parlé plus haut.»[18]

Sa passion partisane est bien connue, et pourtant même au plus fort de cette brûlante passion la hauteur de son esprit transparaît, ainsi que son souci inquiet des vérités durables, de son peuple et de sa patrie. C'est pour cela, pour sauvegarder la paix de la ville, qu'à l'apogée de son activité publique il est disposé à envoyer en exil jusqu'à son ami, Guido Cavalcanti. Nous pouvons ajouter enfin une conséquence qui semble logique: à savoir que Dante n'était pas un bon politicien, tout au moins au sens courant du mot. Il avait le caractère trop droit, et horreur de cet «art» qu'exige la pratique de la politique, que ses contemporains s'étaient si parfaitement assimilée. Lui-même, ce qui le guida au cours de sa vie publique, c'est une aspiration à la vérité, une recherche de la vérité, abstraite mais passionnément morale par son contenu, exactement comme dans ses oeuvres. Mais il avait l'esprit politique, au sens le plus noble du mot, avec tout ce qu'il implique de sens de la responsabilité: prophète et utopiste comme généralement les écrivains qui font corps avec les grandes époques historiques dans lesquelles ils vivent, bien souvent ils apparaissent comme inaptes à la politique active, mais non pas à la réflexion politique. «Dante était en premier lieu un intellectuel, et son sectarisme, son activité partisane sont beaucoup plus d'un intellectuel que d'un politicien au sens étroit du mot.»[19]

Nous trouvons également un reflet de sa passion politique dans les oeuvres de caractère savant écrites dans les conditions de l'exil, au milieu des privations et des déceptions. Des pages de ses oeuvres savantes jaillissent parfois la raillerie, l'ironie, la satire et l'invective, qui rompent avec le caractère impersonnel que présente ce genre d'oeuvres, dans la tradition médiévale.

Dès le *Banquet*, nous voyons percer sa disposition satirique, quand il discute avec les ennemis[20] de la langue italienne ou avec ces intellectuels qui «comme les légistes, les médecins et presque tous les religieux, qui étudient non pour savoir mais pour acquérir monnaie ou dignité . . . »[21]

Mais on voit également apparaître dans le *Banquet* les grands thèmes satiriques que nous retrouverons plus tard, envisagés il est vrai dans leur généralité seulement, sans aucune individualisation, mais témoignages authentiques de sa passion morale et politique.

Son oeuvre intitulée «*De l'Éloquence en langue vulgaire*» dont nous avons déjà mentionné l'importance politique, renferme elle aussi plus d'une explosion de passion, portant sur des individus précis. C'est avec une ironie mordante qu'il parle des Este,[22] avec des mots en apparence élogieux mais dont précisément le contraire est vrai. Au cours de l'analyse qu'il fait des peuples d'Italie, et de leurs dialectes, «nouveau Juvénal», — ainsi que le note V. Cian — «il

donne à son énumération un caractère fortement satirique.»[23] S'en prenant au dialecte romain, il trouve moyen de faire quelques remarques cinglantes sur l'abâtardissement de Rome — l'église —.[24] Mais le dialecte et le peuple toscans bénéficient eux aussi de quelques phrases railleuses, qui sont une preuve de l'agressive passion politique de Dante.[25]

C'est cette passion qui fait qu'au cours de son éloge de la langue sicilienne, il parle avec tendresse de ceux qui représentent son idéal politique, Frédéric II et Manfred pour traiter finalement les adversaires de l'empire, les Anjou guelfes, avec une hargne croissante, de bourreaux, d'intrigants, de sectateurs d'avarice.[26]

Dans la *Monarchie*, ne serait-ce que par l'objet même de l'oeuvre, nous trouvons beaucoup plus de prises de position politiques ouvertes et d'un caractère beaucoup moins général. Il attaque par exemple, en employant un ton d'invective qui ressort moins dans le style de la prose, les mauvais bergers de l'Église et leur fausseté, qui tandis qu'on se révolte contre l'empire romain, en profitent pour poursuivre des buts égoïstes, se livrer à la rapine, et accumuler des biens, allant à l'encontre des principes du Christ protecteur des pauvres.[27] De même, il use de mots railleurs et amers pour parler dans cette oeuvre, des adversaires de l'empire et les condamner.[28]

Plus tard dans les *Epitres*, la passion, les blessures, les déceptions accumulées en lui, jaillissent avec une force élémentaire, d'une manière qui fait déjà songer aux grandes invectives de la *Comédie*.[29] Une bonne dose de haine de l'injustice se mêle entre les lignes. Dante l'exilé, évoque sa patrie avec l'amère aversion des proscrits, et avec elle, le système de gouvernement tout entier, la politique et la moralité qui y sévissent. Sa psychologie est celle des émigrés: en toute chose, il ne veut voir que le côté négatif, pour que l'amère douceur de la haine — la haine qui justifie l'exil, et soulage — remplace dans son coeur la tristesse d'un retour sans espoir, toute la nostalgie de la patrie. Voyons ce passage:

«Ignores-tu donc, ô le plus excellent des princes (Henri VII), et ne découvres-tu pas du haut de ton souverain donjon, le gîte où se tapit la bête rousse de merveilleuse puanteur, qui se rit de toute chasse? Les flots où boit cette félonne, en vérité, ne sont ni ceux du Pô rué à bas des montagnes, ni ceux du Tibre qui t'attend; mais, de longue date, sa gueule souille les eaux impétueuses du Sarne; et cette effroyable peste — ne le sais-tu pas? — a nom Florence. Elle est la vipère qui se retourne contre le sain maternel; elle est la brebis galeuse qui de sa contagion gâte le troupeau du maître . . . En vérité les vapeurs qui s'exhalent de ses fumantes plaies empoisonnent les brebis voisines, et leur pourrissent le sang à leur insu, quand, alléchant les cités environnantes d'images flatteuses et de mensonges, elle les rameute autour d'elle, et rameutées les affole . . . Mais que la femme devenue furie prenne bien garde au lacet qu'elle s'est passé au cou.''[30]

Ne fait-elle pas penser cette lettre à l'image évoquée par Boccace, poignante par sa mesquinerie même, celle de Dante jetant des pierres aux enfants et aux femmes?

Cette passion violente a accompagné Dante de l'orée de sa jeunesse jusqu'aux derniers moments de sa vie et c'est là un trait dominant de son caractère qui ne cesse de reparaître dans ses oeuvres; qu'elles soient du poète, du savant ou de l'homme politique.

Mais de même que les oeuvres qu'il a écrites à cette époque sont une sorte de préparation intellectuelle à la *Comédie*, les explosions satiriques qu'on peut y trouver ne sont-elles, elles aussi qu'une matière première à un art satirique qui ne verra son accomplissement que dans la grande oeuvre. Si Dante a pu atteindre dans la satire des sommets auxquels nul n'était parvenu avant lui, s'il peut être considéré comme le créateur de la satire politique moderne en Europe, c'est au premier chef à ses dons de poète qu'on le doit, mais que sa passion naturelle a décuplé ces dons et l'a rendu particulièrement apte à la poésie satirique, le fait est indéniable.

Le vers connu de Juvénal — et que Dante lui aussi connaissait certainement: «Si natura negat, facit indignatio versum» pourrait être considéré comme le programme poétique de Dante, poète satirique.[31]

La nature, c'est-à-dire l'ordre du monde, a enlevé à Dante lui aussi, la possibilité de la «poésie pure» et dans les vicissitudes de l'exil il n'y avait guère que la passion pour inspirer le poète.

La question des rapports entre Dante et la tradition littéraire classique est tirée au clair depuis longtemps. L'influence de Virgile, d'Ovide, d'Horace, de Stace, se décèle facilement. Quant à la signification de Juvénal pour Dante, surtout le Dante déchaîné, maniant la satire et l'invective, il en est à peine ou pas du tout question. Vittorio Cian, dans le chapitre sur Dante de l'ouvrage que nous avons déjà mentionné, remarque bien à plusieurs reprises la grande ressemblance qu'il y a entre eux, il appelle le poète un Juvénal chrétien, dit plusieurs fois de sa colère qu'elle est apparentée à celle de Juvénal, mais lorsqu'il parle des sources littéraires de Dante, il repousse catégoriquement la possibilité d'un rapport essentiel, plus profond, entre les deux poètes. Il écrit: «Il ne fait aucun doute que parmi les poètes satiriques du monde antique, Dante, comme les esprits savants de cette époque, a connu le plus grand, Juvénal, qu'il cite à plusieurs reprises dans ses oeuvres mineures; il le place dans l'*Enfer* dans le lieu réservé aux païens bienheureux, mais la mention de poète dans son oeuvre se limite tout au plus à une ou deux choses.»[32]

Certes on trouve bien peu de parties dans la *Comédie*, directement reprises de Juvénal; par contre, il y a une ressemblance essentielle dans l'optique des deux poètes. Cette ressemblance est particulièrement frappante, quand il est question de juger le passé, ou lorsqu' au monde dégénéré de son époque, Dante oppose un «âge d'or» idéal, où la morale est pure. Si c'est sous cet angle

que nous envisageons l'influence de Juvénal sur la poésie de Dante, il apparaît que cette influence ne se limite pas à une ou deux choses, mais bien qu'elle imprègne l'oeuvre tout entière. C'est Juvénal qui a inspiré à Dante sa conception poétique. Dante dans l'*Enfer* place Juvénal dans le lieu réservé aux païens bienheureux, avec Virgile et les autres «doux» poètes, de l'antiquité. C'est Juvénal qui descendant aux limbes de *l'Enfer*, a apporté à Virgile la nouvelle de l'affection de Stace pour Vigile:

onde dall'ora che tra noi discese
nel limbo dello 'nferno Giovenale,
che la tua affezion mi fè palese,
mia benvoglienza inverso te fu quale
più strinse mai di non vista persona

(*Purgatorio*, XXII., 13—17.)

La place donnée à Juvénal qui joue le rôle d'intermédiaire entre les deux poètes, ne peut pas être considérée comme un simple hasard. Les trois poètes sont les représentants de la conception antique de «l'âge d'or». Juvénal est le chaînon qui relie Virgile encore païen, mais qui avec sa prophétie de la naissance de l'Enfant, se fait déjà l'annonciateur d'un deuxième et nouvel âge d'or, et Stace, déjà chrétien. Or Stace est devenu chrétien, précisément par Virgile.

... «Tu prima m'inviasti
verso Parnaso a ber nelle sue grotte,
— — — — — — — — — — — — — — —
Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sè non giova,
ma dopo sè fa le persone dotte,
quando dicesti: 'Secol si rinova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova'.
Per te poeta fui, per te cristiano:

(*Purgatorio*, XXII., 64—73.)

Ainsi Juvénal, descendant aux limbes de l'*Enfer*, a apporté la nouvelle de l'affection de Stace pour Virgile. Tel est son rôle. Peu de chose en vérité pourraient objecter certains. Cependant ce rôle prendra une toute autre importance si nous posons la question: pourquoi l'honneur — qui revient dans la *Comédie* à si peu de grands hommes de l'antiquité — lui est-il fait d'habiter le «Nobile Castello»? La réponse ne peut faire de doute: à côté de Virgile — qui pour Dante est le poète par excellence, la poésie dans sa totalité — Dante voyait dans Juvénal, dans ce censeur implacable des moeurs, l'idéal du poète

satirique. Dans ce poète dont le sort, la nature passionnée, la personnalité poétique, le pessimisme qui disait non à son époque dégénérée, présentaient tant d'analogie avec son propre destin. Dans ce poète qui voit son époque plus pervertie que l'âge de fer,[33] et qui, en somme, ne croit plus lui-même, à l'âge d'or, même si de temps à autre, il en fait briller la pure simplicité.

nona aetas agitur peioraque saecula ferri
temporibus, quorum sceleri non invenit ipsa
nomen et a nullo posuit natura metallo.

(Iuvenalis, *Satura* XIII., 28—30.)

L'étroitesse du bien intellectuel, conscient, qui unit Dante et Juvénal est mise en évidence par toute la théorie de Dante sur la noblesse. Certaines parties du *Banquet* et de la *Monarchie*, sont à peu près textuellement un écho des pensées qui sont exprimées dans la célèbre *VIII^e Satire* de Juvénal. Cette analogie dans la tendance que nous trouvons chez les deux poètes est suffisamment connue. Ce sur quoi nous voudrions maintenant attirer l'attention, c'est sur certaines ressemblances entre les deux poètes satiriques, dont on s'est moins occupé; sur l'analogie du point de départ moral, qui explique cette ressemblance, et sur la manière artistique très voisine qu'ils ont de traiter leur sujet.

«C'est avec une clarté particulière qu'apparaît, chez Juvénal, le rapprochement entre l'âge d'or mythologique et l'antique passé romain, idéalisé, dans les satires où il fouaille la dépravation morale (surtout sexuelle) de la société» — écrit István Károly Horváth[34] dans l'étude que nous avons déjà mentionnée, Il en va à peu près de même chez Dante. Quand il nous brosse le tableau de l'ancienne Florence puritaine pour l'opposer à la Florence dépravée de son époque, il le fait à travers une analyse de la corruption des femmes et en général des moeurs.

Voici ce qu'écrit Juvénal dans la *VI^e Satire:*

Credo Pudicitiam Saturno rege moatam
in terris visamque diu, cum frigida parvas
praeberet spelunca domos ignemque Laremque
et pecus et dominos cummuni clauderet umbra;
silvestrem montana torum cum sterneret uxor
frondibus et culmo vicinarumque ferarum
pellibus . . .
— — — — — — — — — — — — — — — —
Unde haec monstra tamen, vel quo de fonte, requiris?
praestabat castas humilis fortuna Latinas
quondam, nec vitiis contingi parva sinebant
tecta labor sommique breves et vellere Tusco
vexatae duraeque manus . . .

(Iuvenalis, *Satura* VI., 1—6; 286—290.)

Et voyons maintenant le passage de Dante où il évoque le bon vieux temps, par la bouche de Cacciaguida, son ancêtre.

Bellincion Berti vid' io andar cinto
di cuoio e d'osso, e venir dallo specchio
la donna sua senza il viso dipinto;
e vidi quel de' Nerli e quel del Vecchio
esser contenti alla pelle scoperta,
e le sue donne al fuso e al pennecchio.
Oh fortunate! ciascuna era certa
della sua sepultura, ed ancor nulla
era per Francia nel letto diserta.
L'una vegghiava a studio della culla,
e, consolando, usava l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla;
l'altra, traendo alla rocca la chioma,
favoleggiava con la sua famiglia
de' Troiani, di Fiesole e di Roma.

(*Paradiso* XV., 112—126.)

Mais l'influence directe de Juvénal est frappante, si nous songeons au V^e^ chant de l'*Enfer*, à ce passage où Forese Donati raconte sa vision. On dirait un écho de la célèbre *VI^e^ Satire* avec son énumération de femmes lubriques:

Tempo futuro m'é giá nel cospetto
cui non sarà quest'ora molto antica,
nel qual sarà in pergamo interdetto
alle sfacciate donne fiorentine
l'andar mostrando con le poppe il petto.

(*Purgatorio*, XVIII., 98—102.)

quant à ces deux vers, ne les dirait-on pas rimer avec la pensée de l'antique âge d'or romain, chère à Juvénal?

E le Romane antiche, per lor bere,
contente furon d'acqua; . . .

(*Purgatorio*, XXII., 145—146.)

Mais il y a également des ressemblances dans la condamnation de la dépravation de leur époque. Juvénal voit une des raisons de la décomposition morale de Rome dans le règne[35] des nouveaux riches de l'époque, des égoutiers d'alors, des parvenus devenus fonctionnaires, l'autre étant, pour lui dans la composition ethnique relâchée de la ville en ce temps-là, en raison de populations étrangères immigrées, de Grecs surtout:

Quae nunc divitibus gens acceptissima nostris
et quos praecipue fugiam, properabo fateri,
nec pudor obstabit: non possum ferre, Quirites,
Graecam urbem — quamvis quota portio faecis Achaei?

(Iuvenalis, *Satura*, III., 58—61.)

On dirait que Juvénal, à l'instar de Dante plus tard, était contraint de constater la dégénérescence de la couche dirigeante idéalisée de son propre peuple, de sa faillite même, quand avec une sorte de haine, il reconnaît les qualités intellectuelles des nouveaux immigrés:

ingenium velox, audacia perdita, sermo
promptus et Isaeo torrentior: . . .

(Iuvenalis, *Satura*, III., 73—74.)

Pour Dante aussi, une des raisons de la dépravation de la ville, c'est la «nouvelle gent», la «gente nuova», ceux qui venaient des villages environnants. C'est avec un mépris qu'il ne dissimule pas, que Dante traite de paysans, «villan», les nouveaux citoyens, sans se soucier du fait qu'ils occupent des emplois à la ville. Sa haine à leur égard est motivée non seulement par des raisons politiques, mais aussi par des points de vue d'ordre éthique.

. . . a quel tempo . . .
erano il quinto di quei ch'or son vivi.
Ma la cittadinanza, ch'è or mista
di Campi, di Certaldo e di Fegghine,
pura vediesi nell'ultimo artista.
Oh quanto fora meglio esser vicine
quelle genti ch'io dico, e al Galluzzo
e a Trespiano aver vostro confine,

che averle dentro e sostener lo puzzo
del villan d'Aguglion, di quel da Signa,
che già per barattare ha Pocchio aguzzo!
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Sempre la confusion delle persone
principio fu del mal della cittade,
come del vostro il cibo che s'appone;

(*Paradiso*, XVI., 48—57, 67—69.)

Dante lui aussi, comme nous le voyons, s'appuie sur la morale pour juger des questions politiques et économiques. Mais nous reviendrons sur ce point un peu plus tard.

Les deux poètes font encore preuve de la même ressemblance lorsqu'ils condamnent les effets destructeurs de l'argent. Juvénal fustige l'argent, l'esprit mercantile, et leurs conséquences.

> prima peregrinos obscaena pecunia mores
> intulit, et turpi fregerunt saecula luxu
> divitiae molles. . . . .

(Iuvenalis, *Satura*, VI., 297—300.)

Il est inutile de prouver ici plus longuement que chez Dante, la question est envisagée exactement sous le même angle.

Nous avons commencé ce chapitre, en disant que si l'influence directe de Juvénal se limitait à relativement peu de choses dans la *Comédie*, les ressemblances profondes n'en étaient que plus grandes. Or il apparaît que même en ce qui concerne l'influence directe, flagrante, les liens poétiques entre Juvénal et Dante ne sont pas négligeables.

On ne peut pas davantage ne pas penser à l'influence de Juvénal dans l'utilisation par Dante des moyens d'expression artistiques, en général, et satiriques en particulier. Nous pouvons affirmer sans crainte d'exagération que l'influence de Juvénal sur l'art de Dante est beaucoup plus forte qu'on ne l'avait supposé jusqu'ici. Si nous passons en revue, ne serait-ce que sommairement quelques caractéristiques essentielles de la structure artistique chez Juvénal, ainsi par exemple, l'énumération de la foule de personnages, ses contemporains, qu'il connaît, l'illustration par des images fortes de ses considérations morales, les images et expressions souvent triviales, la robustesse linguistique des satires, le pathétique, les scènes prises sur le vif et empruntées à la vie du peuple, les formules gnomiques (Panem et circenses, Mens sana in corpore sano, etc.) — il apparaît que ces caractéristiques pourraient tout aussi bien s'appliquer à l'auteur de la *Comédie* et, surtout au Dante des passages de l'*Enfer* qui n'ont pas un caractère théologique, mais où dominent la satire et l'invective.

Cependant un autre fait encore explique l'influence de Juvénal, et qui n'est pas négligeable: c'est que pour Dante le croyant, Juvénal signifiait presque la tradition poétique chrétienne. On sait que le moyen âge, voyait en Juvénal, le «morum descriptor», l'«ethicus poeta», qu'il cherchait et trouvait d'innombrables excuses pour expliquer et faire admettre les parties un peu trop crues. Ainsi, la tradition médiévale d'un Juvénal christianisé ne pouvait que renforcer encore Dante et l'encourager à voir en lui, un modèle, comme dans le cas de Virgile également christianisé. Sa présence parmi les païens bienheureux des limbes, ne se justifie pas seulement par la sympathie personnelle que Dante témoigne à son art, mais par la tradition chrétienne acceptant et reprenant à son compte les grands poètes satiriques de Rome.

Il va sans dire que cette bienveillance du moyen âge à l'égard de Juvénal était bien peu fondée. Juvénal était un déraciné, et qui plus est, il n'avait guère de moralité, il ne voyait pas clairement — mais aurait-il pu les voir ! — les grandes forces qui meuvent la société. La satire chez lui, comme d'autres oeuvres de ce caractère dans la littérature antique, avait pris naissance et exerçait son influence au sein d'un cercle d'intellectuels, faisant partie des classes dirigeantes; elle n'était nullement le fruit d'une prise de conscience des antagonismes de classe. Ce n'était pas un moraliste au sens qu'avait ce mot chez Dante, ou de nos jours, mais dans le jugement qu'il portait sur la société de son époque, l'élément moral dominait. Désabusé, il en était arrivé à une curieuse conception, dont l'essentiel reposait sur l'idée que depuis l'âge d'or, le monde ne cesse de dégénérer. Dans ce contexte, on saisit facilement le lien entre l'idée de l'âge d'or et le passé romain idéal opposé à la culture des étrangers venus d'Orient, Grecs, Juifs, Chaldéens et Égyptiens. C'est en somme la civilisation qui a entraîné la dégradation de l'âge d'or mythologique identifié à l'époque de l'ancienne Rome (ainsi se mêle à l'idée d'un âge d'or situé dans un passé lointain, la conception épicurienne et matérialiste de l'Histoire), et c'est à cause du caractère irrévocable de cet âge d'or que l'humanité sombre au point que le poète est obligé de parler d'un nouvel âge.[36]

Dante lui aussi, après une existence mouvementée, abandonné à lui-même, se créant un parti pour lui seul, erre, et dans son amère solitude c'est l'indignation qui lui dicte bien souvent ses vers. Pour lui aussi le monde comparé à l'ancienne Florence idéalisée et utopique et à l'âge d'or chrétien également idéalisé, ne cesse de sombrer. Cela parce que les «nouveaux peuples» et avec eux une civilisation et une économie nouvelle ont détruit les anciennes vertus, et d'autre part, parce que la convoitise de l'argent qui s'est emparée de tous a contaminé jusqu'à l'Église, dépositaire de la vraie foi. Mais à la différence de Juvénal qui ne voyait pour l'avenir que des possibilités incertaines de régénérescence, Dante, avec l'idée utopique de rénovation de la *Monarchie*, pense avoir découvert un moyen d'arracher l'humanité, moralement et politiquement, à ce présent sans issue, et de lui assurer un éclatant avenir. Sur ce point, l'influence directe ou indirecte de Juvénal ne compte plus. Ici l'art de Dante rompt (et cela vaut aussi pour les influences satiriques) non seulement avec le monde antique, mais avec le moyen âge également.

Nous trouvons donc, sans vouloir exagérer la signification de ces ressemblances, un grand nombre de points communs dans l'évolution des deux poètes, mutatis mutandis bien entendu. Pour la microphilologie, ces ressemblances peut-être ne disent pas grand-chose; mais pour les chercheurs qui s'intéressent surtout à l'évolution de l'histoire, à la constitution de l'esprit satirique, à sa survivance et à sa renaissance, les idées que nous avons soulevées ne seront peut-être pas entièrement dénuées d'utilité.

III

Ainsi que nous l'avons mentionné, Dante estimait que l'affaiblissement et la disparition de l'empire avec Rome pour centre avaient fortement contribué à la confusion et au trouble de son époque. Fort de cette certitude, et tout en ne cessant d'avoir les yeux fixés sur les réalités de son époque, il élabora une utopie politique colorée du reflet de l'âge d'or qu'il situe dans le passé. Cette utopie porte en elle des contradictions. Dante évoquant l'avenir comme il parlerait du passé, car l'avenir c'est dans le passé qu'il le voit «Par delà les luttes qui se déroulaient au sein des cités et où destructions et massacres se succédaient, Dante rêve d'une société supérieure à la «communa», à l'Église même — qui soutient les «noirs» — et supérieure aussi à l'ancien Empire — qui soutient les gibelins —; il souhaite une forme d'organisation, qui, au-dessus des partis, dicte la loi. Il est lui un vaincu de la lutte des classes, qui rêve de la cessation de cette lutte, sous la direction d'un pouvoir juridique qui jouerait un rôle d'arbitre. Mais ce vaincu avec tout ce qu'il a en lui de blessure et de passion, avec toute l'amertume de sa défaite, est aussi un «doctus» qui connaît les enseignements et l'histoire du passé. Le passé lui offre le schéma de l'Empire Romain Germanique.

Dante veut s'élever au-dessus du présent, mais avec les yeux tournés vers le passé.»[37]

Avec l'apparition de la pensée politique dans la littérature, Dante, même à l'intérieur du monde spécifique de la satire, dépasse les traditions du passé. Il les dépasse et le fait que chez lui l'utopie et la satire apparaissent par leur formulation, comme une projection politique et morale de l'idée d'universalité propre au moyen âge, et qu'ainsi elles s'inscrivent dans la pensée médiévale, ce fait donc n'y change rien. Dans la *Comédie*, la relation passionnée entre le poète lui-même et les questions qu'il soulève, le caractère concret, social et politique de sa satire, sa foi dans l'efficacité politique de son oeuvre, sont déjà le signe d'une attitude nouvelle de l'artiste, d'une attitude moderne. Et pas seulement dans le domaine de la satire. Dante est l'un des premiers artistes à deviner que la tendance politique d'une oeuvre décuplée par l'effet de l'art, peut avoir une influence plus large et plus profonde que de simples ouvrages politiques de polémique.

Combien il avait raison sur ce point, est prouvé par le fait que ses écrits politiques «n'eurent aucune influence réelle, féconde, historique et culturelle» (comme l'affirme Gramsci avec peut-être un peu trop de sévérité), alors que l'influence de sa *Comédie*, qui «était à la fois une invective passionnée et un drame vivant», fut immense. Immense, et non pas seulement au sens artistique et linguistique, mais politique aussi, ce mot étant conçu dans son sens le plus large.

Nous sommes donc en droit de dire, prenant justement en considération le caractère personnel et concret de son oeuvre — qui annonce déjà l'attitude humaniste — qu'avec Dante, apparaît pour la première fois, à un niveau

artistique élevé, la satire politique moderne; non plus seulement une satire s'en prenant à la morale, à la politique, aux paysans, aux femmes en général, comme c'était le cas dans le passé, mais une satire qui a partie liée avec les événements politiques du jour, et les conditions de la morale. Du point de vue du développement de la méthode satirique, ce fait a peut-être une signification plus grande encore que la survivance de la tradition antique et surtout de celle de Juvénal — pourtant d'une grande importance elle aussi.

L'esprit satirique qui était resté latent pendant le moyen âge et qui surgit à cette époque, prend une force nouvelle avec l'évolution communale dans l'Italie des XII^{e}, XIII^{e} et XIV^{e} siècles, tout en se renouvelant aussi sur le plan de la qualité. Ce renouvellement s'explique par le fait que la nouvelle satire naît des luttes de classe de l'époque, qui l'inspirent directement.

Bien entendu la qualité des idées n'entraîne pas automatiquement la qualité du niveau artistique. Les oeuvres satiriques que l'on peut trouver dans la littérature italienne des débuts restent loin, sur le plan artistique, des oeuvres analogues de la littérature classique grecque et latine. Dante est celui qui hausse la satire au rang des créations littéraires d'un ordre supérieur, — du point de vue du fond, l'oeuvre devient un reflet de la réalité —, mais aussi du point de vue de la forme. Dans son chef-d'oeuvre en effet, il donne une expression artistique à ses idées politiques et morales, grâce à l'usage qu'il fait de la méthode de la satire et des moyens qu'implique cette méthode.

*

Dante traite en particulier trois grands thèmes, en recourant à la méthode et aux moyens de la satire: 1. les manifestations morales des contradictions du développement communal en relation avec ce fait; 2. le rejet de la structure politique de Florence, de l'orientation politique des Guelfes noires, fondé sur le propre point de vue politique utopique de Dante — qui se hausse d'abord au-dessus des Guelfes blancs, puis des Gibelins et enfin au-dessus des factions; 3. la dégénérescence de l'Église qu'il juge du point de vue de son utopie politique (guelfisme) et en se fondant sur des raisons morales (accroissement de sa fortune).[38]

Bien entendu, dans la *Comédie*, ces questions ne se dissocient pas aussi aisément les unes des autres. Généralement elles se mêlent étroitement, et s'enchaînent logiquement. Cela d'autant plus que ces trois thèmes ont un trait commun, à savoir qu'envisagés du point de vue de l'utopie politique, ils tombent tous les trois sous le coup de la satire.

Par la bouche de son porte-parole, Cacciaguida, Dante, parle avec mépris des provinciaux qui envahissent Florence et corrompent les anciennes moeurs de la ville, dont il faut supporter la mauvaise odeur (sostener lo puzzo del villan), et qui à peine arrivés dans la ville, s'emploient à faire des affaires (già per barattare ha l'occhio aguzzo!) (voir le XVI^{e} chant du *Paradis*, vers 46 à 57). Les hommes dont il parle et qu'il traite de «paysan» (villan d'Aguglion

e quel di Signa) étaient des légistes connus d'origine bourgeoise et tenants de Guelfes noirs. Il est vrai qu'ils étaient assez malhonnêtes.

Dante plaide donc contre eux, d'abord pour des raisons morales, au nom de la défense des vieilles moeurs, mais sa prise de position politique teinte son jugement, en effet la réforme de 1311, lié au nom de Baldo d'Aguglione, n'autorisait pas Dante à rentrer à Florence.

Dans la suite de ce chant, il cherche les raisons qui ont permis à cette «populace» son installation dans la ville, et son ascension sociale. Et il les trouve dans l'Église, car si l'Église était restée fidèle à César, c'est-à-dire à la monarchie, ces individus n'auraient pas conquis le pouvoir à Florence.

> Se la gente ch'al mondo più traligna
> non fosse stata a Cesare noverca,
> ma comme madre a suo figlio benigna,
> tal fatto è fiorentino e cambia e merca,
> che si sarebbe volto a Simifonti,
> là dove andava l'avolo alla cerca;
>
> (*Paradiso*, XVI., 58—63.)

Ici par contre, tandis qu'il pose la question fondamentale, morale et communale, il y a déjà une critique de l'Église, inspirée ouvertement par l'opposition à la Monarchie, le guelfisme, et indirectement par l'enrichissement, l'économie monétaire.

Dante par conséquent, tout en critiquant l'Église et la «nouvelle gent», discerne le lien étroit qui existait entre les villes guelfes et l'Église, première puissance d'argent au sens moderne du mot. Ce processus du point de vue général du progrès présente beaucoup de traits positifs, même si vu sous un angle spécifiquement italien, et sous celui de l'unité italienne, surtout, il était négatif. Quant à Dante, étant donné son utopie politique, et sa conception de l'ancien âge d'or de Florence, idéalisé, il repousse l'alliance entre la Papauté et les villes guelfes, fondée sur des intérêts d'argent, de même que la conception politique et les faits de civilisation engendrés par ce développement.

Dans la partie suivante du chant il évoque avec nostalgie les familles nobles d'antan, des Guelfes et des Gibelins indifféremment, et il se moque de ceux qui ont pris leur place. Mais à côté de la critique railleuse, perce ici et là l'idée que si la «nouvelle gent» avait pu gagner ainsi du terrain dans sa ville bien-aimée, c'était parce que la vieille noblesse était dégénérée, et que c'était là ce qui rendait sa chute inévitable.

Ainsi nous voyons combien les trois thèmes satiriques principaux sont étroitement mêlés. C'est précisément pour cette raison que nous ne pouvons, dans les cadres de cette étude, traiter tous les aspects des parties satiriques, et d'une manière suffisamment détaillée pour mettre en lumière les contradictions. Nous ne pouvons prendre en considération que les principales tendances et tirer des conclusions générales.

IV

C'est dans les chants de l'*Enfer* surtout que figure conformément à la structure de la *Comédie*, la critique de caractère moral, des traits contradictoires du développement communal. Dante énumère ici tous les crimes que la nouvelle civilisation engendrée par l'économie monétaire, entraîne avec elle.

Nous ne nous trompons guère en considérant, du point de vue de l'objet qui nous occupe, l'*Enfer* comme un reflet satirique moral de la Florence des temps communaux. Les personnages de l'antiquité[39] qui sont réunis ici, souvent injustement, doivent être considérés comme les incarnations d'allégories. Il y a du vrai dans ce que Jenő Péterfy, écrit dans une étude sur Dante qui est une des plus belles de la littérature hongroise sur ce sujet: «Le monde antique tout entier avant Dante, n'est rien d'autre que l'objet d'une immense allégorie morale et politique.»[40]

Passons en revue les Florentins passibles de «crimes,» que nous voyons apparaître dans ce grand miroir.

Les cupides, les gaspilleurs effrénés et parmi eux les prêtres, les cardinaux et les papes (Chant VII); les irascibles qui s'entredéchirent sans retenue (Chant VII), l'arrogant et riche Filippo Argenti (Chant VIII), les usuriers (Chant XI) qui pèchent contre la loi naturelle, c'est-à-dire, Dieu, les violents (Chant XII) etc., tous, tous portent le poids de leurs crimes terrestres.

Ici les éléments satiriques sont très peu nombreux. On ne peut découvrir la critique satirique que lorsque Dante use d'une façon conséquente de la «legge di contrapasso», le principe, «oeil pour oeil, dent pour dent». Dans le Chant XV, Brunetto Latini critique Florence. Le ton est d'une ironie mordante (Vers 61 à 78). Les gens de Florence, dit Brunetto, sont usuriers, orgueilleux, avares, cupides. Il condamne donc les traits de caractère qu'a engendrés la désagrégation de l'ancienne communauté urbaine patriarcale.

Dans le Chant XVI, c'est à la première personne, que Dante s'en prend à Florence. Lorsque Jacopo Rusticucci veut savoir si les mauvaises nouvelles que Borsiere a apportées de Florence, sont vraies, et si la «cortesia» et la «valor» subsistent encore, dans leur ville, Dante, en guise de réponse prononce, sur sa ville, ces paroles amères:

> «La gente nova e' subiti guadagni
> orgoglio e dismisura han generata,
> Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni.»
>
> (*Inferno*, XVI., 73—75.)

Tandis qu'ailleurs — lorsqu'il est question d'enrichissement — la critique de Dante prend de préférence une forme gnomique et intemporelle, la cupidité étant considérée comme inhérente à la nature humaine,[41] dans la *Comédie*,

ce reflet poétique de la réalité, la condamnation du désir insatiable de richesses, perd son caractère général, et se concrétise socialement et historiquement. Quoique ici comme ailleurs, la critique reste limitée à la morale, ce qui s'explique par la conception générale de la *Comédie*, les points de vue moraux n'en restent pas moins liés à certaines couches sociales définies: ces couches sociales qui sont encore toute neuves, sentent la terre, et aux yeux des anciennes classes, se confondent presque avec les paysans. Dante les appelle «villan» c'est-à-dire paysans et ici le mot «villan», chargé d'un contenu moral et culturel, s'applique aux nouvelles couches bourgeoises.

Dans cette grande transformation de la société, Dante ne voit que les côtés négatifs, il ne s'arrête pour les critiquer, qu'aux aspects qui provoquent sa répugnance. Ce qui est génial en lui c'est que ses jugements qui à son époque ont un caractère unilatéral, touchent à des foyers d'infection dans la précoce évolution bourgeoise en Italie, qui avec le temps, répandront leur poison au sein des classes bourgeoises italiennes et finiront par entraîner la perte de tout le corps social.

Ainsi, Dante, dans ces chants comme dans la scène déjà citée de Cacciaguida *(Paradis* XV—XVI) et dans les parties où il condamne avec quelle mordante ironie, la bourgeoisie avide de Florence *(Purgatoire*, Chant VI), critique l'enrichissement dont il est témoin et les phénomènes qui l'accompagnent, tout en se tournant vers le passé. Dans cette attitude entrent pour une bonne part son opposition au parti des Guelfes noirs qui avaient pris le pouvoir à Florence, ses propres blessures d'amour-propre, mais surtout et avant tout son optique morale. Ses sentiments, qui le dressent contre la ville ont pour résultat le fait qu'il garde le silence sur les événements politiques concrets qui ne cadrent pas avec son optique. Ainsi par exemple, dans la *Comédie*, il ne se souvient que d'une façon incertaine, et plutôt sous la forme d'une critique, de Giano della Bella, l'ami du peuple et l'animateur de l'ordinamenti di giustizia. Il refuse la «commune», en bloc avec ses fautes mais aussi avec tous ses résultats. Ainsi la hargne politique — le rejet de la structure politique de la ville et la critique touchant à la civilisation — le rejet de la morale et de la forme de vie qu'entraînent le développement communal — finissent par se confondre sur le plan moral. Mais on ne peut de rappeler aussi que les manifestations critiquées par Dante, devaient effectivement être plus tard à l'origine des échecs ultérieurs, et que l'idée utopique et irréalisable de l'unité italienne qui avait trouvé si peu d'échos à son époque, devait devenir, avec les siècles, une réalité.

Ses prises de position satiriques et ses invectives dans les chants de la *Comédie* que nous avons mentionnés, — en rapport avec l'enrichissement qui caractérisait son époque et ses conséquences, ne peuvent être comprises avec toutes les contradictions dont elles s'accompagnent, que de cette manière.

Dans le chant XVII de l'*Enfer*, figurent les usuriers. Dante les méprise et il désire éveiller ce sentiment dans le coeur du lecteur également. Il use à cet effet de comparaisons. Il compare les usuriers qui ne cessent de gesticuler sous la pluie du feu, et qui, convulsés, sont devenus méconnaissables (l'affreux spectacle est destinée à éveiller la peur) à des animaux en train de se gratter:

non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo, or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani.

(*Inferno*, XVII., 49—51.)

Ces comparaisons avec des animaux ont ici une valeur fortement satirique et ironique. D'une part, parce qu'il compare les usuriers à des animaux, de l'autre, parce que Dante saisit pour en faire la base de sa comparaison, les instants où l'animal apparaît à l'homme sous son jour le plus répugnant, le plus misérable, ceux de la lutte avec les puces et les taons. Le choix remarquable de la comparaison a pour résultat dans un grand nombre de chants de l'*Enfer*, le fait que l'attention du lecteur ne se fixe pas sur les moments de souffrance, et qu'elle est ainsi détournée d'un naturel sentiment de pitié au profit de la répugnance et du dégoût.

Le monde du Malebolge (Males-Bouges) est celui qui offre le plus de prise au goût de Dante pour la satire. C'est ainsi que sa supériorité morale — l'un des attributs essentiels d'un écrivain satirique — revêt son expression la plus complète, en s'affrontant à la médiocrité des «héros» faisant l'objet de la critique.[42] Ici il n'y a pas de héros véritables, comme dans l'*Enfer* tragique, qui, au mépris des lois de l'*Enfer*, suscitent de la peinture des séducteurs, des fraudeurs, des flatteurs (chant XVIII) soulève plutôt le dégoût qu'elle n'est satirique. Dans le chant XIX, qui est satirique surtout dans sa structure et non pas tant dans ses détails, Dante est dans son élément. Dès les premiers vers, le ton railleur laisse pressentir la suite:

O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontade
deon essere spose, voi rapaci
per oro e per argento avolterate;

(*Inferno*, XIX., 1—4.)

C'est encore de l'ironie caustique et de la raillerie qui accompagne la présentation du pape Nicolas III. C'est avec une exclamation de joie mauvaise que le pape accueille les nouveaux venus, pensant que Boniface VIII est parmi eux:

Ed el grido: «Se'tu già costì ritto,
se'tu già costì ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.

Se' tu sì tosto di quell' aver sazio
per lo qual non temesti torre a 'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?»

(Inferno, XIX., 52—57.)

Lorsque Dante comprend en face de qui il se trouve, il accable le pape de ses questions. Le chant tourne ici à l'invective:

Deh, or mi dì: quanto tesoro volle
Nostro Segnore in prima da san Pietro
ch'ci ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non chiese se non 'Viemmi retro'.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
la reverenza delle somme chiavi
che tu tenesti nella vita lieta,
io userei parole ancor più gravi;
che la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento:
e che altro è da voi all'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?

(Inferno, XIX., 90—114.)

La prise de position de Dante est moralement justifiée par sa foi. Le croyant au nom des autres croyants, demande ici des comptes au représentant de l'Église: qu'est-il advenu dans la réalité, des promesses faites? Il n'est question de rien d'autre dans ce chant. Dante ne mêle pas d'autres points de vue dans son invective, et ce fait contribue à en augmenter la force artistique.

Dans le chant XX, il semble que Dante ait comme pitié des devins. La peinture de leurs crimes obéit au principe «oeil pour oeil, dent pour dent», et à l'effet de contraste; elle produit une impression de grotesque; qui a été trop curieux de l'avenir, sa vie durant, est condamné à regarder éternellement vers le passé, la tête tournée en arrière.

Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,
quando la nostra imagine di presso
vidi sì torta, che 'l pianto delli occhi
le natiche bagnava per lo fesso.

(Inferno, XX., 19—24.)

Les chants XXI et XXII sont cités par beaucoup comme le meilleur exemple de la veine comique de Dante.[43] Selon eux, Dante considère les événe-

ments d'un oeil presque curieux et détaché. Ces commentateurs se laissent emporter par l'atmosphère que mettent les images véritablement réalistes, populaires, et triviales. Mais ils oublient que Dante a peur, qu'il se réfugie auprès de Virgile et qu'ici les fraudeurs subissent le plus humiliant peut-être des châtiments: il servent de jouets à des diables grossiers. Considérés sous cet angle, les chants XXI et XXII ne sont pas aussi purement comiques qu'on a bien voulu le prétendre.

Ce n'est que dans le chant XXX, que nous retrouvons des moments satiriques de quelque importance. Nous trouvons ici tout un mélange de moyens destinés à éveiller la répugnance, le dégoût, avec la raillerie, l'invective et une ressemblance qui aide à la peinture des caractères. Gianni Schicchi et Mirrha se précipitant hors d'une porcherie, se jettent l'un sur l'autre comme des porcs furieux. La querelle de Maître Adam, le faussaire au gros ventre et de Simon le Grec constitue un tableau pris sur le vif, comique et d'un réalisme tout populaire.

Dans les derniers chants, la peinture des traîtres fait à nouveau peu de place à la satire. Il y a là toute une foule de héros mythologiques et antiques. Le tableau est plus apocalyptique (Ugolin), que satirique. On voit ici souffrir Brutus et Cassius (avec Judas) qui, victimes de la passion partisane de Dante et de son respect de la monarchie, sont dévorés et mis en pièces par le dragon à trois têtes, c'est-à-dire Lucifer.

On trouve donc dans l'*Enfer* tous les crimes contre la morale qui peuvent être commis sur cette terre. Ces criminels et ces pécheurs sont liés aux expériences personnelles de Dante et ils faisaient intimement partie de la vie de Florence. Ce n'est pas un hasard que c'est dans l'*Enfer*, où les rapports de Dante, le héros de la *Comédie*, avec la structure de l'oeuvre sont les plus vifs, où les relations humaines concrètes sont encore vivantes, que la raillerie, l'ironie, la langue populaire dans toute sa vigueur, les images triviales, les comparaisons, les effets de contraste constituent les moyens satiriques par excellence.

V

Dans le *Purgatoire*, nous ne trouvons que peu de scènes satiriques. Le «cantica» tout entier a un but théologique et sa destination, de par sa nature même, empêche que le ton vigoureux de la satire ne prévale. Les âmes qui attendent d'être délivrés de leurs fautes — fautes pardonnables — aspirent de toutes leurs fibres au salut céleste. Elles s'accusent elles-mêmes, elles reconnaissent leurs fautes, elles condamnent leurs faiblesses et elles demandent au poète de prier pour elles ou de faire prier pour elles à son retour sur la terre; les possibilités d'une peinture satirique en diminuent d'autant, Dante n'est ni celui qui accuse, ni celui qui condamne, comme dans l'*Enfer*, il fait presque lui-même

pénitence. Il reconnaît dans les fautes de ses compagnons ses propres fautes à lui. Dante n'a donc ni la base morale, ni la supériorité qui lui permettraient d'user du ton de l'accusation ou de la raillerie.

Si pourtant la satire intervient ici, c'est qu'elle est motivée par des raisons particulières. Ainsi dans le chant VI, où nous trouvons une des plus belles invectives satiriques de Dante. Devant la joie que Virgile et Sordello ont à se retrouver, Dante songe à l'amère fortune de sa patrie. Dans cette invective également, on retrouve trois grands thèmes satiriques mêlés l'un à l'autre, ils se conditionnent l'un l'autre, et toute la scène s'articule sur l'utopie monarchiste. Nous y trouvons pourtant certains éléments nouveaux. Il n'est pas seulement question de Florence, mais de toute l'Italie, et l'empereur lui-même tombe sous le coup de la critique.

O Alberto tedesco ch'abbandoni
  costei ch'è fatta indomita e selvaggia,
  e dovresti inforcar li suoi arcioni,
giusto giudicio dalle stelle caggia
  sovra 'l tuo sangue, . . .
— — — — — — — — — — — — — —
Ch'avete tu e 'l tuo padre sofferto,
  per cupidigia di costà distretti,
  che 'l giardin dello 'mperio sia discerto.

(*Purgatorio*, VI., 97—105.)

Nous découvrons ici la désillusion causée par l'Empire en tant que force politique effective, l'instant où l'utopie délivrée des liens qui l'attachaient aux partis revêt une signification universelle, mais sous une forme poétique.

Dante se plaint ensuite de la dégénérescence et du dépérissement de la vieille noblesse, des Guelfes et des Gibelins tout à la fois. Puis il s'en prend à la «nouvelle gent» qui a rempli l'Italie de petits tyrans, de nouveaux Marcellus.

Che le città d'Italia tutte piene
  son di toranni, e un Marcel diventa
  ogni villan che parteggiando viene.

(*Purgatorio*, VI., 124—126.)

Les derniers vers sont la plus belle expression artistique de l'ironie de Dante. Jusqu'au bout il feint de faire l'éloge de Florence, alors qu'il la gourmande mais avec des mots élogieux. Ce n'est que tout à la fin que sa sévérité s'adoucit, et comme pour Farinata le héros et adversaire noble d'autrefois qui lui était cher, il semble que ce soit l'amour de la patrie qui triomphe.

E se ben ti ricordi e vedi lume,
  vedrai te somigliante a quella inferma
  che non può trovar posa in su le piume,
ma con dar volta suo dolore scherma.

(*Purgatorio*, VI., 148—151.)

Dans le chant XIV, où il célèbre l'Arno, il se lance également dans une invective contre Florence et les Guelfes. Cette partie qui commence à la façon d'une description géographique et tourne lentement à la satire et à l'invective, est unique par son caractère et sa beauté, dans l'art satirique de Dante. Ici encore, tout en ayant l'air de faire l'éloge de la noblesse d'autrefois, il attaque en fait la nouvelle bourgeoisie et la nouvelle noblesse. Il demande compte aux puissants du jour, des dames, des chevaliers, des amours, des liesses d'autrefois, et à la manière de Boccace, de la générosité qui s'étendait à tous les domaines de la vie, c'est-à-dire, de la *cortesia* (vers 109—111). Évoquer la vieille noblesse de Romagne revient à évoquer les anciens maîtres de la Toscane. Les deux provinces sont indissolublement liées dans la vie du poète.

Dans le chant XVI, c'est également un joyeux sire, Marco Lombardo, d'une vieille famille de chevaliers, qui se fait son porte-parole. Ici encore la satire n'apparaît pas liée à la souffrance des personnages du *Purgatoire*, mais elle naît de l'évocation de la noblesse d'autrefois, et s'inscrit dans la perspective de l'idée de la Monarchie. On retrouve ici avec la polémique sur la structure sociale actuelle, l'idée de la *valore* et de la *cortesia*, conduite morale et règle de vie. Le fait que les hommes choisis par Dante pour représenter ces qualités, ici et dans les chants précédents étaient loin de correspondre dans la réalité à l'idéal qu'ils sont censés incarner importe peu. Lorsque Dante parle d'eux, ce n'est pas à eux qu'il pense.

Cette évocation sur le ton de la polémique des vertus de la noblesse, n'est pas seulement la critique du nouveau style de vie, impitoyable et âpre de la bourgeoisie, conforme à l'esprit d'enrichissement de l'époque, c'est aussi une critique très dure à l'endroit de la noblesse dégénérée, oublieuse des vertus du passé. Dante était bien obligé de reconnaître que «le bon vieux temps» et les normes morales qui lui correspondaient étaient révolues à jamais, et nécessairement révolues. L'impitoyable logique de l'histoire entraîne la disparition d'une classe et de l'image du monde qu'elle porte avec elle.

Dante ne se sent pas chez lui parmi «la nouvelle gent», mais il reconnaît que les anciennes classes étaient devenues impropres à assumer le rôle dirigeant. C'est là ce qui sert de toile de fond historique à l'ironie et à la nostalgie du *Purgatoire*.

Mais la question de l'idéal reposant sur la noblesse est essentielle d'un autre point de vue également. Dans ces chants du *Purgatoire* ainsi que dans la scène avec Cacciaguida, le poète nous offre le tableau de la morale nécessairement plus pure d'une communauté urbaine, ancestrale, fermée, patriarcale, pour l'opposer à la «nouvelle gent», qui par son activité allant à l'encontre des occupations ancestrales, a sapé cette communauté urbaine fermée, et avec elle les normes morales, qui étaient les siennes.

Or, lorsque Dante demande compte au présent dégénéré, de l'éthique de l'ancienne communauté, il ne s'agit pas seulement du fait qu'il va puiser

ses exemples dans le passé, mais bien qu'il projette sur le style de vie de la communauté ancestrale, le nouvel idéal humanitaire de la noblesse, dont nous avons vu qu'il subissait fortement l'influence de l'idéal de la noblesse chez Juvénal.[44] Ainsi l'idée de la noblesse, chez Dante, n'est pas simplement un modèle repris aux moeurs et aux temps anciens, elle est aussi porteuse d'un nouvel idéal de noblesse. Étant donné qu'à son époque, personne ne correspondait à cet idéal là, il est devenu lui aussi une partie de l'utopie positive de Dante.[45]

*

Dans le *Paradis*, nous trouvons des invectives satiriques en plus grand nombre, et plus vigoureuses par le ton. La raison en est que les possibilités satiriques sont objectivement impliquées dans cette partie de la *Comédie*. Il en va ici tout différemment de ce qu'il en était dans l'*Enfer* et le *Purgatoire;* dans le *Paradis*, Dante ne peut adopter une attitude de juge, il ne peut que transmettre à la terre la critique des parfaits qui ont accédé au *Paradis*. Ici les invectives satiriques ne se trouvent que dans la bouche des saints et, étant donné le caractère théologique et mystique du *Paradis*, il va de soi que ces invectives sont dirigées contre la dégénérescence de l'Église. Saint Pierre, attaquant le luxe de l'Église, raille les pontifes engraissés, et il évoque les exemples de la simplicité d'autrefois (Chant XXI).

Dans le chant XXII, ce sont de nouveau la cupidité de l'Église et sa corruption qui sont critiquée. L'accusateur est Saint Benoît.

Le mura che solìeno esser badia
fatte sono spelonche, e le cocolle
sacca son piene di farina ria.
Ma grave usura tanto non si tolle
contra 'l piacer di Dio, quanto quel frutto
che fa il cor de' monaci sì folle;
— — — — — — — — — — — — — — —
Pier cominciò sanz'oro e sanz'argento,
e io con orazione e con digiuno,
e Francesco umilmente il suo convento.

(*Paradiso*, XXII., 76—81., 88—90.)

Dans le chant XXVII nous trouvons dans un grand discours violent de Pierre, une des invectives les plus logiques et les plus vigoureuses.

Non fu nostra intenzion ch'a destra mano
de' nostri successor parte sedesse,
parte dall'altra del popol cristiano;
nè che le chiavi che mi fuor concesse
divenisser signaculo in vessillo
che contra battezzati combattesse;
— — — — — — — — — — — — — — —

In vesta di pastor lupi rapaci
si veggion di qua sua per tutti i paschi:
o difesa di Dio, perchè pur giaci?

(*Paradiso*, XXVII., 46—57.)

Cette invective se rattache à la tradition satirique de Juvénal, qui ne laisse aucune place à l'humour. Le sérieux de son objet exige que le ton de «Sophocle furieux»[46] de l'invective ne faiblisse pas un instant. Ici encore les comparaisons vigoureuses contribuent fortement à l'effet visé.

Dans le chant XXIX, c'est dans la bouche de Béatrice que retentit la critique qui fouaille la corruption de l'Église et c'est là le dernier morceau satirique de la *Comédie*.

VI

Ainsi que nous l'avons dit, c'est dans la *Comédie* que la veine satirique de Dante s'épanouit vraiment. Sa satire est en relation étroite avec ses idées politiques et morales. Ce n'est qu'en la situant dans ce cadre qu'on peut comprendre la satire dans la *Comédie*, et lui donner la place qui lui revient dans l'art de Dante. On voit aussi clairement quelle forme de satire l'emporte nécessairement, pour correspondre aux trois grandes divisions de l'oeuvre. Le choix des moyens satiriques est toujours motivé par le contenu et la logique interne des «cantica».

C'est là ce qui explique, d'une manière parfaitement évidente que dans l'*Enfer*, ce sont les moyens satiriques à caractère gnomique qui dominent. Dante prend personnellement part aux discussions, il prononce des jugements, il acquitte parfois, en un mot, la satire s'exerce sur des êtres humains, sur des êtres vivants.

Dans le *Purgatoire*, ainsi que nous l'avons vu, c'est au contraire l'ironie qui l'emporte ainsi que le veut le sujet. Cela tient au fait que lorsque Dante évoque les vertus introuvables dans le présent, de sa chère noblesse, la *virtù*, l'*amore*, la *valore* et la *cortesia*, cela avec des intentions polémiques, c'est avec une sorte de nostalgie émue qu'il rêve au passé lointain.

Dans le *Paradis*, où les élus attaquent l'Église, institution qui est à l'encontre des idées doctrinales, politiques et morales de Dante, qui est du parti des Guelfes dégénérés et prend activement part à l'enrichissement général, c'est l'invective, prise au sens de Juvénal, qui domine.

Étant donné le caractère politique et non religieux de l'anticléricalisme de Dante, ses invectives contre l'Église, du point de vue de l'apparition de la satire politique moderne, eurent une influence libératrice singulièrement importante — cela d'autant plus que l'Église était une puissance mondiale, et que par conséquent, la critique exercée contre elle trouvait un écho dans toute l'Europe.

Bien entendu, cette division des moyens satiriques épousant la division en trois parties de l'oeuvre entière, ne montre que les tendances essentielles. Nous avons montré que les moyens saritiques, comme le contenu satirique lui-même, se rejoignent souvent, leur effet en étant décuplé.

Quoiqu'il en soit, dans les trois parties de l'oeuvre, l'expression fondamentale des idées politiques et morales, repose essentiellement sur l'invective choisie de préférence aux autres moyens satiriques comme plus conforme à la conception utopique qui sert de base à l'oeuvre entière.

*

Dante avait un tempérament passionné. Il était fier, probe, mais obstiné aussi. Mille liens le rattachaient au moyen âge, dont il était le fils, mais davantage encore peut-être aux siècles en puissance, et au nôtre aussi. C'est là le grand secret de son influence. Sa passion fait qu'il est souvent injuste. Prévenu, au premier chef, contre Florence, blessé dans son amour-propre, il ne veut pas, et peut-être ne le peut-il pas, voir les vertus de la ville ingrate, qui seront un exemple pour les siècles ultérieurs. Il oppose à la réalité dominée par les antagonismes, des principes souvent puisés dans le passé. Et pourtant, il est moderne, avec son idéal d'une nouvelle noblesse, avec son patriotisme et enfin parce qu'il juge et innocente tout et tout le monde à travers le prisme de sa personnalité. Son individualisme et son culte de lui-même, sont ceux-là mêmes que la «gente nuova» et les «subité guadagni» si souvent fustigés par Dante, donnaient en exemple et proposaient comme style de vie. Si nous ne voyions pas en Dante ces traits rétrogrades mais revêtus d'une expression artistique entièrement moderne, qui ne laissent aucune place à la pensée médiévale et qui font de lui un individualiste forcené, nous ne ferions qu'appauvrir la personnalité si complexe et si attirante de Dante, même dans ses contradictions extrêmes.

Dante est né à la limite de deux époques. Lui-même, l'homme du passé, est devenu, au contact des changements qu'a connus son époque, un homme nouveau, parce qu'il est entré dans un nouvel ordre social, tandis que l'ancien s'effondrait. «Voilà pourquoi avant que l'homme nouveau qui vient de se créer dans le sens positif, n'invente sa poésie, nous sommes témoins du chant du cygne du vieil homme qui renaît, dans le sens négatif et le chant du cygne a un éclat admirable; en lui le nouveau se mêle à l'ancien, les passions sont incomparablement poussées à leur paroxysme.

La divine Comédie n'est-elle pas le chant du cygne du moyen âge et déjà une anticipation des temps et de l'histoire moderne.»[46]

NOTES

[1] Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale*. Turin 1950. p. 10.
[2] De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*. Tome I. p. 167—173.

[3] Sannia, E., *Il comico, l'umorismo e la satir anella Divina Commedia*. Hoepli. Milan 1909.

[4] Cian, V., *La satira*. Vallardi. Milan 1923.

[5] Le fait même que Dante ait écrit la Comédie en italien et non en latin, est une illustration des pensées du *De vulgari eloquentia* sur l'italien en tant que facteur d'unification de la nation et il montre bien que Dante poursuit dans ce domaine un but précis. Il vaut la peine à ce propos de citer Gramsci: «Il me semble tout à fait évident qu'il faut essentiellement considérer le *De vulgare eloquentia* de Dante, comme un acte de politique nationale culturelle (dans le sens qu'avait le mot «national» à cette époque et chez Dante), de même que ce que nous appelons «question linguistique», a toujours été une manifestation de la lutte politique; c'était là une manière pour les intellectuels de protester contre la désagrégation de l'unité politique qui en Italie était une réalité que dissimulait l'expression d'«équilibre des états italiens»; ils protestaient ainsi contre la désagrégation naturelle et concertée des classes économiques et politiques qui s'étaient petit à petit constituées avec les communes après l'an 1000 . . . Que la tentative de Dante ait eu une extrême importance, par son caractère novateur, est prouvé par le fait que plus tard le latin redevient la langue des hommes cultivés (et nous pouvons ici rapprocher la question du double visage de l'humanisme et de la renaissance qui étaient par essence réactionnaires du point de vue du peuple et de la nation mais qui étaient par contre progressistes en tant qu'expression du développement culturel des couches intellectuelles en Italie et en Europe) . . .»

Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale*. Turin Einaudi. 1950. 204.

[6] De Sanctis: *op. cit.* Tome I. 167. «Manca la grandezza negli attori, e manca pietà negli spettatori.» De Sanctis ne remarque pas que dans cette remarque — quasi négative — il donne les signes distinctifs de la bonne satire, c'est-à-dire le recul de l'auteur, le recul poétique par rapport à un thème donné, et la représentation de la médiocrité des «héros» mis en scène.

[7] De Sanctis *op. cit.* 169.

[8] De Sanctis *op. cit.* 172.: «Ma i sentimenti e le passioni personali se hanno ispirato il poeta e resa terribilmente ingegnosa la sua fantasia, non penetrano nella rappresentazione . . .»

[9] De Santis *op. cit.* 1720

[10] De Sanctis *op. cit.* 22—203.

[11] Salinari, G., *Il comico. nella Divina Commedia*. Belfagor 30. novembre 1955. 627., 628.

[12] Oeuvres complètes de Dante, sous la direction de T. Kardos. Bp. 1962. 511.

[13] Gramsci, A., *Il Risorgimento*. Einaudi. Turin 1949.

[14] *Chi udisse tossir*.

[15] *Ben ti faranno*.

[16] *Bicci Novel, figliuolo*

[17] Burckhardt; *Az olasz renaissance műveltsége. (La renaissance italienne et la culture)* Bp. 1945. 72.

[18] Vie de Dante = Oeuvres de Giovanni Boccaccio.

[19] Gramsci, A., *Letterature e vita nazionale*. Turin 41.

[20] *Banquet* I. IX., I. XI.

[21] *Banquet* III. XI. 249.

[22] *Banquet* II. VI. 385.

[23] Cian, V., *op. cit.* 155.

[24] «En fait parmi toutes le parlures italiennes, celle des Romains — un jargon de truands plutôt qu'un vulgaire, — est je dis bien, la plus laide; et ce n'est point merveille, car iceux, plus que tous autres, par la grossièreté même de leurs manières, empestent l'Italie.» (Pléiade. *De l'Éloquence* I, XI. p. 572)

[25] *De l'Éloquence* I, XIII. p. 578.

[26] *De l'Éloquence* I, XIII. p. 575

[27] *Monarchie* II, XI. p. 696.

[28] *Monarchie* III, III. p. 706—707.

[29] cf. en particulier dans les *Epitres* VI et VII, 7.

[30] cf. *Epitre* VII.

[31] Pour l'explication du vers et le sens à donner au mot «natura», nous nous en tenons à ce qu'en dit I. K. Horváth dans son étude sur Juvénal, *Juvenalis Szatírái* (Les Satires de Juvénal) Bp. 1964. p. 32.

[32] Cian, V., *op. cit.* p. 171.

[33] Cf. les passages relatifs à la conception de l'âge d'or de Juvénal dans la belle

étude sur Juvénal de J. K. Horváth, *Juvenalis Szatírái* (Les satires de Juvenal) Bp. 1964—14—34.

[34] *Juvenalis Szatírái* Les satires de Juvénal Bp. 1964. Introduction. 21.

[35] Il est à remarquer que la *III^e Satire* dans son ensemble — dans sa conception générale et dans ses détails — ressemble beaucoup à de nombreuses prises de position de Dante contre la «nouvelle gent» — Cf. *III^e Satire*, vers 29—44.

[36] *Juvenalis Szatírái*. Les satires de Juvenal Bp. 1964. Introduction de J. K. Horváth. 33—34.

[37] Gramsci, A., *Il Risorgimento*. Einaudi. Turin 1949. 6—7.

[38] Bien entendu, Dante représente bien d'autres phénomènes encore, d'une manière satirique. Cette division en trois désigne des parties importantes du point de vue de notre sujet seulement.

[39] La fonction allégorique des héros mythologiques grecs et romains, souffrant dans l'Enfer, reflète encore la vision de l'antiquité propre au moyen âge chrétien. Mais il convient cependant d'observer que chez Dante, «l'allégorie a déjà, dans de nombreux cas, uncontenu plus concret et plus réel, et elle annonce la comparaison poétique dans son sens moderne.

[40] *Irodalmi Tanulmányok*. = Péterfy Jenő Munkái. (Études littérraies — oeuvres de Jenő Péterfy) Bp. p. 183—237.

[41] Cf. par exemple le *Banquet*, IV, XI, IX, XI. Quoiqu'on trouve aussi des déclarations concrètes et importantes sur les bons commerçants dans IV, XXVIII. 12—13 et dans IV, XII., où il s'élève contre la soif de richesse dans les villes, et le besoin d'en amasser toujours davantage. «Et quelle autre cause, quotidiennement met en péril et tue les cités, les quartiers populeux, les personnes une par une, de mort aussi sûre comme fait un nouveau ramassement d'avoir ici ou là? Lequel ramassement amène au jour de nouveaux désirs, au terme desquels on ne peut parvenir sans tort faire à quelqu'un.» A propos de cette question, voir l'étude de T. Kardos: *Dante humanizmusa a középkor és a renaissance között* (l'humanise de Dante entre le moyen âge et la renaissance) parue dans le recueil d'études: «*Dante a középkor és a renaissance között*" *(Dante entre le moyen âge et la renaissance)* Bp. 1966.

[42] cf. la note 6.

[43] cf. la note 10.

[44] Apropos de l'idéal de noblesse chez Juvénal et des efforts de l'humanisme à ses débuts, voir T. Kardos *A középkori diákdalok és szerzőik. Carmina Burana, középkori diákdalok (Les chansons d'étudiants du moyen âge, et leurs auteurs. Carmina Burana, chansons d'étudiants du moyen âge.* (Bp. 1960. Postface p. 234—350.

[45] cf. Rózsa, Z., *Az antik szatíra és a szatirikus módszer (La satire antique et la méthode satirique)*, les passages consacrés à Juvénal. *Filológiai Közlöny* 1960. N^os 3—4. p. 288.

[46] Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale*. Turin. 1950. p. 10.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 41—61 (1967)

«...Celluy qui fist l'avant garde»

(Essai d'exégèse des vers 261—264 du *Lais* de Villon)

par

OTTÓ SÜPEK

(Budapest)

L'oeuvre de Villon, comme celle de tout grand créateur, est une unité aux lois closes, un monde singulier, que son imagination poétique a créé par sa connaissance de l'homme, des événements vécus, sa compréhension des hommes et des événements, c'est à dire par la perception du processus interne de la réalité. C'est pourquoi ses limites sont plus espacées, ses formes de mouvement plus vraies que celles de la réalité vivante, puisque ses figures, ses êtres existants et combattants vivent le tout à travers la partie, reflétant l'universel à travers l'individuel, et font entrevoir dans le présent à la fois le passé mourant et le futur naissant à la vie.

Cet art a été préparé par des tendances séculaires, des nécessités cachées dans les profondeurs, et son apparition était déjà attendue par l'époque, par la France du XV^{e} siècle, qui le chargeait d'élaborer son expression propre et ses formes de manifestation artistique. Par conséquent la poésie de Villon est non seulement un achèvement, mais aussi un début, non seulement une unité, mais aussi partie d'un tout, l'indice d'un moment du processus d'évolution, le représentant artistique de la structure et des déterminants spécifiques d'une époque de transition.

C'est ce caractère de l'art de Villon que je me propose de présenter dans cette étude, et ceci par l'analyse d'un legs qui jusqu'à présent n'a pas été compris avec assez de précision, et par l'identification de l'héritier jusqu'à présent inconnu de ce même legs.

Ce legs figure dans les vers 261—264 du *Lais* où Villon fait allusion au cambriolage du Collège de Navarre, à Guy Tabary, son complice qui le trahit, et aux graves ennuis que lui cause ce dernier après le cambriolage.

Comme on le sait, l'histoire authentique du cambriolage a été conservée par l'extrait du procès-verbal qui fut fait le 22 juillet 1458 à la base des aveux de Tabary, et que publia en 1892, dans son édition de Villon, Auguste Longnon.

Il ressort du procès-verbal que Tabary, qui gardait les vêtements de ses complices pendant le vol dans la maison voisine du Collège, n'avait reçu que dix pièces d'or du butin, rien que pour garder le secret. Lorsqu'il protesta

contre l'injustice de ce partage, Villon et ses compagnons lui répondirent qu'on ne pouvait lui donner autant qu'à ceux qui avaient exécuté le cambriolage.

Le fait que Tabary ne cacha pas qu'on l'avait dupé, de même que l'argumentation de Villon et ses compagnons, montrent que Tabary trouvait trop modique le prix de son silence et qu'il était offensé par la duplicité de ses complices. Et bien que l'extrait du procès-verbal ne contienne aucune allusion sur la suite de la discussion, il est pour ainsi dire bien naturel que, dans ces conditions, Tabary ne se considérait pas comme forcé de garder le secret.

Des quatre vers susmentionnés du *Lais* il ressort que Tabary avait causé de graves ennuis à ses complices et en premier lieu à Villon. En effet c'est dans ces vers que Villon fait son legs à Tabary, et la motivation de ce legs rend indiscutable le fait de l'acte de son complice:

A celluy qui fist l'avant garde
Pour faire sur moy griefz exploiz,
De par moy saint Anthoine l'arde!
Je ne luy feray autre laiz.

Il est vrai que Villon ne nomme pas Tabary dans ces vers, et c'est pourquoi la philologie de Villon ne lui a pas identifié jusqu'à nos jours le légataire inconnu. Or l'histoire du vol, ou plus exactement le rôle qu'y joua Tabary, permet à lui seul de supposer que «celluy qui fit l'avant garde» n'est autre que Guy Tabary; en effet, aux termes de sa déclaration de procès-verbal, c'est lui qui resta dans la maison de maître Robert de Saint-Symon pour garder les vêtements, tandis que les autres exécutaient le cambriolage: « . . . stetit in dicta domo magistri Roberti de Saint-Symon custodiendo tunicas eorum.» La nature, la motivation et la source d'inspiration du legs témoignent avec autres preuves qu'il s'agit réellement de Tabary.

Villon légue à son héritier maléfique le feu de saint Antoine. Or cette maladie, l'ignis Sancti Antoni, servait à désigner toutes les affections inflammatoires, gangréneuses qui atteignaient généralement les membres, provoquaient une grande fièvre et des douleurs aiguës. On les nommait feu de saint Antoine parce que leur guérison se faisait, selon la croyance de l'époque, par l'intermédiaire de ce saint.[1] Villon se sert de ce nom pour exprimer la notion de chaleur ardente. Ceci est attesté par les vers 599—600 du *Testament*, où il trouve les flammes de l'amour plus chaudes que le feu de saint Antoine:

. . . d'amours les flammes
Plus chauldes que feu saint Antoine.

Cependant l'expression «feu saint Antoine» était également usitée comme ju ron justement à cause des manifestations fréquentes, épidémiques des maladies qu'elle évoquait. C'est déjà dans ce sens que l'utilise Jean de Meung, le poète préféré de Villon, dans le *Roman de la Rose*, ce grandiose roman en vers de la

Rose mystique-symbolique, sous la forme «maus feus» ou «male flambe», et à une occasion sous les deux à la fois.[2] En même temps il évoque à chaque fois la vivacité de la flamme par les rimes «garde» et «arde», tout comme Villon dans son legs.

Ces deux rimes se répètent quatre fois dans les 21 780 vers du *Roman de la Rose;* Jean de Meung s'en sert une fois pour maudire l'amour vénal,[3] une deuxième fois la vieille femme allégorique, la Vieille gardant l'amour et la Jalousie qui remplit le même rôle,[4] les deux autres fois pour maudire Male Bouche, la mauvaise langue, ennemi acharné des amoureux, l'undes gardiens de la prison de l'amour.[5]

Ainsi, dans l'oeuvre de Jean de Meung, le juron du feu de saint Antoine s'adresse à ceux qui d'une manière ou d'une autre font obstacle à l'accomplissement de l'amour. Le plus méchant, le plus haïssable est Male Bouche. Même le doux Guillaume de Lorris, auteur de la première partie du *Roman de la Rose* le maudit à deux reprises, bien que le juron qu'il emploie ne soit pas la formule originale de Jean de Meung; Guillaume de Lorris ne le fait pas brûler par le feu de saint Antoine, mais se contente de le frapper de la malédiction de Dieu: «Male Bouche que Deus maudie».[6]

Male Bouche mérite cette malédiction, puisque son attitude, ses méthodes et son caractère, en un mot tout son être sont faits de méchanceté et créent la haïne. C'est le gardien compagon du Danger, de la Honte et de la Peur[7] et c'est lui qui se trouve à la porte de droite et fait le guet toute la nuit; il ne ménage personne ni rien et cherche un défaut en toute chose:

. . . . . .
Male Bouche, que Deus maudie,
Ot soudeiers de Normandie:
Cil garde la porte detrois;
Et si sachiez qu'as autres trois
Vait il e vient quant il li siet,
Qu'il doit la nuit faire la guiet.
. . . . . .
Male Bouche, qui riens n'esperne,
Trueve a chascune quelque herne.[8]
. . . . . .

Cependant son défaut le plus haïssable est qu'il ment, qu'il invente des histoires fausses, qu'il grossit les choses et, de ce fait, contamine tous ceux qui l'approchent.[9] Il passe toute sa vie à calomnier, il sape la réputation des gens, et s'il se met à médire de quelqu'un il en fera un martyr:

. . . . . .
. . . . . Male Bouche
Qui envenime e qui entouche
Touz ceus don il fait sa matire;
Par langue les livre a martir.[10]

Astenance, la figure féminine allégorique de l'abstinence, a beau lui exposer la pensée ptolémaïque que la vertu première est de freiner la langue:

. . . . . .
Sire, la vertu prumeraine,
La plus grant, la plus souveraine
Que nus morteus on puisse aveir
Par science ne par aveir,
C'est de sa langue refrener:
A ce se deit chascuns pener;
Qu'ades vient il meaux qu'en se taise
Que dire parole mauvaise;
E cil qui volentiers l'escoute
N'est pas preudon ne Deu ne doute.[11]

Male Bouche ne peut être touché par la persuasion; il ne peut être vaincu que par l'hypocrisie. Il faut simuler à ses yeux l'amitié, la gentillesse, se garder de lui révéler sa colère; il faut être rusé envers le rusé, tromper le trompeur, ce n'est pas un péché, c'est la raison qui nous le dicte. Car Male Bouche n'est pas un ennemi franc! C'est un traître sournois ,qui vous calomnie derrière le dos et qu'il faut punir de trahison. Pour le punir il faut le faire pendre tout comme les voleurs qui volent de l'argent, des vêtements, du froment.[12]

Donc le médisant Male Bouche mérite bien d'être maudit par les auteurs du *Roman de la Rose.*

Villon connaissait le *Roman de la Rose,* il le connaissait même si bien que, en créant le *Testament,* c'est à dire cinq ans après avoir fait le *Lais,* il se sert pour s'excuser, et comme argument, de l'essentiel d'une partie de 195 vers de cet ouvrage.[13] Et bien qu'il utilise les termes du testament de Jean de Meung, l'idée de citer le *Roman de la Rose* signifie tout de même qu'il avait parfaitement compris le système allégorique de l'oeuvre et qu'il l'avait retenu dans ses moindres détails:

Et, comme le noble Rommant
De la Rose dit et confesse
En son premier commencement
Qu'on doit jeune cuer en jeunesse,
Quant on le voit viel en viellesse,
Excuser, helas! il dit voir;
. . . . . .[14]

Mais ce n'est pas la preuve unique de l'influence qu'exerça sur Villon le *Roman de la Rose.* Dans ses oeuvres, dans les ballades tout comme dans les Testaments, on retrouve d'innombrables réminescences d'une expression, d'une pensée ou d'une prise de position idéologique du roman. Rien que dans les 34 premières lignes du *Lais,* on retrouve à cinq reprises des réminiscences de ce genre![15] Il est donc certain que, lorsque Villon conçut le *Lais,* lorsqu'il forma les caractères des légataires et lorsqu'il choisit les legs,

le monde d'allégories du *Roman de la Rose* vivait sous ses yeux, exerçant sur lui une influence très nette: et ceci, entres autres raisons, parce que cette oeuvre de Villon constitue au fond par son caractère et sa qualité littéraire une parodie de la littérature courtoise allégorique, tout comme le livre de Jean de Meung. De la sorte, lorsque Villon choisit comme légataire un personnage qui lui a fait tort, il est tout naturel qu'il soit influencé par le mauvais esprit du *Roman de la Rose*, l'incarnation bien connue de la notion des intrigues: Male Bouche, et qu'il entende dès lors retentir à ses oreilles la malédiction traditionnelle, avec la musique évocatrice et associatrice de son unité prosodique, la rime stéréotypée.

Le parallèle entre le légataire malfaisant et Male Bouche semblait si tangible à Villon et à ses amis qu'ils jugeaient inutile de l'appeler par son nom; tous savaient que c'était Tabary qui n'était pas capable de tenir sa langue; ce n'est pas sans raison qu'on lui avait fait prêter serment avant le cambriolage et menacé de mort après: « . . . adiurauerunt nichil dicere de his que videret et audiret, . . . quod si ipse aliquid diceret quod ipsi eum occiderent . . .;» Evidemment le fait que Villon avait omis le nom du légataire visait en même temps un effet esthétique; le démonstratif remplaçant le nom et qui, dans le système grammatical, n'est qu'une forme terne et sans intérêt, revêt ici une valeur expressive spéciale, une couleur locale, et devient ainsi un des éléments de l'esthétique du legs.

L'analogie des caractères de Tabary et de Male Bouche permet de déduire de façon évidente que Tabary avait causé des ennuis à Villon et ses comparses en révélant leur secret, en bavardant. Un bon exemple de ce bavardage est d'ailleurs sa relation avec le curé Marchant; cette étourderie inadmissible qui fait qu'il dévoile à un homme absolument inconnu, sans penser aux conséquences de son acte, toute l'activité de la bande, et ceci en quelques brèves semaines, du 24 avril au 17 mai 1457. Tout comme Male Bouche, lui non plus n'épargnait personne ni rien par ses commérages, par le grossissement des faits, et lui aussi portait atteinte à la réputation d'autrui. C'est ce que semble indiquer le vers 860 du *Testament*, dans lequel Villon désigne sous le nom d' «homs véritable» celui qui, non content de raconter les faits, les grossit, comme le prouve le sens équivoque du verbe «grossa»:

. . . . . .
Lequel maistre Guy Tabary
Grossa, qui est homs veritable.
. . . . . .

Mais c'est probablement aussi la raison pour laquelle il cite parmi les cadeaux son «bruit», qu'il cède à son père adoptif comme premier legs dans son *Lais:*

Je laisse, de par Dieu, mon bruit
A maistre Guillaume Villon,
Qui en l'onneur de son nom bruit,
Mes tentes et mon pavillon.[16]

Ce legs de sa réputation est évidemment équivoque, ou en tout cas bivalent comme presque tous les legs de Villon, mais ces deux valeurs, en l'occurrence la réputation de voleur et celle de poète, s'emboîtent étroitement l'une dans l'autre, tout comme l'expérience vécue de Villon et la réminiscence littéraire du *Roman de la Rose* dans le legs de Guy Tabary.

Villon a travaillé le legs de Tabary avec un soin tout particulier, avec une concentration absolue de sa force artistique. Cette demi-strophe est pleine d'harmonie et de régularité, c'est une symbiose admirable du contenu et de la forme; elle se rattache aux quatre premiers vers de la strophe par une association d'idées et constitue avec eux une unité poétique étroite, mais à la fois elle est en elle-même une construction solide, un édifice composé des éléments essentiels des faits externes et internes, que des effets picturaux et musicaux et divers mouvements prosodiques remplissent de couleur, de vie, de chaleur. Ces mouvements et ces effets poétiques puisent évidemment leur dynamique dans l'énergie du contenu sémantique; c'est pourquoi l'expressivité de chaque phrase, de chaque mot, et même des sons et des chaînes de sons devient ici, par un principe de composition déterminé, l'élément d'actualisation des rapports de cause à effet, des dimensions objectives et subjectives d'une série d'événements spéculatifs et émotifs.

Or, à première vue, il semblerait que dans ces quatre vers tendus et non stylisés, le poète se contente de faire connaître quatre faits: qui est le légataire, pourquoi il lui fait un legs, ce qu'il lui lègue et ce qu'il ne lui lègue pas. L'impassibilité du ton cache l'arrière-plan affectif:

> A celluy qui fist l'avant garde
> Pour faire sur moy griefz exploiz,
> De par moy saint Anthoine l'arde!
> Je ne luy feray autre laiz.

Cependant cette indifférence voulue est déjà un moyen de magie poétique, car ce calme extérieur, cette apparence de simple énumération des faits est le résultat d'un procédé créateur soigné qui atteste l'attitude de l'écrivain, la discipline que Villon voulait s'imposer et sauvegarder même dans les situations dramatiques, c'est à dire dans l'effervescence de son monde intérieur, en énonçant des faits au lieu de sentiments.[17]

Toutefois l'esthétique véritable et la motivation réelle de cette attitude disciplinée résident dans le rôle artistique qu'assume le poète dans le *Lais*, c'est à dire dans cette figure de chevalier servant persécuté, bafoué dans son amour que revêt Villon tout au long de son oeuvre; c'est sous ce masque qu'il disperse les trésors de son imagination en s'apprêtant à fuir, avec cet équilibre galant, cette discipline raisonnable que l'on considérait comme l'une des vertus essentielles du chevalier.[18]

De la sorte, la forme équilibrée du legs de Tabary, son objectivité apparente, provient de l'exigence artistique du manitien de la fiction courtoise; cette fiction est une mince couche qui enrobe tout le *Lais* et sous laquelle reflue la vie brute; c'est cette apparence qui rattache l'oeuvre à la littérature courtoise; c'est la surface épique, le voile des manifestations lyriques du subjectif; c'est le général du moyen-âge dans lequel et à l'encontre duquel paraît la problématique du particulier.

La forme extérieure du legs est donc en contradiction et en même temps en accord avec le contenu interne. Et ceci ne signifie pas seulement que l'on décèle dans la tension des vers un mouvement énergique et que l'absence de style cache une manière d'écrire raffinée, mais plutôt que le rythme, la rime, le spectre sonore des vers, c'est à dire leur qualité structurelle et acoustique conservent, tout en exprimant le chatoiement lyrique du mouvement naturel interne, la solidité épique de l'octosyllabe et, à travers ce dernier, l'apparence d'équilibre.

Le contenu du premier vers évoque, par une image nettement gravée, le cambriolage du collège, ou plus exactement ce qu'il impliquait pour Tabary: la surveillance. Le poète parle donc de l'individu qui a pris part au cambriolage, c'est à dire qui fut son complice et pourtant le trahit. Il est vrai qu'il devait simplement faire le guet, mais il n'en est pas moins vrai qu'il ne reçut que dix pièces d'or; or, la modicité de cette somme le rendit mécontent et c'est ainsi qu'il devint traître. Tout est réuni dans ce vers, tout ce qui est essentiel figure dans ce tableau ! Villon a donc soigneusement trié les événements vécus, et n'a élevé au niveau de poésie que les éléments qui portent en eux les corrélations. Quant à la présentation imagée des corrélations, elle évoque toute l'histoire et rend ainsi la description de Villon synthétique, c'est à dire qu'elle place l'image dans le champ visuel de manière à refléter l'événement entier comme partie essentielle d'une histoire.

Le milieu affectif, le contenu psychique de l'histoire, est fixé par les autres éléments du vers, du choix des mots, de la détermination exacte de leur fonction jusqu'au système des effets sonores, en passant par le rythme. Evidemment tout ceci ne peut être senti dans sa réalité que si l'analyse se fait conformément aux règles de prononciation, de symbolique des sons contemporaine, et d'après les règles de poétique de l'époque. Par bonheur nous possédons plusieurs Arts de seconde rhétorique de ce temps, qui contiennent non seulement les règles des formes de versification, mais aussi des recueils de mots rimés qui permettent de déduire la prononciation de l'époque.[19] L'existence de la symbolique des sons est également attestée par des sources authentiques. La plus importante est *Li Abeces par Ekivoche* d'Huon le Roi et la *Ballade de L'ABC* du XV^{e} siècle. Mais l'application générale de la symbolique des sons est attestée le plus nettement par l'ouvrage *De Canticis* de Jean Gerson, chancelier théologien de l'Université de Paris, composé vers 1423—1426, et qui traite de la propriété

de certains sons à exprimer les sentiments. Ainsi, selon Gerson, le son «a» exprime la joie, «e» l'espoir, «i» le regret, «o» la peur, «u» une grande douleur: Concinendo per *a* gaudiam per *e* spem per *i* compassionem . . . in se *o* timor vel *u* dolor gravis . . .[20] Il va de soi que cet ordre de valeur des voyelles n'est pas absolu, tout comme il ne l'est pas dans la poésie moderne; au XV^e^ siècle et plus tard également, l'expressivité des sons était déterminée par les traits spéculatifs et affectifs de la pensée poétique.[21] C'est pourquoi les éléments évocateurs du legs de Tabary ne peuvent être analysés que par la présence permanente du contenu, ils ne deviennent réels que sous cet éclairage. Or cet éclairage se réfléchit en se multipliant; la pensée et le sentiment poétiques brillent sous leur jour véritable.

Le premier mot appuie déjà cette assertion. En effet «celluy» nous fait simplement savoir, sur le plan de la pensée, que l'action fut faite par un homme, mais la sifflante initiale et le groupe vocalique tendu «ui» font immédiatement sentir par leur rapport acoustique, que de ce légataire le poète ne pourra parler qu'avec haine.[22] Cette passion est justifiée et renforcée par le son «i» du mot suivant «qui», ou plus exactement par l'effet conjugué de la consonne «k», dure et agressive et de l'«i» évoquant la haine. Cette monosyllabe agressive se rattache immédiatement au verbe composant la cinquième syllabe du vers, au volume sonore ardent du verbe «fist», étant donné que, de deux monosyllabes accentuées consécutives, la première doit toujours se résorber dans la deuxième, si celle-ci est suivie de la césure.[23] Dans le cas donné, cette soudure est particulièrement heureuse: c'est le verbe «fist», marquant l'action, qui doit supporter le poids de la première partie du vers, car c'est sur cette dernière que monte le rythme, avec l'élan ascendant des cinq premières syllabes (3 + 2); et à présent l'«i» du verbe fist domine solidement l'atmosphère, l'expressivité de la phrase avec les deux autres syllabes. Les sons «l» et «v» qui suivent la césure transposent ensuite cette passion dans l'antre nasal de la pénultième syllabe, d'où l'atmosphère dense de toute la phrase passe, après le tourbillonnement d'un instant, sur la rime, le groupe acoustique perçant du substantif «garde» prononcé «gerd».[24]

Comme la rime est un nom monosyllabique autonome, sa structure grammaticale et acoustique condensée lui permet non seulement de supporter la charge qui pèse sur elle, c'est à dire le triple poids du sens, de l'image et du sentiment, mais pour ainsi dire elle l'attire; c'est en effet cette attraction qui permet que, par la condensation sémantique et évocatrice de tout le vers, cette rime devienne une rime d'appel étayée encore sur le côté, du fait de son caractère de rime féminine, par une syllabe d'appoint, semblable à un frêle arc-boutant gothique, et qui lui assure une solidité suffisante pour accueillir la rime-réponse.[25] L'effet esthétique des sons, le rythme et la rime sont donc en harmonie dans ce vers avec le sens, et cette harmonie sera aussi parfaite dans les autres vers, comme partout dans l'art de Villon. Car la haine exprimée

dans le legs de Tabary et surtout dans le premier vers par les sons «s», «ui», «k», et «i», réapparaît avec les mêmes combinaisons de sons, la même technique de la rime et du rythme dans le cas, par exemple, de l'évêque Thibault d'Aussigny et de Jehan Perdrier, dans les strophes II et CXL du *Testament:*

. . . . . .
*S*oubz lUY ne tIens *s'*Il n'est en *fr*I*ch*e;
*F*oy ne lUYdoy n'hommage avec*que*,
*J*e ne *s*UIs *s*on *s*erf ne *s*a bI*ch*e.
. . . . . .
Item, a *sIr*e *J*ehan Perd*rI*er
*R*Iens, ...
. . . . . .

Et ceci prouve que Villon utilisait sciemment les possibilités musico-acoustiques des sons, du rythme et de la rime, pour exprimer les nuances de sa pensée et de ses sentiments. Cette conscience est motivée par la pratique contemporaine de la symbolique des sons, l'exigence médiévale très forte d'un usage adéquat de la langue poétique, de même que par la propre érudition rhétorique du poète.[26] C'est pourquoi il n'est guère surprenant que, dans la XCIII[e] strophe du *Testament*, les vers 934—935, il veuille envoyer à sa maîtresse infidèle une ballade dont tous les vers se terminent par «R», son qui exprime la colère de l'homme trompé:[27]

. . . . . .
Ceste ballade luy envoye
Qui se termine tout par R
. . . . . .

Et c'est par ce même «R», par ce sens coléreux du son «R», qu'il rappelle dans le deuxième vers du legs de Tabary la trahison de son complice: «PouR faiRe suR moy gRiefz exploiz». Naturellement le sens de ce «R» exprimant la colère et la déception est parfait grâce au timbre et à la fougue des autres sons; les spirantes «f» et «s» régulièrement répétées, le timbre sombre de l' «oè» repris par trois fois, dans les mots «faire», «moy» et «exploiz» et le palpitement presque haletant, ascendant et descendant des voyelles.[28]

C'est la même bravoure artistique, la même expressivité harmonieuse, le même accord génial du contenu logique et affectif, de l'image, du rythme et des sons que dans le premier vers; le même mépris, la même haine à l'égard du traître ! Les mots avancent en s'enflant progressivement de colère retenue, et le rythme s'arrête au cinquième mot, «moy», sans aucun doute pour en souligner l'importance. C'est ainsi que là encore la césure vient après la cinquième syllabe, tout comme au premier vers, et cette césure donne au vers la formule rythmique (3+2)+3. Or par suite de cette répartition syllabique, de ce rythme, le poids de la cinquième syllabe augmente à tel point que les trois

syllabes suivantes ne peuvent conserver le niveau requis, et assurer ainsi sa propre solidité, voire l'équilibre de tout le vers, qu'en s'étayant du pilier de la rime, autrement dit, si la rime leur est identique acoustiquement aussi, et si logiquement elle s'y rattache, devenant de la sorte la représentation imagée de la quintessence du contenu. C'est pourquoi les trois dernières syllabes doivent être suffisamment fortes pour remplir la rime de l'énergie nécessaire. Le «r» qui domine le mot «griefz», la répétition du groupe «es» dans le mot «griefz» comme dans le mot «exploiz», concentre la force qui, passant dans la rime avec la consonne «l» de la syllabe rimée, correspond parfaitement à ces exigences.[29]

Villon a donc établi dans ce vers aussi l'équilibre statique, le repos formel de la surface, l'unité épico-lyrique de l'opposition entre l'apparence épique et l'essence lyrique.

Par suite du principe de la composition, le troisième vers répond au premier aussi bien du point de vue du contenu que de la rime. C'est dans ce vers que le poète nous fait savoir ce qu'il lègue à son complice intrigant, celui qui «fist l'avant-garde» et fut l'auteur de tous ses maux:

. . . . . .
. . . . . qui fist l'avant garde
Pour faire sur moy griefz exploiz
. . . . . .

Cependant, malgré l'attente et la règle de grammaire, le legs ne sera pas le simple complément d'objet que réclamerait le syntagme «A celluy . . .»; l'objet est remplacé par une phrase, c'est à dire que sa fonction est remplie par une phrase entière: la malédiction traditionnelle. Cette inconséquence syntaxique se retrouve plus d'une fois dans l'art de Villon. Il y a par exemple une telle anacoluthe dans la première strophe du *Lais*, où le participe présent «Considérant» ne constitue pas une unité grammaticale avec sa continuation logique. Et c'est ce qu'on découvre également dans la première strophe du *Testament*, lorsque Villon évoque ses souffrances et leur auteur. Ces ruptures de composition ont dans la poésie de Villon un rôle expressif: le refus de la correction syntaxique, le mépris des inflexions douces expriment une forte passion, une tension telle qu'il faut s'en libérer sur-le-champ par l'explosion d'une phrase de rupture.[30]

Il est donc clair que dans le troisième vers du legs de Tabary, c'est la tension des deux premiers vers qui se résorbe en une phrase impérieuse, une explosion contenant la malédiction:

. . . . . .
De par moy saint Anthoine l'arde!
. . . . . .

Ce caractère résorbant doit nécessairement transformer la phrase de sorte qu'elle contienne tous les éléments essentiels des deux premières, tant du point de vue affectif qu'évocateur, puisqu'elle doit faire sentir que toutes les opérations poétiques antérieures ne faisaient que préparer cette résorption explosive. En effet, la première partie de la phrase au rythme 3+(4+1) résume l'essentiel du second vers, répond par sa troisième syllabe aux rimes de ce vers en soulignant de nouveau son «moy» trahi, plaintif et criant vengeance, puis parcourant impatiemment les quatre premières syllabes, le vers explose dans la malédiction du verbe «arde», qui reproduit les corrélations du premier vers en tant que rime-réponse et en tant que volume sonore évoquant le sens. Le verbe «arde» constitue une rime forte et ramassée, mais elle porte un poids si puissant, le sens, l'image et l'atmosphère de trois phrases condensées en une malédiction, que la syllabe d'appoint fragile de l' «e» instable ne suffit pas à elle seule à l'étayer. C'est pourquoi le poète prolonge musicalement la rime comme s'il y ajoutait un point d'exclamation, pour assurer ainsi sa solidité et sa force définitives.

La catharsis de Villon est accomplie; le traître a été puni, il a été frappé de malédiction, de la même malédiction que Male Bouche, précurseur et sosie de Tabary. La tension intérieure de Villon se relâche, mais pas suffisamment pour l'empêcher de résumer ce qui précède dans un dernier vers, la quatrième du legs, et ceci par un tour emprunté à Jean de Meung:[31] lui-même par «je», lui par «luy» et l'essentiel de leur rapport par le «r» exprimant la morsure réciproque de la cinquième et de la septième syllabes, ce son évoquant la haine: «Je ne luy feray autre laiz.» La fonction expressive du son «r» se manifeste là encore par la césure; en effet, l'énergie rassemblée dans le groupe «oè» du verbe «feray», c'est à dire dans la rime intérieure, se transpose sur le groupe «tr» suivant la césure, et ainsi les «r» se renforçant mutuellement peuvent donner une impulsion à la dernière syllabe du vers, le mot «laiz» signifiant «legs», pour la porter au niveau général de la demi-strophe, de sorte que toute la phrase peut s'adapter à son entourage comme vers parallèle au deuxième vers.

Mais la magie poétique n'a pas encore pris fin; le dernier son du dernier mot, «s», se rattache, en évoquant de nouveau l'atmosphère sifflante qui imprègne toute la moitié de strophe, au son «s» qui ouvre le passage du legs, ce qui assure en même temps l'équilibre affectif.

Dans ce legs de quatre vers, nous retrouvons donc partout le même talent et le même soin artistique, partout la régularité est irrégulière, et l'irrégularité régulière; partout on rencontre les oppositions et l'unité dialectique des oppositions; c'est ainsi que s'exprime le sens, que se dessine l'image, que s'anime l'impression. Le caractère épique et lyrique des deux phrases qui composent cette demi-strophe, la longue de trois lignes et la brève d'une seule ligne, l'opposition et l'harmonie des caractères, les trois changements de forme du verbe «faire», la confrontation des pronoms alternatifs «luy-moy» dans la

troisième syllabe de chaque vers, la place des césures, et particulièrement le rythme irrégulier, 3+(4+1) du troisième vers, rien ne saurait mieux montrer la présence constante de l'action, du mouvement, de l'inquiétude, la force pénétrante de la situation dramatique qui se dégage de l'unité du contenu et du système associatif des images et des impressions, cette force que la chute ïambique des vers introduit en dernière analyse dans le processus rythmique général de toute l'oeuvre, dans l'atmosphère vivante et puissante de saturation affective, d'angoisse et de passion douloureuse s'exprimant aussi par l'ïambe.[32]

Ces traits de l'art de Villon ressortent comme un relief du bloc massif de la pratique poétique médiévale et de son art poétique. Leur individualité n'est pas encore tout à fait autonome, ils sont encore englobés dans le système général de règles poétiques du moyen âge, bien que celui-ci constitue moins une loi déterminante qu'un cadre conventionnel, c'est à dire une monture historique dans lequel et à l'encontre duquel se forme le spécifique de l'art de Villon.

Pour la forme, ce système de règles a ses racines dans l'antiquité latine; c'est la canonisation des principes artistiques de Cicéron, de Cornificius et d'Horace et, le plus souvent, celle de la pratique poétique d'Horace, Lucain, Ovide, Virgile, et Juvénal.[33] Pour l'essence il se rattache à la théologie, car comme toutes les manifestations intellectuelles et artistiques de l'époque, la poésie aussi devait exprimer, et en les exprimant les présenter à la conscience humaine, les symboles que, selon la conception de l'époque, la sagesse divine avait cachés dans les objets et les manifestations du monde pour prouver sa réalité mystique. La compréhension des symboles cachés, la perception spéculative et affective du Créateur se manifestant dans la création servaient évidemment à rendre l'homme meilleur, à le perfectionner et à lui faire obtenir par le renouvellement moral le salut céleste. Ce rapport étroit de la théologie et de la poésie a été exprimé le plus nettement peut-être par Boccace, dans sa biographie de Dante, son ouvrage intitulé *Vita di Dante*, où il déclare que la poésie est théologie: « . . . molti non intendenti credono la poesia niun'altra cosa essere che solamente un fabuloso parlare, oltre al premesso si piace brievemente quella essere teologia dimonstrare . . .»[34] C'est pourquoi, en ce qui concerne leurs formes d'operation elles coïncident: « . . . assai si dovrebbe comprendere la teologia e la poesia convenirsi quanto nella forma dell'operare . . .».[35] Et ceci signifie que dans l'une comme dans l'autre, c'est le même texte qui contient l'interprétation littérale et le sens secret qui cache le sens primitif des mots; alors que le sens secret préoccupe les sages, le sens littéral satisfait les simples: « . . . essa (sacra Scrittura-poetica O. S.) in un medesimo sermone narrando, apre il testo e 'l misterio a quel sottoposto; e cosi ad un'ora coll'uno gli savi esercita e con l'altro gli semplici riconforta . . .».[36]

Cependant le caractère théologique des oeuvres poétiques se manifeste le mieux dans leur rapport avec la musique ou, plus exactement, dans leur

qualité musicale. En effet, la musique médiévale est nettement au service de la théologie, étant donné que, du fait de son contenu intérieur, on la considérait comme inhérante au Verbe, source de l'harmonie. C'est la cause pour laquelle, de Boëtius à Jean Garlande et jusqu'à Jean Gerson, la théorie musicale analysait bien plutôt des idées théologico-philosophiques que les questions réelles de la musique. Par suite la musique se rapprocha par son essence de l'arithmétique c'est à dire de la mystique des nombres, du fait que les nombres étaient à l'époque l'expression par excellence de la sagesse divine.[37] C'est ainsi que la musique devint, comme le dit Boëtius, la «vis numerorum».[38]

C'est par l'harmonie émanant de Dieu, du nombre et de la musique, par la conception de leur identité de principe qu'on comprend pourquoi Dante, le plus remarquable synthétiseur de l'art poétique médiéval, considérait l'oeuvre poétique dans son ouvrage «De vulgari eloquentia» comme une création de l'imagination qui se base sur la musicalité, en tenant compte des règles de la rhétorique: «. . . fictio rethorica, in musicaque posita.»[39]

Or si la poésie se base sur la musicalité, toute oeuvre poétique revêt sa forme harmonique pour accueillir une mélodie: «Dicimus ergo, quod omnis Stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est; . . .».[40] De la sorte, la poésie n'est pas autre chose que l'agencement de la mélodie: « . . . Cantionis ars circa cantus divisionem consistat; . . .».[41] Or l'agencement de la mélodie exige le rapport parfait des parties, étant donné que, selon Dante: « . . . haec enim circa cantus divisionem, atque contextum carminum, et rithimorum relationem consistit: . . .».[42] Le choix des rimes, l'enchaînement des vers, l'agencement de la mélodie, le nombre de syllabes, en un mot: la perfection des proportions dans l'oeuvre d'art, c'est là un facteur que Dante aussi fait dépendre de la nature du sujet et du but du poète.[43]

Cette conception de la poésie, de l'identité intérieure du vers et de la musique est restée vivante jusqu'à la fin du moyen âge français, bien que, théoriquement, l' «ars nova» eût déjà déclenché le processus de séparation de ces deux genres et que, dans Villon, cette séparation fût pratiquement consommée. Sa vitalité est attestée par «L'art de rhétorique» de Jean Molinet, qui date de la fin du XV^{e} siècle: en effet, le premier paragraphe de cet ouvrage considère toujours la poésie comme une sorte de musique: «Rethorique vulgaire est une espece de musique . . .».[44]

Il est donc évident que le poète du moyen âge, donc Villon aussi, devait créér en pleine connaissance de cause, et que son imagination artistique devait être acoustique. C'est pourquoi il devait concevoir ses idées en les revêtant d'un sens symbolique, et ce contenu ne pouvait être transposé en vers que si la mélodie des vers, c'est à dire la succession des sons, leur dynamisme et le rythme des vers, de même que la structure des vers, c'est à dire la répartition des syllabes, des mots et des phrases ainsi que la rime, constituaient avec les rapports des parties et du tout, de l'intérieur et de l'extérieur, comme autant

d'éléments de construction parfaitement proportionnés, une harmonie sonore entre le contenu et la forme.[45] Et cette harmonie rendait le contenu accessible dans toutes ses dimensions aux auditeurs ou à l'homme du moyen âge qui lisait à haute voix,[46] grâce à l'image musicale des événements.[47]

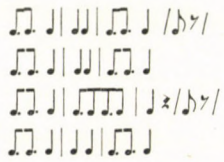
De la sorte, la création poétique médiévale exprimait par sa sonorité ce qu'elle exprimait par ses éléments intellectuels, c'est à dire que l'image sonore de l'oeuvre augmentait l'expression de l'intelligibilité. Cependant cette notion d' «intellectuel» englobe en soi la différence qualitative qui distingue l'art de Villon de la littérature médiévale. En effet chez Villon l' «intellectuel» n'est plus transcendant, ce n'est plus l'aspiration à chercher l'harmonie d'origine divine que recèlent les objets et les phénomènes, mais c'est bien la mise en relief des corrélations réelles de la vie véritable. C'est pourquoi dans ses oeuvres le sens théologico-symbolique perd sa puissance; sa majesté devient apparence, sa forme extérieure: structure, musique, toute sa construction devient un cadre conventionnel, c'est à dire, par suite de la nouveauté du contenu qui recèle les relations de la vie réelle, une apparence profanisée et, comme tel, il est à la fois une forme générale représentant l'ancien et un cadre singulier exprimant le nouveau, dont les lois internes sont déterminées par les principes du compromis de l' «ars nova».

Cette particularité de l'art de Villon, ce rapport nouveau des éléments du contenu et de la forme, du sens et de la musique, se clarifie surtout par la représentation schématique de la structure rythmique des vers; étant donné qu'ainsi on voit sous tous les rapports comment les sons et le rythme sont agencés conformément aux exigences intellectuelles du contenu dans l'antagonisme et l'harmonie de l'ancien et du nouveau.

Dans les quatre vers analysés, le legs de Tabary, le rythme ondule dans les premier, deuxième et quatrième vers, en trois mesures, avec une répartition de trois et deux syllabes correspondant aussi à la répartition de l'accent; par contre dans le troisième, celui qui contient la malédiction, le rythme des trois mesures est irrégulier, il se déploie largement en trois, quatre et une syllabe ainsi que deux accents principaux:

$$3 + 2 + 3\ (+1)$$
$$3 + 2 + 3$$
$$3 + 4 + 1\ (+1)$$
$$3 + 2 + 3$$

x x $\acute{x}$ / x $\acute{x}$ // x x $\acute{x}$ (x)
x x $\acute{x}$ / x $\acute{x}$ // x x $\acute{x}$
x x $\acute{x}$ // x x x x / $\acute{x}$ (x)
x x $\acute{x}$ / x $\acute{x}$ // x x $\acute{x}$



Cette construction harmonieuse, la répartition soigneuse des segments syllabiques, le rythme modal, le mouvement équilibré de la mélodie et l'uniformité des tons entourent ces quatre vers d'une atmosphère grégorienne. Mais la forme mélodique du «planus cantus» est évoquée aussi du fait que, là aussi, le son dominant est la quinte de la série, celui de la cinquième syllabe du vers, ou plus exactement: le «i» du verbe «fist», l' «oè» du pronom «moy» et du verbe «feray», en un mot le son qui, de par son caractère rythmique et acoustique, groupe les autres sons autour de lui et remplit le vers de tension. En même temps la répartition en trois et deux syllabes, c'est à dire l'identité de leur rang du point de vue de la force des syllabes, montre déjà l'influence de l' «ars nova», la présence active de cet esprit dans la poésie de Villon. En effet, dans la conception du rythme de l'ars nova la ternarité et la binarité, c'est à dire la répartition tri-et bisyllabique, créaient entre elles une symbiose en lutte réciproque: la répartition ternaire étant un vestige de l'ancien, l'expression du principe de la perfection mystique, la binaire par contre comme indice de l'imperfection, de l'exigence de désagrégation de l'ancienne perfection.[48]

Ce rapport de motivation théologique du nombre et du rythme s'explique du fait que, dans la lyre médiévale, la détermination du nombre des syllabes s'adaptait à la mystique des nombres, à cause de la ligne d'émanation Dieu-nombre- musique-poésie, et c'est pourquoi les syllabes conservaient le caractère mystique de leur nombre, c'est à dire qu'elles laissaient toujours transparaître le sens transcendent. C'est pourquoi la répartition des syllabes et, à travers elle, l'agencement harmonieux des parties constituaient un trait fort important des oeuvres d'art. C'est ce que souligne également Dante, lorsqu'il dit, en parlant de l'art de la «canzone», c'est à dire de la poésie: «Tout l'art de la canzone se compose donc de trois choses: il faut parler d'abord de la division de la mélodie, deuxièmement de l'harmonie des parties, troisièmement du nombre des vers et des syllabes: «Tota igitur ars Cantionis circa tria videtur consistere; primo circa cantus divisionem, secundo circa partium habitudinem, tertio circa numerus carminum, et syllabarum: . . .».[49]

Il est donc naturel que, lorsque l' «ars nova» déclencha au XIV^{e} siècle le processus de désagrégation de l'ancien, il devait encore s'adapter au système idéologique dominant, et ne pouvait attaquer la ternarité de la perfection que par la binarité opposée à la précédente.

Villon se rattacha à l' «ars nova» conformément à la nécessité historique. C'est en effet cet art au visage de Janus qui fut l'art de transition à la fin du moyen âge, dans le domaine de la musique comme de la littérature. C'est

en lui que se réalisa le compromis des traditions courtoises et des nouvelles exigences bourgeoises; c'est pourquoi son monde allégorique et ses combinaisons rimées recherchées exprimaient désormais non seulement le contenu ancien, mais aussi les simples soucis humains, les problèmes moraux et politiques.[50] De la sorte on ne pouvait réaliser qu'à travers lui, qu'en possession de ses conquêtes, la synthèse médiévale de l'extinction et de la conservation qui se dégage de la poésie de Villon et détermine le rôle historique de sa lyre.

Les artistes de l'«ars nova» étaient des personnages cultivés, ayant généralement fait des études de droit, et chacun d'eux représentait les aspirations bourgeoises sous la cuirasse de l'idéologie de Jean de Meung telle qu'il la conçoit dans le *Roman de la Rose;* ils furent d'abord au service des seigneurs, puis au service du roi, de Guillaume Machaut à Alain Chartier à travers Eustache Deschamps, symbolisant pour ainsi dire par leur personne la tendance fondamentale de l'évolution historique. Et Villon était leur disciple, c'est sur leurs traces qu'il s'engagea dans le chemin de l'art. Ce sont surtout Deschamps et Chartier qui agirent sur lui; leur influence se fit sentir du point de vue du sujet, de la forme et de la technique, sur le plan artistique et théorique, et en premier lieu dans sa conception du rapport de la poésie et de la musique.

Cette conception a été exprimée tout d'abord par Eustache Deschamps dans *L'art de Dictier,* cet ouvrage théorique que l'on peut considérer comme un art poétique, et qu'il écrivit en 1392..." a ceuls que nature avra encliné ou enclinera a ceste naturele musique . . .».[51] Or pour Deschamps la musique naturelle c'est la poésie. A son avis la poésie est la musique du langage: « . . . une musique de bouche en proferant paroules metrifiés», et c'est pourquoi elle est naturelle, car d'une part c'est un don rimé du poète et d'autre part le son même devenu langage rythmique garde son caractère naturel.[52]

Ainsi, dans la théorie de Deschamps, c'est le rythme qui détermine la musique de la langue, alors que la qualité du rythme est comprise dans les sons, les sons naturels. N'empêche que Deschamps, malgré l'indication de la source naturelle du rythme, rattache celui-ci, comme une espèce de musique, à la mystique des nombres, de concert avec Boëtius et les autres théoriciens médiévaux, étant donné que lui aussi croit trouver la possibilité du rythme dans l'«essence formelle» que Boëtius nommait «Numerus», autrement dit un principe métaphysique actif qui unit et structure les éléments composants et dont l'archétype est temporellement identique au Créateur. Cette «essence formelle» s'exprime surtout dans la succession des sons, mais évidemment seulement si leur modulation se base sur les rapports les plus simples. A ce moment la raison, s'appuyant sur le jugement de l'ouïe, dégage de l'harmonie les rapports cachés que les organes jouissants ne peuvent percevoir que confusément.[53]

La contradiction intérieure et la faiblesse de sa nature mystique sont évidentes si l'on examine conséquemment les principes fondamentaux de Deschamps. En effet, si les sons gardent leur caractère naturel dans le langage

rythmique aussi, la musique de la langue parlée reste également naturelle et, par suite, la possibilité du rythme, son principe de structure, réside aussi dans le naturel, l'humain, et il est inutile de recourir à un principe d'organisation métaphysique, au nombre, à la réalité mystique. Il est donc clair que cette théorie ne fut rattachée à la conception de Boëtius, à la conception du rythme généralement acceptée au moyen âge que par l'inconséquence doctrinale de Deschamps, inconséquence due à la nature même de l'époque. C'est ce que prouve du reste le fait que Deschamps considérait l'ouïe, c'est à dire le jugement des organes des sens comme la condition du jugement rationnel. En effet, pour l'essentiel, cette théorie se détache de la conception ancienne, et en même temps elle devient la projection artistique de l'intuitionnisme gnoséologique d'Ockham, ou en tout cas son parallèle en théorie artistique. Car chez Deschamps tout comme chez Ockham, c'est l'intuition identifiée à la cognition expérimentale qui constitue la base de l'art, et de la sorte l'activité de la raison, ou la cognition abstraite, se limite à la mise en relief des traits généraux des choses concrètes. Or ceci veut dire que le général, en tant que produit de la raison, n'est plus considéré comme une réalité, mais comme un signe, un terme: «Perfecta cognitio intuitiva est illa, de qua discendum est, quod est cognitio experimentalis, et ista cognitio est causa propositionis universalis que est principium artis et scientiae.»,[54] dit Ockham, et il résulte de sa théorie que l'art doit exprimer les interprétations générales que la raison a abstraites des choses concrètes prises une à une au cours de la cognition, et qu'elle a ensuite logiquement agencées.

La poésie s'est donc théoriquement libérée de son contenu théologique; ce ne sera plus le Verbe qui s'y incarnera par l'émanation du sens symbolique, du nombre, de la musique et rythme, mais les corrélations du monde réel qui s'élèveront au niveau de l'expression artistique, grâce à l'intuition cognitive de l'artiste créateur, à sa force organisatrice rationnelle, à sa conscience de poète et à sa connaissance des règles de l'art.

C'est ainsi qu'on comprend vraiment pourquoi Eustache Deschamps nomme la poésie musique naturelle, et pourquoi il considère le poète comme un musicien instinctif.

Cependant, encréant la notion de «musique naturelle», Deschamps détache la poésie de la musique proprement dite, qu'il appelle désormais «musique artificielle», et n'entend par là que «musique instrumentale». Ainsi il évince du champ musical les deux premières catégories de la théorie musicale médiévale, la «musica mondana» et la «musica humana». A la suite de quoi d'une part, il remplace le «musicus theoricus» par l'idéal de l'artiste créant instinctivement, d'autre part, il traite la musique et la poésie non pas comme science, mais comme art.

L'identité essentielle de la poésie et de la musique n'existe donc plus, et il en est de même sur le plan de la théorie de l'art; parallèlement à la philosophie

d'Ockham, du rôle déterminant de la mystique des nombres, du général divin, la subjectivité de l'individu s'est dégagée, si ce n'est qu'à la manière d'une sculpture en relief, de la collectivité féodale, le lyrique s'est dégagé de l'épique, le bourgeois du féodal, l'art de la science. Dans les cadres anciens de la technique des formes, la poésie est devenue autonome, et même théoriquement elle s'est élevée au-dessus de la musique, étant donné que la poésie ne peut être assimilée par l'étude: elle est la production instinctive du sujet créateur, l'art jailli de l'âme du «poëta natus», dont le contenu est de ce monde et d'un agencement strictement conscient, et que désormais la mélodie peut embellir mais non déterminer. En effet, le rapport entre poésie et musique continue à être possible et même souhaitable, car «Le chant est plus anobli par les paroles, mais celles-ci sont délectables et embellies par la mélodie.»[55]

Et il semble que le legs des vers 970—973 du *Testament* soit la réalisation de cette doctrine:

> Item, a maistre Ythier Marchant,
> Auquel mon branc laissai jadis,
> Donne, mais qu'il le mette en chant,
> Ce lay contenant des vers dix,
> .....

La réalisation pratique de la théorie poétique de Deschamps a été entièrement effectuée par Villon. Chez lui, il n'y a plus trace de l'inconséquence théorique que révèle l'oeuvre de Deschamps. Dans sa conscience, dans sa poésie, la parole poétique et la mélodie musicale, c'est à dire la musicalité spécifique du langage poétique et les paroles particulières du langage sont définitivement séparées; chacune exprime son sujet en obéissant à des lois différentes. La mélodie de la parole résonne dans le langage poétique sous la baguette de la raison *humaine*.

Boileau a donc pu déclarer à juste titre dans les vers 117—118 de son *Art poétique*, en tant que juge classique du droit poétique de la raison:

> Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
> Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.
> .....

Ce que nous venons de dire, c'est à dire le rapport dialectique des éléments intellectuels et de la musicalité poétique, du contenu et de la forme, de l'ancien et du nouveau, de la continuité et de la discontinuité, en un mot: la qualité de la poétique de Villon, est intégré comme la mer dans une goutte d'eau dans le legs de Tabary, où s'expriment l'état d'âme et les sentiments de Villon, à un moment où la trahison de son complice qui faisait l'avant garde le remplit d'angoisse et de colère.

NOTES

[1] Sur le feu de Saint Antonie, cf. Szumowski, U., *Az orvostudomány története bölcsészeti szempontból véve* (L'histoire de la médecine du point de vue culturel. Budapest, 1939. Magyar Orvosi Könyvkiadó Társulat, p. 353. — *Nouveau Larousse médical illustré*, Paris, 1952, p. 453, col. 1. — p. 1112—1113, col. 3. col. 1—3. — Szendrey: *Magyar babona szótár* (Lexique hongrois des superstitions) (manuscrit) p. 1710—1711.

[2] Cette malédiction figure dans les vers suivants du *Roman de la Rose:* 7400, 8279, 10724, 21291. Dans le dernier, les deux formes sont employées ensemble. Les numéros sont empruntés à l'édition d'Ernest Langlois: Guillaume de Lorris et Jean de Meung: *Le roman de la Rose* publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois. Vol. I—V, Paris, MDCCCCXX—MDCCCCXXIV, Edouard Champion (Société des Anciens Textes Français).

[3] Cf. ibid., vers 8279—8280

[4] Cf. ibid., vers 7399—7401

[5] Cf. ibid., vers 10723—10724 et 21291—21292.

[6] Ibid. vers 3889, et vers 3794: «Male Boche soit maleoiz.»

[7] Cf. ibid., vers 2836.

[8] Ibid., vers 3889—3894, et vers 3909—3910

[9] Cf. ibid., vers 2835, 3570, 3574—3575, 3794, 14569—14588, 7360—7361.

[10] Ibid., vers 4101—4104

[11] Ibid., vers 12179—12188

[12] Cf. ibid., vers 7333—7376, 7821—7876

[13] Cf. ibid., vers 4433—4628

[14] Le *Testament:* vers 113—118. Les numéros sont empruntés à l'édition Longnon—Foulet: *François Villon: Oeuvres.* Editées par Auguste Longnon: Quatrième édition revue par Lucien Foulet. Paris, 1932, H. Champion (Les Classiques Français du Moyen Age).

[15] Les réminiscences du *Roman de la Rose* dans le *Lais* figurent dans l'édition critique de Villon par Louis Thuasne. Cf. Thuasne, L., *François Villon. Oeuvres.* Edition critique avec notices et glossaires. Tomes I—III. Paris, 1923, Auguste Picard, t. II. p. 4—10. — Sur l'influence idéologique exercée par Jean de Meung sur Villon, ou plus exactement sur l'un des aspects de cette influence, cf. Süpek, O., *L'épithalame de Villon. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae.* Sectio Philologica, t. IV, p. 133—137. — Sur la plus récente appréciation synthétique de Jean de Meung, v. Manuel d'*Histoire littéraire de la France* . . . Paris, 1965, Editions sociales, t. I, p. 210—215.

[16] *Le Lais.* Edition Longnon—Foulet, vers 69—72.

[17] Sur l'esthétique de l'impassibilité, cf. Zolnai, B., *A nyelvi kifejezés formái*, in *Nyelv és stílus* (Les formes d'expression linguistiques, in Langue et style) Budapest, 1957, Gondolat, p. 125—231.

[18] Walther von der Vogelweide considère la modération comme la vertu chevaleresque la plus importante, dans son oeuvre commençant par «Aller werdekeit ein füegerinne», lorsqu'il dit que la créatrice de toutes les valeurs internes est la «frowe Mâze», la «Dame Modération»:

«Aller werdekeit ein füegerinne
daz sît ir zewâre, frowe Mâze.»

Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. (Urtext mit Prosaübersetzung von Hans Böhm) Berlin, 1955, Walter de Gruyter und Co, p. 187.

[19] E. Langlois publie sept ouvrages de ce genre sous le titre: *Recueil d'Arts de seconde rhétorique.* Paris, MDCCCCII, Imprimerie nationale.

[20] Cité par Armand Machabey: *Remarques sur le lexique musical du De Canticis de Gerson.* Romania, 1958, t. LXXIX, p. 193. — L'oeuvre de Huon le Roi de Cambrai a été éditée par Arthur Langfors, Paris, 1925, E. Champion (CFMA) — La Ballade de l'ABC, éditée par Pierre Champion: *Ballades et autres pièces joyeuses. Revue de Philologie Française*, 1907, XXI, p. 196.

[21] Cf. Grammont M.,: *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie.* Paris, 1923, H. Champion, p. 195—207. — Fónagy I.,: *A költői nyelv hangtanából* (De la phonétique du langage poétique) Budapest, 1959, Akadémiai Kiadó, passim.

[22] Sur les permutations entre la diphtongue «ui» et l'«i» de l'ancien français, cf. Chatelain, H., *Recherches sur le vers français au XV^e siècle*, Paris, 1908, H. Champion, p. 14—15.

[23] Cf. Trannoy, A. — I., *La musique des vers*, Paris, 1929, Delagrave, p. 60—61.

[24] Un exemple sur la prononciation «e» de «a» est donné par les rimes des vers 116—117 du Lais: «haubert», «part.» — Cf. Chatelain, H., *op. cit.* p. 33, 54.

[25] Sur la prononciation et la valeur syllabique de l' «e» instable en finale, les opinions étaient partagées dans les divers *Traités de rhétorique* du XV[e] siècle. Voici ce que dit Jacques Legrand dans son ouvrage intitulé *Des rimes* (début du XV[e] siècle, avant 1425): «. . .en nostre françoys aucunes sillabes sont appellées femenines, et les vers qui se terminent en ceste sillabe sont appellez femenins. Si doiz doncques sçavoir que quant ce voyeul *e* se prononce imparfaictment et faintement, lors la sillabe qui est terminée en tel voyeul est appelée femenine, et dient les rymeurs et les versifieurs françoys que ceste sillabe femenine ne se compte point quant elle advient a la fin ou mylieu d'ung vers mais en toutes aultres places elle se doit compter, se ce n'estoit que voyeul viengne après elle, et lors les deux ne se doivent compter que pour une,. . .» L'ouvrage est édité par E. Langlois: *Recueil . . . op. cit.* p. 3. — Selon l'Anonyme Lorrain: *Traité de l'art de rhétorique* (deuxième tiers du XV[e] siècle), l' «e» instable «. . . ne sonne que pour demey voieux en nostre langaige, et aucune foix ne sonne point . . .», ibid. p. 199. — Baudet Herence, dans son *Doctrinal de la seconde rhétorique*, qui remonte à 1432, considère le mot féminin en finale comme ayant une syllabe de plus (ibid., p. 166), comme l'Anonyme de Lorraine, Jean Molinet et un autre Anonyme de la fin du XV[e] siècle (ibid. p. 203, 216, 254, 268). Le *Traité de rhétorique* de l'auteur anonyme, remontant à la dernière décennie du XV[e] siècle, donne un exemple de son assertion dans les vers suivants:

«Le femenin est le plus ample
D'ung pied que l'autre en la rimée
Regardes y, vecy example
Si comme on dit: rime primée.»

Ibid. p. 254. Il. semble que Villon hésitât entre les deux conceptions. Sur l'art poétique de Villon, cf. Thuasne L., *op. cit.* t. I., p. 105—110.

[26] Cf. Faral, E., *Les arts poétiques du XII[e] et du XIII[e] siècle*. Paris, 1924, H. Champion, passim, et particulièrement dans la Poétrie de Jean de Garlande, ibid., p. 378—380. — Cf. Dante Alighieri: *De vulgari eloquio*, in *Le opere minori di Dante*. Firenze, 1841, Molini, vol. VI, lib. II. cap. IV. et VII., p. 485—486, 490.

[27] Sur le sens médiéval du son «R» cf. Huon Le Roi de Cambrai: Li abecés par ekivoche et li significations des lettres. éd. citée, vers 241—252, pp. 8—9.

[28] Sur la prononciation de «ai», «oy», «oi» cf. Chatelain H.,: *op. cit.*, 3, 7, 9—10, 229—230.

[29] Dans la prononciation du groupe «gr», le «r» devient fort et le «g» s'efface. Cf. ibid., p. 56, Cf. encore p. 7.

[30] F. Desonay l'éminent spécialiste belge de Villon, partage cet avis sur la valeur expressive de l'anacoluthe. Cf. Desonay F.,: *Villon*, Paris, 1947, E. Droz, p. 177—178.

[31] Cf. *Roman de la Rose*, ed. citée, vers 4219—4220:

Au departir mon cueur li lais,
Ja ne seront autre mi lais.

[32] Le fait que l'ïambe est un vers vivant, mobile, apte à l'action, a été constaté déjà par Aristote: «. . . c'est celui qui imite le mieux la langue parlée . . .»; «. . . l'ïambe et le tétramètre sont mobiles, celui-ci s'adapte à la danse, celui-là à l'action.» Aristote: *Poétique*. Budapest, 1963, Magyar Helikon, p. 62, 66. — Selon Horace, l'ïambe est le vers de la colère: «Archilocum proprio rabies armavit iambo». *Opera omnia Horati*. Budapest, 1961, Corvina, p. 578—579; vers 79 de l'Art Poétique. — Quintilien, Vossius et Scaliger considèrent également l'ïambe comme la forme d'expression de la passion virile, de l'ardeur mordant. Cf. Fónagy I.,: *op. cit.* p. 124—132.

[33] Cf. Faral, E., *op. cit.*, p. 99—102. — Matthieu de Vendôme, dans la 1[e] partie de son «Ars versificatoria» (Cf.: Faral, E., *op. cit.*, p. 110—151) cite 23 fois Horace, 19 fois Lucain, 17 fois Ovide, 6 fois Juvénal et 5 fois Virgile. En dehors d'eux, on trouve 11 allusions à Stace, 3 à Claudien, 2 à Caton, 1 à Prudence et une à Apostole.

[34] Giovanni Boccaccio: *Vita di Dante*. Leipzig, s. d., Insel Verlag, p. 41.

[35] Ibid., p. 44.

[36] Ibid., p. 42.

[37] Cf. Augustinus: *De libero arbitrio*, lib. II, cap. XVI, in *Opera omnia*, lib. I. Patrologiae Latinae, t. XXXII, Paris, 1877. — Cf. Süpek, O., *Villon et la symbolique des nombres. Annales Univ. Sci. Budapestinensis* . . . Sectio Philologica, 1965, t. VI, p. 27—29.

[38] Cf. Dragonetti, R., «*La poésie . . ceste musique naturele.*» Essai d'exégèse d'un passage de l'Art de Dictier d'Eustache Deschamps. Mélanges de Philologie Française

offerte à Robert Guiette. Anvers, 1961, De Nederlandsche Bockhandel, p. 61. — Machabey. A., *op. cit.*, p. 175.

[39] Dante Alighieri: *op. cit.* lib. II. cap. IV, p. 484.

[40] Ibid. lib. II. cap. X. p. 496.

[41] Ibid. p. 497.

[42] Ibid. lib. II. cap. XI, p. 497.

[43] Ibid. lib. II. cap. XIV, p. 504.

[44] Publié par E. Langlois, *op. cit.*, p. 216.

[45] C'est pour la réalisation de cette harmonie des proportions que Gottfried von Strassburg loue, dans son Tristan, Blicker de Steinach. Cf. Gottfried's von Strassburg: *Tristan*. Leipzig, 1873, F. A. Brockhaus, vers 4869—4720, p. 164—165. Mais dans Tristan même, il y a une admirable harmonie entre le contenu et la forme. Et c'est à juste titre que Reinhold Bechstein dit à ce sujet: «in keiner (Romandichtung, O. S.) waltet ein solch wunderbarer und seelenvoller Einklang zwischen Inhalt und Form.» ibid. Einleitung, p. V.

[46] Sur le caractère auditif du public médiéval, cf. Faral, E., *op. cit.*, p. 60.

[47] Sur le rapport des associations visuelles et du mouvement musical, cf. Ujfalussy, J., *A valóság zenei képe* (L'image musicale de la réalité), Budapest, 1962, Zeneműkiadó, p. 105—140.

[48] Sur les problèmes rythmiques de l' «ars nova», et sur les rapports de principe du rythme et de la mystique des nombres cf. Emmanuel, M., *Histoire de la langue musicale*, Paris, 1951, Renouard, H. Laurens, t. II, p. 251—260, 294—299, 322—331.

[49] Dante Alighieri: *op. cit.*, lib. II, cap. IX, p. 495;

[50] Cf. Bossuat, R., *Le moyen âge*. Paris, 1931, J. de Gigord, p. 359—371.

[51] Deschamps, E., *Oeuvres complètes*. Paris, 1878—1903. SATF. t. VII, p. 272.

[52] Cf. ibid., p. 270.

[53] Cf. Dragonetti, R,, *op, cit.*, p. 49—64.

[54] Cité par Gy. Nádor: *A természettörvény fogalmának kialakulása* (La formation du concept de loi naturelle) Budapest, 1957, Akadémiai kiadó, p. 240, note 122.

[55] Deschamps, E., *op. cit.*, p. 271.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 63—85 (1967)

La Celestina et la période de transition

par

KATALIN KULIN

(Budapest)

La période de transition et la perspicacité

> Rojas, one of the world's great artist of human awareness . . .[1]

La tragi-comédie *La Celestina* occupe, dans les lettres espagnoles du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, une place unique et spécifique tant pour son genre que pour ses idées, son message. Elle éclaire ces profondeurs de la vie, ces relations humaines que ni la littérature de l'époque précédente, ni celle des siècles suivants ne permettent de sonder. Ses antécédents littéraires ne sont pas des œuvres de premier plan et ne comportent que sous une forme primitive les motifs que Rojas et les co-auteurs y appliquent au niveau de la plus haute perfection. Quant aux imitateurs, ils ont mis à profit certaines méthodes et procédés artistiques de l'ouvrage original, mais ils n'ont pas pénétré la conception rojasienne, ils n'en ont aucunement saisi l'essence; tout au plus en ont-ils compris le sens didactique.[2]

Le discernement qui se manifeste dans le développement conséquent de la conception, dans la construction de l'intrigue et des caractères, dans l'application des techniques de l'écriture démontrent que La Celestina n'est pas seulement un chef-d'œuvre intuitif, mais aussi la prise et la représentation systématiques des phénomènes. En constatant ce discernement exceptionnel s'accompagnant d'une mantière de voir entièrement originale, la question se pose: n'est-ce point une situation œciale particulière qui explique la naissance de cette œuvre?

L'étroite corrélation entre l'œuvre et son époque semble s'inscrire en faux contre l'amer pessimisme qui fait son apparition déjà dans l'intrigue (les initiatives des protagonistes tournent mal, par leurs actes c'est leur propre mort qu'ils hâtent). Est-ce précisément dans le terreau d'une société en plein essor politique et économique que peut s'enraciner une œuvre d'art reflétant la totale vanité et la désolation de l'existence?

On apprécie de manière contradictoire l'époque des Rois Très Catholiques. Certains savants croient y découvrir les germes mêmes de la décadence à venir; tandis que d'autres la considèrent comme la période la plus prometteuse de l'histoire de l'Espagne. Chacune de ces prises de position semble pouvoir être

étayée par les faits. Le soutien poussé à l'extrême de la Mesta, l'instauration du système des corporations, l'expulsion des Juifs amènent effectivement les débuts de la ruine de l'agriculture et de l'industrie castillanes; d'autre part, cependant, c'est conjointement que s'accomplissent les premiers pas vers la création de l'Etat national, du pouvoir royal absolu, vers la conquête du rôle directeur en Europe et de l'immense empire colonial sur les autres continents.

Comme les contemporains n'ont jamais de recul pour juger leur propre société, leurs opinions se fondent sur la comparaison du passé et du présent. Nous devons donc voir si les conditions politico-économiques du XV^{e} siècle dans ses dernières décennies sont plus favorables que celles de la période précédente, ou non.

Par suite de l'évolution politique et inégale des différentes provinces de la péninsule ibérique, il serait malaisé de donner une réponse catégorique à cette question. Il est probable qu'en Catalogne et dans la huerta valencienne la production agricole se soit alors accrue. En 1486, le paysan catalan était libéré de sa condition de serf de la glèbe. Par contre, en Aragonie, les institutions sociales du féodalisme avaient été, en majeurs partie, conservées intactes; ainsi, le servage persistait. En Castille, le droit des paysans à la libre migration était assuré par la loi; le pouvoir royal s'efforçait, avec plus ou moins de succès, de refréner l'arbitraire seigneurial, mais il était incapable d'arrêter le déclin de l'agriculture. Les récoltes ne suffisaient plus aux besoins croissants de la population; et, justement à cette époque, on connut quelques années de grave famine aussi. Le pessimisme de *La Celestina* trouverait donc une explication si la pièce se jouait dans un milieu de paysans castillans pliant sous leurs lourds soucis.

Il n'en est pas question, puisque c'est la ville qui est le décor de l'intrigue, les protagonistes sont des citadins. A partir du XIII^{e} siècle, des masses toujours plus importantes d'Espagnols migrent vers les villes; et cela est un indice névralgique des changements économiques fondamentaux qui se font dans les pays de la péninsule ibérique. A la fin du XV^{e} siècle, Valence et Séville fleur issaient; après une décadence de quelque cent cinquante années, Barcelone et la Catalogne connaissaient les débuts d'un nouvel essor. En Castille et en Aragonie aussi, les villes prospéraient; leurs habitants jouissaient du soutien de la royauté, leurs couches moyennes et supérieures fournissaient les nombreux et très considérés fonctionnaires de l'administration centralisée. Précisément à cette époque, les possibilités, le niveau de vie, l'influence politique des villes et des citadins étaient en constante croissance. Tous ces faits démontrent que la confrontation avec la période précédente ne peut aboutir qu'au profit du présent. Ainsi, les conditions relativement améliorées ne pourraient motiver l'amertume qui jaillit de *La Celestina*.

C'est à la même époque que More compose son *Utopie*, Rabelais son *Gargantua et Pantagruel*, l'Arioste son *Roland furieux*. En Espagne, les romans

de chevalerie chantant les louanges des vertus surannées de la noblesse se suivent. Malgré leurs différences de style et de sujet, ces ouvrages présentent une ressemblance primordiale pour ce qui est des marques de la littérature de crise: ils se détournent tous de l'époque qui leur donne naissance. Leur univers est irréel: le passé irrévocable ou l'avenir utopique; leur méthode est la satire la plus cruelle, la critique implacable de la société. Ces œuvres fournissent donc la preuve que la crise et le pessimisme en découlant sont des phénomènes d'époque. Nous ne pourrions expliquer, en conséquence, l'amertume de *La Celestina* par les dispositions individuelles, la complexion des auteurs.

Les mouvements sectaires de l'époque basse du Moyen Age représentent une référence encore moins équivoque à la crise. Les visées spirituelles de ces mouvements se complètent plus d'une fois de revendications de caractère social; ils professent la pauvreté, la communauté des biens, cela justement dans les contrées économiquement les plus développées: les villes italiennes et, dans la Péninsule, en Catalogne. Tout cela atteste que la crise se manifestant dans la vie spirituelle-intellectuelle n'est pas la conséquence d'une régression économique.

Il est indéniable que, dans les sociétés présentant des symptômes de crise, les facteurs de l'épanouissement économique sont, dans la période de transition entre l'ancien et le nouveau régime, en contradiction avec l'infrastructure seigneuriale. A l'encontre de la noblesse, la population urbaine s'enrichissant vit de son travail; ses besoins, ses idées ne concordent pas avec les idéaux de la noblesse. La nouvelle forme de vie impose la réappréciation des phénomènes de la société et du monde. Cela se fait effectivement dans la pratique, mais comme la formulation philosophique, éthique de la nouvelle position d'esprit tarde, le comportement des individus ne peut être comparé, dans les rapports sociaux, personnels ou 'transcendants', qu'uniquement aux critères périmés. Et justement par suite de l'application de critères non-adéquats, toute période de transition remet en question et révise tous les faits que les sociétés consolidées considèrent comme constants, donc adoptent sans critique aucune. L'effet conjoint des structures économiques anciennes et nouvelles dégagent une sorte de pensée «indépendante», attaquant les conventions du passé, mais recevant sous réserve les conséquences philosophiques, éthiques et autres du régime économique en voie de prendre corps.

Il ne fait pas de doute que cette pensée «indépendante» dépende autant de la situation sociale compliquée que l'idéologie du système économique consolidé des réalités sociales données. Pourtant, cette «indépendance» est suffisante pour ouvrir aux individus des perspectives exceptionnelles de perspicacité et pour les mener à des conclusions transcendant même les conventions de la période à venir.

C'est rien moins que le fait du hasard si l'*Utopie* intransigeante de More a vu le jour à la même époque et a pris tournure de véritable option, de même

que l'*Eloge* érasmien de la Folie, ou si l'élan social de la Réforme plébéienne — en Angleterre et en Allemagne — est devenue une cause européenne.

Et ce n'est pas le fait du hasard que *La Celestina* d'une exceptionnelle originalité, sondant très critiquement les rapports humains fût le produit d'une telle période. Les auteurs n'ont pas développé leurs idées, issues des discernements fournis par la situation historique spéciale, dans le cadre d'un essai abstrait, ne les ont pas extrapolées dans un monde irréel; ils ont représenté l'ensemble des problèmes de la période de transition à l'aide des figures banales de la vie quotidienne — ce qui est un fait unique dans l'Europe de ces temps. Ni dans les lettres espagnoles du XV[e] et du XVI[e] siècle, ni dans les autres littératures du continent nous ne trouvons d'autres exemples de ce genre de la présentation complexe des phénomènes sociaux contemporains.

Le sujet des trois chapitres que nous publions ci-dessous est: comment et dans quelle mesure la perspicacité suscitée par les conditions particulières de la période de transition détermine la tournure des rapports sociaux, individuels et 'transcendants' dans *La Celestina*.

Perspicacité dans les rapports sociaux

Por verte sólo en tierra *ajena*
(I. 236; 23—24.)[3]

L'une des particularités les plus intéressantes de *La Celestina* est «l'égalité artistique» des domestiques et des maîtres.[4] Les auteurs témoignent un intérêt égal à leurs actes et à leurs pensées, illustrant par cela qu'ils ne font pas de distinction entre les hommes. La divergence essentielle entre l'emploi des graciosos du Siècle d'Or et des domestiques de *La Celestina*[5] prouve que la clairvoyance caractérisant la période de transition se trouble à l'époque de consolidation qui lui fait suite, car celle-ci, tout en réalisant une phase économiquement fondée de l'évolution sociale, reste en deçà aux exigences, aux aspirations de la transition.

Naturellement, les changements survenant dans la société influencent le plus directement le comportement social des individus. Les auteurs de *La Celestina* voient si clairement les traits caractéristiques de telle ou telle couche que le comportement des protagonistes permet d'identifier leur appartenance de classe: les maîtres vivent conformément aux coutumes du riche patriciat des villes, leur oisivité copie le mode de vie de désœuvrement de la classe seigneuriale si enviée, ils font étalage de leur richesse et de leur distinction. Ce sont les possibilités d'ascension, d'enrichissement de la société en plein mouvement qui s'expriment dans les exigences, la cupidité accrues des domestiques.[6] Le nouveau moteur de l'économie — l'argent — bénéficie dans *La Celestina* d'un rôle qu'on ne saurait suffisamment mettre en valeur[7] (c'est l'argent qui cause directement la mort de Celestina, de Sempronio et de Pármeno). Les

atrucs de l'entremetteuse dans ses affaires sont identiques aux habilités du commerçant ambitieux et ingénieux.[8]

Le parler de *La Celestina* s'enracine dans la nouvelle vie économique: argent, fortune, profit, salaire, affaire, vente et achat se retrouvent souvent, même au sens figuré. La nouvelle situation prenant la relève des anciens rapports familiaux de la féodalité est définie par l'indifférence des maîtres et l'attitude hostile ou violemment critique des serviteurs.[9]

Dans l'espérance des heures joyeuses à passer avec Melibea, Calisto passe facilement outre à la mort de ses domestiques:

«Que más va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron. Ellos eran sobrados e esforzados: agora o en otro tiempo de pagar hauían.» (II. 112, 14—18.)

Pármeno, édifié par la réprimande reçue de Calisto en échange de ses bons conseils, se rend à l'évidence que c'est le mobile personnel qui passe en premier:

«. . . más vale que pene el amo, que no que peligre el moço.» (I. 132, 11—12.)

Il ne fait pas de doute également que Celestina compare, dans son for intérieur, les maîtres de jadis et du présent; et c'est des maîtres «d'aujourd'hui» qu'elle parle de manière ne prêtant à aucun malentendu, quand au cours d'une verte critique elle recommande à Pármenio de se méfier d'eux:

«Pero no con necia lealtad, proponiendo firmeza sobre lo mouible, como son estos señores.» (I. 96, 7—12.)

«Dexa los vanos prometimientos de los señores, los cuales deshechan la substancia de sus siruientes con huecos é vanos prometimientos. Como sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, oluidan seruicios, niegan galardón. ! Guay de quien en palacio enuejece ! Como se escriue de la probática piscina, que de ciento que entrauan, sanaua vno. Estos señores deste tiempo más aman á sí, que á los suyos. E no yerran. Los suyos ygualmente lo deuen hazer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada vno destos catiua é mezquinamente procuran su interesse con los suyos. Pues aquellos no deuen menos hazer, como sean en facultades menores, sino viuir á su ley. Dígolo, fijo Pármeno, porque este tu amo, como dizen, me parece rompenecios: de todos se quiere seruir sin merced.» (I. 101, 24—102, 18.)

«Que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados ó condiciones pocas vezes contezca.» (I. 103, 1—3.)

Areúsa, tout en condamnant les dames de son temps, non seulement émet une critique, mais se révolte aussi contre sa condition de serviteur:

«! O tía, y qué duro nombre e qué graue e soberuio es señora contino en la boca ! Por esto me viuo sobre mí, desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie; sino mía. Mayormente destas señoras que agora se vsan. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, é con una saya rota de las que ellas

desechan pagan seruicio de diez anos. Denostadas, maltratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante dellas no osan. E quando veen cerca el tiempo de la obligación de casallas, leuántanles vn caramillo que se echan con el moço o con el hijo o pídenles celos del marido o que meten hombres en casa o que hurtó la taça o perdió el anillo; danles vn ciento de açotes e échanlas la puerta fuera, las haldas en la cabeça, diziendo: allá yrás, ladrona, puta, no destruyrás mi casa e honrra. Assí que e speran galardón, sacan baldón; esperan salir casadas, salen amenguadas; esperan vestidos o joyas de boda, salen desnudas e denostadas. Estos son sus premios, estos son sus benficios e pagos . . Ven acá, mala muger, la gallina hauada no paresce: pues búscala presto; si no, en la primera blanca de tu soldada la contaré . . . Por esto, madre, he quesido más viuir en mi pequeña casa, esenta e señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada e catiua." (II. 41,6—43,5.)

Il nous est donné de pouvoir éclairer par une seule phrase de Celestina la mesure de son discernement de la réalité sociale. Elle dit à Pármeno: je veux t'aider

«por verte sólo en tierra *ajena*».

Cette expression de terre *étrangère* met à jour tout l'abîme qui sépare les maîtres et les domestiques. Car Celestina comprend sous ce terme la maison de Calisto, le maître de Pármeno.[10]

Cependant, l'opposition aux conventions sociales ne caractérise pas uniquement les valets et les filles de joies, c'est-à-dire ceux qui sont dans une situation sociale et économique plus défavorable; ainsi Calisto, et même Melibea aussi pèchent gravement contre les bonnes mœurs de l'époque et de leur classe. A cause de son amour et pour elle, Calisto perd la fortune et l'honneur de sa famille, ses effusions amoureuses sciemment sacrilèges offensent l'autorité divine, son attitude l'éloigne toujours plus de ses pairs. Après l'exécution de ses serviteurs, il ne reste en contact qu'uniquement avec Melibea et ne quitte son domicile que la nuit. Son comportement est tissé de contradictions et dépourvu de toute dignité humaine, puisque, tout en violant de façon flagrante les règles sociales, il conserverait volontiers l'estime de l'opinion publique. Sa 'révolte' contre la société est tellement ambiguë, elle se nourrit à un tel point exclusivement de sa passion insurmontable, qu'on ne pourrait guère la considérer comme telle, si les autres protagonistes de la pièce ne la renforçaient pas de leur révolte de source et de contenu, de niveau et d'intensité différents. Cependant, parmi les figures de *La Celestina* inquiètes, protestant contre leur destin, Calistoc ontribue également à ce tableau d'ensemble par lequel les auteurs démontrent l'impossibilité pour l'individu de vivre en harmonie avec sa société.

L'authenticité de la représentation de la réalité est encore renforcée par le fait que chaque personnage de la pièce se rapporte de manière très personnelle aux problèmes communs: bien que le conflit soit identique, son discernement

et le comportement qui en découlent sont à chaque cas différants. Ainsi, puisqu'elle est femme, les lois morales lient beaucoup plus Melibea que Calisto; ses actes amènent des conséquences plus dangereuses; malgré cela elle fait front à l'opinion publique, assume même de manière consciente sa nouvelle personnalité. Ses sentiments profonds et sincères lui permettent de créer ses propres normes éthiques:

«?Quién es el que me ha de quitar mi gloria?? Quién apartarme mis plazeres? Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi sperança . . . Pues él me ama, ?con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo resciben compensación en diuerso género; el amor no admite sino solo amor por paga . . . Si pasar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléueme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer. Déxemme mis padres gozar dél, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos: que más vale ser buena amiga que mala casada . . . No quiere marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ageno hombre repisar . . . » (II. 147, 12 — 148, 18.)

Melibea rejette donc le projet de ses parents, bien que le mariage eût pu sauver son honneur. Elle a une parfaite connaissance du jugement social porté sur son acte — elle l'accepte même; pourtant, elle ne se considère pas comme immorale. Elle ne saurait imaginer de rapports physiques avec d'autres hommes. Même sans la force conservatrice des liens consacrés, elle s'ancre à l'idéal monogame, quoique dans son cas cela conduise sans équivoque à une expulsion totale de la société. Ainsi la 'modernité' de la morale de Melibea est une preuve de plus que les perspectives ouvertes par les antagonismes de la période de transition sont si extraordinaires qu'elles dépassent l'horizon des générations suivantes aussi. On peut certes imaginer une opinion selon laquelle «la morale moderne» de Melibea n'est que l'autojustification d'une femme mêlée à une liaison immorale. Cependant une telle supposition est réfutée, de la manière la plus inattendue et la plus décisive, justement par le père de Melibea. Pleberio ne reproche pas une seule fois à sa fille d'avoir déshonoré la famille! Nous pouvons nous interroger en quoi cette attitude de Pleberio résulte de sa situation sociale. Pleberio a gagné lui-même sa fortune, du moins une partie de ses biens; il appartient donc à cette couche de mercaders[11] qui a joué un rôle décisif dans la transformation de la vie économique, et dont les activités ont donné naissance, dans des pays plus heureux que l'Espagne, au régime bourgeois. On ne peut négliger le fait que la seule figure indéniablement noble de *la Celestina* est issue de la couche la plus 'progressiste', parmi les plus actives sur le plan intellectuel aussi, en ces temps. Pleberio est élevé bien au-dessus des conventions par son amour désintéressé, par sa prise de position souveraine à l'encontre de la notion de l'honneur courante dans la société de son époque, par son profond humanisme. Son amour paternel tout de dévouement reste sans exemple dans les lettres espagnoles.[12]

Perspicacité dans les rapports individuels

> Que no solo lo que veo, oyo é conozco; más avn lo intrínseco con los intellectuales ojos penetro. (I. 94, 2—4.)

La perspicacité psychologique est certainement en étroite connexité avec le fait que les individus de la société doivent, à cette époque ou à toute autre, affronter des tâches nouvelles. Les formes de contacts, les lois tacites générales dans les communautés anciennes n'exigeaient plus un sens spécifique de l'orientation. Mais ceux qui s'installaient dans les villes entraient dans un monde inconnu, où le seul point de repère sûr était de juger de manière pertinente les paroles et les actes des autres. Les commerçants traitaient leurs affaires dans des pays étrangers; seule leur expérience des hommes pouvait les défendre des ruses de leurs partenaires et leur assurer un avantage. La psychologie, toute instinctive qu'elle fût, était devenue une arme indispensable de la vie quotidienne. C'est ce que démontre la sensibilité psychologique que nous pouvons constater chez tous les protagonistes de *La Celestina*. La présentation complexe de leurs rapports personnels, la peinture haute en couleurs et exempte d'illusions de leur caractère démontrent, dans ce domaine aussi, la pénétration exceptionnelle des auteurs. Leur juste coup d'oeil ne pourrait être suffisamment vanté; et même une sommité comme Maria Losa Lida emploie à cet effet des constatations laudatives que d'aucuns jugeraient poussées à l'excès.[13] «Semejante minuciosa y compleja pintura de un personaje nada esquematizado, construido con rigurosa lógica interna, tanto en sus rasgos atractivos como en los repulsivos, no tiene precedente cabal en ningún género literario: sólo a partir del siglo XIX, la novela occidental ofrecerá paralelos dignos de consideración.» Rojas et ses collaborateurs n'ont pas fourni une peinture statique des figures, ils n'ont pas décrit le caractère des personnages, mais les ont présentés en cours de changement, dans de riches variantes de rapports entre eux. Ainsi, nous avons, de Melibea, deux images tout à fait opposées; l'une est la vision qu'en a son amoureux, Calisto, l'autre est l'opinion des filles de joie. Rien n'est moins certain que la conformité des unes ou des autres de ces vues avec la réalité; et quelqu'un émet des objections à chaque fois à leur propos: et c'est toujours Sempronio qui réagit de la manière suivante aux éloges emphatiques de Calisto:

«En sus treze está este necio!» (I. 55, 14.)

Et plus loin:

«Y avnque la aborrezcas, cuanto agora la amas, podrá ser alcançándola é viéndola con otros ojos, libres del engano en que agora estás.
Calisto: ?Con qué ojos?
Sempronio: Con ojos claros.
Calisto: E agora, ? con qué la veo?

Sempronio: Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho é lo pequeño grande.» (1. 57, 7—15.)

Et Sempronio répond aux propos outrageux d'Elicia et d'Areúsa:

«Hermana, paréceme aquí que cada bohonero alaba sus agujas, que el contrario desso se suena por la cibdad.» (II. 33. 13—15.)

De même, nos informations sur Calisto restent contradictoires. Ses domestiques et Celestina le tiennent, dans son dos, de fou. Lui se considère comme indigne de Melibea;[14] Sempronio le console en affirmant que ses vertus sont parfaitement aptes à lui gagner les faveurs de la dame.[15] Celestina le peint devant Melibea comme le parangon des chevaliers;[16] et Melibea, dans son monologue avant de mourir, le pleure comme le jeune homme le plus beau et le plus vertueux du monde.[17] Ses paroles et ses actes le montrent à chaque fois sous un autre jour. Avec une ironie conséquente, les auteurs désirent attirer notre attention sur le fait que les bonnes qualités de Calisto sont, en grande partie, fallacieuses.

Ces deux exemples permettent de saisir combien les auteurs avaient jugé superfétatoire et impossible la peinture *objective* de tel ou tel de leurs personnages. Ils avaient découvert la subjectivité impérative de l'observateur face à l'observé, et réalisé que la personnalité change selon la personne à laquelle elle se rapporte. De là l'incertitude des jugements, chose qu'il ne faut pas imputer à la faiblesse de la connaissance des hommes chez les protagonistes (c'est-à-dire chez les auteurs de la pièce). Calisto qui est, en apparence, le plus dépourvu d'expérience et de pénétration quant au comportement humain, sait fort bien à qui il a affaire; et, après la mort de Celestina, lorsqu'il n'en a plus besoin, il déclare à son sujet:

«La vieja era mala y falsa» (II. 112, 18—19.)

La cause de ses louanges précédentes est son désir de se donner le change: il ne veut pas s'avouer en quelle vile compagnie il s'est fourvoyé pour gagner le coeur de Melibea.

Pármeno perce immédiatement à fond la situation quand Celestina attendant que la porte s'ouvre commence avec Sempronio une conversation qui est, en fait, destinée à Calisto:

«Avnque soy moço, cosas he visto asaz ó el seso é la vista de las muchas cosas demuestran la experiencia. De verte ó de oyrte descender por la escalera, parlan lo que estos fingidamente han dicho . . » (I. 89, 9—13.)

Et Celestina se vante à Pármeno «que no solo lo que veo, oyo é; mas avn lo intrínseco con los intellectuales ojos penetro.» (I. 93, 2—4.)

Au cours de sa première conversation avec Melibea, Celestina fait également montre d'une intuition, d'un sens psychologique exceptionnels. Elle parle de la vieillesse, de la prompte évanescence de la jeunesse. Ce faisant, elle suggère à Melibea qu'il faut se dépêcher, si elle veut jouir de sa jeunesse. Quand, enfin, elle passe au but de sa visite, elle s'exprime à dessein longuement et

vaguement, afin de susciter la curiosité de Melibea. Mais elle ne révèle pas moins d'expérience humaine, quand elle veut rallier Pármeno à sa cause, ou quand elle convainc Areúsa de satisfaire la passion de celui-ci.

Areúsa entortille habillement la crédule Sosia: elle comprend qu'elle lui arrachera son secret de la manière la plus sûre, si elle l'exhorte à le cacher entre la peau et la chemise.

Derrière leurs paroles, les protagonistes cherchent mutuellement la vérité, la réalité authentique, et leur vue perçante met à nu les desseins cachés, les mouvements de l'âme de leur partenaire. Nous pourrions avancer une multitude d'exemples au sujet de l'exactitude de leurs observations; nous sommes cependant convaincus que rien ne pourra mieux révéler la perspicacité psychologique constamment présente dans l'oeuvre que le récit d'Elicia sur les causes du meurtre de Celestina par les serviteurs. D'abord, elle mentionne que l'entremetteuse ne leur avait pas remis leur part de la chaîne d'or donnée par Calisto; puis, elle motive leur acte par leur fatigue à la suite d'une nuit blanche et leur irritation à cause de diverses autres affaires:

«Pues, como ellos viniessen cansados vna mañana de acompañar a su amo toda la noche, muy ayrados de no sé qué questiones que dizen que auían auido, pidieron su parte a Celestina . . . Assí que ellos muy enojados, por vna parte les aquexaua la necessidad, que priua todo amor; por otra, el enojo grande e cansancio que trayan, que acarrea alteración . . . » (II. 132, 20 — 137, 10.)

Et les auteurs considèrent comme si importante cette motivation préalable qui n'est d'aucune façon en connexion avec le mobile, pris dans le sens juridique, de l'assassinat qu'ils y reviennent par deux fois. La comparaison avec les lettres modernes s'offre d'elle-même: ces serviteurs suivent quasi la même route menant au meurtre que le héros de *L'Etranger* de Camus.

Il va de soi que la perspicacité psychologique apparaît non seulement dans la connaissance des hommes dont font montre les personnages de la pièce, mais aussi dans leur caractère plastiquement modelé. Comme ces caractères sont étudiés en détail dans l'ouvrage cité de María Rosa Lida, il serait dénué de raison de les développer à nouveau un à un.

Il nous faudra cependant mettre en valeur une circonstance insolite. Les auteurs ne peignent pas comme un véritable héros et une véritable héroïne Calisto et Melibea qui sont pourtant les supports d'une passion amoureuse indéniablement sincère. Cette constatation vaut en premier po ur Calisto qui est effectivement indigne et de sa propre passion, et du sentiment qu'il éveille. Son impuissance, sa lâcheté éthique[18] (il ne venge pas l'exécution de ses domestiques, se cache plutôt dans sa maison et n'en sort que la nuit, pour avoir l'échappatoire de son éloignement, pour s'excuser qu'il ne lave pas la tache qui ternit son honneur), son égoïsme[19] (il ne pleure que sa propre réputation perdue et ne se soucie pas le moins du monde de celle de Melibea), sa vulgarité[20] (à la protesta-

tion pudique de Melibea, il rétorque que celui qui veut manger l'oiseau doit d'abord le plumer) ne l'apparentent pas aux grandes figures amoureuses de la littérature mondiale. Même les lettres du XIX[e] siècle représentent l'amoureux infâme ou de caractère malfaisant comme bon et dévoué à l'égard de celle qu'il aime. Mais les auteurs de *La Celestina* n'embellissent point les traits humains de Calisto. Ils révèlent également que Melibea est portée sur le mensonge, la dissimulation, la fourberie.[21] Bataillon explique les tares humaines du couple d'amoureux en soutenant que les auteurs ont voulu, de la sorte, offrir un exemple rebutant aux amants «fous». Même si nous supposons que toute l'œuvre ne soit qu'une illustration de recommandations éthiques, nous devons juger — et précisément c'est surtout dans ce cas que nous devons juger — comme insolite le fait que les caractères positifs y font défaut.[22] Sous cet angle, en effet, même Pleberio ne peut être rangé parmi les personnages positifs, puisque dans les limites de la moralité le père qui néglige à un tel point de veiller sur sa fille doit être sans conteste condamné. Il découle de cette peinture désillusionnée des caractères que les auteurs ont sondé de leur vue implacablement acérée non seulement les mauvais côtés de leurs personnages, mais aussi ceux de leurs contemporains.

Perspicacité dans les rapports 'transcendants'

Haz tu lo que bien digo y no lo
que mal hago. (I. 43, 22—23.)

Déjà des siècles avant la parution de *La Celestina,* les mouvements sectaires trahissaient que la théologie n'était plus capable de répondre convenablement à sa fonction idéologique. C'est avec l'apparition de Luther que la crise explose, devient évidente. Dans les années qui précédèrent cette manifestation, on relève un désir de renouveau religieux même dans l'Espagne de leurs Majestés Catholiques. En plus de ses activités pour purifier l'Eglise, le cardinal Cisneros soutient la publication des ouvrages poussant à une vie de piété plus approfondie. Rojas devait être étudiant à l'Université de Salamanque, lorsque Pedro de Osuna attaqua ouvertement l'institution de la confession et soutint que l'absolution donnée par le prêtre ne sauve point de la perdition. Bien que cette thèse eût causé un scandale assez grand, elle suscita des échos chez les erasmiens espagnols, ainsi que chez les illuminados et les alumbrados tendant à une dévotion plus profonde et plus spirituelle. Au cours du XVI[e] siècle, ces derniers représentèrent un danger constant pour l'Eglise catholique espagnole veillant jalousement à la pureté de sa dogmatique: en effet, les alumbrados n'acceptaient pour leur gouverne que l'illumination divine.

Nous pouvons mesurer la force et l'importance de ces mouvements au fait que les autorités ecclésiastiques luttèrent contre eux par des mesures aussi

sévères que celles appliquées, au début du XVI[e] siècle, à la tendance erasmienne en théologie.

La Celestina est donc née au temps de la crise religieuse (théologique) la plus profonde, dans cette période de transition quand l'Eglise catholique d'Espagne n'avait pas encore décidé de la voie à emprunter pour assurer sa marche et son épanouissement.

C'est également un besoin de réappréciation de la vision théologique de l'univers qui trouva son expression dans le bizarre débat poétique à la suite de la question posée par Ferrant Sánchez de Calavera.[23] Ces poèmes s'efforçaient de dégager une réponse à la question: comment le péché est-il possible et dans quelle mesure sa punition est-elle motivée, si le pouvoir et la connaissance de Dieu sont illimités?

Certes, ces questions ne touchaient que peu de gens. Les masses croyantes se contentaient de respecter mécaniquement les prescriptions de l'Eglise. Leur comportement apathique est plus éloquent que n'importe quel argument pour nous faire comprendre que la théologie avait perdue, à cette époque déjà, son caractère d'idéologie façonnant la vie et la morale. L'enseignement chrétien sur le salut ne déterminait pas l'attitude des gens. Ils jugeaient — et leur opinion n'était que renforcée par la vente des indulgences — que le salut peut être acheté et que le geste mécanique de la confession et de l'absolution leur assure la vie éternelle.

C'est cette croyance généralement implantée qui se manifeste dans les paroles de Celestina aussi, quand elle raconte que sa compagne proxénète — la mère de Pármenio, mise au pilori comme sorcière — a pu entrer au paradis à la suite de quelques arguties subtiles d'un prêtre:

«Sabíalo mejor el cura, que Dios aya, que, viniéndole á consolar, dixo que la sancta Esriptura tenía que bienauenturados eran los que padescían persecución por la justicia, que aquellos posseerían el reyno de los cielos.»[24] (I. 244,9—14.)

Cela apparaît également de la manière dont elle encourage la compagnie rassemblée dans sa maison et ne pouvant vraiment pas être taxée de vertueuse (les valets et leurs amantes):

«Assentaos vosotros, mis hijos, que harto lugar ay para todos, a Dios gracias: tanto nos diessen del parayso, quando allá vamos.» (II. 28, 1—3.)

Il est donc clair qu'on juge que la vie dissolue ne représente pas un obstacle au salut. Elicia ne pense également pas que les vertueuses entreront plus facilement qu'elle au paradis. Seules les chances des riches sont meilleures:

«No quiero en este mundo, sino dia é victo é parte en parayso. Avnque los ricos tienen mejor aparejo para ganar la gloria, que quien poco tiene.» (I. 262,25 — 263,3.)

L'examen minutieux de *La Celestina* ne laisse pas de doute au sujet de l'opinion des auteurs sur la piété de leur époque: ils la jugeaient vide de sens et mensongère, dans leur société le salut et la damnation éternelle, le paradis et

l'enfer ne jouant plus — en tant que conventions théologiques — le rôle de régulateurs moraux. Cela se reflète dans le fait que c'est de la religiosité de Calisto et de Celestina dont on parle le plus dans la pièce, alors que l'attitude de ces deux personnages est le plus diamétralement opposé aux commandements chrétiens.

Conformément à la mode littéraire néoplatonicienne, Calisto célèbre Malibea en usant d'expressions cultuelles de la chrétienté:

«Por Dios la creo, por Dios la confiesso é no creo que ay otro soberano en el cielo; avnque entre nosotros mora.» (I. 44,6 — 8.)

Mais Calisto pèche de manière par trop conséquente contre l'autorité divine pour expliquer suffisamment ses paroles sacrilèges par cette mode. Dans sa bizarre théologie, la divinité n'est qu'un moyen pour conquérir Melibea, c'est-à-dire ne vaut pas plus que Celestina:

«Por encubrir yo este fecho de Pármeno, á quien amor ó fidelidad ó temor pusieran freno, cay en indignación desta, que no tiene menor poderío en mi vida que Dios.» (I. 67,7 — 11.)

L'église, la messe ne servent que la réalisation de ses buts, de même que les sorcelleries de Celestina. Ce n'est que la passion amoureuse qui confère un certain contenu à la dévotion de Calisto:

«Agora lo creo, que tañen a missa. Dácamis ropas, yré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a Celestina e ponga en coraçón a Melibea mi remedio o dé fin en breue a mis tristes dias.» (II. 19,20 — 20,2.)

Paroles pieuses et mensonges sont indissociables dans cette pièce. C'est Celestina qui se réfère le plus souvent à l'autorité divine, et qui ment également le plus. Les paroles papelardes cachent le mensonge, ou masquent les véritables desseins. Tromper les autres et tromper soi-même, cela se manifeste volontiers sous le couvert de la piété.

« . . . mas Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero amor . . . » (I. 161,22 — 162,2.)

— déclare Celestina à Alisa, tandis qu'elle s'efforce de pousser sa fille dans les filets de Calisto. C'est également en arguant de consignes divines qu'elle travaille à détourner Melibea de la voie de la vertu:

«Porque, avnque fueran las que tu pensauas, en si no eran malas: que cada dia ay hombres penados por mugeres e mugeres por hombres, é esto obre la natura é la natura ordenóla Dios é Dios no hizo cosa mala.» (I. 191,15 — 192,1.)

Et Melibea motive sa disposition à venir en aide au malade «inconnu» (Calisto)

«porque hazer beneficio es semejar á Dios, y el que le dá le recibe . . . » (I. 172,11 — 13.)

Pármenio en s'alliant à Sempronio pour dévaliser Calisto se rassure de la manière suivante:

«Paz con Sempronio. La paz ne se deue negar, que bienauenturados son los pacíficos, que fijos de Dios serán llamados . . . » (I. 109,17 — 110,2.)

Cette constante autojustification théologique des personnages n'est pas seulement une finasserie consciente: instinctivement, ils désirent régler leurs actes sur une autorité, une norme éthique issues d'une position d'esprit «plus élevée». C'est cela et non une peinture primitive des caractères qui motive leurs ratiocinations semblant incompatibles avec leurs viles actions.

Pármeno est incapable de résister à la tentation de l'argent, bien qu'il essaye de puiser des forces aux enseignements moraux qui lui ont été inculqués dans son enfance:

«Pármeno: Né sé qué haga, perlexo estó. . . . Riqueza desseo . . . No quería bienes mal ganados. Celestina: Yo si. A tuerto o á derecho, nuestra cas hasta el techo.
Pármeno: Pues yo con ellos no viuiría contento é tengo por onesta cosa la pobreza alegre . . . » (I, 103,8 — 17.)

Nous savons cependant que Pármeno ne choisit pas la joyeuse pauvreté; ainsi, à l'encontre de l'ordre de valeurs de l'Eglise, il donne l'avantage à celui du profane, de même que Celestina; à propos de la ferveur de celle-ci, Sempronio déclare:

«Verdad es; pero mal conoces a Celestina. Quando ella tiene que hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades. Quando ay que roer en casa, sanos están los santos; quando va à la yglesia con sus cuentas en la mano, no sobre el comer en casa . . . Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo é quántos enamorados ay en la cibdad e quántas mozas tiene encomendadas e qué despenseros le dan ración . . . e qué canónigo es más moço e franco. Quando menea los labios es fengir mentiras, ordenar cautelas para hauer dinero . . . » (II. 25,3 — 18.)

Autour des personnages de *La Celestina* la vie a changé, et ils ont beau se réclamer des règles morales devenues nulles. C'est en prenant argument des conventions médiévales que Sempronio conseille à Calisto de chasser de son cœur l'amour chimérique. Il reproche à Calisto que ses paroles sont en contradiction avec sa conduite. A quoi, celui-ci répond:

«Haz tu lo que bien digo y no lo que mal hago.» (I. 43,22 — 23.)

La contradiction entre les mots et les actes témoigne du débat continuel des personnages entre eux avec eux, mêmes; dans ce débat, ni les valeurs du monde en voie de disparition, ni les nouveaux objectifs de l'existence ne sont assez vigoureux pour emporter une décision sans équivoque.

La période de transition et le pessimisme

> ! O mundo, mundo! . . Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden . . . (II. 203, 12—205, 1—3.)

Selon ce que nous avons développé dans notre introduction, le pessimisme de *La Celestina* — tout comme celui des œuvres de la littérature contemporaine de l'Europe reflétant également les indices de la crise — se nourrit aux contradictions de la période de transition entre l'ancien et le nouvel ordre économique et politique. Le chapitre qui suit va chercher à démonter en quoi ce pessimisme se manifeste-t-il et dans quelle mesure ses formes d'apparition répondent aux émotions la période de transition.

Comme plus d'un l'a déjà fait remarquer, l'anxiété et l'appréhension caractérisent tous les protagonistes de *La Celestina*. Sempronio craint aussi bien d'entrer chez Calisto pris de folie amoureuse que d'éviter sa rencontre.[25] Celestina se rend en tremblant chez Melibea, mais considère comme tout aussi risqué de ne pas mener à bien sa mission.[26] Lors de la première rencontre des amants, Melibea craint que ce ne soit pas Calisto qui l'attende devant la porte, tandis que Calisto a peur d'être attiré dans un guet-apens.[27] Au moindre bruit, Sempronio et Pármeno tremblent de frayeur, prennent même la fuite.[28] Mais ce ne sont pas seulement eux, ni uniquement aux occasions que nous venons d'énumérer, qui sont torturés par l'appréhension. Chaque protagoniste envisage longuement la démarche qu'il aura à accomplir et fait entrer en considération les éventuelles conséquences. Sempronio recommande à Celestina sur le point de se rendre chez Melibea de bien réfléchir à ce qu'elle veut faire:

«Madre, mira bien lo que hazes. Porque, cuando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin . . . tiemblo, no vayas por lana é vengas sin pluma.» (I. 140,3 — 9.)

Celestina est elle-même angoissée, parce que:

«Cado camino descubre sus dañosos é hondos barrancos.» (I. 154, 18 — 19.)

Erna Ruth Berndt[29] émet l'opinion que la source de cette anxiété est l'horreur de la mort. Or, bien que toutes les époques tiennent compte de la mort, cela n'est pas, dans les lettres, un phénomène général au point de marquer la vie quotidienne des hommes dans la mesure exprimée par ces paroles de Calisto:

«! O misera suauidad desta breuíssima vida ! . . . Mayormente que no ay hora cierta ni limitada ni avn vn solo momento.» (II. 123,8 — 13.)

Cette angoisse est inspirée par un vécu collectif que — selon le terme de Celestina — nous pourrions nommer le vécu du «changement»:

«La ley es de fortuna que ninguna cosa en vn ser mucho tiempo permanesce: su orden es mudanças . . . Prouerbio es antiguo, que cuanto al mundo es o crece o descrece.» (II. 44,5 — 13.)

Il ne fait pas de doute que le motif de la fortune inconstante représente une ancienne tradition littéraire, mais on ne pourrait supposer que les auteurs si perspicaces de *La Celestina* l'aient puisé au hasard dans l'immense trésor des lettres. La fortune inconstante est l'une des émotions fondamentales des auteurs. Cela apparaît clairement dans leurs nombreux retours à cette idée illustrée par l'intrigue même; la courbe ascendante puis déclinante de la vie de la plupart des personnages de la pièce se calque exactement sur le mouvement de la roue de la fortune. Comme le dicton l'enseigne: pas de montagne sans vallée.

«Mi honrra llegó a la cumbre, segun quien yo era: de necessidad es que desmengüe e abaxe» (II. 44,14 — 16.)

— déclare Celestina. Cette ascension au sommet, puis la chute se répètent de manière tragique au vingtième acte, quand Melibea se jette du haut de la tour où elle est montée. Pleberio, Lucrecia et Melibea usent de nombreux verbes rendant le mouvement (vamos, anda, entra, levántate et surtout: subamos) jusqu'au moment où Melibea arrive au sommet de la tour et qu'on entend pour la première fois le verbe *bajar:* descendre. Melibea renvoie Lucrecia:

«Baja a él (a Pleberio) e dile que se pare al pie desta torre . . . » (II. 191, 15 — 16.)

A ce moment, le va-et-vient, le zèle pour venir en aide à Melibea cessent, le mot *subir:* monter ne figurera que dans une seule et brève question, sans désormais exprimer l'action. — *Quieres que suba allá?* — demande Pleberio au bas de la tour. De façon symbolique, Melibea passe toute sa vie en revue du haut de la tour. Elle utilise les mots *bajar:* descendre, et *caer*: tomber, lorsqu'elle raconte la mort de son amant; et de cette mort, c'est la fortune *inconstante* qu'elle rend responsable:

«como de la fortuna mudable estouiesse dispuesto e ordenado, según su desordenada costumbre . . .» (II. 197,7 — 9.)

et sa dernière parole est *bajar*:

«Pon tú en cobro este cuerpo, que allí baxa.» (II. 199,1 — 2.)

Les deux phases de la fortune inconstante n'inversent leur succession tragique dans aucun cas. Celestina nous narre elle-même le sommet dépassé de son existence et descend, à notre vue, au point le plus bas, la mort. Les auteurs répètent ce thème par quatre fois encore, dans le cas des deux valets et des amants; et, à chaque occasion, ils utilisent le motif de la chute, du basculement dans le vide. (Les serviteurs se jettent par la fenêtre et se rompent les membres, leur exécution ne met quasi que le point final à leur saut fatal; Calisto rate un montant de l'échelle et chute; Melibea se jette dans le vide du haut de la tour.) Marcel Bataillon considère la chute comme le symbole de leur déchéance morale. Cela ne fait pas de doute; mais, conjointement, la courbe caractéristique des destinées de *La Celestina* exprime la conviction des auteurs que le succès ou le bonheur transitoires sont inexorablement suivis d'une chute, d'un échec.

Les protagonistes font la chasse à l'argent, à la volupté, au bonheur, mais

l'appréhension de l'insuccès est bien plus forte en eux que l'espérance. Le plan le plus astucieux reste incertain, parce qu'il n'y a pas de permanence, de stabilité, d'ordre dans le destin. Il s'agit là d'une conviction unanime des auteurs et des personnages, nous devons donc chercher sa racine commune dans les expériences sociales communes. De nouvelles lois s'imposent dans la vie politique, économique de la période de transition. Les changements touchent tout le monde dans une mesure plus ou moins grande. Les situations inédites, les exigences nouvelles emplissent les hommes de crainte, l'attitude et les vertus des pères ne s'avèrent plus efficaces. Il est certain que la précarité de l'existence humaine sur le plan économique comme politique[30] ne se manifeste pas seulement de façon directe (c'est -à-dire: pas seulement dans les soucis matériels des domestiques et des filles de joie, dans leurs rapports nouveaux avec leurs maîtres, donc avec les couches aisées, rapports qui sont déterminés en premier par les besoins de leur vie, cela dans une telle mesure que nous ne relevons plus la moindre trace de l'idéal féodal du serviteur), mais aussi à un niveau philosophique qui est exprimé, conformément à la phraséologie médiévale, par les changements imprévisibles de la fortune.

Dans une période de transition, le temps joue un rôle particulièrement notable:[31] les contradictions et tensions entre hier et aujourd'hui, les changements mêmes rendent évidente son importance aux yeux de quiconque.

«Entre las muchas notas modernas de *La Celestina* — más modernas que la literatura del Siglo de Oro y extraordinariamente en tono con nuestra propia época — hay una que nunca se destacará lo bastante: su aguda conciencia de tiempo»[32]

— déclare María Rosa Lida et cette constatation étaye également la thèse que l'artiste de l'époque de transition devance non seulement sa propre époque, mais parfois les siècles à venir aussi.

Les auteurs de *La Celestina* font la différence entre le temps objectif et le temps subjectif[33] [34]. En fait, ils ont donc découvert que le temps établi par le consentement général, pouvant être mesuré en heures coule pour chaque individu à une vitesse différente, et que la durée de la vie de l'individu ne se chronomètre pas, parce que ce sont les expériences vécues qui la déterminent, non les années. C'est pour cela que Calisto déclare à Sempronio:

«Si tú pides que se concluya en vn día lo que en vn ano sería harto, no es mucha tu vida.» (II. 20,6 — 8.)

C'est certainement pour cela que tous les protagonistes de *La Celestina* se dépêchent et pressent les autres: ils veulent allonger leur courte vie grâce à l'abondance des expériences, des actes; ils considèrent comme à jamais perdue toute heure sans événement. Celestina ne recommande-t-elle pas à Elicia et Areúsa de mettre chaque instant à profit?

«Gozá vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene e mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente. Como yo agora por algunas horas que

dexé *perder*, quando moça, quando me preciauan, quando me querían.» (II. 39, 9 — 14.)

Après la mort de Calisto, Melibea se plaint à son père de ne pas avoir eu suffisamment de temps, assez de possibilités dans la vie pour faire le bonheur de son amant. Le temps, c'est la possibilité ! — nous révèle la phrase par laquelle elle réagit à la mort de Calisto:

«! No es tiempo de yo biuir !» (II. 186, 15.)

Les auteurs refusent de considérer, selon l'usage de l'époque, le temps comme une divinité classique; à chaque fois, ils veillent à signaler les moments concrets.[35] Ils ne laissent également aucun doute au sujet de l'impossibilité pour quiconque de maintenir sous sa domination le temps, c'est-à-dire la virtualité de l'action, de la vie. Lorsque Melibea ne cache pas à Celestina que celle-ci est devenue vieille au point d'en être méconnaissable, l'entremetteuse rétorque avec animosité à la jeune fille:

«Señora, ten tú el tiempo que no ande; terné yo mi forma, que no se mude.» (I. 171, 9 — 10.)

Le temps et la fortune sont également des possibilités de vivre la vie. Mais c'est précisément cette possibilité qui était devenue si imprévisible, si incertaine au sein de l'ordre en voie de transformation à cette époque.

Dans le monde déterminé par les facteurs instables du temp et de la fortune, les héros de *La Celestina* s'efforcent de trouver des points fixes. Un siècle et demi avant la parution de cette pièce, Juan Ruiz avait encore connu — malgré son amour «profane» de la vie dans le Libro de Buen Amor — ce point fixe en dehors de l'existence terrestre, dans l'amour divin. Nous avons vu, cependant, que dans *La Celestina*, la piété est tradition, coutume; elle n'a rien à voir avec la vie réelle, elle ne fournit pas d'indications quant au comportement pratique, ni de consolation dans le chagrin. Dans ses intentions de suicide, Melibea ne pense pas un seul instant que, selon les doctrines chrétiennes, elle va commettre un péché irrémissible: cette vie au-delà de la mort, au cours de laquelle elle désire rencontrer son amant, n'a rien à voir avec l'autre monde chrétien. Dans sa douleur, Pleberio n'attend pas des consolations du ciel, mais il ne lui reproche également pas l'adversité qui s'est abattue sur lui. Son monologue — comme d'ailleurs toute la pièce — est centré sur la terre, c'est dans les dimensions humaines qu'il veut trouver les causes extrêmes de la tragédie.

Selon lui, le malheur de sa fille, sa propre douleur et toutes les misères humaines sont des conséquences inévitables du fait que l'Amour, la Fortune, la Mort et le Monde ont modifié leur ordre de marche.

Pleberio reproche à l'Amour:

«?por qué te riges sin orden ni concierto?» (II. 211, 3 — 4.)

Dans son désespoir, il supplie la Fortune, afin de:

«. . . no peruertieras la orden.» (II. 203, 7—8.)

Mais sa fille est morte, ainsi la Fortune et, avec elle, la Mort ont perturbé l'ordre:

«Turbóse la orden del morir . . . » (II. 202, 2.)

Et il n'y a d'ordre ni dans la Fortune, ni dans la Mort, parce qu'il n'y en a pas dans le Monde non plus. Cela représente une véritable découverte, car — comme Pleberio le dit au Monde:

«Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden . . . » (II. 204, 1—3.)

Tout comme son époque, il a compris que la hiérarchie divine selon l'optique chrétienne, sur laquelle se fondait la société médiévale, ne correspond pas aux faits d'expérience. Et, naturellement, ce monde dont nous ne pouvons escompter un fonctionnement systématique ou conforme aux règles, dans lequel aucun principe ordonnateur ne prévaut, est effrayant et désespérant, emplissant toute l'existence d'un intolérable élément tragique. Même pour une brève durée, le mortel ne peut échafauder ses projets en sécurité, la mort clôt une existence dénuée de raison, ballottée à merci. Dans la société en formation de la période de transition, tout semblait justifier cette position d'esprit pessimiste. Et l'espoir d'une compensation de l'Au-delà ne saurait plus atténuer, corriger la grande expérience vécue: il n'y a plus d'ordre, plus de sécurité, les actes n'ont plus de sens.

Conclusions

> All things, presenting themselves to the mind in violent contrasts and inpressive forms, lent a tone of excitement and of passion to everyday life.[36]

C'est donc l'influence spécifique des structures économiques et sociales complexes, contradictoires de la période de transition que nous pouvons relever dans les rapports sociaux, inviduels et 'transcendants' peints dans *La Celestina*. Le résultat premier de cette influence est la perspicacité, la pensée refusant le compromis. Dans la mise à jour des rapports humains, la perspicacité de Rojas et de ses collaborateurs dépasse non seulement le degré donné de l'évolution historique, mais aussi l'époque suivante. La peinture exempte de préjugés de la société, l'égalité artistique des maîtres et des serviteurs, le rendu complexe des caractères, la richesse des observations psychologiques, l'indifférentisme religieux témoignant de l'ébranlement de la vision chrétienne médiévale du monde représentent autant de preuves de la perspicacité spécifique sollicitée par la situation sociale exceptionnelle.

Les auteurs de *La Celestina* n'ont pas tendu à une synthèse. La fidélité de la représentation de la réalité qu'ils nous offrent s'exprime dans la notation exacte des phénomènes contradictoires, antagoniques. C'est ce caractère

contradictoire que cache l'insuffisance flagrante de l'harmonie entre les actes et les paroles des protagonistes, les vérités ne pouvant être reçues que sous réserves par suite de l'indignité de leurs porte-parole, vérités qui finissent par s'affirmer dans le dénouement de caractère punitif de l'intrigue.

Les problèmes issus de la situation historique et sociale rendent l'orientation plus ardue, c'est ce qui explique pourquoi les personnages pèsent continuellement le pour et le contre des choses, appliquent le raisonnement antithétique si caractéristique des lettres du XV[e] siècle. Les deux exemples ci-dessous, pris d'ailleurs au hasard, démontrent à quel point la conviction s'était enracinée dans les consciences qu'il est impossible de trouver la vérité, impossible de prendre une décision.

Ni miento ni me arrepiento,
ni digo, ni me desdigo,
ni esto triste, ni contento,
ni reclamo, ni consiento,
ni fio, ni desconfio:
ni bien biuo, ni bien muero,
ni so ageno, ni mio,
ni me vençø, ni porfio,
ni espero, ni desespero . . .[37]

. . . Ni se si me estoy sin mi ni conmigo
si ando enel mar si en cielo si en tierra
si tengo seguro si paz o si guerra
si estoy en amor si soy mi enemigo:
ni biuo ni muero ni callo ni digo
ni se que me diga ni puedo callar . . .[38]

Par suite de l'ébranlement des valeurs spirituelles, morales, par suite de la carence d'un principe ordonnateur valable, il semblait que la vie perdait son sens. C'est de là que provient le ton fondamental pessimiste de l'époque et de l'œuvre en question. Mais, dans ce domaine aussi, nous pouvons relever des phénomènes opposés. Tout le monde sent qu'il n'a que peu de temps pour donner une raison, un contenu à son existence; c'est pourquoi la conception tragique de la vie s'accompagne d'une soif de vivre exceptionnelle, tous les buts, toutes les volontés se concentrent sur la brève durée de l'existence individuelle. Il découle de tout cela que ces objectifs et énergies doivent nécessairement se limiter au cadre de la vie individuelle. Dans un tel court-circuit de l'existence, la chasse fiévreuse à la volupté et à l'argent semble vraie et juste, elle est le contrepoint authentique et stimulant de la conception ascétique renfermant une exigence d'une vie plus achevée.

Et le combat de ces deux positions d'esprit ne se poursuit pas entre les protagonistes, mais bien en eux, tandis que c'est précisément de ce combat intérieur — et non de l'intrigue banale — que jaillit le conflit dramatique.

La mort ne représente que la fin de l'histoire; pour comprendre convenablement le conflit, il est indispensable de connaître à fond les destins. La mort de Celestina, de Pármeno, de Sempronio et de Calisto est causée par un entêtement momentané, par une démarche inconsédérée. Chacune de ces morts est le fruit du hasard, chacune est, en conséquence, absurde. Seule exception à la règle: le suicide de Melibea; ce n'est que là que le dessein et l'acte humains ne se retournent point conformément à l'unique loi valable de l'existence sans ordre: le hasard imprévisible. Il semble que, dans le monde des contradictions non résolues de *La Celestina*, le franc arbitre — la condition fondamentale de la dignité humaine — ne puisse se réaliser qu'uniquement dans le suicide.

NOTES

[1] Gilman, St., *The Art of La Celestina*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1958. p. 18.

[2] Selon M. Bataillon, les contrefaçons copient les traits caractéristiques du genre didactique, parce que *La Celestina* n'est aussi qu'une moralité. *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961.

[3] Fernando de Rojas: *La Celestina*, Ed. y notas de Julio Cejador y Frauca. Clásicos Castellanos, Madrid, 1963.

[4] «Sin prejuicio moral ni social, *La Celestina* envuelve a todos sus personajes en una misma simpatía artística» Lida de Malkiel, M. R., *La originalidad artística de La Celestina*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.

[5] «. . . el gracioso pone al servicio de su señor la astucia, la prudencia o la sindéresis que su baqueteada experiencia de la vida le ha proporcionado . . .» «. . . la personalidad de los criados de *La Celestina* es mucho más autónoma y su desvinculación moral del senor llega a ser radical: es enemigo suyo; no pretende ayudarle, sino conseguir su propio provecho . . .» Maravall J. A., *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, 1964. p. 87.

[6] «Pármeno: Riqueza desseo . . . No quería bienes malganados. — Celestina: Yo si. A tuerto ó á derecho, nuestra casa hasta el techo.» (I. 103, 11—15.)
«Sempronio: Desseo prouecho: querría que este negocio houiesse buen fin. No porque saliesse mi amo de pena, mas por salir yo de lazería.» (I. 147, 5—7.)

[7] «Celestina: Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los rîos passa en seco. No ay lugar tan alto, que vn asno cargado de oro no le suba.» (I. 137, 10—13.)

[8] «Celestina: . . . no digan que se gana holgando el salario . . . — Sempronio: Has á tu voluntad, que no será éste el primer negocio, que has tomado á cargo. — Celestina: ?El primero, hijo? Pocas virgines, á Dios gracias, has tú visto en esta cibdad, que hayan abierto tienda à vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago escriuir en mi registro, é esto para saber quantas se me salen de la red. ?Qué pensauas, Sempronio? ?Auíame de mantener del viento? ?Heredé otra herencia? ?Tengo otra casa ó viña? ?Conócesme otra hazienda, más deste oficio? . . . Quien no supiere mi nombre é mi casa tenle por estranjero.» (I. 131, 20; 132. 1—17.)

[9] L'ouvrage cité de Maravall éclaire en détail les corrélations entre *La Celestina* et les réalités sociales.

[10] Les questions sociales ont intéressé surtout — et quasi exclusivement — les auteurs de l'édition de 1499. Au cours des seize actes originaux des différends se manifestent continuellement entre les valets et les maîtres; on parle beaucoup de l'égoïsme, de l'avarice, de l'ingratitude des maîtres, ainsi que de l'assujettissement des serviteurs. L'une des idées maîtresses de la comédie en seize actes est justement la détérioration des rapports sociaux. Par contre, dans les cinq actes rajoutés par la suite, on n'entend de critique de caractère social ni de la bouche des valets, ni de celle des filles de joie. On ne relève une telle critique que dans le monologue de Calisto à l'acte XIV; en effet, bien qu'involontairement, il démasque sa classe aussi par son égoïsme se manifestant spontanément. Mais ce monologue n'est qu'un exposé plus ample des paroles par lui prononcées à l'acte précédant, c'est-à-dire dans la version originale. Cela permet de supposer et de déduire

que les passages rajoutés ne sont pas de la plume de Rojas, ou si oui, qu'ils ne devaient servir qu'à répondre aux exigences de ses lecteurs: «que querían que se alargasse en el processo de su delyte destos amantes . . .» (Préface à l'édition de 1502 à Séville); en conséquence de quoi, l'auteur avait mis l'accent sur l'intrigue amoureuse de la pièce.

[11] «Todo, pues, conduce a dibujar la figura de Pleberio como la del rico comerciante que se retira de los negocios marítimos, construye espléndida morada en la ciudad — esas torres que dice haber edificado —, invierte su dinero en propiedades territoriales, cuya revaloración provoca y se procura un decoro social que ennoblezca su linaje. «Adquirí honras», dice Pleberio, no «Heredé». Maravall: *op. cit.* pp. 42—43.

[12] «La actitud de Pleberio sorprende por lo totalmente inusitada en la literatura espanola hasta en la de nuestros dias.» Lida de Malkice, M. R. *op. cit.* p. 474.

[13] Lida de Malkice, M. R., *op. cit.* p. 373.

Il est vrai que Gilman conteste que *La Celestina* comprenne des analyses de caractères. L'ouvrage parle de vies et non de caractères; selon Gilman *La Celestina* présente toujours les rapports entre le «moi et le toi», le point de vue indispensable à l'analyse des caractères — celui d'une tierce personne — y fait défaut. Bien que Gilman ait approché le problème d'un autre côté et ait utilisé d'autres termes techniques, il n'infirme pas dans son essence la thèse de Lida. Et il apprécie l'art des auteurs à rendre la vie à un degré aussi élevé que Lida leurs aptitudes à peindre les caractères. Dans l'un ou dans l'autre des cas, c'était d'ailleurs la même perspicacité psychologique qui était requise. Il serait fort difficile de tracer pratiquement la limite entre les deux conceptions; cela apparaît parfaitement des deux citations suivantes: «The character of Celestina, Calisto, and the rest can only be judged or discovered after the fact of speach and action, as for living beings.» Gilman: *op. cit.* p. 57. — «*La Celestina* posee el rasgo dramático de no caracterizar a los personajes en abstracto, sino mostrarles en acción.» Lida: *op. cit.* p. 233.

[14] «Porque amo à aquella, ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcançar.» (I. 45, 7—8.)

[15] «Lo primero eres hombre é de claro ingenio. E mas, á quien la natura dotó de los mejores bienes que tuuo, conuiene á saber, fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza. E allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal quantitad, que los bienes, que tienes de dentro, con los de fuera resplandescen.» (I. 52, 14—53, 1.)

[16] «En Dios é en mi alma, no tiene hiel; gracias, dos mill: en franqueza, Alexandre; en esfuerço, Etor; gesto, de vn rey; gracioso, alegre; jamás reyna en él tristeza. De noble sangre, como sabes. Granjustador, pues verlo armado, vn sant George. Fuerça é esfuerço, no tuuo Ercules tanta. La presencia é faciones, dispusición, desemboltura, otra legua hauía menester para las contar. Todo junto semeja angel del cielo. Por fé tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso, que se enamoró de su propia figura, quando se vido en la aguas de la fuente.» (I. 187, 16; — 187, 8.)

[17] «. . . yo fuy ocasión que los muertos touiessen compañía del más acabado hombre que en gracia nasció, yo quité a los viuos el dechado de gentileza, de inuenciones galanas, de atauíos e brodaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud; yo fuy causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo e más fresca juuentud, que al mundo era en nuestra edad criada.» (II. 195, 2—9.)

[18] «No osaré salir ante gentes» (II. 11, 17.) — «Mañana haré que vengo de fuera, si pudiera vengar estas muertes; si no, pagaré ni inoncencia con mi fingida absencia o me fingiré loco . . .» (II. 113, 4—7.)

[19] «Pues yo bien siento mi honrra. Plugiera a Dios que fuera yo ellos e perdiera la vida e no la honrra, e no la esperança de conseguir mi començado propósito, que es lo que más en este caso desastrado siento. !O mi triste nombre e fama, cómo andas al tablero de boca en boca! (II. 110—19—111, 1.)

[20] «Señora, el que quiere comer el aue, quita primero la plumas.»— (II. 181, 25—26.)

[21] «Alisa: Hija Melibea, ?qué quería la vieja? — Melibea: Venderme vn poquito de solimán.» II. 65, 2—3. Sa mère lui faisant remarquer que la visite de Celestina pourrait compromettre sa bonne réputation, Melibea s'écrie: «?Dessas es? !Nunca más! bien huelgo, señora, de ser auisada, por saber de quién me tengo de guardar.» (II. 65, 19—21.) Son père s'enquiert de la cause du bruit (causé par Calisto); la réponse est: "Señor, Lucrecia es, que salió pour vn jarro de agua para mí, que hauíra gran sed.» (II. 92, 15—16.)

[22] «De ningun modo es corrienta que una composición moralizante pinte a todos sus personajes culpables y equivocados . . .» Lida: *op. cit.* p. 302.

[23] *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, 1851.

[24] 'Persecución por la justicia' est un terme équivoque: persécution *pour* ou *par* la justice.

[25] «?Dexarle he solo ó entraré allá? Si le dexo, matarse ha; si entro alla, materme ha. Quédese; no me curo . . . Pero, si se mata sin otro testigo, yo quedo obligado á dar cuenta de su vida . . .» (I. 37, 12—38, 1.)

[26] «Qué faré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es proucheso ni la perseuerancia carece de peligro? ?Pues yré ó tornarme hé?» (I. 154, 11—14.)

[27] Lucrecia appelle sa maîtresse: Calisto est là. «Melibea: !Loca, habla passo! Mira bien si es él. — Lucrecia: Allégate, señora, que si es, que yo le conozco en la voz. — Calisto: Cierto soy burlado: no era Melibea la que me habló. !Bullicio oygo, perdido soy!» (II. 82, 14—19.)

[28] «Pármeno: Que, por Dios, que creo corriesse como vn gamo, segun el temor tengo d'estar aquí. — Sempronio: Mejor estó yo, que tengo liado el broquel e el espada con las correas, porque no se me caygan al correr . . .— Pármeno: Huye, huye, que corres poco.» II. 89, 2—16.

[29] Berndt, E. R., *Amor, Muerte y Fortuna en «La Celestina»*. Madrid, Editorial Gredos, 1963.

[30] «Los desplazamientos de fortuna y, con ellos, la transformación del estado social de los ricos, es un fenómeno atestiguado en fuentes coetáneas y del que algunos tuvieron clara conciencia. Hernando del Pulgar consideraba el hecho tan normal y tan comunmente aceptado, que llegó a calificar de reformadores a los que, desde una posición puramente conservadora, trataban de oponerse a él.» Maravall: *op. cit.* p. 37.

[31] Dans les contrefaçons de *La Celestina* de l'époque de consolidation, le temps n'a plus d'importance. A ce propos, Lida note: «Las imitaciones no muestran la sensibilidad del original al paso del tiempo . . .» *Op. cit.* p. 192.

[32] Idem, p. 172.

[33] Idem; le chapitre intitulé El tiempo. pp. 169—97.

[34] «Calisto: Ya me paresce haber vn ano que no he visto aquel suaye descanso, aquel deleytoso refrigerio de mis trabajos. ?Pero qué es lo que demando? . . . No aprendent los cursos naturales a rodearse sin orden, que a todos es vn ygual curso, a todos vn mesmo espacio para muerte e vida, un limitado término a los secretos mouimientos del alto firmamento celestial de los planetas, y norte de los crescimientos e mengua de la menstrua luna.» (II. 128, 13—21.)

[35] «Calisto: No comeré hasta entonce; avnque primero sean los cauallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados, que suelen quando han dado fin a su jornada. — Sempronio: Di: avnque se ponga el sol, e sabrán todos lo que dizes.» (II. 21, 21—22, 7.)

[36] Huizinga, J.: *The Waining of the Middle Ages*. Londres, 1924.

[37] Manrique, J., *Coplas. Cancionero castellano del siglo* XV. II. 240 b.

[38] Juan del Encina: *A dolorosa muerte del Principe Don Juan. Cancionero*, 1496, fol. aiij. ro.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 84—114 (1967)

Des problèmes du baroque

par

GÁBOR TOLNAI

(Budapest)

Pour la plupart des représentants de ma génération comme pour moi-même, le baroque fut, pendant notre jeunesse, un phénomène antipathique. Cette antipathie subjective était si forte qu'elle nous empêchait, à l'époque, de nous orienter avec sûreté dans l'histoire. Ce qui nous faisait rejeter le style dominant des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, étaient le courant soi-disant «néo-baroque» de l'époque Horthy et, surtout, une certaine conception de l'histoire destinée à justifier la politique hongroise officielle de l'entre-deux-guerres. Pour soutenir les aspirations de l'époque, cette conception de l'histoire attribuait une importance exorbitante à la grande propriété terrienne hongroise du début du XVII^e^ siècle, qui avait connu alors un nouvel essor. Notre juste orientation historique était faussée, en outre, par l'ouvrage sur le baroque, très populaire à l'époque, de Werner Weisbach, dont la conception est exprimée d'une manière concise par le titre: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation.*[1] C'est en s'appuyant sur cette oeuvre de Werner qu'en 1924, l'excellent historien de la littérature hongroise János Horváth écrivit son étude sur le baroque hongrois dont l'importance est restée fondamentale jusqu'à nos jours. A l'opposé du livre, d'une objectivité réservée, de Horváth, la conception historique panhongroise de Gyula Szekfű croyait déjà pouvoir expliquer le baroque par la contre-réformation, l'activité des jésuites et les Habsbourg.[2] Dans cette atmosphère, nous voyions dans les aspirations baroques de Hongrie la décadence, voire, le refus de la tradition hongroise la plus belle de toute l'histoire du pays, à savoir de la Renaissance du règne du roi Mathias Corvin. Moi-même, je me tournai vers la culture de la principauté transylvaine indépendante où la tradition de la Renaissance du règne de Mathias Corvin avait longtemps survécu dans les aspirations politiques, et dans tous les domaines de la vie culturelle, l'architecture, la littérature, en un mot, dans les diverses manifestations de la création artistique. Nous considérions le baroque comme un style étroitement lié à la colonisation de la Hongrie par l'Autriche des Habsbourg, d'autant plus qu'en Transylvanie, où l'on conservait d'une façon conséquente les traditions de la Renaissance, le baroque n'avait pu s'implanter — du moins le croyions-nous — qu'après la disparition de la principauté, après le tournant

des XVII[e] et XVIII[e] siècles, lorsque la Transylvanie devint elle aussi une province de l'empire des Habsbourg. A cette époque, nous ne voyions pas encore clairement que cette Renaissance transylvaine qui avait si longtemps survécu était pleine de contradictions et contenait également des éléments qui n'avaient rien à voir avec la Renaissance.

C'est vrai qu'à la fin des années trente, je m'occupai moi aussi, du baroque, mais j'avais rétréci le domaine de mes recherches à celui du baroque seigneurial en tant que partie de «la tradition décadente». J'étudiai ainsi trois périodes du baroque hongrois dans trois générations successives de la famille Esterházy. Ce que j'ai écrit alors demeure, je crois, toujours vrai, mais l'étroitesse de mon horizon devait me rendre nécessairement incapable de saisir les problèmes primordiaux du style; et toute opposée que fut ma conception aux interprétations d'alors, dépourvues d'historicité, elle n'en était pas moins basée sur les principes énoncés par Weisbach.[3]

Mon ressentiment personnel à l'égard du baroque, bien qu'ayant des racines objectives, ne soulevait en moi de contradiction que sur un point: lorsqu'il s'agissait de porter un jugement sur János Arany, grand poète hongrois du XIX[e] siècle (1817—1882). Depuis ma jeunesse, j'avais voué toute mon admiration à János Arany. Il était le seul poète hongrois que j'aie admiré et aimé sans crises transitoires dans toutes les périodes de ma vie. Or, il y avait quelque chose que je n'arrivais pas à comprendre: comment était-il possible que ce grand poète irréprochable, ce génial artiste de la langue hongroise fût resté en extase devant István Gyöngyösi (1629—1704), ce vieux poète hongrois, et qu'il ait pu mettre *son coeur et son esprit* dans son étude sur celui que mon antipathie pour le baroque qualifiait de poète de troisième, voire, de quatrième ordre? J'essayai de trouver la clef de cette contradiction. Mais tout en m'efforçant de dégager une réponse, je savais fort bien que tout ce que je disais, ne touchait qu'à la surface, que j'étais incapable de saisir le fond du problème dans toute son ampleur. Je me disais que ce qui, dans Gyöngyösi, avait séduit Arany, c'était le virtuose de la langue, le maître de la forme, le poète épique populaire, etc. — Je répète que toutes ces explications restaient superficielles; j'étais encore incapable de saisir l'essence de l'affection d'Arany pour Gyöngyösi.

Or tout récemment, je m'essayai à résoudre une fois encore cette contradiction qui ne cessait de vivre en moi depuis mes recherches sur Gyöngyösi. Je parcourus la liste des études, portraits d'auteurs et critiques de János Arany. Les titres de ces oeuvres que je connaissais si bien depuis tant d'années et, à travers les titres, la conception et le message de l'oeuvre de János Arany m'apparurent tout d'un coup sous un jour neuf, ouvrant de nouveaux horizons à la recherche et à l'appréciation théorique. — Ce grand poète et ce savant — il me faisait entendre, à travers les titres, ce message depuis si longtemps connu, mais qui maintenant seulement était en train de prendre corps — n'avait vraiment mis *son coeur et son esprit* dans ses recherches

que lorsqu'il étudiait les représentants hongrois et étrangers du baroque si différents les uns des autres pour le type qu'ils représentaient et pour leur niveau littéraire. On ne connaît que trop ces études: *Zrínyi et le Tasse; István Gyöngyösi, Lőrinc Orczy, József Gvadányi, Gedeon Ráday.* Dans toutes ces études et dans tous ces portraits *le coeur* et *l'esprit* du grand poète sont présents; tandis que dans ses autres études, toutes brillantes qu'elles soient, règnent seulement l'érudition, l'esprit, l'intelligence. Ces dernières études n'étaient pas destinées à la publication, ce sont des oeuvres d'atelier qu'il s'y agisse de *l'épopée populaire* ou de *problèmes de versification.* (Pour que la liste soit complète, j'y ajouterai encore le drame historique classique *le Ban Bánk*, de József Katona (1791—1830) comme la seule oeuvre non baroque qui ait inspiré à Arany des mots venant à la fois du *coeur* et de *l'esprit.*)

Que pouvait être cette force qui attirait vers le baroque ce poète du XIX^e^ siècle? Quel pouvait être cet angle visuel sous lequel la pensée et le goût de János Arany envoyaient les rayons parallèles de l'affection et de la raison vers Zrínyi, le Tasse, Gyöngyösi, Orczy et Gvadányi? Pendant que je cherche à tâtons la réponse, avant même de pouvoir la formuler, une autre question vient s'ajouter à la première. Je pense à Garcia Lorca, le poète espagnol du XX^e^ siècle qui, malgré les quatre-vingt-un ans qui le séparaient d'Arany, n'en était pas moins un poète populaire comme lui, à ce déphasage près que nous voyons, dans le développement hongrois, entre le populisme d'Arany et celui de Béla Bartók. Mon attention est attirée par une analogie qui peut sembler étrange. Le poète espagnol du XX^e^ siècle qui, tout comme le poète hongrois du XIX^e^ siècle, était, en même temps qu'un grand poète, un poète savant aussi, consacrait des études littéraires pleines de dévouement et d'intuition — comme je viens de le dire à propos d'Arany: *de coeur et d'esprit* — aux géants du baroque espagnol Góngora et Lope de Vega, ainsi qu'à la poésie et à la musique populaires de sa patrie, en premier lieu, de son pays natal, l'Andalousie. Je sais bien que ce serait une interprétation arbitraire que d'établir un parallèle entre János Arany et Garcia Lorca. La seule ressemblance entre eux est tout au plus qu'ils sont tous les deux des poètes populaires. Mais il s'agit de deux aspects tout à fait différents du mot populaire; le «populisme» de Lorca est, comme nous venons de le dire, un populisme à la Bartók, voire, dans un certain sens, semblable à celui d'Attila József, poète hongrois de XX^e^ siècle. Il s'agit donc ici de tout autre chose. Il s'agit d'une affinité plus profonde que d'un simple parallélisme, d'un rapport direct d'influences et d'accords entre eux; il s'agit d'une affinité qui va plus loin parce qu'elle découle de la structure de la société. Mais nous y reviendrons. Pour l'instant, revenons au problème d'Arany. D'autant que — et on me pardonnera d'anticiper sur mes conclusions — ce sont justement János Arany et Garcia Lorca qui m'ont fourni la clef de la juste interprétation historique du baroque.

Quelle pouvait être la force d'attraction qui attirait le poète du XIX^e^

siècle vers le baroque? — avons-nous demandé tout à l'heure. — Quel était l'angle optique sous lequel la pensée et le goût de János Arany envoyaient les rayons parallèles de l'affection et de la raison vers Zrínyi, le Tasse, Gyöngyösi Orczy et Gvadányi? — L'inclination qui conduisit Arany aux poètes des XVII[e] et XVIII[e] siècles devait puiser ses racines à de grandes profondeurs idéologiques. La question peut être posée aussi de la manière suivante: Quelles pouvaient être les expériences humaines et sociales, quels pouvaient être les traits de sa personnalité qui trouvaient leur nourriture, leur ferment dans les œuvres de l'époque baroque? Car le développement du génie poétique d'Arany est, dans une grande mesure, dû à l'influence de poètes dont il a analysé l'œuvre avec une maîtrise de poète et de savant. Ce problème a été formulé avec une très grande précision par Mihály Babits, grand poète lyrique hongrois de notre siècle, qui écrivait: « . . . aucun poète ne peut exprimer ce qui n'est pas en lui; les influences littéraires elles-mêmes ne sont pas tout simplement le fait du hasard, elles trahissent aussi des causes et des résultats psychiques.»[4] La réponse à toutes ces questions peut être trouvée dans l'enfance et la jeunesse d'Arany, l'atmosphère de sa ville natale, Nagyszalonta.

Arany vécut jusqu'à l'âge de 16 ans (1833) à Nagyszalonta, sans aucune interruption. Ses biographes ont l'habitude de rappeler, en parlant de sa ville natale, surtout les traditions des Heïduques; les ruines de Hajduvár — Fort-des-Heïduques —, la tour dite Tronquée, mais ils oublient volontiers que le bourg s'étendant sur une immense superficie, ainsi que ses vastes environs appartenaient depuis 1745, par suite d'une donation faite par l'impératrice-reine Marie-Thérèse, à la famille seigneuriale hongroise la plus «baroque», les Esterházy. Les auteurs des monographies parlent volontiers des «gens de Szalonta qui ne supportaient pas de seigneurs terriens au-dessus d'eux», lorsqu'il racontent comment ils furent frustrés de leurs privilèges de noblesse, mais ils passent sous silence le fait que, grâce à la domination des Esterházy qui dura presque cent ans, Nagyszalonta était au début du XIX[e] siècle, et depuis longtemps déjà, une ville de cérémonies et de coutumes baroques. Le temple calviniste construit sur les ruines d'une ancienne église gothique au cours du XVIII[e] siècle, était lui aussi, comme la plupart des églises catholiques et des temples protestants de la province hongroise de l'époque, de style baroque. Les maisons des paysans de Nagyszalonta étaient — voire, sont encore aujourd'hui, pour une bonne part — décorées de soleils, de deltas mystiques baroques. Les montants en bois des portes cochères étaient aussi ornés de sculptures baroques populaires; on en voit encore plus d'un. Selon les ethnographes, bien avant l'enfance de notre poète, les pièces au sol en terre battue des maisons paysannes du pays, et celles de la ville natale d'Arany également, étaient meublées avec des meubles baroques.[5] Nagyszalonta n'était pas le seul bourg hongrois à avoir été pénétré par l'esprit du baroque. Nous ne connaissons guère les prémices du poète, tout au plus quelques poèmes écrits avant la

parution de son premier ouvrage imprimé. Par contre, nous connaissons très bien non seulement les conditions matérielles, mais aussi la vie intellectuelle contemporaine de Nagyszalonta qui représentait pour Arany les premières expériences, les aventures de sa jeunesse, en lui offrant des connaissances, un goût et une orientation artistiques. Ses lectures et ses expériences littéraires sont, au fond, en harmonie avec l'atmosphère qui l'entoure dans sa ville natale. C'est de son père qu'il apprend les légendes locales. Elles figurent, du moins la plupart d'entre elles, dans le *Nagyszalontai Gyűjtés* publié par Szendrey Zsigmond avec le concours de Zoltán Kodály.[6] Il entend des chansons dont, plus tard, il notera de mémoire les paroles et la mélodie.[7] Il apprend à lire et à écrire avant l'âge d'aller à l'école — il écoute lire la Bible et chanter les psaumes qu'il lit et chante également lui-même. Il lit l'histoire de *Brunsvik*, du *Roi Bruant*, de *Fortunat*, *le Jérusalem factieux* de Ferenc Vályi Nagy, *Joseph II pendant la famine de Máramaros*, épopée d'István Gáti, les romans d'András Dugonics, *le Deuil hongrois* de Márton Etédi Sós, les oeuvres poétiques d'András Poóts, de József Mátyási, de János Varjas, d'István Gyöngyösi, de József Kováts, dit le rimailleur et de Csokonai. Jusqu'à seize ans, il se nourrit de ces lectures. Il lit tout ce qui lui tombe sous la main à Nagyszalonta; or, seules les œuvres énumérées peuvent lui tomber sous la main.[8]

Les œuvres que le jeune Arany peut se procurer à Nagyszalonta, appartiennent presque exclusivement à la production littéraire baroque. Ce sont les produits de troisième, de quatrième ordre du style baroque; parmi eux, nous trouvons un grand nombre d'ouvrages de colportage, d'imprimés vendus dans les foires. Parmi ces derniers, même ceux dont le titre semble révéler des racines issues de la Renaissance, sont en réalité les variantes baroques d'originaux du XVI[e] siècle. Dans ce bourg devenu entièrement baroque, on lisait, comme il ressort de ce que nous venons de dire, surtout de la littérature baroque; Arany ne connaissait donc qu'elle, ne pouvant connaître aucune autre littérature. L'atmosphère matérielle et intellectuelle de sa jeunesse et de son enfance passées à Nagyszalonta fut décisive pour son développement ultérieur. C'est pourquoi le poète, parvenu à la maturité artistique, se tournera avec enthousiasme vers les grandes figures de la poésie baroque, en cherchant en eux des modèles supérieurs. Car tout ce qu'il avait pu s'assimiler pendant son enfance et sa jeunesse à travers le baroque populaire qui imprégnait la pensée et la poésie du peuple, avait ses racines dans l'œuvre d'écrivains comme le Tasse, Zrínyi, Gyöngyösi, Orczy et Gvadányi.

Les lectures de jeunesse et d'enfance d'Arany à Nagyszalonta nous suggèrent d'autres réflexions aussi. Comme nous l'avons dit, János Arany resta dans sa ville natale jusqu'en 1833. A ce moment, le classicisme hongrois avait, depuis longtemps, donné ses grandes œuvres, notre littérature était déjà engagée dans des chemins nouveaux, notamment ceux du romantisme. Mais au moment dont nous parlons, à Nagyszalonta, toute cette littérature

nouvelle est encore inconnue. Le vaste bourg continue à vivre plongé dans l'atmosphère du baroque. Faudrait-il voir en Nagyszalonta une île particulière, accrochée au passé, de la Hongrie contemporaine? Nous ne le croyons guère. Ce n'est pas seulement à Nagyszalonta, mais partout ailleurs en Hongrie, que règne encore le goût baroque. La littérature nouvelle qui commence par le classicisme à la fin du XVIII[e] siècle pour aboutir au romantisme au moment de la jeunesse de János Arany, n'intéresse encore qu'un cercle très restreint. L'abîme est très profond qui sépare le goût général du nouveau qui, depuis longtemps, lutte pour se faire reconnaître. On peut objecter de droit que, parallèlement à sa présence dans la culture, le nouveau est aussi présent dans la société, dans la vie économique. Ainsi, l'agriculture n'est plus tout à fait, unilatéralement féodale. Mais quoiqu'il en soit ainsi, la vie, dans son ensemble, présente quand-même quelque chose de semblable à la distance qui sépare le nouveau dans la littérature du goût général. C'est là d'ailleurs un phénomène tout à fait régulier. L'histoire littéraire prend rarement en considération ce fait, bien que, sans lui, nous comprenions difficilement la lutte des forces sociales, et, en rapport avec elle, celle des styles et des tendances dans le domaine de l'histoire littéraire. Pourtant, il faut tenir compte de cette régularité, lorsque nous nous trouvons par exemple en face d'un problème comme celui du penchant pour le baroque de János Arany, ou de Garcia Lorca. Ce problème doit être pris en considération lorsque nous voulons approcher les bases du baroque, même si nous ne savons que trop que l'intérêt de Lorca pour Góngora et Lope de Vega ne remonte que partiellement à la même source et que, surtout, il aboutit à d'autres résultats que le penchant de János Arany pour le baroque.

Les poètes que János Arany pouvait lire à Nagyszalonta, sont tous les représentants de la poésie seigneuriale. Plusieurs d'entre eux sont très proches de la poésie populaire; leurs œuvres appartiennent au baroque vulgaire, celui des collèges calvinistes. Lorsque nous avons parlé de l'atmosphère à la fois paysanne et baroque de sa ville natale, nous avons en même temps laissé comprendre que la culture paysanne, populaire, la poésie folklorique portent aussi les marques du style baroque. Le *Nagyszalontai Gyűjtés* ci-dessus mentionné le montre très bien; son matériel est à dominante épique et non lyrique; dans l'ordre de la poésie épique, la prépondérance est celle des ballades populaires, ainsi que des anecdotes locales en prose qui, pareilles en cela aux oeuvres poétiques, sont saturées d'éléments stylistiques baroques. *Arany János Népdalgyűjteménye* (la Collection de chansons populaires de János Arany) ci-dessus mentionnée, et réunie par le vieil Arany à partir de ses souvenirs d'enfance, le prouve également. Les pièces de cette collection accusent, elles aussi, les traits stylistiques du baroque populaire et du baroque estudiantin des collèges, très intimement lié à la poésie populaire. Pendant sa jeunesse, Arany a non seulement vécu dans l'atmosphère de cette poésie baroque devenue populaire et dans celle de la poésie baroque d'auteurs nobles, mais il a dû aussi se heurter,

partout pour ainsi dire, aux formes de la poésie baroque seigneuriale assimilées par le folklore.

Garcia Lorca a été lui aussi conduit par des tendances analogues, quant à leur fond, vers le baroque. Lorca était originaire de l'Espagne du Sud. Les expériences primordiales, fondamentales de son enfance et de sa jeunesse se rattachent étroitement au monde populaire andalou et à cette atmosphère arabe marquée par un fort penchant pour l'ornementation, et qui avait conquis d'abord cette partie méridionale de l'Espagne pour imprégner bientôt toute la civilisation espagnole, le baroque y compris. Garcia Lorca était imbu de cette atmosphère, de cette poésie et de cette musique espagnoles populaires qui, depuis le milieu du XVIII[e] siècle (tout comme en Hongrie la poésie du poète baroque Gyöngyösi et de ses contemporains), ne cessait de s'imprégner de l'œuvre, de la méthode créatrice de Góngora, de Lope de Vega et des autres poètes espagnols contemporains. Tout comme Arany, Garcia Lorca, poète d'âge mûr, se tourne lui aussi avec Manuel de Falla, Dámaso Alonso et Ortega y Gasset, et sous l'influence de ses souvenirs d'enfance et de jeunesse, vers Luis de Góngora, dès la seconde moitié des années vingt, presque dix ans avant que le courant de l'histoire des idées venue d'Allemagne se fasse sentir en Espagne. Lorsque dans son étude écrite en 1927, il analyse la poésie de Góngora, il reconnaît avec une perspicacité peu commune dans les œuvres du poète baroque espagnol, les éléments populaires propres à la poésie populaire espagnole. A ce moment-là, il ne soupçonne pas encore que les particularités censées populaires de la poésie de Góngora sont, pour la plupart, non populaires, mais tout simplement l'héritage de la Renaissance repris par le baroque, transformé, assimilé, héritage qui n'est devenu vraiment partie intégrante de la pensée, de la poésie et de la musique folkloriques espagnoles que grâce à la diffusion du baroque dans les milieux paysans.[9]

Comme nous venons de le dire, l'intérêt que porte Garcia Lorca à Góngora et à Lope de Vega, ne provient que partiellement de la même source que le penchant de János Arany pour le baroque et ses résultats sont aussi différents. En Espagne, le baroque fut le style dominant dans la littérature et dans la culture, jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle. Mais dans le goût général, par contre, il devait rester encore longtemps présent. Cependant, dans le monde des innovations littéraires et artistiques, le classicisme prédomina dès les dernières décennies du XVIII[e] siècle. Dans la poésie et l'art populaires, le baroque continuera pourtant de subsister, sans interruption. A partir de l'apparition du classicisme, d'ailleurs, les différents courants de style européens saturés d'éléments locaux se succèdent régulièrement. Mais vers la fin du siècle, la littérature espagnole devient de plus en plus académique, et ce phénomène atteint son point culminant (ce qui est, à mon avis, tout à fait régulier) au moment où s'évanouit définitivement la fiction de l'empire universel espagnol, à savoir lorsque l'Espagne perd Cuba, sa dernière colonie d'outre-mer. Mátyás

Horányi a très bien observé que, dans le sillage de l'étonnante génération des «98», le baroque et le folklore comblent, en quelque sorte, pour Lorca et ses contemporains, ce manque de réforme de forme, de langue et de style que Baudelaire, Verlaine et Rimbaud représentaient pour la poésie française du XX^{e} siècle.[10] C'est l'assimilation du populaire et du baroque qui leur ouvre le chemin (à côté de Lorca, je pense surtout à Rafael Alberti et à Jorge Guillén) qui conduit à la création de la poésie et du drame espagnols modernes, parallèles à la musique de Bartók et de de Falla.

Pour résumer ce qui vient d'être dit, constatons que la littérature, la musique et l'art espagnols sont le résultat d'une synthèse. Des phénomènes semblables peuvent être observés au Portugal également, pays dont le développement social montre des traits analogues, et aussi dans l'Amérique latine. Dans les pays d'outre-mer, du Panama et de la Colombie jusqu'à l'Argentine et le Chili, la littérature et l'art modernes sont le produit de la synthèse du baroque acclimaté dans ces pays par les colonisateurs: Espagnols et Portugais, et revêtant, au cours du développement, des traits locaux, d'une part, et de la civilisation populaire très diverse selon les pays et les peuples qui les habitent, de l'autre. Il suffira de nous référer à la poésie du poète cubain Nicolás Guillén, des Chiliens Gabriela Mistral et Pablo Neruda, ainsi qu'à la peinture des Mexicains Diego Rivera, Siqueiros, des Brésiliens Portinari et Emilio Cavalcanti. Mais nous pourrions tout aussi bien nous référer à certaines architectures latino-américaines, p.ex. à celles du Mexique et de Cuba. La poésie et l'architecture des pays de l'Amérique latine ont, en effet, absorbé à la fois les traditions baroques locales et bien des éléments du folklore.

Lorsque nous avons constaté que János Arany et Garcia Lorca, son cadet de quatre-vingt-un ans, avaient tous les deux étudié, conduits par la même inclination, les grands artistes du baroque, et qu'ils n'avaient jamais mis autant de ferveur sentimentale et spirituelle que dans leurs études sur les poètes baroques et la poésie populaire, nous entendions signaler par là que cette coïncidence révèle un rapport plus profond que ne peuvent le faire les soi-disant influences ou correspondances directes. Il s'agit ici, en effet, de situations sociales identiques, du parallèle entre des développements sociaux apparentés, de la ressemblance des féodalismes espagnol et hongrois, et de leurs affinités dans les problèmes essentiels; ce qui n'empêche d'ailleurs pas que, dans les détails, nous ne rencontrions chez tous les deux des particularités et des différences locales.

En conclusion de ce qui vient d'être dit, précisons, comme première thèse de notre conception sur le baroque, ce qui ressort des questions que nous avons posées: dans les pays — nous ne nous référerons ici qu'à l'exemple hongrois et espagnol — où le féodalisme a eu la force de se redresser et de survivre longtemps, voire, parfois pendant des siècles, le nouveau style, le baroque, qui a relayé celui de la Renaissance, a lui aussi duré longtemps. Cette longue

survie même lui a permis, justement par sa durée, mais aussi grâce à l'application conséquente de leurs idées par les idéologues du baroque, de pénétrer très profondément la société. Avant d'entrer dans des analyses détaillées, constatons dès maintenant que, au cours des temps, cette pénétration a touché successivement toutes les couches de la société. En partant de l'artistocratie ecclésiastique et laïque dont les intérêts étaient soutenus, dans les pays retournés au féodalisme, justement par l'idéologie baroque et par le style qui représentait cette idéologie, le baroque a pénétré lentement, graduellement la noblesse moyenne pour s'étendre ensuite à la paysannerie. Il en a été ainsi non seulement en Hongrie ou en Espagne, qui sous certains aspects continue à vivre actuellement encore sous un régime féodal, mais aussi en Autriche, en Bohême, en Pologne, dans l'Allemagne du Sud, en Italie, au Portugal et dans les pays de l'Amérique latine. La thèse que nous venons de formuler, n'est valable que pour le féodalisme restauré et les pays redevenus féodaux pour de longs siècles. Il ne sera peut-être pas dépourvu d'intérêt de constater que dans les pays où la transformation bourgeoise a eu lieu relativement tôt, la poésie populaire, paysanne a vite disparu, ainsi en Hollande, en Angleterre et en France. L'analyse ultérieure de ce phénomène révélera la nécessité sociale et idéologique, qu'il dissimule, et aussi les contradictions énormes de la culture baroque des pays redevenus pour longtemps féodaux, culture qui a gagné graduellement toutes les classes sociales. Succédant au roman, au gothique et à la Renaissance, le baroque est le style dans lequel nous découvrons le plus de contradictions, le plus de tendances divergentes s'exerçant dans les directions les plus différentes. Dans le chapitre de l'analyse détaillée, nous tracerons une esquisse des lois remontant à des causes sociales et idéologiques, ayant joué un rôle dans la naissance du baroque, et il apparaîtra alors, que sa naissance a eu des mobiles identiques dans tous les pays où, après une transformation bourgeoise transitoire, le féodalisme avait réussi à être restauré, tandis que dans ceux où la société bourgeoise avait réussi à prendre racine, il a triomphé bien avant. Dans cette dernière catégorie, mentionnons la Hollande, l'Angleterre et la France. Retenons bien, puisque la Hongrie est aussi de leur nombre, que la genèse du baroque, là aussi où la Renaissance a eu pour base non la bourgeoisie, mais la noblesse, est la même que dans les pays de la première catégorie.

*

Avant d'entrer dan les détails, jetons un coup d'oeil sur les ouvrages les plus caractéristiques consacrés au baroque, qui, à eux seuls, pourraient remplir les rayons d'une vaste bibliothèque; nous soumettrons cette littérature si contradictoire à une critique rigoureuse pour conception sur les meilleurs résultats des recherches préalables.

Les sciences littéraires offrent peu de problèmes auxquels on ait consacré autant d'ouvrages et surtout aussi contradictoires, qu'au baroque. Il y aura bientôt quatre-vingts ans que l'ouvrage de Heinrich Wölfflin, intitulé *Renaissance und Barock — Renaissance et baroque*[11] a vu le jour. Bien qu'il ait trait tout spécialement à l'architecture baroque de Rome, il précise que ce terme baroque peut également être employé pour désigner une certaine littérature et une certaine musique. Le livre de Wölfflin est devenu le point de départ d'une littérature, d'abord modeste, puis, de plus en plus importante sur le baroque. A peine huit ans après sa parution, l'historien hongrois de la littérature, Frigyes Riedl, soulève déjà le problème du baroque en Hongrie dans son ouvrage intitulé *A magyar irodalom főirányai* (les Tendances principales de la littérature hongroise).[12] Riedl considère uniquement la seconde moitié du XVII[e] siècle comme la période du «goût» baroque hongrois. La rapidité avec laquelle le savant hongrois réagit à la catégorie du baroque, demeure riche d'enseignements, pour son contenu également. Dans ses analyses, il n'y a pas encore de trace de la thèse qui se trouvera au centre des recherches de l'histoire des idées de l'entre-deux-guerres, à savoir celle de l'unité de la contre-réformation et du baroque, thèse selon laquelle contre-réforme et baroque désignent la même chose. Et cela est d'autant plus intéressant que le raisonnement de Riedl remonte, selon toute vraisemblance, non pas à Wölfflin, mais à Jacob Burckhardt, à qui le terme baroque doit son rang actuel dans l'histoire de l'art. Ce grand spécialiste de la Renaissance voyait encore, en effet, dans le baroque la période de la décadence de la Renaissance et il employait ce terme pour désigner l'architecture, surchargée d'ornements, de la contre-réformation.[13] Dans *les Tendances principales de la littérature hongroise,* Riedl ne fait encore qu'effleurer le problème du baroque, mais même dans cette courte analyse, il attire l'attention sur certains traits essentiels de ce style. Il ne se contente pas de parler de la littérature, il évoque aussi la peinture et la sculpture baroques, les dimensions des bâtiments, la mode, la nature des jardins, etc. de l'époque. Une citation de quelques lignes suffira pour laisser voir que Riedl suit Burckhardt, l'historien qui voit dans le baroque la décadence de la Renaissance; d'autre part, elle nous fera comprendre que, sous l'influence du célèbre historien d'art, le savant hongrois est capable de dire déjà des choses intéressantes, originales et, du point de vue de l'époque, nouvelles, non seulement pour la science littéraire hongroise, mais aussi pour la science littéraire en général: « . . . partout, nous trouvons des ornements entortillés, dépourvus de naturel, nés de l'exagération des idéaux de la Renaissance. Amollissant les nobles lignes de celle-ci, les édifices nous montrent des formes creuses, des coquilles, des corniches entortillées, ajourées. Les sculptures et les peintures deviennent agitées, comme si quelque orage déchirait les vêtements des personnes qu'elles représentent et qu'une émotion incompréhensible, immotivée, bouleversait leur âme . . . Dans la littérature, nous assistons à la mode de

l'allégorie et de la métaphore; les poètes de cette époque exagèrent en général tout ce qu'ils ont appris de l'antiquité: ainsi, la composition traditionnelle de l'épopée devient grossière, car les poètes mettent trop en relief, soulignent trop les différentes parties structurales; l'appareil mythologique déroule ses fastes et devient envahissant, les dieux qu'il nous montre sont petits, sirupeux.»[14]

Le même Riedl qui, dans *les Tendances principales de la littérature hongroise* et dans ses autres ouvrages, distingue encore nettement la contre-réforme hongroise du baroque et considère la seconde moitié du XVII[e] siècle comme la véritable et seule période du baroque hongrois, reconnaît le principal représentant du nouveau style dans le poète Gyöngyösi. Plus tard, dans ses cours faits à l'université, il analysera minutieusement l'œuvre de ce poète et découvrira ses rapports avec la peinture baroque, notamment, la peinture baroque néerlandaise.[15] Par la suite certains de ses disciples écriront des études sur le baroque hongrois où ils exposeront les mêmes idées; ils n'apporteront pas de points de vue nouveaux, mais développeront plus amplement ceux de leur maître.[16] Puis viendra une période, où l'étude du baroque littéraire hongrois cessera d'intéresser les historiens de la littérature; la recherche ne connaîtra un nouvel essor qu'après la fin de la deuxième guerre mondiale. Mais, ce sera dès lors une période essentiellement différente de la première.

Pendant les huit années qui séparent l'initiative de Wölfflin de la parution du livre de Riedl, une seule monographie digne d'attention paraît à l'étranger. C'est le livre de Max Landau, dont l'importance principale consiste dans le fait qu'il analyse, à l'exemple de ce que Wölfflin a fait dans le domaine de l'histoire de l'art, les caractéristiques du style baroque dans la littérature.[17] Pendant les vingt premières années de la recherche, ce sont presque exclusivement des chercheurs allemands qui se penchent sur ce problème dont ils étudient surtout les aspects allemands. Deux exceptions méritent d'être mentionnées au cours de cette période, notamment le livre de Corrado Ricci,[18] où ce terme est appliqué pour la première fois à l'aire de la langue anglaise, et l'étude d'un savant danois, Valdemar Vedel. Comme celle du Hongrois Riedl, l'étude de ce dernier, elle aussi en raison de l'isolement de la langue dans laquelle elle est écrite, n'a pu devenir partie intégrante de la littérature internationale du problème.[19] Pareil en cela à ses prédecesseurs et, pendant quelques décennies, à ses successeurs, Vedel méconnaît les résultantes sociales du baroque, ce qui ne l'a pas empêché d'écrire un ouvrage de grande valeur, très important à son époque. Bien qu'il ne puisse connaître le livre de Frigyes Riedl, il va dans le même sens et, ayant à son avantage les quinze ans écoulés depuis la parution du livre du savant hongrois, il arrive naturellement plus loin que lui. Vedel confronte les domaines de la littérature et de l'art et découvre des parallélismes entre l'art de Rubens et les poésies française et anglaise. Cette littérature baroque, dit le savant danois, «tout comme l'art de Rubens, est décorative, pleine de couleurs et d'accents.» C'est avec la sûreté bien documentée des

meilleurs positivistes qu'il saisit les thèmes et moyens d'expression qui caractérisent à la fois la littérature baroque française et anglaise, et l'art de Rubens. En voici un échantillon: l'emploi fréquent des adjectifs *grand* et *haut;* dans le domaine acoustique, la *fanfare;* dans le domaine visuel, le *rouge ardent;* les thèmes: *chevaux, chasse, guerre; l'amour de l'or,* du *spectaculaire;* des phrases qui coulent à grands flots; *le pathos, le style amphigourique,* et *le vers blanc fanfaron.*

Je me contenterai de signaler seulement les publications des vingt premières années de la recherche sur le baroque, et aussi celles de la période suivante; je me bornerai à en faire la critique et l'appréciation. Parmi les études qui ont paru avant 1918, une importance particulière revient, du point de vue des recherches ultérieures, à l'ouvrage de Karl Borinski[21] et au deuxième livre de Wölfflin.[22] Les principes de Wölfflin sont appliqués par Fritz Strich à la poésie allemande du XVII[e] siècle;[23] son livre donne le signal de départ à l'étude de la littérature baroque, qui ne tardera pas à attirer un grand nombre de chercheurs. Nous y rencontrons les noms de savants célèbres (il s'agit de la période de la première guerre mondiale) qui, plus tard aussi, joueront un rôle, comme spécialistes de l'histoire des idées, avant tout des recherches sur le baroque; ce sont Oskar Walzel, Max Wolff.[23] Ce que nous venons de dire montre bien que les deux premières décennies de l'épanouissement des recherches sur le baroque coïncident avec l'apparition de quelques-uns des grands représentants de l'école dite de l'histoire des idées. Cependant, dans cette période, les personnalités les plus caractéristiques de l'école se meuvent encore plus ou moins sur le sol de la réalité positive. Mais en 1918 paraît un ouvrage de synthèse, où les bases de l'interprétation unilatérale qu'on donnera bientôt dubaroque sont jetées. L'auteur de l'ouvrage s'appelle Josef Nadler; c'est lui qui le premier, dans le troisième volume de sa grande histoire de la littérature allemande, considère le baroque comme le produit de la contre-réformation dirigée par les jésuites.[24] Nadler était autrichien. A notre avis, ce n'est pas le fait du hasard que ce soit justement un chercheur autrichien qui, voyant les traits du baroque de son pays, s'engage dans la voie qui conduira, en un quart de siècle, à l'épanouissement de sa conception, d'une part, et à d'autres interprétations de la méthode de l'histoire des idées, d'autre part. Pour intéressantes que soient les solutions de détail qu'elles nous apporteront, ces interprétations ne sauront, et de loin, nous faire comprendre l'essence du phénomène baroque.

Après la première guerre mondiale, le nombre des publications consacrées au baroque augmente démesurément; pendant l'entre-deux-guerres, leur nombre décuplera. Le baroque et son étude seront à la mode, et, comme auparavant, surtout en Allemagne. René Wellek, célèbre historien et critique littéraire d'origine tchèque, fixé aux Etats-Unis, attribue la vogue du baroque pour une bonne part à l'influence de Spengler, d'autre part, au fait que la poésie

expressionniste allemande a cru découvrir une certaine affinité avec «la vision tragique du monde et la diction tourbillonnante, saccadée» du baroque.[25] Wellek avait à la fois tort et raison. Ce qu'il dit, n'est que partiellement vrai. La théorie de Spengler, ainsi que l'expressionnisme sont, le produit, bien que de nature différente, d'un certain contexte social, économique et politique qui, après une guerre perdue, engendre, par ses contradictions, l'Allemagne de Weimar et débouche finalement sur le fascisme. C'est ce contexte social allemand, avec son tragique, et ses contradictions, qui alimente à la fois l'expressionnisme, la théorie de Spengler et aussi la recherche sur le baroque, devenue une véritable mode.

C'est au début de cette période que naît, sous l'effet des analyses de Nadler, dont nous venons de parler, une interprétation du baroque proposée par les historiens des idées allemands, qui exercera une influence si forte sur la recherche littéraire que, pendant longtemps, aucun historien littéraire n'essaiera d'expliquer la culture des pays bourgeois, ou de ceux à forte influence bourgeoise, à partir de la base commune de la culture des pays redevenus féodaux au cours des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Tout instructif qu'il soit, le livre de Weisbach n'explique tout de même que le baroque des pays retournés au féodalisme; il rattache le style des XVII[e] et XVIII[e] siècles à la contre-réformation et à l'activité de l'ordre des jésuites, et néglige p. ex. — pour ne parler que de ce seul phénomène — le baroque hollandais.[26] C'est sous l'influence de son ouvrage que paraît le premier livre, de caractère philosophique, sur le baroque. Celui-ci appartient aussi à l'histoire des idées; son auteur est Arthur Hübschel.[27] Puis, se succèdent les livres et études des représentants typiques de l'histoire des idées: Emil Ermatinger, Hans Naumann, Herbert Cysarz, Günther Müller, ainsi que les livres nouveaux d'auteurs dont nous avons déjà cité le nom (Fritz Stich, Oscar Walzer, etc.)[28]. Ces derniers sont après Weisbach les auteurs les; plus lus, les plus éminents, de l'histoire des idées en Allemagne; à côté d'eux, une véritable armée de disciples entrera bientôt sur la scène. Les historiens des idées se proposent de mettre em lumière les rapports, les interactions, mais leurs développements qui négligent le contexte social deviennent, pour ainsi dire, intemporels et n'ouvrent aucune perspective sur le fond véritable des œuvres littéraires. Leur activité n'en est pas pour autant dépourvue de toute importance historique. Quelques dizaines d'années plus tôt, le terme baroque était synonyme de diminution. Or grâce à elle, le baroque se voyait maintenant élevé à un échelon supérieur; vrai par ailleurs, que ce rang manquait fortement d'historicité. Au lieu de signifier la diminution, ce terme devient désormais l'équivalent de la louange, de l'admiration. Malgré l'importance exagérée accordée au baroque et d'où l'historicité est absente, malgré son élévation à un rang qu'il ne méritait point, l'école de l'histoire des idées a des mérites indiscutables dans le domaine de l'analyse des textes. Les explications qu'elle nous a données des œuvres de certains poètes et conteurs baroques

demeurent très instructifs et peuvent nous servir d'exemples dans nos recherches.

Sous l'influence des œuvres consacrées, au début surtout, à la civilisation allemande, les historiens de la littérature allemands de l'époque, seront aussi les premiers à se pencher sur la littérature baroque d'autres pays. Bientôt, la catégorie baroque commence à acquérir droit de cité à l'étranger aussi. Il en est ainsi en premier lieu en Italie, où Mario Praz donne la première synthèse de ce genre, sinon des phénomènes baroques de l'histoire de son pays, du moins de ceux de la littérature anglaise.[29] Mais le terme baroque est carrément refusé par Benedetto Croce qui pense que ce mot ne peut désigner dans l'art autre chose que ce qui est laid, difforme. Plus tard, il l'acceptera, lui aussi, pour parler de la littérature du XVII[e] siècle. Après l'Italie, c'est le tour de l'Espagne où la première monographie consacrée au baroque, le livre d'Eugenio d'Ors, paraît en 1935.[30] Il est à noter que la première monographie écrite sous l'influence de l'histoire allemande des idées est précédée en Espagne par les études qui paraissent lors du quatrième centenaire de la mort de Góngora soit sous forme de volumes, soit en guise d'introduction à diverses éditions des œuvres du poète espagnol baroque. Parmi ce grand nombre d'études, il convient de relever, en premier lieu, celles de Garcia Lorca, de Dámaso Alonso et d'Ortega y Gasset. Elles n'accusent guère l'influence de l'histoire des idées, celle de Garcia Lorca surtout, par conséquent, elles nous offrent un point de départ beaucoup plus exact pour l'intelligence du baroque espagnol que les ouvrages qui paraîtront sous l'influence de l'histoire allemande des idées, après l'initiative d'Eugenio d'Ors.[31]

Comme nous venons de le voir, la catégorie du baroque fut assez tôt acceptée par l'Italie et par l'Espagne. Par contre, au début, elle était énergiquement refusée par la recherche anglaise. Elle ne commença à acquérir droit de cité en Angleterre que vers le milieu des années trente; ici aussi, comme en Espagne, ce n'est pas la science qui découvrira les personnalités baroques marquantes en Angleterre, mais un poète, T. S. Eliot. C'est au début des années trente que celui-ci commence à écrire ses études sur Donne, Milton, Marvell, Crashaw.[32] D'une façon également prometteuse, les recherches sur le baroque ne reprendront, en Angleterre, qu'après la fin des années quarante. La France lui succédera vers le début des années cinquante seulement. Avant la deuxième guerre mondiale, les chercheurs français ne parlent qu'incidemment du baroque; jusqu'à l'heure présente, aucune tentative promettant une réussite complète de la résolution du problème du baroque et du classicisme français n'a encore été entreprise en France.[33]

Revenons à la période de l'entre-deux-guerres: à l'exemple de l'histoire des idées allemande, la recherche littéraire dans la plupart des pays de l'Europe centrale se tourne régulièrement vers le baroque; ainsi, outre l'Autriche, en Tchécoslovaquie et en Yougoslavie, et sur une base sociale et politique plus

importante que dans ces deux pays, en Hongrie et en Pologne. Nous n'avons pas l'intention d'analyser en profondeur les recherches faites sur le baroque en Hongrie; nous nous bornerons à quelques remarques seulement. Comme nous l'avons déjà dit, la série des études a été ouverte par celle, fondamentale, de János Horváth.[34] On y sent l'influence du maître de Horváth, Riedl. Comme lui, il parle aussi de «goût» baroque. Mais sa conception a pour base l'œuvre de Weisbach; comme lui, il met aussi au centre de ses analyses l'unité de la contre-réformation et du baroque. Cependant, les œuvres majeures de l'âge du baroque — ainsi que dans tous les pays redevenus féodaux, en général — étant inséparables de la contre-réformation ou, du moins, étant intimement liées à elle, l'ouvrage de János Horváth demeure, jusqu'à nos jours, d'une importance capitale. Toutefois, grâce à l'autorité du grand historien littéraire ce ne sont pas que les résultats de ses recherches qui ont exercé une profonde influence, mais aussi la conception de Weisbach, qui était considérée comme universellement valable; tous ceux, qui, après Horváth, ont publié des études sur le baroque, sont restés insensibles au baroque bourgeois protestant qui, pourtant, avait bien existé en Hongrie. Après la parution du livre de Horváth, un grand nombre d'études très approfondies ont vu le jour, dues à la plume des meilleurs représentants des sciences littéraires et historiques hongroises, mais encore plus grand fut le nombre des ouvrages qui échafaudaient leurs combinaisons détournées de la réalité sur la base fragile des conclusions extrêmes de l'histoire des idées.[35] Celle-ci a dû nécessairement prendre racine dans la Hongrie du régime Horthy. Dans ces circonstances, même l'étude[36] qui, à la lumière des faits, n'accepte pas entièrement la symbiose baroque-contre-réformation, ne peut comprendre que partiellement ce courant de style dans la totalité de ses connexions sociales et historiques.

Après la seconde guerre mondiale, une nouvelle période commence pour l'étude du baroque, en Italie, en République Fédérale Allemande, en Angleterre, en France et aux États-Unis. Parmi les auteurs, nous trouvons les anciens représentant de l'histoire des idées, p. ex. Walzel, Fritz Strich; plusieurs d'entre eux vivent désormais aux Etats-Unis, p. ex. Vietor, Spitzer, Hatzfeld, ainsi que l'Espagnol Americo Castro. Comme nous l'avons déjà mentionné, en Angleterre les recherches prennent leur essor à la fin des années quarante, en France au début des années cinquante. Les Etats-Unis voient, immédiatement après la fin de la seconde guerre mondiale, paraître un grand nombre de publications. L'essor de la recherche y était sans doute dû, pour une bonne part, à la présence de savants allemands chassés par le régime hitlérien. Mais ce fait n'était pas le seul à contribuer à l'essor de l'étude du style des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Tout comme certains chercheurs européens, les savants d'outre-mer ont aussi été, certes, attirés vers le baroque par les changements qui étaient entre temps survenus dans les conditions sociales et politiques; mais un grand nombre d'éminents savants occidentaux, non tant pour des raisons subjectives que

grâce à la critique des recherches préalables, celles, en premier lieu, faites dans l'esprit de l'histoire des idées, ont aussi accompli un grand pas en avant vers une interprétation historique plus juste de l'ensemble de ces problèmes. Les résultats les plus importants sont dus à René Wellek, dont nous avons déjà plusieurs fois mentionné le nom dans cette étude, puis aux Français Victor Lucien Tapié et Jean Rousset. Les travaux de ces trois savants ont enrichi nos connaissances par de nouvelles observations et par la mise en avant de certains problèmes essentiels. A Tapié, qui est au fond un spécialiste de l'histoire de la société, nous devons, justement par suite de la nature de ses études, des constatations plus valables sur les rapports de la société et du style baroque qu'à n'importe lequel de ses précurseurs.[37] Jean Rousset est le premier à brosser un tableau de synthèse du baroque français; grâce à la richesse de sa documentation, et à la large perspective qu'il ouvre, il contribue dans une grande mesure à l'interprétation et à la compréhension des véritables aspects du baroque. Le grand mérite de René Wellek est qu'il fait une critique rigoureuse et raisonnable de la littérature consacrée au baroque. Nous pouvons accepter la plupart de ses remarques critiques; très peu d'historiens littéraires ont jugé avec autant de justesse que lui les conceptions tantôt simplificatrices, tantôt trop compliquées de l'histoire des idées. Wellek refuse le marxisme. Dans une de ses études où il parle des tendances critiques actuelles, il fait la critique des principes du marxisme, bien qu'il ne connaisse à fond dans ce domaine que les ouvrages de György Lukács.[38] N'empêche qu'il constate, concernant le baroque, des faits que nous-mêmes ne nions pas. Dans son étude, il pose entre autres la question: «Qu'est-ce donc que le baroque?». Et il répond ainsi: «Deux tendances nettement opposées essayèrent de répondre à cette question. L'une d'entre elles crut découvrir dans les particularités stylistiques les traits qui lient les uns aux autres les artistes du baroque. D'autres, par contre, essayèrent d'obtenir des résultats en révélant les positions idéologiques, ou bien les affinités des sentiments et de la vision du monde.» Et de conclure: « . . . il est possible cependant de conjuguer ces deux méthodes et il apparaît alors, que certaines particularités stylistiques correspondent à une image déterminée du monde.»[39] Nous répétons que la critique que le savant américain fait de la littérature consacrée avant lui au baroque, est d'une importance exceptionnelle, et sa constatation que nous citons, basée sur cette critique, demeure digne d'attention, même si l'auteur ne pousse pas plus loin ses investigations et n'avance lui-même aucune conception nouvelle du baroque.

*

La conception marxiste du baroque ne peut accepter les interprétations fournies par l'histoire des idées; elle peut tout au plus utiliser certaines de ses constatations concernant tel ou tel problème de détail, ainsi que ses analyses de textes. Mentionnons tout particulièrement la conception très répandue,

avancée par Josef Nadler et mise au point par Werner Weisbach, et qui ne peut servir qu'à l'interprétation partielle de la civilisation baroque des pays redevenus féodaux; en aucune manière, elle ne pourrait servir à l'explication de l'ensemble du phénomène baroque. Quant aux recherches, pour la plupart positivistes, faites avant 1918, donc très peu influencées par l'histoire des idées, elles sont importantes pour nous par leur documentation, même si l'historicité leur fait défaut. Et indépendamment de cette documentation, grâce justement au respect que le positivisme porte aux faits, chaque fois que les savants positivistes comparent les civilisations baroques de Hollande, de France, d'Angleterre et des pays redevenus féodaux, de gré ou de force, ils suivent le chemin qui conduit vers une genèse identique de la culture baroque dans les différents pays, même s'ils ne proposent aucune nouvelle conception, et ne découvrent pas les aspects historiques du problème. Quant aux recherches entreprises et faites après la seconde guerre mondiale, nous avons déjà dit que la richesse de la documentation réunie par les meilleurs savants, leurs observations historico-sociales, ainsi que leur rigoureuse analyse critique des résultats obtenus avant eux et leurs efforts pour trouver une conception appropriée, apportent une aide considérable à l'interprétation marxiste.

En passant à l'analyse du problème de la genèse et de l'épanouissement du baroque, nous nous bornerons à faire allusion à certaines conceptions dépourvues d'historicité, qui ramènent p.ex. ce style à l'ancienne poésie teutonne (Strich), ou affirment qu'après avoir pris forme en Espagne, le baroque s'est répandu dans les autres pays grâce au rayonnement «des influences spirituelles» (Hatzfeld).[40] Cette dernière assertion oublie — comme Wellek le démontre dans son étude ci-dessus citée — qu'à l'époque où l'Anglais Donne écrivait ses oeuvres, il n'y avait pas de poète espagnol susceptible de servir de modèle au poète métaphysicien britannique. De ce que je viens de dire, il apparaît qu'en expliquant la genèse du baroque, nous ne pouvons ni ne devons accepter les opinions qui veulent ramener le style des XVII^{e}—XVIII^{e} siècles à la civilisation courtoise (Hans Naumann—Günther Müller).[41] Et, à notre avis, les conceptions qui essaient d'interpréter le baroque comme la culture de l'aristocratie, de la classe dirigeante, sont également éloignées de la réalité historique; car, s'il en était ainsi, comment pourrions-nous expliquer le baroque hollandais, anglais, et, en partie, le baroque français? Jusqu'ici, nous avons étudié le seul domaine des littératures hongroise et espagnole, et envisagé seulement le problème de savoir comment le baroque avait pénétré dans les milieux de la noblesse, puis de la paysannerie, pour imprégner jusqu'au folklore; quant aux processus observés dans d'autres pays redevenus féodaux, nous y avons seulement fait allusion. Or, citons ici les paroles de René Wellek qui connaît très bien la culture du peuple tchèque: ... la poésie populaire tchèque remonte, pour la plupart, à cette période et présente tant dans son style que dans sa métrique, des éléments baroques.»[42]

La naissance, l'épanouissement et la fixation des formes définitives du baroque ne peuvent s'expliquer par un seul peuple, une seule religion, ni même par une seule classe; l'idéologie et le style des XVII[e] et XVIII[e] siècles ne peuvent être ramenés à un seul mouvement spirituel, la contre-réforme, ni à la société de Jésus, pour grand que fût leur rôle dans la rapide diffusion du baroque dans les pays retournés au féodalisme. Notons dès maintenant que la contre-réforme et la fondation de la Compagnie de Jésus sont seulement la conséquence d'un changement social — comme le concile de Trente lui-même, qui donne le signe de départ de la contre-réformation, est aussi la suite du procès social contemporain, de l'arrêt transitoire, logiquement survenu, du développement progressiste de la période précédente. La question de la naissance et de l'épanouissement du baroque ne peut trouver de réponse claire que dans le changement opéré dans la société; nous pensons ici aux phénomènes sociaux qui, avant l'épanouissement du baroque, se manifestent de la même manière, même s'ils comportent certaines différences chronologiques, dans l'Espagne devenue une puissance mondiale et dans l'Italie, également catholique, théâtre un instant de l'aurore de la société bourgeoise, d'une culture Renaissance d'une richesse incomparable, que dans les Pays-Bas protestants, dans l'Angleterre anglicane, en France, dans l'Allemagne du Sud, et dans l'Europe centrale et l'Europe de l'Est. Pour éclairer la genèse et l'épanouissement du baroque, nous devons étudier la période qui a précédé les débuts du baroque, tels que ceux-ci s'étaient manifestés dans différents pays et à des moments différents.

Cette période est la fin de la Renaissance, un moment critique pour la société et l'idéologie de la Renaissance. Quelque chose vient de s'achever et quelque chose est en gestation. Cette crise est celle de la société de la Renaissance, et elle déclenchera l'opposition d'un style tout à fait autre, basé sur une conception, une idéologie tout à fait différentes.

Parallèlement à la décomposition de la société et de l'idéologie de la Renaissance, une série de guerres dévastent l'Europe, suivies d'une insécurité générale. La vie intérieure de l'homme de cette époque est caractérisée par les contradictions, les dissonances. En Hongrie, les jacqueries sont écrasées; le pays dévasté par des guerres est définitivement divisé en trois parties (les provinces occidentales tombent sous le sceptre des Habsbourg; les régions du centre du pays sont occupées par les Turcs; les parties orientales et la Transylvanie forment la principauté transylvaine, sous le sceptre de princes hongrois). L'instabilité est due à la présence des armées turques, mais il y a aussi le danger que représente l'empire des Habsbourg. La guerre de quinze ans éclate et entraîne dans son sillage la destruction de la production, déjà fort peu développée. Tous ces phénomènes commencent à se faire sentir dans la littérature hongroise et, surtout, dans la poésie au cours des dix dernières années du XVI[e] siècle. Mais les antécédents peuvent être trouvés dès le début

des années 1570, lorsque, la dernière jacquerie étant écrasée, la période ascendante de la réformation finit, et que commence la période de la «seconde servitude» avec, après un long parcours souterrain, la réapparition de la Renaissance, une Renaissance tardive, devenue entre temps tout à fait hongroise; c'est là la plus belle période de la Renaissance en Hongrie. Mais, tout comme les Renaissances tardives à l'étranger, la Renaissance hongroise est aussi un phénomène plein de contradictions. C'est alors que ce style pousse ses fleurs les plus belles dans la poésie du premier grand poète lyrique hongrois, Bálint Balassi (1554—1594), et, entre autres, dans les contes en vers; cependant, en même temps, nous découvrons déjà les signes de la décomposition, surtout à partir du début des années quatre-vingt-dix. En effet, à partir de cette période, aussi bien dans l'idéologie que dans le style Renaissance, on peut déceler les symptômes de la décomposition et, dans ceux-ci, les éléments de la recherche d'une nouvelle forme; pour employer un terme stylistique, nous assistons à l'apparition du maniérisme.

Le maniérisme apparaît dans la période tardive de la Renaissance, au moment de la décomposition de l'idéologie de la Renaissance partout en Europe et il prépare le terrain du baroque. En Hongrie, il commence dès la dernière décennie du XVI[e] siècle et dure jusqu'à la fin des années vingt du XVII[e] siècle, sauf dans la principauté indépendante de Transylvanie où nous assistons à un maniérisme Renaissance prolongé, conservé. Les caractéristiques du maniérisme peuvent être observés pour la première fois pendant la dernière période de la vie de Bálint Balassi, à l'issue de la plus grande crise qu'il devait traverser. Quelques années après cette crise nous voyons apparaître dans sa poésie les caractéristiques du maniérisme, lorsque, converti par intérêt au catholicisme, et revenu de ses anciens idéaux, il cherche une issue dans une pensée qui exprime à la fois l'ancien en décomposition et annonce le nouveau en gestation; poète génial qu'il est, il trouve aussi les moyens d'exprimer le nouveau. Ce maniérisme se révèle dans certaines pièces du cycle des poèmes dédiées à Cœlia et en général, dans toute la dernière période de la vie du premier grand poète hongrois. La crise de la Renaissance, la disharmonie qui exprime la crise et la fatigue, la recherche de la paix et de la détente se retrouvent chez les disciples de Balassi également. La première apparition du maniérisme dans notre pays peut être suivie surtout chez les écrivains qui traversent une profonde crise personnelle et changent de religion: après Balassi, chez le poète János Rimay (1570—1651) et chez Mihály Veresmarti (1572—1645) qui, de prédicateur protestant, deviendra un écrivain militant de la contre-réformation.

Parmi les premiers spécialistes du baroque, il y en a pour estimer que le maniérisme n'était autre chose que la déformation, l'épigonisme de la Renaissance. En réalité, le maniérisme est le produit de la Renaissance tardive, de sa crise; il conserve donc beaucoup des traits de celle-ci, à côté de nom-

breux traits nouveaux, jusque-là inédits, signes annonciateurs de quelque chose d'autre et d'inconnu. Nous assistons ici à un phénomène que nous retrouverons avec le style rococo à la fin de l'âge du baroque, ce style qui, tout en annonçant la fin du baroque, porte déjà en lui les germes du classicisme futur. — Les traits du maniérisme que nous venons de signaler ici, se rencontrent surtout dans la peinture où les figures humaines apparaissant pour la pluspart dans un cadre Renaissance ont un visage torturé, souffrant, comme les Madonnes au cou allongé du Parmesan, et aussi les mornes portraits et paysages du Gréco . . . Ces peintures qui, tout en prenant racine dans la réalité terrestre, exaltant toujours le réel, semblent séparées par un monde de la vision et de la peinture de la Renaissance. Quelque chose est en train de se décomposer, de se désagréger dans cette période pour permettre à la suivante, le baroque, de recomposer à sa manière la réalité désintégrée. Bien que nous ayons empruntés nos premiers exemples à la peinture, des phénomènes analogues peuvent également être observés dans d'autres domaines de l'activité créatrice. La souffrance, la fatigue, le désespoir et la solitude changent la vision et la manière d'expression non seulement du peintre, mais aussi du poète. Parmi les poètes hongrois, il suffira de citer en exemple János Rimay qui se retire, des luttes personnelles et des angoisses engendrées par la crise de la communauté, dans la solitude, le calme et l'apaisement. Désormais, ses œuvres seront caractérisées par la perfection de la forme, la perfection non pas classique, mais faite de la réalisation de moyens formels subtils, raffinées, phénomène auquel on assiste souvent dans les périodes de décadence.

Sur le plan universel, la crise de la Renaissance et, avec elle, le maniérisme se manifestent pour la première fois en Italie et en Espagne. En Italie, la société est déjà redevenue féodale, bien que la Renaissance continue de produire encore, tout au long du XVI[e] siècle, des œuvres importantes. Pour des raisons différentes, la bourgeoisie s'avère elle aussi incapable de garder ses positions. Après la découverte de l'Amérique, des trésors incroyables affluent vers l'Espagne et les richesses accumulées grâce au travail des esclaves, au lieu de favoriser, entravent le développement de la société bourgeoise et l'enrichissement par le travail assidu, par le commerce. Les premiers grands peintres maniéristes travaillent dans les deux pays méditerranéens; et ce n'est pas le fait du hasard si, en Italie, le premier grand peintre maniériste, Pontormo, apparaît justement dans cette ville de Florence où la Renaissance avait donné ses œuvres les plus importantes. La crise de la Renaissance florentine, le maniérisme — la Renaissance tardive — de Florence font très tôt leur apparition; en effet, le grand représentant du maniérisme florentin meurt en 1557, après avoir créé la plupart de ses œuvres importantes au cours des années vingt. Il va sans dire que ni en Espagne, ni en Italie, le maniérisme ne se cantonne dans la peinture; dans ces deux pays, nous assistons à l'apparition de ce style en d'autres

domaines de l'art également. Nous y reviendrons plus tard. De toute façon, c'est un fait que les premiers peintres du maniérisme entrent en scène en Italie et en Espagne, tandis que ses premiers poètes caractéristiques travailleront en Hollande, pays bourgeois.[43] A côté de l'Italie, le centre culturel de l'Europe est la Hollande, surtout la ville de Leyde, théâtre de l'activité de Justus Lipsius. Comme ses disciples hongrois, Justus Lipsius appartient lui aussi aux hommes luttant, combattant, déchirés par des conflits intimes au milieu de la grande crise de la société. Il se convertit au catholicisme, se rallie aux Espagnols et, par sa pensée néo-stoïcienne, il exerce une influence extraordinaire partout en Europe. Dans une de ses œuvres, il formule l'idéal nouveau du «prince», le contraire du prince Renaissance de Machiavel; son idéal est de nouveau le monarque médiéval.[44]

Le maniérisme fait son apparition non seulement en Italie et en Espagne, puis aux Pays-Bas, mais aussi dans tous les pays d'Europe, partout où il y a une culture Renaissance bourgeoise, ou, comme en Hongrie, seigneuriale plutôt. Ainsi en France, en Angleterre, à la cour de Prague de l'empereur Rodolphe II, dans l'Allemagne du Sud et dans l'Allemagne centrale. Citons quelques exemples: Shakespeare, le géant de la Renaissance anglaise, a souvent fait et fait toujours l'objet des analyses de l'école de l'histoire des idées allemande qui voit en lui un artiste créateur baroque. Entreprise absurde ! La majeure partie de l'œuvre du dramaturge anglais relève du domaine de la Renaissance, ce qui n'empêche que la dernière période de sa vie, tout particulièrement son chant de cygne, *la Tempête*, est nettement placée sous le signe du maniérisme. En Allemagne, à Leipzig, dans la Thomaskirche où, au XVIII[e] siècle, J. S. Bach travaillera, la même atmosphère se dégage d'une partie des peintures que des tableaux des maîtres maniéristes italiens ou espagnols. Heidelberg et Marbourg sont devenus les centres de la Renaissance tardive allemande, du maniérisme protestant. Dans ces villes comme dans les autres centres culturels du calvinisme provincial de la Rhénanie, à Herborn, à Altdorf, etc., la même crise idéologique du tournant des XVI[e] et XVII[e] siècles se déclenche. Cette crise, à la fois commune à tous et individuelle, devient la source, sur le plan de la méthode de création artistique, de l'introspection, du retour sur soi, de l'analyse intime; sur le plan humain, elle encourage l'homme à chercher la tranquillité, la paix, le silence, la solitude.

Il y a une dizaine d'années, j'ai déjà analysé ce problème dans mon étude sur Albert Szenczi Molnár, poète savant de la Renaissance tardive hongroise (1574—1634).[45] J'ai dit alors que c'était dans la prose d'Albert Molnár que se présentait pour la première fois ce style empreint d'éléments bourgeois et qui ose déjà parler de sentiments et de larmes. C'est alors que j'ai découvert que, dans la prose hongroise, il était le premier à donner libre cours aux sentiments, aux épanchements. J'ai en même temps constaté que le modèle de ce style, pour Molnár, était le style de son professeur préféré, Rodolphe Goclenius,

de l'université de Marbourg. Goclenius (1547—1628) n'était pas un des penseurs marquants de son époque. Néanmoins, ce qu'il a fait a contribué à stimuler la cause du progrès. Dans sa philosophie, il a essayé de réduire au même dénominateur la dialectique de Ramus et la logique d'Aristote. Ses contemporains le surnommaient le Platon de Marbourg, l'Aristote chrétien. Mais ses œuvres les plus importantes ne sont pas celles où il a essayé de réduire Ramus et Aristote au même dénominateur, mais sa *Psychologia*, parue en 1590. Dans l'histoire de la philosophie, c'est le premier traité de psychologie systématique après celui de grand humaniste espagnol Vives, une véritable œuvre psychologique, au sens moderne du mot. Au moment où j'ai écrit mon étude il y avait là une question qui restait obscure à mes yeux et qui précisément, intéresse de près notre raisonnement. La psychologie scientifique engendrée par la crise de la Renaissance tardive, par l'atmosphère d'auto-analyse du maniérisme, laisse entrevoir beaucoup de choses. Elle nous permet de comprendre que, dans l'Allemagne centrale, le maniérisme en était arrivé au degré où, après la littérature et l'art, ces deux expressions de la vie et de la réalité, pouvait naître enfin, à son tour, la science qui résume et systématise tout ce que la méthode littéraire et artistique a saisi de la réalité au moyen de ses propres instruments. Je ne crois pas me tromper en affirmant que, lorsqu'elle naît, la psychologie est un produit caractéristique du maniérisme et qu'elle constitue un tout organique avec la littérature et l'art, miroirs de la réalité contemporaine.

La recherche hongroise n'en est aujourd'hui qu'à ses débuts dans le domaine du maniérisme.[46] Mais sans avoir fait d'études préalables approfondies, nous sommes à même d'indiquer trois centres du maniérisme en Hongrie. Le premier est Nagyszombat, ville devenue, après l'occupation d'Esztergom par les Turcs (1543), la résidence de l'archevêché et du chapitre, en même temps que le centre de la contre-réforme en Hongrie. Les procès-verbaux municipaux conservés dans les archives de Nagyszombat attestent que le maniérisme était déjà présent dans la vie hongroise dès la fin du XVI[e] siècle.[47] De même, dans l'église universitaire baroque de Nagyszombat, on peut également découvrir certains éléments maniéristes du style de la Renaissance tardive, annonçant l'avènement du baroque. Un autre centre du maniérisme de la Hongrie du Nord, étroitement lié à Nagyszombat, peut être supposé à Késmárk. Dans cette ville, certaines propriétés du style de la chapelle Thököly font penser au maniérisme et autorisent l'espoir que d'autres branches de la culture y révéleront aussi des traits analogues.[48]

Le troisième centre mérite d'être examiné de plus près. Il s'agit de la principauté transylvaine indépendante. La Transylvanie de cette époque a pour caractéristique le fait qu'elle garde fidèlement la tradition de l'indépendance hongroise, et, avec cela, la tradition de la Renaissance sous le règne du roi Mathias Corvin, la plus forte de toutes. Jusqu'ici, cette tradition a très peu

intéressé les chercheurs dont l'attention a glissé sur son caractère contradictoire. Examiné de plus près, la Renaissance tardive transylvaine relève des éléments de crise, du maniérisme. Ces éléments apparaissent avec régularité, pour survivre pendant longtemps grâce à la situation sociale, économique et politique de la principauté transylvaine. Presque jusqu'à la fin de la vie de la principauté à savoir jusqu'à la dernière décennie du XVI[e] siècle, on peut retrouver en Transylvanie ces traits conservés du maniérisme. Il convient de nous référer ici surtout à István Geleji Katona, qui, de même qu'Albert Szenczi Molnár, avait fait ses études en Allemagne; mais, plus tard, à l'opposé de Molnár, le novateur, il devint le principal représentant de l'orthodoxie protestante, l'expression du conservatisme. En parlant de Gelei Katona, nous pensons automatiquement à ses successeurs protestants en Transylvanie. Ce maniérisme figé, issu de la Renaissance tardive se laisse observer jusqu'à la fin de XVII[e] siècle. C'est cette atmosphère qui règne à la cour de Mihály I[er] Apafi, le dernier prince de la Transylvanie indépendante. Sur le plan littéraire, c'est ce monde que nous revèle la traduction, faite par le prince lui-même, de l'ouvrage théologique de Marcus Fridericus Wendelinus, et surtout, la préface qu'il écrivit pour la traduction.[49] Il s'en dégage une poésie cachée, les sentiments d'un homme revenu sur sa vie passée, qui scrute son âme, fouille et le passé et lui-même. Ce n'est que désillusion, solitude, combats intérieurs, remords et déchirements. Le portrait qui se dégage de cette préface, est digne du pinceau d'un peintre maniériste.[50]

La présence d'un maniérisme conservé est attestée, entre autres, par les arts décoratifs de la Transylvanie du règne d'Apafi, et, dans cet ordre, par la reliure qui constitue une étape importante de l'histoire de cet art mineur en Hongrie. Les plats dorés, richement ornementés, préparés pour le prince, pour la princesse Anna Bornemissza, le chancelier Mihály Teleki, la femme du chancelier, Judith Vér, et pour d'autres notabilités de la cour princière sont autant d'exemples typiques de la décoration maniériste. Les plats surchargés d'ornements sont enserrés dans la plupart des cas dans des cadres de style Renaissance, ou bien ils sont divisés en carrés; mais dans les cadres Renaissance apparaissent des éléments nouveaux: les formes Renaissance se décomposent en des éléments qui annoncent déjà le baroque. Ceux-ci prennent souvent racine dans des formes d'origine orientale dont, surtout, un ornement arabe, en forme d'éventail.[51]

Résumons ce qui vient d'être dit: en Transylvanie, le maniérisme de la Renaissance tardive survit, sous une forme conservée, jusqu'à la chute de la principauté; le passage du maniérisme au baroque ne s'opère qu'après la disparition de la principauté, parallèlement au passage de la Transylvanie sous le sceptre des Habsbourg et à la prépondérance des jésuites. Malgré cela, le baroque n'y sera pas représenté uniquement par les tenants du catholicisme de nouveau en plein essor, mais aussi par les écrivains et les artistes protestants

de la principauté ayant perdu son indépendance. Qu'il suffise de mentionner ici les deux ouvrages classiques de Miklós Bethlen (1642—1716), *Önéletírása* (Autobiographie) et *Imádságai* (Ses prières). Ces deux ouvrages sont représentatifs du style baroque. C'est au moyen de la méthode de la création et de la représentation littéraires que s'exprime en eux le style qui caractérise les peintures d'une nuance sombre, celle des supplices; nous nous rappelons involontairement les personnages, livrés à la débauche, de Rubens, lorsque nous lisons ces lignes qui évoquent les images de la Transylvanie sur son déclin; nous répétons: tout cela est rendu grâce à la méthode de création du Caravage et de Rubens, et d'autres peintres hollandais, mais avec les moyens de la littérature.[52]

Dans ce qui vient d'être dit, nous avons montré la présence en Hongrie de la crise de la Renaissance, du maniérisme, expression de cette crise, et quelques-uns des traits caractéristique de ce phénomène. Avant de passer à l'analyse des caractéristiques du baroque hongrois, analyse qui, du point de vue de nos thèses, a besoin d'être faite, venons à notre problème général, celui du baroque européen. Nos analyses ont suffi pour montrer que nous faisions dériver le style des XVII[e] et XVIII[e] siècles, tant le baroque, bourgeois ou d'origine bourgeoise, que celui des pays redevenus féodaux, de la même source, à savoir de la crise de la bourgeoisie de la Renaissance. Par conséquent, au cours de notre analyse générale, nous soulignerons partout en premier lieu les traits communs aux pays de structures sociales différentes, mais nous parlerons aussi, naturellement, des variantes qui se manifestent régulièrement dans les divers pays.

La crise de la Renaissance commence en Espagne et, parallèlement, en Italie où la transformation capitaliste, bourgeoise s'opère pour la première fois dans l'histoire de l'humanité. Le grand peintre maniériste espagnol, le Gréco était l'aîné de Shakespeare de quinze ans. Mais son œuvre n'était pas le début, mais plutôt le plus haut degré de l'épanouissement du maniérisme, expression de la crise de la Renaissance espagnole. Ces débuts, eux, se font sentir dès les premières décennies du siècle dans la littérature, dans l'art, ainsi que derrière les œuvres d'art, dans la société espagnole. Dans le domaine général de la culture, nous ne citerons ici qu'un seul exemple, celui du savant humaniste Vives, décédé en 1540. Lorsque nous avons parlé du maniérisme dans l'Allemagne centrale, nous avons montré que Goclenius, avec son traité de psychologie, avait consacré dans le domaine scientifique aussi les conflits intérieurs, toute cette série de contradictions et de combats intérieurs qui étaient caractéristiques de l'homme de la Renaissance. L'équivalent de ce phénomène peut être trouvé bien avant lui en Espagne. Précédant Goclenius, l'Espagnol Vives fut le premier à écrire un traité de psychologie, plus de cinquante ans avant le savant marbourgeois, dans les années trente du XVI[e] siècle. Nous n'ajoutons qu'une remarque à ce qui vient d'être dit: si ce que nous avons avancé à propos de Goclenius, plus exactement, du maniérisme dans

l'Allemagne centrale, est vrai, alors, comme le démontre l'œuvre de Vives également, la crise de la Renaissance avait commencé très tôt en Espagne, dès le début du XVI[e] siècle. Il n'en pouvait être autrement, car la science ne consacre la crise survenue dans la littérature, dans l'art et, en général, dans tous les domaines de la civilisation, qu'après coup; or, comme nous l'avons dit, la science dérivée du maniérisme, la psychologie naquit, grâce à Vives, dès les années trente en Espagne.

Au début de notre étude nous avons fait allusion à la thèse de Helmut Hatzfeld selon laquelle la naissance du baroque eut lieu en Espagne pour se propager ensuite dans tous les pays de l'Europe.[53] Nous avons dit aussi que cette thèse ne tenait pas, étant contraire à l'histoire. Mais nous y revenons une fois encore car, dans la vie culturelle espagnole, il y a un élément qui pourrait facilement donner lieu à une supposition de ce genre. Le voici: dans les courants stylistiques antérieurs au baroque en Espagne, — la chose est sensible surtout si l'on envisage l'architecture, — il y a des éléments qu'on est facilement tenté de qualifier de baroques. En d'autres termes, dans ce pays, on peut découvrir même dans les édifices du plus pur style Renaissance, des éléments décoratifs qui s'épanouissent justement dans le baroque espagnol; dans certaines œuvres nées avant l'âge du baroque, se présentent déjà des traits théâtraux et des éléments pittoresques que les chercheurs mettent sur le compte du baroque. — Ces phénomènes ont depuis longtemps attiré l'attention; et à partir d'observations de ce genre certains ont conclu à ce que la culture espagnole était, dès ses débuts, une culture tout spécialement baroque; la langue espagnole elle-même serait, au fond, baroque; ce sont sans doute ces observations et leurs interprétations qui ont induit Helmut Hatzfeld à construire sa thèse. Or, le problème est beaucoup plus compliqué que ne le montre cette explication qui simplifie les choses et, envisagé sous le jour de l'histoire, il se présente tout à fait différemment.

Il y a plus d'un demi-siècle que Menandez Pidal étudiait les chansons de geste espagnoles. Ses recherches lui ont permis de démontrer, contre l'opinion de Joseph Bédier, les aspects arabes de la poésie médiévale espagnole, et partant de là, ceux des chansons de geste françaises. Les recherches poursuivies pendant cinquante ans par Menandez Pidal portent non seulement sur la poésie épique espagnole du Moyen Age, mais aussi sur l'ensemble de la civilisation espagnole de cette époque.[54] La civilisation arabe d'origine nord-africaine et, dans l'ordre de celle-ci, les éléments ornementaux ont exercé une influence extrêmement forte tant sur la civilisation espagnole ancienne que sur la langue elle-même. Ces motifs ornementaux, présents déjà dans l'architecture médiévale, continuent à se développer dans le baroque. Certains chercheurs on vu en eux des éléments pré-baroques, alors que, en réalité, ils relèvent de l'ornementation arabe. Un de ces motifs ornementaux est celui, flabelliforme, d'origine arabe qui, en partie à travers l'Espagne, en partie par la voie de Venise,

se répand dans tous les pays de l'Europe; comme élément d'ornementation, il parvient jusqu'à l'art décoratif, comme nous l'avons déjà vu à propos de l'art de la reliure en Transylvanie.[55]

Dans son ensemble, la civilisation espagnole est une civilisation qui s'est conservée d'une manière exceptionnelle; la cause en est, sans doute pour une bonne part, l'isolement géographique du pays. Les formes et les éléments stylistiques médiévaux y survivent pendant des siècles, presque jusqu'à nos jours, de toute manière beaucoup plus longtemps que dans n'importe quel autre pays européen. Meregalli en parle dans un de ses livres, lorsqu'il dit que l'héritage populaire et national du Moyen Age se fond dans le baroque et, à travers celui-ci, ne cesse de se faire sentir jusqu'à nos jours.[56] Le triple motif «fleur-amour-mort» se précise dans les romances médiévales espagnoles et demeure caractéristique de la poésie espagnole. Le motif «rose-œillet», symbole de l'«amour-vie-mort» est également présent dans la poésie espagnole, du Moyen Age à Garcia Lorca. Tous ces motifs et éléments de forme et de style apparaissent dans leur plénitude pendant le baroque, mais il restent présents pendant toutes les périodes ultérieures de la littérature espagnole. Ou voici un autre exemple: la tradition épique, celle des chansons de geste et des romances fut un facteur important de tout le renouveau littéraire. Elle est présente dans la réaction à l'école italienne, dans la poésie de Góngora et de Lope de Vega, ainsi que dans l'œuvre de Melendez Valdés (XVIII^{e} siècle), représentant de l'école poétique de Salamanque. Cette tradition est la source principale du drame espagnole national; les mêmes formes et thèmes épiques et folkloriques sont repris ensuite par le romantisme; au XX^{e} siècle, le genre romance refleurit dans l'oeuvre de Lorca et d'autres; mais, outre cette tradition, Garcia Lorca, Antonio Machado et leurs contemporains remontent jusqu'aux formes épiques du Moyen Age pour y chercher des modèles à suivre. Qu'il suffise de nous référer à *Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejias*,[57] de Lorca, un des poèmes classiques de la littérature mondiale.

NOTES

[1] Weisbach, W., *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Le Baroque, art de la contre-réformation). Berlin 1921.

[2] Horváth, J., *Barokk ízlés irodalmunkban* (Le «goût» baroque dans la littérature hongroise). Napkelet 1924. Réédité dans: Horváth, J., *Tanulmányok* (Etudes). Budapest, Akadémiai Kiadó 1956, pp. 72 à 89. — Pour la conception du baroque de Gyula Szekfű, v.: Hóman—Szekfű: *Magyar Történet* (Histoire de Hongrie), 3^{e} éd., 1955. vol. IV.

[3] *Régi magyar főurak*. Életforma és műveltség az újkorban. (Seigneurs hongrois d'autrefois. Forme de vie et culture dans les temps modernes). Budapest, édition de la Société d'Histoire Hongroise, s. a. (1939); pp. 82—160.

[4] Babits, M.: *Balassa*. — Publié dans son recueil intitulé *Élet és Irodalom* (Vie et littérature) Budapest, Athenaeum, s. a. Pour la citation, v. p. 71.

[5] Cf.: Rozvány, Gy., *Nagyszalonta története* (Histoire de Nagyszalonta). 3 cahiers, Gyula 1870—1892. Du même auteur: *Apróságok Arany János életéből* (Choses et autres de la vie de János Arany). *Pesti Napló* 1889, n° 275. — Visky, K., *Arany népe* (le Peuple d'Arany). Nagyvárad 1919. Coll. «Livres de la Société Commémorative Arany», n° 2.

[6] *Nagyszalontai gyűjtés* (Poésies populaires recueillies à Nagyszalonta). T. 14 de *Magyar népköltési Gyűjtemény* (Collection de poésies populaires hongroises). Budapest 1924.

[7] Kodály, Z., és Gyulai, Á., *Arany János népdalgyűjteménye* (Collection de *chansons populaires* de János Arany). Budapest, Akadémiai Kiadó (Maison d'Edition de l'Académie des Sciences) 1952.

[8] V. les ouvrages qui figurent dans la note n° 5, ainsi que les monographies fondamentales et les oeuvres biographiques consacrées à János Arany, et l'étude de J. Horváth: *A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése* (le Goût littéraire du classicisme national) publié dans le volume intitulé *Tanulmányok* (Études) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956. Les analyses qui concernent nos développements se trouvent aux pp. 359—363.

[9] Federico Garcia Lorca: *Obras Completas, Recopilacion y notas de Arturo del Hoyo. — Prologo de Jorge Guillen, epilogo de Vicente Aleixandre —*; Madrid, Aguilar. S. A., 1954. (Le titre de l'étude citée est: *La imagen poética en don Luis de Góngora;* pp. 67—90.)

[10] Je tiens cette constatation de M. Horányi qui me l'a communiquée oralement. Il en parle d'ailleurs dans la monographie qu'il est en train d'écrire sur Antonio Machado.

[11] Munich, 1888.

[12] Budapest, 1896.

[13] L'opinion de Burckhardt, selon laquelle le baroque serait la période de décadence de la Renaissance, fait déjà l'objet de la note n° 13, p. 10, de l'ouvrage cité de Wölfflin.

[14] *Op. cit.*

[15] *A magyar irodalom története a XVII. században* (Histoire de la littérature hongroise au XVII[e] siècle), 1907. *A magyar irodalom története Zrínyi halálától Bessenyei fellépéséig* (Histoire de la littérature hongroise de la mort de Zrínyi aux débuts de Bessenyei), 1908.

[16] De nouveaux résultats ont été obtenus, dans ce domaine, notamment par L. Nagy, dans son *Gyöngyösi és a barokk* (Gyöngyösi et le baroque), Budapest 1929.

[17] Landau, M., *Zur Geschichte des Barockstils in der Literatur.* Supplément du quotidien *Allgemeine Zeitung*, 1890, n° 63 et sq.

[18] Ricci C.,: *Baroque Architecture and Sculpture in Italy.* New York, 1912.

[19] Vedel V.,: *De digteriske Barokstil omkring* aar 1600. — 1914. In Edda II. 17—40.

[20] Borinski, K., *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.* — Vol. I. *Moyen-Age, Renaissance, baroque.* — Leipzig 1914.

[21] Wölfflin, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.* — Munich 1915.

[22] Strich, F., *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts.* Études sur l'histoire de la littérature allemande. Mélanges Frank Muncker. — Munich 1916.

[23] Walzel, O., *Shakespeare dramatische Baukunst. Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, 916. LII. 5—35. — Wolff, M. J., *Shakespeare als Künstler des Barocks. Internationale Monatschrift*, 1917. XI. 995—1021.

[24] Nadler, J., *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften.* — Vol. III. Ratisbonne 1918.

[25] Wellek R.,: *The Concept of Barocque in Literary Scholarship. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1946. Pp. 77—109.

[26] V. la note n° 1.

[27] Hübscher, A., *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls: Grundlegung einer Phraseologie der Geistesgeschichte. — Euphorion*, 1922. XXIX. 15. Cahier de supplément, pp. 517—562, 750—805.

[28] Strich, F., *Die deutsche Barocklyrik.* — Genius (Munich), 1922. III. 106. — Cysarz, H., *Deutsche* Barockdichtung. — Leipzig 1924. — Ermatinger, E., *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung.* — Leipzig 1926. — Walzel, O., *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.* — Wildpark — Potsdam 1925. Handbuch der Literaturwissenschaft, publ. par O. Walzel. — Müller, G., *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock.* — Wildpark — Postsdam 1927. Handbuch der Literaturwissenschaft, publ. par O. Walzel. — Naumann, H., et Müller, M., *Höfische Kultur.* — Halle 1929.

[29] Praz, M., *Donne's Relation to the Poetry of his Time.* — in A Garland for John Donne, publié par T. Spencer, Cambridge 1924.

[30] D'Ors, E., *Du Baroque.* — Paris, 1935.

[31] Pour l'étude de Garcia Lorca, v. la note n° 10. — Dámaso Alonso: *A propos de l'édition de Soledades, de Luis de Góngora*, Madrid, 1927. Ortega y Gasset: *Góngora 1627—1927.* — Espiritu de la letra, Madrid 1927, pp. 153—187.

[32] Ses études consacrées aux poètes anglais baroques, se trouvent réunies dans: Eliot, T. S., *Selected Prose.* Publié par John Hayward, Penguin Books (1953).

[33] Les recherches anglaises n'ont donné lieu jusqu' à ce jour à aucun résultat important dans ce domaine. Les ouvrages les plus importants de la science littéraire française dans la recherche sur le baroque sont les suivants: Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France.* Circé et le Paon. Paris 1954. — Raymond, M., *Baroque et renaissance poétique.* Paris 1955. — *Retorica et Barocco, Atti del III. Congresso Internazionale di Studi*

Umanistici, Venezia 15—18 giugno 1954., Roma 1955 publie une étude de V. Tapié. (Un compte rendu en hongrois de ce recueil a été donné par I. Bán, sous le titre de *A velencei barokk kongresszus eredményei és tanulságai* (Résultats et enseignements du congrès de Venise sur le baroque.) — *Filológiai Közlöny*, 1956.) — Tapié, V., *Baroque et classicisme*. Paris, 1957.

[34] V. la note n° 2.

[35] Voici les résultats les plus précieux des recherches hongroises dans ce domaine, pendant l'entre-deux-guerres: Turóczi-Trostler, J., *Az ismeretlen XVII. század* (Le XVII[e] siècle inconnu); *Magyar Nyelvőr*, 1933, et réimprimé dans le recueil *Magyar Irodalom — Világirodalom* (Littérature hongroise et littérature mondiale); 1961, I, pp. 308—317. — Turóczi-Trostler, J., *Keresztény Seneca* (Sénèque chrétien); *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1937, et dans *Littérature hongroise et littérature mondiale* —; 1961. II. pp. 156—218. — Trencsényi Waldapfel, I., *Gyöngyösi dolgozatok* (Études sur Gyöngyösi); *Irodalomtörténeti Közlemények* 1952. — *Gyöngyösi István*, Magyarságtudomány 1935.

[36] Mályusz, E., *Magyar renaissance, magyar barokk* (Renaissance hongroise, baroque hongrois). *Budapesti Szemle* 1936. CCXLI, pp. 158—179, 293—318; CCXII, pp. 86—104, 154—174. (L'étude d'Elemér Mályusz eut une très grande importance au moment de sa parution, justement parce qu'elle donnait l'analyse des problèmes du baroque protestant à l'opposé de la conception de Weisbach et qu'elle faisait quelques remarques sur le baroque protestant qui sont demeurées valables jusqu'à nos jours.)

[37] V. la note n° 3.

[38] *The main trends of twentieth-century criticism;* The Yale Review, Yale, 1961. P. 102—118.

[39] V. l'étude de Wellek, citée dans la note n° 26.

[40] Hatzfeld, H., *El predominio del espiritu espagnol en las literaturas del siglo XVII.* — *Revista de Filologia Hispanica*, 1941. III, pp. 9—23.

[41] Hans Naumann, G.—Müller, *Höfische Kultur*. Halle 1929.

[42] V. la note n° 26.

[43] Cf.: la critique, plus exactement, l'étude de T. Klaniczay sur l'ouvrage de Garas, K. *Magyarországi festészet a XVII. században* (la Peinture hongroise au XVII[e] siècle); *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1955, n° 3, pp. 382—386.

[44] Cf.: l'étude, citée dans la note n° 43, de T. Klaniczay.

[45] *Szenczi Molnár Albert értékelésének néhány kérdése* (Quelques problèmes concernant l'appréciation de l'œuvre d'Albert Szenczi Molnár) *Irodalomtörténet* 1954, n° 2, pp. 152—162; paru également dans le recueil intitulé *Vázlatok és Tanulmányok* (Esquisses et études), Budapest, Művelt Nép 1955; pp. 23—41.

[46] Une seule étude a été publiée sur cet ensemble de problèmes, celle de Klaniczay, T. intitulée *A magyar késöreneszánsz problémái. Stoicizmus és manierizmus* (Problèmes de la renaissance tardive en Hongrie. Stoïcisme et maniérisme). — *Irodalomtörténet*, 1960, pp. 41—61. Réimprimée dans le recueil intitulé *Reneszánsz és barokk* (Renaissance et baroque), de l'auteur; Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961; pp. 303—339.

[47] Mes affirmations ont pour base les résultats de mes recherches, non encore publiés.

[48] La recherche hongroise a, jusqu'ici, glissé sur ces phénomènes, d'autant plus que ce domaine n'a pas réussi non plus à retenir l'attention des historiens littéraires.

[49] Le titre de l'ouvrage de Marcus Fridericus Wendelinus, traduit par Mihály Apafi est: *A keresztyén isteni tudományról.* (De la science chrétienne divine) Kolozsvár 1674.

[50] Cf. *Szegény, együgyű fejedelem* (le Pauvre prince innocent) (Contribution au portrait du prince Mihály I[er] Apafi) —, de l'auteur de ces lignes. *Nyugat* 1940, pp. 169—176. Réédité dans *Évek—századok* (Années et siècles) Budapest, Magvető Könyvkiadó 1958, pp. 132—145.

[51] Cf.: *Könyvkötőművészet Apafi Mihály udvarában* — (l'Art de la reliure à la cour de Mihály Apafi). *Magyar Könyvszemle*, 1939, pp. 247—265. Réédité dans *Évek—századok* (Années et siècles), de l'auteur de ces lignes (v. la note n° 21.)

[52] Cf.: *Bethlen Miklós* (Miklós Bethlen), de l'auteur de ces lignes. Publié dans le recueil *Vázlatok és tanulmányok* (Esquisses et études), Budapest, Művelt Nép, 1955; pp. 42—67.

[53] V. la note n° 11.

[54] Pidal, R. M., *Poesia arabe y poesia europea*. Madride. Espasa-Calpe, S. A. 1951.

[55] V. la note n° 22.

[56] Meregalli, F., *Olaszország és Spanyolország irodalmi kapcsolatai a renaissance korban* (Relations littéraires de l'Italie et de l'Espagne à l'époque de la Renaissance). *Filológiai Közlöny*, 1963. pp. 325—335.

[57] Federico Garcia Lorca: *Válogatott Művei* (Oeuvres choisies). Budapest, Európa Könyvkiadó, 1963. L'étude de l'auteur, écrite pour cette édition: pp. 773—802.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 115—126 (1966)

Un «Theatrum Europaeum» maniériste et Guevara

par

TIBOR KOMLOVSZKY

(Budapest)

Les manifestations finales de la Renaissance européenne trouvent leur formulation dans des utopies. More et Campanella rédigent des utopies sociales, leurs idées esquissent de manière caractéristique un ordre suprême, juste et harmonieux de la société, un ordre n'existant que dans la sphère imaginative du bourgeois réduit au désespoir. Ces auteurs se font les porte-parole de la bourgeoisie de la Renaissance frustrée de ses espérances, ces utopies sont les chants du cygne de conceptions, d'aspirations à mobiles exclusivement sociaux. C'est au nom d'une classe de la société, d'une communauté que More et Campanella «voient en rêve», comme un adieu, l'harmonie désormais irréalisable, qui s'en va en fumée. Juste Lipse et Comène cherchent également un refuge dans l'utopie, mais celle-ci est bien plus personnelle, individuelle, à motifs éthiques. La fuite devant les horreurs du monde, la stoa, la «constance», le «paradis du coeur» sont des possibilités de se dérober aux guerres civiles, à l'effrayante barbarie de la Guerre de Trente ans, au chaos de l'existence, et de s'y dérober en tant qu'individu. Abandonner le monde et survivre aux temps affreux au sein de l'empire de la résignation, de la tolérance, dans la tranquillité intime du coeur: c'est là une consigne de Lipse et de Comène, qui traduit également, de façon symbolique, l'impuissance face aux phénomènes des «temps nouveaux» à leur inexorable venue. Aussi bien Lipse (en se faisant catholique) que Comène (dans ses conceptions baroques ultérieures) annoncent déjà non seulement la rencontre de deux époques, mais aussi l'épanouissement d'une nouvelle ère.

Dans la littérature hongroise la crise de la Renaissance présente avant tout des symptômes de ce genre, formulés par Lipse et Comène, dont le but est de sauver la personnalité par elle-même, de résoudre en les étudiant minutieusement les questions éthiques, d'échapper aux épreuves réitérées.[1]

Dans la période tardive, maniériste de la littérature hongroise, les thèmes moraux viennent de façon obsédante à l'avant-plan et refoulent les autres sujets. Sous le signe de la crise toujours plus profonde et insoluble de la Renaissance, les poètes de la période de transition cherchent également une réponse aux questions accablantes de la révision, du changement des idéaux, de la

conception et du mode de vie. Le poète laïc le plus représentatif de la poésie maniériste hongroise est János Rimay, disciple de Bálint Balassi; il professe les vues stoïciennes de Juste Lipse, il en est totalement imprégné et exprime pour la première fois — avec insistance — les aspirations «plus amènes» qui réclament, à la suite des vertus glorieuses de la Renaissance hongroise, des droits à un mode de vie quelque peu détourné des affaires du monde, consacré à la science, à la poésie et au travail.

Il n'y a pas longtemps que notre histoire de la littérature a fixé son attention, aux côtés de ce poète laïc du maniérisme hongrois, sur l'œuvre poétique d'András Prágai qui représente une variante du prédicateur maniériste. Nous connaissions bien auparavant une partie de ses poèmes, mais c'était presque exclusivement sa prose qu'on estimait. Récemment, on a réussi à démontrer que l'auteur de l'imposant cycle de poèmes sur la première phase de la Guerre de Trente ans et datant de 1630—1631 était ce même András Prágai.[2] Ce n'est également que ces derniers temps que, parallèlement aux préparatifs d'une édition critique du texte de ces poésies qui nous sont parvenues du premier tiers du XVII[e] siècle, l'analyse du cycle *Sebes agynak késő sisak* (A chef blessé heaume ne vaut; mot à mot: à cerveau blessé le heaume vient trop tard), ainsi que sa délimitation spécifique dans les lettres hongroises de la Renaissance tardive ont pu se faire.[3] Comme il a été prouvé que l'auteur de ce cycle poétique est András Prágai, qui avait adapté Antonio de Guevara en hongrois, désormais ce prédicateur connu en premier comme prosateur doit être aussi considéré comme un poète significatif. La poésie de Prágai — y compris le cycle en question — est une expression caractéristique des décennies de la transition. Sa vision du monde s'apparente aux poésies tardives d'Albert Szenci Molnár, à la conception de János Rimay, mais elle fait également entendre une note nouvelle dans le maniérisme de Hongrie: celui d'une vaste fresque poétique, à effets oratoires, proche des vues du *Theatrum mundi*. Prágai, le prédicateur-poète d'une cour princière considère quasi comme une mission ses activités littéraires pour justifier une vision éthique du monde.

C'est sur l'«ordre» de György Rákóczi, le futur prince de Transylvanie, que Prágai a traduit, en 1628, *L'Horloge des Princes* d'Antonio de Guevara. Dans cette traduction, Prágai a offert à György Rákóczi le portrait du prince idéal: au sein des temps devenus incertains et parmi les précieuses fioritures de style du maniérisme de cour, l'exemple de la sécurité morale. A l'aide des enseignements moraux des exemples historiques auréolant la figure abstraite du prince idéal, il a illustré le moyen d'éviter les changements dangereux, non souhaitables, d'assurer la tranquillité sociale et politique, la stabilité. La traduction de Prágai occupe une place de marque dans l'histoire de la prose maniériste hongroise à l'époque de la Renaissance tardive; elle est particulièrement importante sous ses rapports relevant de l'histoire du style.[4] Elle suscita des échos favorables déjà parmi les contemporains et obtint les

éloges de Rimay qui était pourtant d'une exigence extrême dans les questions de style.

Ce fut probablement György I[er] Rákóczi qui donna cette nouvelle mission au prédicateur en la ville de Szerencs: la traduction d'un cycle de poésies de langue latine. Prágai mena à bien cette adaptation dans l'esprit de la traduction de Guevara faite quelques années plus tôt; et il confronta de manière si conséquente les actions et surtout le caractère des grands capitaines, des rois, des souverains qui ont la parole dans ces poèmes aux idéaux éthiques du miroir princier, que le composition poétique *A chef blessé heaume ne vaut* ne peut être considérée comme une traduction, et même pas comme une adaptation. Il semble certain que les vers latins n'ont fourni que l'impulsion nécessaire à Prágai pour que celui-ci pût versifier les idéaux éthiques assimilés pendant la traduction de l'œuvre d'Antonio de Guevara.

C'est au milieu du chaos européen de la Guerre de Trente ans, des rapides changements de la fortune militaire qu'András Prágai a couché par écrit cette composition poétique passant en revue les enseignements qu'il avait tirés des faits de guerre. Il y était poussé par cette incertitude permanente, ce désespoir social et individuel qui ont inspiré la musique de Heinrich Schütz aussi, surtout son si bouleversant 70[e] Psaume, avec ses visions angoissées. C'est également la barbarie de la Guerre de Trente ans, le «misérable désordre» de la race humaine qui ont poussé Comène à formuler son utopie. Chez le prédicateur-poète Prágai, les mobiles individuels sont en apparence moins nombreux; mais, bien qu'il ne parlât jamais de soi, il exprime aussi, sans le formuler, un programme individuel cherchant le silence, la tranquillité, aspirant à l'équilibre stoïcien, s'écartant des abus de la vie temporelle «assoiffée de charges».

Selon Prágai, le chaos européen, les vicissitudes de la «justice publique», de la «liberté publique» et de la foi, les changements tragiques imprévus et imprévisibles dans la marche des nations sont primordialement dus aux principes et à la pratique plus d'une fois insuffisants des souverains guidant les pays, les peuples. Les conjonctures de la guerre dans la période précédente ont mis à l'épreuve dans une mesure accrue les qualités morales des princes: certains ont fait leurs preuves, d'autres ont été jugés légers. Prágai oppose les pays, les protagonistes marquants des événements de cette phase première de la grande guerre à un système suivi de normes éthiques préétablies, donnant la «possibilité» à chacun de rendre compte personnellement de ses faits et gestes. La sympathie de l'auteur va indéniablement aux figures protestantes mais son antipathie à l'égard des adversaires n'est pas fanatique. Ceux qui sont convoqués dans l'univers des normes morales, plus précisément sur la scène éthique, ont tous une connaissance précise — qu'ils soient catholiques ou protestants — de ces normes et règles servant de mesure, et c'est en en tenant compte qu'ils répondent de leurs activités.

La manière de voir de Prágai est sensée, objective: ce ne sont pas uniquement les actes qui comptent dans le jugement moral; les desseins, les passions de bonne foi sont également posés et conditionnent les sentiments du lecteur, sa compréhension ou sa réprobation.

Ce sont surtout les hommes de guerre des camps opposés que Prágai fait comparaître sur la scène éthique: à la fin d'une suite d'événements notoires, voici qu'ils se présentent un à un devant le lecteur et développent, dans un discours, ce qu'ils considèrent comme valable pour justifier leurs actions, leur rôle. Cette éloquence tant soit peu monotone des assignés rappelle une grande audience de tribunal, où le «crime» même serait la guerre, avec toutes les destructions qu'elle a causées jusque-là, avec la situation désordonnée entre les nations européennes, avec l'incertitude quant à l'avenir. Et ceux qui y sont assignés doivent publiquement rendre compte de leur rôle dans la suscitation de ce crime, ainsi que dans la tournure prise jusque-là par les hostilités. Cela fait que les orateurs cherchent à se justifier et à convaincre le lecteur de la pureté, de la noblesse de leurs intentions; ou bien, après quelques tergiversations, ils révèlent leurs mauvais côtés, leur caractère anthipathique.

Le flux de monologues de cette fresque poétique est un recueil d'exemples de caractères historiques incorporés à une conception bien définie, et accompagné de nombre de possibilités dramatiques inexploitées, manquées. En fait, une phase du «drame», de la Guerre de Trente ans est close quand ses protagonistes viennent sur la scène éthique et commencent à déclamer. La vision du monde de l'ouvrage annonce aussi l'épanouissement du baroque, puisque sa conception fort proche des qualités dramatiques et scéniques de la période donnée de l'histoire est une préfiguration des idées du *Theatrum mundi*. Dans le baroque, c'est le monde qui devient un vaste drame; dans notre cycle de poèmes, une phase de la Guerre de Trente ans est un Theatrum Europaeum. C'est dans cette conception «scénique» de *A chef blessé heaume ne vaut* que s'enracine son trait fondamental déterminant toute la fresque poétique: son ton grandiloquent.

La suite des monologues donne la parole à des caractères divers, à des prototypes de capitaines et de souverains. Nous en trouvons parmi eux qui sont les apôtres conscients, désintéressés de la «justice publique», de la «liberté du culte» (le prince de Transylvanie, Gábor Bethlen); tel autre est un possédé, au sort tragique, de la juste cause (Frédéric V de Bohème); un troisième est le défenseur débonnaire, tant soi peu craintif, impuissant de la «sainteté de foi» (Jean-Ernest); un quatrième a aimé de tout temps la «vie paisible», mais il n'a pas été suffisamment prudent et il est tombé dans le rets de «l'amitié factice» (Jacques, roi d'Angleterre). Mais les «assoiffés de charges», ceux qui étendent abusivement leur pouvoir ont aussi la parole: le favori de la fortune maligne (Ferdinand), ou celui qui pêche en eau trouble (Philippe, roi d'Espagne),

enfin celui qui dispose d'un pouvoir immense et qui, par ses armées, veut faire la loi «à toute l'Europe» (Wallenstein). Un seul participant des hostilités n'a pas la parole, Gustave-Adolphe de Suède, mais il ne peut être appelé à «déposer», puisqu'au moment de la composition du poème il venait tout juste de se mêler au conflit. A la nouvelle de ses premières victoires, Prágai l'apostrophe sur un ton intime: de ce souverain il y a encore beaucoup de bien à attendre, sa voie n'a pas été pervertie par des «avirons malfaisants».

En plus du ton grandiloquent, l'autre caractéristique flagrante de notre cycle de poèmes est la passion moralisante qui l'imprègne: les introspections sont continuellement interrompues par des appels prolixes au lecteur pour attirer son attention sur l'enseignement moral à tirer. Le fait que Prágai est à un tel point porté sur la moralisation révèle sa formation de prédicateur; dans nos chants d'inspiration réformée, calviniste, une tradition séculaire est que les passages de la plus belle veine littéraire sont, en général dès le début, écrasés par les considérations moralisantes inéluctables. Prágai s'adonne également à cette tradition de la versification propre aux prédicateurs, lorsqu'il ne laisse pas libre cours à son imagination, mais l'attelle au joug de ses réflexes moralisateurs. Ce ton est proche de la composition intellectuelle, logique des vers dans la Renaissance tardive: c'est sous son signe que Rimay écrit ses poésies philosophiques et emblématiques; et, tandis que, chez lui, ce sont parfois les explications qui gagnent du terrain à l'excès, Prágai prend un souci tout particulier des recommandations éthiques. En peignant le portrait des rois et généraux sympathiques, il ne manque pas de souligner qu'ils ont pris les armes avant tout pour sauvegarder la foi; la défense de la vraie foi, le soutien de la «justice publique», de la «liberté publique» sont pour lui des catégories qui se valent. Et ceux qui prennent leur défense sont des princes pieux, sages et doux, œuvrant uniquement pour le bien de la communauté.

Le souverain idéal dépeint dans l'ouvrage de Guevara et le vrai prince, ce parangon toujours présent dans les poèmes de notre cycle, à qui tous les orateurs donnent en secret leur entière attention, disposent de traits de caractère identiques. Il ne s'agit pas seulement d'une ressemblance externe, mais d'une identité se manifestant presque dans les moindres détails. Ces deux monarques idéaux sont épris de paix, ils ne font la guerre qu'à la dernière extrémité; ils dirigent eux-mêmes leur royaume, mais écoutent volontiers les sages conseils, ne donnent à personne des pouvoirs trop élevés donc dangereux, évitent les changements, respectent les grands modèles historiques, ont accédé au trône royal ou princier non par «soif des charges», mais parce qu'ayant donné des preuves de leur capacité; ils sont les apôtres de la «justice publique», de la «liberté publique» et de la foi véritable; ils sont des juges tolérants, de sincères amis des bons voisins, ne se refusant pas à leur venir en aide, s'ils sont embarqués dans une mauvaise affaire; ils se méfient et se gardent des amis et des sujets perfides; si, à la dernière extrémité, ils sont obligés

d'écarter le danger qui menace la «justice publique», la «liberté publique» ou la foi, ils commandent leurs troupes avec circonspection, comme doit le faire un bon capitaine, évitent les effusions de sang superflues, ne sont jamais cruels à l'égard des vaincus. On pourrait énumérer encore longuement les qualités communes qui démontrent l'identité de caractère des deux idéaux princiers; mais cela suffira déjà plus qu'amplement à prouver leur parenté de sang.

Cependant, le prince idéal de Guevara ne se présente à aucun moment au lecteur du cycle de poèmes de Prágai. Les souverains, les généraux sympathiques de son ouvrage ne peuvent personnifier chacun que quelques traits de cet idéal abstrait. La représentation idéale du monarque se retrouve cependant, dans toute sa complexité, dans le cycle de poèmes, mais seulement si nous faisons la somme des traits de caractère des orateurs sympathiques. Ainsi, ceux-ci sont des personnalités quelque peu «plus réelles» que l'idéal même. Et si l'idéal guevarien ne se manifeste jamais aux yeux du lecteur, chaque protagoniste en tient compte, s'y conforme, car immatériellement ce parangon est constamment présent à l'arrière-plan des vers. Cet idéal est la mesure sur laquelle ils doivent se régler, faisant montre de certaines de ses qualités ou, au contraire, avouant en toute sincérité qu'ils ne disposent que d'aptitudes opposées, comme cela apparaît au cours de ce test psychologique qu'est une guerre. Les composants de la figure du prince idéal et son caractère intègre et complexe pouvant être reconstitués à partir des traits de chaque personnage «positif» offrent encore l'exemple de la composition littéraire propre à la Renaissance. Les rapports entre les souverains, les généraux présentent les caractéristiques de l'adjonction.

En plus de la figure du vrai monarque, la théorie spécifique de la bonne fortune, l'éloge de la paix, de la «justice publique», de la «liberté publique», la crainte des changements, la condamnation de ceux qui sont «assoiffés de charges», la mise en relief de l'importance de la liberté du culte, tout ce complexe de questions éthiques, dont le développement, la mise en valeur scrupuleusement précis représentent l'essence même de l'œuvre, peuvent être relevés sous une forme semblable dans la traduction donnée par András Prágai à partir d'Antonio de Guevara. Parmi tous ces traits caractéristiques, la présence constante de la théorie de la bonne fortune joue un rôle d'une importance particulière. En effet, chez les auteurs protestants, les changements imprévisibles de la fortune se haussent presque au rang de symbole des vicissitudes, de la précarité de l'époque. Prose et poésie recommandent au lecteur (et au fidèle) de saisir la caducité de la fortune temporelle, et démontrent, preuves historiques à l'appui, ses cruels revirements.

Dans cette période, nos libelles politiques se font déjà remarquer par leur ton impitoyablement satirique, rien moins qu'objectif, leurs imprécations brocardeuses. Prágai, tout en étant le porte-parole des intérêts de la Principauté de Transylvanie, ne se conforme pas à la pratique des pamphlets poli-

tiques, pour ce qui est de leur intonation; il fait parler les personnages déplaisants aussi avec une tempérance lucide, avec une compréhension «stoïque». Ces personnages se caractérisent eux-mêmes, mais ils ne «se livrent» qu'avec modération. Même Ferdinand d'Autriche, bien que favorisé de l'imprévisible Fortune et désirant en utiliser les dons pour étancher sa «soif de charges», ne révèle que discrètement de méchants instincts. Quant aux adversaires de la Transylvanie sur les champs de bataille, par exemple les généreux Bocquoy et Dampierre, ils ne sont pas tellement des hommes antipathiques que plutôt des personnages tragiques du drame historique qui vient d'avoir lieu. La présentation de ces deux capitaines: leurs vastes projets de campagne, la mention des succès initiaux, puis la subite défaite, le récit objectif, concis de leur mort démontrent, peut-être de la façon la plus convaincante, les possibilités scéniques, dramatiques manquées par la composition épique. Les deux chefs d'armée sont des figures tragiques, mais ils ne jouent point leur rôle dramatique, ils ne s'adressent pas aux autres protagonistes, ils se contentent de déclamer leur histoire.

András Prágai a créé une connexité suivie entre la traduction de l'ouvrage de Guevara et son propre cycle poétique: l'idéal princier qui y est dégagé n'est effectivement confronté à la réalité que dans *A chef blessé heaume ne vaut.* Ce que Guevara louait ou stigmatisait, en le transposant dans le monde révolu de l'histoire, prend ici, au cours des monologues qui se suivent, une importance pratique. Prágai ne pèse pas l'idéal du monarque et ne le confronte pas aux temps difficiles: il mesure les rois, les généraux de l'Europe à cet idéal de Guevara. Quels sont ceux qui se sont montrés à la hauteur de leur tâche, quels sont ceux qui disposaient d'inébranlables valeurs éthiques? Voilà les questions auxquelles répondent les orateurs du cycle. Quant à l'enseignement, il s'adresse, sans conteste, au prince de Transylvanie.

Rien que ce caractère de miroir princier du cycle de poèmes permet de conclure que Prágai a composé son ouvrage très probablement sur l'injonction de György I[er] Rákóczi. Cette supposition est étayée par une note d'un manuscrit qui nous est parvenu au sujet du reclassement des documents des Archives Rákóczi à Gyulafehérvár; cette note éclaire quelque peu les sources du cycle de poèmes. Selon le catalogue d'archives composé fin 1638-début 1639, le prince Rákóczi possédait une collection de tableaux, de gravures sur les personnalités éminentes de son époque, chaque portrait étant accompagné d'une légende en vers latins et hongrois.[5] Ainsi, la source de l'ouvrage de Prágai n'avait pas dû être une simple publication en vers, mais cette série de poésies accompagnant un ensemble de gravures. Ces poésies devaient être passablement brèves, tout au plus d'une ou deux strophes. Les données historiques — fort restreintes — du cycle de Prágai nous permettent de supposer que l'original avait été bien plus concis; car, dans les morceaux de Prágai, les protagonistes de la Guerre de Trente ans méditent surtout sur des problèmes éthiques et ne

s'écartent que très rarement vers les événements mêmes des hostilités. Les poésies d'une ou deux strophes accompagnant les gravures d'époque ne mentionnaient également, la plupart du temps, que les qualités du personnage décrit, et seulement très rarement ses faits et gestes. Comme ces légendes se rattachaient à des gravures, nous y trouvons l'explication du fait que les protagonistes, tout en participant à la même série d'événements historiques, parlent le plus souvent indépendamment les uns des autres. Dans le cycle de Prágai, les titres des divers morceaux rappellent également les exergues entourant les gravures et énumérant, à la suite du nom du personnage représenté, ses diverses qualités et titres.

La gravure est fort à la mode à cette époque; du premier tiers du siècle, il n'y a guère d'homme célèbre, éminent dont nous ne possédions au moins un portrait gravé, souvent même plusieurs et du burin du même artiste. Ainsi, nous avons de nombreuses estampes sur les participants de la Guerre de Trente ans aussi, nous connaissons leurs graveurs, leurs éditeurs. La majeure partie de ces gravures ont vu le jour avec une légende en vers, d'une strophe. Ces petites poésies du genre des épigrammes mettaient, la plupart du temps, quelques devises frappantes, formulées de manière souvent plus que banale, dans la bouche de la personne représentée. Parfois, la même strophe revenait sous le portrait de plusieurs personnages. Parallèlement, la composition des petites poésies au-dessous des gravures s'apparente à un autre genre fort prisé de l'époque, le monde des emblèmes. Des vers à sens symbolique, des devises, des banalités de formulation frappante (pouvant être ramenées en premier aux écrivains de l'Antiquité) s'y mélangent à des vers sans équivoque, à langage clair. La source d'impulsions de Prágai devait également se situer à proximité de la composition des emblèmes, on le sent au titre même de son ouvrage, à son caractère de devise emblématique: *A chef blessé heaume ne vaut.* Mais toutes les propriétés de l'ensemble des poèmes sont proches du monde européen de l'emblème.

L'emblème lancé au temps de la Renaissance et à popularité sans cesse croissante avait eu, au XVI[e] siècle, un amateur hongrois connu de toute l'Europe: Sambucus, versifiant en latin, avait publié en plusieurs éditions un recueil d'emblèmes lui assurant une place de choix dans l'histoire du genre.[6] Cependant la période de la vraie floraison des emblèmes a été le baroque, le XVII[e] siècle. La configuration de notre continent secoué de crises (Contre-Réformation, Guerre de Trente ans, arrêt momentané des aspirations bourgeoises, etc.) était alors «favorable» au genre de l'emblème sondant des questions éthiques, à formulation énigmatique, au sens caché. Ce fut donc le baroque très réceptif aux moyens stylistiques spécifiques et compliqués qui réalisa les possibilités offertes par ce genre.

L'emblème n'est pas inconnu dans la poésie maniériste hongroise de la Renaissance tardive non plus. János Rimay, le disciple de Balassi, en est l'un

des représentants les plus marquants et, dans plusieurs de ses poèmes, il nous expose ses méditations sur la signification d'images allégoriques. Déjà dans sa traduction de *l'Horloge des Princes*, Prágai nous avait fourni la preuve de son aptitude à composer des emblèmes; cela apparaît surtout dans ses vers liminaires dédiés à György Rákóczi et à son épouse. Ces deux poésies ne sont autres que «déchiffrement» des figures héraldiques allégoriques des familles Rákóczi et Lorántffy. Quant au cycle de poèmes de Prágai, il est tout à fait apparenté à l'emblème. Pour mettre encore plus l'accent sur les intentions éthiques, l'auteur y utilise tout le trésor de motifs des emblèmes: il fait défiler les héros préférés des sciences et de la Bible, les divers phénomènes de la vie urbaine et campagnarde, le monde des étoiles, la navigation maritime, un représentant intéressant du règne animal: le caméléon qui peut changer de couleur, la mythologie antique, les exemples historiques édifiants; il rehausse ses poèmes de devises congruentes, tout en décrivant et expliquant des images; il opère cependant avec une certaine retenue, disciplinant les envols de son imagination par le style plus puritain de la poésie traditionnelle de la Réforme hongroise. Cependant, le cycle de poèmes de Prágai présente également des affinités avec le gros recueil d'emblèmes publié en 1640 par l'Espagnol Diego Saavedra Fajardo.Il est étonnant que l'analyse que József Turóczi-Trostler nous a donné de ce dernier soit en majeure partie valable pour Prágai aussi: «Pour réaliser son objectif, il mobilise tout le macrocosme et le microcosme, transplantant la nature, le règne animal et végétal, les phénomènes de la vie quotidienne, les arts, les industries, la guerre et la paix, les terres, les océans, le firmament étoilé et la mythologie dans le terreau d'un langage symbolique. Il assimile le legs de devises, d'images et de sagesses des promoteurs européens et des ancêtres espagnols. Par contre, pour la première fois, il nous offre l'exemple et la preuve de la source inépuisable que le stoïcisme chrétien peut représenter pour le genre de l'emblème.»[7] En tout cas, le cycle de poèmes de Prágai nous guide vers le monde baroque de l'emblème en Europe, mais seulement dans sa période maniériste de la Renaissance tardive. Lorsque Prágai composa son ouvrage, le livre de prières du Jésuite Mátyás Hajnal, nourri aux sources de l'esprit mystique de la piété baroque, et poussant les explications des emblèmes à motifs éthiques maniéristes vers un mouvement nettement dramatique était déjà publié (1629), annonçant l'une des variantes de l'évolution de l'emblème dans le style baroque.[8]

En fin de compte, le cycle de poèmes de Prágai est la compilation en strophes de Balassi, d'un miroir princier des idéaux de Guevara, compilation mettant particulièrement en valeur les qualités éthiques à respecter au sein des vicissitudes de la Guerre de Trente ans.

L'œuvre de Prágai est d'une homogénéité incomparable, sa poésie, y compris le cycle que nous analysons, ne pouvant être approchée et effectivement comprise qu'à partir de sa prose, de sa traduction de l'ouvrage de

Guevara. Presque toutes ses activités littéraires sont déterminées par cette vision éthique du monde qui se calque sur les aspects édifiants du miroir de Guevara. Prágai circonscrit son talent poétique dans le cadre moral de sa vocation de prédicateur. Il est un poète maniériste et stoïcien, sa plume obéit aux aspirations, aux passions, aux doutes et aux angoisses de son époque. S'il versifie, c'est uniquement pour dégager des enseignements moraux; et ses intentions éthiques suivent, la plupart du temps, très vigilamment les intérêts de la Principauté de Transylvanie. Prágai est en quelque sorte un homme de la cour princière, le prédicateur de György Rákóczi. Mais il n'a jamais été dans l'entourage immédiat du souverain. Il a exercé son métier, versifié et traduit dans les petites villes du comitat de Zemplén, dans une retraite volontaire. Mais il connaissait la vie littéraire: l'influence de Balassi sur ses poésies est très nette; quant à Rimay, il a pu le connaître en personne. Il est d'ailleurs d'une nature proche de celle de ce poète, les deux personnalités qui apparaissent dans leurs œuvres respectives présentent des caractéristiques semblables. Prágai a traduit Guevara et a composé ses poèmes dans l'extase d'un programme de moralisateur et avec le fanatisme d'un prédicateur flairant les dangers que l'histoire tient en réserve. Au début de son cycle de poèmes, il met en exergue ces vers de Pétrarque:

> Historiarum ignari semper sunt pueri,
> Miseri il tanto affaticar che'tigiova!
> Tutti tornate alla gran madre antica
> El nome vostro appena si ritrova.[9]

La poésie de Prágai se situe dans le large courant de l'expression emblématique européenne; il sonde le sens du message éthique à l'arrière-plan des choses, des symboles, des guerres, des épreuves. C'est encore dans les années '70 du XVI[e] siècle qu'a commencé, dans les *Postilles* de Péter Bornemisza, ce processus qui conduit à la douce résignation de la poésie de Prágai, marquant en cela l'ultime étape d'une évolution. L'ouvrage de Péter Bornemisza, les *Tentations Diaboliques* (1578), paru au tome IV des Postilles et publié également dans un volume autonome, présente la crise du mode de vie de la classe dirigeante de la Renaissance hongroise — la noblesse —, en clouant au pilori avec une fougue de réformateur les phénomènes anormaux, les péchés.[10] La première expression d'intonation tourmentée de la crise de la Renaissance en Hongrie est cette œuvre de Bornemisza, avec son univers plein de tentations, riche en couleurs. C'est dans les *Tentations Diaboliques* qu'au sein de la littérature hongroise le monde devient pour la première fois le domaine d'un chaos inextricable, surtout sur le plan intellectuel, dans lequel l'homme vit des angoisses constantes, des tourments et des maux spirituels, ballotté entre les souffrances et les tribulations, les doutes et les transes. C'est le prédicateur Bornemisza qui peint le premier, dans l'optique du réformateur,

cette crise de notre Renaissance, car selon sa conviction les innombrables maux de la société magyare sont le «résultat» des tentations du diable, leur remède ne pouvant être que la foi véritable.

La vision du monde chez Prágai se fait également l'écho du désespoir de Bornemisza; mais son ton n'est plus cette torture de soi-même, son emportement — surtout — est bien plus modéré. Prágai est un stoïcien, il contemple le monde sans donner expression — ou à peine — à ses mouvements de l'âme.

C'est la vision du monde stoïcienne, morale qui adoucit les passions précédentes, au cours de la période finale de notre Renaissance, dans la poésie de Rimay, mais aussi dans celle de Prágai. Celui-ci estime déjà bien plus la vie tranquille, paisible, consacrée à la science et aux lettres que les vertus guerrières, ou l'envieuse bousculade de la vie de la cour. Rimay est le poète laïc du maniérisme; quand il compose ses vers, il ne pourrait nier ses impulsions lyriques. Prágai représente la branche des prédicateurs dans la poésie de la Renaissance tardive. C'est le prédicant qui versifie, non une âme lyrique. Les contraintes de la communauté sont plus accentuées chez lui que chez Rimay à sa maturité; mais le poétique y est plus pâle. Sa poésie est à contenu, elle est pratique: il traduit Guevara et c'est également la vision éthique du monde propre à ce miroir des princes qu'il met en vers dans les chants de *A chef blessé heaume ne vaut.*

La plus grande émotion ressentie par Prágai est l'angoisse que provoque en lui le mouvement instable du monde. La conception du monde en tant que changement continu va être l'une des caractéristiques majeures du baroque, mais alors elle permettra déjà une orientation convenable entre les phénomènes mobiles, fuyants. Prágai ne constate encore que l'instabilité, la crise inquiétante et, surtout, poussé à cette prise de conscience par sa vocation, l'incertitude se manifestant dans l'amoindrissement des rangs de fidèles du protestantisme. Pour échapper aux épreuves du premier tiers du siècle, le prédicateur-poète avait pu trouver refuge, pendant un temps, dans la communauté des fidèles; mais voilà que ce recours se perd aussi, il ne lui reste plus, pour s'y ancrer, que la foi en soi. Dans son cycle de poèmes, la représentation emblématique, l'amère confession de la *Religio* nous offre de la manière la plus patente la tendance de l'évolution, la modification du facteur affectif. Dans ces décennies, il est normal chez nos auteurs protestants que leur attention se tourne graduellement vers les question éthiques. La conscience de la crise est approfondie, chez eux, par la rapide extension de la Contre-Réformation. Par exemple, Albert Szenczi Molnár œuvre toute sa vie aux tâches scientifiques et théologiques concrètes du protestantisme; mais — rentré définitivement au pays — il est, lui aussi, captivé par les problèmes moraux et ce n'est pas le fait du hasard que sa dernière — mais peut-être la plus importante — traduction en prose, le *Discursus de summo bono* (Discours sur le bien suprême) édité en 1630, est une suite de méditations stoïciennes enseignant que ce n'est pas la vie

temporelle (de la cour) qui peut nous réserver la moindre parcelle du bien suprême, mais uniquement la foi.[11] L'auteur à la conception peut-être la plus bourgeoise de l'époque atteint, par cela, le seuil de l'esprit baroque. En tout cas, il signale l'imminence du tournant d'époque.

Un phénomène intéressant dans les écrits de Prágai est que sa traduction de l'ouvrage de Guevara nous offre plutôt l'exemple du style maniériste précieux, tandis que sa poésie est plus simple, plus austère. Ainsi sa prose reflète plus fidèlement le style du maniérisme de cour que ses vers. Dans sa pratique poétique, il se conforme de façon conséquente aux traditions du chant de la Réformation hongroise, prenant plus grand soin du *quoi* et ne se préoccupant que modérément des *comment* si chers au style maniériste.

NOTES

[1] A propos de la littérature hongroise de la Renaissance tardive et du maniérisme cf.: Klaniczay, T., *A magyar késöreneszánsz problémái* (Stoicizmus és manierizmus) —, Les problèmes de la Renaissance tardive hongroise (Stoïcisme et maniérisme) —, in *Reneszánsz és barokk* (Renaissance et baroque), Budapest, 1961. pp. 303—339; — Tolnai, G., *Barokk problémák* (Problèmes du baroque), in *MTA I. OK* (XXII) — (Communications de la Première Section de l'Académie des Sciences de Hongrie (XXII) —, 1965. pp. 93—121.

[2] Pour ce qui est de la présentation de ce cycle de poèmes, cf.: Rajka, L., *A «Sebes agynak késő sisak» c. verses mű a M. N. Múzeum kézirattárában* (L'oeuvre en vers «A chef blessé heaume ne vaut» au département des manuscrits du Musée National Hongrois), in *Irodalomtörténet* (Histoire de la Littérature), 1915. pp. 102—114.

[3] Komlovszki, T., *Egy manierista «Theatrum Europaeum» és szerzője* (Un 'Theatrum Europaeum' maniériste et son auteur), in *Irodalomtörténeti Közlemények* (Bulletin d'Histoire litteraire), 1966.

[4] Au sujet du style de la traduction de l'ouvrage de Guevara par Prágai, cf.: Bán, I., *Fejedelmeknek serkentő órája* (L'horloge exhortative des princes), in *Irodalomtörténet* (Histoire de la Littérature), 1958, pp. 360—373.

[5] Cf.: Jenei, F., *A Balassi-hagyaték történetéhez* (A propos de l'histoire de l'héritage de Balassi), in *Irodalomtörténeti Közlemények* (Bulletin d'Histoire littéraire), 1966.

[6] Schöne, A., *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock;* München, MIMLXIV. — ainsi que: Varga, L., *Sámboky (Sambucus) János emblémái* (Les emblèmes de János Samboky-Sambucus), in *Könyv és Könyvtár* (Livre et Bibliothèque), tome IV. Budapest, 1964. pp. 193—226.

[7] Turóczi-Trostler, J., *Keresztény Seneca* (Sénèque chrétien), in *Magyar Irodalom — Világirodalom* (Littérature hongroise — Littérature mondiale), Budapest, 1961. tome II. p. 201.

[8] Hajnal, M., *Az Jesus szivét szerető sziveknek ájtatosságára* (Pour la piété des coeurs adorant le coeur de Jésus), Vienne, 1629.

[9] Bibliothèque Nationale «Széchényi», Oct. Hung. 69.

[10] A propos de Bornemisza, cf.: Nemeskürty, I., *Bornemisza Péter, az ember és az író* (P. B., l'homme et l'écrivain) Budapest, 1959. — L'édition critique de *Ördögi kísértetek* (Les tentations diaboliques), par les bons soins de Eckhardt, S., Budapest, 1955.

[11] A propos d'Albert Szenczi Molnár, cf.: Tolnai, G., *Szenczi Molnár Albert értékelésének néhány kérdése* (Quelques questions de l'appréciation de A. Sz. M.) in *Vázlatok és tanulmányok* (Esquisses et études), Budapest, 1955. pp. 23—41. — Au sujet du «Discursus de summo bono», cf.: *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig* (A magyar irodalom története 2) — (L'histoire de la littérature hongroise de 1600 à 1772; au tome II de l'Histoire de la Littérature Hongroise) —, sous la direction de Klaniczay, T. Budapest, 1964. pp. 76—77.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 127—157 (1967)

La littérature baroque tardive dans la culture populaire du XVIII[e] siècle

(Visions protestantes populaires)

par

VILMOS GYENIS

(Budapest)

La littérature populaire et le baroque

Ces dernières décennies, les recherches hongroises et internationales sur le baroque ont pris un nouvel essor et nous offrent de plus en plus des études consacrées à l'analyse des rapports et interférences entre le style baroque et la culture, la littératures populaire de l'époque. Selon les diverses conceptions, on ne saurait plus soutenir la thèse antérieure selon laquelle le baroque devait être considéré uniquement comme le bagage culturel courtois de l'aristocratie, de la classe dirigeante féodale, et délimité en ce sens. La supposition de Gábor Tolnai semble bien fondée: dans les pays où la restauration du féodalisme a retardé le développement bourgeois amorcé au XV[e] et au XVI[e] siècle, et où l'époque de la Renaissance a été suivie d'une longue période baroque (en Europe centrale et orientale, dans la plus grande partie de l'Allemagne et de l'Italie, en Espagne), le baroque — à ses débuts primordialement aristocratique — a graduellement imprégné la civilisation de la moyenne noblesse, puis a étendu son influence, avec le temps, aux couches populaires, paysannes aussi.[1]

La présente étude se propose d'approfondir l'analyse de la civilisation et de la littérature étendues aux couches paysannes, dans le cadre du baroque.

René Wellek sonde dans son ouvrage, de manière convaincante, les traits évidents du style baroque pénétrant la culture populaire, et il constate que, par exemple, «la poésie populaire tchèque provient, en majeure partie, de cette époque et révèle, dans son style, dans ses rythmes, des traits baroques.»[2] Le vigoureux courant et l'énergique rayonnement de l'idéologie et du style baroques étayant en premier lieu les intérêts de l'aristocratie s'orientaient donc aux XVII[e] et XVIII[e] siècles vers les couches populaires, et ce processus ne s'avéra pas infructueux. Pierre Francestel a pu fort pertinemment déclarer au congrès baroque de Venise que la tendance populaire de l'époque s'adressant au peuple, adaptée aux exigences du peuple, mais visant, conjointement, à transformer la culture populaire, ainsi que ses manifestations spécifiques doivent être mises en évidence, comme un élément important du baroque.[3]

La présence de cette tendance populaire du baroque peut être décelée déjà dans la phase précoce du style; mais son effet, de même que l'enracinement

plus intégral du goût baroque dans la culture, les arts et les lettres populaires n'ont pu survenir que dans la période tardive, décadente du baroque, surtout au cours du XVIII[e] siècle, alors qu'il est sur le point de céder la place au rococo. Présentant les tendances de style artistiques du XVIII[e] siècle, Jean Starobinski démontre avec éloquence que c'est la conception fondée sur l'implantation intégrale du baroque qui caractérise le style intermédiaire de la transition «paisible» vers le rococo — style qu'il dénomme «baroque jubilaire»[4] —, alors que l'expansion en tous sens et la vulgarisation des éléments de style sont particulièrement évidentes. Et bien que la tendance à voir grand et la puissance dramatique soient encore des attributs à fonction essentielle de ce triomphal baroque tardif, les éléments pseudo-classiques plus dégagés, capables d'influencer plus directement ou même de déterminer le goût des larges couches sociales se sont dès alors sensiblement multipliés. La majorité des masses populaires intégrées à la culture baroque étaient rurales. Cela était une particularité naturelle dans les pays où la restauration féodale mentionnée avait eu lieu. Il était inévitable que, dans cette situation, ce fussent les deux classes fondamentales de la société féodale devenue plus stable au début du XVII[e] siècle — l'aristocratie et la paysannerie — qui aient reçu et assimilé au premier chef l'idéologie et les formes d'expression du baroque. Les ouvrages de Victor Tapié dans ce domaine considèrent à bon escient comme fondamental le rôle des facteurs terriens, agraires, féodaux: «On reconnaît dans le goût baroque l'expression d'une société terrienne et aristocratique.» C'est également à juste titre que Tapié attire notre attention sur le fait que la propagande de l'Eglise baroque exerça son effet le plus profond et le plus fructueux sur les masses paysannes. A l'aide d'une telle argumentation, il soutient la thèse selon laquelle c'est quasi sans exception dans les régions féodales, agraires et catholiques de France qu'on peut relever des phénomènes baroques profanes et religieux identiques à ceux de Bavière ou des pays est-européens.[5]

D'autre part, la configuration en France de la culture baroque expressément populaire étaye fortement notre conception, subsidiaire aux précédentes, que l'enracinement du baroque populaire dans la paysannerie peut s'accomplir aussi bien que dans des circonstances différentes — dans les pays n'ayant pas connu la restauration du féodalisme. Il nous suffira de rappeler le développement étonnant et le succès de la littérature de colportage baroque et populaire florissant en France aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Cette littérature exclusivement au service des besoins intellectuels et spirituels populaires-paysans a pris sa source, pendant des siècles, dans le goût baroque, et a nourri dans une mesure déterminante toute une partie de la société — la paysannerie — qui ne pouvait avoir de contact direct avec les lettres «savantes». Comme Robert Mandrou le démontre dans son récent ouvrage,[6] le répertoire de cette littérature populaire — qui en France est nettement de second ordre — exprime, au sens le plus complet et le plus littéral du terme, la variante populiste du goût baroque.

Et cela advient précisément au moment où la culture «savante» française fleurit au niveau du classicisme et où c'est la philosophie sapant l'idéologie qui prédomine. Donc, en France, la rupture totale entre les deux cultures s'opère très tôt: après une courte et partielle digression vers le baroque, la «haute» littérature est, déjà dans la première moitié du XVII^e siècle, inspirée du style classique; parallèlement et d'un jour à l'autre, la culture baroque se réduit presque exclusivement à la littérature populaire, sombre dans le milieu paysan, pour y subsister avec persistance pendant deux siècles et y jouer un rôle littéraire.

A l'encontre de la situation en France, il est à supposer que la littérature populaire hongroise s'est «baroquisée» au cours d'un processus qui s'est prolongé dans des circonstances féodalisées. La culture baroque des aristocrates et de la cour atteignant promptement son apogée dans la première moitié du XVII^e siècle crée, pour une longue période, une base solide à la survie de son style dans les lettres savantes, en conséquence dans celles des classes sociales supérieures qui se maintiennent sous le signe du baroque jusqu'au dernier tiers du XVIII^e siècle; cela fait qu'au début la littérature populaire ne devient baroque qu'à une lente cadence. C'est d'abord la littérature des milieux de la petite noblesse provinciale, puis celle de la jeunesse des écoles, à servitudes sociales doubles, aux conditions de vie instables qui s'assimilent au baroque. Le tournant baroque de la culture populaire au niveau de la paysannerie et dans une proportion plus large ne s'accomplit qu'au XVIII^e siècle, entre 1720 et 1760. A cette époque le goût baroque des couches supérieures est en voie de disparition, c'est la culture baroque tardive, la culture rococo qui prennent forme dans ces milieux. Par contre, c'est alors que les lettres baroques populaires fleurissent. Enfin, c'est aux environs de 1770 que la haute littérature des Lumières — opposée au baroque — ou d'autres tendances conformes à l'esprit de l'époque se circonscriivent nettement, tandis que, parallèlement, les lettres populaires baroques passent au rang de phénomène secondaire, périphérique. Pourtant, les deux sortes de culture restent encore unies par des liens solides et continuent plus d'une fois à se marier dans les tendances populistes de la littérature hongroise.

Le baroque enraciné dans la culture populaire s'avère particulièrement tenace, vivace; ses traditions se conservent au sein de la culture populaire du XIX^e siècle, connaissent même un nouveau stade d'évolution: d'une part, la régression générale de l'analphabétisme amène une extension de la littérature de colportage imprimée; d'autre part, on assiste à l'apparition des variantes folkloriques des formes baroques. Et ces deux facteurs se manifestent pratiquement au XX^e siècle aussi.

La culture populaire-paysanne hongroise remonte à un passé ancien. Elle a fourni, pendant tout ce temps, une immense production littéraire qui se situe au point de transition des lettres proprement dites et de la poésie fol-

klorique. La recherche spécialisée à beaucoup œuvré pour le dépouillement de ces matières très étendues. Cependant pour mener à bien cette tâche, il semble que nous ayons encore des efforts incalculables à accomplir. Ces dernières années, une attention toujours plus soutenue est accordée à la mise à jour des traditions de la culture populaire, de la littérature à tendance populaire. L'opinion générale est que, malgré tout, les déficiences de notre documentation en ce domaine représentent le facteur prépondérant faisant obstacle à des conclusions d'ensemble solides.[7] Tout dernièrement, *L'Histoire de la Littérature Hongroise*[8] — cette entreprise de vaste envergure des sciences littéraires marxistes — nous a fourni de cette littérature spéciale, dans ses chapitres consacrés à cette question, un tableau synthétique fondé sur les recherches les plus récentes et ouvrant des perspectives nouvelles. Une riche gamme des genres de la littérature populaire y est présentée: d'abord, les chansons — genre le plus caractéristique; puis, les chants épiques, le théâtre populaire, les histoires et anecdotes divertissantes, les différents produits de la littérature pieuse, les diverses branches de la littérature populaire de colportage, etc., etc. Quelque riche que soit ce trésor déjà mis à jour, les ouvrages encore cachés, inconnus doivent, sur plus d'un point, compléter nos connaissances. C'est dans cet esprit que la présente étude se propose d'avancer, par la suite, sur un terrain plus spécifique.

Dans la littérature baroque tardive, déclinant vers le genre à tendance populaire, de la première moitié du XVIII[e] siècle, ce sont les thèmes religieux qui prédominent quant à leur nombre. Cela n'est pas étonnant, puisque les aspirations de la Contre-Réformation se sont dégagées sous le signe du baroque; et il est naturel que la propagande de caractère baroque menée par l'Eglise catholique parmi le peuple y créa une base particulièrement solide aux ouvrages de ce genre. Même en France et même au siècle des Lumières, c'est la proportion numérique des ouvrages pieux qui était la plus élevée. (Sur 450 titres d'oeuvres de colportage étudiées par Mandrou, 120 annoncent un sujet religieux.)[9] Par les nombreux genres des écrits de dévotion, les propagateurs du baroque populaire s'efforçaient en premier lieu d'exercer un effet sur les sentiments et l'imagination du lecteur; à cette fin, ils exploitaient avec succès les effets du baroque propres à éblouir, multipliant la puissance de sa représentation et la modifiant même, conformément à leurs objectifs. Comme Starobinski le constate, à cette époque le religieux et le merveilleux ne font qu'un: «L'entrée en religion est une entrée dans le merveilleux.»[10]

On peut comprendre que la diffusion de la littérature pieuse du baroque se fit d'abord et dans une mesure déterminante parmi les paysans catholiques. La phase majeure de ce processus se situe au début du XVIII[e] siècle, bien que sa naissance remonte bien plus loin, au XVII[e] siècle. La mystique baroque, le monde des merveilles, l'exacerbation des passions, etc. s'avérèrent des moyens efficaces d'une part pour influencer les masses déjà catholiques, d'autre part

pour conquérir la paysannerie protestante; le vaste flot des publications d'époque en fait foi. Cependant la littérature populaire catholique baroque ne put jouir longtemps de l'exclusivité de ces possibilités. Pour ce qui est des confessions protestantes, le seul réflexe de l'autodéfense leur prescrivait indispensablement d'assimiler au style baroque leur littérature destinée au peuple, leurs ouvrages populaires.

Cela nous conduirait loin d'analyser les problèmes complexes et controversés de la notion du baroque protestant.[11] Le fait est cependant — nombre d'ouvrages le prouvent — qu'après 1730 le goût baroque se propagea rapidement dans de larges couches de la population réformée, et que le caractère éminemment catholique de la culture populaire disparut; de plus, les activités des protestants dans ce domaine prédominèrent de plus en plus. A la suite de modifications convenables, les éléments merveilleux, mystiques, sentimentaux du baroque, précédemment voués au service des intérêts catholiques, reçurent un rôle important au sein de la conception calviniste qui leur était au fond opposée. (La naissance, à la même époque, des tendances dogmatiques ou rationalistes protestantes dans la haute culture est une autre question, bien que, sous le feu concentré des attaques de la Contre-Réformation, là aussi les limites se fussent indéniablement relâchées.) Il découle de cette situation que la littérature populaire protestante imprégnée par le baroque se développa dans des conditions incomparablement plus défavorables que celles des lettres catholiques: la plupart du temps, elle ne pouvait être diffusée qu'en secret, au milieu des persécutions du pouvoir temporel et spirituel, et pendant longtemps uniquement sous forme orale ou manuscrite, par des textes copiés et recopiés.[12]

Voilà la cause pour laquelle, dans cette littérature populaire protestante du baroque tardif, la recherche rencontre, de nos jours encore, nombre d'écrits inéclaircis ou totalement inconnus et où les «taches blanches» sont fréquentes.

Nous devons avant tout mettre en valeur l'un des traits les plus représentatifs de la littérature populaire protestante et baroque: la peinture très nette des griefs de la classe paysanne. Ce phénomène représente, conjointement, un tournant essentiel dans le développement de toute la littérature à tendance populaire. En effet, dans le processus de la propagation «de haut en bas» du baroque catholique, l'objectif sciemment délimité était, la plupart du temps, le refrènement et l'endoctrinement des classes sociales inférieures; cette littérature répondait donc aux besoins de raffermissement de l'ordre féodal. Par contre, dans le baroque tardif devenu populaire, on prenait directement le contre-pied de cette visée, puisque, plus d'une fois, il se fit l'expression de l'hostilité du peuple à l'égard du féodalisme temporel et religieux. Or, ce composant majeur de la littérature populiste du baroque tardif a, jusqu'ici, trop souvent échappé à l'attention des chercheurs. A propos de l'ensemble de cette littérature, les spécialistes font plutôt valoir son caractère «dépolitisé», son «conformisme social». Alors que la censure et les autorités de l'époque

avaient déjà fort bien saisi que la majeure partie de cette littérature se composait d'ouvrages qui «divertissent ou excitent le peuple à la révolte».[13] Dans le cas de notre sujet concret, ce sont plutôt les traits «séditieux» qui nous intéressent. Notre opinion est que, si dans la période du baroque tardif les oppositions de classe féodales deviennent tendues à l'extrême — comme cela fut le cas en Hongrie à la suite de la guerre de liberté de François II Rákóczi —, la littérature à tendance populaire peut se faire l'expression des intérêts de la paysannerie.

Nous devons également avancer quelques remarques — auxquelles nous pourrons encore revenir lors de l'étude de notre thème spécifique — à propos d'un problème général non moins passionnant du développement du baroque populaire: l'intégration au baroque de l'héritage culturel du Moyen Age et de la Renaissance. Car les matières de la littérature populaire ne sont pas — et de loin — les inventions du baroque: sur plus d'un point, ce sont les genres et les éléments de style des périodes précédentes qui se conforment, ici, au nouveau goût et à la nouvelle manière de voir, tandis que la tradition antérieure, complexe est synthétisée et conservée à un niveau populaire pour pouvoir être ensuite transmise au folklore.[14]

La préservation et la survivance de la tradition médiévale sont particulièrement flagrantes dans la littérature populaire du baroque tardif et caractérisent, à titre égal, les deux types de développement du baroque ci-dessus analysés. D'un côté, c'est le trésor de formes et de thèmes médiévaux du baroque tardif d'Espagne qui est notoire;[15] de l'autre, c'est la littérature de colportage baroque et populaire de France qui démontre, dans la majorité des cas, une application nouvelle du répertoire médiéval et sa pénétration jusqu'aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, sans que des emprunts notables aient été faits aux lettres classiques.[16] L'incorporation au baroque de la traditon de la Renaissance n'est pas aussi spectaculaire, mais représente une contingence d'autant plus indispensable de la littérature populaire. Le caractère populaire est capable de s'y assimiler quasi parfaitement et, derrière la façade baroque, ce legs peut influencer positivement les masses. De plus, les genres de la littérature humaniste, savante, les conquêtes de la Renaissance en ce qui concerne la forme, etc. sont tous détectables, naturellement saturés de baroque. Nous devons, entre tous, souligner l'usage des élémente burlesques, divertissants, ainsi que l'adaptation des dialogues en prose.

Dans les ouvrages à analyser, nous pouvons suivre un véritable chevauchement des traditions d'époques diverses. Il portent la marque non estompée de plusieurs périodes et de plusieurs genres exerçant leur influence conjointe. Par exemple: la vision médiévale se rattache aux disputes théologiques de la Renaissance, de la Réforme, puis s'intègre aux mémoires baroques, etc. pour qu'enfin ce soit ce style qui la domine entièrement.

*

Dans les chapitres suivants, notre étude traitera spécialement des visions protestantes dans la littérature populaire du baroque hongrois au XVIII^e siècle. Cet examen au sujet d'apparence périphérique, et l'analyse des ouvrages inconnus s'y rapportant permettront de mieux connaître le thème plus général: la littérature populaire du baroque tardif. Nous allons donc d'une part étayer ce qui vient d'être développé, et d'autre part tirer des conclusions nouvelles pouvant être généralisées.

La modification de la littérature des visions à l'époque décadente du baroque

La littérature des visions est, en premier lieu en tant que manifestation caractéristique de l'extase et de l'irrationalisme, une particularité des lettres du Moyen Age. Dans notre littérature hongroise, elle joue un rôle important — sous une forme modifiée et avec une portée nouvelle — aux siècles suivants aussi.

Les manuscrits médiévaux de langue hongroise contenaient les thèmes essentiels de la littérature européenne des visions (par exemple: Visio Philberti, Purgatoire de saint Patrice, etc.) et de la sorte, ils avaient créé la base d'un développement ultérieur de genre.[17]

Bien que la Renaissance et, conjointement, la Réforme se fussent élevées contre le monde merveilleux des légendes, donc contre la forme et le contenu médiévaux des visions, le XVI^e siècle ne les avaient pas rejetées. Complétée par les ouvrages sur le diable, cette littérature endossa une tendance plus rationaliste, mais continua à soutenir les visées idéologiques de l'époque *(La descente aux Enfers de Lőrinc Tar*; certains ouvrages de Gáspár Heltai et de Péter Bornemisza; *La visite des esprits à Füzes*, etc.*)*.[18]

La tradition de la littérature des visions s'imposa sans discontinuer jusqu'au XVII^e siècle; puis, après l'avènement du baroque, elle connut une transformation décisive et, tout en conservant telle ou telle des ses qualités fondamentales, s'épanouit sous une forme renouvelée. Par suite de l'irrationalisme croissant de l'image du monde, les visions courantes de l'Enfer et du Purgatoire devinrent les instruments de la représentation baroque et de la propagande de la Contre-Réformation. Les thèmes mystiques des «choses ultimes» (mort, jugement, enfer, purgatoire) et leur présentation dans un style neuf aidaient les visées jésuites. La littérature et la manière de voir visionnaires offraient en abondance des éléments à «l'art baroque de la persuasion» et parallèlement satisfaisaient la curiosité témoignée à l'égard des aventures, du fantastique. Les visions devinrent donc courantes dans le baroque catholique de cour; par exemple, Mátyás Nyéki Vörös refond en baroque la *Visio Philberti* du Moyen Age et fait revivre d'une façon très puissante les «choses suprêmes»,

tandis que *l'Histoire du Purgatoire de saint Patrice* démontre, dès le milieu du siècle, la popularité de la littérature baroque des visions cultivée à un bon niveau.[19]

L'expansion du genre est illustrée par le fait que, déjà au cours du XVII[e] siècle, malgré ses origines aristocratiques et catholiques, il produisait des ouvrages répondant aux besoins de la bourgeoisie *(La vision infernale de György Fiatfalvi)*, ou de la plume d'auteurs protestants *(Les choses terrifiantes montrées à János Mikházy Szécsi.)*.

Les prophéties mystiques de style baroque, ainsi que les ouvrages chiliastiques et apocalyptiques apparaissant dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, se rattachent étroitement aux visions.[20] Les écrits de ce genre frayaient la voie à un renouveau de la littérature visionnaire, car ils permettaient, par leurs visions et vaticinations, une formulation plus cinglante des questions politiques et sociales de ces temps historiques orageux. Ainsi, nous trouvons des thèses dirigées contre les Habsbourg dans les visions de Miklós Drabik, des idées anti-jésuistes dans les «extases» de Ferenc Fóris Otrokocsi.)[21]

Les mémoires baroques aristocratiques des XVII[e] et XVIII[e] siècles comportent plus d'une fois, intercalé à leurs matières réalistes, objectives, à leurs visées analytiques, moralisantes, un monde fantastique, merveilleux, irréel de visions. Les ouvrages de Miklós Bethlen nous offrent de beaux exemples baroques de ces visions de mémoires fondues dans les matières réelles caractérisant généralement le genre; nous y retrouvons, entre autres, le thème médiéval de *la Vision de Philibert*. Mais ce que nous devons considérer comme typique et révélateur, c'est surtout la fréquence avec laquelle cet auteur puritain, protestant, d'esprit très cultivé, à vues largement européennes use, dans sa situation tragique, de la puissance artistique des visions dites «de consolation». Pourtant, il examine ses visions avec un doute cartésien, réfléchissant d'un esprit critique aux fantasmagories de son «cerveau naturel», faisant des allusions sceptiques aux «nombreuses visions rendues célèbres par la parentaille de Rome» et qu'il juge «vaines et dangereuses». Il se réconforte en pensant que l'Ancien Testament «abonde en de telles visions».[22] Ce culte révisé des visions s'intègre également aux mémoires de Kata Bethlen, car — comme celle-ci fait remarquer — «Dieu annonce souvent de manière miraculeuse ses desseins à ses fidèles pour leur plus grand réconfort».[23]

Au XVIII[e] siècle, la forme renouvelée et baroque de la littérature des visions reçoit une application inédite et plus étendue. D'une part, elle véhicule des aspirations religieuses, sociales et politiques plus concrètes; d'autre part, elle se généralise dans les couches populaires, paysannes. Au cours des deux premiers tiers du siècle — ce qui correspond à la période du baroque tardif — nous pouvons constater le processus de vulgarisation des monuments littéraires. Tout comme le «conte» *(histoire d'Argirus, de Fortunatus, de Poncianus*, etc.) avait pris un caractère baroque populaire, était descendu au niveau des masses, la littérature des visions, adoptant également nombre d'éléments, de motifs du

conte, était devenue, à la suite de son implantation quotidienne dans les milieux supérieurs, le bien des couches auparavant éloignées des lettres.[24] Dans ce domaine naquit alors une littérature répondant aux larges besoins populaires, lue par le peuple, venue plus d'une fois de la plume d'un auteur à tendance populaire ou de basse classe. Il est regrettable que nous ne possédions guère de documents en ce qui concerne cette littérature et que nous ne disposions même pas du relevé bibliographique de notre spécialité.[25]

D'après ce qui vient d'être développé, et des ouvrages que nous allons analyser, il paraît certain que la grande époque de la littérature visionnaire vulgarisée a été, en Hongrie, le baroque tardif entre 1730 et 1750. Sa puissance de persuasion, ses buts de propagande, sa suggestivité pouvaient facilement s'imposer dans les milieux populaires où ce genre s'avéra effectivement un moyen efficace. Au niveau culturel de cette époque, la prédisposition du peuple aux phénomènes mystérieux, merveilleux, extraordinaires n'était par étrangère à sa manière de penser sensée, réaliste. Et pour expliquer les événements dépassant l'ordinaire, le banal, la paysannerie présumait souvent l'ingérence des forces irrationnelles. C'est cette prédisposition que compléta et qu'intensifia la foi du baroque dans le miracle — se manifestant dans tous les domaines, mais devenue, sous maints aspects, plus primitive —, ainsi que sa curiosité, sa quête de l'insolite, sa soif de légendes.

Par suite des conditions et des prises de position divergentes des diverses confessions, une différenciation fondamentale se fait également dans le littérature visionnaire devenue baroque à un niveau populaire. Bien que les interpénétrations soient patentes, la matière colorée dont usait la littérature visionnaire catholique pour influencer ses foules s'avère, par nombre de ses traits, tout autre que la littérature protestante des visions que nous nous proposons d'étudier. Il est nécessaire de faire remarquer à propos de la pratique catholique que celle-ci, tout en voulant gagner et conserver l'adhésion des masses paysannes, usait des possibilités dont elle disposait en s'efforçant surtout d'éblouir les sens; elle ne contenait guère de facteurs directs d'agitation sociale ou politique, les visions ne représentant qu'une portion du culte baroque de la magnificence, des ouvrages consacrés aux lieux de pélerinage, aux miracles, etc. Malgré tout, ce fut la tendance catholique qui donna naissance à la grande tradition baroque de la littérature à intonation populaire qui servit de source aux visions protestantes. Chez les protestants, comme nous en avons déjà parlé, la situation se présenta d'une façon différente: la littérature visionnaire put s'intégrer à la propagande de masse protestante et donna naissance à une forme progressiste populaire. Notre tâche sera maintenant la présentation concrète de cette littérature.

Cependant, même parmi le peuple, la vision de style baroque tardif ne pouvait plus remplir à elle seule de fonction autonome. Elle se complétait donc en partie de prophéties évoquant la Réformation, et s'interpénétrait d'autre

part de mémoires baroques, tant pour les éléments de leur contenu que pour ceux de leur forme. La rédaction des mémoires qui, naguère, avait été un privilège seigneurial se propagea, vers le milieu du XVIII[e] siècle, dans les couches inférieures de la société et les souvenirs personnels servirent de cadre à la présentation des visions.[26] Ces ouvrages prirent une tournure spécifique; l'autobiographie, la vision et la prophétie s'y amalgamèrent et donnèrent naissance à une forme accomplie du rendu. Nous verrons, dans les ouvrages que nous allons présenter, que les matières réelles de l'autobiographie précèdent généralement la vision irréelle. Dans ces passages intimes, c'est un homme la plupart du temps dépourvu de toute formation intellectuelle (paysan, bouvier, tailleur, horloger, passementier, etc.) qui expose en détail le cours de sa vie. Le choix d'une telle solution était, à tout le moins, de gagner à l'auteur — ou au récitant — les sentiments du lecteur (ou de l'auditoire) populaire. Tout en répondant à cette fonction de prime importance, les passages autobiographiques étaient riches en aventures, en péripéties captivantes, ainsi qu'en divers autres éléments narratifs, tout cela placé sur un terrain sensiblement plus réaliste que les visions leur faisant suite. Quant aux visions, elles assuraient le degré d'extase nécessaire pour que s'imposât l'effet d'agitation des prophéties.

La littérature visionnaire populaire avait également cette particularité de prendre forme, de se polir, se perfectionner de vive voix avant d'être consignée par écrit. Effectivement, les visions populaires du baroque tardif ont été, pour les prédicateurs rustiques, les fanatiques, les faux prophètes, etc., des instruments pratiques pour conditionner la psychose des foules. Dès la fin du XVII[e] siècle, nous avons connaissance d'apologistes populaires «qui, dans les années orageuses de notre histoire, ont été les ferments des divers mouvements et révoltes du peuple.» Parmi eux, le plus notoire est András Órás qui exposa, en 1690, ses conceptions religieuses, sociales et politiques parmi les serfs, étayant ses dires du témoignage de ses visions miraculeuses. Ce fut le comitat seigneurial qui mit fin à ses activités, ne pouvant supporter que cet «ouvrier mystificateur» excitât les serfs contre la noblesse.[27]

Dans les années de crise faisant suite à l'échec de la guerre de liberté de François II Rákóczi, le nombre de ces fantasques prophètes populaires, de ces chiliastes, de ces clercs protestants vagabonds opérant à l'aide de visions d'outre-tombe s'accrut particulièrement;[28] oralement et par écrit, ces éléments exprimaient les griefs confessionnels autant que le mécontentement politico-social. La tradition de la guerre de liberté de Rákóczi était encore vive dans le peuple, on attendait le retour du «temps des Kouroutz». Dans ses Mémoires, József Hermányi Dienes parle avec abondance de ces individus et de leurs visions. Ainsi, il raconte à propos de l'un d'eux»: . . . le songe-creux nourrit presque jusqu'à la nuit tombée son auditoire d'un flot de paroles pour ne rien dire . . . professant ses visions et ses vaticinations . . . mais, la plupart du temps, il ne faisait qu'insulter les

nobles et les prêtres devant les paysans; ce pourquoi le peuple l'écoutait dévotement . . . »[29] Cette citation puisée dans Hermányi démontre parfaitement qu'il s'agissait là, lors de la description des visions, d'une agitation désirant tourner les paysans contre la noblesse, contre le pouvoir temporel et religieux.

Nous devons éclairer de plus près les facteurs sociaux et politiques de la littérature visionnaire du baroque tardif populaire, car leurs traits progressistes extrêmement nets se signalent très vigoureusement dans la production littéraire de cette période de «calme plat». En apparence, la paix de Szatmár avait apporté une accalmie, mais celle-ci cachait une effervescence, les traditions kouroutz ressuscitant dans les mouvements paysans. Les couches nobles et les dirigeants des Eglises s'étaient soumis au pouvoir des Habsbourg; ainsi, de par leur condition même, les serfs étaient les représentants quasi exclusifs de la résistance à la domination étrangère et de la révolte contre les abus sociaux.[30] Il est donc inévitable que nous trouvions le réfléchissement de ces aspirations dans la littérature à tendance populaire, notamment dans celle qui intéresse tout spécialement notre analyse: la littérature populaire visionnaire, déjà baroque par sa forme.

Alors qu'au début de XVII^e siècle les visions baroques aristocratiques, courtoises (Mátyás Nyéki Vörös) envoyaient en enfer les «nombreux serfs et mendiants», réservant allègrement le paradis aux «seigneurs bannerets»[31], dans la première moitié du XVIII^e siècle, la situation témoigne d'un revirement total dans les visions protestantes baroques et populaires: sans équivoque aucun, ce sont les serfs astreints à la corvée, les «manants» qui vont en paradis. Par endroit, ces écrits dépassent l'interprétation religieuse symbolique, puisque leur ton est ouvertement incendiaire, dirigé contre la noblesse. La littérature populaire et à tendance populaire représente donc plus que le simple reflet des conditions sociales de l'époque. Son rôle actif, son ingérence directe dans les mouvements sociaux, les insurrections paysannes sont flagrants.

Déjà au temps des Kouroutz, la forme mystique, prophétique, visionnaire de l'idéologie religieuse avait fait sentir son effet (par exemple, chez Mihály Drábik); voici que, dans les années 30 à 50 du siècle, elle devient le soutien idéologique des aspirations progressistes renouvelées et même des insurrections armées.[32] En plus des causes sociales, l'insurrection de Péro en 1735 à Békés et Mezőtúr, le mouvement de Törő, Bújdosó et Pethő en 1753 à Hódmezővásárhely et Mezőtúr se rattachent nettement, pour ce qui est des causes de leur déclenchement, à l'ordre d'idées qui préside, simultanément, aux visions populaires. Et, encore une fois, ce n'est pas par hasard que, des deux visions protestantes que nous allons présenter, l'une date des environs de 1735, l'autre précisément des environs de 1753. Il s'agit donc, dans les deux cas, de la période des insurrections en question; et ces ouvrages sont nés, ont exercé leur effet concret d'agitation orale et écrite exactement dans les contrées touchées par

cette effervescence sociale: le Sud-est et le Centre de la Grande Plaine hongroise, les villes de Hódmezővásárhely, Kecskemét, Mezőtúr. Ainsi ce n'est pas non plus par simple coïncidence que les auteurs propageant leurs visions, les «voyants», arrivèrent à ces époques précises, venant de contrées éloignées, parmi ces populations mécontentes, révoltées, aspirant à «se faire kouroutz».

Parmi les participants de ces deux révoltes paysannes, la majorité venaient du «méprisable peuple de bergers et de serviteurs calvinistes» au sein duquel les griefs religieux, sociaux et nationaux avaient maintenu dans son ancienne vigueur la mentalité frondeuse des Kouroutz. Et comme le protocole officiel de l'enquête menée à leur sujet le dit: «pris de vertige, l'esprit détraqué», ils se ruèrent sur leurs oppresseurs. C'est dans un tel milieu que le contenu incendiaire de la littérature visionnaire en question pouvait exercer tout son effet.[33] Les organisateurs, les agitateurs de ces mouvements paysans se recrutaient plus d'une fois parmi les prophètes populaires dont nous venons de parler, parmi les proscrits qui, pour des causes religieuses ou politiques, erraient dans les régions déshéritées du pays. Du point de vue de l'agitation, leur situation était particulièrement favorable; et la vision était une forme d'expression leur offrant plus de liberté pour clamer les griefs du peuple, pour accuser leurs adversaires. La conscience de remplir une mission divine, le caractère didactique de leurs visions ne faisaient que renforcer leur influence. Les moyens baroques de l'élocution, la forme épique bien équilibrée, construite dans un esprit exigeant, adaptée à l'optique populaire (autobiographie, vision et vaticination fondues ensemble) devaient bénéficier d'une attention singulière, et ces textes notés puis recopiés devinrent des lectures populaires.

La littérature protestante des visions montre, à l'époque du baroque tardif, les marques caractéristiques de l'effet modificateur des circonstances spécifiquement hongroises. Mais, du même coup, il ne s'agit point d'un phénomène isolé, et des liens étroits la rattachent aux ouvrages baroques populaires — pieux ou apocalytiques — répandus dans toute l'Europe et auxquels la position d'esprit visionnaire, les ingérences célestes ne pouvaient jamais faire défaut.[34] Soulignons l'importance, dans les nombreux genres de ce domaine, de la pénétration de la littérature piétiste nourrie aux apparitions bibliques, aux visions, à l'analyse psychologique, et enracinée, déjà à cette époque, dans les couches du menu peuple.

Nous ne pourrions terminer cet aperçu de la littérature populaire baroque des visions sans rappeler sa survivance. Après 1750, nous rencontrons, encore plus d'une fois, des ouvrages s'adaptant aux exigences du culte de la vision baroque. Nous avons une «prophétie» de 1782 que — selon son titre — «un François a vue en rêve».[35] Nous avons un fascicule de 1786 consacré à la vision de Philibertus refondue conformément à l'esprit baroque; etc. La littérature de colportage du siècle suivant nous offre également des oeuvres visionnaires en nombre imposant. La mesure dans laquelle la littérature visionnaire baroque

s'était enracinée dans la pensée populaire ressort du fait que nos fanatiques religieux ou nos conteurs paysans en ont conservé des traits indiscutables jusqu'au XX^e siècle. Contentons-nous de mentionner ici le mouvement sectaire de Mihály Frankovits qui fit également usage, au XIX^e siècle, des visions. Les visions de l'au-delà issues du baroque et tombées dans le domaine du folklore sont également nombreuses. Sándor Bálint énumère en abondance des cas de ce genre.[36] Les visions du conteur de Gyula Ortutay, Mihály Fedics, sont notoires; nous y relevons un beau mélange de la tradition baroque populaire, des croyances paysannes et de la religion positive.[37]

Après avoir passé en revue le développement de la littérature des visions au XVIII^e siècle, nous allons maintenant présenter, de manière succincte, deux ouvrages inédits qui éclaireront de plus près notre sujet.

Visions populaires protestantes de style baroque tardif

Le journal des visions de József Gál

Une œuvre typique de la littérature que nous étudions est *Les Visions (Le Journal et les Fatalités) de József Gál. bouvier de Kecskemét.* Les exemplaires manuscrits qui ont été mis à jour sont lacérés, très usés, ce qui démontre qu'il s'agissait de lectures «populaires». L'ouvrage nous est resté en nombre relativement élevé (sept exemplaires); les manuscrits ont été retrouvés dans les régions les plus différentes de la Hongrie, ce qui atteste une large diffusion. Ce sont, en général, des copies de 50 à 60 pages, faites au XVIII^e siècle sur la base de l'original datant des environs de 1740.[38] La littérature spécialisée ne s'est pas encore penchée sur le journal de József Gál. Sur la base d'exemplaires consultés accidentellement, certains chercheurs l'ont remarqué, mais en fait il est resté, jusqu'à ce jour, parfaitement inconnu.[39]

Nous allons donner un bref résumé de l'oeuvre de József Gál. Nous y trouvons deux trames. La première nous offre le tableau parfaitement réaliste de ce monde, des événements de la vie de l'auteur, du voyant; la seconde narre les merveilleuses visions d'outre-tombe.

La première trame, une histoire-cadre, est fidèle au procédé courant des autobiographies de l'époque. Elle relate que le père de Gál «a été capitaine des soldats à blouse rouge dans les temps kouroutz»;[40] puis l'auteur rend compte en détail des péripéties de son existence. Originaire d'Eger, il est venu, après diverses étapes à Kecskemét où il a servi chez des familles dont il donne le nom, comme pâtre, valet de ferme, bouvier. Il souligne qu'il a vu le jour dans la religion catholique, qu'il a toujours été un pauvre et simple homme illettré, maladif. A l'âge de vingt-sept ans cependant, un événement exceptionnel arrive; il a une vision. Ce qui est intéressant à relever, c'est qu'il décrit longue-

ment, sous forme de journal, les péripéties de son existence antérieures à ce tournant; puis il nous en donne la description tout aussi détaillée, et en dégage les causes. Après avoir terminé ses travaux autour des boeufs, au pâturage, József Gál s'était retiré, un soir, dans sa cabane pour se reposer et, surtout, pour prier et se préparer à la confession du lendemain. Des appréhensions le torturent, car «je devais me présenter au Père Jeremiás Köteles qui ne manquerait pas de m'interroger sur les prières que j'avais omises en nombre en me couchant . . . et me tancerait — parce que vous êtes tous éminemment portés sur le mal et paresseux à faire le bien . . . tiens, nous ne forçons jamais l'homme des champs à plus d'une patenôtre et cependant . . .» C'est alors qu'un clerc calviniste lui rend visite, avec lequel il engage une controverse religieuse. A ce moment, il taxe encore la religion réformée de «confession bâtarde». Resté seul, il réfléchit «vraiment beaucoup» sur tout ce qu'il vient d'entendre. Tout d'un coup, pendant cette méditation, «son corps fut jeté en arrière et une grande lumière l'enveloppa»; la vision de Gál commençait.

A l'encontre de la simplicité objective des passages précédents, la vision même est somptueuse. L'essentiel de cette vision de l'autre monde longuement dépeinte est que les armées célestes, puis les habitants de la Terre se rendent, dans une disposition scénique, devant le «Roi des Cieux» (Jésus), pour le saluer et le glorifier. Mais, pour une cause bien fondée, le Christ fait engager un spectaculaire combat entre les deux armées et, dans cette lutte, défait la «grande et fanfaronne» armée terrestre ornée de blasons à «gypaète». (Il est évident que c'est le camp catholique des Habsbourg que József Gál symbolise de la sorte.) Alors, de cette armée vaincue, chassée sort un homme (le narrateur en personne) qui veut s'approcher du «Roi céleste». Mais on le prend, on «lui met des fers, on le jette au cachot». Le «Glorieux Roi» ne peut supporter ce spectacle, il «ordonne à un ange de libérer miraculeusement cet homme». Celui-ci, ainsi débarrassé « de ceux qui commettent la perfidie et la méchanceté», participe ensuite sans discontinuer à des miracles célestes. Des «enseignants célestes» lui inculquent la foi véritable, puis lui donnent la mission de professer sa foi nouvelle en prophète, et le rendent à cet effet «à la vie pleine de tant de misères». Il doit surmonter trois obstacles pour revenir sur la Terre: les eaux «souillées», «troubles» et «pures comme du cristal».

Après cette vision, l'histoire continue. József Gál apprend de ses camarades qu'il a été «pendant deux jours et deux nuits» comme «demi-mort». Alors, il «proclame» ses merveilleuses visions. Les «prêtres catholiques» le menacent de fers; les réformés le réconfortent et lui expliquent ses visions. Il se convertit au calvinisme. A partir de ce moment, partout il professe l'explication de ses visions. En conséquence, il est jeté au cachot par l'évêque d'Eger; en prison, il a une longue dispute théologique avec les «princes ecclésiastiques» catholiques. Il raconte «pendant près d'une semaine» ses visions; après quoi, même les prélats furent ébranlés dans leur foi «papiste».

Ce résumé schématique ne laisse pas de doute: l'écrit vise à des buts de propagande protestante. Mais nous devons savoir que l'histoire-cadre n'est pas entièrement fictive. József Gál, bouvier de Kecskemét, puis visionnaire et prophète populaire a effectivement vécu. Les archives ont conservé l'histoire authentique de sa vie.[41] En effet, ses explications des visions excitaient le peuple à la révolte et semaient la discorde; en conséquence, le tribunal du Comitat de Tolna le condamna à la prison en 1750, et nous sommes en possession des procès-verbaux de l'interrogatoire de «l'apostat et imposteur». Ainsi, son ouvrage mélange les éléments réels aux fictifs.

Ses activités agitatrices menées dans le pays et nous intéressant au premier chef se sont déroulées, à la suite de sa vision initiale, entre 1734 et 1750, date de son emprisonnement. Ses visions exercèrent une vive influence sur les foules; elles furent diffusées d'abord oralement, puis en copies manuscrites. Il paraît probable que le texte a été noté à l'écoute, par un clerc ou un prédicateur proscrit, alors que sa fréquente répétition l'avait déjà définitivement fixé. Gál, l'illettré, devait être en bonnes relations avec ces intellectuels protestants, ceux-ci avaient même dû contribuer à l'explication, à l'interprétation de ses visions. Dans son ensemble, l'ouvrage ne s'éloigne pas des idées et de l'optique des couches populaires inférieures; au contraire, il s'y ancre sciemment. (Le texte des visions noté lors de l'interrogatoire par le tribunal fournit la preuve que les exemplaires diffusés étaient fidèles aux paroles «authentiques» de Gál.)

La majeure partie de l'«écrit» de József Gál doit être envisagée comme une autobiographie que nous pourrions à bon droit considérer comme la première confession populaire hongroise. C'est la vie d'une figure populaire racontée à l'intention d'un auditoire ou de lecteurs populaires. Et, en cette qualité, l'ouvrage est au niveau courant de l'époque. Il est vrai que c'était déjà une caractéristique de la vision médiévale que de placer la description des apparitions merveilleuses dans le cadre d'une brève histoire (par exemple, la vie dissolue du chevalier Oënus, dans l'Histoire de saint Patrice); mais, dans notre cas, il s'agit de plus: d'une part, il y a là une manifestation de la pénétration des mémoires aristocratiques baroques du XVII^e siècle dans la culture populaire; d'autre part, c'est le besoin de réalités du peuple qui est satisfait en contrepoids des visions, et les passages analysant les conditions de vie du peuple jouent un rôle d'authentification aux côtés du «miracle». Nous avons donc là le portrait d'un homme ayant vécu des événements exceptionnellement intéressants, l'histoire de sa vie et de ses activités. Cela devait à coup sûr captiver l'attention de l'auditeur ou du lecteur paysan. L'ouvrage répond aux critères des mémoires d'époque (journal, diaire), et il est motivé que plusieurs exemplaires le qualifient de «journal». Même dans les scènes célestes, nous avons les parallèles de l'histoire de la vie du voyant; et c'est pour ainsi dire le mémorialiste ayant pris part aux merveilleux épisodes qui rend compte

de ces visions. Mais, tandis que les mémoires habituels naissaient uniquement pour consigner des faits, pour servir de justification ou pour transmettre des enseignements à la descendance, le journal de József Gál assumait un rôle actif d'agitation. Il y a bien des affinités entre la pratique des visions dans les confessions seigneuriales et celle de leurs variantes populaires; dans le cas présent cependant — conformément à la foi baroque du peuple dans les miracles et à leur attente — le cadre de la vision occupe une place centrale. Il semble indiscutable que l'ouvrage, tout en appartenant au genre des visions, ait été fortement marqué par la pratique courante des autobiographies.

Le passage des visions, qui constitue à lui seul une unité, reflète fidèlement, rien que par son thème, la manière de voir du baroque tardif. Non seulement ces visions, mais l'ensemble de l'ouvrage avec les passages rappelant un diaire sont homogènes, grâce aux traits fondamentaux du style baroque. En ce sens, la caractéristique la plus marquante est que les éléments prétentieux, monumentaux de l'irrationalisme baroque sont en antagonisme et, en même temps, en interférence continue avec la simplicité poussée des détails. C'est l'univers pompeux des fêtes baroques qui affronte ici la réalité populaire des jours ouvriers.

Ce sont d'abord les images merveilleuses, solennelles, éblouissantes qui saisissent le lecteur.: «Du Levant je vis s'ébranler un grand roi glorieux avec vingt-quatre anciens et quatre animaux à âme et douze anges séraphins qui portaient chacun six ailes . . .» Cela démontre combien la composition monumentale est parfaite, sûre, malgré l'irréalité de l'ensemble. (Le défilé symbolique des quatre armées venant en même temps des quatre points cardinaux et représentant l'humanité; les mouvements théâtraux répétés des imposantes foules devant le roi céleste; le combat des armées; etc.) Toute action, tout mouvement sont subordonnés au «roi»; et depuis les éléments les plus importants jusqu'aux plus infimes de la vision, tout est au service de son objectif central: la suggestion de l'omnipotence de Dieu, de son pouvoir déterminant le sort de l'humanité et de l'individu. La peinture surnaturelle des personnages de la vision («roi glorieux», «douze magnifiques princes de l'Eglise», les «enseignants célestes baignés de flammes», etc.), ainsi que le sublime et le pathétique des voix célestes, le mystère des paysages de l'au-delà font voir à titre égal la cérémonieuse dignité et la monumentalité du baroque.

L'autre pôle de l'ouvrage se manifestant dans la vision même est la représentation proche de la réalité de détails souvent insignifiants; la majorité du journal proprement dit se compose de telles descriptions. Le passage précédant immédiatement la vision de József Gál illustre d'une manière intéressante cette méthode du rendu; nous avons là l'image d'une minutieuse précision de la vie d'un bouvier dans la Grande Plaine hongroise, d'une phase de sa journée divisée en instants: «Il se rendit dans sa propre cabane; il fit du feu et réfléchit beaucoup, priant d'une main, de l'autre nourrissant les flammes avec de la

paille. Après ses oraisons, il porta la main vers son bonnet de fourrure pour s'en recoiffer, mais ne put le faire, car tandis qu'il tenait le bonnet de la main droite — tout son corps s'affaissa et une grande luminosité se répandit autour de lui.» En guise de contraste, nous avons, immédiatement après, le commencement de la description, dans toute sa monumentalité, de la scène céleste. Des deux côtés, le contraste est poussé à l'extrême: le bouvier, plus misérable que le plus misérable des mortels, abandonné à lui-même dans les immenses étendues de la pousta hongroise, essaye, dans l'obscurité de la nuit, de se coiffer de son bonnet; le pôle opposé à cette scène dans la cabane délabrée nous montre tout d'un coup le seigneur de l'univers entouré d'armées célestes et terrestres, dans une lumière et des splendeurs éblouissantes, en train de décider du sort du monde. Cette fiction irréelle et solennelle est à l'opposé du réalisme plus cru des détails précédents; pourtant, elle s'accorde avec lui d'une manière impressionnante. Les deux pôles se complètent, tandis que le sentiment de la tension persiste dans le lecteur.

Un trait capital du baroque est de rendre admissible les phénomènes jugés incroyables par l'esprit, et cela en offrant une représentation «réelle» de plus d'un de leurs éléments. Cette solution est utilisée dans la vision de József Gál aussi. Par exemple, voici la description qui est donnée des deux personnages précédant le Christ: «Ils portaient une longue robe blanche tombant jusqu'à la cheville, la blancheur de cette robe était comme la neige, tous les deux étaient du même âge, avec des cheveux ondoyant jusqu'aux épaules et chatoyant comme la flamme.» Là, les exigences de la réalité sont encore adaptées au sublime céleste; mais en général, et c'est une caractéristique baroque populaire, c'est plutôt la simplicité primitive, rustique qui s'oppose à l'irréalité raffinée. Un bon exemple en est fourni par l'apparition, au sein de la vision même, des images de la réalité terrestre. Ainsi, au cours de la scène céleste monumentale et resplendissante, s'avance dans toute sa banalité la personne du visionnaire qu'on envoie immédiatement «quérir par quatre hommes d'armes qui s'en saisirent, le ligotèrent, le chargèrent de fers et l'emprisonnèrent.»

Cette scène attire d'ailleurs notre attention sur cette solution revenant fréquemment dans le baroque qui veut que l'optique irrationnelle comporte en soi les visées, la réalisation de la vie terrestre. En voici un autre exemple: József Gál, dont la part est active dans la vision même, se désolidarise déjà au cours de cette action de «l'armée fanfaronne», c'est pour cela qu'on l'emprisonne, etc.; puis le «vrai roi» le délivre. C'est le pendant de cette série d'événements qui se répète sur terre aussi, comme il nous en est rendu compte dans les passages ultérieurs du journal: József Gál abandonne la foi catholique, il est persécuté, emprisonné. Mais Dieu le délivrera . . .

Notre texte semble attester que cette confrontation baroque sur une base populaire de la foi et de la raison, de la vision et de la réalité ne fait que renforcer l'acuité des contradictions: elle exagère la présentation des éléments

merveilleux, mais les complète simultanément des facteurs mieux contrôlables, plus clairs et même tout à fait simplistes de la raison. De là, le parallèle saillant, tout au long de l'ouvrage, du réel sans faste et de l'irréel majestueux.[42]

Dans les passages de la vision, l'auteur utilise avec prédilection les composants décoratifs, pittoresques du baroque; mais il ne donne jamais dans l'excès et, dans les autres parties de l'œuvre, il paraît nettement les éviter. Ainsi, le monde aux couleurs criardes du baroque catholique populaire lui reste étranger. Nous devons mettre en valeur dans la description des paysages célestes, la présentation de «l'eau-mer-fleuve», ce motif étant le correspondant adéquat notoire de l'âme baroque: «J'atteignis d'abord des eaux effroyablement déplaisantes, boueuses, troubles qui me montaient jusqu'aux lèvres; bien que difficilement, je les passai. Le seconde fois j'arrivai à des eaux troubles, mais moins répugnantes cependant que les premières, et celles-ci me mouillaient jusqu'au menton. La troisième fois, la dernière, pour en finir, je dus traverser un ruisseau d'une beauté et d'une propreté inénarrables; la limpidité de cette eau était comme celle du cristal, je la passai et fis trois pas sur sa rive . . .»[43] D'autre part, notre auteur nous révèle un trait effectif du goût populaire déjà imprégné de baroque à cette époque, lorsqu'il déclare: «Le temple protestant ne me plut pas, parce que dépouillé de toute cérémonie.»

Il faudrait analyser en détail l'effet particulièrement pénétrant de la *Bible*, surtout de *l'Apocalypse et des prophéties*. Chaque fois qu'un texte approprié de la Bible est à la disposition de l'auteur, nous pouvons immanquablement constater son imitation. Ailleurs, ce sont les traits stylistiques de la Bible qu'il emploie pour donner à son texte un ton plus archaïque et plus solennel.

L'ouvrage de tendance religieuse de József Gál devait être apte également à exprimer le mécontentement politique et social des serfs de la Grande Plaine hongroise, ainsi que le choc en retour sur celui-ci. Le hasard ne peut être à la source du fait que la propagation de ces visions a commencé justement en 1734-1735, quand la paysannerie des contrées environnantes passait par une crise majeure de l'effervescence religieuse et politique, quand l'insurrection armée de Péro venait d'avoir lieu. Par ses activités agitatrices, József Gál devait, sans conteste, accroître la tension entre les catholiques ralliés au pouvoir temporel des Habsbourg et les masses populaires protestantes tout imprégnées des idéaux kouroutz. Or, cette tension conduisait directement aux mouvements révolutionnaires paysans. Notre texte utilise surtout les interprétations politiques sous le couvert de la religion. Ainsi, toute sa conception est axée sur la critique «de la grande armée fanfaronne, aux armoiries portant un gypaète", c'est-à-dire des catholiques et du pouvoir Habsbourg, ainsi que sur la prophétie de la destruction totale de cette armée. De telles allusions, de tels parallèles étaient, à cette époque, connus et dépourvus de tout équivoque, surtout si, conformément aux aspirations du peuple, on les expliquait sans crainte de la prolixité: «viendront des cruels qui par le feu et le fer, les chaî-

nes et la misère, l'oppression des âmes» règneront sur leurs sujets, mais «Dieu leur réserve un jugement sévère». Pour faire de l'agitation au profit de ses objectifs politiques et sociaux, József Gál usait encore d'autres moyens, comme ses fréquentes références à «la mission des gens de bas rang, misérables, incultes», ainsi qu'aux souvenirs de la guerre de liberté de François II Rákóczi, aux «soldats kouroutz à blouse rouge», etc.

Passons maintenant à deux phénomènes de la Renaissance déjà intégrés au baroque. Nous avons parlé plus longuement de la question dans nos passages ci-dessus. D'une part, nous voyons que les arguments de l'agitation menée par József Gál, ainsi que son art de conteur se rapprochent plus d'une fois des principes polémiques et du mode d'expression de la Réforme. Les idées agitatrices nous renvoyant à la Renaissance sont, la plupart du temps, exprimées dans des scènes dont une partie rappelle de manière caractéristique les disputes de Mihály Sztárai, au XVI^e siècle, entre la Réforme et le catholicisme. Tandis que notre auteur, «Joseph», est au cachot dans la ville d'Eger, «douze personnages ecclésiastiques», avec à leur tête l'évêque catholique, le questionnent, ce qui donne lieu à des dialogues de ce genre: «*Evêque:* n'est-ce pas, Joseph que tes maîtres (au cours de la vision) étaient des prêtres semblables à nous-mêmes? — *Joseph:* non, parce que c'étaient des prédicateurs. — *Evêque:* n'es-ce pas que sur leur tête ils portaient une tonsure comme la mienne? — *Joseph:* je n'en ai pas vue et il n'y en avait point. — *Evêque:* n'est-ce pas que sur leur poitrine il y avait une croix comme la mienne, là? — *Joseph:* il n'y avait aucune croix ni sur les poitrines, ni sur la table. — *Evêque:* n'est-ce pas qu'ils étaient vêtus de chasuble? — *Joseph:* leur vêtement n'avait aucune forme, ce n'était qu'une longue robe de prêtre.» Le dialogue se poursuit de la sorte sur les thèmes habituels des disputes religieuses; les «douze personnages ecclésiastiques» deviennent toujours plus indécis en écoutant Joseph, puis — convaincus — déclarent: «malheur à nous, si les choses sont telles!» Et ces prélats seraient prêts à quitter leur Eglise, mais cela n'est pas possible. L'évêque avoue lui-même: «Dans mon âme, je l'ai déjà quittée, mais dans mon corps j'y suis encore présent, car cette religion est gardée par les armes.»

Cette citation fait déjà pressentir le second phénomène Renaissance: ce ton enjoué, satirique, rappelant le burlesque populaire et qui, dans le baroque, n'est qu'un emprunt. Dans la peinture des figures négatives (catholiques), nous retrouvons chaque fois ce procédé conduisant souvent au comique. Telle est la figure du «Père gardien Jeremiás Köteles» à laquelle l'auteur revient régulièrement et dont les actes, les paroles lui servent directement de moyens propres à amuser, à faire rire le peuple. Par exemple, le Père professe continuellement: «prie et travaille». Gál adopte cet enseignement et «d'une main il prie, de l'autre il nourrit le feu de paille», etc.

Pendant de nombreuses décennies, plusieurs variantes de notre ouvrage ont vu le jour. Il était devenu une lecture populaire, dont la copie et l'arrange-

ment devaient se faire dans nombre de contrées, tandis que sa diffusion atteignait les proportions du colportage. L'essence de cette oeuvre imprégnait tout le niveau culturel du peuple; la preuve en est un journal paysan rédigé de 1740 à 1759 et portant le titre de *Livre à tout faire du cultivateur*.[44] Là, nous trouvons un résumé axé sur l'essentiel des visions de József Gál. Ainsi, l'œuvre de celui-ci devait être une lecture particulièrement appréciée. L'intérêt, la curiosité des lecteurs paysans devaient être attirés par le miracle baroque de la vision, tout comme par l'ordre d'idées conforme aux aspirations populaires protestantes. Mais, de plus, le lecteur — ou l'auditeur — populaire cherchait et trouvait dans cet ouvrage un récit, une histoire: la vie riche en péripéties d'un personnage issu du même milieu que lui. Il s'agit donc là d'une des formes de lecture de l'autobiographie et, conjointement, de la première manifestation de la vulgarisation du genre. L'œuvre rapprochait le besoin de lecture populaire et le goût littéraire, tout cela sous le signe du baroque tardif. Les changements apportaient une modification notable dans le langage du texte aussi. Nous n'y relevons pas la mise par écrit de la langue hongroise populaire du début du XVIII[e] siècle, car ceux qui avaient accompli ce travail devaient être des personnes plus cultivées. Mais il ne fait pas de doute que, dans cet ouvrage, l'ensemble des moyens d'expression des couches supérieures et inférieures de la société hongroise de l'époque ont subi un rapprochement insigne et de vigoureuses interférences. La vision de József Gál a effectivement été, pour son époque, une lecture populaire de niveau littéraire et dont le style peut être goûté de nos jours encore.

La vision-prophétie analytique de György Schultz

Un ouvrage, à plus d'un égard semblable aux «fatalités» de József Gál, mais différent pour ce qui est de certaines questions essentielles, est le manuscrit qui nous a été laissé par György Schultz ou Scholtz (Fredericus Georg Schultz), un soi-disant compagnon passementier. Cette oeuvre a dû également être, à son époque, une lecture populaire appréciée, car nous en avons, dans nos archives, nombre de copies souvent feuilletées.[45] Le titre de ce manuscrit est *Septième Trompette* (Les deux visions spirituelles merveilleuses d'un pauvre et misérable jeune homme cependant libéré des liens du diable). Les copies les plus anciennes du texte datent de 1752; selon celui-ci, l'original a été composé en 1751. Il s'agit d'un ouvrage fort volumineux: les variantes complètes ont 248 et même 362 feuilles in-quarto. Jusqu'à maintenant, la littérature spécialisée n'a pas tenu compte de cette source.[46]

L'ouvrage se divise en trois parties. L'une est une sorte d'autobiographie, la seconde consigne la vision, la troisième comporte les prophéties et enseignements. Dans les *passages autobiographiques*, Schultz rend minutieusement comp-

te de sa vie, de ses conditions d'existence, de sa psychologie. «Pour ce qui est de ma nationalité, je suis originaire de la nation allemande, né en Haute—Hongrie, dans le Comitat de Szepes et la ville à clefs royales de Késmárk . . . Le Seigneur a ravi ma mère avant que je puisse la connaître . . . Quant à mon père, il avait de mauvaises pensées à mon égard, ne trouvant rien en moi qui aurait été semblable à son caractère.»[47] Son père et sa belle-mère étaient des «gens aisés», pourtant ils ne se préoccupèrent guère de l'enfant faible et maladif: «Le sort des chiens était meilleur que le mien à la maison paternelle. Que de fois j'ai mouillé de mes larmes le pain qu'on me tendait avec mécontentement ! . . . Pour ce qui était de mon âme, elle était meurtrie, me trempant tantôt dans le feu, tantôt dans l'eau . . . J'étais repoussant aux yeux de ma parenté aussi qui, si elle me voyait venir dans la rue, m'évitait plus d'une fois, ayant honte d'échanger des paroles avec moi; et si elle me voyait approcher de sa maison, elle claquait la porte à mon nez. Quelquefois, on me chassa même de la maison, comme un chien ignoble.» Voulant se libérer de sa condition inique, à l'âge de quatorze ans il «se livra au métier de passementier». Là non plus, sa situation ne s'améliora pas: «Ne connaissant jamais une seule heure de joie . . . je cherchais le réconfort dans les lieux déshérités, les forêts et les sombres vallées.» C'est ainsi que commença sa "vie de proscrit". Cependant, une terrible maladie s'était abattue sur lui: «comme je venais d'avoir mes dix-huit ans, le diable se jeta sur moi . . . et roua de coups tout mon corps comme mon âme, si bien qu'aucune partie n'en fut épargnée». A la suite de sa maladie, les thèmes religieux commencent à le préoccuper. Instruit dans la «confession d'Augsbourg», il devint bientôt calviniste. «Souvent des doutes me prenaient quant à ma religion, souvent je trouvais mon plaisir chez les calvinistes, car je connus en eux une science plus pure.» En 1751 — il pouvait avoir dix-neuf ans —, il se rendit de Debrecen à Hódmezővásárhely. Ce fut alors que «le Seigneur me donna la vie et me démontra sa volonté dans deux visions merveilleuses».

Les *visions* se divisent en deux parties: la «vue de l'enfer» et la «vue de royaume de dieu». Mais tout cela est présenté dans une complexité désordonnée, car le but est la peinture de la lutte des deux camps. La vision débute par la représentation de l'évènement extraordinaire et sur le ton d'une conscience prophétique toute biblique: «Moi, Georges, j'étais ravi en mon âme et je vis un grand rocher et au sommet de ce rocher une grande lumière . . . je levai les yeux, mais ils étaient trop faibles pour la supporter.» Après ce spectacle, une sorte de «gros tourbillon» ou de force semblable l'enlève jusqu'aux «abîmes de l'enfer», qui étaient «terribles et effroyables, et mon coeur faillit fondre . . . j'entendis de grands hurlements, des pleurs et des grincements de dents épouvantables et sentit alentour une puanteur exécrable . . . oh, si je pouvais seulement décrire l'horreur et la monstruosité de tout cela !» Après la description des abominations de l'enfer, c'est le grand combat des armées célestes et des forces

infernales qui se déploie devant nous dans une peinture théâtrale:« je vis de l'abysse s'élever et sortir le dragon de l'enfer, accompagné de ses maudites armées qui entamèrent la lutte et dressèrent un camp face au fort de Sion . . . Et Lucifer donna l'ordre aux armées infernales de construire une ville sur la terre. Et elles élevèrent une grande ville qui fut nommée Babylone . . .» Le roi de Babylone, choisi par Lucifer commença à «gouverner» en compagnie de «ses serviteurs vêtus de peaux de brebis cachant leur pelage de loup»; et ils jurèrent la perte des hommes, les poussant à l'ultime détresse: «Je vis suivre la voie de cette détresse par beaucoup de puissants, de rois, de princes, de serviteurs, de francs-servants, de petits et de grands . . .» Tous ces gens ne jugent pas leur situation périlleuse, car les serviteurs de Lucifer «détournent leur attention de l'abîme par des tambours, des fifres et des instruments de réjouissance de toute sorte». «Quand je vis ce si grand péril, je m'attristai beaucoup en mon âme et je pleurai très fort . . . mais voici que tout à coup le soleil se leva et voici que la lumière se fit sur toute la terre, tous les hommes virent qui étaient les loups carnivores et évitèrent les dangers . . . le Seigneur lâcha le feu sur Babylone et la ville fut consumée . . . Et, moi, je vis le dragon infernal ligoté et précipité dans l'abîme . . . et je vis la gloire du Seigneur.»

Ensuite, György Schultz décrit en détail le faste du paradis, la cour éblouissante qui s'y tient. Il développe les enseignements qui lui ont été dispensés par Dieu lui-même, afin qu'il les préconise sur terre en qualité de prophète. La matière *d'agitation religieuse*, les facteurs didactiques et prophétiques de l'ouvrage se présentent à nous enchevêtrés aux événements de la biographie de l'auteur. C'est dans trois fois sept faits qu'il se propose de présenter «la déchéance du temps présent . . . l'abjection du malfaisant Antéchrist et de Babylone», pour révéler par la suite les secrets «des temps derniers et de la première résurrection». (En effet, selon lui, l'année 1752 représente la fin du règne de l'Antéchrist.)

Les thèmes religieux de l'ouvrage de Schultz servent à l'expression d'allusions sociales et politiques fondamentales. Déjà dans son Discours d'introduction, il mentionne «les corruptions observées au cours des dernières années» et qui «sont connues de tous dans notre patrie hongroise aussi». Il développe clairement les causes des doléances, il suffit simplement de les décortiquer de leur camouflage biblique et prophétique. Selon lui, ces causes se ramènent à trois facteurs: le catholicisme, le pouvoir des Habsbourg et l'oppression des serfs. Il adresse ses vaticinations au «peuple hongrois» et vise par cela à «réconforter les pauvres serfs». Sa colère contre les «seigneurs», les «princes» est immense; sa critique sociale fait retentir le ton antiféodal acerbe de la Réforme, cela — conformément aux exigences de l'époque — avec abondance et un vigoureux effet de propagande: «Les seigneurs qui détiennent le pouvoir sur cette terre mangent et boivent, gaspillent et se livrent

à la débauche. Avec quoi? Par la sueur sanglante de leurs serfs . . . Oh, tristes temp !» De plus, il reproche aux seigneurs leur catholicisme et leur assujettissement au régime des Habsbourg: «ils forniquent avec cette rebutante putain qu'est Babylone». Schultz considère comme le crime social suprême que «des seigneurs oppriment et tourmentent ceux qui leur sont inférieurs, qu'ils n'engraissent que leur propre corps et enlèvent de force tout ce qu'ils peuvent au pauvre».

Cet ouvrage qui prend parti pour le peuple, et s'oppose aux seigneurs est caractérisé par un usage conscient de moyens évoluées du style. Voici par exemple ce passage: «*Vous, les riches*, vos pauvres serfs pleurent, se lamentent devant les puissants, les supplient les bras levés, mais ne rencontrent pas de clémence . . . *Vous, les riches* désirez-vous donc connaître le salut? . . . *Et vous aussi, les seigneurs*, si Dieu vous a donné du pouvoir sur cette terre, ne vous gonflez pas d'orgueil et ne traitez pas si cruellement ceux qui sont sous votre coup . . . *Vous, les puissants*, je vous conseille d'abandonner ces tergiversations poussées à l'excès . . .» Ces apostrophes réitérées rélèvent une sérieuse pratique de propagandiste. A un autre endroit, Schultz illustre de tableaux émouvants la situation lamentable des serfs: «Le pauvre gagne son pain en formulant des vœux ardents et quand, à grand-peine, il a rentré son blé, d'autres se jettent sur sa chaumière comme des lions furieux, lui arrachent ce qu'il a rassemblé avec beaucoup de fatigues et d'amertumes, ne lui laissant que ce qui est exigé par la subsistance de sa piteuse existence.»

Bien que, puisant dans ses visions, Schultz trouve les paroles de consolation dans ses références à la bonté divine, il n'est pas douteux que son écrit véhiculait un message, en majeure partie temporel, à l'intention des serfs en effervescence de l'époque: «Dieu console les malheureux . . . il supprimera les armes des forts et libérera ceux qui souffrent des misères, de l'indigence. Il consumera les trésors des riches . . . comblera les pauvres, et ceux-ci ne souffriront d'aucun manque.»

Cette optique politique et sociale de l'ouvrage de György Schultz mérite une attention particulière. En effet, nous ne pouvons considérer comme le fruit du hasard son apparition précisement dans les années 1751—1752 et précisément à Hódmezővásárhely, foyer des mouvements paysans, où il pouvait trouver, parmi les masses, des oreilles complaisantes. L'insurrection armée, commandée par Törő, Bujdosó et Pethő, qui explosa en 1753 à Hódmezővásárhely et à Mezőtúr, fut précédée d'une agitation et de préparatifs qui exigèrent du temps.[48] Ainsi nos connaissances au sujet de cette révolte peuvent être complétées par le rôle de collaborateur que György Schultz a dû tenir dans ces événements. Car sa vision prophétique qui — oralement et en copies — se répandit fort rapidement — eut un effet «fomentateur», «émeutier», exacerba les passions et dirigea les idées du peuple sur les causes fondamentales de la situation et du combat pour la changer.[49]

Bien que le vigoureux parti pris social, politique et confessionnel de la *Septième Trompette* soit, sous maint rapport, contraire à la tendance du «dernier mouvement populaire religieux d'Europe», le piétisme, clle y reste rattachée par des liens étroits.[50] Le culte de la dévotion du cœur, de la piété et des sentiments avait fait son apparition très tôt en Hongrie. Dès 1707, un concile avait eu lieu pour condamner le piétisme se propageant surtout dans les milieux luthériens allemands de la Haute—Hongrie. (Nous avons des données sur les manifestations du piétisme, dès 1710, dans la ville natale de Schultz.) Dans les années '40, le piétisme s'était répandu jusqu'aux couches bourgeoises, et même plus bas, jusqu'au peuple, jusqu'à la paysannerie; il rayonnait sur toutes les régions du pays habitées par les Hongrois. L'ouvrage de Schultz reflète déjà les symptômes spécifiques du piétisme se propageant parmi le peuple. Il recherche l'essence de la religion dans la conviction intime, dans la ferveur des sentiments; et il résume comme suit sa pensée maîtresse: «de tout votre cœur, convertissez-vous au Seigneur, donnez votre cœur en entier au Seigneur . . . car la foi parfaite s'acquiert par l'amour». Et, sur le plan affectif, tout son écrit est émaillé de l'expression exaltée, excessive des sentiments que l'on perçoit aussi dans les fréquentes apostrophes: «mes frères bien-aimés», «mes bien-aimés», «mes chers frères bien-aimés», etc.

Les passages autobiographiques du texte comportent également des allusions à sa manière de voir. Il explique l'une des causes de son abjuration de la foi luthérienne par le fait que les représentants de l'orthodoxie officielle le «traitaient de piétiste», car il «désirait honorer Dieu uniquement en son âme et dans la vérité». Selon Schutz, ces messieurs «clarissimi» considéraient sa qualité de prophète populaire comme dangereuse justement à cause de son soi-disant «piétisme»: «qu'on ordonne au commun de ne pas l'écouter, parce qu'il est piétiste, c'est-à-dire un homme qui dérange l'esprit et pervertit le menu peuple».

L'interprétation du piétisme, à cette époque, en Hongrie, et surtout son interprétation populaire ne concordaient pas sur tous les points avec les formes de pensée confessionnelles, passives, évitant les contradictions sociales et politiques, courantes au sein du piétisme allemand. La condition des cultes protestants en Hongrie, la tension causée par l'oppression étrangère, par les statuts féodaux rendaient tout à fait impossible la réalisation intégrale et non équivoque de cette tendance bourgeoise dirigeant son attention uniquement sur les mobiles du coeur, de l'âme. Même le «piétisme» de Kata Bethlen, cette femme-écrivain de l'aristocratie, se teinte de vigoureuses préventions de confession. Combien il est donc compréhensible qu'aux côtés des vues piétistes se répandant dans le peuple, les éléments polémiques politiques et autres continuent à persister ! De la sorte, la *Septième Trompette* atteste la présence simultanée de certains traits de la dévotion mystique, analysant l'âme, et des tendances d'une agitation sociale et confessionnelle active.

Il faut comprendre aussi, dans la motivation de l'influence «piétiste» effective dans l'ouvrage de Schultz, le rôle de la guerre prusso-autrichienne, et tout au moins effleurer cette question. A cause des hostilités, le courant hongrois du piétisme ne pouvait puiser dans ses centres allemands, aux années 40, que par des voies clandestines. La fréquentation des universités piétistes d'Allemagne était interdite, etc. En ces temps, les relations clandestines s'accompagnaient, le plus souvent, d'une agitation politique au profit des intérêts prussiens. En ces années, le «patron en pays extérieurs» des aspirations protestantes hongroises hostiles au pouvoir Habsbourg était Frédéric le Grand. Beaucoup de persécutés de Hongrie trouvèrent refuge auprès de lui; et ces Hongrois combattirent en nombre dans ses troupes contre Marie-Thérèse. Les mystérieuses activités de György Schultz, le prophète piétiste issu de la «nation allemande» font pressentir de telles relations clandestines, même si, naturellement, nous ne pouvons relever un aveu formel dans son écrit. Mais pensons, par exemple, à sa confiance en une certaine force extérieure réelle, à ses bizarres pérégrinations, à ses disparitions temporaires, etc.

La *Septième Trompette* contient de riches matières de l'expression plus spécialement littéraire du piétisme. La tournure donnée aux visions et attestant une pratique dûment mûrie, leur ton mystique, exalté rendent indéniable l'affiliation aux ouvrages piétistes allemands de ce genre.[51] Mais les passages des mémoires, de l'autobiographie de Schultz qui encadrent ses visions dénotent également une forte impulsion piétiste. Bien que les morceaux relatant des événements y soient fréquents, ce ne sont pas eux qui caractérseint l'ensemble de l'ouvrage, mais plutôt les comptes rendus sur l'état physique de l'auteur, les auto-analyses — parfois poussées à l'excès — de ses états d'âme. Voici un exemple dans lequel il rend compte, avec l'assurance parfaite de l'introspection, de sa pitoyable conditions: «De toute mon existence, j'ai été misérable, souffreteux et repoussant aux yeux de tout le monde pour ce qui est de mon corps; j'étais un outrage pour les jeunes, l'opprobre des vierges, la fable des enfants, une parabole pour les vieux, le refrain des dissolus, la risée des insensés, le linge de pieds des orgueilleux et des glorieux, un sujet de répugnance aussi bien pour les petits que pour les grands; les nouveaux venus grinçaient des dents contre moi, les jaloux passaient sur moi leur mauvaise humeur, et de plus, si l'on voulait railler quelqu'un et le couvrir d'infamie, on le comparait à moi.»

Le piétisme suscitait la confession, l'analyse des états d'âme. August Hermann Francke lui-même, le parangon des piétistes, attribue une grande importance dans sa autobiographie à la peinture de ses combats intérieurs. Son ouvrage servit de modèle à nombre de ses adeptes. Schultz trouve également les moyens les plus variés pour réaliser son but, l'analyse psychologique. Une fois, c'est la solution réformée traditionnelle des tentations du diable et de la lutte contre elles qu'il met en application: «mon âme était en détresse . . .

et de gigantesques ennemis me donnaient l'assaut: le diable, ce monde, l'enfer et la chair. Ils étaient continuellement aux prises avec moi . . . et l'amertume de mon âme était profonde.» Une autre fois, c'est l'état excessif des convulsions de l'âme qu'il peint à l'aide de moyens tout à fait nouveaux: «Souvent j'exhalais ces plaintes, souvent j'étais pris d'espoir, de confiance, mais souvent aussi je contemplais ma miteuse existence et voulais être mon propre meurtrier.» Dans d'autres passages, c'est par l'atmosphère solennelle des psaumes, par une utilisation judicieuse du style de la Bible qu'il rend ses sentiments intimes: «Mon âme était semblable au chevreuil dans les arides montagnes, au temps de l'hiver glacial. Et je suis semblable au chevreuil que forcent les chasseurs. Voici qu'ils sont venus en multitude contre moi et qu'ils ont donné la chasse à mon âme avec maints lévriers, qu'ils m'ont chassé dans une île déserte où me guettent d'innombrables lions, des bêtes sauvages et sanguinaires de toute sorte.»

Nous avons déjà mentionné que le «piétisme» de Kata Bethlen est, sur plus d'un point, proche des conceptions de Schultz. Il ne nous est pas possible de procéder, dans notre présente étude, à une confrontation systématique; mais nous devons souligner comme un fait jusqu'ici ignoré que la *Septième Trompette* était connue de cette figure féminine marquante du siècle. Il est caractéristique de la rapide propagation de la littérature manuscrite, ainsi que des relations de Kata Bethlen, que le gros volume rédigé par Schultz en 1752 est déjà, en copie, en possession de la femme-écrivain au début de l'année suivante. Cela ressort du passage d'une lettre adressée, le 19 mars 1753, à la comtesse László Teleki: «Après copie, l'écrit du passementier que ma chère belle-fille m'avait fait parvenir lui a été renvoyé par cette même occasion. J'exprime toute ma gratitude pour le geste amical de ma chère belle-fille.»[52]

Cette mystique protestante trouva son sol nourricier dans le style baroque. Dans l'ouvrage de Schultz, les marques du baroque se modifient pertinemment, les motifs populaires du baroque tardif s'adaptent à la manière dévote du sentimentalisme piétiste. Le caractère baroque le plus flagrant de la *Septième Trompette* est que cet ouvrage n'arrive pas à accréditer le thème de la vision irréelle par le rendu réaliste des événements, comme cela est généralement de coutume, mais bien plutôt en fournissant une peinture approfondie des sentiments, des commotions de l'âme, en suggérant énergiquement l'extase et le mystère, enfin, en accumulant les images adéquates. Par exemple, voici la description qu'il donne du miracle central de la vision: «Je vis couler du haut du rocher un pur filet d'eau, ou un ruisseau qui était éblouissant comme du cristal et dont la vue était vraiment délicieuse.» De plus, les autres moyens caractéristiques du baroque à l'intention de la peinture des visions sont aussi mis à contribution: l'ordonnance théâtrale est flagrante dans la scène du combat entre les forces de l'enfer et du ciel, ou dans la description si solennelle du

camp céleste après la victoire; là, nous pouvons remarquer l'usage modéré des motifs d'agrément baroques: «Bien que mes yeux fussent sans force, je vis autour du trône vingt-quatre sièges et, assis dessus, vingt-quatre anciens qui étaient habillés de blanc et portaient la couronne d'or sur leur tête . . » Schultz ne tend pas à l'éloquence; tandis que la richesse de son vocabulaire et ses périodes onduleuses nous étonnent plus d'une fois, il condamne ceux «qui n'ont confiance que dans leur éloquence». Les images et les motifs pittoresques sont surtout fréquents, quand il s'agit de rendre les états d'âme; ainsi, quand l'auteur compare l'âme surchauffée et la mer tumultueuse.

Dans cet écrit, la forme populaire du baroque tardif est bien en harmonie avec ses visées populistes, cependant nous n'y saisissons pas les efforts coutumiers aux auteurs de ce domaine pour «régler leur élocution sur le simple commun» (Zsigmond Csuzy)[53]. D'une part, cela paraît superflu, vu la qualité de «compagnon passementier» de l'auteur; d'autre part, la pratique de l'application plus directe, plus coulante de l'intonation populaire était déjà implantée et développée au milieu du XVIII^e siècle. Dans cet ouvrage il n'est donc pas question de simplification (de primitivisme), tandis que Schultz se montre capable d'user d'un style baroque populaire de haut niveau accessible aux serfs aussi. Il paraît également indéniable que la mystique protestante de l'ouvrage a déjà fondu en soi plus d'un composant à tradition solidement établie de la littérature de dévotion baroque et populaire du catholicisme. A plus d'un égard, l'écrit de György Schultz annonce les ouvrages populistes parfaitement mûris du protestant Benjámin Szőnyi.[54]

Tout comme sa méthode artistique, la personne même de l'auteur de la *Septième Trompette* pose certains problèmes. C'est sur la base de son propre compte rendu que nous avons esquissé ses données biographiques. L'histoire de l'Eglise au XVIII^e siècle mentionne qu'il s'agit de quelqu'un qui atteignit la notoriété «en s'élevant au-dessus des vils campagnard roulant leur bosse parmi le commun, au-dessus des vils mystificateurs oiseux, des voyants et vaticinateurs». «Tel fut, en cette année 1752 et les suivantes, un homme à santé précaire, ce György Sultz au sang noir qu'on dénommait ordinairement György le Prophète.»[55] L'analyse de la *Septième Trompette* ne peut manquer de nous convaincre que son auteur appartenait à une catégorie plus élevée des «gens de la campagne», des «prophètes populaires». Il disposait d'une culture plus profonde que celle de la moyenne des ouvriers de la passamenterie; il avait dû, éventuellement, suivre quelques classes. Dans son ouvrage, le comportement de l'écrivain conscient de sa vocation, sûr de soi se manifeste à tout moment et de manière adéquate à sa situation. Son opinion était que les exposés de vive voix ne doivent représenter qu'une activité «passagère», car autrement il ne pourrait s'estimer qu'un «homme babillard». Au contraire, toutes ses aspirations le poussent à composer un «certain petit ouvrage», afin que son message «ne reste point caché au monde savant». Il exprime à ses lecteurs le

désir que son livre ne «soit pas muselé, mais puisse plutôt paraître en pleine lumière». Il encourage la diffusion de la *Septième Trompette:* «Ne cachez pas ces choses à ceux qui veulent comprendre . . .» D'avance, il tient compte des critiques: «Il y en aura qui n'accueilleront pas avec bienveillance ce que je publie par écrit»; et même, ils «jetteront feu et flamme contre». A plus d'une reprise, il s'excuse des éventuelles fautes de langage, de style: «ne prends pas en dégoût mon écrit . . .»; «ne considère pas ceci comme une ineptie . . .»; «si tu trouves quelque faute à mon ouvrage, ne juge pas le fait étrange, puisque — comme je l'ai déjà dit — je suis issu de la nation allemande, il n'y a pas longtemps que j'habite parmi les Hongrois . . . car je suis un pauvre gars proscrit . . . car ce n'est pas d'une haute école que je suis venu . . .»; etc. D'ailleurs, il ne pense pas que ses ambitions littéraires soient satisfaites par le présent ouvrage; et, justement, il est en grande correspondance et prépare un nouvel écrit.[56]

Notre auteur prend un soin extrême à souligner sa qualité de pauvre, de simple, de «compagnon passementier», car c'est par elle qu'il peut éveiller et conserver la confiance du peuple à son égard. Cela est aussi en relation avec sa mission prophétique et avec ses conceptions sociales, puisque «c'est à cet homme misérable et malade que le Seigneur a annoncé sa volonté . . . à celui qui est considéré comme fou aux yeux du monde, mais qui confondra les sages et les forts». On se demande si derrière le nom de György Schultz, ou à côté de ce personnage on ne doit pas présomptivement chercher quelqu'un d'autre, un clerc cultivé, de bonne plume, ou un prédicateur. D'ailleurs, il apparaît qu'aux environs de 1750, les prophéties visionnaires de tel «homme de la campagne», de tel «bouvier», etc. étaient considérées comme «niaises»; et les porte-parole se recrutaient désormais plutôt parmi les artisans. Ainsi, nous connaissons, dans les mêmes années, le recueil de visions d'un compagnon tailleur de Szentes, dont le but primordial était de développer ses vues dirigées contre les Habsbourg.[57]

L'ouvrage de György Schultz était populaire, très lu. Au XVIII[e] siècle, ses exemplaires furent de multiples fois recopiés, remaniées, annotés dans leur texte, etc. Il a joué un rôle important, pendant une longue période, dans le modelage des vues et du goût de larges couches populaires.

Pour ce qui est des sources de cet ouvrage, c'est à nouveau *l'Apocalypse biblique* que nous devons mentionner au premier chef. Le titre — *Septième Trompette* — y a été puisé également. Cela démontre que c'est la mode, établie dans toute l'Europe, des interprétations de prophéties apocalyptiques, qui a vigoureusement présidé à sa naissance. Parallèlement, l'auteur a su rester original et personnel dans les rapports individuels et dans la peinture des questions sociales éminemment hongroises.

Enfin, nous devons attirer l'attention sur la prolifération, à l'époque du baroque et surtout du baroque tardif, d'ouvrages au contenu semblable et

portant également le mot de «trompette» dans leur titre. Le catholique Zsigmond Csuzy composait en 1724 une *Trompette Evangélique;* le protestant Benjámin Szőnyi livrait au public, en 1780, une *Trompette de Dieu.* De l'un à l'autre, une telle tradition s'était établie dans ce domaine qu'en Hongrie, au XIX^e siècle encore, on nommait volontiers «trompette» les ouvrages, même de contenu différent, destinés au peuple.[58]

*

Après avoir présenté de la sorte deux œuvres inconnues de la littérature des visions du baroque tardif, nous pouvons conclure que ce genre populaire mérite et réclame des recherches plus approfondies et plus vastes. Nous jugeons de plus en plus motivé que, pour éclairer intégralement les lettres hongroises du XVIII^e siècle, les ouvrages — passés au rang de lectures populaires — des auteurs dits anonymes, soient efficacement sondés par l'histoire littéraire.

NOTES

[1] *Littérature Savante et Littérature Populaire . . .*, (Actes du Sixième Congrès National de Littérature Comparée, Paris 1965. 211. — *Actes des journées internationales d'étude du baroque. (Montauban, 1963), Toulouse, 1965. 172.* — Tolnai, G., *Barokk problémák* (Problèmes du baroque); in *MTA. I. oszt. Közl.* (Communications de la Première Section de l'Académie des Sciences de Hongrie), 1965. XXII. pp. 103—112.

[2] Wellek, R., *The Concept of Barocque in Literary Scholarship. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V. 1946. pp. 77—109.

[3] Francestel, P., *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque.* Retorica e Barocco, Atti del III. Congresso Internationale di Studi Umanistici. Rome, 1955. pp. 169—170. — Bán, I., *A velencei barokk kongresszus eredményei és tanulságai* (Les résultats et les enseignements du Congrès de Venise sur le Baroque); in *Filológiai Közlöny* (Bulletin de Philologie), 1956. p. 498.

[4] Starobinski, J., *L'invention de la liberté* (1700—1789) Genève, 1964. p. 17.

[5] Tapié, V., *Baroque et Classicisme.* Paris, 1957. p. 8. —, *Le baroque et la société moderne;* dans les matières du congrès de Venise cité, p. 229, ainsi que: Bán, I.: op. cit. p. 500.

[6] Mandrou, R., *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles.* La Bibliothèque Bleue de Troyes. Paris, 1964. pp. 35—41.

[7] Constatations du débat sur la dissertation de Varga, I.; interventions de Esze, T., Baróti, D., etc.

[8] Sous la direction de Sőtér, I., Klaniczay, T., etc. I—VI. Budapest, 1964—1965. — Varga, I.: *A XVIII. sz.-i népszerű irodalom* (La littérature populaire du XVIII^e siècle). pp. 472, 591.

[9] Mandrou: *op. cit.* p. 38.

[10] Starobinski: *op. cit.* p. 17.

[11] Klaniczay, T., *A magyar barokk irodalom kialakulása. Reneszánsz és barokk.* (La naissance de la littérature hongroise baroque. Renaissance et baroque); Budapest. 1961. pp. 361—456. En français, in *Acta Litteraria* III. pp. 131—190. — Mályusz, E., *Magyar renaissance, magyar barokk* (Renaissance hongroise, baroque hongrois); in *Budapesti Szemle* (Revue de Budapest), 1936. p. 158 et sqq. — Bán, I.: Introduction au volume: *A barokk* (Le baroque) Budapest, 1962. pp. 5—37.

[12] Esze, T.—Kecskés, J., *A Heidelbergi Káté* (Le Catéchisme de Heidelberg); manuscrit; 1965. pp. 24. 55.

[13] Pogány, P., *Folklor és irodalom kölcsönhatása. A régi váci nyomda működése nyomán.* (Interpénétration du folklore et de la littérature. Sur la base des activités de l'ancienne imprimerie de Vác); Budapest, 1959. p. 71. — Mandrou: op. cit. pp. 161—172, 163.

[14] Tolnai: *op. cit.* pp. 112, 121.

[15] Meregelli, Fr., *Olaszország és Spanyolország irodalmi kapcsolatai a renaissance*

korában (Les rapports littéraires de l'Italie et de l'Espagne à l'époque de la Renaissance); in *Filológiai Közlöny*, 1963, pp. 325—335.

[16] Mandrou: *op. cit.* p. 25.

[17] Horváth, J., *A magyar irodalmi műveltség kezdetei* (Les débuts de la culture littéraire hongroise), Budapest, 1944. pp. 197—200. — Katona, L., *Túlvilági látomások kódexeinkben* (Visions de l'autre monde dans nos manuscrits anciens), in *Irodalmi tanulmányai* (Essais littéraires), tome II. Budapest, 1912. pp. 101—125.

[18] Horváth, J., *A reformáció jegyében* (Sous le signe de la Réforme) Budapest, 1953. p. 216, 374.

[19] Les ouvrages de Nyéki Vörös, M. in *Régi Magyar Költők Tára* (Bulletin des Poètes hongrois anciens) XVII. p. 2. Edité par Jenei, F.—Turóczi-Trostler, J., *Az ismeretlen XVII. század. Szent Patricius purgatóriumáról való história* (Le XVII[e]. siècle inconnu. Histoire sur le Purgatoire de saint Patrice) in *Magyar irodalom — Világirodalom* (Littérature hongroise — Littérature mondiale). Budapest, 1961. I. pp. 308—317.

[20] Kvacsala, J., *A XVII. századi chiliasmus történetéhez* (A propos de l'histoire du chiliasme au XVII[e] siècle); in *Protestáns Szemle* (Revue Protestante), 1890. — Székely, I.: *Sz. János Apokalypsisa és a világtörténet* (L'Apocalypse de saint Jean et l'histoire universelle); Budapest, 1917.

[21] Kvacsala, J., *Egy álpróféta a XVII. században* (Un faux prophète au XVII[e] siècle); in *Századok* (Siècles) 1889. pp. 744—766. — Otrokocsi Foris, F., *Hálaadó és könyörgő imádságai* (Ses actions de grâce et invocations); avec une étude de Bán, I.: Budapest, 1940. pp. 36, 37. — Féja, G., *Kuruc idő* (Époque kouroutz) Budapest, 1962.

[22] Bethlen, M., *Önéletírása és imádságos könyve* (Autobiographie et livre de prières) I, II. Edition Windisch, É., introduction: Tolnai, G. Budapest, 1963. pp. 189—197, 335—392.

[23] Bethlen, K., *Önéletírása* (Autobiographie); Budapest, 1963. pp. 67—68.

[24] Turóczi-Trostler, J., *A mese felfedezése és a magyar mese a XVIII. században* (La découverte du conte et le conte hongrois au XVIII[e] siècle) op. cit. p. 90.

[25] Cf. *L'Histoire de la Littérature Hongroise;* op. cit. p. 494.

[26] Gyenis, V., *Emlékirat és parasztkrónika* (Mémoires et chronique paysanne); *ItK.* 1965. pp. 152—171.

[27] Komáromi, A., *Ugocsa Vármegye Levéltárából (Órás Andráshoz)* (Des Archives du Comitat d'Ugocsa — A András Órás); in *Századok*, 1893. I. pp. 27—40; II. pp. 114—122.

[28] Lukinich, I., *Ál-Rákócziak és a Rákóczi-kérdés a XVIII. században* (Les faux Rákóczi et le problème Rákóczi au XVIII[e] siècle); in *Rákóczi-emlékkönyv* (Mélanges Rákóczi), p. 393. — Köpeczi, B.—R. Várkonyi, Á.: *II. Rákóczi Ferencz* (François II Rákóczi); Budapest, 1955. pp. 380—382.

[29] Hermányi Dienes, J., *Emlékiratai* (Mémoires); Cabinet des microfilms de la Bibliothèque Nationale Széchényi; F. M. 048. pp. 11, 26.

[30] Sous la direction de Spira, Gy., *Tanulmányok a parasztság történetéhez Magyarországon* (Etudes sur l'histoire de la paysannerie en Hongrie); Budapest, 1952.

[31] Klaniczay: *op. cit.* 390. — Nyéki Vörös: *op. cit.*

[32] Esze, T.—Várkonyi, Á., *A Rákóczi-hagyomány mozgósító szerepe a 18. században* (Le rôle mobilisateur de la tradition Rákóczi au XVIII[e] siècle); *op. cit.* sous 30); pp. 117—141.

[33] Hadrovics, L.—Wellmann, I., *Parasztmozgalmak a XVIII. században* (Mouvements paysans au XVIII[e] siècle); Budapest, 1951; pp. 61—88. — Wellmann, I.: *Az 1753-i alföldi parasztfelkelés* (La jacquerie dans la Grande Plaine Hongroise en 1753); *op. cit.* sous 30); pp. 141—209. — Iványi, E.: *A Habsburg állam és a klérus a parasztság viszonylagos vallásszabadsága ellen* (L'État Habsbourg et le clergé contre la liberté relative du culte de la paysannerie); *op. cit.* sous 30); pp. 77—101, 93.

[34] Szent-Iványi, B., *Der Pietizmus in Ungarn.* Ungarische Jahrbücher, 1937. pp. 252—267. — Mandrou: *op. cit.* pp. 95, 156.

[35] Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale Széchényi. Oct. Hung. 370.

[36] Bálint, S., *Egy magyar szentember* (Un saint homme hongrois). Budapest, s. d.; p. 16.

[37] Fedics, M., *Jézus jelenése* (L'apparition de Jésus); noté d'après son récit par Ortutay, Gy. 1936. — Ortutay, Gy., *Fedics Mihály mesél* (F. M. dit des contes); Budapest, 1940. Introduction.

[38] Les exemplaires manuscrits sont aux endroits et sous les cotes suivants: 1. *Collège de Székelyudvarhely:* 1117; — 2. *Musée Ethnographique Hongrois:* EA. 001129; 3. et 4. *Archives Ráday:* 0.305 et 1.498; — 5. *Collège de Sárospatak:* M. s. 49; — 6. *Collège de Nagyenyed* 24; — 7. *Archives Nationales:* Litt. Cons. Loc. 1751. N. o. 11.

[39] Dézsi, L. le mentionne à propos de l'édition des visions de János Szécsi. *ItK.* 1904. 3. et 1915. 439. — Harsányi, I. (*Adalékok. . .* = Contribution . . .) et Csáji, P. (*Gál József parasztevangélizátor* = L'évangéliste paysan G. J.) ont traité la question dans leurs ouvrages manucrits (*Musée Ethnographique Hongrois* E. A. 2587 et *Archives Ráday* 0.383.) du point de vue ethnographique et de l'Histoire de l'Eglise.

[40] Citation à partir de l'exemplaire de Székelyudvarhely. Par la suite, nous utilisons les autres exemplaires qui sont à notre disposition et ont été mentionnés.

[41] Archives Nationales; archives de la Chancellerie Hongroise; Litt. Cons. Loc. 1751. 11. — *Déposition de József Gál devant le tribunal* (1750 III. 5.); — 1751. 101.: *Adresse du Comitat de Tolna au Conseil de Lieutenance;* 1751. I. 12. (C'est Csáji, P. qui a attiré mon attention sur ces documents d'archives.)

[42] La caractéristique générale des visions populaires, paysannes est l'opposition de la réalité de la vie à l'extraordinaire de l'au-delà. Par exemple, Mihály Fedics décrit comme suit les personnages divins «vus» par lui: «Ils étaient pareils aux gens de la Terre, n'était la luminosité qui les entourait.» (Fedics: op. cit., passage cité.)

[43] Angyal, E., *Magyar barokk költők* (Poètes baroques hongrois).; in *Egyetemes Philológiai Közlöny* (Bulletin Philologique Universel), 1938. pp. 320—354. — Il analyse de façon semblable le motif de l'eau et de la mer.

[44] Documentation ethnologique du Musée Ethnographique Hongrois; fonds István Györffy.

[45] 1—3. Trois exemplaires à *la Bibliothèque Nationale Széchényi:* Quart. Hung. 322., 323., 3168.; — 4—5. deux exemplaires au *Département des Manuscrits de l'Académie des Sciences de Hongrie:* 384. I. II., A 622. III. IV.; — 6—7. deux exemplaires aux *Archives Ráday:* 19. 282; 1.511.; — 8. Exemplaire du *Collège de Sárospatak:* 140.; — 9. exemplaire à *la Bibliothèque du Lycée Luthérien de Pozsony* (Bratislava): legs Jeszenák, 211.

[46] Seul le manuscrit *(op. cit.)* de Harsányi, I. en traite dans l'optique de l'ethnographie et de l'histoire de l'Eglise; Musée Ethnographique, 2587.

[47] Nous puisons en général les citations aux exemplaires intégraux de la Bibliothèque Széchényi et des Archives Ráday, mais nous utilisons aussi toutes les copies mentionnées, pour certains détails divergentes.

[48] Pour ce qui est de ce mouvementffaide l'a et re Polgári s'y rattachant, cf.: Wellman: *op. cit.*, passage cité, ainsi que: Bán. I., *Polgári Mihály és magyar története* (M. P. et son histoire hongroise), in *Irodalomtörténet* (Histoire de la Littérature), 1950. 1. pp. 76—79.

[49] Hadrovics—Wellman: *op. cit.*, pp. 61—88. — Szeremlei, S., *Hód-Mezővásárhely története* (Histoire de la localité de Hódmezővásárhely), III. 1907. pp. 296—323. — Du même auteur: *A hódmezővásárhelyi ref. egyház története* (Histoire de l'assemblée des fidèles réformés de Hódmezővásárhely), Hódmezővásárhely, 1927. pp. 161—176.

[50] A propos du piétisme, cf.: Szent-Iványi, B., *A pietizmus Magyarországon* (Le piétisme en Hongrie), in Századok, 1935. pp. 1.157 et sqq. — Payr, S., *Magyar piétisták a XVIII. században* (Piétistes hongrois au XVIII^e siècle), Budapest, 1898. — Tolnai, G., *Lázár János, a Voltaire-fordító* (J. L., le traducteur de Voltaire), in *Évek — Századok* (Années et Siècles), Budapest, 1958. pp. 166—180, 170.

[51] Szent-Iványi: *op. cit.;* il énumère plusieurs ouvrages de ce genre; pp. 9—10—14.

[52] Bethlen, K., *Írásai és levelezése* (Ses écrits et sa correspondance); publication de Szádeczky Kardos, L., Budapest, 1922. p. 394. — Comme les catalogues de livresde Péter Bod datent de 1747 et de 1752, ils ne peuvent faire allusion au volume en question. Cf.: Márki, S., *B. K. könyveinek katalógusa* (Le catalogue des livres de Kata Bethlen) Musée Transylvanien, 1907. 29—48; ainsi que: B. K. P. (Mme Benczur, Gy.): *B. K. könyvtárának lajstroma* (Catalogue de la bibliothèque de K. B.). L'opinion semblable de Kata Bethlen peut être relevée dans ses lettres n° CXIV; CXLIV et CXCV.

[53] Angyal, E., *Csuzy Zsigmond magyarsága* (Le caractère hongrois de Zs. Cs.). *ItK.* 1957. pp. 216—226.

[54] Szeremlei, S., *op. cit.*, ainsi que *Szőnyi Benjámin és a hódmezővásárhelyiek* (B. Sz. et ceux de Hódmezővásárhely), 1890.

[55] Szombathi, J., *A magyarországi reformáció históriájának rövid summája* (La somme succincte de l'histoire de la Réforme en Hongrie), 1799. Cours de collège. Archives Ráday, K. 1.85 et 157. (Csáji, P. y fait allusion au passage cité, op. cit.)

[56] Les copies de ses lettres sont annexées à quelques exemplaires, ainsi à celui de la Bibliothèque Széchényi.

[57] Le manuscrit était en propriété de Kálmán Révész, ex-pasteur calviniste de Kassa (Kosice). Harsányi, I. y fait allusion: *op. cit.*, passage cit.

[58] Par exemple, Sárosi, Gy., *Ponyvára került arany trombita* (Trompette d'or pour colportade) Debrecen; 1849; réédition par Bisztray, Gyula, Budapest, 1951.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 159—180 (1967)

La notion du rococo et la litterature hongroise

par

DEZSŐ BARÓTI

(Budapest)

Il y a déjà près d'un demi-siècle que l'histoire de la littérature hongroise fait usage de la notion du goût rococo; au cours de cette période, les opinions les plus diverses ont été dégagées à son sujet, mais le commun accord fait défaut même pour ce qui est des dates entre lesquelles doit être compris le rococo, et l'on n'a pas réussi à le circonscrire par rapport au baroque et aux «Lumières».[1]

Dans l'histoire de la littérature hongroise aussi, l'incertitude qui se manifeste à propos de ce terme a trait au premier chef à l'élucidation insuffisante de la notion du rococo littéraire sur le plan international, alors que — nous le verrons — l'analyse de ce modeste problème n'est pas superflu, même du point de vue d'une meilleure compréhension de ce XVIII[e] siècle qui représente la tradition révolutionnaire de la culture européenne. En conséquence, avant de tenter de présenter, à l'aide de quelques considérations nouvelles, le rococo dans les lettres hongroises, nous devons donner un bref aperçu du problème du rococo eropéen.

Selon une optique plus ancienne, le rococo est, dans les beaux-arts aussi bien que dans les lettres, le monde des futilités vides de sens, des «petits riens», de la poésie légère, des chants anacréontiques, des épigrammes, des anecdotes piquantes et des nouvelles libertines; ses formes sont caractérisées par les sinuosités, le jeu devenu gratuit des éléments décoratifs, le penchant à la miniature. Le rococo réduit et rend ridicule ce qui est grand, héroïque dans le baroque; le rouge et l'or pathétiques de la cour du Roi-Soleil cèdent la place au bleu intime des salons et au jaune pâle du clair de lune, tandis que le pianissimo des ballets et comédies pastorales succède au fortissimo des tragédies héroïques. Selon les représentants de cette conception, le XVIII[e] siècle, dans son ensemble, ne peut être pris au sérieux, il est, du moins jusqu'à la révolution française, le siècle du rire et des bagatelles fantasques: le «siècle de la petitesse», «das lachende Jahrhundert».[2]

La manière de voir ci-dessus présentée découle de la conception selon laquelle le rococo est une manifestation, en soi ne méritant même pas d'être retenue, de la désagrégation de la culture Renaissance et baroque, manifesta-

tion se cantonnant dans la simple décoration, dans le divertissement de «genre léger».[3]

Une autre opinion, contradictoire sur nombre de points à la précédente, est déjà plus favorable au rococo qu'elle considère comme une tendance de style pouvant être délimitée, avec plus ou moins de précision, par rapport au baroque et au classicisme, et transcendant nettement le petit monde de l'art décoratif et des genres poétiques badins. Il va de soi que cela n'est possible que si l'on ne juge pas le rococo comme un phénomène entièrement décadent, qu'au contraire on y rattache certaines manifestations des «Lumières», conjointement une partie de leurs aspirations neuves en beaux-arts, en musique et en littérature, soulignant, à propos du monde des formes rococo ainsi perçu, non seulement le caractère mineur, mais aussi la disposition à l'approfondissement psychologique, à l'analyse limpide, à la structure rationnelle. La faiblesse première de ces conceptions sur le rococo, conceptions se rattachant surtout à l'école allemande de la «Geistesgeschichte», a été de mélanger communément les manifestations parallèles, mais souvent aussi confondues de la décadence, en tant qu'expression du monde féodal se mourant, et des «Lumières», cela de manière à ce que, dans une mesure plus ou moins prononcée, les nombreuses oeuvres littéraires et artistiques nées sous le signe du nouveau émergeant, de la «lumière traversant l'obscurité», se dégradent tout de même en rococo aristocratique.[4]

La question a été plus embrouillée par suite des tentatives identifiant le rococo à la littérature exprimant le monde des «Lumières». Nous avions déjà considéré comme une simplification et une fausse route la qualification de rococo accordée à la littérature allemande éclairée précédant le Sturm und Drang[5]; nous ressentons une aversion encore plus catégorique à l'égard de la tentative la plus récente proposant le rococo comme la désignation du style du grand courant littéraire du siècle des «Lumières», entre autres du style de Montesquieu, Voltaire et Diderot. Une telle extension de la notion répond sans aucun doute à un besoin, puisque, tandis que la notion du style baroque ou classique a été appliquée, avec plus ou moins de réserves, à des chefs-d'oeuvre aussi, le style des grands écrivains du dix-huitième siècle n'a pu être défini par un terme unique (l'Aufklärung, les «Lumières» servant à désigner des idées et non un style): on a essayé de le faire entrer de force soit dans la catégorie du rococo enjoué, soit dans celle du classicisme rigide.

L'un des explorateurs les plus récents de la question, le Français Roger Laufer[6] s'enquiert à juste titre: «Est-il inévitable que le style du *Diable boiteux*, des *Lettres persanes*, du *Chevalier des Grieux* et de *Manon Lescaut*, de *Candide*, des *Liaisons dangereuses* n'ait pas de nom dans notre langue?» Nous pourrions répéter sa question au nom des autres littératures d'Europe aussi. Par exemple, dans les lettres hongroises, nous n'avons pas de terme précis pour définir le style de Bessenyei, de Batsányi, de Kármán et de Csokonai; en effet, les définitions de classique, rococo, sentimental, éventuellement de préromantique

obnubilent justement l'essence de ces écrivains: leur attache aux idées des «Lumières». Là cependant, où nous ne pouvons plus suivre Laufer, c'est quand, par un audacieux changement sémantique, il étend bien plus loin que jamais jusqu' ici la notion du rococo littéraire, et en fait le style des «Lumières», le style de Montesquieu, de Voltaire, de Diderot, de Laclos, etc. Il pousse même jusqu'à constater qu' «entre le classicisme de 1660 et le romantisme de 1830, la France n'a élaboré qu'un seul style», auquel il propose de donner un seul nom, celui de rococo. Mais de cette façon, la notion du rococo s'élargit tellement qu'elle en perd presque toute signification, tandis que c'est une absurdité sociologique, à proprement parler, que de confondre l'art mineur et décadent de l'aristocratie sur son déclin (art qu'il serait juste de continuer à dénommer rococo), et les «Lumières» annonçant la révolution bourgeoise.

L'embrouillement de la notion est grandement dû au fait que l'histoire de la littérature a emprunté le terme de rococo — tout comme antérieurement celui du baroque, et plus récemment celui du maniérisme — à l'histoire des beaux-arts. Et il en a quelque peu été, comme du cas de la jeune fille qui, ayant de splendides boutons, a cousu une robe expressément à leur intention. Il semble, en tout cas, que les spéculations enjouées d'une logique formelle ont parfois bien plus influencé le contenu de la notion du rococo littéraire que les faits effectifs. Dans l'histoire de l'art, on considère que le style baroque du XVII[e] siècle a cédé la place, au XVIII[e], au rococo, puis que celui-ci a été remplacé par un retour à l'antique (naturellement, là non plus la question n'est pas si simple); voilà donc ce qui est certainement arrivé dans le cas des styles littéraires aussi — a-t-on pensé —; et ainsi, tout ce qui a été écrit de la mort de Louis XIV à la Révolution peut être à bon droit qualifié de rococo. Il est d'une certaine façon possible que cette mentalité du «Spitzbürger» allemand, non exempte de préjugés nationalistes, qui, depuis le XVIII[e] siècle, considère avec une nostalgie parcourue de frissons la «frivole» culture française ait aussi été pour quelque chose dans ce zèle, digne d'une cause meilleure, à dégrader un Montesquieu ou un Voltaire, ou même seulement une partie de leur œuvre en charmantes bagatelles, et à ne souligner, de tout le rococo, que son côté érotique.[7]

La majeure partie des analogies semblant logiques, mais en réalité erronées pourraient être évitées, si, au cours de l'application en histoire des lettres des termes pris aux beaux-arts, on ne faisait pas oubli de la différence fréquente dans la situation sociale des écrivains et des autres artistes, ainsi que de celle dans la fonction sociale de la littérature et des autres arts, Pour n'en rester qu'à l'exemple qui nous touche, l'art du rococo, surtout les arts décoratifs qui le caractérisent tellement, mais aussi la peinture, et même la musique sont bien plus subordonnés au vouloir du mécène aristocratique que le travail de l'écrivain exigeant dans une mesure moindre une inspiration sociale directe semblable à celle du sculpteur ou de l'architecte. L'écrivain, s'il vit à son

compte, peut travailler plus librement, il est moins lié par les conventions sociales, ses œuvres peuvent être diffusées clandestinement, ou en appeler au jugement de la postérité; ses matières premières — s'il nous est permis de parler de la sorte — sont l'encre et le papier, ce qui n'exige pas des mises de fonds comme pour l'architecture ou la statuaire. Le livre peut être lu en secret, mais pour qu'un opéra fasse son effet, il faut des chanteurs et un orchestre. Les beaux-arts du féodalisme décadent, tout en le reflétant, n'exprimait que dans une mesure notablement moindre, par rapport à la littérature, la nouvelle lumière de l'époque. Par contre, les ouvrages littéraires les plus marquants avaient pris une voie neuve déjà dans la période de l'art rococo. Cela ne fera d'ailleurs aucun doute que le XVIII[e] siècle, du moins si nous cherchons son véritable visage, est caractérisé, de la manière la plus accusée, par la lumière de la littérature et de la philosophie; or, si cela est vrai, il est également probable que — volens-nolens — l'approche de ce siècle à partir des beaux-arts ternit cette lumière éblouissante.

Comment pourrions-nous, cependant, mettre de l'ordre au contenu toujours plus vaste du terme? On doit probablement prendre acte de l'effet par évocation, suggérant la préciosité et l'excentricité variée de ce mot, son charmant penchant au jeu et à l'enjouement, et définir par lui ce qui, dans la riche réalité littéraire de l'époque, répond à ces caractéristiques.

Il est indéniable que ce domaine est fort vaste, car le rococo n'est pas le fruit du hasard dans les manuels d'histoire littéraire non plus; son apparition est due à un besoin effectif, à toute une série de phénomènes réclamant une dénomination synthétique. Nous avons déjà fait mention qu'il serait certainement erroné d'essayer de mettre au même diapason la totalité du meilleur de la littérature d'avant la Révolution, y compris les lettres des «Lumières», et de la nommer rococo. Par contre, par un retour en quelque sorte au contenu plus étroit, original du terme, nombre d'arguments nous poussent à voir dans le rococo la dissipation à grande échelle et la vulgarisation du baroque et du classicisme du Grand Siècle.

Ce processus, pour puiser notre exemple à la France, le «pays de prédilection» du rococo, commence dans les premières années du XVIII[e] siècle, et marque en premier la littérature de la Régence; mais ses manifestations se perpétuent jusqu'au milieu du siècle, sinon jusqu'à la Révolution. Il s'agit là d'un style hétérogène, de transition, dont le pôle contraire n'est point le néo-classicisme du tournant du XIX[e] siècle, mais ce style des «Lumières» ne pouvant être identifié au rococo, dont nous reviendrons plus loin sur la définition au moins sommaire.

Le rococo ainsi considéré est un style mineur réglementé et éclairé par la discipline du rationalisme se renforçant toujours plus depuis le XVII[e] siècle, mais connaissant également les jeux modérément irrationnels de l'esprit, un style haut en couleurs, et même sensuel qui sert en premier à saisir et rendre

les sensations fugitives de l'instant. En conséquence, il ne se prête que modérément aux spéculations théologiques, philosophiques, voire politiques; il n'est pas hardiment athéiste, bien que la piété exaltée du baroque lui soit étrangère. Ce style connaît à peine les beautés de la nature; si celles-ci y font malgré tout leur apparition, il ne s'agit pas d'une réalité vivante, mais de stucage, de simples décors. Sa philosophie pratique est le «petit bonheur», la «good nature», la «good humour», cette conception, parfois inconsciente, formulée de la façon suivante chez Fontenelle: «Nous tenons le présent dans nos mains, mais l'avenir est une espèce de charlatan qui, en nous éblouissant les yeux, nous l'escamote.»[8]

Pour ce qui est de son attitude politique, le rococo est plutôt opportuniste que révolté. Tout au plus boude-t-il, tant soit peu, l'ordre régnant. Mais sa bruyante joie de vivre est, en fin de compte, une résignation, cache un scepticisme qu'on tente de voiler de manière ou d'autre. La construction des ouvrages rococo n'est également pas révolutionnairement renouvelée; souvent, elle prend même un caractère épigone, témoigne d'un formalisme décadent, raffiné à l'excès selon les traditions du Grand Siècle, plutôt que de la recherche de formes inédites. Partant de fondements traditionnels, le rococo peut cependant créer des variantes infiniment riches, vraiment sinueuses de la forme.

En poésie, le rococo, c'est l'exercice spirituel des artisans de la versification, un effort pour pousser les possibilités du langage à leur extrême limite, c'est un comportement propre au déguisement poétique, qui veut par une foule de madrigaux, d'épigrammes, de charades, d'énigmes présenter une chose sous l'aspect d'une autre.[9] Tout cela avec beaucoup d'esprit, avec une grâce aisée, surtout dans la chanson, l'idylle, le tableau de genre, la pastorale. Les produits les plus caractéristiques de la littérature rococo française sont certainement ceux de la poésie, dont on ne pourrait mettre en doute le goût exquis; cependant les poètes de cette époque ne sont presque jamais de vrais lyriques, mais seulement des causeurs spirituels. C'est la tradition du causeur élégant de la cour de France qui se perpétue dans le ton intime de la correspondance ou des lettres fictives, dans le style du conte grivois, dans les récits de voyage et d'aventure, dans les mémoires frivoles, dans les comédies, ballets et opéras-comiques. S'y rattachent également les nombreuses anecdotes pour la plupart libertines, les fables érotiques, les charmants contes de fées, ainsi que quelques variétés du roman, dont le roman galant, portant à l'avant-plan l'intrigue amoureuse,et dont le ton devient peu à peu plus léger qu'à l'époque du baroque, s'ouvrant même au sensualisme plus audacieux.

La prose du rococo est d'ailleurs plus moderne, plus variée et plus réaliste que le style poétique, surtout dans les ouvrages peignant les côtés pittoresques de la vie. C'est l'époque, pour citer l'exposé succinct de Paul Hazard, quand «des Etats barbaresques continuaient d'arriver d'étonnants récits, aventures de mer, captivités, fuites et délivrances, amants séparés et

retrouvés, martyrs et renégats; on entrevoyait des pachas et des janissaires, de belles éplorées, prisonnières au sérail . . . Sans cesse répétées, sans cesse embellies, ces histoires plaisaient toujours.»[10] Puis suivaient les figures encore plus concrètes, plus réalistes des picaros, une nuée de gueux, de ribauds, de filous. Cette littérature grotesque, voire même noire s'érigeait exclusivement sur la variété enchevêtrée des aventures extraordinaires, ne comportait presque aucun contenu idéologique, si bien que, toute crue qu'elle fût, elle restait en fin de compte apparentée aux jeux fantasques des œuvrettes de salon.

Le monde du poème héroï-comique et de la comédie, le théâtre italien de la commedia dell'arte, dont les personnages furent immortalisés par Watteau, semblent également des phénomènes rococo, ainsi que la gaie comédie, fondée sur le rire et même le gros rire, cultivée entre autres par Regnard, avec toutes ses intrigues faciles, sans psychologie.

Il semble que le rococo prenne fin là où les idées et la psychologie commencent. La littérature combative et agressive qui, saturée d'idées, de morale, de philosophie et de psychologie, émet déjà les lumières nouvelles du siècle ne peut donc être du rococo, même si elle fait son apparition dans le cadre des genres qui sont les manifestations caractéristiques de ce style, et que nous avons dégagés comme tels, par exemple: l'épigramme, le madrigal, l'épître, voire le roman érotique. Les jeux d'identification de la «Geistesgeschichte» allemande entre le rococo et les œuvres majeures du XVIII[e] siècle a été rendu possible en grande partie par cette identité des genres, ou plus encore par les traits d'apparence similaires de la conception du monde qui s'y impose. Pour ne saisir que l'exemple le plus flagrant, l'érotisme est à titre égal présent chez Crébillon fils et chez Diderot; pourtant tout un monde sépare *Le sopha*, dont la vulgaire obscénité a justement été démontrée par Diderot, des *Bijoux indiscrets* et de la joie de vivre libérée de cet ouvrage. Les poésies de Voltaire ne sont également pas de ces «petits riens» qu'on compare habituellement aux figurines en porcelaine du rococo.[11]

L'image rococo de Voltaire s'est d'ailleurs tellement imprégnée à l'histoire littéraire que même la critique marxiste ne peut s'en détacher complètement. L'un des manuels d'histoire littéraire courants en Union Soviétique fait de l'auteur du *Candide* un poète rococo à l'aide du raisonnement suivant: — Quelque contradictoire que puisse paraître que nous rattachions Voltaire, le grand écrivain éclairé, à la poésie rococo, cette liaison est tout de même valable du point de vue historique. Voltaire était lié sur plus d'un point à la philosophie pratique épicurienne et hédoniste si caractéristique du monde aristocratique; mais dans sa conscience bourgeoise, cette sagesse avait perdu son trait décadent, elle était devenue le symbole de son indépendance, de son autonomie idéologique. Ce fut ainsi qu'il éleva, à l'aide de son esprit et de son ironie exceptionnels, les genres rococo enjoués des sociétés mondaines à une perfection sans égale de la forme, et qu'il les mit, conjointement, au service des tâches polémiques et

satiriques prenant leur source à ses convictions éclairées . . . [12] Cette explication est certes spirituelle, mais seulement dans une très petite portion vraie; elle nous fait l'effet d'une sorte de «blanchissage». Du point de vue de tout ce qui va suivre, nous devons constater dès maintenant que l'épicuréisme et le hédonisme de Voltaire sont bien plus profondément enracinés qu'on puisse se contenter de les ramener à ses relations mondaines; il ne s'agit pas là d'une contagion aristocratique, mais d'un composant organique de sa philosophie optimiste, d'une des formes de manifestation de son hostilité à la morale religieuse, conjointement d'une démarche historiquement inéluctable pour que la conscience bourgeoise puisse se libérer du puritanisme mesquin qui est encore symptomatique dans la période d'évolution précédente.[13]

Récemment, c'est Jean Starobinsky qui nous a fourni une analyse approfondie de l'ambivalence du principe de plaisir à sa place centrale dans la conception du monde du XVIII[e] siècle. Au sein de la classe dirigeante de la société féodale — dont la complexe hiérarchie des valeurs mène vers l'au-delà, vers Dieu, puisque le roi règne par sa grâce et distribue les privilèges seigneuriaux en sa qualité de gouverneur terrestre — la philosophie de la volupté est, dans son apparition, le signe d'une désagrégation, de la décadence, car l'aristocrate ou le noble renie, par un tel comportement en ce monde, le mythe justifiant son rang. Pour le bourgeois, le principe du plaisir prend une toute autre signification: la conquête de toute la richesse de la vie ici-bas, c'est l'éthique eudémonistique pensant aussi au bonheur des autres. Le plaisir du bourgeois n'est pas la volupté isolée, parasite d'un cercle restreint. Le désir naturel du plaisir est, chez lui, en corrélation avec le travail aussi. Il s'agit là d'une cause de plus pour que les hommes disposent d'une occupation lucrative, et se consacrent, en conséquence, à la réalisation d'une société rendant accessible à tous la jouissance des beautés de la vie. La philosophie du plaisir de l'époque comporte donc deux pôles, l'un est la course éperdue à la volupté chez les aristocrates, cette ultime fête d'une classe condamnée à mort par l'histoire, au cours de laquelle le libertin rencontre le commandeur de pierre, tandis que le Néant s'ouvre, obscur, dans son dos. Par contre, la philosophie du plaisir bourgeoise véhicule l'énergie assurée, optimiste d'une classe ascendante.[14]

Tout ce que nous venons d'exposer sur l'ambivalence de la philosophie de la volupté peut également éclairer la conception à deux faces de l'amour, au XVIII[e] siècle. Il est intéressant d'y faire allusion, parce que ce fut à cause de la méconnaissance de ce double visage de l'amour que ce siècle en France a été taxé de frivole. Et s'il est bien vrai que la conception de l'amour fondée sour l'ordre de valeurs viriles de l'aristocratie, et selon laquelle la femme n'est que le «vase de la volupté» a fait ses premiers pas dans la pénombre des boudoirs français pour arriver à la danse macabre que clôt le marquis de Sade, il est tout aussi indiscutable que l'intérêt érotique porté par les idéologues français du siècle des «Lumières» à la femme s'accompagnait de la reconnaissance de l'indivi-

dualité féminine, du sentiment de l'amour moderne fondé sur l'égalité des sexes.

Nous remarquerons une ambivalence semblable à propos de l'exotisme. Nous l'avons vu, l'exotisme rococo est dépourvu de contenu plus profond, c'est un simple divertissement, les motifs galants des romans d'aventure y sont tarabiscotés par les décors de lointaines contrées; cet exotisme est un faux-fuyant, voire un masque, un déguisement plutôt qu'une véritable évasion. Ce même exotisme suggère, dans les oeuvres de Voltaire, de Diderot ou de Rayal, des idées philosophiques et voit les gens des régions éloignées sous le signe d'un humanisme fraternel. Nous pourrions continuer à énumérer l'ambivalence des motifs paraissant identiques, mais peut-être que cela s'avérera suffisant pour mettre en valeur de quoi il s'agit.

Il serait également difficile à assimiler le style rococo à celui de la littérature des «Lumières». Bien que le premier n'ait pu se soustraire entièrement à l'effet sans cesse croissant du rationalisme de l'époque, son «maniérisme» enjoué se différencie facilement du style d'un Montesquieu, d'un Voltaire ou d'un Diderot, présentant, malgré de vigoureuses variantes individuelles, nombre de traits communs: dans leur cas, il s'agit d'autre chose que de rococo. Et cette «autre chose» est un phénomène esthétique parallèle à la naissance de la philosophie nouvelle des «Lumières», phénomène dont l'histoire des beaux-arts et l'histoire littéraire connaissent d'innombrables variantes, mais qu'elles n'ont pu encore ranger, pour l'instant, sous une dénomination collective.

Cette «autre chose», cette chose nouvelle, nous l'avons désignée, dans une étude publié en 1961, style des «Lumières»,[15] sans l'identifier d'aucune sorte au rococo, mais en y reconnaissant une tendance de style répondant aux idées éclairées de l'époque, autonome, au profil nettement dégagé, tendance se situant entre le baroque se désintégrant, le rococo et le néo-classicisme de la fin du siècle. Nous pensons ici à cette écriture fondée sur la symétrie, sobre et claire, qui prend la place des lignes sinueuses à l'infini, de l'ornamentation enjouée du style rococo, et dont les représentant les plus éminents, en premier un Montesquieu, un Voltaire, un Diderot, surent concilier avec bonheur les exigences de l'ordonnance réfléchie, de la logique et de la clarté avec les feux de l'imagination et de l'enthousiasme, imprégnés qu'ils étaient «des intuitions vives et des *lumières du coeur*» — pour citer une des monographies en toutes les mains de l'histoire du style.[16]

Cependant, les traits caractéristiques du contenu et de la forme de ce style des «Lumières» attendent d'être dégagés non seulement dans les lettres françaises, mais, pour ce qui est de leurs variantes locales, dans presque toutes les littératures d'Europe. Si ce travail s'accomplit, il ne sera peut-être pas difficile de faire valoir que les grands peintres, taxés jusqu'ici de rococo, du XVIII[e] siècle (tels Watteau et Chardin), ou que ses musiciens (par exemple, Mozart) peuvent également être rangés, par suite de leurs moyens spécifiques, parmi les représentant de ce style des «Lumières».

Après tout ce que nous venons de développer, il est facile de délimiter, au moins à grands traits, les sources sociales du rococo et du style des «Lumières», bien que le chaos soit passablement grand, même dans le domaine pour l'instant restreint des idées — formées en majorité sous le signe de la sociologie vulgarisante — au sujet des racines sociales du rococo. La conception la plus générale est que le rococo représente l'art décadent de l'absolutisme français périclitant, surtout de l'aristocratie parasite de cour de la Régence et de l'époque de Louis XV, ainsi que des étrangers la copiant servilement, surtout des petites cours princières allemandes. D'autres, par contre, y voient un éloignement de la dépravation, du luxe effréné de la cour, la recherche d'une forme de vie plus simple, plus intime, la manifestation de la résistance passive des couches seigneuriales.[17] Nous avons également connaissance de conceptions mettant le rococo directement en rapport avec le renforcement du rôle social des couches bourgeoises. Ainsi, à l'encontre du baroque aristocratique, le rococo signifierait déjà, dans une certaine mesure, la démocratisation du goût; cela semble être étayé, entre autres, par la mode générale des gravures, livres et almanachs illustrés accessibles à un public relativement plus large.[18]

Tout cela devra faire l'objet des analyses à venir; mais il ne peut guère faire de doute — qu'on le considère comme issu de la cour, ou qu'on y cherche une sorte de comportement «frondeur», d'ailleurs passablement timide, de la noblesse — qu'il s'agit là essentiellement du goût de l'aristocratie féodale décadente, ayant éventuellement passé un compromis, dans une certaine proportion, avec le goût de la grande bourgeoisie. Sa période de prospérité se situe en France, grosso modo, entre 1700 et 1740, mais ses fruits secondaires peuvent être retrouvés jusqu'aux dernières décennies du siècle.

Dans son ouvrage cité ci-dessus, Roger Laufer considère toute la littérature des neuf décennies précédant la Révolution, donc aussi l'oeuvre de Montesquieu, de Voltaire ou de Diderot, comme le résultat du compromis souriant entre la désinvolture aristocratique et le bon sens bourgeois. «Le style rococo — déclare-t-il — reflète dans ses diverses manifestations l'équilibre instable de la société dans la période déclinante de la monarchie absolue»; pourtant, il voit lui-même essentiellement que: «de même que le style rococo implique une appréhension prédialectique, de même les grands romans du siècle sont les signes avant-coureurs de la révolution bourgeoise». Mais si cela est ainsi, nous devons à nouveau poser la question: pourquoi mélanger tout cela avec le goût aristocratique et décadent de l'époque, pourquoi le dénommer rococo? Plus personne ne discute aujourd'hui que, malgré leurs compromis passagers, les ouvrages des écrivains préparant la révolution bourgeoise expriment déjà le monde de leur classe ascendante, et que, conformément à cela, ils représentent un mode de pensée fortement spécifique. Pourquoi ne posséderaient-ils point leur propre style réfléchissant la vraie lumière du XVIII^{e} siècle?

Ce que nous venons d'exposer exigerait un développement plus ample, surtout une documentation mieux fondée que ne nous le permettent les dimensions prescrites de notre présente étude. Nous croyons cependant pouvoir suppléer, au moins en partie, à ces manques en analysant, toujours succinctement, un cas particulier, le problème du rococo en Hongrie.

*

Le premier monographe[19] du rococo littéraire hongrois nous fournit la somme de cette conception, développée déjà avant lui et courante longtemps après encore, que nos lettres ne comportent pas de période au caractère rococo fermement établi. Selon lui, le rococo se serait épanoui en Hongrie, à la suite de quelques antécédents insignifiants, entre 1794 et 1805; il considère comme appartenant au rococo plusieurs de nos écrivains (Csokonai, Verseghy) qui, conformément à notre définition précédente, devraient être comptés parmi les représentants du style des «Lumières».[20]

Il est cependant à analyser soigneusement que l'histoire de nos beaux-arts parle de traits rococo à propos d'une phase de l'art sacré en Hongrie, allant à peu près de 1740 à 1770, et taxée encore de baroque par plus d'un critique; ainsi — entre autres — à propos de l'art d'inspiration italienne et sud-allemande de Maulbertsch, ce peintre travaillant avec des nuances resplendissantes, des contours flous et une construction claire. La réalisation des monuments plus conséquemment, plus audacieusement rococo de notre architecture et de notre peinture se situe également, en majorité, dans les mêmes décennies du siècle.[21] Ces oeuvres d'art — qu'elles soient d'Eglise ou profanes — réfléchissent l'image du monde féodal allant se désagrégeant; elles doivent être désignées comme symptomatiquement rococo, conformément aussi au sens auquel nous avons tenté de réduire, plus haut, cette notion.

Si donc nous acceptions cette conception de l'histoire littéraire, et si nous placions la période rococo de nos lettres au tournant du XIX^{e} siècle, cela signifierait qu'il existe un décalage de près de trente ans entre l'évolution de nos beaux-arts et celle de notre littérature. Un tel décalage peut être théoriquement accepté; justement, toute l'histoire de notre peinture démontre l'évolution inégale des différentes branches de l'art — seulement, voici le hic: dans le sens contraire ! Nous pouvons donc nous interroger de plein droit: pourquoi le développement des beaux-arts devancerait-il celui des lettres précisément dans le cas du rococo ? Il semble plutôt qu'on n'ait pas cherché le rococo hongrois à sa place, lorsqu'on a voulu le trouver dans les dernières années du siècle. Outre d'autres considérations, les analogies dans les beaux-arts nous ont également encouragés, lors de la publication de notre essai cité, à essayer de délimiter le rococo hongrois quelques décennies plus tôt.

En réalité, le rococo dans les lettres hongroises s'est dégagé aux environs de 1740, c'est-à-dire à un moment où le système social féodal était encore

fermement établi et, fondé sur la condition serve seconde du pays, s'était même temporairement renforcé à la suite de nos luttes antiturques et antigermaniques. Dans de telles conditions, la culture baroque conservait encore pleinement sa position précédémment conquise; de plus, rayonnant à partir du milieu de l'aristocratie et de la noblesse aisée, c'est alors qu'elle commençait à s'étendre aux couches plus larges de la société hongroise, à se folkloriser en quelque sorte.[22]

Le renforcement économique des couches mieux situées de la noblesse magyare, accompagné d'un accroissement de son pouvoir politique et de sa civilisation avait amené une laïcisation toujours plus prononcée du baroque, ce qui aidait conjointement la naissance de notre rococo.

Le rococo hongrois — ne se détachant que lentement des contenus religieux, moins riche que le français, également moins mondain et frivole, véhiculant encore nombre de traits baroques — est une tendance de style expressément de transition: un interlude enjoué entre le baroque et le style des «Lumières». Longtemps, on ne le considéra qu'uniquement d'importation étrangère, mais si le rococo de notre aristocratie — se manifestant d'ailleurs dans son mode de vie, plutôt que dans des oeuvres d'art — est effectivement caractérisé par un cosmopolitisme déraciné, sans liens étroits avec les traditions nationales, ses autres produits s'intègrent organiquement au processus littéraire.

Le premier des écrivains marquants du rococo hongrois, et certainement celui qui témoigne de la plus grande originalité et du plus de forces créatrices est Kelemen Mikes (1690—1761). A peine âgé de dix-sept ans, il était déjà à la cour du prince de Transylvanie, François II Rákóczi, ce chef de la guerre de liberté menée contre les Habsbourg. Après la capitulation de cette insurrection, il suivit son souverain dans son émigration volontaire d'abord en France, puis en Turquie. Ayant vécu cinq années en France, il avait fait la connaissance des lettres contemporaines, de Pierre Bayle et Montesquieu mais, surtout des auteurs d'inspiration janséniste; il avait également lu des romans galants, des recueils de nouvelles et d'anecdotes, accompagné souvent son prince à des représentations d'opéra et de ballet. Par l'entremise de la colonie française de Constantinople fort cultivée (on sait que le poète André Chénier vit aussi le jour dans ce milieu), il resta jusqu'à la fin de ses jours en contact étroit avec la civilisation de France. Il ne put jamais rentrer en Hongrie, et mourut, en 1761, dans une petite ville d'Asie Mineure, à Rodochto.

Il adapta de français en hongrois plusieurs ouvrages, surtout d'inspiration janséniste, dont plus d'un est déjà imprégné du rationalisme du XVIII[e] siècle. Il ne put cependant jamais assimiler l'austère puritanisme du jansénisme, le mépris quasi maladif des joies de la vie aussi intimement que François II Rákóczi, dont les *Confessions* de cette veine comptent parmi les plus éminentes réussites de nos lettres baroque. Mikes fut un esprit plus moderne que son

prince. Son ouvrage majeur est un recueil de correspondance fictive, — les *Törökországi levelek.* (Lettres de Turquie), composé très probablement entre 1740 et 1760; il est caractérisé par une méditation sereine, souriante. Les «esprits agités, ambitieux» sont étrangers à Mikes qui considère avec un tranquille scepticisme le pouvoir politique aussi: «Alexandre le Grand a commis une folie en voulant être le maître du monde . . . — vaut mieux nous ancrer au peu que nous pouvons sûrement atteindre . . . » Plus que le luxe mondain, il aime les plaisanteries espiègles, badines avec les filles, le vin avec modération, les charmes des arbres, du vignoble plantés de ses propres mains, et portant leurs fruits, et voir la nature récompenser son labeur. De ces souvenirs de voyage aussi, le plus cher à son cœur est peut-être que «les champs étaient couverts de fleurs, et qu'on ne marchait que sur des œillets, des tulipes . . . »

Les *Lettres de Turquie* sont une œuvre, dont la composition n'est même pas aussi fermée que la forme épistolaire l'aurait permis. Sa structure se caractérise par une sinuosité capricieuse; il y a des lettres qui couvrent plusieurs pages, d'autres qui n'ont que quelques lignes; elles nous offrent tantôt la description réaliste de la vie quotidienne des émigrés, et de la réalité du monde turque, tantôt des réflexions philosophiques, tantôt quelque anecdote grivoise. Tout cela est imprégné du charme personnel de l'auteur, de sa présence poétique toujours modeste, jamais ostensible et; cette animation intérieure s'accompagne continuellement de détails subtils, de la gentille irrégularité des variations.

Les *Lettres de Turquie* représentent une variante du rococo touché aussi par le rationalisme français. Il est à croire que Mikes connaissait ou en avait entendu parler la philosophie du bonheur présent, des «petits bonheurs» de Fontenelle; il paraît également vraisemblable que ce scepticisme serein, avec lequel il contemple le monde aristocratique, se rapporte en quelque point, peut-être par l'intermédiaire de Madame Gomez, aux enseignements désabusés de la philosophie éthique de la Rochefoucauld.

Déjà auparavant, on avait rapproché de la galanterie rococo le fait que, sur les pages des «Lettres de Turquie», Mikes réfléchit tant aux féminités, et en parle avec tant de finesse d'esprit.[23]

Malgré, de temps à autre, sa liberté de langage, il s'agit là d'une galanterie éminemment discrète, dans laquelle la piquante frivolité à la française se mêle aux traditions plus modérées de la conversation de salon propre à la cour des princes transylvaniens, ainsi qu'à des nuances populaires plus crues. Nous pouvons également ranger parmi les traits rococo de Mikes, son penchant à l'anecdote tissée de galanterie.

Et ce n'est pas le fait du hasard que nous puissions compter la naissance de la prose galante en Hongrie à partir de l'adaptation en notre langue, et justement par Mikes, dans un ouvrage romanesque intitulé «Mulatságos napok», des «Journées amusantes» de Madame Gomez transplantées dans un

charmant milieu transylvanien, moitié imaginaire, foisonnant de riches vignobles, d'orangers, de végétation toujours verte.

Madame Gomez, dont le recueil de nouvelles fut, à l'époque, la lecture de toute l'Europe, représente le dernier stade «rococo» de la littérature galante et héroïque. Chez elle, le roman héroïque «baroque», à ses débuts languissant jusqu'à en être ennuyeux, cède la place à la forme plus simple de la nouvelle; et, bien qu'elle ne rejetât pas dans son ensemble le ton maniéré de la galanterie, elle possède une écriture plus claire, plus naturelle que ses modèles, La plupart de ses nouvelles peuvent être ramenées, pour ce qui est de leur situation initiale, au cliché du danger menaçant la vie, ou tout au moins le bonheur en amour de ses héros, et provenant du souverain tyrannique ou de son entourage. Au cours de cette histoire d'amour, les désordres, les intrigues de la vie de cour trouvent généralement leur place dans la nouvelle, amenant l'exclusion temporaire du héros du monde assuré de sa classe, le condamnant à la captivité, à l'esclavage, aux pérégrinations, pour qu'enfin, après de longues et fantastiques aventures, les amants reconquièrent leur «rang» et, en même temps, le bonheur de leur amour. Puis, conformément au compromis de l'aristocratie et de l'absolutisme, le roi «plein de bonté» accorde également ses faveurs au héros revenu de son voyage aventureux.

Les proscrits de Rodochto, qui avaient été les victimes de deux rois à la fois, de l'absolutisme de Vienne et de celui de Paris, n'identifiaient-ils point en quelque sorte leur destin à celui de ces héros de roman? . . . Quant aux intrigues de cour, ils en rencontraient à profusion aussi bien dans l'entourage de l'empereur ottoman, qu'à la petite cour de Rodochto . . .

Nous pourrions continuer encore longtemps à mettre en valeur les traits rococo de Mikes. Il serait cependant erroné de ne voir en lui qu'un auteur rattaché à cette tendance. Mikes a déjà beaucoup d'affinités avec ce phénomène plus moderne que le rococo, dont nous avons déjà parlé dans notre introduction. Son style est bien plus moderne, annonce bien mieux les «Lumières» que le contenu de son ouvrage qui, souvent, ne fait que varier le legs du XVI^{e} et du XVII^{e} siècle. Et ce ton moderne, les écrivains vivant en Hongrie ne purent le donner encore de longtemps, ce qui est d'ailleurs compréhensible: l'élégante prose de Mikes a vu le jour à une cour princière hongroise de haute culture française, et nous permet d'évaluer les possibilités culturelles perdues par notre peuple en 1712, corollairement à sa liberté.

La littérature rococo de Hongrie, contemporaine des *Lettres de Turquie* de Mikes témoigne de moins d'originalité, de grâce et d'esprit libre que cet ouvrage. Cependant, petit à petit, la désintégration de l'image du monde propre au baroque commence déjà au sein de la littérature religieuse jouissant d'une situation monopolisée; ce qui peut être remarqué dans l'apparition du romanesque profane amenant, cela va de soi, les fioritures du style rococo. Nous relevons des phénomènes semblables dans le domaine du théâtre d'école.

A partir du milieu du siècle, même le pathos héroïque des pièces scolaires des Jésuites commence à se dissoudre dans les pas légers du ballet,[24] tandis que les intermèdes se rallient toujours plus aux scènes réalistes, de genre; également, les personnages populaires-rococo des comédies foraines font leur apparition sur les scènes destinées, initialement, à l'édification religieuse.[25] Naturellement, tout cela se répercute dans leur style aussi.

A côté de Mikes, l'autre représentant notoire de la prose rococo fut le Jésuite de culture italienne, Ferenc Faludi (1704—1779). Par certains de ses traits, il se rattache encore à ce processus que nous avons qualifié de laïcisation naissante de l'art sacré. Son chant d'église *Szüzek, ifjak* . . . (Pleurez vierges, jouvenceaux . . .), devenu très populaire, contemple les souffrances du Sauveur avec le sentimentalisme paisible, rococo de la compassion laïque-humanitaire, plutôt qu'avec le pathos passionné de la dévotion baroque. D'une certaine manière, ses ouvrages moraux «enseignant la bonté divine et la vie heureuse» révèlent également une pensée homocentrique. Leurs nuances agréables, leurs rythmes discrets pourraient nous faire croire que les «suaves divertissements», qu'il fustige très consicencieusement, ne sont pas tout à fait étrangers à l'auteur. Et il y eut certainement plus d'un lecteur à chercher dans ces livres d'une jolie écriture non la bonté divine, mais les secrets du maintien élégant qui y sont décrits, éventuellement les nouvelles de la mode à Paris, ou la description de la «table de toilette».

Les livres moralisants de Faludi peuvent être comparés à l'installation des églises rococo: les nombreux ornements légers et scintillants nous éblouissent et, au lieu de nous pousser à chercher le Ciel, nous bercent dans l'admiration des beautés terrestres. Les ouvrages de morale religieuse de Faludi sont des adaptations d'œuvres étrangères. Mais il serait possible de démontrer que, par exemple, les écrits de l'Anglais William Darell figurant parmi ses modèles avaient quelque chose à voir à l'optique en rose de la «good nature, good humour», à cet ancêtre du «keep smiling» au XVIII[e] siècle, voulant dans son optimisme serein se rire du sentiment tragique de la vie au XVII[e]. Dieu n'est que paix et bonté; il n'apparaît pas aux hommes au sein des éclairs, prêt à punir comme le Dieu de Zrínyi ou de Pascal; dans son amour paternel, il entoure tout le monde de ses bras et, pour continuer selon les paroles de Faludi: «il nous a mis une charge si légère sur les épaules qu'aucune susceptibilité opiniâtre n'oserait lui en vouloir. Il n'exige de nous rien d'autre que de l'aimer, et d'écouter sa parole. Or qui n'adorerait point l'ineffable beauté qu'il est un plaisir parfait de contempler?» Cette piété souriante que Shaftesbury popularisera sur le continent a étroitement de pair avec l'éloge de la sereine tranquillité du bon sens opposée au flamboiement baroque de la passion et de l'intolérance.[26]

Faludi représente un cas-limite entre les lettres d'Eglise et laïques; ses traits rococo ont déjà plus d'une fois fait l'objet de références dignes d'intérêt. C'est surtout sa poésie qui prouve «qu'il vit déjà dans le monde gentiment ma-

niéré, subtilement naïf du rococo», dont il est peut-être le meilleur écrivain en Hongrie, non en dernier lieu par suite de son trésor de formes mélodieuses, imprégnées de saveurs populaires, et créant l'une des petites écoles de la poésie rococo hongroise. Cependant, toute sa poésie ressemble quelque peu aux fleurs artificielles; il s'agit là «d'illusion de salon, d'imagination à affûtiaux, de simulation sentimentale», d'un des cas du spleen en sourdine du rococo, de cette nostalgie qui n'arrive jamais à l'action.[27] C'est là une résignation paisible, derrière laquelle l'historien peut encore découvrir la fuite devant les problèmes irrésolus de la vie hongroise; ce comportement est tout aussi éloigné des idéaux héroïques que de la méditation religieuse, le comble de ses vœux est un repas exquis, avec du bon vin, une pipe comme passe-temps, et une belle journée de printemps, lorsque les lièvres sortent des champs, et les araignées rafistolent leur toile . . . Ces pensées, et tant d'autres semblables font de Faludi un émule des philosophes des petits bonheurs du présent,[28] et à un tel point que, dans l'une de ses poésies, il recommande le lecteur, pour gagner le bonheur, non à l'aide du Ciel, mais au sage usage de la vie comptant prudemment avec le possible.

A vrai dire, Faludi voudrait conserver les mœurs patriarcales de la noblesse de terroir,[29] ce qui s'accompagne d'un brin d'hostilité à la cour. Cette tendance ne pourrait guère être condamnée dans la situation donnée de la Hongrie: de sa modeste manière, elle a pu contribuer à la préparation en secret de l'opposition de la noblesse qui se manifestera plus tard contre les Habsbourg; ce n'est d'ailleurs pas un phénomène unique dans le rococo européen. Nous avons connaissance de conceptions qui expliquent les dispositions idylliques du rococo français par l'attitude de la noblesse de province qui, face aux intrigues de la cour, cherchait le calme et la paix en s'exilant dans une résistance passive. En l'auteur rococo qu'est Faludi, malgré ses traits positifs, nous devons voir en premier lieu un observateur passif, retiré dans la paix artificielle de l'idylle, de la société féodale commençant à se désagréger. Et, grosso modo, c'est la même chose que nous pouvons dire à propos de sa modeste «école».

Nous avons déjà mentionné que le style de vie rococo a surtout fleuri dans les châteaux de plaisance de nos seigneurs. A Eszterháza, le «Versailles hongrois», on pouvait trouver tout ce qui caractérisait une cour princière selon le goût français; il en était de même dans plus d'un château d'aristocrate. Leur luxe effréné semblait vouloir suppléer à une cour nationale inexistante; et, dans le cas de certains de nos aristocrates, dont les Eszterházy, cela était d'autant plus compréhensible que la superficie et le produit de leurs biens dépassaient ceux d'une petite principauté allemande. Il y avait aussi de la «bravoure» hongroise dans ce gaspillage: «Il faut démontrer que le désir français éduqué à Paris et à Londres peut trouver ses agréments en Hongrie; et, s'en étonnant, il louera certainement devant tous les étrangers l'honnêteté de notre pays . . .» Ces lignes sont de la plume du premier écrivain marquant, en Hongrie, de

l'époque des «Lumières», ce György Bessenyei qui dans un de ses ouvrages de jeunesse — *Eszterházi vigasságok* (Divertissements à Eszterháza), 1764 — décrit, exceptionnellement en hongrois, et dans un style proche du rococo, une des fêtes galantes hongroises pouvant être aussi considérées comme les amères compensations derrière le masque du plaisir d'une aristocratie dépouillée de son rôle politique de naguère.[30]

La culture hongroise n'est guère redevable à ce rococo aristocratique, dont nous commençons seulement à connaître et étudier les manifestations culturelles indiscutablement riches, dont des représentations d'opéra et de théâtre de haut niveau. Ce monde aristocratique a d'ailleurs enrichi notre architecture aussi de plusieurs édifices somptueux.

Si nous désirons mettre à jour les analogies littéraires encore inconnues des manifestations d'un rococo vraiment français de notre architecture au XVIII[e] siècle, nous devons nous tourner en premier vers l'ami hongrois de Voltaire, le comte János Fekete de Galántha (1741—1803).[31]

Dans sa jeunesse frivole, il avait composé des poésies en français; ses vers imitant le ton des maîtres mineurs du rococo français — Piron, Grécourt, Boufflers — sont d'un érotisme audacieux, faisant défiler toute une galerie de ses amours de passage, et il semble bien que les nombreuses Iris, Thémire ou Céliante, dont nous faisons ainsi connaissance, ne sont pas issues des rêveries d'un poète, mais bien plutôt de ses fougeuses expériences de la vie. Fekete ne versifie d'ailleurs pas plus maladroitement en français que les poètes allemands, polonais ou russes du même genre en ce siècle cosmopolite. Sa jeunesse a été une suite ininterrompue de légèretés, et toute sa vie un amalgame de bien et de mal, de traits attrayants et repoussants. Il s'agit là d'une figure tourmentée de son époque de transition, et méritant éventuellement l'attention de l'histoire de la littérature hongroise. La postérité semble l'avoir enterrée sous les anecdotes, et certes l'histoire malintentionnée, voulant que Voltaire, que le comte Fekete considérait comme son maître, ait plutôt prisé ses vins que ses vers, n'est pas authentique. Voltaire, en effet, corrigeait toujours avec grande amitié, les poésies qui lui étaient adressées de la «terre des Scythes».

Les poèmes d'inspiration plus sérieuse de János Fekete de Galántha prouvent précisément qu'il fut un disciple de la pensée audacieuse du maître de Ferney, et même des matérialistes français. En tant que poète de langue hongroise, il n'est également pas tout à fait insignifiant, tandis que dans ses idées philosophiques il se risque bien plus en avant que la plupart de ses compatriotes à l'époque. Il est également intéressant de relever qu'il joua un rôle radical à l'Assemblée Nationale de 1790—1791, s'y faisant remarquer comme un digne disciple des idées françaises, premièrement par sa large interprétation de la souveraineté du peuple, et par son vigoureux anticléricalisme.

Sous ce rapport, Fekete nous intéresse en tant qu'une des curieuses — et peut-être point si solitaires — figures de la poésie rococo hongroise. Nous

connaissons plusieurs autres amateurs aristocratiques versifiant en français (Mihály Sztáray, Zsuzsanna Orczy, etc.), et plusieurs morceaux épicés des recueils manuscrits de poèmes hongrois attestent du fait que, chez nous aussi, le genre du «conte libidineux», si joyeusement cultivé par János Fekete de Galántha, faisait partie des symptômes de désagrégation de l'image du monde féodal.

Nous resterons cependant plus proches de nos réalités nationales, en dirigeant nos regards sur les manifestations plus provinciales de notre noblesse aisée.

Par exemple, un tel phénomène du provincialisme est le poète László Amade. Son dernier critique le considérait comme la figure lyrique la plus éminente du baroque de Hongrie.[32] Mais au fond, si ce poète est encore un baroque, il l'est de manière très décadente, très à la dérive. La conception frivole de l'amour que reflètent les oeuvres d'Amade, ainsi que ses strophes maniérées, tarabiscotées, influencées par les traditions galantes auxquelles le rococo a partout puisé en abondance, en font plutôt un représentant caractéristique de notre rococo, un dilettante, de poids plume en tant que personnalité aussi, se distinguant dans le genre léger de l'époque, pour qui l'amour n'est qu'un jeu de société dépourvu de tout sentiment profond, et dans lequel la victoire rapide figure aussi bien aux règles du jeu que la prompte rupture. Amade est peut-être le seul véritable Don Juan de nos lettres. La tradition veut que ses poésies aient eu au moins quinze muses différentes; en lisant ses vers, nous nous trouvons plongés dans le monde de cet amour rococo qui ne connaît quasi sous aucune forme les rapports humains intimes, et qui ne peut accéder à ses réussites que par une tactique habile. Amade encourage ses amours à la cachotterie, à des jeux masqués de cache-cache, puis il se plaint d'avoir été la victime de «perfidies», de «larves», de «masques».

Il n'est peut-être pas un poète aussi original qu'on le dit généralement; il a écrit une partie de ses vers en se remémorant des airs italiens à la mode, et, probablement, en les compilant à partir des lieux communs des chansons alors sur toutes les lèvres. Ses poésies sont, à quelques exceptions près, chantées, et furent propagées, de son vivant, de bouche en bouche, ou en manuscrit.

Les chansons du XVIII^{e} siècle, aux auteurs anonymes, vulgarisent encore pour la plupart des éléments maniéristes et baroques; certaines de leurs fioritures extrêmement variées et leurs structures de strophes sont par contre, de toute évidence, de caractère rococo, tandis que plus d'une de leurs pensées reflète un frais et juvénile érotisme, et que leur langage est libre. Cette poésie chantée, à la limite de la littérature et du folklore répond cependant, dans son ensemble, à ses lois propres, et ne communique que sous certains rapports avec le rococo.[33]

En 1772, une nouvelle époque s'ouvrait dans les lettres hongroises: après l'intermède du rococo, c'était l'apparition indéniable des idées et du style

des «Lumières». Cependant, toujours plus en marge, les manifestations caractéristiques du rococo se retrouvent, encore au cours des décennies à venir, surtout chez les écrivains de tendance conservatrice.

Parmi ceux-ci, il faut mentionner en première place József Gvadányi (1725—1801). Nos manuels d'histoire littéraire parlent de lui à propos de l'ère commençant en 1772, cela parce que ses ouvrages marquants furent — indubitablement — composés après cette date. Mais il avait commencé à écrire des poésies en 1760 déjà, et tous ses traits caractéristiques majeurs le rattachent au rococo. Il a composé des récits en vers tissés d'éléments anecdotiques, dont méritent d'être mentionnés: *Egy falusi nótárius budai utazásai* (Les voyages à Buda d'un notaire de village, 1787); sa suite: *A falusi nótáriusnak elmélkedései, betegsége, halála és testámentoma* (Les méditation, la maladie, la mort et le testament du notaire de village, 1796); enfin, une histoire picaresque réhaussée de nuances exotiques, *Rontó Pálnak . . . és gróf Benyovszki Móricnak élete* (Vie de Pál Rontó . . . et du comte Móric Benyovszky, 1793).

Son poète préféré était István Gyöngyösi (1629—1709), dont le romanesque baroque conservait encore au moins les apparences héroïques; tout cela se désintègre chez Gvadányi en menues curiosités de la vie, il nous présente les bombances barbares de la vie provinciale hongroise, des escapades de soldats, une série d'anecdotes relatant les ratiocinations de rustre d'une municipalité de village, etc. En apparence, il reste ancré aux mœurs traditionnelles de la noblesse; vieillissant, il versifie avec un zèle croissant et de manière fort ennuyeuses ses opinions réactionnaires fustigant les fidèles des idées nouvelles; mais, en fait, il n'est plus capable de représenter, ni de défendre valablement la morale du passé.

Il est le poète d'une réalité mesquine, terre à terre, il sait peindre la nature avec un amour plongé dans les détails; c'est pour cela que certains de ses contemporains l'ont nommé le Kleist hongrois.

A sa manière, Gvadányi compte aussi parmi les poètes «sensuels» du rococo; cependant, des délices des sens ce sont surtout les plaisirs de la table qui semblent l'intéresser au premier chef; nous pouvons le taxer d'être notre poète-gastronome suggestif. Même son indignation nationale revient souvent aux mets et boissons; la description d'un repas occupe une grande place aussi bien dans le voyage à Buda, que dans le testament du notaire de village; ce dernier morceau nous offre une véritable petite géographie gastronomique qui, travestissant de manière enjouée la théorie du climat de Montesquieu, se fonde sur la thèse naïve selon laquelle le caractère des nations est primordialement déterminé par la nature de leur cuisine.

Il ne fait pas de doute que ce sont là les échos des mangeries quotidiennes de la noblesse de province étouffant dans sa graisse; pourtant, il ne s'agit pas là d'un phénomène aussi spécifiquement hongrois qu'on pourrait le croire à première vue. La gourmandise, les délices de la table fournissent au rococo un

sujet au moins aussi général que la description des voluptés de l'amour. La manière de voir le monde en gastronome se retrouve dans la peinture rococo (par exemple: Lancret: *Le déjeuner au jambon;* Gillot: *Repas villageois;* Oudry: *Provisions de cuisine;* Pesne: *Cuisinière avec une dinde;* etc, etc.). Nombre de critiques au XVIII[e] siècle parlent très peu de la valeur artistique de ces tableaux, mais louent chaleureusement leurs «épices», «l'onctuosité et la succulence» des couleurs.

L'enfantine «sagesse» que prône tout l'oeuvre de Gvadányi présente cet auteur comme un jouisseur passif des petites délices idylliques; cependant l'idylle, chez lui, est bien plus grasse que chez Faludi on Mikes. Mais si nous ne voulons pas à tout prix rechercher le rococo hongrois dans des importations venant surtout de France, d'Italie ou d'Allemagne, nous pouvons également ranger cet épicurien de village parmi ses représentants caractéristiques. Sa manière n'a d'ailleurs pas de suites apparentes dans nos lettres, elle se déprave «en-dessous de la littérature», dans les anecdotes en vers, les histoires de chasse et autres, liées souvent à des événements vécus, et destinées à l'amusement des compagnies d'hommes. A ce qu'il semble, c'est également en pratiquant cette coutume que le général de cavalerie Gvadányi a été promu écrivain dans ces années faisant suite à la répression sanglante du mouvement des Jacobins hongrois, quand le grand poète du siècle des «Lumières» de Hongrie, Csokonai (1776—1805) cherchait en vain un mécène.[34]

Le ravalement de l'image du monde en une suite d'anecdotes est rangé de plein droit parmi les particularités caractéristiques du rococo. Ce genre s'implante effectivement, chez nous dans les dernières décennies du XVIII[e] siècle. Dans les recueils d'anecdotes, à cette époque déjà imprimés, nous retrouvons le ton du badinage rococo, et ce ton descend souvent plus bas, au-delà de la gaillardise.[35] Nous pourrions même citer des exemples hongrois de la folklorisation du conte libidineux justement fameux.[36]

Nous pouvons cependant jeter un coup d'oeil à des contrées plus poétiques aussi du rococo hongrois. János Kónyi, d'autre part écrivain insignifiant, a adapté en hongrois, aux environs de 1770, plusieurs contes de fées français. Son modèle avait été cette Madame Aulnoy, transmise d'ailleurs jusqu'à lui en allemand, qui, au début du siècle, avait œuvré — et non la seule — à embellir, à rendre «convenable» le conte folklorique. On dit des fées de Madame Aulnoy qu'elles portent des costumes identiques à ceux des amoureux galants. Mais dans leurs parures de soie, elles restaient tout de même des fées, bonnes ou mauvaises; et, tandis que les héros de ces contes, le Prince Charmant, Bellebelle, la Princesse Caprilla rayonnaient d'esprit rococo non seulement dans leurs atours, mais aussi dans leur langage, les qualités spécifiques de ces historiettes — les métamorphoses, les amours enfantins, la victoire d'une justice idéale, non de ce monde — en faisaient des parentes proches de tous les contes folkloriques, donc de ceux de Hongrie aussi. János Kónyi avait dû sentir ces

affinités, et, dès qu'il se mit à l'adaptation de Madame Aulnoy, il se rapprocha involontairement des conteurs populaires hongrois.

Nous pourrions amplement citer les marques de ce rococo «populiste» à partir du roman d'András Dugonics (1740—1818), l'*Etelka*. La survie attardée du roman héroïco-galant en Hongrie est, d'ailleurs, sur plus d'un point parallèle à l'histoire de notre rococo. De même, l'ultime désagrégation de la poésie épique baroque représentée par Gyöngyösi, et aboutissant à des rimailleurs comme József Kováts, d'autre part assez savoureux, doit être aussi comptée parmi les manifestations tardives du rococo dans la littérature hongroise.

Malgré ces échos ultérieurs, nous croyons cependant que le rococo littéraire en Hongrie est parallèle à la période rococo de nos beaux-arts, et couvre les décennies précédant 1772, date de l'avènement des «Lumières». Il nous serait possible d'établir de nombreux parallèles, allant jusqu'aux motifs apparentés, entre le rococo de nos arts et de nos lettres.

Le rococo littéraire hongrois a été, dans son essence, un phénomène régressif, même si quelques-unes de ses particularités, surtout celles de la forme, se sont avérées utiles; il se confond avec le processus de désintégration des traditions de l'ancienne littérature hongroise; il s'agit donc d'un style de transition: son scintillement ou sa savoureuse sérénité, son élégance à colifichets ou sa bonhomie rustique allant jusqu'à la grossièreté ne peuvent nous cacher la torpeur accablée de la vie sociale, politique et culturelle d'une «époque impuissante», le provincialisme amolli de la classe dirigeante d'une société féodale en dissolution. Il n'est que naturel que la littérature rococo s'oppose pour une large part aux «Lumières», et les attaque chaque fois qu'elle est obligée de prendre connaissance de leur existence. Nous y relevons, certes, des traits positifs; de plus, par rapport aux traditions baroques, le rococo hongrois, dont nous venons de brosser à grandes lignes l'image, a apporté une certaine démocratisation des sujets, la simplification des formes, dans tel ou tel cas la discipline imposée par le rationalisme. Mais il ne peut faire de doute que le rococo hongrois est une retraite, un isolement, voulus ou non, devant les questions vitales de la nation et de la société. C'est le renouveau national qui lui fera suite, la littérature du style hongrois des «Lumières» que nous devons cependant débarrasser des fioritures rococo qui y ont été gratuitement accrochées, sans pour cela la dépouiller des manifestations du charme, de la joie de vivre et de la poésie.

NOTES

[1] Nous nous sommes étendus en détail, dans notre étude *A tizennyolcadik század ízléséről* (Sur le goût du dix-huitième siècle), parue dans l'*Almanach 1960—1961 du Musée de Littérature «Petőfi» de Budapest*, à l'emploi du terme 'rococo' dans les lettres hongroises. Notre présente étude se fonde sur la conception alors développée, mais analyse certaines questions de manière plus approfondie. — Depuis, le tome II de *A ma-*

gyar irodalom története (Histoire de la littérature hongroise; Budapest, 1963. Sous la direction d'István Sőtér) s'est penché sur le rococo hongrois; ce chapitre bien étoffé est de la plume de L. Hopp, A. Tarnay et I. Varga.

[2] Joel, K., *Wandlungen der Weltanschauung*. I. Band. Tübingen, 1928.

[3] Il serait superflu de nous étendre en détail à l'abondante littérature, aujourd'hui quasi impossible à passer en revue dans son ensemble, se rapportant au rococo. Une analyse récente, pouvant être consultée avec fruit, au sujet des phases principales de la formation du terme a paru dans *Die Kunstformen des Barockzeitalters* (Munich. 1956): H, Tintelmot *Zur Gewinnung unser Barock-begriffe*.

[4] Schürr, F., *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*, Leipzig—Berlin, 1928; Kindermann, H., *Der Rokoko Goethe*. Leipzig, 1932.

[5] Cf.Ermatinger, E., *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*. Leipzig—Berlin, 1928.

[6] Laufer, R., *Style rococo, style des Lumières*. Paris, 1963.

[7] Nous sommes nous-mêmes entièrement d'accord avec la constatation suivante de R. Laufer: «Les simplifications actuelles proviennent à notre avis de l'origine régionale (germanique) des études typologiques: à mesure que des civilisations plus nombreuses sont examinées, le caractère arbitraire des premières analogies éclate davantage. Il nous paraît clair que le comparatisme européen ne sera fructueux que lorsqu'il sera capable d'expliquer les différences nationales sur les bases les plus larges.»

Effectivement, la situation est que nous devons vérifier par un nouvel examen l'application des typologies d'origine allemande, même en rapport avec la littérature des pays est-européens qui, au cours de certaines périodes de leur histoire, ont assimilé de notoires influences allemandes. Nous croyons que l'examen de quelques problèmes du rococo hongrois serait intéressant pour le comparatisme européen aussi.

[8] Hazard, P., *La crise de la conscience européenne. Paris*, 1939. p. 85. — C'est également de cet ouvrage que nous avons emprunté la citation de Fontenelle.

[9] A ce propos, cf. tout dernièrement: Gros, L.-G., *Les inconnues poétiques du XVIII^e siècle*. Les Cahiers du Sud. N° 350. — Roudaut, J., *Les exercices poétiques au XVIII^e siècle*. Critique. N° 181.

[10] Hazard: *op. cit.*

[11] Neubert, F., *Die französischen Versproza — Reisebrieferzählungen und der kleine Reiseroman des 17. und 18. Jahrhunderts*. — Spitzer, L., *Linguistics and Literary History, Essay in Stilistics*. Princeton, 1948.

[12] Cf. Derjavine, K. N., Djivéliégov, A. K., Henricson, G. N., Mokoulsky, C. C., *Istoria frantzouskoï literatouri*. Tome I. Moscou—Leningrad, 1946.

[13] Opinion de Volguine, l'éminent spécialiste soviétique de Voltaire.

[14] Starobinsky, I., *L'invention de la liberté. 1700—1789*. Genève, 1964.

[15] Baróti, D., *A tizennyolcadik század izléséről* (Sur le goût du dix-huitième siècle). *A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. 1960/61*. (Almanach du Musée de Littérature «Petőfi». 1960/61.)

[16] Les paroles citées — soulignées par nous — proviennent de l'ouvrage jusqu'à ce jour fondamental de D. Mornet: *Histoire de la clarté française*. Paris, 1929. Bien que ne fournissant pas d'analyses de caractère esthétique, cette oeuvre prouve sur plus d'un point, par ses exemples, l'existence du style des «Lumières.» A ce propos, il est également recommandé de réfléchir aux nombreuses observations subtiles pouvant être relevées dans l'ouvrage cité de Roger Laufer.

[17] Tintelmot: *op. cit.*

[18] Hausenstein, W., *Rokoko*. Munich, 1916.

[19] Harsányi, I., *Rokokó ízlés a magyar irodalomban* (Le goût rococo dans la littérature hongroise) Sárospatak, 1936.

[20] A propos de plusieurs écrivains marquants de la fin du XVIII^e siècle, mention avait déjà été faite dans le passé qu'il s'agit, chez eux, d'un rococo fortement imprégné des idées des «Lumières». Cf. Horváth, J., *Csokonai*. Budapest, 1936. — Waldapfel, J., *A magyar irodalom a felvilágosodás korában* (La littérature hongroise à l'époque des «Lumières»). Budapest, 1954.

[21] Garas, K., *Magyarországi festészet a XVIII. században* (Peinture de Hongrie au XVIII^e siècle). Budapest, 1955.

[22] Cf. Tolnai, G., *Barokk problémák* (Problèmes baroques). *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* (Bulletin de la Section de Linguistique et d'Histoire Littéraire de l'Académie des Science de Hongrie). Vol. XII. N° 1—4.

[23] Cf. Zolnai, B., *Mikes*. Minerva, 1930.

[24] Cf. B. Egey, K., *Tánc és pantomim iskoladrámáinkban* (Danse et pantomime dans notre théâtre scolaire). Tánctudományi Tanulmányok (Etudes de science chorégraphique). Budapest, 1959—1960.

[25] Dömötör, T., *Népies színjátszó hagyományaink és az iskoladráma* (Nos traditions scéniques populaires et le théâtre scolaire). *Az ELTE Bölcsészettudományi Karának Évkönyve* (Almanach de la Faculté des Lettres de l'Université «Loránd Eötvös» de Budapest), 1952—1953.

[26] Hazard: *op. cit.* tome II.

[27] Horváth, J., *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig* (Le populisme littéraire hongrois de Faludi à Petőfi). Budapest, 1927.

[28] Hazard: *op. cit.*

[29] Klaniczay, T., *Régi magyar irodalom* (Littérature hongroise ancienne) II. Budapest, 1956. p. 419. (Cahiers de cours).

[30] Cf., de la riche littérature sur la culture seigneuriale magyare au XVIII[e] siècle: Tolnai, G., *Régi magyar főurak* (Anciens seigneurs hongrois). Budapest, 1942. — Eckhardt, S., *De Sicambria à Sans-Souci*. Paris, 1943. — Horányi, M., *Eszterházi vigasságok* (Divertissements à Eszterháza). Budapest, 1959. — Staud, G., *Magyar kastélyszínházak* (Théâtres de château en Hongrie) I—II. Budapest, 1960. — etc.

[31] Morvay, Gy., *Galánthai gróf Fekete János* (Le comte János Fekete de Galántha). Une partie de ses poésies a paru en 1781 sous le titre «Mes rhapsodies».

[32] Gálos, R., *Báró Amade László* (Le baron L. A.). Pécs, 1936.

[33] Bartha, D., *A 18. század magyar dallamai* (Les airs hongrois du XVIII[e] siècle). Budapest, 1935.

[34] Cf. Széchy, K., *Gvadányi József*. Budapest, 1894.

[35] György, L., *A magyar anekdóta története és egyetemes kapcsolatai* (L'histoire de l'anecdote hongroise et ses affinités générales). Budapest, 1934.

[36] Cf. Ortutay, Gy., *Nyíri és rétközi parasztmesék* (Contes paysans du Nyír et du Rétköz). Gyoma, 1935. p. 251.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 181—196 (1967)

Le style du tournant du siècle en Hongrie

(A propos du 'modern style')

par

ANDRÁS DIÓSZEGI

(Budapest)

La controverse ne date pas d'aujour-d'hui: y a-t-il eu en Hongrie un style spécifique, homogène et autonome propre au tournant du siècle, c'est-à-dire à ces quelques trois décennies qui commencent en 1890, lors du lancement de l'hebdomadaire littéraire *A Hét* (La Semaine) et prennent fin avec la Grande Guerre, simultanément aux temps héroïques, à l'apogée de la revue *Nyugat* (Occident). En analysant cette époque, l'historien du style s'aperçoit qu'il n'a rien moins que partie facile. Même les styles classiques ne peuvent que très rarement être étudiés à leur état pur, quasi de laboratoire; et en sondant plus d'une période des arts et des lettres, nous devons constater le développement parallèle, l'enchevêtrement fréquent de plusieurs styles. Au tournant de notre siècle, les catégories de style héritées du XIX^{e}: romantisme, populisme, réalisme, symbolisme, naturalisme, impressionnisme, s'imposent encore, tandis que le XX^{e} siècle se profile déjà à l'horizon avec ses différents, «ismes», ses tendances de style d'avant-garde les plus variées. Il en est ainsi dans toute l'Europe, mais dans les lettres et les arts hongrois la situation est plus complexe par rapport à l'évolution générale. Par suite du retard du développement social, l'ancien et le nouveau s'amoncellent et se chevauchent encore plus. Sans une analyse subtile, mettant à jour ses courants les plus secrets, il est quasi impossible de définir cette époque, de la cerner d'un trait net, mordant.

Et pourtant János Barta a raison quand, aux chapitres traitant de la fin du siècle passé et de la période du Nyugat dans sa nouvelle histoire de la littérature hongroise en six volumes, il demande des comptes aux chercheurs: pourquoi ne nous offrent-ils pas une image mieux approfondie et plus cohérente du style de cette époque, pourquoi ne savent-ils pas désigner, dans le tourbillon des styles divers, le plus caractéristique exprimant les nuances, l'âme même du tournant du siècle? La vérité est que cette exigence et, corollairement, les aspirations de la recherche dans ce domaine se manifestent depuis longtemps; on ne pourrait cependant nier que c'est l'élaboration d'une vaste synthèse du genre de notre nouvelle histoire de la littérature qui aurait pu fournir la meilleure occasion de répondre à cette attente par un tableau approfondi.

Une génération auparavant, surtout dans le sillon du *Nyugat*, une aperception plus ou moins générale du style des temps héroïques de la littérature bourgeoise de Hongrie au tournant du siècle avait commencé à se dégager. Gábor Halász, ce connaisseur le plus éminent de la question dans la jeune garde du *Nyugat*, exprimait à ce sujet une opinion bien tranchée. Il déclarait, dans un essai composé en 1939: «Le style prépondérant d'hier a été le 'modern style' qui s'est manifesté, au tournant du siècle et de manière intensive, dans toutes les disciplines artistiques et les a fécondées. Issu des arts ménagers, de la décoration intérieure, il s'est propagé à l'architecture, puis à la peinture et sculpture, à la musique, en dernier lieu à la poésie, à la prose et tout autant à la littérature dramatique, y compris toutes ses émanations scéniques.» Halász a tenté de donner également une motivation sociologique du 'modern style', d'expliquer sa genèse par les nouvelles et si véhémentes aspirations artistiques de notre bourgeoisie. «Sa condition première — a-t-il noté à propos de ce style — est: le bien-être, la domination des couches dirigeantes à leur apogée, l'aristocratisation spirituelle et matérielle, ce raffinement qui est déjà la décadence aussi. Ce moment historique si rare et éphémère que l'on nomme: la Paix.»

Cette vision de l'historien de la littérature sur le bien-être matériel et moral, la richesse et le raffinement du tournant du siècle est présente aussi dans la conscience de l'écrivain de l'époque, encore plus vivace dans la douloureuse nostalgie de la première génération du *Nyugat*. Cela apparaît de manière convaincante dans les ouvrages qui chantent cette nostalgie, ces adieux de la bourgeoisie hongroise à la si brève floraison. Entre autres, c'est de ce naufrage que parle l'une des nouvelles profondément symboliques de Dezső Kosztolányi: *L'aiguière chinoise*. Dans cette magnifique œuvre d'art — par suite d'un mouvement brutal et imprudent — c'est le dernier souvenir jalousement gardé de l'harmonie bourgeoise de naguère qui se brise en mille petits morceaux.

Que symbolisait donc cette aiguière chinoise ? Ce n'est pas le fait du hasard que, dans le premier numéro du *Nyugat* composé avec un soin extrême, et conforme dans ses moindres détails au programme de la rédaction, la première critique d'art a été consacrée à l'exposition des amateurs d'objets d'art qui, ayant rassemblé des valeurs dignes de figurer dans des musées, venaient de stupéfier le public et de faire sensation en présentant une partie de leurs trésors. «Budapest, cette ville de stuc, — pouvons-nous y lire — cette agglomération sans passé et sans goût cache en son sein des valeurs combien estimables, combien étonnantes, depuis les porcelaines viennoises jusqu'aux bronzes du Japon et aux tapis damascènes . . . Et l'Orient suplante triomphalement l'Occident.»

Kosztolányi, dans sa nouvelle, nous donne une parfaite description de l'aiguière, mais aussi, implicitement, du 'modern style' qui mettait son sceau sur toutes les pulsations de la vie et de l'art à l'époque du tournant du siècle.

«Moi, je l'aimais bien» — dit la propriétaire de l'aiguière brisée. — «L'avant-midi, en l'époussetant, je la contemplais plus d'une fois attentivement. Elle

était ornée de beaucoup de petites scènes, d'images bariolées, indépendantes les unes des autres. Quelles sortes d'images ? On voyait, par exemple, le Fleuve Jaune avec, l'enjambant, un grand pont de pierres rouges; ensuite, la tour en porcelaine de Nankin, avec ses sept étages et, à chacun, deux clochettes en or; et puis, des mandarins en capes violettes, en pantalons bouffants, couleur rubis comme les fleurs du fuchsia, sous d'immenses parasols, se dépensant avec onction en courbettes, tandis que, çà et là, dans des chaises à porteurs, des belles montraient leurs minuscules pieds estropiés dans de minuscules souliers vernis; et puis, des champs, avec des quintillions de petites fleurs, des pruniers en fleur; et puis, un Bouddha aux yeux bridés, impassible, au regard vide, ses lourdes mains posées sur les genoux; et puis, des dragons, des monstres à yeux de félin et à bois de cerf, des singes, des vautours, des paons, des tortues; et aussi un lion déchiquetant un chevreau baignant dans son sang; et puis, des chiffres, des signes chinois, des pagodes avec leur toit à courbures montantes, comme de vilains chapeaux de paille. Des choses de ce genre.»

«Il y avait dessus quatre-vingt-trois images. Il y avait encore une petite scène charmante, très amusante. Des écoliers étaient assis sur l'herbe, le maître sévère, natté tenait entre ses genoux un polisson et fouettait son pantalon indigo avec une canne de bambou . . . Moi, ma chérie, autrefois, comme fille de la bonne société, je me mêlais un peu de peinture. Je barbouillais des aquarelles. Et, comme ça, je m'extasiais devant celles-là.»

Parallèlement à l'extension des recherches sur la fin du XIX^{e} siècle, l'attention des sciences littéraires marxistes de Hongrie est toujours plus attirée par les problèmes du style de cette période. L'auteur de la présente étude a défini le 'modern style' — dans le dernier chapitre de son ouvrage *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig* (L'histoire de la littérature hongroise de 1849 à 1905; Editions Gondolat, Budapest. 1962) — comme la tendance devenue prépondérante dans ces années de fin de siècle, à la suite du réalisme et du naturalisme. Et István Sőtér, dans son éloge de Sándor Bródy, prononcé à l'occasion du centième anniversaire de ce prosateur hongrois (1963), range dans le 'modern style' toute cette époque, dont Bródy a été le promoteur et le ferment.

A propos de ces questions aussi, la recherche marxiste sur le style se distingue de ses antécédents par le soin tout particulier qu'elle prend des interférences sociales et idéologiques, sociologiques et philosphiques à l'arrière-plan des problèmes relevant spécifiquement du style, c'est-à-dire des facteurs de la genèse. L'explication de la genèse d'un style nous permet, en effet, de déchiffrer son essence, son sens véritable au-delà de ses caractéristiques de surface.

Gábor Halász et toute la génération qui a vécu la longue période de paix d'avant la Grande Guerre rattachent le 'modern style', la propension à la magnificence et à la décoration, ce besoin constant d'apparat à l'essor économique, social et intellectuel de notre bourgeoisie. Et cela ne manque pas de bien fondé. Mais ce serait considérer bien unilatéralement le problème du 'modern

style', si notre optique était rétrécie de la sorte, ne prenant son point de départ que de la prospérité ancienne de la classe bourgeoise. C'est précisément cette disposition d'esprit partiale qui a poussé Gábor Halász a établir un parallèle entre notre bourgeoisie de la fin du XIX[e] siècle et l'aristocratie de l'Ancien Régime, ainsi qu'entre le 'modern style' et le rococo, son intérêt n'étant sollicité que par ce qui est raffiné à l'excès et décadent dans le rococo.

Les faits infirment — du moins pour ce qui est du 'modern style' se développant dans l'art hongrois du tournant du siècle — cette conception de Halász. Car, en ces décennies, le 'modern style' représente également une forme de manifestation de la personnalité aspirant à la liberté et protestant contre les innombrables modes de l'oppression féodale et bureaucratique, ecclésiastique et militaire. En cette qualité, il n'est pas uniquement — et de loin — le signe de la décadence hédoniste ou morbide, mais aussi le germe d'une nouvelle idéologie, d'une nouvelle attitude humaine en voie de formation. Le jeune Endre Ady l'interprète aussi en ce sens dans son article intitulé *Szecesszió* ('Modern style'):» La civilisation moderne opprime la personnalité — déclare le Gibbon de l'avenir. C'est là une grande vérité présente dans le coeur de tous, mais que fort peu osent exprimer à haute voix ! . . .»

«Pourtant, c'est là la vérité, le fond de tous les problèmes de notre époque. Les réformes sociales désormais inévitables y doivent voir leur point de départ, car la personnalité ne peut longtemps supporter le joug !»

«L'histoire démontre que les transformations les plus sanglantes sont nées des efforts de l'individualité pour se libérer.»

«La personnalité opprimée n'en est pas encore à faire une révolution par les armes; mais elle a engagé la bataille ! . . .»

«Pour l'instant, ce combat se poursuit dans la sphère la plus élevée: l'art, la littérature. Les fidèles des entraves anciennes se moquent des apôtres, entendent de travers leurs visées, et se méprennent le plus profondément sur la base même de ces visées. Les masses les considèrent comme une mode, un engouement passager; pourtant, il s'agit là des premières et modestes escarmouches d'une vaste modification de notre monde.»

«Laissez donc le 'modern style', vous qui êtes prisonniers des entraves ! Le 'modern style' réclame une révolution et des hommes, non des marionnettes, esclaves de la mode.»

«C'est du monde rénové, transformé du 'modern style' que le Gibbon du siècle suivant jettera un coup d'oeil en arrière sur notre époque !»

Le 'modern style' suscite de nos jours un intérêt accru dans le monde entier. Toute une série de monographies et d'essais se consacre au 'modern style' d'Europe occidentale, à l'art-nouveau parisien, au mouvement des Préraphaélites, aux arts décoratifs anglais se développant sur les traces de l'esthétisme ruskien, à Oscar Wilde, ainsi qu'aux phénomènes nouvellement mis à jour de la musique de cette période. Nous retrouvons, quasi dans une

pureté classique, an sein de ces tendances occidentales tout ce qu'il est coutume d'avancer à propos du caractère décoratif, de l'esthétisme et de la décadence du 'modern style'. Sa variante qui voit le jour dans les foyers artistiques de l'Europe centrale — Munich, Darmstadt, Berlin, Vienne et Budapest — s'avère également décadente et décorative; malgré ce fait, elle ne pourrait être intégralement identifiée au 'modern style' ouest-européen. Certains critiques d'art occidentaux la différencient nettement — du moins en tant que «phénomène sociologique» — de celui de Paris, de Bruxelles ou de Londres. Et cela est passablement motivé. L'une des spécificités — indépendante des différences nationales — de la bourgeoisie dans la Monarchie Austro-hongroise du tournant du siècle est le renouveau de l'évolution, la prospérité. Mais il ne s'agit là que de l'une de ses spécificités; l'autre, par contre, est la peur et l'angoisse continuelles, ce sentiment général de la précarité de l'existence. Cette hantise ne peut être qu'en partie expliquée par la crainte des masses ouvrières et paysannes ascendantes. Une autre résultante de ce sentiment permanent de précarité est l'antagonisme des nationalités vivant dans la Monarchie et dressées les unes contre les autres. Mais avant tout, il y a ce pressentiment de l'approche de la débâcle de la Monarchie, et cette intuition n'est pas étouffée, mais bien exacerbée par le pouvoir bureaucratique et militaire qui écrase l'ensemble de la société. Dans de telles circonstances, la bourgeoisie — tout en s'enrichissant effectivement, tout en accédant au niveau des maîtres suprêmes des jouissances de la vie — se sent frustrée, étrangère et mécontente au sein de sa propre société. Ce qui fait que le 'modern style' en tant que philosophie est, tout au moins, contradictoire. On y retrouve cette aspiration caractéristique de l'aristocratie de l'Ancien Régime: arrêter la course du temps, se placer en dehors de l'histoire; mais on y décèle également les efforts pour modifier les circonstances, la fuite et la révolte en tant que manifestations marquantes du sentiment de vie. Le 'modern style' du tournant du siècle en Hongrie porte les marques — par suites des conditions sociales particulières et des circonstances idéologiques — d'une constante et graduelle évolution radicale, d'une 'ouverture à gauche'. Et cela, aussi bien dans le domaine politique qu'esthétique. Voilà l'explication du fait que, tandis que le 'modern style' hongrois des années 1890 ne peut guère être séparé des aspirations semblables en Europe occidentale ou à Vienne, le 'modern style' du *Nyugat* est déjà le reniement aussi de tout ce qu'on doit considérer comme ses antécédents directs, une tentative de frayer la voie vers une esthétique plus indépendante, capable d'influencer, de modifier les réalités.

La première période de notre, 'modern style' — alors que l'évolution capitaliste commence à porter ses fruits, alors que la conscience nationale baigne dans l'ambiance du Millénaire de la conquête de la patrie (1896) — se distingue par la recherche des splendeurs, des composants décoratifs. Cette tendance représente une révolte contre tout ce qui est conservateur, pompier, vieux jeu:

l'art-nouveau de France et d'Angleterre s'élève contre le naturalisme et l'impressionnisme; celui de Vienne et de Berlin contre le rigide classicisme de la cour; celui de Hongrie contre les formes dépassées, mais toujours solidement implantées, quasi exclusives du romantisme et des conceptions populistes-nationalistes. Et ces variantes de l'objet de la révolte reflètent très exactement les décalages entre les degrés d'évolution sociale et idélogique des pays en question. En même temps, ce «déphasage» explique pourquoi, chez nous, les tendances dépassées — symbolisme, naturalisme, impressionnisme — se présentent conjointement au 'modern style', pourquoi elles s'y intègrent en tant que motifs, d'enjolivement, d'ornementation. Le caractère disparate fortement éclectique du 'modern style' hongrois est encore renforcé par le fait que, dans l'atmosphère du Millénaire, son opposition au romantisme et aux conceptions populistes-nationalistes ne pouvait être pleinement conséquente. Ainsi, les motifs «touraniques» ou paysans hérités du populisme et de la conception historique y trouvaient également leur place.

Le 'modern style' hongrois se dégagea tout d'abord dans les ateliers de l'architecture, des beaux-arts et des arts décoratifs. Mais il apparut fort tôt, dès la fin des années '80, dans les lettres aussi. Gábor Halász découvre son influence premièrement dans la poésie qu'il taxe d'«art appliqué de la description». Il constate que cette poésie «tend à des effets limités intimes, travaille ses thèmes comme des camées, les polissant avec un soin infini, construit la nature, l'objet d'art ou de luxe sur des métaphores puisées à l'habillement, ses tissus de prédilection étant la soie et le velours, ses couleurs préférées le jaune, l'or et le pourpre. Chez le jeune Babits, le rayon du soleil est un «fantôme doré», le sourire est «perlé». Le jeune Kosztolányi part à la découverte de son univers de merveilles en se claustrant «entre quatre murs» et chante le «chaos haut en couleur, tangible...» Il faut dire cependant que l'orientation 'modern style' de la prose hongroise remonte beaucoup plus loin et que son extension est aussi plus importante. János Horváth classe sous l'étiquette «romantisme du style» les manifestations toujours plus vigoureuses allant du début des années '90 jusqu'à la Grande Guerre, visant ostensiblement au décoratif, aux effets picturaux et musicaux et qui transforment de fond en comble notre prose.

Le premier écrivain qui révolutionna le style de la prose hongroise a été — selon l'opinion de Babits et de nombre d'autres écrivains et historiens de la littérature — Sándor Bródy. Sans vouloir déprécier son influence, nous nous premettrons de souligner qu'il n'a pas été le promoteur et le réalisateur unique de la révolution de notre prose nouvelle. Parmi ses contemporains, il y a eu des écrivains qui comprenaient les problèmes du style nouveau de manière plus consciente et qui, en conséquence, exercèrent un effet non négligeable sur Bródy. Zsigmond Justh et Zoltán Ambrus avaient minutieusement étudié l'architecture, les arts ménagers, la musique et la peinture de Paris; dès les années 1880, ils rendaient compte de leurs impressions dans des feuille-

tons suscitant des échos répétés parmi leurs lecteurs. Zoltán Thury vécut pendant deux années en marge de la colonie de peintres de Munich, où il assimila la manière de marier le pessimisme naturaliste à la vaporeuse et dégagée technique du plein-air. Daniel Papp fut, en sa qualité de linguiste aussi, un pionnier de la rénovation du style qui devait permettre de débarrasser nos lettres du laisser-aller provincial, féodal et les élever au niveau de la prose anglaise ou française à l'époque. «Nous professons tous le principe, je le professe moi-même aussi — écrivait-il — que, puisque le peintre peut à son gré mélanger du rouge et du blanc pour arriver à un rose, nous pouvons, avec la même impétueuse indépendance, disposer des nuances du langage et les malaxer». Elek Gozsdu, qui avait fait de son appartement à Temesvár, en Transylvanie, un véritable musée de l'art-nouveau, réfléchissait, au même moment, aux possibilités d'arriver à une variante typiquement hongroise du 'modern style': «Nous admirons sincèrement et avec ravissement la mer de Boecklin. Mais nous rejetons avec une fermeté tout aussi sincère ces couleurs insolites sur des tableaux hongrois, et quelque splendides et remplies qu'elles soient...» Il jugeait que la base réelle du style hongrois est dans les couleurs de notre Grande Plaine: «Que ces nuances sont parfaites, sobres, nobles et vivantes! Avec quelle austérité le jaune clair, le blanc, le rouge et le bleu, le rouge, le brun et le vert foncé, le violet et le bleu s'y allent. Que de vies modestes, sans passions, sans grands ou violents combatsi cachent ces couleurs!»

C'est ce caractère décoratif précédemment mis à l'essai qui s'épanouira ensuite dans le style des poètes et des prosateurs du *Nyugat*. Ce ne sont pas seulement les «poètes de la Beauté» — Babits, Kosztolányi, Árpád Tóth, Gyula Juhász, Ernő Szép, Simon Kemény, Zoltán Nagy, Zoltán Somlyó — qui créent une poésie de grande richesse, décorative, mais bien Endre Ady aussi; et ce n'est pas uniquement la prose d'Ady, de Margit Kaffka, de Krúdy, de Csáth ou de Szomory qui est 'modern style', mais aussi celle de Zsigmond Móricz: celui-ci a approché le plus de l'idéal rêvé par Gozsdu, il a pétri sa prose de couleurs spécifiquement hongroises et, à sa manière, cette prose est presque aussi décorative que celle de Szomory, adepte de l'esthétisme anglais, ou celle de l'«impressionniste» Margit Kaffka. C'est précisément ce composant décoratif du style des personnalités majeures du *Nyugat* qui signifie leur révolte contre la grisaille, la stérilité de l'écriture surannée, populiste-nationaliste, contre l'encroûtement du style du classicisme hongrois. C'est en analysant la langue révoltée, exprimant une soif insatiable de la vie, d'avides nostalgies, des rêves de se libérer de l'obscurantisme et du provincialisme que nous saisissons le sens profond et exact de cette déclaration d'Ady: «Mon 'modern style' est le combat du progrès contre les collets montés».

En général, le décoratif — marque typique du 'modern style' — ne se manifeste pas, chez nous, sous sa forme pure; cette sorte d'esthétisme «pur», si courant dans l'art-nouveau occidental, n'apparaît que plus rarement dans

nos lettres. Le mélange des styles est bien plus caractéristique: le 'modern style' hongrois s'enchevêtre, au sein de l'évolution artistique et littéraire retardée, avec d'autres styles se présentant également au tournant du siècle. Bródy qu'on considère comme le promoteur du «romantisme du style» est, en même temps, celui qui implanta le naturalisme dans notre littérature. A propos du *Journal* de Zsigmond Justh, c'est Gábor Halász qui constate que nous tenons là la première réussite hongroise du style impressionniste. Et l'on mentionne l'impressionnisme encore à propos de l'écriture de Margit Kaffka, de Kosztolányi, de Gyula Juhász ou d'Árpád Tóth. C'est également dans le sillage du 'modern style' que le symbolisme fait son apparition fulgurante en Hongrie pour jouer un rôle d'avant-plan dans les oeuvres plus complexes de l'époque, surtout dans la poésie d'Ady. Cependant, ce serait nous tromper que, sur la foi de cet amalgame de styles, nous limiter exclusivement à l'une ou l'autre de ces tendances surgissant en Hongrie avec le décalage signalé, mais dans une contexture bien précise. Ainsi, il ne serait permis de considérer Bródy ou Móricz uniquement comme écrivains naturalistes, Kaffka et Krúdy comme impressionnistes, Ady et Béla Balázs comme symbolistes. En effet, toutes ces particularités stylistiques s'imposent conjointement dans le tissu même du 'modern style', c'est-à-dire au sein d'interpénétrations permanentes. Il en est ainsi surtout au moment du lancement du *Nyugat*, à l'avènement de la seconde phase de notre art-nouveau, quand les aspirations artistiques de la première sont d'une part dépassées et se font, d'autre part, plus complexes, plus contradictoires.

Dans cette seconde période du 'modern style' c'est toujours moins l'essor bourgeois qui se reflète, et toujours plus la crise à problèmes si compliqués, découlant de la situation ambivalente de notre bourgeoisie au sein de la Monarchie. Parfois une manière de voir différente de la joie de vivre se manifeste déjà dans le 'modern style' des années '90: on y sent la désillusion, le marasme éthique, l'ironie, on y constate la découverte de la grisaille des réalités que le luxe, la richesse ne peuvent que superficiellement, mensongèrement cacher. Le sentiment de tous les artistes de cette époque est celui tant de fois exprimé par Ady, mais qu'il formulera dans toute sa clarté justement au seuil des révolutions de Hongrie: «Qui saurait encore résister à la grisaille rayonnante de menteurs? . . .»

Dès les premiers numéros de la revue, les théoriciens du *Nyugat* mettent en valeur, très consciemment, le rôle libérateur, promoteur du 'modern style' décoratif des années '90. A propos de l'art-nouveau viennois, Géza Lengyel écrit que, «si les aspirations de l'architecture de nos jours sont plus saines et plus durables, il faut y voir l'activité combien notable et héroïque du 'modern style'.» C'est également l'importance des prédécesseurs qu'Artur Elek souligne, tout en exprimant les différences entre les deux générations, lorsqu'il compose l'avant-propos de l'anthologie poétique du *Nyugat* pour l'année 1911. Les

deux générations qu'il délimite sont: les poètes des années '90 caractérisés par la «sérénité de leur chant», et ceux qui poursuivent leur œuvre, tout en reniant les plaisirs simplistes de la vie en tant qu'unique but de l'existence; conformément à son essence particulière, cette poésie est celle de la «douleur», son caractère se dégage de la «description alternée d'objets inanimés», de l'expression «des instincts tapis, des désirs refoulés, des passions révoltées», ainsi que des «senteurs sauvages et lascives». Et si les visées significatives de la première phase subsistent, connaissent même maintenant leur véritable floraison, si le décoratif s'impose justement dans et par le *Nyugat* comme trait général de nos lettres, l'accent majeur passe de plus en plus sur un second, puis un troisième principe du 'modern style'.

Le décoratif ne peut en être qu'une manifestation extérieure; derrière, nous trouvons des principes dominants de la forme qui définissent le caractère même de l'élément décoratif. Si nous ne considérions que le fouillis, les excès des éléments décoratifs, ou la source de cette ornementation, nous ne pourrions nier que le 'modern style' est fort proche du baroque, du maniérisme, du rococo. Il opère volontiers à l'aide des imitations des formes de la nature, surtout du foisonnement des couleurs et des tracés puisés au monde végétal. De ce côté, le caractère décoratif du 'modern style' s'apparente sans conteste à l'impressionnisme aussi. Et pourtant, il ne pourrait être confondu avec aucune des autres tendances qui sembleraient de la même veine. En effet, le principe essentiel de la forme 'modern style' est la stylisation, c'est-à-dire un procédé rationnel d'accentuation et de synthèse qui dépasse le principe de l'imitation, donc la base commune de toutes les tendances de style bourgeoises du XIX^{e} siècle.

Le 'modern style' combine les motifs ornementaux qu'il utilise en les simplifiant jusqu'à leurs traits essentiels. C'est ainsi qu'à Vienne ils deviennent des figures géométriques composées de quelques lignes fondamentales; dans le 'modern style' hongrois, ces motifs sont puisés à la nature et se changent en sobres rinceaux; les dessins et peintures de l'art-nouveau français sont des taches de couleur cernées d'un contour accentué et d'un seul jet. C'est cette tendance à la stylisation qui crée un rapport particulier entre le 'modern style' et tous les autres l'ayant précédé; comme il s'efforce d'utiliser ses motifs ornementaux — quelle que soit leur origine — en les stylisant, en les simplifiant jusqu'à leur essence même et en les fondant dans une harmonie, cela conduit à la naissance d'une série de «néo-styles»: néo-roman, néo-gothique, néo-Renaissance, néo-baroque, néo-romantique, sans que ceux-ci représentent des tendances effectivement autonomes et pures. En effet, le 'modern style' n'applique pas uniquement la stylisation aux éléments décoratifs, mais les rapporte à l'œuvre artistique intégrale et tend à imposer avec un parfait esprit de suite l'idée de l'unité du style. De la sorte, il réussit à accorder en unité organique même les éléments d'origine et de style divers, et à déboucher, en fin de compte,

par la voie du principe de la stylisation et de l'unité du style, à la loi maîtresse de l'art moderne: la construction. Lorsque la génération du *Nyugat* se manifeste en 1908, le 'modern style' de Vienne a déjà dépassé sa première période décorative et ses meilleurs artistes apparaissent comme les représentants d'aspirations annonçant les arts d'avant-garde modernes. C'est ce que l'un des critiques hongrois de l'exposition de l'art-nouveau viennois à Budapest, en 1911, met en valeur dans la revue, en faisant remarquer que ces artistes ne se sont pas cantonnés dans leurs expériences du début, mais qu'ils ont évolué dans une direction bien définie. Ils ont compris, dit Géza Lengyel, que «la maison et le meuble ne doivent pas être décorés, mais construits».

Notre histoire de la littérature juge de manière traditionaliste que le tournant marqué par le *Nyugat*, premièrement par l'entrée en scène d'Ady, signifie l'avènement en Hongrie du symbolisme. Cette conception prend éminemment en considération que c'est alors que l'évolution retardée de nos arts et de nos lettres a rattrapé l'Occident, grâce à la révolution préconisée par Ady et le *Nyugat*, et a comblé ce décalage de quelque quarante ans sensible auparavant entre la littérature française et hongroise. Notre critique littéraire voit la particularité du symbolisme hongrois d'abord dans ses manifestations de contenu et d'idéologie, dans le fait que «le symbolisme français est opposé plutôt de droite à la bourgeoisie, tandis que le symbolisme hongrois l'est plutôt de gauche». Cette conception se nourrit surtout des essais de József Révai analysant le symbolisme d'Ady dans son contexte idéologique; mais c'est là la substance de l'optique de toute une lignée des spécialistes d'Ady, depuis Gyula Földessy jusqu'à Aladár Komlós. Il est incontestable que ces prises de position sont étayées par toutes les données biographiques qui parlent de la rencontre à Paris d'Ady et des symbolistes français, et prouvent le rôle de ceux-ci dans le révolutionnement de la manière de voir et de sentir du poète hongrois. Parallèlement, il est, cependant, non seulement possible, mais aussi nécessaire de prendre conscience des nombreuses différences esthétiques qui sont flagrantes entre les Français et le soi-disant symbolisme d'Ady.

Déjà certains critiques rattachés au *Nyugat* avaient attiré l'attention sur la nécessité de délimiter de manière plus nette les deux domaines esthétiques. Dezső Szabó qui, plus qu'aucun de ses contemporains, avait pénétré la poésie symboliste française, démontre dès 1913 le danger d'une assimilation d'Ady à Baudelaire en tant que symboliste, alors que ce dernier a tout au plus pu fournir le souffle initial au poète hongrois venu à Paris et qui, dans sa maturité, a développé une conception poétique, une méthode de création entièrement autonomes des influences premières ou de toutes autres attaches. Effectivement, Ady ainsi que ses contemporains réalisant la même synthèse magistrale dans leur art: Csontváry et Bartók ne sont pas des symbolistes; la symbolisation n'est qu'un des facteurs de leur esprit créateur, une étape dans la réalisation d'un programme artistique plus complexe.

Le combat qui s'est poursuivi à son paroxysme en Ady ne représente pas un problème individuel isolé, mais la question cruciale de tout l'art de cette époque. Dans les réalités sociales de la Monarchie, il ne reste qu'un seul chemin à l'artiste bourgeois du début du XX^{e} siècle, s'il ne veut pas plier l'échine devant le pouvoir, s'il désire conserver l'indépendance de sa personnalité humaine et artistique: c'est le 'modern style'. C'est-à-dire: tourner le dos aux réalités, se mettre en opposition, puis recréer la réalité et accepter la révolution sociale. Les meilleurs représentants hongrois du 'modern style' ont passé par ces trois paliers et, du romantisme empli de spleen, ils sont arrivés aux objectifs positifs, esquissant la société neuve de l'avenir. C'est, entre autres, l'existence de cette aspiration que le jeune György Lukács reflète et fait discerner en étudiant Novalis et l'ensemble des problèmes de la philosophie des poètes romantiques. Il applique une nette césure entre le décoratif superficiel, le symbolisme métaphysique d'une part et le principe constructif du style, le modelage de la réalité d'autre part. «Poétiser le destin n'est point le créer — souligne Lukács. — La voie interne qu'ils (les romantiques) ont suivie ne pouvait mener qu'à l'assimilation organique de choses données, qu'à la magnifique ordonnance des images des choses, mais non à la domination de celles-ci.» Lukács prend clairement position à l'opposé du stade précédent, alors déjà dépassé du romantisme, du symbolisme; il se rallie à l'idée d'un art constructif, à tendance «créatrice du sort».

De ce point de vue, il est quasi décisif que le débat orageux qui explosa à propos de l'art d'Ady ne tourna jamais autour du symbolisme, autant qu'il s'y est agi de questions esthétiques. Cela est clair tout au long de la polémique à propos de sa poésie *Fekete zongora* (Le piano noir) aussi. Dans son article sur les pages du *Nyugat*, Ignotus a mis à jour avec un sens esthétique acéré que, pour le grand public, la source de l'inintelligibilité de cette poésie était justement son rationalisme, cet effort conscient de concentration et de synthèse qui représente le trait le plus caractéristique de toute la poétique d'Ady. Et tout ce qu'Ignotus avance à ce propos n'est que la description de la méthode de travail en pleine pâte et synthétique du 'modern style', l'analyse du procédé de construction et de synthèse dégagé par Ady. «Et non seulement la langue se perfectionne, mais le parler aussi — écrit-il. — C'est ainsi que peut naître une sorte de technique poétique comparable à la technique picturale d'un Puvis de Chavanne ou de notre Adolf Fényes renonçant à peindre la laine comme une laine, l'écorce de l'arbre comme rugueuse, la matière comme matérielle, renonçant aussi bien à rendre minutieusement tous les détails de leur plastique de lumière et d'ombre, le jeu complet des nuances, mais s'attaquant — soit posément, soit avec agitation — à la représentation — soit du clair de lune, soit du feu de l'enfer, soit de l'herbe, soit de la figure humaine — à l'aide de couleurs simplifiées, dont la force traduira, complètera et remplacera tout ce qui a été précédemment écarté.»

De même, le trait le plus caractéristique de la méthode de création d'Ady est cette concentration stylisée de chaque motif incorporé à ses vers dans la mesure de leur programme intellectuel et de leur charge émotionnelle. Son trésor de motifs poétiques est incomparablement riche; les événements de sa propre vie, le milieu social et naturel, la Bible et les mythologies les plus variées, ainsi que — non en dernier lieu — les éléments puisés aux divers styles artistiques se présentent simultanément et fondus ensemble non seulement dans ses volumes, dans ses cycles de poésies, mais aussi dans chacun de leurs morceaux. Plusieurs de nos chercheurs ont dressé l'inventaire de son trésor de motifs; c'est Gyula Földessy qui a été le plus minutieux et c'est certainement lui qui a commis la plus grossière erreur en taxant chacun des motifs d'Ady de symbole, cela même dans les cas où il possède un sens clair, rationnel, condensé à l'essentiel, et ne véhicule aucun contenu caché, ne pouvant être saisi que par l'intuition. Et c'est cette position d'esprit totalement axée sur le symbolisme qui a dû susciter les interprétations approchant Ady comme un poète fondamentalement irrationnel. Alors que la force immense d'Ady est précisément — non seulement comme publiciste, mais comme poète aussi — en premier dans son rationalisme, dans cette capacité de saisir l'essentiel et de réfléchir, dans un style poétique rendant les dominantes, la réalité découverte dans ses corrélations foncières.

Naturellement, il serait erroné, en soulignant l'importance première du rationalisme d'Ady, de rejeter son symbolisme, de le considérer comme une incidence secondaire, car cela nous ferait oublier le caractère contradictoire de son œuvre. Il faut plutôt résoudre le rapport entre l'héritage symboliste et la propre méthode — synthétique et condensante — de création d'Endre Ady. Il n'y a rien de fortuit dans le fait qu'Ady s'intéresse si profondément au symbolisme français. De toutes les tendances bourgeoises de style au XIX^{e} siècle, c'est celle-ci qui s'écarte le plus loin du principe de l'imitation de la réalité, c'est celle-ci qui vise le plus énergiquement à la prise artistique des corrélations de substance à l'arrière-plan. Nous devons cependant voir dans quelle mesure décisive les prémisses idéologiques du symbolisme français diffèrent de ceux d'Ady cernant la réalité aussi à l'aide de symboles. Celui-là coule des mêmes sources sociales et philosophiques que le réalisme, le naturalisme, l'impressionnisme; il n'est pas tant une réaction contre la peinture de la réalité, impuissante face aux questions métaphysiques, que plutôt son produit d'addition basé sur la science positiviste. Selon l'interprétation, valable de nos jours encore, des esthètes occidentaux, le symbolisme de Baudelaire est une quête de la foi «qui met fin au doute et qui est le seul matériau sur cette terre où tout n'est qu'apparence, mirage et désillusion». Ce sentiment de vie baudelairien est présent, caractéristique chez Ady aussi, surtout dans ses périodes d'abattement, d'échecs, quand il cherche les réponses dans une explication irrationnelle du monde, dans la quiétude de la foi apportant une solution à

tout. Mais Ady ne cesse jamais de répéter que cette philosophie irrationnelle ne le satisfait point et que: «cette foi n'est pas si forte, si grande; mon coeur bat la chamade pour quelque chose d'autre». Et ce quelque chose d'autre est la recherche passionnée d'une interprétation rationnelle du monde — mettant à jour les connexions fondamentales, capable de régir le destin individuel, tout comme l'action sociale —, la condensation sur cet objectif de toutes les énergies du poète.

Notre histoire de la littérature peint Ady comme l'annonciateur de la révolution politique toujours plus imminente, comme le poète qui a réfléchi de la manière la plus systématique à cette question. Mais Ady n'est pas seulement poète révolutionnaire; il est, en même temps, le représentant le plus radical d'une révolution esthétique et il accède, sur ce terrain, à la synthèse majeure. La portée de son action esthétique ne réside point — il s'en faut bien — dans la transplantation en Hongrie, par lui accomplie, d'une représentation lyrique déjà perfectionnée à l'Ouest, dans les littératures plus évoluées, mais dans le fait qu'au milieu des complexes conditions sociales et idéologiques de la Monarchie, la Hongrie y comprise, il a découvert au tournant du siècle et élaboré la méthode artistique lui permettant de mettre à jour les corrélations essentielles, de cerner, au sens esthétique, les contours d'une nouvelle réalité. Ce n'est que si nous prenons conscience de cet Ady 'modern style', passant de la révolte individuelle à la révolution sociale, ainsi que de la vigueur synthétique et constructive des arrières de l'art-nouveau, à première vue superficiellement décoratif, que nous pourrons pénétrer réellement l'importance de la révolution poétique à la pointe de laquelle il s'est trouvé.

Ady n'était pas entièrement isolé, bien que, dans les dernières années de sa vie, il se soit considéré comme abandonné et comme poète, et comme homme politique. La révolution préconisée par Béla Bartók en musique poussait dans le même sens que sa poésie; et, à la fin de l'époque étudiée, dans *Le mandarin merveilleux*, elle devait arriver à la vaste synthèse finale de l'art musical 'modern style'. Une semblable synthèse grandiose de la peinture 'modern style' se réalisa chez Csontváry, surtout sur ses grandes toiles de Baalbek et du Cèdre solitaire. Tout comme dans la poésie d'Ady, l'élément décoratif et symbolique n'est que complémentaire dans l'art de Bartók ou de Csontváry, dont les dominantes sont: la stylisation réduisant les éléments de la réalité, des mythes et des symboles à leur essence, la synthèse particulièrement vigoureuse et l'esprit constructif. Ce sont ces traits qui leur permettent de rendre clairement non seulement les corrélations historiques du passé et du présent d'alors de la Hongrie, mais aussi les tendances annonçant l'avenir. Dans cette optique, ces trois géants débordent effectivement du 'modern style', dont ils ont été, chez nous, les promoteurs et les représentants les plus valables. En ce sens, c'est fort judicieusement que Géza Csáth, qui fut l'un des premiers à apprécier et analyser la musique bartokienne, avance que celle-ci n'est pas

simplement une «musique 'modern style'» incarnant un caractère inhérent à son époque, mais en même temps une «musique moderne» riche d'un sens universel.

La question se pose immanquablement, à la suite de ce que nous venons d'exposer: quel est le rapport du 'modern style' aux révolutions de l'art du XX^{e} siècle, aux mouvements modernes d'avant-garde. Gábor Halász a considéré l'art-nouveau en Hongrie et partout ailleurs — Vienne, Berlin, Europe occidentale — comme la floraison ultime de l'art bourgeois. En cette qualité, il le range parmi les styles raffinés à l'excès, régressifs, décadents, y analysant le chant du cygne de l'art de la société bourgeoise. Il ne fait pas de doute: l'art-nouveau en France, le Modern Style en Angleterre sont en premier décadents. De même le raffinement excessif, la décadence sont présents dans l'art-nouveau de Vienne ou de Hongrie qui s'est épanoui dans des conditions sociales et idéologiques différentes, cela même pour ce qui est de ses représentants les plus radicaux, arrivés aux rapports les plus serrés avec la révolution sociale, pour ce qui est de ces artistes qui, dépassant les facteurs de surface et superficiels du 'modern style', ont nourri ses germes rationnels donnés et ont fait, de la méthode artistique visant à la prise de l'essentiel et des corrélations, le principe de base de leur style. Or, c'est justement leur rationalité qui souligne que, même dans leurs idées révolutionnaires, ils restent en dedans de l'idéologie de la bourgeoisie. Ils ne veulent pas détruire le passé, tout cet héritage culturel amassé par l'humanité et le peuple hongrois; ils veulent en faire saillir l'essentiel, le comprendre dans un ordre plus sensé, dans des liaisons neuves. L'art-nouveau en tant que style est une rupture avec le goût suranné et inopportun des époques passées, avec l'optique historique, avec le romantisme, avec l'ensemble de ses antécédents; mais, en même temps, c'est un style gardien des traditions, désirant mettre à profit de manière consciente et raisonnable tout ce qui, des trésors du passé, lui semble de valeur durable, humaine et hongroise. Il est significatif que les plus grandes figures du 'modern style' hongrois —Ady, Bartók et Csontváry — tout en rompant avec la conception historique féodale et dépassée des classes dirigeantes de leur pays—œuvrent pour arriver à une conscience historique nouvelle plus conforme à l'esprit de l'époque. C'est dans ce sens que nous pouvons parler du caractère d'innovation et, parallèlement, de conservation des traditions dans tout le mouvement du *Nyugat*.

La tragédie d'Ady et de l'équipe du 'modern style' hongrois fut que la classe, au nom de laquelle ils manifestaient l'exigence d'une culture neuve, — la bourgeoisie hongroise — n'endossa ni sa propre révolution politique, ni son propre art. Cela devient patent surtout au cours des années de la Grande Guerre; alors, les violentes sorties d'Ady rendent encore plus sensible cette situation tragique. «Mais moi, après ce séisme, je ne serai plus, très probablement, celui que j'ai été, quand même mes amis fidèles s'efforcent de me consoler. Je voudrais hurler, si c'était possible, de fureur à la vue de notre embryon

de bourgeoisie, dont j'ai aspiré à être l'âme, qui beugle combien bestialement après le sang. Elle n'a jamais été digne des biens auxquels nous aurions aimé la conduire.» Ady et ses compagnons se proposaient de créer une culture générale au niveau de la civilisation bourgeoise la plus élevée. Dans la Hongrie du tournant du siècle, cela signifiait une révolution. Mais il était tout autant révolutionnaire de prendre ensuite conscience de la réalité: il n'est plus possible de créer une culture en prenant appui sur la bourgeoisie. Ady fut parmi les premiers à chercher à la culture nouvelle une nouvelle base sociale et idéologique, à rencontrer la classe ouvrière et le socialisme.

Ce furent les mouvements artistiques rattachés aux perspectives de la révolution socialiste: le Groupe des Huit et le mouvement d'avant-garde de Lajos Kassák qui donnèrent suite aux éléments les plus progressistes du 'modern style'. Ils avaient reçu tout prêt le principe de la stylisation et de la construction. Tout comme l'épanouissement, dans les années 1920, de Le Corbusier ou du mouvement allemand du Bauhaus est inimaginable sans les pionniers de l'art-nouveau, Otto Wagner ou Van de Velde, les mouvements d'avant-garde hongrois poussent aussi directement leurs racines dans les antécédents nationaux; cependant, du même coup, l'avant-garde est aussi une négation, un refus conséquent de toutes les traditions. Pour ce qui est de l'isolement, dans ses dernières années, d'Endre Ady, l'explication n'en est pas uniquement la défection de ses partisans bourgeois, mais aussi le fait que, par rapport à la situation dix ans plus tôt, les aspirations artistiques radicales, fondées sur le socialisme sont alors plus vigoureusement développées, plus indépendantes. Et cette relève ne reconnaît plus ni en Ady, ni dans la revue *Nyugat* en général, ni dans le 'modern style' d'idéologie bourgeoise l'émanation la plus évoluée de l'art, elle juge que le rôle directeur lui revient sur le plan esthétique aussi.

Pareillement à la disparition des programmes artistiques semblables de la Monarchie Austro-hongroise se désagrégeant, c'est 1918, la fin de la Grande Guerre qui met un terme au 'modern style' hongrois. Cela ne veut pas dire qu'il disparaît complètement. Mais il ne s'impose plus comme tendance de style dominante. Il cède la place au réalisme d'inspiration sociale, à ce principe de néo-réalisme qui existait déjà précédemment dans les nouvelles hongroises et dans les conceptions de Zsigmond Móricz sur le roman; il cède également la place au programme encore isolé, mais farouchement tendu vers l'avenir, de l'avant-garde constructiviste qui mènera à Attila József en poésie et à Gyula Derkovits en peinture. Ce sont là les deux tendances de style dynamiques qui reflètent le mieux la configuration de la nouvelle époque.

Et les principes du 'modern style' continuent à survivre — mais désormais sous une forme modifiée, transformée, décantée — dans l'art mûr, sur tous les plans équilibré, des générations du *Nyugat*. Il est vrai que, face à l'activisme de l'avant-garde, le constructivisme, cette méthode la plus percutante du 'modern style' s'éclipse entièrement; mais le caractère décoratif, la

stylisation des éléments essentiels continuent à se développer de manière toujours plus pure et valable. Ainsi, dans ses arrière-fleurs aussi, dans son déclin aussi, le 'modern style' reflète de façon saisissante l'époque de la genèse, l'apogée de la bourgeoisie au tournant du siècle. Les nostalgies humanistes du 'modern style' classicisant représentent une nouvelle formulation des idéaux des temps héroïques de notre bourgeoisie — cette période si courte, si contradictoire, mais malgré tout si féconde —, et remplissent une fonction effective à l'opposé du flot antihumaniste qui déferle sur l'Europe dans l'entre-deux-guerres.

Abordons, enfin, une question de terminologie. Bien qu'il soit clair, sur la base des faits, qu'il y a eu une période hongroise du 'modern style' et que celui-ci tranche nettement, pour ce qui est de ses principes, sur l'impressionnisme et le symbolisme, tout comme sur les courants d'avant-garde de l'Europe de l'Ouest, la question se pose toujours: devons-nous utiliser cette notion? Ne serait-il pas plus pertinent de nous contenter des dénominations courantes, établies, même si elles ne caractérisent pas de façon précise l'art de cette époque? Car, même les artistes qui ont créé le 'modern style' hongrois n'utilisent que relativement rarement ce terme, et non seulement en s'y identifiant, mais aussi en s'en désolidarisant, en s'y opposant. Tout cela ne signifie cependant que des considérations secondaires aux yeux de l'objectivité scientifique. Le fait historique reste que c'est le XIX^{e} siècle qui nous a donné toutes les dénominations, aujourd'hui encore d'usage, des grandes époques de l'art. C'est le XIX^{e} siècle qui a inventé le terme du gothique, de la Renaissance ou du baroque. Il les a implantés après que le lexique du classicisme eut fait figurer le 'gothique' et le 'baroque' comme des sobriquets, des synonymes de «mauvais goût» et d'«inesthétique». Gábor Halász décrit avec une précision sans préjugés les modifications affectives, au cours d'une cinquantaine d'années tout au plus, du terme 'modern style': au début, il a signifié audace, esprit d'innovation; c'est de cette position élevée qu'il est descendu très bas, jusqu'à devenir le synonyme de manque de goût. Et c'est de là qu'il remonte lentement au niveau, où ce sont ses valeurs spécifiques et exceptionnelles qui conditionnent le jugement à son sujet, où «de la mode rejetée se dégage une nuance particulière du goût, de la beauté impérissables».

Il en est effectivement ainsi. De tout ce que l'art hongrois moderne du tournant de notre siècle a créé, les cimes les plus proéminentes sont les œuvres de Csontváry, Ady et Bartók. Si nous sommes conscients de ces valeurs, la dénomination perd peut-être de son importance; et si la question garde de l'intérêt, c'est du point de vue scientifique, car la science considère comme sa propre justification la nette distinction — pour ce qui est de la terminologie aussi — des choses contradictoires.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 197—214 (1967)

La philosophie des formes expressionnistes

par

GYÖRGY MIHÁLY VAJDA

(Budapest)

Très tôt, le glas a été sonné pour l'expressionnisme. Et il l'a été précisément par ceux qui, précédemment, étaient des membres actifs de ce mouvement. Ainsi, dès 1921, Iwan Goll parlait de la 'mort' de l'expressionnisme; en 1922, dans l'introduction à la seconde édition de son anthologie, c'était Kurt Pinthus qui faisait l'éloge nécrologique de la génération qu'il avait conduite à l'assaut deux années auparavant. De la sorte, l'expressionnisme littéraire allemand n'aurait duré qu'une décennie. Du moins, c'est ainsi qu'en rendent compte les témoins de l'époque et, sur leurs traces, les historiens de la littérature. Gottfried Benn qui, tout le long de ses activités, resta fidèle à la mémoire de l'expressionnisme, et même aux fondements théoriques de sa pratique poétique, qui fut, à la suite de la seconde guerre mondiale, un promoteur enthousiaste de la 'renaissance' de ce mouvement, publiait, en 1955, une anthologie de la décade expressionniste, et désirait graver en épitaphe sur la tombe de la tendance, qu'elle avait lutté pour des empires où la victoire est inconnue. Pareillement, les historiens de la littérature, en commençant par Albert Soergel et en finissant par Paul Raabe, le plus éminent spécialiste de la question à notre époque, n'admettent que dix ans au bénéfice de ce mouvement: la décennie de la Grande Guerre.[1]

Or, l'expressionnisme, en tant que la tendance artistique du siècle suggérant par son nom, mais aussi par sa théorie et sa pratique, la primauté de l'expression, représente généralement les aspirations, cherchant une forme moderne, de toute son époque. Dans ce qui va suivre, nous allons nous y intéresser à ce titre; au lieu de souligner les différences s'estompant de plus en plus, selon notre optique, qui le séparent des autres tendances, nous allons plutôt essayer d'éclaircir la base théorique typique de l'expressionnisme, mais caractérisant aussi communément les courants artistiques cherchant une forme neuve dans notre siècle.

Effectivement, le *mouvement* expressionniste a été éphémère; après les années 20, surtout dans les lettres allemandes, il a tout a fait disparu. Cependant les *formes* qu'il avait créées dans les arts et la littérature ont survécu à la disparition du mouvement, aussi bien en Allemagne que dans les autres pays.

En peinture, d'où l'expressionnisme a d'ailleurs puisé son nom, les années 1920 n'ont pas mis fin aux aspirations — représentées par des ancêtres tels que Van Gogh, Munch, Gauguin, etc. puis par les Fauves, les groupes *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* — selon lesquelles il fallait exprimer, par les formes et les couleurs, en premier lieu des contenus 'psychiques', des qualités sentimentales, imposer au détriment de la représentation la force évocatrice autonome des nuances, créer à la place de l'espace empirique un espace imaginaire, et ainsi de suite. L'art primitif, la stylisation égyptienne, la transfiguration du gothique restèrent les sources d'inspiration de la sculpture et de la peinture modernes même après la disparition du mouvement expressionniste; et la «descendance» de la première aquarelle abstraite de Kandinsky, peinte en 1910, couvre aujourd'hui encore les cimaises des salles d'exposition. En architecture, il n'est pas coutume de parler d'expressionnisme, mais nous savons que Walter Gropius, qui transplanta dans cet art la vision et la simplification de l'espace des cubistes précoces, de Picasso, de Braque, de Léger, et qui par les formes et volumes de sa première usine d'un tel style, construite en 1911, a fourni des impulsions, depuis, à tant de milliers de variantes de bâtiments modernes, recueillit à l'atelier de la *Bauhaus* de Weimar les expériences constructivistes d'Oscar Schlemmer et de László Moholy-Nagy, nées, comme toute la théorie et la pratique de cette école, dans l'atmosphère expressionniste. Les accords neufs de l'expressionnisme musical pour exprimer l'homme intrinsèque, l'émotivité, ne se firent entendre qu'au milieu des années 20 dans le *Wozzeck* d'Alban Berg, mais furent constamment présents dans la carrière d'Igor Strawinsky, de Béla Bartók, ou de Serge Prokofiev. Le jazz, l'adaptation de la musique folklorique nègre envahit l'Europe après la Grande Guerre, et reçut un accueil favorable entre autres parce qu'étant un 'art primitif'; c'était le culte du primitivisme prôné par l'expressionnisme qui lui avait quasiment frayé la route. Et il n'est peut-être point trop audacieux de penser que le culte de l'art primitif, folklorique au début de notre siècle a aussi joué un rôle dans l'initiative de Béla Bartók et de Zoltán Kodály de recueillir la musique populaire d'Europe centrale et orientale, et que leurs activités sont le lien qui rattache le culte du primitivisme propre à l'expressionnisme au mouvement des écrivains dits 'populistes' de Hongrie ayant pris source d'ailleurs directement aux réalités de la situation sociale des paysans. Le carrière de ces écrivains a débuté, dans les années 30, sous le signe de revendications sociales touchant surtout le milieu rural. Au moment de leurs premières manifestations, leur genre caractéristique a été la sociographie, c'est-à-dire la description documentaire de la société du village hongrois et de ses problèmes. Il serait donc erroné de chercher dans leur style la survivance de l'expressionnisme. D'autre part, c'est un fait notoire que le représentant le plus caractéristique, dans les lettres hongroises, de la prose expressionniste est ce Dezső Szabó (1879—1945) qui endosse la paternité de l'idéologie d'une partie des écrivains 'populistes'.

Il est coutume de considérer la prose comme la pousse la plus faible de l'expressionnisme en littérature; c'est ce que nous pouvons lire dans les manuels, les encyclopédies. Mais si nous réfléchissons au fait que l'*Ulysse* de James Joyce n'aurait pu voir le jour sans les antécédents de ce courant, et à cet autre fait que Franz Kafka, qui a œuvré dans le groupe des expressionnistes de Prague, est passé, vers le milieu de notre siècle, au rang des prosateurs les plus influents de la littérature universelle, nous devons remettre en question le bien-fondé de cette dépréciation de la prose expressionniste. Il est vrai que les effets de la poésie expressionniste se sont manifestés plus tôt, que son influence pour briser les formes, pour libérer de l'application des poncifs traditionnels s'est dégagée déjà aux alentours de 1910, puis s'est épanouie après 1920; il est vrai que son expansion internationale dure jusqu'à nos jours, à commencer par la poésie révolutionnaire bulgare des années 20 — Smirnensky et Geo Milev — et en passant par les jeunes lyriques anglais des années 30 — Spender et Auden. Et s'il est vrai que la poésie expressionniste allemande n'a guère produit d'œuvres marquantes, il est tout aussi indéniable que la hardiesse de sa langue, la liberté, la licence même de ses formations de mots, la consistance et la souplesse de ses rythmes ont conditionné le développement ultérieur de la prosodie du XX^{e} siècle. Ce qui est peut-être le plus convaincant, c'est la survie des formes dramatiques lancées, élaborées par l'expressionnisme, ainsi que de nombre de solutions scéniques et techniques les accompagnant. Après le caractère 'terre à terre' du naturalisme, le drame expressionniste a conféré un grand rôle à la poésie lyrique; cette poésie théâtrale a donné les pièces de Maeterlinck et de Hofmannsthal, la technique des songs inaugurée par Brecht, les récitals poétiques, elle s'épanouit dans toute sa pureté et beauté, et après Brecht, chez Federico Garcia Lorca, où elle se manifesta — de façon similaire à celle des tendances littéraires d'Europe orientale — amalgamée au folklore. La mise en scène des suites de tableaux expressément épiques, prenant sa source vraisemblablement chez Strindberg, s'est implantée sur les planches modernes par la truchement des expressionnistes. Les expériences 'synthétiques' de Kandinsky pour créer un spectacle total et mettre à profit toutes les possibilités, tous les effets scéniques se perpétuent simultanément, au tournant des années 20 et plus tard, en Union Soviétique, en Allemagne, ainsi que dans d'autres pays. Les variantes de l'abstraction théâtrale, la représentation de l'espace ne copiant plus le réel, la décomposition de l'ordre chronologique des événements sont devenues courantes dans les pièces d'O'Neill ou de Thornton Wilder, de même que le monologue intérieur chez ces auteurs et, de nos jours encore, chez un Arthur Miller, de même que les cruels et raffinés effets de choc d'un Tennessee Williams trouvent leurs antécédents chez les expressionnistes allemands. Et Ionesco polémique aujourd'hui encore, un demi-siècle plus tard, avec Brecht *(L'Impromptu de l'Alma)* pour le droit de porter sur la scène

le monde intime du poète, droit pour lequel Walter Hasenclever avait pris fait et cause dès 1916.

A proprement parler, déjà le premier chroniqueur digne de confiance de l'expressionnisme, Albert Soergel *(In Banne des Expressionismus*, 1925) avait tiré au clair que le mouvement s'était composé de deux ailes bien distinctes, une politique et une apolitique, une expressionniste au sens plus étroitement comprit du terme, et une dite activiste. La première a été représentée surtout par la revue *Der Sturm*, la seconde par *Die Aktion;* ces deux publications n'ont cessé de paraître que peu avant l'entrée en scène de Hitler. Ces deux ailes ne se différenciaient pas par l'utilisation des formes. Les arguments avancés par Nina Pavlovna (in *Expressionisme et réalisme, Voprossi Literatouri*, 1961) nous convainquent parfaitement que la divergence était d'un caractère politique et touchait le contenu. Pour ce qui est de leur forme, les œuvres des activistes ne différaient pas de celles des expressionnistes de droite; il en était autrement pour leur contenu, leur sens. D'un côté, l'enthousiasme grandiloquent pour ce qui a trait à l'homme, de l'autre la recherche de l'humanisme social; d'un côté, l'excentricité provocatrice dirigée contre le mode de vie bourgeois, de l'autre une vive hostilité à la guerre, et l'exaltation pour le progrès social. Mais, des deux côtés, la forme fondée sur la subjectivité est similaire. Je crois que, dans les années de la Grande Guerre, nous pouvons déjà parler — malgré les extravagances de formes — d'une tendance conservatrice et d'une autre progressiste au sein de l'expressionnisme. C'est cette dernière qui est continuée par les créateurs de gauche, à affinités socialistes que sont, dans les années 20, George Gross, Käthe Kollwitz, Johannes R. Becher, Ernst Toller, dans le théâtre surtout Erwin Piscator, et c'est à elle que ceux-ci empruntent leurs moyens. A cette époque le «proletkult» et la poésie de l'«agitprop» en Europe orientale et en Allemagne continuent en partie les formes du futurisme russe sympathisant avec la révolution, la soutenant de manière active, en partie celles de l'expressionnisme allemand, héritage des activistes. De la sorte, on comprend les déclarations sur l'expressionnisme, en tant que manifestation de l'esprit révolutionnaire, du genre de celle de l'émigré militant hongrois Sándor Barta en 1922: «C'est là (dans l'expressionnisme) que l'homme purifié par les misères communes de la guerre trouve pour la première fois sa voix; et ce n'est pas le fait du hasard que c'est l'expressionnisme qui a exercé l'effet le plus profond sur la littérature de l'homme à philosophie socialiste»[2]. Piscator a créé son théâtre 'prolétarien', la première forme d'un art scénique total, d'une part en se désolidarisant de l'expressionnisme, d'autre part en s'y ralliant sciemment. Il exigeait de la simplicité dans les structures et dans l'expression, un effet clair et sans équivoque sur le public ouvrier. «Was immer gesagt wird — a-t-il écrit — muss ungesucht, unexperimental, nicht 'expressionistisch', unverkrampt gesagt werden, bestimmt vom einfachen unverhüllten revolutionären Zweck und Willen». Les artistes socialistes d'après 1920 voient déjà

les traits et éléments bourgeois du mouvement expressionniste, prennent leurs distances. «Nous sommes en premier des hommes et, comme tels, des socialistes (communistes), non au premier chef des écrivains, des artistes, des scientistes» — pouvons-nous lire dans un manifeste hongrois.[3] Mais ils ne veulent pas abandonner ce qui, des formes expressionnistes, peut être utilisé au profit de la révolution. «Natürlich soll nicht versäumt werden, — écrit Piscator aussi — die neuen technischen und stillistischen Möglichkeiten der letzten Kunstepochen zur Anwendung zu bringen, soweit damit den genannten Zielen, nicht aber irgendeinem 'kunstrevolutionären' stilistischen Selbstzweck gedient wird. In allen Stilfragen muss stets die massgebende Frage sein: Wird der rieseige Kreis der prolatarischen Zuhörerschaft Nutzen daraus ziehen oder gelangweilt bzw. von bürgerlichen Ideen verwirrt und infiziert?»[4]

Donc, la forme expressionniste a survécu au mouvement et a été incorporée à titre égal à l'art de tendance bourgeoise ou socialiste des périodes ultérieures. Cela sans conserver ses particularités dans toute leur pureté; nous savons d'ailleurs de tout ce qui précède que celles-ci n'étaient ni uniformes, ni caractéristiques de toutes les variantes de l'expressionnisme. Cet amalgame s'est fait en se rattachant aux autres tendances de l'avant-garde, le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme, etc. De la sorte, dans l'art de notre siècle, deux lignes de formes continuent aujourd'hui encore à coexister. L'une d'elles perpétue les traditions des *formes réalistes* du XIX[e] siècle, l'autre recherche des formes d'expression différentes. La première présente un rendu objectif; la seconde pousse, dans une plus grande mesure, à l'avant-plan le subjectif de l'artiste. Le contenu imprégné des idéaux socialistes, ou y tendant, fait son apparition indifféremment dans chacune de ces lignes. Mais comme, dans les ouvrages issus de la ligne subjective, les activités créatrices de l'artiste sont plus évidentes, ce sont les problèmes de l'expression qui y viennent à l'avant-plan. Nous répétons donc qu'on peut considérer l'expressionnisme — «l'art de l'expression» — comme faisant loi dans toute l'avant-garde. Ce qui caractérise les formes d'avant-garde, c'est qu'elles sont «autoritairement» expressives, qu'elles sont des actes de volonté.

Pourquoi ce trait volontaire est-il plus prononcé là, que dans la forme réaliste héritée du XIX[e] siècle? Parce que la réalité objective n'est pas le modèle de ce que ces ouvrages veulent exprimer, leur but n'étant point la 'copie' ou l'imitation des sujets de cette réalité objective, mais l'expression de sentiments et pensées de la personnalité subjective créatrice. En conséquence dans certaines tendances de l'art d'avant-garde, en premier dans le futurisme et le surréalisme, l'expression est primordialement affective et éruptive, tandis dans le cubisme et le constructivisme, elle se présente surtout comme rationnelle-intellectuelle. Ces deux variantes d'expression se retrouvent dans l'expressionnisme et, surtout, dans ses survivances. Mais aussi bien la tendance affective que l'intellectuelle renoncent à recréer — sur le plan artistique — le monde

objectif, leur but étant d'exprimer le monde 'intérieur' et *l'essentiel* qui s'y révèle, en général le fond interne des choses. Nous lisons dans l'avant-propos de l'anthologie de Kurt Pinthus: «Deshalb meidet sie (la poésie expressionniste) die naturalische Schilderung der Realität als Darstellungsmittel, so handgreiflich auch diese verkommene Realität war; sondern sie zeugt sich mit gewaltiger und gewaltsamer Energie ihre Ausdricksmittel aus des Bewegungskraft des Geistes». — Et à un autre passage: «Man begann die Um-Wirklichkeit zur Un-Wirklichkeit aufzulösen, durch die Erscheinungen zum Wesen vorzudringen, im Ansturm des Geistes den Feind zu umarmen und zu vernichten . . .»[5]

«. . . Toute création artistique est l'objectivation du sentiment et de la conscience de l'univers dans une forme neuve, synthétique» — note dans son volume de poésies expressionnistes le Hongrois Lajos Kassák.* Et il continue de la sorte: «L'art est la quintessence de la vie, et celui qui est avide d'art doit se révéler, dans la vie, le fils insatisfait du diable». Et Béla Balázs, le premier à analyser sur le plan esthétique l'expressionnisme du film muet, déclare en 1924: «En peinture et en tout autre art, on nomme 'expressionnisme' la tendance, dont le but est de mettre à jour et en valeur le visage caché des choses, de les rendre accessibles, lisibles à chacun».[6]

«La force de l'esprit», «réalité et apparence», «réalité et phénomène», «phénomène et essence» — il n'est pas difficile de saisir dans cette terminologie utilisée pour caractériser le vouloir artistique de l'expressionnisme les échos des tendances philosophiques idéalistes qui, au tournant du siècle, s'étaient affirmées surtout en Allemagne et en France, et représentaient la ligne directrice principale de la pensée bourgeoise à l'époque. L'ancêtre de la tendance, et son représentant à l'influence à coup sûr la plus vigoureuse dans l'art a été Friedrich Nietzsche qui, dans une certaine mesure à bon droit, taxait le matérialisme vulgaire et les sciences naturelles reposant sur lui de science «de la surface», et cherchait le principe de la vie «d'ordre supérieur» dans «l'esprit», car celui-ci, étant exempt de tout rapport matériel, n'est pas subordonné à la loi de la causalité, mais permet à la volonté de s'imposer librement. A l'encontre de la psychologie associative honorant la causalité mécanique, la méthode psychoanalytique de Sigmund Freud se tournait vers les profondeurs, voulait cerner le visage caché de l'homme, pénétrait dans le subconscient. Henri Bergson, considérant comme insuffisantes les connaissances empiriques recueillies sur la réalité, voyait dans l'acte mystérieux de l'intuition la source de la véritable connaissance, supposait, derrière les corrélations «apparemment» causales de la réalité, quelque chose d'autre, de plus profond, un processus créateur: l'élan vital, et au-delà du temps empirique, «factice» découvrait le temps «réel» ne pouvant être chronométré. Wilhelm Dilthey pensait également découvrir l'essence de la poésie dans la chose vécue.

*Né en 1887; chef de file de l'avant-garde hongroise.

La position gnoséologique fondamentale de ce courant commun de la pensée avait pris sa forme la plus nette dans le néokantisme, dans cette dualité du phénomène et de l'essence permettant à l'homme, par voie empirique, uniquement la connaissance des phénomènes, non celle de leur principe, de la «Ding an sich». Cependant, au tournant du siècle, les penseurs ne voulaient plus se contenter de cet agnosticisme kantien déclaré; ils recherchaient des méthodes qui permettraient, à travers le phénomène en tant que «signe» accessible par l'expérience, d'arriver aussi à l'essence de la réalité; ou bien, ils niaient purement et simplement la séparation du phénomène empirique et de son principe caché «derrière», c'est-à-dire que, dès l'apparition du phénomène sous forme de contenu de la conscience, ils se cantonnaient dans son examen. L'empiriocriticisme d'Ernst Mach ne considérait comme réalité que les émotions et sensations se manifestant dans la conscience, ce qui revenait à dire que le monde n'est qu' «amas de sensations», au-delà desquelles il n'existe, pour nous, ni univers «extérieur», ni univers «intérieur» (conscient) séparés. Ernst Cassirer professait que les «formes symboliques» — les signes linguistiques, les symboles de la pensée mythique — sont des «significations» qui nous révèlent la «véritable» image des choses, si nous les approchons de manière convenable. Le penseur à l'influence la plus profonde de cette tendance, celui qui — du moins selon son dessein — dépassa la dualité kantienne fut Edmund Husserl, le fondateur de la méthode phénoménologique. Celle-ci s'ancrait à l'examen des contenus de la conscience «pure», faisant abstraction de la réalité, mettant la réalité «entre parenthèses», contenus provenant de l'acte intentionnel de la conscience, du fait que celle-ci se concentre sur eux. Donc la conscience ne prend pas simplement connaissance du monde, elle enregistre uniquement ce qu'elle a elle-même constitué par la voie de l'acte créateur intentionnel. L'expression, les signes de cette création représentent l'objet des analyses phénoménologiques, dont la méthode est la description précise et l'analyse structurelle. En appliquant le fil de la pensée husserlienne à l'art, il sera certainement évident que la création artistique qui ne rend pas le monde dont on a pris acte, mais qui «construit» son propre univers artistique à partir des contenus de la conscience se fonde, sous cet angle, sur les mêmes principes de base que la philosophie idéaliste de l'époque. La forme expressionniste a été l'extrapolation, par des méthodes artistiques, d'une telle philosophie. Au lieu de copier la surface, l'apparence des choses, elle se proposait d'établir la «réalité d'ordre supérieur,» «l'essence», cela par la voie de l'acte créateur. De là résultait en toute logique l'activité volitive — créatrice de formes — du subjectif artistique, et le caractère autoritaire, volontaire des formes expressionnistes. Dans le monde ainsi créé — comme d'ailleurs chez Husserl aussi —, les lois des mouvements de la réalité n'ont pas de place; il en est ainsi, avant tout, de la causalité. De même, la représentation détaillée des vastes structures des interdépendances de la réalité ne pourrait s'y développer. L'expressionnisme ne nous a

pas donné des «panoramas» semblables au roman naturaliste, ni une peinture du milieu comparable à celle du drame naturaliste. Et cela, non parce qu'il n'en aurait point été capable, mais parce qu'il s'y refusait.

Nous savons que la pensée acausale de la phénoménologie et des philosophies idéalistes du début de notre siècle s'imposa dans les sciences physiques, en psychologie (la *Gestalt*-psychologie, partiellement le behaviourisme aussi), dans la linguistique, dans la critique littéraire, ainsi que dans d'autres domaines. Dans celui des langues, ce fut l'optique linguistique fonctionnelle qui se dégagea, grâce à l'analyse structurelle descriptive et à la sémantique des signes, par exemple dans l'école formaliste russe, chez les structuralistes tchèques, et parmi les sémantiques anglais, C. K. Ogden et I. A. Richards à leur tête. En linguistique et critique littéraire, le problème de la fonction de la langue dirigea l'attention de la recherche sur l'examen de la forme d'expression poétique, du langage lyrique. Partout, ces tendances linguistiques et de critique littéraire eurent des rapports étroits avec les courants de l'avant-garde: les formalistes russes avec les futuristes, les structuralistes tchèques avec les poétistes, Richards et son groupe avec la génération des jeunes poètes anglais entre 1920 et 1940. Cela démontre également la tournure identique de leurs conceptions. Conformément aux traditions académiques allemandes, les esthéticiens allemands à position d'esprit phénoménologique restèrent plus distants de l'art vivant, mais, par exemple, les articles philosophiques de Max Scheler comptèrent comme des facteurs appréciables en littérature vivante aussi. Nous pouvons suivre l'influence du langage, donc les tours de l'expressionnisme dans la critique littéraire, d'Alfred Kerr à Karl Kraus, de même que dans le style nébuleux et alambiqué de Martin Heidegger faisant «évoluer» la phénoménologie vers l'existentialisme: dans sa méthode étymologique spécifique (l'amenant à des déductions ontologiques), dans ses formations insolites de mots subordonnées à la primarité de l'expression. Toute la vague idéaliste, qui avait débuté par la théorie de la connaisance, conduisit, dans l'art bourgeois de l'Allemagne des années 20, à la suite de l'échec des révolutions, à une restauration spiritualiste générale à laquelle ne purent résister, outre quelques humanistes bourgeois, que les artistes professant, sur le plan politique, des principes radicaux, d'idéologie socialiste. A l'aile «modérée» des lettres bourgeoises, Robert Musil — à la formation scientifique, naturiste, à la pensée rationaliste — composa son premier roman, *Törless*, expressément selon le schéma de la mise à jour de l'essence cachée derrière le phénomène; il consacra sa thèse de doctorat en philosophie à Ernst Mach, et la technique objective-descriptive de son grand roman atteste encore de l'inspiration fournie par la gnoséologie de Mach et par la phénoménologie qui s'y apparente.[7] La possibilité de l'identité de l'essence et de l'apparence est défendue par Béla Balázs, tenant gauchisant de l'expressionisme, qui se rapporte aux dessins animés où, comme il l'écrit, «l'apparence ne devient pas réalité, où il n'y a d'autre réalité que l'illusion; là, l'art

ne devient pas nature . . . Si le chat Félix incurve sa queue, immédiatement elle lui servira de moyen de locomotion, et elle n'aura pas besoin de devenir réalité.»[8] Le moyen poétique est, selon Herwarth Walden, la notion qui se manifeste par les mots en tant que signes; ainsi: «Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus».[9] Partout une tournure de la pensée faisant abstraction de la représentation de la réalité en tant que problème esthétique, se limitant au signe, à l'apparence, au phénomènes, et y recherchant l'essentiel! Gottfried Benn a également caractérisé l'expressionnisme comme une «démolition de la réalité» (Wirklichkeitszertrümmerung), comme «une pénétration impitoyable jusqu'à la racine des choses», «ein rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen, wo sie nicht mehr individuell und sensualistisch gefärbt, . . . sondern im akausalen Dauerschweigen des absoluten Ich der seltenen Berufung durch den schöpferischen Geist entgegengehen».[10]

La forme expressive tend donc, au lieu de la recomposition de la réalité, à l'abstraction notionnelle, elle cherche le matériau de la poésie non dans l'image, mais dans le mot, elle actionne ses personnages, du droit souverain de l'autoexplicitation, non selon des motifs psychologiques et sociologiques, mais avec un arbitraire acausal. Les protagonistes à attitude baroque des drames de Ludwig Rubiner, de Franz Werfel expriment le subjectif absolu, créateur du monde; des peintres abstraits de la première époque donnent pour titre à leurs tableaux des noms de notions qui sont rendues non de manière allégorique, mais par une expression picturale directe. Cela aussi est la recherche de l'essence dans l'apparence, la réduction à l'illusion amenant l'essence, non la copie, mais la «création» de la réalité. Car, tel que l'idéalisme philosophique l'enseigne, une réalité pouvant être «copiée» n'existerait pour l'artiste qu'uniquement dans sa conscience; ainsi la «copie» n'aurait point d'«original» objectif: «. . . es gibt keine Wirklichkeit, es gibt das menschliche Bewusstsein, das unaufhörlich aus seinem Schöpfungsbesitz Welten bildet, umbildet, erarbeitet, geistig prägt . . . es gibt nur den Gedanken, den grossen, objektiven Gedanken, er ist die Ewigkeit, er ist die Ordnung der Welt, er lebt von Abstraktion, er ist die Formel der Kunst.»[11]

C'est grâce à Wilhelm Worringer que l'abstraction est devenue la notion-clé de l'art cherchant sa forme au début de notre siècle. La thèse de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, fit l'effet lors de sa parution, en 1908, d'une «révélation», car elle appliquait au domaine de la forme artistique la direction prise par la pensée de l'époque, et que nous venons de développer succinctement. Sa visée fondamentale était, en effet, de démontrer que l'«intropathie» du subjectif créateur dans l'objectif, en tant que processus de base psychologique de l'oeuvre artistique et de sa jouissance, n'est que d'une authenticité partielle et limitée, n'est capable d'embrasser et d'expliquer qu'un des domaines de l'art, celui-là même qui copie la réalité objective, use du mimétisme aristotélique, est «parallèle au sujet» (gegenstandsparallel — Benn). L'autre, jaillis-

sant des profondeurs, la tendance créatrice ancestrale est plus rare dans l'art européen formé depuis l'antiquité et la Renaissance, mais embrasse l'ensemble du grand art oriental et de l'art primitif, et se fonde non sur l'imitation de la nature, mais sur l'abstraction. L'inspirateur de Worringer, Alois Riegl, cet inventif historien d'art de Vienne, a parlé de «beauté cristalline» (christallinische Schönheit) qui est la «première et éternelle loi des formes de la matière inanimée», et qui approche le mieux la «beauté absolue». Worringer ne supposait pas que l'homme, pour faire de l'art abstrait, avait emprunté les structures de la matière inanimée, mais plutôt que les lois de celle-ci «se trouvent implicitement dans l'organisme humain aussi»; cependant, sur ce point, il n'osa s'aventurer au-delà de pressentiments et de suppositions.[12] La loi cristalline est la structure *cachée* du monde mathématique: c'est de cela que l'art doit révéler quelque chose. L'essence des choses, la «Ding an sich» était le plus fortement ressentie justement par l'homme primitif. La prise de possession graduelle et l'accoutumance du monde extérieur ont émoussé ce sens; il a ressuscité, résignation ultime du savoir, dans l'homme moderne, mais à un degré plus élevé, quasi «scientifique»: «Was vorher Instinkt war, ist nun letztes Erkenntnissprodukt».[13] C'est avec une volonté consciente que l'artiste moderne exprime l'«ancestral», ce qui jaillit des profondeurs, exprime par la voie de l'apparence: l'essence.

Sous le signe de la philosophie idéaliste du commencement de notre siècle, Worringer a opposé au naturalisme «imitant la nature» un *style* artistique d'ordre supérieur qui n'est plus «copie», mais création. L'opposition de ces deux procédés se retrouve déjà dans une brève dissertation de Goethe, où il parle des variantes de l'écriture, du rendu: «la simple imitation de la nature» (einfache Nachahmung der Natur), la création routinière des formes (Manier), et le style (Stil), ce modelage artistique conscient, cette méthode de création artistique d'ordre supérieur. Cependant, après les années en Italie, lorsque cette étude fut composée, Goethe avait trouvé la réalisation du style dans l'austérité classique des formes; tandis que Worringer établissait, par la notion de style le droit illimité à l'autovalidation du subjectif. Il y ajoutait la notion-clé d'Alois Riegl pour l'histoire des arts, la volition artistique (Kunstwollen) que celui-ci caractérisait d'une part comme le mobile psychologique de toute activité artistique, et considérait d'autre part, en tant que volonté artistique spécialisée, comme l'élément formateur des styles d'époque, décidant à chaque siècle du mode d'expression dans les arts, donc de son style. Selon Riegl, le sculpteur gothique n'usait pas de la stylisation parce qu'il ne *savait* d'autre manière de tailler une statue, mais parce que c'était de cette façon qu'il *voulait* précisément rendre son sujet.

La notion du «Kunstwollen» de Riegl, transmise par Worringer révélait, involontairement, un élément de l'essence de l'art expressionniste: ce trait de volonté qui, naguère, était instinct, mais dans l'art moderne est pleinement

conscient, le «produit suprême de la connaissance» (letzes Erkenntnisprodukt). La volition artistique de l'expressionnisme n'était pas dirigée sur la «re-création» artistique de la nature, mais sur l'auto-expression de l'artiste dans le monde, et sur une peinture de celui-ci tel qu'il vit en lui. Telle est la philosophie de la forme expressionniste. Par suite de ses fondements gnoséologiques, de ses traits volitifs dominants, elle était plus facilement livrée au danger de donner dans un formalisme subjectiviste, niant la réalité, que l'imitation de la nature. La simple volition artistique, uniquement axée sur le rendu ne peut en effet pénétrer que jusqu'à la forme, et c'est en conséquence qu'elle s'avère incapable de réaliser des oeuvres d'art achevées, totales. Le mouvement expressionniste a marqué une période expérimentale dans l'histoire de l'art en Europe; le mouvement ayant disparu, la forme par lui dégagée survécut, sous différentes variantes, à son générateur.

Je suppose que, déjà de tout ce que nous avons exposé ci-dessus, il est clairement acquis que ce n'est qu'en apparence que ce mouvement s'est accompli sous le signe de la rupture avec l'antécédent *direct*, le naturalisme. Son problème crucial était de dépasser le rendu objectif, «parallèle au sujet», sanctifié par le *réalisme* bourgeois, de dépasser la peinture de la nature; tout l'univers passionnel de ses promoteurs et adeptes reniait la vie bourgeoise, les institutions de la société bourgeoise qui, au XIX^{e} siècle, avaient trouvé, dans les formes du réalisme bourgeois, leur expression artistique, cependant filtrée, la plupart du temps, par une prise de position critique de l'artiste. La majorité des expressionnistes ont tenté de renier à la fois la forme artistique et la base l'engendrant; mais, naturellement, seulement sur le plan émotionnel, et au fil d'un idéalisme philosophique raffiné. Or, pour ceux qui cherchaient l'essence dans la forme, la répudiation de la forme ne pouvait être sans conséquences ultérieures. A propos des expressionnistes, en 1927, dans un article en langue russe, Johannes R. Becher notait: «Fast alle diese Dichter waren Kriegsgegner und standen 1918 auf Seiten der Revolution. Der Fehlschlag der deutschen Revolution hatte zugleich die Banalisierung und das Ende des Expressionismus zur Folge».[14] La négation des formes des expressionnistes, négation dirigée contre les lois du réalisme bourgeois, rendant la réalité et développé au XIX^{e} siècle, s'accompagna généralement, chez leur majorité, du refus temporaire du monde bourgeois; ce qui, chez ceux qui dans les années 20 ne trouvèrent pas le chemin menant au mouvement et à l'idéologie activement socialistes, ou du moins antifascistes, s'avéra dans une optique ultérieure du pur anarchisme, une rébellion stérile. Sur la base de ces considérations, ce serait erroné que de regarder l'expressionnisme comme une rupture avec la forme naturaliste. C'était la forme rejetant l'imitation de la nature, la forme subjective et autoexpressive qui se trouvait, ici, opposée au rendu «parallèle au sujet» du réalisme du XIX^{e} siècle dont le naturalisme ne représente que le stade ultime — et se désagrégeant — de la «fidélité photographique».

Comme tous les styles mimétiques, le réalisme du XIX[e] siècle part de la supposition (éventuellement tacite), que le monde objectif existe indépendamment de la conscience. Que serait autrement ce qu'on pourrait «copier», «imiter»? Exception faite de l'Idée platonique, mais celle-ci n'est qu'une variante «d'ordre supérieur» du monde réel, l'archétype des choses effectives. Les réalistes du XIX[e] siècle — un Balzac, un Flaubert, un Stendhal, un Tolstoï — sont partis, en tant que créateurs, des positions fondamentales de la philosophie matérialiste, du fait de l'existence de la réalité objective en parfaite indépendance de la conscience. La forme expressionniste «antinaturaliste» ne se fondait pas sur l'expression objective de la réalité, mais sur l'expression de l'«essence». Donc, le naturalisme photographiant fidèlement les détails de la nature n'a pas été, en considération de son point de départ gnoséologique, l'antécédent de l'expressionnisme, mais seulement un réalisme foisonnant, poussé à l'extrême. Il est nécessaire de particulièrement et itérativement souligner ce fait de principe, parce que, sans cela, nous ne saurions nous reconnaître dans les tendances littéraires au tournant du siècle. Les expressionnistes et les autres représentants de l'avant-garde ont jugé comme allant de soi que leur art fût un dépassement du naturalisme, de ce principe constitutif artistique qui prend son point de départ de la réalité. Et ce n'était pas tant le dépassement du naturalisme qui était essentiel à leurs yeux que celui du principe constitutif artistique ci-dessus. C'était de la réalité qu'ils voulaient s'arracher, non du *style* naturaliste, de cette réalité que le naturalisme comportait aussi à sa manière! Gottfried Benn a noté: «Ganz primitiv wäre es, diese Bewegung als Opposition gegen den vorangegangenen naturalistischen Stil zu sehen. Dieser naturalistische Stil war ihr vollkommen gleichgültig, aber die Wirklichkeit, diese sogenannte Wirklichkeit, die stiess ihr auf... Der Geist hatte keine Wirklichkeit.»[15]

Le réalisme du XIX[e] siècle établi sur les bases de la théorie de la connaissance matérialiste séparait nettement l'un de l'autre le monde de la réalité et celui de la conscience, y compris les domaines de l'imagination. En poésie, il exprimait la réalité directement vécue; en prose et dans le drame, il utilisait la chronologie naturelle, les caractères socialement et psychologiquement motivés, en corrélations causales. L'expressionnisme idéaliste ne reconnut pas cette méthode comme le moyen d'expression de l'«essence». Par contre, même avec ses moyens désorganisés, le naturalisme s'efforçait de représenter la réalité objective; en cela, il s'entraccordait avec le réalisme. Est-il donc bien-fondé de réunir le naturalisme et l'expressionnisme — la littérature d'avant-garde? Est-il bien-fondé de considérer le naturalisme comme la phase première des lettres d'avant-garde?

C'est effectivement la période de l'impérialisme même qui a amené chacune de ces tendances à la surface, bien qu'au cours de phases différentes de son évolution; ainsi elles présentent des conformités de contenu. Lorsque

György Lukács démontre «l'avantage accordé à la pathologie» dans la littérature moderne, lorsqu'il illustre la connexité du naturalisme et de l'avant-garde par une telle caractéristique, son argumentation est parfaitement convaincante.[16] Fritz Martini, dont le dernier et imposant ouvrage traitant du réalisme bourgeois allemand dénote l'influence des oeuvres de Lukács, aussi bien dans l'approche de caractère sociologique de son sujet que dans le rôle relativement secondaire accordé à la forme artistique, repousse encore plus loin en arrière cette limite. Il veut prouver l'affinité intime des réalistes allemands de la seconde moitié du XIX[e] siècle et du tournant du nôtre avec les «modernes», ceux-ci ayant continué à véhiculer ce même état de déchirement et cette même incertitude idéologiques déjà présents dans le réalisme allemand; mais, tandis que les réalistes avaient pu encore réprimer cette matérialisation du monde, le morcellement de la réalité d'une part, d'autre part le subjectivation de la perception du monde, et la perte de l'équilibre de la conscience, grâce à leurs thèmes et à des fixations de la forme, les naturalistes, les impressionnistes et leurs successeurs n'y aspiraient même pas.[17] Il va de soi que le procédé de Martini conduit à confondre totalement les choses. Par contre, en rattachant le naturalisme à l'avant-garde, Lukács le sépare nettement du réalisme. Cependant les exemples qu'il avance à propos de la forme pour prouver la connexité du naturalisme et de l'avant-garde sont, selon nous, moins convaincants. Surtout sur deux points: il découvre des concordances entre la méthode des deux tendances dans la carence de la sélection des faits, ainsi que dans le caractère atypique des détails. Pour le premier point, il avance l'exemple de l'accumulation des faits propre à cinq tendances: le naturalisme, l'impressionnisme, le symbolisme, la «neue Sachlichkeit» et le surréalisme; ce qui est partiellement moins symptomatique dans les autres courants de l'avant-garde que dans le surréalisme utilisant l'association libre, et partiellement, même en pouvant y être détecté, fondé sur un mobile différent que celui de la représentation des faits dans le naturalisme, y prenant sa source à d'autres visées artistiques, et conduisant à des résultats également autres. Lorsque Zola présente la marche des mineurs révoltés dans *Germinal*, conjointement aux innombrables petits détails il veut rendre, à l'aide de sa méthode spécifique, l'image de la réalité, de la réalité sensorielle, empirique. On ne pourrait dire la même chose, c'est-à-dire démontrer une intention de la peinture de la réalité, à propos des petits faits de la métamorphose de Gregor Samsa en vermine qui abondent chez Kafka. Et bien que tout ce qu'il révèle de l'existence de vermine des petites gens du monde kafkéen, de l'inaccessibilité des puissances terrestres qui règlent leur vie, de l'assujettissement et de la détresse de ces individus désarmés soit profondément vrai, sa méthode ne comporte le moindre élément de la présentation mimétique de la réalité objective, du rendu de la réalité empirique, ce qui n'est d'ailleurs point son but. De même, ce n'est pas la peinture de la réalité sensorielle qui est l'objectif des poèmes révolutionnaires de Maïakovsky; là, cependant,

il ne s'agit pas uniquement de l'extériorisation de l'univers de la conscience subjective, mais de pousser le lecteur vers la révolution en lui laissant entrevoir des éléments effectifs de l'histoire dans une ordonnance délibérée. L'autre argument de poids de György Lukács quant à la forme, pour lier ensemble le naturalisme et l'avant-garde, est que, dans chacune de ces tendances, les faits amassés sont incidentels, atypiques, et de la sorte les détails aussi descendent au niveau de la *particularité* pure et simple. Or, nous devons voir une différence dans cette concordance factice aussi: l'accumulation des détails dans le naturalisme de caractère «descriptif» sert la peinture concrète du milieu, tandis que dans les courants d'avant-garde elle n'est pas une représentation en soi, mais celle des éléments de la réalité dans la conscience, rejetés à la surface par l'expression artistique. En effet, la même forme prendra une importance et une fonction différentes selon le sujet qui a voulu être exprimé, et selon l'objectif artistique préalablement fixé; cela, György Lukács l'a lui-même plusieurs fois démontré à propos de la prose d'un Thomas Mann ou d'un Johannes R. Becher, lorsqu'il a analysé les moyens «à fonction modifiée» des formes de la prose d'avant-garde appliquées par ces écrivains. Car il est vrai que c'est la visée artistique considérée dans l'unité de la forme et du contenu qui définit la valeur fonctionnelle des détails et des moyens.

La raison d'être de tout art est, en fin de compte, inhérente au contenu: c'est le rapport entre l'art, l'artiste et la réalité, le *réfléchissement* de la réalité dans l'art. C'est également le *punctum saliens* de l'utilisation de la forme expressionniste. Si la volition n'est pas dirigée uniquement sur la création de la forme artistique en tant qu'autoexpression du subjectif, mais se concentre sur la réalité, et vise à créer des rapports interhumains, elle évite en toute certitude le détachement du monde humain, la déshumanisation qu'Ortega y Gasset et György Lukács redoutent à titre égal à propos de l'art usant de formes non-mimétiques.[18] Cependant les faits exercent une puissance coercitive. La lignée — de Picasso à Bartók et à Nezval — des créateurs humanistes et socialistes qui ont utilisé des formes non-mimétiques pour exprimer leur message axé sur la réalité est par trop imposante pour que nous puissions tenter d'éluder la question qu'ils posent à propos du *réfléchissement* de la réalité. Leur art aussi réfléchit la réalité, car tout ce qui est l'objet de la conscience humaine ne peut procéder que de la réalité, ne peut être que son reflet de telle ou telle sorte. La forme artistique abstraite et n'imitant pas la nature ne fait pas plus exception à la loi fondamentale de la théorie matérialiste de la connaissance que l'art mimétique. György Lukács souligne lui-même cette règle dans son ouvrage principal d'esthétique, en ajoutant que l'imitation de la nature en art vaut pourtant plus, puisque signifiant quasi *l'adoption du réfléchissement dans la propre pratique de l'artiste*;[19] ce qui revient à une représentation artistique consciente de la réalité, alors que l'artiste usant des formes «antinaturalistes» ne peut réfléchir la réalité qu'involontairement, fragmentairement, unique-

ment en tant qu'autoexpression. Si cela en était ainsi, nous devrions ravaler au second rang, par rapport aux romans de Balzac, aux meilleurs ouvrages de Zola, le *Prométhée* d'Eschyle, la *Divine Comédie* de Dante, le *Faust* de Goethe, le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, du moins au point de vue de leur contenu de réel réfléchi, ou le *Guernica* de Picasso en comparaison des madones de Raphaël. De même, on ne saurait porter des jugements sommaires sur la fonction de l'art mettant à profit des formes expressionnistes dans le réfléchissement de la réalité, ni sur son contenu de réel.

Cette tendance artistique, nous l'avons déjà souligné, a créé sa forme à l'aide d'une concentration éminemment volitive, c'est-à-dire en impliquant la plupart du temps la conscience de cette volition. Le dessin naturaliste d'un arbre exige probablement moins de conscience volontaire — bien que, cela va de soi, il en exigeât aussi — que l'utilisation d'un arbre pour arriver à une expression artistique et, conjointement à celle d'un certain contenu de réel, par exemple: la peur, l'inflexibilité, l'agression de la guerre, etc. Et le caractère conscient du processus créateur est particulièrement intensifié quand la volition artistique est axée sur la réalité, quand l'artiste se présente devant nous comme le sujet dirigeant notre conscience vers le réel, ainsi que l'ont fait les meilleurs artistes humanistes, antifascistes, socialistes de notre siècle, au même degré dans leurs ouvrages mimétiques et dans ceux «antinaturalistes», c'est-à-dire appliquant aussi des formes abstraites. Si la visée idéologique de l'artiste est de faire prendre conscience de la réalité à la personne réceptive, et s'il est capable d'atteindre ce but, l'importance de la forme artistique utilisée passe au second rang, tout autant qu'elle est toujours secondaire par rapport au contenu exprimé; en principe, la primarité du contenu autorise l'artiste à une totale liberté subjectivement pesée dans l'utilisation des formes, en supposant naturellement que la volition des formes de l'artiste soit tournée vers la réalité. Ce serait uniquement du *formalisme* que de mettre en doute ce droit de l'artiste, que de décréter «obligatoire» ou de considérer d'ordre supérieur l'un ou l'autre des types de forme.

Aux moments où Gorki s'efforçait de comprendre les conceptions de Bogdanov «empiriomoniste», de Bazarov et Lounatcharsky «empiriocriticistes» au sein du parti, Lénine attira son attention sur le fait qu'à l'encontre de ces idées, ce sont celles matérialistes de Plékhanov qui s'avèrent justes; à la même occabion, lui il écrivait les lignes suivantes dans sa lettre du 25 février 1908: «Il est évident que vous commencez à développer les idées de l'une des tendances dans l'ouvrage que vous destinez au *Prolétary*. Je ne sais certes pas à quelles déductions vous allez en arriver. De plus, mon opinion est qu'un artiste peut puiser beaucoup de bonnes choses à toute philosophie. Enfin, je suis entièrement et inconditionnellement d'accord avec le fait que c'est vous qui, dans les questions de la création artistique, êtes le plus compétent, et que, si vous puisez à votre pratique d'artiste des idées *de ce genre*, ou même *à une quelconque*

philosophie idéaliste, vous pourrez arriver à des résultats d'une utilité immense pour le parti ouvrier.»[20]

Le fait en soi que la forme expressionniste s'est dégagée — historiquement — sur les bases de la gnoséologie idéaliste n'a pas gêné son applicabilité dans l'art progressiste, axé sur la réalité. C'était toujours le contenu, exprimé sous cette forme de par la volonté de l'artiste, qui était déterminant. Lénine a adressée la lettre ci-dessus citée à *Gorki*, de la conviction révolutionnaire duquel il n'avait aucune cause de douter. Et l'expérience historique démontre que le trésor de formes de l'expressionnisme a été tout autant mis à profit par les artistes se revendiquant de la révolution socialiste de notre siècle que par les contre-révolutionnaires ou les apolitiques. La fameuse étude de György Lukács, dans laquelle il rejetait intégralement l'expressionnisme, et le stigmatisait comme fourrier du fascisme,[21] avait été destinée dans son temps, en 1934, à une réponse d'actualité à certaines manifestations hitlériennes (entre autres, évidemment, à l'article de Gottfried Benn paru en 1933)[22] se portant à la défense de la tendance. Mais, sur le plan historique, Lukács a aussi rejeté avec l'expressionnisme cet art de gauche, socialiste qui, dans les années 20, avait utilisé l'héritage des formes de l'expressionnisme pour émettre son idéologie révolutionnaire. De la sorte, György Lukács a donc considéré la forme comme absolue, n'a pas tenu compte de la dialectique du contenu et de la forme, ce qui, parallèlement, révèle une carence dans la prise en considération des faits historiques. Car, après 1920, la littérature socialiste allemande en développement s'était efforcée sciemment — comme le critique de *Die Rote Fahne*, Alexander Abusch le notait à propos du théâtre de Piscator — d'adopter tous les éléments, utilisables dans sa méthode artistique, de l'art jusqu'à cette époque, tout en rejetant son idéologie. «Auch für seine künstlerische Technik übernimmt das revolutionäre Proletariat selbstverständlich alle brauchbaren Elemente der bisherigen Kunst, stösst aber deren ideologische Fäulnis rücksichtslos ab.»[23]

Des artistes d'idéologie matérialiste, se ralliant à de telles bases gnoséologiques ont donc également trouvé, dans la forme expressionniste, la possibilité d'expression, de l'autoexpression aussi, de celle dirigée par la volonté concentrée sur la réalité, sur la modification par la révolution. Conformément à la loi de l'histoire, cette volition a répondu à la tendance de l'évolution sociale; ainsi, la forme expressionniste, «à fonction modifiée» sur la base de l'idéologie et de la théorie de la connaissance matérialistes, ne réfléchissant qu'«involontairement» la réalité, a été capable de mettre en valeur la logique sociale objective en tant qu'élément de contenu, en tant que contenu révolutionnaire. Et si cet élément s'est imposé, cela signifie que le caractère sciemment volitif de l'expression était d'un effet dans une forte mesure activante. L'activité du moi lyrique joue un rôle particulièrement notoire lors du réfléchissement par une forme non-mimétique, lorsque cette forme véhicule, appliquée par un poète d'idéologie et de gnoséologie matérialistes, la fonction révolutionnaire

de l'expression de la nécessité sociale. L'art est fonction de la société, mais pour exprimer cette nécessité sociale l'activité accrue de l'art est exigée. «Le monde objectif est non seulement reflété, mais aussi créé par la conscience de l'homme» — a dit Lénine;[24] la tâche de l'artiste n'est pas uniquement de refléter, mais aussi de créer la réalité. Il assume en général cette tâche en créant une oeuvre d'art, laquelle, à partir de sa naissance, fera partie de la réalité objective; plus spécialement, l'artiste révolutionnaire façonne la réalité en influençant, de plus, la conscience des hommes, en aidant de la sorte à changer la réalité. L'art mimétique, des grands écrivains réalistes — critiques — du XIX[e] siècle, en reflétant la réalité, n'impliquait pas théoriquement la volition de la modification de la réalité (bien qu'il put la soutenir par une présentation critique de la vie); par contre, l'artiste à idéologie révolutionnaire a toujours exprimé, par les formes mimétiques aussi bien que par les expressionnistes ou semblables, sa volonté de changer la réalité: là est, de tout temps, son autoexpression consciente socialement déterminée.

Le problème du réfléchissement a particulièrement captivé Bertolt Brecht dans les conditions idéologiques de la première moitié des années 50; il a formulé de la manière suivante la dialectique de la fonction sociale de l'art et de l'autoexpression artistique: «Wir müssen nicht nur Spiegel sein, welche die Wahrheit ausser uns reflektieren. Wenn wir den Gegenstand in uns aufgenommen haben, muss etwas von uns dazukommen, bevor es wieder aus uns herausgeht, nämlich Kritik, gute und schlechte, welche den Gegenstand vom Standpunkt der Gesellschaft aus erfahren muss. So dass was aus uns herausgeht durchaus Persönliches enthält, freilich von der zwiespältigen Art, die dadurch entsteht, dass wir uns auf den Standpunkt der Gesellschaft stellen».[25]

Si l'artiste créateur fait consciemment et activement partie de la structure de la réalité à laquelle il appartient, sa volition axée sur la modification de cette structure percera dans son autoexpression subjective aussi, puisque son subjectif représente, sur le plan artistique, la réalité objective. C'est la volonté de l'artiste qui crée la forme. Le contenu que l'artiste créateur confie à cette forme découlera — en dehors et au-delà de la détermination sociale générale de sa personnalité — de son choix pleinement conscient. Je pense que la philosophie des formes expressionnistes ne peut aussi conduire qu'à ces conclusions.

NOTES

[1] Goll, I., *Der Expressionismus stirbt.* Zenit I (1921), N° 8, p. 8. Cité par Paul Raabe p. 20 (voir ci-contre). — Pinthus, K., *Menschheitdämmerung.* Berlin, 1920. Nos références se rapportent à l'édition de 1959, comprenant également les introductions aux précédentes. — Benn, G., *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts.* Wiesbaden, 1955. p. 20, — Raabe, P., *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus.* Stuttgart, 1964. — Pour les données qui suivent cf. en partie: Muschg, W., *Von Trakl zu Brecht.* Munich, 1963; Sokel, W. H., *The Writer in Extremis,* 1959; Koczogh, Á., *Az expresszszionizmus.* Budapest, 1964. — Pörtner, P., (sous la direction de): *Literatur—Revolution* 1910—1925; — tomes I—III. Darmstadt—Neuwied—Berlin, 1960—1964. — Schondorff,

J., (sous la direction de): *Deutsches Theater des Expressionismus* — München, s. d.; avec un avant-propos de Paul Pörtner.

[2] Barta, S., *Az új (szocialista) irodalom fejlődése, ideológiai és formai törvényszerűségei* (Le développement, les lois idéologiques et de forme de la nouvelle littérature (socialiste)). *Akasztott Ember*, Vienne, 20 décembre 1922.

[3] *Akasztott Ember* 1er novembre 1922.

[4] Piscator, E., *Das politische Theater*. Berlin, 1929. p. 30.

[5] Pinthus, K., *op. cit.* 30., 26.

[6] Kassák, L., *Máglyák énekelnek* (Des bûchers chantent). Bécsi Magyar Kiadó, Vienne, 1920. Préface. Balázs B., *A látható ember* (L'homme visible). Budapest, 1958. p. 70—71.

[7] De nos jours, ce sont les représentants du «nouveau roman» français qui se réfèrent ouvertement à Husserl. Voir plus amplement, à propos de l'ensemble de la question, l'étude de l'auteur: «Optique phénoménologique en histoire littéraire et en littérature» in *Helikon* XII/1966, No 3.

[8] Balázs, B., *Filmesztétikai gondolatok* (Pensées sur l'esthétique du cinéma). Budapest, 1948. p. 25.

[9] Herwarth Walden: *Das Begriffliche in der Dichtung*, in Höllerer, V., *Theorie der modernen Lyrik* — Hamburg, 1965. p. 148.

[10] Benn, G., *op. cit.* p. 11.

[11] Benn, G., *Lebensweg eines Intellektualisten*. Ges. Werke tome IV, Wiesbaden, 1961. p. 68.

[12] Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*. Munich, 1959. p. 54.

[13] Idem, p. 52.

[14] Becher, J. R., *Über die proletarisch-revolutionäre Literatur in Deutschland*. Na Literatournom Postou. 1927, N° 15/16. In: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland*. Berlin, 1926. p. 19.

[15] Benn, G., *op. cit.* sous 1/p. 13.

[16] Lukács, G., *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg, 1958. p. 29.

[17] Martini, F., *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848—1898*. Stuttgart, 1962. p. 854.

[18] Lukács, G., *Die Eigenart des Aesthetischen*. — Tome I. Neuwied, 1963. pp. 346—347. — Ortega y Gasste J., *La deshumanización del arte, 1925*. (Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst) *Ges. Werke* tome II. Stuttgart. p. 238 et suivantes.)

[19] Lukács: *op. cit.* p. 352.

[20] В. И. Ленин: О литературе и искусстве. Москва, 1957. стр. 245.

[21] «Grösse und Verfall» des Expressionismus. In: Lukács, G., *Probleme des Realismus*. Berlin, 1955. pp. 146—183.

[22] Benn, G., *Ges. Werke* I. Wiesbaden, 1959. pp. 240—256.

[23] Abusch, A., *Noch einige Bemerkungen*. In: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland*, p. 39.

[24] В. И. Ленин: Полное собрание сочинений, том 29. (Философские тетради). Москва, 1963. стр. 194.

[25] Brecht, B., *Über Lyrik*. Berlin, 1964.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 215—226 (1967)

Quelques remarques sur le surréalisme

par

László Dobossy

(Budapest)

Il ne peut guère être contesté que, de tous les courants de l'art moderne, c'est le Dada et le surréalisme qui doivent être avant tout considérés comme des phénomènes de transition, comme les expressions d'une crise de conscience générale. Cela est dû d'une part au rôle qu'ils ont joué au sein des aspirations majeures de l'art contemporain, mais aussi à la manière pleinement consciente dont ils ont assumé et professé les manifestations du profond sentiment de crise de leur époque de transition. «Le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave» — a proclamé André *Breton* dans le *Second manifeste du surréalisme* (p. 76).

Avant de passer à l'analyse plus détaillée de ces phénomènes, force nous est de dégager la mesure dans laquelle les courants artistiques et littéraires modernes dans leur ensemble, et parmi eux à titre principal le Dada et le surréalisme qui en est issu, peuvent être classés comme les effets d'un changement d'époque historique, donc d'un état transitoire prolongé, c'est-à-dire d'une crise sociale.

Afin de compléter nos investigations, et aussi pour rendre plus évidentes nos constatations, nous allons, dans la seconde partie de notre étude, confronter le caractère du mouvement surréaliste d'Europe occidentale, c'est-à-dire premièrement français, son rôle dans l'évolution artistique, et le programme, les résultats, le rayonnement du plus vigoureux phénomène similaire en Europe centrale, le «poétisme» tchèque, ainsi que le surréalisme tchèque et slovaque qui en est né.

Il est donc clair que notre étude ne se propose pas de développer l'ensemble des problèmes esthétiques qui se manifestent en corrélation avec le surréalisme, mais seulement d'examiner de plus près la question suivante — selon nous essentielle: comment le surréalisme, et le Dada qui l'a précédé, ont-ils exprimé la prise de conscience au sujet de la crise de leur époque, ainsi que les tourments de cette situation, ce pathétique sentiment de l'achèvement du passé et de l'incertitude de l'avenir? Cette question en elle-même démontre que la révolte dadaïste-surréaliste a rempli, de nos jours, grosso modo la même

fonction dans l'art et la littérature que cent ans auparavant le romantisme. Et de même que celui-ci — phénomène historique le plus important de la «transition» — ne pourrait être compris comme un courant unique et uni, mais se présente, selon les pays, ou du moins selon les aires culturelles, comme la conjugaison de tendances, d'aspirations différentes, souvent contraires, de même au sein des arts et des lettres modernes, au sein aussi du surréalisme, des expériences diverses ont traduit de manière diverse l'inquiétude d'une époque historique prenant fin dans des convulsions, et d'une humanité arrivée dans les douleurs. au seuil d'une ère nouvelle.

*

Pour permettre l'approche plus exacte de notre sujet, il est à désirer que les notions d'art moderne et de littérature moderne (les notions du Dada et du surréalisme incluses) soient utilisées pour nommer des phénomènes historiquement délimités de manière précise.

Sous cet angle, l'art moderne commence aux moments — différents selon les pays, mais généralement situés au tournant du siècle — où les rapports de l'individu avec la communauté se modifient; par suite de la transformation graduelle de la division du travail, l'individu vivant au sein de la société de classes s'isole toujours plus, mais en même temps se libère, accède à une certaine autonomie. Parallélement, les découvertes des sciences naturelles arrivant avec une rapidité extrême changent de fond en comble la conception statique du monde, jusqu'ici en vigueur; d'autre part, les cataclysmes des révolutions se succédant, la naissance et le renforcement pas à pas du mouvement ouvrier ouvrent une perspective neuve aux possibilités de l'existence sociale de l'homme; le mécanisme des conquêtes coloniales ainsi que les motifs des guerres, sont mis à nu; la crise intrinsèque de la civilisation européenne devient patente. La racine commune des tendances artistiques qualifiées de «modernes», et considérées comme des symptômes historiques, est la prise de conscience de la crise.

A la fin du siècle dernier, l'harmonie entre l'homme et son milieu, effective précédemment, mais déjà ébranlée depuis le romantisme, ne survivait de plus en plus que comme une convention vide et mensongère. Les artistes (et surtout les poètes qui nous intéressent au premier chef) qui désiraient exprimer de façon authentique l'essence intime de l'homme — la réalité intégrale derrière les apparences, ou, comme Attila József le formulera plus tard, «le vrai, et non seulement le réel» — étaient nécessairement aux prises avec la société, dont l'état de conscience est incapable d'évoluer en cadence avec la réorganisation de la production, avec les découvertes dans les sciences naturelles, et leurs conséquences économiques. L'homme se préparait déjà à fendre l'air, la science en cernait les moyens, alors que sa sensibilité, son intellect, son éthique même

se débattaient encore dans les rets des formes surannées, des notions dépassées. La révolte des poètes modernes, et en général des artistes modernes désirait libérer l'esprit humain dans toute sa richesse.

Face à la manière de voir unilatéralement intellectuelle, cette révolte préconisa une position d'esprit pluraliste; simultanément à la réalité accessible à la raison, sensoriellement perceptible, elle attira l'attention sur une autre réalité polymorphe, cachée et complexe, dont la connaissance rend également évidente la relativité du temps vécu. L'expression du sentiment de crise a adopté, de Rimbaud et de Lautréamont aux surréalistes, les formes et les genres les plus variés, mais l'essence restait la même: proclamer et formuler ce désir de la plénitude, par laquelle l'homme voulait non seulement percevoir, mais aussi transformer la nouvelle réalité.

Si nous examinions ce processus d'un point de vue sociologique, il ne serait vraiment pas difficile de mettre à jour le parallélisme et la gradation entre les modifications du mode de production industrielle et la transformation des moyens d'expression de l'art moderne. D'un côté, le facteur déterminant serait la spécialisation extrême, voire même l'atomisation; de l'autre côté, la décomposition des phénomènes et de leur effet sensoriel chez les impressionnistes (et les symbolistes), la simplification jusqu'à la substance géométrique, puis la disposition côte à côte des plans dans le cubisme, enfin la mise à jour du subconscient humain, le déploiement des dimensions en profondeur, et, de la sorte, l'abolition de l'isolement de l'homme atomisé, les signes de la virtualité d'une nouvelle synthèse dans les expériences surréalistes.

Il est notoire que les tendances artistiques modernes, ainsi que celles parallèles dans les lettres ont communément protesté contre la sagesse omnisciente du positivisme, ou contre la représentation dans tous les cas extrinsèque du réalisme, en prenant appui sur des doctrines ou formules philosophiques irrationnelles. Cependant, cette indéniable corrélation avec certains courants de l'irrationalisme ne pourrait nécessairement signifier que l'art moderne dans son ensemble — c'est-à-dire sous tous ses aspects et dans tous ses effets — soit une production décadente, même si certains de ses promoteurs ont publiquement professé que, dans une société décadente et à une époque décadente, l'art doit aussi l'être. Quiconque condamnerait a priori toutes les manifestations des aspirations modernes uniquement à cause des impulsions irrationnelles, ne ferait que simplifier de manière mécanique poussée à outrance l'enchaînement complexe des corrélations.

La dialectique de l'évolution des beaux-arts et des lettres nous met en garde contre le caractère vicieusement trompeur d'une telle généralisation hâtive; si celle-ci était recevable, nous ne pourrions estimer selon leur valeur, leur beauté et leur portée l'art des peuples dits primitifs, ni la sculpture monumentale du Moyen Age, ni sa littérature non moins monumentale, ni encore la poésie baroque, etc, etc. On ne peut juger et apprécier à sa juste valeur tout

phénomène, ou du moins tout courant, que selon sa fonction spécifique exercée dans le temps et dans l'espace; car ce qui pourrait être qualifié de réactionnaire à une époque et dans un milieu donnés, jouera éventuellement un rôle progressiste à une autre époque, dans un autre cadre.

A propos du surréalisme, nous verrons que son caractère et sa fonction ont été différents dans son pays d'origine, la France, et dans les lettres et arts, disons, de l'Europe centrale et orientale. De même, il est notoire que la fonction qu'il a remplie dans la littérature des peuples d'Afrique se libérant s'apparente plutôt à son type est-européen, avec lequel elle n'a eu aucun rapport et non à son type français avec lequel elle était en contact direct. Il en est ainsi pour les genres aussi: il ne fait pas de doute que l'héritage du symbolisme rimbaldien représente le point de départ d'un tout autre processus d'évolution, passant par Apollinaire et conduisant à Eluard, que celui de Mallarmé, dont la filiation mène à Valéry et, en partie, à Cocteau. Le parallélisme des deux lignes de développement est également flagrant dans les beaux-arts: puisant à l'héritage de l'impressionnisme, l'une d'elles passe par le surréalisme, l'autre par le constructivisme, et cela jusqu'aux tendances artistiques de nos jours.

*

Au s in des vicissitudes et des désillusions de la Grande Guerre, le sentimentde vivre une crise, d'appartenir à une époque de transition prit particulièrement de l'actualité. Ce fut alors que se développèrent les deux mouvements — le Dada et le surréalisme — qui ont exprimé, plus intégralement que tous les autres, ce sentiment, cette atmosphère dans leur complexité, et avec leurs contradictions.

Dada et surréalisme: voilà essentiellement deux mesures, deux étapes d'un même processus; Dada, c'est la négation universelle: le monde qui s'est révélé absurde est démasqué comme tel, bafoué, souffleté; par contre, le surréalisme est une tentative de vaste envergure dans la recherche des possibilités neuves, dans le développement des éléments de la nouvelle manière de voir.

En simplifiant quelque peu, mais sans trop exagérer, l'observateur de nos jours pourrait constater que le sentiment de la vie des dadaïstes (ou plutôt leur négation de la vie) était pessimiste, tragique et pathétique; la tonique caractérisant leurs œuvres est un déchirant cri tragique; leur ambiance est complètement imprégnée d'affliction, de tristesse, de désespoir total que n'infirment point, mais au contraire font saillir encore plus, l'humour noir, la grimace, la satire. En revanche, les surréalistes ont recherché la vie, le jeu, le bonheur, la beauté et toutes ses formes neuves avec l'avidité, l'optimisme, la constante disponibilité des jeunes conquérants; nous trouvons au *Premier manifeste du surréalisme* une note qui est particulièrement révélatrice à ce sujet;

Breton y parle de l'éventualité de la morale nouvelle, c'est-à-dire de la formation du nouveau système de règles sociales («Il faudra bien qu'une morale nouvelle se substitue à la morale en cours, cause de tous nos maux» — p. 60) — ce qui aurait été inimaginable dans les manifestes dadaïstes.

Malgré tout, les deux mouvements se touchent sur plus d'un point. Tout d'abord, c'était leur point de départ qui était commun, c'est-à-dire le discernement que, dans la phase donnée de l'évolution sociale, l'intelligence avait fait faillite. «La confusion atroce de notre époque est la conséquence d'une certaine surestimation de la raison» — notait Hans Arp dans son célèbre essai consacré à l'*Art concret* (1948). Il fallait donc renverser ce monde qui commet des absurdités au nom de la raison. L'autre trait commun était le développement, la promotion même en exigence primordiale de ce sentiment fondemental, qui depuis la lettre prophétique de Rimbaud, et surtout à la trace de l'oracle de Lautréamont, selon lequel le poème est l'œuvre non d'une personne, mais de tous, proclame qu'il faut préserver et conserver dans le processus créateur le souffle de l'univers cosmique. De cette manière, la création artistique, donc la poésie aussi, n'apparaît pas tant, de manière caractéristique, dans l'œuvre terminée que dans l'état d'âme préparatoire, la sensibilité, l'optique, le sentiment de la vie. Dans son étude publiée après la seconde guerre mondiale, et consacrée au dadaïsme et au surréalisme, Tristan Tzara déclarait que leur groupe professait hautement son dégoût, faisait de l'arbitraire une règle de vie, et refusait de reconnaître une différence entre la vie et la poésie, celle des dadaïstes n'étant rien moins qu'un mode d'existence (p. 38).

Les théoriciens et promoteurs du surréalisme ont vu dans la poésie et l'art le moyen d'une libération, plutôt que d'une négation; fêtant la «réalité absolue», la méthode de prendre connaissance du monde tourbillonnant autour de l'homme et caché en son for intérieur, ils ont qualifié la poésie d'antipode de la littérature (usant ici du mot de littérature dans le sens péjoratif courant depuis le célèbre vers de Verlaine), puisque la littérature décrit, la poésie découvre, la première est un labeur, la seconde une aventure.

Comme les artistes de toute période de transition, les surréalistes ont aussi tenté de dégager, de mettre à l'essai des moyens de connaissance, d'expression inédits, plus prometteurs. Tout d'abord, ils ont désiré opposer aux réalités de la vie, de la raison et de la société cet autre monde paralysé, étouffé par le rationalisme, cette réalité du rêve, de l'extase et de la vie végétative dans le subconscient, ils ont donc voulu opposer la réalité ne pouvant être sollicitée que par la force magique de la poésie à la réalité culbutant uniquement en pertes, destructions, esclavages et guerres. En fait, cette mise en confrontation des deux réalités n'était que la condition pour arriver à une synthèse d'ordre supérieur, à la création d'une réalité plus intégrale. C'est dans ce sens qu'en 1924, dans le *Premier manifeste du surréalisme*, André Breton se réclamait de la synthèse et, en général, de la possibilité d'approche de la «surréalité»: «Je

crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité si l'on peut dire» (pp. 23—24).

La méthode de la connaissance de la réalité absolue ainsi promise est l'élaboration des dimensions en profondeur: la libération du fonctionnement du mécanisme psychique, l'introduction de l'écriture et du dessin automatiques, donc, après l'approche de la réalité absolue, la proclamation de la virtualité de la liberté absolue; (il s'agit là encore d'une exigence qui se manifeste, sous une forme différente et avec un programme autre, aussi dans l'art des époques de transition précédentes, par exemple, le maniérisme ou le romantisme). Il est notoire que Stendhal a aussi composé ses *Souvenirs d'un Egotiste* en écartant la conscience, sans relire, ni corriger son texte, afin de ne pas mentir — déclarait-il —, c'est-à-dire pour pouvoir fixer le flux spontané de son esprit de manière plus intégrale, plus authentique, sans le contrôle, pesant le pour et le contre, de la raison.

Les surréalistes — s'inspirant de Rimbaud, et adeptes de Freud — ont espéré de l'application de cette méthode l'expression la plus totale possible des composants si embrouillés de la personnalité humaine. Déjà Apollinaire, il est vrai que de manière métaphorique, avait décrit cette méthode de la découverte des régions psychiques inconnues; c'est lui d'ailleurs qui avait inventé, un peu plus tôt, et avec une nuance de signification quelque peu différente, le terme de surréalisme aussi.

Nous voulons nous donner de vastes et étranges domaines
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité
Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés . . .

Breton, en poursuivant la voie tracée par Apollinaire, a placé dans l'axe de sa définition du terme surréalisme cette méthode de la connaissance et de l'expression: «SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale» *(Premier manifeste du surréalisme,* p. 36). De là, tout naturellement, il n'y a qu'un pas à franchir pour rejeter complètement et conséquemment les moyens d'expression traditionnels de la langue et de la forme, pour élaborer des moyens nouveaux construits selon des principes fondamentalement différents, ce qui peut être considéré, dans le domaine esthétique, comme l'apport principal du surréalisme.

De nos jours, cet apport s'est intégré, en tant qu'élément notoire de l'art contemporain, à l'évolution. Et ceux, qui se proposent d'en donner un jugement de synthèse, sont en général d'accord avec Eugène Ionesco qui constate que «la révolution surréaliste était, comme toute révolution, un retour, une restitution, l'expression de besoins vitaux et spirituels indispensables . . . la mise à jour d'un certain mode de connaissance ou de certaines tendances de l'être humain que des siècles de rationalisme ont brimés ou refoulés» (*NNRF*, 1958, p. 269).

Malgré cela, il est aujourd'hui certainement superflu de souligner que l'épanouissement, l'essor du surréalisme ont été brisés par l'exclusivisme, le sectarisme et, surtout, par le mépris et l'omission de la raison humaine créatrice. Probablement, c'est là qu'il faut chercher la cause du fait que, depuis la fin des années 30, ce mouvement n'est plus que l'ombre de lui-même, et végète. Par contre, il est tout aussi indéniable que c'est justement cette attitude de révolte anti-intellectuelle qui en a fait l'expression d'un important changement d'époque, d'une crise intellectuelle, qui — d'autre part — a fourni de nombreuses impulsions aux autres tendances des arts et des lettres modernes, ainsi qu'à leurs courants prenant forme dans d'autres pays.

*

Conformément à la particularité des époques de transition, le surréalisme n'a pas été un phénomène isolé, ni simplement une continuation du Dada, mais le plus efficace et le plus durable entre nombre de mouvements nés simultanément, et se développant parallèlement. Le caractère de ces mouvements a varié selon le milieu intellectuel (l'atmosphère de la culture nationale) au sein duquel ils avaient vu le jour. Et c'est l'un des enseignements non des moins intéressants de l'histoire que, tout en ayant rejeté l'idéal et les traditions nationaux («Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*» — écrivait Breton dans le *Second manifeste du surréalisme*, p. 82), ces mouvements n'ont pu se libérer de l'héritage qui, que nous le voulions ou non, imprègne les arts et les lettres de chaque peuple: tout au plus, selon les époques, c'est la forme d'expression qui varie, mais l'essentiel reste toujours présent. Les promoteurs de l'art nouveau aussi eurent beau protester contre le passé national, involontairement ils le véhiculaient, ils l'exprimaient dans leurs œuvres, ils perpétuaient l'héritage de tous ceux qui, dans leur temps, avaient créé quelque chose de révolutionnairement neuf.

En guise de démonstration, nous désirons dégager à cet endroit le fait que le poétisme, mouvement littéraire et artistique tchèque, qui s'est développé parallèlement au surréalisme, présente aux côtés d'analogies naturellement effectives plus d'un trait divergent, et que ceux-ci sont motivés surtout par la

tradition nationale, ainsi que par les conditions sociales et politiques spécifiques de l'Europe centrale.

On sait que le surréalisme français et le poétisme tchèque ont vu le jour presque simultanément: le manifeste du poétisme a été publié, par Karel Teige, en mai 1924, celui du surréalisme, par André Breton, à l'automne de la même année. Les affinités internes des deux mouvements ont conduit les poétistes tchèques, après une dizaine d'années et l'établissement de rapports personnels avec les dirigeants du mouvement surréaliste se renforçant toujours plus sur le plan international, à abdiquer leur autonomie, et à se réunir en un groupement surréaliste. Sous le titre *Surrealismus*, ils lancèrent également une revue, et jusqu'à la fin des années 30, lorsque le chef du groupe, et sa personnalité créatrice la plus éminente, Vítězslav Nezval rompit avec le mouvement pour des motifs politiques, ce groupe fut l'un des levains les plus efficaces de la vie intellectuelle tchèque. Et alors — phénomène spécifique de l'effet des initiatives artistiques — le rayonnement des activités précédentes des poétistes-surréalistes tchèques fit naître, dans les lettres et les arts slovaques, un mouvement surréaliste qui fut, à la veille et au cours des premières années de la seconde guerre mondiale, l'expression artistique de l'antifascisme et du pacifisme.

Peut-être que cette référence historique indique déjà que les rapports du surréalisme tchèque (et slovaque) avec le mouvement politique de la classe ouvrière ont été beaucoup plus organiques et concrets — comme d'ailleurs dans le cas des tendances similaires polonaise et serbo-croate, ainsi que de leurs représentants — que ceux des surréalistes français, pour qui (le *Second manifeste* rédigé par Breton l'atteste bien) ces attaches restèrent de tout temps aléatoires.

Le surréalisme français, — nous l'avons signalé — est né du Dada, en subissant un changement qualitatif; cependant l'anarchisme dada y a laissé ses traces, surtout dans les jugements à porter sur les phénomènes politiques. Pour les poétistes tchèques, le dadaïsme ne représentait qu'une lointaine tendance artistique; leur mouvement s'est développé à partir du groupe *Devětsil*, fondé au début des années 20, et rassemblant des artistes révolutionnaires sur le plan social aussi. Certes, l'œuvre d'Apollinaire, dans la traduction de Karel Čapek, a été et resta pour eux aussi une grande révélation artistique, mais leur conscience a été primordialement conditionnée par les événements historiques. La victoire de la Révolution d'Octobre, puis la fondation du Parti Communiste en Tchécoslovaquie rendaient alors vraisemblable, aux yeux des intellectuels de la jeune république, la réalisation du socialisme, c'est-à-dire d'une société assise sur le droit et la justice. Les artistes du *Devětsil*, dont Jiří Wolker, considéraient l'art socialiste, dénommé alors: art prolétarien, et se proposant de mener parallèlement les deux révolutions — la sociale et l'artistique —, comme une possibilité de l'épanouissement des idéaux humains les plus élevés. La mort prématurée de Wolker, plus encore le reflux momentané de la vague révolu-

tionnaire ont modifié ensuite ce rapport entre les artistes aux exigences axées sur un tel accomplissement, et le socialisme. Ce fut ainsi que naquit le poétisme et, pour ce qui est de notre sujet, cela a une importance toute particulière, parce que les poétistes — de manière quelque peu différente de celle des adeptes français du surréalisme — ne sont pas tant les porte-parole d'une incertaine situation de crise que d'une transition sociale bien plus concrète, celle du capitalisme au socialisme.

Dans ce sens, ils furent révolutionnaires, communistes même; ils considéraient la révolution comme la réalisatrice de la plénitude des valeurs humaines, comme la libératrice sans recours de l'homme; mais, selon eux, les artistes pouvaient tendre, déjà dans la période de transition, à cette plénitude, ou du moins à son accès. Pour eux, l'homme ayant sa personnalité propre était un être concret que le capitalisme avait frustré de la réalisation de ce besoin de plénitude. Dans les conditions de transition, c'est le poétisme qui est appelé à créer l'harmonie entre l'homme et le monde. En résultat, les oeuvres des poétistes sont sereines, plus optimistes, plus confiantes, et surtout bien moins gratuites que celles des surréalistes français.

Il est à remarquer que cette aspiration des poétistes tchèques à la mise en harmonie de l'esprit révolutionnaire social et artistique continua à s'imposer valablement lors même qu'ils se nommèrent surréalistes, et d'une manière encore plus accentuée au sein du mouvement des surréalistes slovaques qui à vrai dire, usa des formes d'expression surréalistes pour camoufler son message révolutionnaire.

*

L'histoire de l'avant-garde hongroise, les manifestations surréalistes sporadiques en son sein prouvent également que même le mouvement le plus excessivement hostile aux traditions est incapable de rompre totalement les liens des contraintes tissées autour de lui par le temps et l'espace, c'est-à-dire par l'évolution historique et les conditions sociales.

Il est fort instructif d'étudier le développement parallèle de l'avant-garde en Tchécoslovaquie, et de celle en Hongrie, précisément dans cette période qui est conditionnée, dans toute l'Europe, par l'adoption ou le rejet du surréalisme.

Par suite de son rôle politique assumé antérieurement, puis à cause des conditions propres à l'émigration, l'avant-garde hongroise se développa, après 1920, conformément à des subordinations dans leur essence différentes de celles de l'avant-garde tchèque se manifestant justement dans ces années d'un élan juvénile, puisque pouvant jouir de l'atmosphère relativement plus libre de la république bourgeoise, de la protection du Parti Communiste œuvrant légalement. De la sorte, après les premières prises de conscience des années 20, dans une situation économique temporairement consolidée, les artistes de l'avant-garde tchèque, les poétistes en premier, se tournèrent toujours plus vers les

possibilités de l'expression neuve des idées intemporelles. En plus de leur talent, c'est là l'une des causes pour laquelle ils représentèrent — tout en persistant d'un bout à l'autre dans l'opposition politique, puisque tous plus ou moins étroitement attachés au Parti Communiste — l'une des lignes principales, sur le plan esthétique, de l'évolution artistique tchécoslovaque, et la ligne majeure précisément dans la poésie. Il n'est pas seulement question des marques de l'estime officielle (Prix d'Etat, etc.) que les meilleurs de cette génération remportèrent les uns après les autres, mais — plutôt et surtout — du fait que la critique compétente et l'opinion publique bien informée fêtaient dans leurs ouvrages les plus beaux succès de la poésie tchèque moderne.

Par contre, la situation de l'avant-garde hongroise était, à la même époque, quasi tragique. Elle devait lutter sur deux fronts, mener un difficile combat d'une part contre les promoteurs impatients des exigences réalistes-socialistes de plus en plus vigoureusement proclamées dans la littérature prolétarienne internationale, d'autre part contre les milieux officiels d'une Hongrie contre-révolutionnaire qui qualifiaient a priori les aspirations de l'avant-garde de poison internationaliste, et les condamnaient très expéditivement. Ainsi, tandis qu'en Tchécoslovaquie les personnalités de l'avant-garde étaient tenues en haute estime, donnaient même le ton dans la vie littéraire et artistique du pays, le sort des parias revenait aux membres de l'avant-garde magyare non seulement en Hongrie, mais malheureusement de plus en plus dans l'émigration aussi: ils étaient mis à l'écart, méprisés, raillés. Voilà peut-être l'un des motifs pour lesquels (en premier, certainement, par suite des activités de Lajos Kassák) le constructivisme, devant être considéré comme complémentaire, ou plutôt dialectiquement opposé au surréalisme, s'imposa de manière plus spectaculaire au sein de l'avant-garde hongroise que les aspirations conformes au programme surréaliste. Kassák professait: «Ma poésie ne naît point de la végétation folle des rêves, mais de l'ordre austère de la géométrie».

C'est là la source de la différence la plus essentielle entre la voix, l'ambiance, l'optique, le sentiment de vie, l'évocation du monde chez les modernes tchèques et hongrois. Dans les œuvres des poétistes, ce sont les nuances claires qui dominent, elles renvoient triomphalement les échos de la découverte de la joie de vivre, elles exaltent l'homme désigné comme la mesure de toutes choses, elles révèlent, dans le bonheur et le jeu, le «monde qui rit». Pour les modernes hongrois, une mesure uniquement humaine serait peu ou trop; même en usant du langage des formes d'avant-garde, ils sont incapables de se libérer des visions d'horreur de la «misère de la nation». Un grave ton pathétique imprègne leurs ouvrages: répondant aux «consignes de la fidélité», ils transmettent un message venant non seulement des abysses de l'âme individuelle, mais aussi de la vie prolétarienne dans les gouffres de la barbarie de l'exploitation et de l'humiliation; car — comme Gyula Illyés se préparant au service de la double révolution, la sociale et l'artistique — s'encourageait:

«. . . c'est ainsi que ton chant sera semblable
Au bruissement du feuillage des chênes profondément enracinés,
Aux palpitations — telles d'un cœur — des feuilles les plus hautes
Qui modulent et livrent les secrets des vents
Lointains, glissant furtifs dans les airs.»

A l'opposé des poétistes tchèques qui sont des révolutionnaires, mais non des révoltés, les poètes de l'avant-garde hongroise restent toujours des révoltés, même si leur fidélité à la révolution ou au parti laisse des doutes. Ce comportement ambigu ne fait que renforcer le ton pathétique constamment présent dans la poésie politique des poètes hongrois, donc — conformément aux traditions de notre littérature — dans la majeure partie de leur œuvre, cela même s'ils s'étaient fait une règle par leurs ouvrages «d'éclairer notre magnifique vertu: l'ordre», comme le professait l'auteur de ce vers, Attila József, dont la poésie, bien que sous une forme plus souple, reflète dans les lettres hongroises contemporaines le plus d'influences surréalistes. Mais la mise à jour et l'analyse de ces influences et de leurs corrélations exigeraient une étude à part, tout comme pour ce qui est de cette aspiration à la synthèse qui est omniprésente dans les poèmes de Gyula Illyés, et qui peut être ramenée également à une impulsion surréaliste.

*

En considérant à distance plus grande — européenne — le rôle du surréalisme, ainsi que l'évolution des tendances artistiques et littéraires apparentées, nous arrivons à la conclusion que les phénomènes très ramifiés de ce genre doivent être toujours jugés, si possible, dans leur intégralité, en tenant compte de leur fonction historique. En guise d'exemple, rappelons que certains critiques marxistes soutiennent que le surréalisme a été, à la vérité, un mouvement d'intellectuels petits-bourgeois déracinés: la bourgeoisie, à laquelle ils appartenaient, les avait reniés, et eux ne réussissaient pas à se rallier au prolétariat, se retrouvaient dans un vide et, manquant d'expériences de la réalité, recherchaient un succédané: la perception de l'absurde. (Cf. *La Pensée*, No 103, p. 20: «Les surréalistes se recrutaient dans une bourgeoisie moyenne dont la guerre avait bouleversé les conditions d'existence. Rejetés par la bourgeoisie capitaliste et hostiles à elle, mais refusant de s'allier au prolétariat, ils se sentaient à part, en situation marginale. Socialement, ils étaient déracinés. Le langage surréaliste exprime au mieux cette contradiction».)

De tels jugements de sociologie littéraire, que nous devons souvent rencontrer, peuvent être, naturellement, appliqués avec l'espoir d'arriver à de bons résultats; mais uniquement dans le cas du surréalisme ouest-européen qui est effectivement caractérisé de façon pertinente par le vertige de ce vide s'étant temporairement manifesté entre deux classes (et deux époques). Par contre, l'émotion de la promesse d'une réalisation à brève échéance de la révolution socialiste, la certitude qu'au sein de la société sans classes l'individu unis-

sant harmonieusement toutes les possibilités humaines pourra enfin totalement s'épanouir se rattachent étroitement à la substance même du poétisme tchèque, ainsi que du surréalisme tchèque et slovaque auquel il a donné naissance. De manière identique, la lutte active contre toute force ou tout danger barrant provisoirement la route à la réalisation de cet idéal historique a été partie intime du surréalisme tchèque (et slovaque) issu d'antécédents prolétariens.

Les quelques éléments cités à partir de l'histoire de l'avant-garde hongroise démontrent la présence constante de l'engagement dans plus d'une variante européenne, ou plus d'un phénomène apparenté du surréalisme. Il est également notoire, nous y avons fait allusion plus haut, que dans la poésie nègre de langue française ce mouvement artistique et littéraire a joué un rôle fécondant tout à fait semblable.

Ouvrages consultés:

André Breton:
Manifestes du surréalisme. Gallimard, 1964.
Maurice Nadeau:
Historie du surréalisme. Seuil, 1947.
Tristan Tzara:
Le surréalisme et l'après-guerre. Nagel, 1948.
Hans Richter:
Dada — Kunst und Antikunst. Köln, 1964.
Vítězslav Nezval:
Moderní básnické směry. Praha, 1964,
Vítězslav Nezval:
Z mého života. Praha, 1965.
Květoslav Chvatík:
Smysl moderního umění. Praha, 1965.
Mikuláš Bakoš (Réd.):
Pred tvárou všetkých. Bratislava, 1965.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 227—242 (1967)

Quelques problèmes de la poésie socialiste est-européenne entre 1914 et 1929

par

ENDRE BOJTÁR

(Budapest)

Remarques préliminaires

Que signifie l'expression: poésie socialiste? L'épithète restrictif est-il nécessaire? Ces questions ne datent pas de maintenant. A l'époque où l'on rêvait du socialisme comme d'un idéal aussi lointain que pur, quand cette notion signifiait l'heureuse société sans classes, en 1929, le poète polonais Tadeusz Peiper notait: «Un jour, après le tournant couleur des temps mûrs à point . . . il n'y aura pas de prolétariat, ni selon cette dénomination, ni selon son sens. Alors, on ne parlera plus de l'art du prolétariat, ni d'un art destiné au prolétariat, ni de celui créé par le prolétariat, ni de celui existant dans ses rangs. On parlera de l'art. De l'art tout court.»[1] Nous voici bien loin de cette foi naïve; peut-être même que n'arrivera jamais l'époque où nous pourrons éliminer tout épithète accompagnant le mot 'art'. De nos jours, nous en sommes à pouvoir retourner aux pionniers enthousiastes leur espoir fondé sur la poésie de l'avenir: c'était la leur qui était un art véritable, si le coeur nous en dit: un art tout en majuscules . . .

Le propre commun à tous ces poètes — conjointement la ligne de partage du caractère socialiste — est que leur espérance de l'amélioration du sort humain se fondait sur la société socialiste, sur cette société qui devait, par un tournant radical, remplacer celle alors en place. Ces poètes peignaient l'homme à la lumière de cet idéal, celui-ci déterminait l'orientation de leurs conceptions sur eux-mêmes, sur leur nation, sur le monde. Bien que ce fussent justement ces poètes qui fournissent la preuve que la notion collective semblant rigide de 'socialiste' peut tout recevoir, des faits les plus menus aux questions les plus générales de l'existence et de la mort, la définition coulait de source idéologique, non littéraire, et touchait le contenu poétique. Et c'est peut-être pour cela que, dans notre siècle tant porté sur la stigmatisation, aucune tendance poétique ne s'est vue affubler d'autant d'étiquettes contradictoires. La liste de ces étiquettes va de 'socialiste réaliste' à 'formaliste' et à 'décadent'. Et la plupart du temps, la vie de ces poètes a aussi été mouvementée, exacerbée, tragique. Héros, suicidé, victime — tous les exemples se retrouvent dans leurs rangs.

De nos jours, le temps semble être arrivé d'enregistrer la naissance, le développement et le caractère de cette poésie avec toute l'objectivité scientifi-

que requise. De plus, à la suite des études de détail, des portraits d'écrivains et même des monographies traitant de certaines littératures nationales dans leur ensemble, la nécessité de mettre à jour les corrélations, l'analyse des caractéristiques générales de la littérature socialiste ont passé et passent toujours plus à l'avant-plan. Dans ce domaine, l'histoire littéraire rencontre un autre obstacle, également difficile à surmonter. Le chercheur qui se consacre à une seule littérature nationale est déjà gêné, voire même subjugué par le contenu de la poésie socialiste, s'il le sonde uniquement du point de vue de cette «socialité». Tandis que, par suite de la différence des langues, le comparatiste ne peut cultiver qu'une «histoire littéraire extrinsèque» qui touchera, sur plus d'un point, à la philosophie, à la sociologie, aux sciences historiques. En effet, nous pouvons, à la rigueur, constater la présence d'un phénomène dans plusieurs littératures, mais cela ne garantit d'aucune façon que ce phénomène soit au même niveau quant à sa valeur esthético-littéraire.

Les limites

Voyons d'abord les limites temporelles; c'est là une question passablement claire. Comme début, nous pouvons considérer l'explosion de la Grande Guerre aussi bien que sa fin; mais, cela va de soi, nous pouvons aussi indiquer la Révolution d'Octobre comme ouvrant une période nouvelle en poésie. L'année 1929 paraît également acceptable comme date de changement d'époque. La crise mondiale d'alors avait touché non seulement les structures économico-sociales, mais aussi la vie intellectuelle, les lettres, y amenant une cassure, un tournant parfaitement discernables. En 1931, Nezval prophétise une catastrophe universelle de cette société arrivée au point «où la vapeur se change en eau».[2] A la fin des année 1920, une ère de l'histoire de la poésie était close; le changement d'époque est marqué autant par le brusque revirement des tendances que par l'apparition de la génération nouvelle se manifestant sous les noms de 'seconde avant-garde', 'réalisme socialiste' et autres.

La situation est plus ardue dans le cas des limites spatiales, géographiques. Quelles sont les littératures que nous devons considérer comme est-européennes dans l'optique de la poésie socialiste qui se voulait essentiellement internationale? Problème encore plus complexe: quel rapport lie ce bloc, considéré comme homogène et nettement différencié de celui ouest-européen, à la poésie russe et soviétique? Nous sommes loin d'avoir une image claire de la poésie russe des années '20. Mais, au-delà de cette difficulté plutôt d'ordre technique: la base de l'homogénéité est-européenne n'est pas en premier lieu artistique, elle est sociale et politique. Ce sont les poètes lyriques créant dans les conditions du système capitaliste, hostiles, opposés à celui-ci, que nous. rassemblons sous l'article 'socialiste'. Par contre, en Union Soviétique, la ligne de la politique étatique officielle et celle de la poésie socialiste se confondaient.

Cette différence, Kurt Konrád l'a formulée de la manière suivante: «Ce réalisme socialiste révolutionnaire se différencie du réalisme socialiste soviétique par le fait qu'il est dirigé sur l'entité humaine vivant au sein des contradictions et antagonismes capitalistes . . . le matériau du réalisme socialiste (en gestation dans la société capitaliste) n'est pas l'homme nouveau arrivant à la société sans classes, mais les diverses manifestations de la déconfiture du monde capitaliste, de la lutte du prolétariat.»[3] Or, même si le poète vivant les réalités soviétiques et celui en société bourgeoise chantent pareillement «l'homme nouveau arrivant à la société sans classes», leur vision poétique du monde prend un autre sens. Pour Maïakowsky, Lénine est un partenaire de conversation intime; pour Nezval, un Dionysos moderne naissant aux sons des orgues écarlates de Moscou. La société nouvelle, le combat pour sa création, l'homme nouveau, l'ordre socialiste — tous ces idéaux prennent une autre signification en Union Soviétique qu'en Europe de l'Est. D'autre part: la vingtaine d'années environ entre les deux guerres mondiales est, dans l'histoire de l'Europe orientale, un épisode au cours duquel, sur le plan politique, l'Union Soviétique devance nettement les autres peuples est-européens. Mais, sans doute, la politique n'était pas l'unique sphère où cette évolution s'était opérée. Ensuite: jusqu'à 1929-1930, une partie seulement des arts soviétiques — et peut-être la partie moindre — réagit directement aux questions concrètes, quotidiennes de la réalité soviétique d'alors; l'artiste soviétique s'intéresse plutôt aux problèmes plus généraux de la naissance de l'homme nouveau, de la morale nouvelle, de la vie nouvelle — et, en cela, il est pareil à l'artiste socialiste des autres pays d'Europe orientale. Les poèmes spécialement soviétiques, comme «Ceux qui s'échinent à mort en séances» sont d'une portée moins prononcée, ce ne sont pas eux qui représentent le courant majeur de la poésie soviétique.

En dernière analyse, disons donc que les lettres de l'Europe de l'Est changeant selon l'époque rassemblent toutes les littératures slaves, ainsi que celle des trois pays baltiques, de la Roumanie et de la Hongrie. Nous considérons la poésie socialiste est-européenne comme un ensemble homogène influencé par la poésie de l'Europe occidentale, mais encore plus par l'existence, la réalité de l'Union Soviétique, ainsi que par la poésie socialiste soviéto-russe aux prises avec les problèmes de cette réalité. L'appartenance de la poésie socialiste soviéto-russe reste une question en suspens. Selon notre opinion, il s'agit, là aussi, d'une poésie de type est-européen, distinction faite de ce que: premièrement, une partie de cette poésie touche des questions entièrement étrangères aux autres poètes de l'Europe de l'Est; deuxièmement, elle offre, dans le cas des questions analogues aussi, des solutions sous plus d'un aspect différentes.

Dans le cadre de ce type est-européen, nous ne pouvons pour l'instant prendre en considération toutes les littératures nationales. Nous visons donc à la confrontation des caractéristiques de la poésie tchèque, polonaise, lithuanienne, lettone, bulgare et hongroise; c'est de celles-ci que nous essayons de tirer

des conclusions d'ordre général, tout en restant conscients que, pour dégager une image complète et nuancée, la mise à profit des autres littératures reste indispensable.

«A ton service, classe fondamentale»

L'histoire de la poésie socialiste est-européenne commence dans les pays baltiques. Non seulement parce que la majeure partie des poètes baltes se sont tournés, déjà avant la Grande Guerre, vers les idéaux socialistes, mais aussi parce que, dans l'oeuvre de deux grandes personnalités de la poésie, le Lithuanien Julius Janónis (1896—1917) et le Letton Jan Rainis (1865—1929), nous pouvons déjà saisir une certaine synthèse. Quelque mécanique que cela puisse paraître, cette synthèse est née sur la base de la révolution russe de 1905. Dans les régions lithuaniennes et lettones disposant d'une industrie développée, la classe ouvrière était particulièrement organisée et forte. Le mouvement socialiste lithuanien avait lié son sort, sur le plan de l'organisation, au polonais; tandis que le mouvement letton s'apparentait au russe. Bien que dans ces deux pays baltiques le parti communiste ne fût fondé qu'en 1918 et 1919, les sociaux-démocrates lithuaniens et lettons comptaient comme l'aile gauche de la social-démocratie de Russie.

Après la défaite de la révolution de 1905, la plupart de ces militants furent obligés d'émigrer, Rainis de même que le futur président de la République des Conseils de Lithuanie, l'éminent critique marxiste Vincas Mickevicius-Kapsukas. Les lettres progressistes de Lithuanie et de Lettonie avaient bénéficié d'un enseignement international, directement influencées dans leur évolution par les ouvrages des démocrates révolutionnaires russes, des grands réalistes russes et polonais de la fin du XIX^{e} siècle. La majorité des écrivains baltes avaient suivi les cours des hautes écoles de Saint-Pétersbourg, étaient des militants actifs de la culture russe accédant au niveau de littérature mondiale. Toute cette région est d'ailleurs singulièrement multilingue: Lesmian écrivit ses poésies en polonais et en russe, Janónis en lithunanien et en russe, le journal letton «Dienas Lapa» parut dans la capitale lithuanienne, Vilnius, où le poète biélorusse Kupala comptait également comme chantre national . . . Mais, parallèlement, cet «internationalisme est-européen» n'était pas introverti, hermétique, endogamique. La langue littéraire moderne des Lithuaniens et des Lettons se développe à partir de la seconde moitié du siècle dernier. Tout ce qui s'est joué chez les Polonais, les Tchèques, les Russes, etc. à l'époque du renouveau national de la réforme de la langue, se répète ici avec un retard de soixante à soixante-dix ans. C'est maintenant qu'on essaie la force de la langue nationale aux littératures occidentales, c'est maintenant que paraissent les meilleures traductions. Un tel contrôle constant des lettres ouest-européennes eut pour résultat que ces pays firent plus vite connaissance des tendances

modernes les plus récentes à l'époque que ceux d'Europe centrale. Ainsi, dans la littérature lithuanienne et lettone, le symbolisme était devenu un courant majeur dès la dernière décennie du XIX[e] siècle. Une large gamme de possibilités allant de l'idéal de la poésie pure au slogan léninien de la littérature de parti s'offrait au choix des écrivains.

La révolution de 1905 et la crise qui l'avait précédée révélèrent les antagonismes particulièrement acerbes dans ces contrées, et parmi lesquels la question de l'autonomie nationale ne venait pas en dernier lieu. Objectivement, la cause sociale et celle de la libération nationale se soudèrent tôt et d'heureuse manière. Le régime tsariste qui avait réglé son compte de façon sanglante à la classe ouvrière russe, exila d'abord en Sibérie, puis chassa à l'étranger Rainis, emprisonna Janónis. Les meilleurs intellectuels lithuaniens et lettons comprennent alors qu'il leur faut se rallier au prolétariat. Pour nous cantonner dans le domaine de la poésie, cela signifie qu'un héros nouveau fait son apparition dans les vers de ces poètes: l'ouvrier. En conséquence, leur poésie se scinde en deux: ils désirent servir le héros nouveau, mais ne savent s'y identifier. Ils le chantent, ou plutôt ils chantent les ouvriers en tant que classe, que masse; cependant, leur attitude poétique reste celle de quelqu'un «en marge».

Cette poésie socialiste se nourrit à trois sources. La première et la plus notable est le symbolisme. Pris en soi, celui-ci témoigne déjà de caractéristiques divergentes par rapport à la tendance ouest-européenne. En plus de la mobilité des formes, de la fusion des impressions, de la musicalité, le symbolisme occidental est avant tout la justification lyrique d'une structure gnoséologique. Par contre, le symbolisme des deux pays baltes — et cela est également valable pour la tendance analogue en Russie, Hongrie (Endre Ady) et Bulgarie — se propose de rendre le rythme *historique* de la civilisation humaine; à l'Ouest plutôt «métaphysique», il est ici «historico-philosophique». Mais, trait commun, toute la réalité perceptible n'est, pour les poètes lithuaniens et lettons aussi, que la métaphore de l'univers des idées. Et, dans le cas de leur poésie, ajoutons qu'il s'agit de la métaphore de la philosophie socialiste. Les phénomènes de la nature — mer, vent, tempête, rocher —, tout comme ceux de la civilisation — ville, machine, argent — sont ici des manifestations de la Révolution et de l'Oppression, de la Liberté et de l'Esclavage, de l'Indépendance et de l'Absolutisme.

Cette abstraction historique du symbolisme n'a été que renforcée et de singulière façon nuancée par la poésie ouvrière, militante exerçant un effet actif, modifiant sur les poètes lithuaniens et lettons. En ces années, le trait fondamental de la lyre prolétarienne était d'ailleurs son attirance vers les images générales. Visant à l'abstraction esthétique, elle était aussi abondante en faits historiques, en réalités. Ces chansons permettent de suivre quasi jour après jour le déroulement de la révolte de 1905. Leur ton est solennel, véhément, strident. Un inébranlable optimisme s'en dégage; leur genre premier est

l'hymne. Leur héros est le militant, le révolutionnaire, mais c'est là un héros abstrait, sans individualisation aucune. Des fonctions de la poésie, les chantres prolétariens n'acceptent comme tâche que l'appel, la mobilisation, l'exaltation. Dans leurs conceptions, l'élément esthétique et étique se mêlent inextricablement. L'avenir aussi apparaît à leurs yeux dans une telle unité. Ce fut cette poésie romantiquement tournée vers l'avenir, décrivant le présent dans la matérialité des faits, dynamique et accessible à tous qui se rencontra avec le symbolisme lithuanien et letton. Dans cette synthèse spécifique, ce fut ensuite soit l'un, soit l'autre de ces composants qui s'amplifia conformément à la situation donnée des aspirations révolutionnaires.

Le troisième élément constitutif de la poésie socialiste lettone et lithuanienne est la poésie folklorique. Cela s'explique par la formation tardive de la langue littéraire, ainsi que par les infiltrations populistes consécutives.[4] Cependant les motifs folkloriques ne se manifestent pas seulement dans le ton; on les retrouve dans la manière de voir, dans le choix des héros aussi. En Lithuanie et Lettonie, la classe foncièrement spoliée était la paysannerie qui participa, surtout en Lettonie, à part égale avec les ouvriers aux combats révolutionnaires de 1905.[5] Il ne faut également pas oublier qu'en Russie l'antécédent du mouvement socialiste avait été la doctrine des «amis du peuple», des populistes (narodniks), et que ceux-ci avaient étendu leurs activités de vulgarisation et d'éducation populaire, ainsi que d'agitation aux organisations ouvrières.

De la sorte, une poésie très caractéristique était née: une poésie prolétarienne symboliste, tissée de motifs folkloriques. Pour rendre la chose encore plus claire, qu'il nous soit permis d'avancer un exemple bien connu et dûment analysé: l'oeuvre de Gorki, tout en exerçant l'influence la plus notable sur le développement des lettres socialistes de Lithuanie et de Lettonie, correspond de la manière la plus adéquate à la poésie issue de la même réalité sociale.

«L'Internationale des bonnes gens»

Outre la Grande Guerre, ce sont deux grands événement qui ont contribué à façonner la configuration au XX^{e} siècle de l'Europe de l'Est: la Révolution d'Octobre et la création des Etats nationaux indépendants. Ces faits historiques rendaient sensibles à tous l'avènement d'une nouvelle ère, d'un siècle neuf. La table rase qui avait été faite offrait de vastes possibilités. Une seule notion avait échappé aux atrocités de la guerre, celle de l'Homme dans sa nudité. «A la suite de grandes catastrophes, les choses recommencent toujours, dans un certain sens, à partir de l'a-b-c. Au cours des catastrophes, l'homme redevient primaire; nombre de choses secondaires, artificielles, quintessenciées s'en détachent comme un vernis superflu.»[6] Ces mots de Salda correspondent à la

réalité des premières années faisant suite à la Grande Guerre. La vision de l'homme chez une partie des artistes socialistes fut alors déterminée par l'ambiance consécutive à l'incendie mondial. Pour eux, la conquête de l'autonomie nationale ne représentait point un terme. Mais ils imaginaient la libération sociale de manière illusoire. Wolker retoucha le slogan du *Manifeste Communiste* de la manière suivante: «Vivants du monde, unissez-vous !» Ne tombons pas dans l'erreur: c'est de la poésie socialiste que nous traitons, non de la littérature à idéologie petite bourgeoise-réformiste si proliférante à l'époque. Car, pour ce qui est de la question fondamentale: la nécessité du changement révolutionnaire de l'ordre social, la prise de position de ceux qui proclamaient un socialisme éthique et celle des tendances effectivement socialistes se trouvaient opposées (naturellement, la limite entre les deux est, dans plus d'un cas, difficile à fixer, à saisir). Mais pour les poètes d'alors, le socialisme représentait une communauté fraternelle débarrassée de la guerre, l'Internationale des gens de bonne volonté. Et justement pour cela, ils définissent cette société et le parangon de l'homme socialiste à l'aide de notions éthiques. Comme le héros lyrique nouveau naît aussi sur la base d'une telle abstraction, le protagoniste de cette poésie ne sera pas l'ouvrier dans son concret historique, mais le pauvre, la fille des rues, le mendiant, le spolié, l'opprimé digne de pitié et l'éveillant. C'est surtout dans les poésies tchèque, polonaise et bulgare que cette aile «franciscaine» de la poésie socialiste est particulièrement vigoureuse. Mais là où les origines des poètes, ainsi que le degré d'évolution du mouvement socialiste leur avaient permis une connaissance plus intime de l'ouvrier, le héros lyrique fut, dès le début, plus actif, plus combatif (c'est le cas des lettres lithuaniennes, lettones, ou du groupe du Hongrois Lajos Kassák, encore dans les années de la Grande Guerre). En ce domaine aussi, il est difficile de tracer des limites nettes; et d'ailleurs superflu, puisque le premier type de poète a évolué en direction du second. Cela sur une double voie. D'une part, le prolétaire de la grande ville a pris la place du pauvre. Mais surtout: le poète est devenu — après avoir mené un long et pénible combat intérieur — d'observateur compatissant de la nouvelle classe qu'il était, le représentant attitré du prolétariat. Alors, les poètes socialistes se présentent à nous comme les porte-parole de ces nouvelles masses redoutables, et propagent les idées de l'Ouvrier, du Poète et de l'Homme en une seule et même personne. C'est le Moi poétique qui occupe la majeure partie de leur vision du monde. Ce fait est de haute importance du point de vue de l'art poétique moderne. Le monde scindé en deux dans l'art des précédentes tendances symboliste, néo-romantique retrouve ici son unité et, de plus, une unité dynamique créée, de l'intérieur, par le lyrisme subjectif extrapolant à notre intention le monde qui nous entoure dans l'ordonnance où il le voit.

Le développement succinctement présenté ci-dessus peut être suivi dans le langage de formes poétique aussi. «L'art démocratique est celui des rapports simples, des pensées simples et des sentiments simples» — écrivait, en

1918, St. K. Neumann.[7] C'est la période dans laquelle les poètes sont encore livrés à une fureur saboteuse, dans laquelle ils aspirent, des embûches de la Ville, à la douce intimité de la nature. Ils vaticinent le royaume de Dieu sur cette terre, leurs poésies sont truffées d'images bibliques; ils sont en bonnes relations intimes avec l'univers entier, de la plus petite herbe aux étendues sans fin du Cosmos. Mais cette poésie démocratique, simpliste, empreinte de joie, opérant à l'aide des notions abstraites de l'éthique, organisée autour de la figure de «notre frère, l'ouvrier» se fait de plus en plus ardente et sombre.

C'est la dure réalité qui mûrit — et partiellement justement à partir de cette lyre dédiée au culte de la bonté, de la simplicité, de l'amour de l'homme — une poésie d'un autre type. Nous pensons à l'évolution accomplie par la poésie lithuanienne pour arriver aux futuristes T. Tilytis et K. Binkis; par les poètes tchèques dits prolétariens passant de leurs recueils de 1920—1921 à ceux sortis en 1923—1924; par l'expressionnisme polonais lorsque Stande, Wandurski et Broniewski publièrent *Trois Salves* en 1925; par les Bulgares Smirnenski et Milev pour dégager leur manière de 1923.

«Et soit toujours dans le combat, jamais après»

Petit à petit cependant, les illusions se dissipaient. L'expression 'nation homogène' commençait à perdre sa magie. La classe ouvrière — désormais sous la conduite du parti communiste partout formé — ayant voulu suivre l'exemple russe, la société bourgeoise montra son vrai visage. De sanglantes collisions, des cadavres d'ouvriers, la clandestinité forcée de la gauche annoncèrent que l'ordre capitaliste s'était consolidé. Alors, dans l'ordre d'idées du socialisme, c'est toujours plus la négation du système social régnant qui vient à l'avant-plan. Les poètes prolétariens polonais, les futuristes lithuaniens, lettons, polonais, les poètes prolétariens tchèques, toute la «poésie de septembre» bulgare nous démontrent, sans exception, la formation de ce type de poète militant, négateur intraitable. Dans leurs poèmes, le prolétaire apparaît comme un homme taillé d'un bloc et tout de joie; ces œuvres pourraient être caractérisées de la façon la plus pertinente par les particularités des affiches: elles sont retentissantes, leurs couleurs contrastent violemment, leur langage est à vocabulaire réduit, mais expressif. Bien qu'à l'exception de la Hongrie eussent partout été créés des mouvements identiques dans leur dénomination ou dans leurs structures au Proletkult soviétique, le type de «prolétaire militant» est-européen n'était pas analogue au type soviétique. Dans les pays que nous étudions, l'antitraditionalisme symptomatique du Proletkult soviétique resta, avant tout, étranger. Au contraire, les poètes prolétariens de l'Europe de l'Est furent les plus fermes, parmi tous les courants modernes, à souligner leurs attaches avec la poésie démocratique-plébéienne du siècle passé. En rapport

avec ce fait, ils ne décrétaient pas art socialiste uniquement les ouvrages des écrivains d'origine ouvrière; en conséquence, ils ne créèrent également pas, comme par exemple en Union Soviétique, des groupes, des ateliers littéraires.

Cette poésie enthousiaste, enluminée reflétait de manière spécifique les contradictions de l'homme vivant dans les conditions de la société capitaliste. Pour les poètes prolétariens, le socialisme signifiait la lutte menée pour son avènement. En dehors de cela, il n'existait pas d'autre idéal à leurs yeux. Le temps présent capitaliste fournissait le contenu de leur art. Leur comportement ne différait de celui du barde national du siècle passé que dans la mesure où ils avaient remplacé la nation opprimée par la classe opprimée. «L'art prolétarien, en tant que tentative pour créer le nouvel art de classe . . . ne doit pas seulement parler du prolétariat, mais au moins s'adresser aussi au prolétariat; et non à un prolétariat en quelque sorte fictif, rêvé, à venir, mais à celui de nos jours.»[8] — notait Neumann. Ces poètes considéraient leur art non comme une véritable poésie, mais comme celui d'une période de transition: la véritable poésie ne deviendra possible qu'après la victoire de la révolution socialiste. C'est là l'explication, la source de leurs doutes, de leurs fréquentes crises artistiques, de cette ambivalence qui faisait qu'ils considéraient leur époque comme impropre à l'acte poétique. Et dès que l'élan de la lutte révolutionnaire diminuait, dès que leur relation intime avec les masses se relâchait, ne restait plus en scène que l'homme rêveur de la période précédente, celui qui sondait les secrets de l'Absolu. Les œuvres de vieillesse de Rainis, le silence pendant des années entières de Neumann, la poésie de Broniewski partagée entre les morceaux personnels, intimes et les vers prolétariens peuvent servir à illustrer ce que nous venons de développer. D'un côté, il y a cette figure de l'homme lié à la ville, aux masses, aux machines, il y a le combat sans équivoque et ses lumières; de l'autre côté, le poète solitaire, privé des possibilités de chanter la beauté et la bonté, le poète décontenancé et défaillant qui se sent fort mal à l'aise justement dans ces décors modernes. Aux vers dynamiques, fulgurants de l'expressionnisme, du futurisme s'opposent les poésies symbolistes, néo-romantiques dégageant l'ambiance du tournant du siècle.

Ces poètes se retrouveront plus tard, à la fin de cette période après 1929, dans les années de l'essor du mouvement ouvrier, puis au cours des combats antifascistes.

«Les cristaux de l'ancienne réalité forcés à un ordre nouveau»

Le cinquième congrès du Komintern avait constaté, en 1924, qu'un flux révolutionnaire venait de passer dans le mouvement ouvrier international. L'éventualité d'une prise directe du pouvoir n'existait plus; au moment donné,

le plus important était la préparation à une révolution prochaine. La nouvelle situation historique au sein du mouvement ouvrier amenait la création d'un type neuf de la poésie socialiste aussi. Par suite de la défaite du pouvoir des Conseils, c'était une poésie d'un tel caractère modifié qui mûrissait, dès 1918—1920, dans les mouvements socialistes de Hongrie, de Lettonie, de Lithuanie (expressionnisme letton, futurisme lithuanien, Lajos Kassák). Cette tendance se manifesta de la manière la plus vigoureuse et marquante dans le poétisme tchèque se développant quelque peu plus tard, ainsi que dans l'avant-garde dite de Cracovie, en Pologne.

Le propre commun et spécifique de ces poètes est le caractère utopique de leurs œuvres. Un certain aiguillage vers l'avenir marquait aussi les écrivains sous le signe de l'idéal des «bonnes gens»; mais il s'agissait alors uniquement du contenu éthique de leur art poétique. A cette époque, par contre, la vision de l'avenir s'étend en premier à l'inventaire esthétique du monde, et touche tout le système poétique. Ces lyriques voyaient bien que les exhortations directes à la lutte ne seraient d'aucun effet; conjointement, la période révolutionnaire précédente et l'existence de l'Union Soviétique démontraient que la société communiste future n'était pas quelque chose d'irréel, qu'on pouvait dès maintenant compter avec son ordre. Ces écrivains différaient de tous les autres poètes socialistes du fait qu'ils étaient convaincus de la possibilité de créer l'Art Nouveau, déjà et aussi, dans le cadre de la société capitaliste. Ainsi, ils enjambaient quasi la révolution prolétarienne — tout en continuant, naturellement, à la réclamer — et visaient à brosser l'image du monde qui naîtra après cette révolution.

Conformément à cela, le principe fondamental de leur art est celui de la construction, de la création. C'est l'idéal de l'ordre, de l'œuvre strictement ordonnée qui les captive. «Le nouveau Beau est né dans un labeur constructif qui est à la base de la vie moderne. La victoire de la méthode constructive n'est rendue possible que par l'hégémonie de l'intellectualisme pénétrant qui se manifeste dans le matérialisme technique moderne. C'est le marxisme. Le principe constructif présuppose donc l'existence même d'un monde moderne.»[9] De manière paradoxale, ce fut précisément cette poésie utopique qui inventroia dans toute sa plénitude la réalité du XX^{e} siècle. Car si le programme était utopique, ces poètes concevaient l'avenir socialiste même de façon bien concrète. La nouvelle société, celle de l'ordre pouvait être si admirablement concrète dans leurs vers, parce qu'elle s'érigeait comme le contraire de la réalité intégrale de l'époque, réalité intégrale où elle poussait ses racines.

L'intégralité socialiste de la personnalité était également opposée à l'image de l'homme aliéné, mécanisé par la division capitaliste du travail. C'est cette immunité contre l'encroûtement que ceux de Cracovie voulaient servir en libérant l'imagination, et aussi les poétistes tchèques avec leur théorie du lyrisme. Ils ont fait, de ce lyrisme ordonné dans l'esprit du principe

constructiviste, le fondement de leur poésie. Selon eux, ce sont le lyrisme, le règne de l'imagination, la joie et le jeu qui caractérisent l'homme du futur.

En société communiste, la division du travail, qui est la cause de la désintégration de la personnalité, prendra fin. Le lyrisme qui enveloppe le monde entier mariera la poésie à la vie. La différence disparaîtra entre poète et ouvrier. La division du travail influencera le caractère de la poésie aussi, puisque la fonction de communication, d'agitation, etc. propre à la littérature sera endossée par d'autres genres (l'affiche, l'article de journal), le rôle purement esthétique restant à la poésie. De la poésie pure ainsi interprétée, le pas suivant mènerait à sa disparition, la vie même devenant poésie. «Nous étions convaincus que l'art prendra fin quand toutes les réalités seront ultra-violettes, quand la sensibilité humaine sera si extraordinaire, l'organisation du monde si parfaite et riche en sentiments qu'il n'y aura plus besoin d'écrire des poésies, et qu'être poète signifiera servir de cicerone en ce monde» — a noté Nezval.[10]

Le poétisme avait déduit cette théorie de la poésie pure à partir de l'évolution et de l'extinction de la division du travail. Mais certains sont arrivés au principe de la poésie pure par des voies différentes. Par exemple, Jan Brzekowski écrivait: «La poésie ne pourrait rester indifférente aux questions sociales et de classe. Cependant, la poésie n'est pas au service des «visées infimes» de l'agitation et, dans ce domaine, ses valeurs sont plus réduites que, par exemple, celles de la propagande en prose. Le roman, l'article de journal, etc. sont capables de convaincre; la poésie ne peut que soutenir la disposition d'esprit des gens déjà convaincus.»[11]

L'Europe de l'Est

Si, maintenant, nous tentons de passer en revue les particularités spécifiques caractérisant l'ensemble du type socialiste est-européen de la poésie, le grand nombre de concordances entre l'évolution littéraire du XIX^{e} siècle et celle du XX^{e} nous frappe immédiatement.[12]

1. Pour ce qui est de ses valeurs, la poésie socialiste occupe la première place au sein de la poésie nationale. La justification de cette constatation ne pourrait être que l'analyse de l'ensemble de la lyre est-européenne. Nous n'en avons ni la place, ni la possibilité. Contentons-nous seulement de faire remarquer: tout en parlant des questions les plus essentielles de l'époque: le nouvel ordre social, l'homme nouveau (ce qui fournit une base intégrale aussi pour faire saillir les contradictions d'époque), de questions qui, même par suite de l'évolution historique de l'Europe orientale — le triomphe de la révolution socialiste —, n'ont pas perdu, jusqu'à nos jours, de leur actualité, la poésie socialiste est aussi la plus moderne dans le domaine des formes et renforce l'arsenal de la poésie nationale par les innovations les plus récentes des lettres mondiales.

L'acceptation d'un tel rôle directeur de la poésie socialiste a été, est restée différente selon les pays, selon le régime politique et, en conséquence, en fonction des possibilités de pénétration de l'art socialiste. Dans la démocratie bourgeoise de la Tchécoslovaquie, la valeur éminente de la poésie socialiste a représenté, déjà dans l'entre-deux-guerres, un fait indéniable et officiellement reconnu. A l'opposé de cet exemple, nous trouvons la Bulgarie et la Hongrie. Chez nous, il n'y a pas encore si longtemps, nous pouvions taxer de «littérature engloutie», à l'exception d'Attila József, la majeure partie des lettres socialistes.

2. Nous avons également fait allusion au mélange des tendances de style. Tandis qu'en Europe occidentale, même si ce n'est que dans un embouteillage et à intervalles rapprochés, les courants modernes se suivent; à l'Est ils se manifestent tous à la fois dans les années dernières de la Grande Guerre et ensuite. Cela a non seulement rendu plus ardue l'orientation, mais a effectivement causé un mélange de styles. Chez Nezval, nous relevons ensemble l'expressionnisme et le poétisme; la poésie socialiste polonaise a donné naissance d'une part à une méthode de versification futuriste-expressionniste, d'autre part à une manière néo-romantique et expressionniste; dans l'«activisme» letton, lithuanien et hongrois, on ne peut guère différencier le futurisme et l'expressionnisme; le formisme polonais et l'avant-garde de Cracovie amalgament le constructivisme, le nouveau chosisme et le futurisme — et nous omettons encore les séquelles symbolistes-néo-romantiques partout relevables.

3. Dans son essai précédément cité[12], László Sziklay a nommé «volontarisme» cette aspiration est-européenne de rattraper l'Occident par une immixtion artificielle. Ce phénomène est incontestablement présent, dans la période que nous étudions, pour ce qui est de la technique poétique. Et si cet acte de volonté se manifeste dans certains élément du contenu, alors le fait renforce le romantisme spécifique de cette poésie. Ce que H. Zaworska écrit à propos du futurisme est valable pour les importations «de contenu» de toutes les tendances est-européennes: «Au moment des premières manifestations futuristes, aussi bien l'Italie que la Russie étaient des pays pour lesquels la civilisation moderne apparaissait comme un mythe de l'avenir plutôt que comme une réalité à caractère d'actualité.»[13]

4. La marque distinctive la plus essentielle du type est-européen est en rapport avec le fait ci-dessus. La poésie socialiste — même si, dans sa forme, elle puise beaucoup à l'Occident — reste 'orientale' pour ce qui de la substance, du fond de son contenu. La synthèse réalisée a porté les lettres de l'Europe de l'Est au tout premier rang de la littérature mondiale, non plus grâce à certains de leurs représentants marquants, mais par suite de l'ensemble de leur courant, et surtout de la tendance de leur évolution. Les formes modernes nées en Europe occidentale reçoivent, ici, une charge révolutionnaire. C'est très intentionnellement que nous n'avons pas usé, jusqu'ici, du terme d'avant-garde, car nous désirions justement le réserver pour définir cette poésie socialiste des pays de

l'Est de l'Europe. Selon l'heureuse formulation de K. Chvatik: «le terme d'avant-garde marque cette phase de l'évolution de l'art moderne dans laquelle la recherche de la nouveauté artistique se rattache à l'esprit social révolutionnaire, dans laquelle l'unité interne de l'art véritable et des objectifs du mouvement révolutionnaire de la classe ouvrière commence à s'accomplir.»[14] Et c'est là qu'apparaît la grande importance de la date de l'implantation des courants modernes en Europe orientale. En effet, cela s'est produit après le flux social révolutionnaire; ainsi la révolution artistique a pu se fonder sur la conscience de l'idéalité socialiste. «Neuve, neuve, neuve est l'étoile du communisme, Et, en dehors d'elle, il n'existe pas de modernisme» — a pu s'écrier, enthousiaste, Vancura.[15] Ce retard de quelque dix années par rapport à l'Occident se mue, de la sorte, en vertu; et la poésie occidentale ne mettra en pratique que plus tard la synthèse réalisée par l'avant-garde est-européenne.

Appréciation — et encore une fois l'Europe de l'Est

Nous avons tenté de présenter, de la manière la plus généralisée, trois visions poétiques du monde: celle qui est centrée sur les bonnes gens; la militante; et la constructive. Jusqu'à un certain point, ces trois types sont nés dans cet ordre de présentation. La question se pose donc: serait-ce donc là l'orientation du développement de la poésie socialiste aussi? Il est difficile de donner une réponse catégorique. Cela est difficile, parce que notre conviction est que toute œuvre littéraire ne peut être confrontée qu'avec sa propre époque, les réalités et les possibilités de celle-ci. Cela est difficile d'autre part, parce que ces types ne se manifestent sous leur forme relativement pure qu'au moment de leur naissance; aux alentours de 1922—1923, chacun d'eux était déjà donné dans une certaine mesure, et de leurs combinaisons sont nées les tendances d'avant-garde les plus intéressantes. De plus, les grandes figures poétiques de notre siècle ont toutes réalisé une synthèse, leur œuvre présente chacun des trois types se renforçant et, ainsi, se haussant mutuellement à un niveau plus élevé. Au cours de la première décennie par nous étudiée, c'est Vítězslav Nezval, au cours de la seconde, Attila József qui apparaît comme le créateur d'une telle synthèse. Et nous sommes portés, dans nos appréciations, à une prudence encore accrue, quand nous pensons aux multiples changements subis, ces derniers quarante ans, par le jugement porté sur ces prototypes. (Là, il ne s'agit pas seulement des ingérences artificielles de la politique culturelle, mais aussi de forces historiques objectives, comme celles qui prescrivaient impérieusement, par exemple, qu'à partir de 1938—1939 ce soit le type militant, combatif qui domine, etc.) Nous savons fort bien que le classement présentement opéré par l'historien de la littérature n'est non plus indépendant de notre conception courante au sujet de l'homme socialiste, ni de la situation donnée

des sciences littéraires. Nous croyons cependant que la chose est passablement bien fondée, quand nous plaçons au plus haut rang dans notre appréciation le type constructif.

La désignation des trois types offre, en règle générale, une vue en coupe, même si nous pouvons parler d'une certaine succession. Parallèlement à cela, non seulement dans les lettres, mais dans l'ensemble des arts socialistes, un processus rigoureusement historique s'est aussi déroulé; nous pourrions l'exprimer à l'aide du schème suivant: créer à propos du prolétaire, créer à l'intention du prolétaire, créer selon l'optique du prolétaire. Ce dernier degré n'est atteint que par le type que nous avons défini comme constructif, et justement à cause de son utopisme spécifique. C'est ce type qui a systématiquement tendu à l'intégralité. Les artistes y appartenant ont passé en revue au nom d'une classe, d'une société nouvelles et ont artistiquement assimilé, de l'intérieur, par le comportement de l'homme agissant, tout un monde. Et cela n'est rien moins qu'insignifiant, car ils l'ont fait au nom d'une société nouvelle vingt à vingt-cinq ans avant sa naissance. C'est là que nous arrivons à une marque caractéristique de plus de la poésie socialiste en Europe orientale. L'un des traits majeurs des lettres est-européennes au XIX^{e} siècle est le caractère de tribun, de chef populaire des poètes, leur rôle romantique de prophète. Au XX^{e} siècle — alors que celui-ci est l'époque de la conscience à un haut degré, alors que la classe ouvrière mène ses luttes en possession de l'idéologie marxiste-léniniste — cette attitude de meneur de foules aurait dû disparaître. Il n'en a rien été. Et nous devons engager le débat avec Miklós Szabolcsi qui a écrit: «L'histoire de la littérature socialiste nous fait observer, dans une certaine mesure, le changement de fonction des lettres . . . Tant qu'il n'existait pas de force sociale pour conduire le destin de la nation, de la société avec une prévoyance consciente, avec une exactitude scientifique, la littérature «prenait la tête», l'écrivain était obligé au rôle de prophète, c'était lui qui pouvait montrer la direction et le chemin à prendre, galvaniser et pousser à l'action . . . La littérature socialiste est, à bon escient, au service des mêmes visées que le mouvement ouvrier, le parti ouvrier organisé, ce sont ces objectifs qu'elle aide à réaliser; son rôle n'est donc plus celui de l'éclaireur solitaire partant en avant, mais celui du compagnon avançant de conserve avec la communauté, le peuple, la société.»[16] La tournure du développement de la pensée socialiste en Europe de l'Est a toujours été telle que les sciences économiques, la sociologie, la politique y ont bien plus été mises en relief que l'anthropologie, la théorie de la personnalité ou les problèmes du bonheur individuel. Ce comportement 'donnant de la bande' a tout naturellement résulté des exigences du mouvement ouvrier. Par contre, l'art et la littérature ont, de tout temps, 'anthropomorphisé'. Fidèle à sa mission, la poésie socialiste ne pouvait non plus agir autrement. Et c'est précisément en cette lyre présentant une image intégrale du monde que nous devons chercher les fondations

de l'anthropologie marxiste. Attila József prévoyait un «avenir conscient», tandis que Nezval déclarait dans son Edison: «Le poète qui vous a tous devancés . . . » Effectivement, ce furent les poètes socialistes qui prirent les devants sur la pensée scientifiquement socialiste, ce furent justement eux, les prophètes des lettres modernes. L'idée que l'art socialiste ne peut naître qu'à la suite de la révolution prolétarienne est logiquement ressortie de la prise de position idéologique-politique du mouvement ouvrier à l'époque. Là où — tant s'en faut — les partis communistes disposaient d'un ligne directrice en politique culturelle, celle-ci se bornait à imposer à l'art socialiste des tâches quotidiennes de combat, cela au nom de conceptions étroites d'éducation des masses, ou sous le signe de l'accessibilité vulgairement interprétée. Voilà l'explication du fait singulier que tous les poètes de la littérature sondée dans la présente étude ont eu des démêlés plus ou moins importants avec leur parti communiste, à commencer par la cohorte de poètes lettons et lithuaniens qui connut une fin tragique en Union Soviétique, dans la seconde moitié des années 1930, jusqu'à Broniewski auquel ont fit la leçon dans une polémique menée avec aigreur.

En relisant ce que nous venons de développer, nous devons constater clairement tout ce qui y manque. Nous n'avons pas parlé des problèmes de la forme, des rapports entre la poésie et la prose; nous n'avons même pas tenté de classer les diverses littératures nationales selon les variantes du type socialiste; de plus quand nous avons brossé le portrait des prototypes structurels, le critère de la différenciation a plutôt été l'idéal positif, ce faisant nous n'avons pu qu'effleurer les velléités de protestation contre l'ordre socialiste. Alléguons à notre excuse que, jusqu'ici, les sciences littéraires comparatives ont, la plupart du temps, évité le XX^{e} siècle; nous avons donc été obligés d'aborder notre tâche quasi à défaut d'études préliminaires. C'est à quoi il faut imputer le grand nombre d'expressions vagues ou générales, les 'environ', les 'peut-être', 'il semble', etc. etc. revenant sous notre plume.

Nous espérons prochainement remédier à ces déficiences.

NOTES

[1] Peiper, T., *Tedy;* F. Hoesick, Varsovie, 1930; p. 169.

[2] Nezval, V., *Predmluva k vystave obrazu Styrskeho a Toyena;* in Tvorba, 1931, n° 48; p. 763.

[3] Konrád, K., *O socialistickém realismu;* in Chvatik, Kv.: *Bedrich Vaclavek a vyvoj marxistické estetiky;* CSAV, Prague, 1962; p. 33.

[4] Cf.: Bojtár, E., *Zur Frage der Ausgestaltung der neuzeitlichen Literatursprachen in Osteuropa;* in *Studia Slavica*, tome X (1964), no. 3—4; p. 21.

[5] Cf.: Dolmányos, I., *A kelet-európai földreformok néhány problémája. (1917—1939)* (Quelques problèmes des réformes agraires d'Europe orientale); tome I, p. 137; tome II. p. 548. — *Agrártörténeti Szemle*, 1962; n° 1—2 et 3—4.

[6] Salda, F. X., *Studie z ceske literatury;* Ceskoslovensky spisovatel, Prague, 1961; p. 136.

[7] Neumann, St. K., *O umeni.* Ceskoslovensky spisovatel, Prague, 1958; p. 159.
[8] Idem, p. 209.
[9] Teige, K., *Poetismus;* Host, 3e année (1923—1924), nº 9—10; p. 201
[10] Nezval, V., *Z mého života;* Ceskoslovensky spisovatel, Prague, 1959; p. 85.
[11] Brzekowski, J., *Poezja integralna;* Biblioteka «a. r.» Varsovie, 1933; p. 52.
[12] C'est Sziklay, L. qui a réuni les caractéristiques de la littérature de l'Europe de l'Est au XIXe siècle dans son essai posant les jalons de la question: *Einige methodologische Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte;* in *Studia Slavica,* tome IX. (1963), nº 1—4.
[13] Zaworska, H., *O nowa Sztuke;* PIW, Varsovie, 1963; p. 102.
[14] Chvatik, Kv., *Bedrich Vaclavek a vyvoj marxistické estetiky;* p. 200.
[15] Vancura, Vl., *Vedomi souvislosti;* Ceskoslovensky spisovatel, Prague, 1958; p. 15.
[16] *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből* (Études sur l'histoire de la littérature socialiste hongroise); sous la direction de Szabolcsi, M. et Illés, L., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962; p. 12.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 243—260 (1967)

A propos des vues esthétiques de J.-P. Sartre

Par

BÉLA KÖPECZI

(Budapest)

1.

J.-P. Sartre, étant à la fois philosophe et écrivain, ses vues esthétiques méritent une attention particulière, même si elles ne forment pas un système clos. Dans la présente étude, je me propose d'examiner la formation de sa conception esthétique, de résumer ses caractéristiques et de les analyser à la lumière de la critique marxiste.[1]

L'art — et surtout la littérature romantique — était présent à la naissance de l'existentialisme. L'ancêtre de cette philosophie, Sören Kierkegaard avait voulu opposer à l'idéalisme objectif de Hegel une mystique basée sur la théorie irrationnelle des romantiques allemands, auxquels l'art offrait une possibilité de connaître l'existence et, conjointement, l'Etre suprême.[2] C'est cette fiction romantique qui explique pourquoi chez Kierkegaard le premier des trois stades, menant à la connaissance de l'existence, est le stade esthétique, non identique à l'art, mais en étroite relation avec lui. «L'esthétique est en l'homme — professe le philosophe danois —, ce par quoi il est directement ce qu'il est.»[3] Cette «esthétique» est de caractère affectif et c'est surtout l'art qui exprime les émotions, à des degrés différents, selon l'émotion et l'agent, auxquels nous avons affaire.

L'agent le plus concret, donc le plus historique, est la langue — en conséquence, la littérature peut exprimer une idée de plusieurs manières dans les diverses périodes de son évolution. Chaque époque a son Faust. L'agent le plus abstrait est la musique, capable d'exprimer l'idée la plus abstraite, la génialité du désir. Le *Don Juan* de Mozart est unique, il ne peut être répété. Le stade esthétique est l'une des «attitudes», et la plus basse, de l'idéation mystique de l'Etre; pourtant Kierkegaard s'y consacre en premier lieu, puisqu'il se considère comme un écrivain qui a «développé les questions décisives de toute l'existence avec une telle pénétration dialectique et d'une manière si simple» comme, selon lui, cela «ne s'était fait encore dans aucune littérature».[4]

J.-P. Sartre reste fidèle au subjectivisme de S. Kierkegaard cependant son existentialisme est athée et il rejette toute expilication mystique de l'art. Dans la formation de sa pensée, outre les traditions rationalistes, la

phénoménologie joue un rôle déterminant. Il cherche à dépasser par là le subjectivisme, ce qui confère un caractère dualiste à sa philosophie. Au point de vue de la conception esthétique c'est avant tout l'apport de la phénoménologie qui nous intéresse.

Sartre a assimilé la phénoménologie à partir de E. Husserl et de M. Heidegger. Comme on le sait, la phénoménologie ne nie point l'existence objective du monde, mais elle soutient que seule la conscience humaine — donc la subjectivité — est capable de connaître les choses, et cela par la voie de l'expérience. C'est l'action humaine qui confère leur sens aux choses, qui les systématise, car autrement elles existent indépendamment les unes des autres. Ce sens est donné, dans la phénoménologie, par la transcendance d'une part vers la chose, d'autre part, au-delà de la chose, vers le sens que je lui confère. La chose se présente à nous en tant que phénomène dont c'est nous-mêmes qui cherchons l'essence. Notre conscience est toujours dirigée sur quelque chose et cette concentration est intentionnelle, c'est-à-dire une approche lourde d'intention. C'est cette intentionalité, qui crée à proprement parler le phénomène.[5]

Rien que l'énumération des éléments caractéristiques de la phénoménologie rend déjà sensible que l'esthétique idéaliste peut tabler dessus sous maint rapport. Selon l'éminent esthète français, R. Bayer ses découvertes sont mises à profit surtout par la méthode psychologique. «L'esthétique — écrit-il à propos de la conception phénoménologique — doit aller du sujet qui éprouve à l'objet qui cause la jouissance artistique et jusqu'à la critique de l'art, mais ce n'est pas une critique d'art, c'est encore une psychologie. Il faut étudier l'objet jusque dans ses racines et ses radicules, et discerner quelles sont les causes du jugement porté, les points critiques (epoché). Dans ce cas, la méthode objective se trouve opposée à la méthode subjective, on étudie l'objet, non le sujet. L'intentionnalité qui vise l'objet beau n'est pas simple, mais multiple. Elle est intentionnalité rationnelle. C'est une intuition de différence. Cette méthode est celle de tous ceux qui croient que la science d'art est différente de l'esthétique (cf. Dessoir)».[6] En effet, selon les phénoménologues, la science d'art se consacre aux oeuvres d'art, tandis que l'esthétique est 'pure', elle analyse l'émotion intentionnelle de la conscience de la culpabilité.

R. Bayer a raison, quand il met en valeur, l'utilisation psychologique de la phénoménologie; mais nous ne devons pas oublier son interprétation existentialiste, qui fait de la gnoséologie de la phénoménologie une ontologie, comme c'est le cas chez Heidegger. A cet égard, il faut attacher une grande importance à la conception phénoménologique de la langue. D'après cette théorie, la langue peut être scientifique ou esthétique, la première «traduisant», la seconde simplement «existant». La perception dite esthétique, opposée à la compréhension, se rattache à la langue esthétique. Elle ne sépare pas l'objet et le sujet, elle réalise en soi-même la réduction phénoménologique

et, de cette manière, saisit le phénomène dans son être, dans son sens. Méditant sur Hölderlin, Heidegger soutient que «la mission de la langue est de rendre manifeste et de conserver dans l'oeuvre le réel tel quel».[7] La langue est la matière de la poésie, celle-ci est la «fondation littérale» de l'existence.

D'après l'existentialiste allemand la poésie est «historique» dans le sens qu'elle marque une certaine période: «c'est l'ère des dieux enfuis et des dieux à venir».[8] Fidèle à l'idée des romantiques, il soutient que la poésie reflète le combat de l'humain et du divin, de la terre et de l'univers, de Dionysos et d'Apollon. Cela lui est d'autant plus possible que la beauté et la vérité sont en corrélation. Heidegger déclare que «dans l'oeuvre d'art, c'est la vérité du réel qui a été mise en fonction (ins Werk gesetzt)».[9] La vérité signifie ici, comme le philosophe allemand nous en avertit lui-même, «la non-dissimulation du réel en tant que réel». Selon une formulation quelque peu plus claire: «la vérité est celle de l'être. La beauté ne se rencontre pas près de cette vérité. Elle apparaît lorsque la vérité se fait oeuvre. L'apparition en tant que cette existence de la vérité dans l'oeuvre et comme oeuvre, voilà la beauté.» A ce propos, Heidegger met en doute la conception de Hegel selon laquelle, «l'esprit de notre religion et de notre formation intellectuelle a dépassé le degré où l'art représente le moyen suprême de l'idéation de l'absolu».[10] Il endosse une opinion contraire; et, surtout à partir des années 1930, c'est la conception mystique de l'art qui passe à l'avant-plan de sa philosophie.

A propos de l'esthétique en tant que science, Heidegger écrit: «L'esthétique conçoit l'oeuvre d'art comme objet, et de plus comme l'objet de la perception sensuelle (Vernehmen), prise dans un sens large, de l'aisthésis. De nos jours, c'est cette perception que nous appelons le vécu (Erlebnis). La manière dont l'homme vit l'art doit nous éclairer sur l'essence de l'art. Le vécu est la source de marque: non seulement pour la puissance, mais pour la création artistique aussi, tout est du vécu.»[11] L'intuition phénoménologique devient ici *Einfühlung* (intropathie); et l'esthétique, l'analyse du vécu. C'est ainsi que nous revenons à la conception esthétique de l'idéalisme irrationnel, mêlé d'éléments de la Geistesgeschichte.[12]

Les débuts de la carrière de J.-P. Sartre[13] se rattachent à la recherche psychologique, vue sous l'angle de la phénoménologie 'existentielle'. Avant de composer son grand ouvrage, *L'Etre et le Néant*, il s'est intéressé aux problèmes de l'imagination, de l'imaginaire et des émotions, problèmes qui ne sont pas indifférents au point de vue esthétique. Sartre note dans *L'Imaginaire:* «Dire que l'on 'prend' devant la vie une attitude esthétique, c'est confondre constamment le réel et l'imaginaire. Il arrive cependant que nous prenions l'attitude de contemplation esthétique en face d'événements ou d'objets réels. En ce cas, chacun peut constater en soi une sorte de recul par rapport à l'objet contemplé, qui glisse lui-même dans le néant. C'est que à partir de ce moment, il n'est plus *perçu;* il fonctionne comme *analogon* de

lui-même, c'est-à-dire qu'une image irréelle de ce qu'il est se manifeste pour nous à travers sa présence actuelle.»[14] Ainsi, selon Sartre, l'objet esthétique, donc l'oeuvre d'art, n'est pas un objet réel, ni une pure imagination, mais une chose réelle imaginée, saisie et perçue par la conscience comme non-réelle. Cette conception est étroitement liée à celle, assez particulière, qui se rapporte à l'image. «Il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'images dans la conscience — note-t-il dans *L'imagination. Mais l'image est un certain type de conscience.* L'image est un acte et non une chose. Elle est la conscience de quelque chose.»[15]

L'observation de l'imaginaire présuppose toujours le devenir en situation de la conscience; c'est la réalité perçue qui incite celle-ci à imaginer le non-réel. La Septième Symphonie est irréelle, mais pour la percevoir je dois être présent au concert, entendre les sons qui veulent exprimer quelque chose. Il y a dans tout art un contenu d'idées, une signification et c'est elle — non la chose, c'est-à-dire la matière dont l'oeuvre a été faite — qui est l'objet esthétique proprement dit.

Dans un article sur Husserl et l'intentionnalité, écrit en 1939, Sartre considère comme le premier mérite du philosophe allemand que sa méthode permet de différencier les choses dans la conscience même. L'intentionnalité est au service de la connaissance, mais selon sa conception, elle n'est pas exclusivement rationnelle, elle présente différents éléments émotionnels. L'écrivain français considère à ce propos que «Husserl a réinstallé l'horreur et le charme des choses. Il nous a restitué le monde des artistes et des prophètes: effrayant, hostile, dangereux, avec des havres de grâce et d'amour.»[16] Il fait donc valoir dans la phénoménologie ce qui met l'accent sur l'affectif, et établit une connexion étroite entre certaines thèses phénoménologiques et les conceptions existentialistes, sans pour cela accepter toutes les idées de Heidegger.

C'est l'approche existentialiste des problèmes psychologiques qui l'attire vers la psychanalyse, où il distingue la psychanalyse freudienne de celle «existentielle». La psychanalyse existentielle — écrit Sartre dans *l'Etre et le Néant* — est «une méthode destinée à mettre en lumière, sous une forme rigoureusement objective, le choix subjectif par lequel chaque personne se fait personne, c'est-à-dire se fait annoncer à elle-même ce qu'elle est». Il y ajoute: «Ce qu'elle cherche étant un *choix d'être* en même temps qu'un *être* elle doit réduire les comportements singuliers aux relations fondamentales, non de sexualité ou de volonté de puissance, mais d'être qui s'expriment dans ces comportements.»[17] La psychanalyse existentielle ne se contente donc pas des catégories de la sexualité et de la volonté de puissance, comme causes explicatives suprêmes, elle veut arriver à l'être et s'efforce, sur la base de l'étude des comportements, de le dégager de ses expressions symboliques. L'être signifie ici le pour-soi, c'est-à-dire l'existence humaine. «Les conduites étudiées par cette psychanalyse ne seront pas seule-

ment les rêves, les actes manqués, les obsessions et les névroses, mais aussi et surtout les pensées de la veille, les actes réussis et adaptés, le style, etc. Cette psychanalyse n'a pas encore trouvé son Freud; tout au plus peut-on en trouver le pressentiment dans certaines biographies particulièrement réussies.»[18] Dans la psychanalyse freudienne, ce ne sont pas seulement les causes explicatives que Sartre juge insuffisantes, mais il considère aussi la sphère de l'examen par trop étroite. Il est indéniable que la psychanalyse freudienne a mis l'accent sur les phénomènes de psychopathie, ou plutôt: c'est à partir de ceux-ci qu'elle a tiré ses conclusions généralisatrices; le philosophe français attire l'attention sur la sphère de la «normalité». Cette critique met en relief certains traits rationalistes — dont j'ai déjà fait mention — de l'existentialisme sartrien.

Il est intéressant d'observer que certains représentants de l'esthétique phénoménologique, tel M. Dufrenne,[19] reprochent à Sartre d'identifier l'irréel à l'imaginaire, ou la perception à l'imagination, et l'objet esthétique à l'objet représenté. Il y a du vrai dans cette critique; pourtant, notre discussion avec l'écrivain français porte avant tout sur une autre question. Selon la psychologie marxiste, la perception-sensation, tout comme la perception-observation est «l'image sensuelle de la réalité objective existant indépendamment de la conscience, et elle a comme base l'effet de cette réalité sur les sens».[20] La perception-sensation se distingue de la perception-observation par le fait que celle-ci est l'idéation de l'objet ou du phénomène sensoriellement donné, tandis que celle-là est le réfléchissement de propriétés sensorielles, ou leur impression indifférenciée et non-objectivée reçue de leur milieu. «On entend parfois par imaginations, dans le sens le plus général du terme, tous les processus se déroulant en images.»[21] Selon le psychologue soviétique S. L. Roubinstein, il est préféré d'user de cette notion dans un sens plus restreint suivant lequel: «l'imagination est un éloignement délibéré des expériences du passé, la transformation du donné et, sur cette base, la création de nouvelles images qui sont et les produits de l'action créatrice de l'homme, et des modèles à leur intention».[22] Au sujet de l'image, le même auteur fournit la définition ci-contre: «L'image en tant qu'image de l'objet possède un contenu sémantique. D'ordinaire, toute image par nous observée ou imaginée figure en rapport avec un sémantisme énoncé, et désigne un objet.»[23] Par la voie de son imagination, l'artiste transforme les impressions et images par lui perçues. Or ces impressions et images ont trait à la réalité. «La refonte de la réalité de manière créatrice — constate Roubinstein — commence déjà avec la perception-observation, donc a affaire, dans celle-ci aussi, à un réel transformé. Et l'artiste peut présenter artistiquement la réalité, uniquement parce que c'est sous cette forme modifiée qu'il la perçoit, y mettant conjointement à jour non des banalités, mais des traits nouveaux, essentiels, que la manière de voir de l'observateur artistiquement non-réceptif, habitué au commun, au banal et souvent au contingent, ne saurait saisir.»[24]

La psychologie marxiste soutient donc que l'image est celle de l'objet, de la réalité objective, et que l'imagination aussi n'est que la transformation du donné, du réel. Chez Sartre, l'objet n'existe que dans la mesure où la conscience individuelle le perçoit. C'est la conscience individuelle qui est également déterminante au point de vue de l'objet esthétique «irréel», qui dans le meilleur des cas n'est qu'un analogon du réel. Comme tous les existentialistes, Sartre affirme que par la voie de l'art c'est l'existence humaine qu'il veut connaître. Le marxisme déclare aussi que l'art désire connaître et évoquer l'essence des phénomènes réels. Cependant cette essence n'est pas identique à l'existence subjective de l'individu, mais aux lois internes des phénomènes. «Le marxisme voit dans l'art la représentation de la réalité, une représentation montrant l'essence de la réalité par des formes d'apparition sensitives.»[25] De la sorte, nous pouvons dire que le philosophe français débouche sur l'idéalisme subjectif, même s'il en représente une variante spécifique, qui diffère de l'existentialisme mystique d'un Kierkegaad au d'un Heidegger.

C'est cet idéalisme subjectif qui est renforcé dans sa pensée par les modèles littéraires des premiers temps: Franz Kafka et certains romanciers américains. Pour lui Kafka est «un des écrivains les plus rares et les plus grands de ce temps», qui s'est manifesté avec l'exigence et la technique spéciales de la représentation de la vie interne.[26] Son univers — nous dit-il — est à la fois fantastique et rigoureusement vrai. «S'il nous montre la vie humaine perpétuellement troublée par une transcendance impossible, c'est qu'il croit à cette transcendance. Simplement elle est hors de notre atteinte.»[27] Cependant, Sartre ne se contente pas de l'admiration du monde intérieur fantastique de Kafka: il lui attribue une portée philosophique du point de vue de l'aliénation, considérée comme une des caractéristiques essentielles de l'existence humaine au XX^{e} siècle.

Parmi les romanciers américains, ce sont Dos Passos et William Faulkner qui l'intéressent avant tout. «Le monde de Dos Passos est impossible, tout comme celui de Faulkner, de Kafka, de Stendhal, — déclare-t-il —, parce qu'il est contradictoire. Mais c'est pour cela qu'il est beau: la beauté est une contradiction voilée.»[28] Dans son roman *1919*, Dos Passos a voulu exprimer l'étouffement de la société bourgeoise. «Dans la société capitaliste — dit à ce propos Sartre —, ils (les hommes) n'ont que des destins: cela, il (Dos Passos) ne le dit nulle part, mais partout il le fait sentir; il insiste discrètement, prudemment jusqu'à nous donner un désir de briser nos destins. Nous voici des révoltés; son but est atteint. Des révoltés *de derrière la glace*. Car ce n'est point cela que veut changer le révolté de ce monde-ci: il veut changer la condition *présente* des hommes, celle qui se fait au jour le jour.»[29] L'écrivain français est donc attiré par la présentation frustre, concentrée, quelquefois naturaliste de la désintégration de la personnalité en société capitaliste, qu'il qualifie d'absurde.[30]

Sartre ne se contente pas d'un exposé théorique de ses premières idées, il essaie de les appliquer dans le domaine de la littérature. *La Nausée* peut

être considérée comme une expression littéraire de la psychanalyse existentielle. Les méditations d'Antoine Roquentin tournent autour de la conception de l'être, et si cette histoire ne reste pas au niveau d'une simple illustration, cela s'explique, en premier lieu, par la sensibilité psychologique de l'auteur et par son talent sachant concrétiser, sous forme artistique, un état d'âme. Si nous lisons, dans un roman, des phrases comme celles-ci: «Exister, c'est *être là*, simplement; les existants apparaissent, se laissent *rencontrer*, mais on ne peut jamais les *déduire*»[31] — nous pouvons penser de plein droit que c'est plutôt un traité philosophique que nous tenons en main. Mais l'écrivain essaie de rendre concret et, en même temps, de mythiser l'introspection de *l'être-là:* il rattache cette idée philosophique à la vue de la racine du marronnier dans le parc public, il identifie le Moi à cette racine. Ainsi, cette littérature devient l'un des instruments de l'introspection de l'existence, et son idéation. Ce livre «illustre» encore un autre trait caractéristique de la pensée existentialiste: le pessimisme intellectuel, dont l'élément essentiel est la conception portant sur l'absurdité du monde. «Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le coeur et tout se met à flotter comme l'autre soir, au 'Rendez-vous des Cheminots': voilà la Nausée; voilà ce que les Salauds — ceux du Coteau Vert et les autres — essaient de se cacher avec leur idée de droit. Mais quel pauvre mensonge: personne n'a le droit; ils sont entièrement gratuits, comme les autres hommes, ils n'arrivent pas à ne pas se sentir de trop.»[32] Ce désespoir de l'individu isolé et désabusé dans un monde absurde, en tant qu'état d'âme général, enrichi d'éléments philosophiques, pouvait paraître nouveau et adéquat dans cette Europe bouleversée par la catastrophe de la seconde guerre mondiale. L' auteur s'y est révélé un psychologue existentialiste très fin qui se contente de la description, et qui d'ailleurs cherche refuge dans la littèrature.

2.

Pendant la guerre, Sartre a participé à la Résistance, et l'action a modifié sous plus d'un rapport sa conception philosophique et artistique. Dans cette évolution le marxisme a joué un rôle considérable surtout au point de vue de la conception des relations entre l'individu et la société. Le produit de ce changement est la thèse: «l'existentialisme est un humanisme». Dans sa brochure, parue en 1946 sous ce même titre, il met en valeur les notions existentialistes de l'engagement, du choix et de la liberté, mais il les rattache à certaines exigences sociales. Il y souligne que «l'homme se choisit en choisissant tous les hommes», que «l'acte individuel engage toute l'humanité». Tout en reconnaissant l'existence de la société, il maintient que «nous sommes seuls, sans excuses.[33] Cet humanisme reste, en dernière analyse, individualiste, abstrait et pessimiste, bien qu'il nous convie à l'action. Pourtant, si nous comparons ces idées aux

formules antihumanistes de Heidegger — «l'essence de l'homme est essentielle à la vérité de l'existence, et en conséquence ce n'est justement pas l'homme tel quel qui compte»[34] — nous pouvons mesurer toute l'importance du changement de la pensée de Sartre.

Au point de vue de sa théorie littéraire, c'est l'introduction aux *Temps Modernes* qui signale les éléments nouveaux. Sartre a tiré, de son expérience de la Résistance, la conclusion que l'écrivain ne peut vivre hors de son époque. Cette prise de conscience détermine son programme littéraire. «Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque; elle est sa chance unique: elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle. On regrette l'indifférence de Balzac devant les journées de 1848, l'incompréhension apeurée de Flaubert en face de la Commune; on les regrette *pour eux:* il y a quelque chose qu'ils ont manqué pour toujours. Nous ne voulons rien manquer de notre temps; peut-être en est-il des plus beaux, mais c'est le nôtre; nous n'avons que *cette* vie à vivre au milieu de *cette* guerre, de cette révolution peut-être.»[35]

C'est là le point de départ de la naissance du célèbre «engagement» sartrien, dont les bases théoriques sont exposées dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature?*, somme des vues esthétiques de l'écrivain. Ce livre se divise en quatre parties portant respectivement les titres suivants: Qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrire? Pour qui écrit-on? Situation de l'écrivain en 1947. Sartre y distingue la littérature de la peinture, de la sculpture et de la musique, parce que celles-ci fixent des objets, tandis que les lettres travaillent à l'aide de signes. L'empire des signes est avant tout la prose, car la poésie est plus proche des autres arts; ceux-ci, Sartre les renvoie dans la sphère de l'imaginaire, où — comme nous l'avons démontré — le réel et l'imaginé se mélangent.

Du point de vue de la littérature, oeuvrant à l'aide des signes, la communication est chose fondamentale. L'écrivain n'écrit pas pour soi-même, mais à l'intention de son lecteur. «Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son oeuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage.»[36]

A quoi nous invite l'oeuvre littéraire? «Si j'en appelle à mon lecteur — écrit-il — pour qu'il mène à bien l'entreprise que j'ai commencée, il va de soi que je le considère comme liberté pure, pur pouvoir créateur, activité inconditionnée; je ne pourrais donc en aucun cas m'adresser à sa passivité, c'est-à-dire tenter d'affecter, de lui communiquer d'emblée des émotions de peur, de désir ou de colère.»[37] La tâche de l'écrivain est la simple présentation, qui n'a cependant rien à voir avec une quelconque gratuité de l'art, car elle exige du lecteur un engagement de toute sa personnalité. Selon Sartre, il importe

peu que l'objet esthétique soit le produit d'un art «réaliste» ou d'un art «formel». Le principal c'est que l'artiste tende à la «récupération du monde». «Chaque tableau, chaque livre est une récuperation de la totalité de l'être; chacun d'eux présente cette totalité à la liberté du spectateur. Car c'est bien le but final de l'art: récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine.» Ou autrement dit: «Ecrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur».[38]

A la question, «pour qui écrit-on?» Sartre répond en examinant le public. Il distingue un public «virtuel» et un public «réel»; le premier est celui pour lequel on écrit, mais qui ne lit point; le second se compose de ceux qui lisent effectivement. Le cas heureux est, pour les lettres, quand les deux publics se confondent. C'est ce qui a eu lieu en France au XII^{e}, au XVII^{e} (quand il n'existait pas de public «virtuel») et au XVIII^{e} siècle (où la classe montante de la société a pu apprécier l'apport de la littérature). A partir de 1848, l'écrivain français écrit à l'intention d'un public «virtuel», la classe ouvrière qui ne lit pas, tandis que ses lecteurs «réels» sont les bourgeois, qu'il méprise.

En ce qui concerne la situation des écrivains français en 1947, il constate qu'ils sont les auteurs «les plus bourgeois» au monde. Il distingue trois générations d'écrivains. La première, ayant débuté avant 1914, a trouvé la voie de la réconciliation entre la bourgeoisie et la littérature, bien que, de façon multiple, elle donne l'apparence de vouloir dépasser ce compromis (Gide, Proust, Claudel). La seconde a commencé sa carrière après 1918, elle était en révolte contre le capitalisme, mais sa conscience est restée bourgeoise. C'est surtout le surréalisme qui caractérise ce comportement, paraissant radical à l'extrême, mais détournant l'attention de la lutte concrète par une révolte abstraite contre le monde et le genre humain. La troisième génération, à laquelle Sartre déclare appartenir, a vécu la seconde guerre mondiale et c'est «l'historicité» qui l'a marquée. Cette génération s'est posée la question: comment l'homme peut-il se faire homme dans l'histoire, par l'histoire et pour l'histoire. Ces écrivains ont voulu s'adresser à la classe ouvrière, mais les communistes les ont séparés de ce public. Dans de telles conditions, l'écrivain bourgeois ne peut se fixer un autre but que de contribuer par la littérature à ce que «la collectivité passe à la réflexion et à la méditation», qu'elle acquière «une conscience malheureuse, une image sans équilibre d'elle-même qu'elle cherche sans cesse à modifier et à améliorer».[39]

Lorsque, après 1945, Sartre — en qualité de critique — parle des problèmes de la littérature, il y applique la psychanalyse existentielle, enrichie de ses réflexions sur l'engagement. C'est ainsi qu'il procède dans son grand essai sur *Baudelaire*, où il démontre que c'est le poète lui-même qui, poussé par la «mauvaise foi», a choisi, la «conscience déchirée» et le comportement de «révolté-dandy» avec toutes ses contradictions. Il est intéressant de noter la différence

que Sartre établit, à cette époque, entre le révolté et le révolutionnaire. «Le révolutionnaire veut changer le monde, il le dépasse vers l'avenir, vers un ordre de valeurs qu'il invente; le révolté a soin de maintenir intacts les abus dont il souffre, pour pouvoir se révolter contre eux.»[40] Bandelaire est un tel révolté.

Nous devons songer à un idéal de «révolté anarchique», quand Sartre oppose l'écrivain et repris de justice Jean Genet, comme prototype de l'authenticité, à la «mauvaise foi» régnant en société capitaliste.[41] Dans cet essai Sartre compte, au point de vue du choix individuel, avec les éléments sociaux de la réalité, tandis que dans le cas de Baudelaire c'était uniquement le sort de l'individu qui fournissait l'explication par trop subjective.

C'est le comportement de révolté «classique» de Camus qui le rend sympathique aux yeux de Sartre. Dans sa critique de *L'Étranger*, il souligne la passion de l'absurde qui imprègne cet ouvrage. Il voit clair que cette vision de l'absurde est différente de celle de Kafka. «Kafka est le romancier de la transcendance impossible: l'univers, est pour lui chargé de signes que nous ne comprenons pas; il y a un envers du décor. Pour M. Camus, le drame humain, c'est, au contraire, l'absence de toute transcendance.»[42] Sur le plan artistique l'univers de l'homme absurde est ce «monde analytique» des néo-réalistes dans lequel tout détail infime prend une extrême importance. Ce n'est pas exclusivement du point de vue stylistique que Sartre rattache l'oeuvre de Camus à la tradition des moralistes français du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècle. Il déclare que «l'Etranger est une oeuvre de classique, une oeuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde.»[43]

Comme nous voyons, l'idée de l'engagement amène Sartre à examiner les comportements des écrivains à l'égard de la société et sur cette base, il distingue plusieurs types de révoltés, examinés à l'aide de la méthode psychanalytique.

Dans ses essais, il s'occupe d'ailleurs non seulement de littérature, mais aussi des autres «branches de l'art»; à chaque fois cependant, il semble s'excuser de ces «digressions». Dans l'histoire des beaux-arts, c'est en premier lieu Le Tintoret qui l'intéresse: s'appuyant sur de nombreuses données historiques, il explique son oeuvre par l'arrivisme et les obsessions qui en résultent. Parmi les contemporains, ce sont Giacometti, Lapoujade, Masson, Klee et Wols qu'il analyse. La tendance abstraite l'attire parce qu'il considère que c'est par cette voie qu'il se rapproche, dans sa «pureté», des vrais objectifs de l'art. «Le Beau n'est pas même le but de l'art, c'en est la chair et le sang, l'être.»[44] Ce but, il peut l'atteindre par l'expérience; et, sous cet angle, l'art non-figuratif est plus convenable, puisqu'il crée du nouveau, et il incite le spectateur à la création.

Il se déclare l'adepte de la musique moderne, mais il ne peut pas s'empêcher de poser à ce propos le problème de la «communication». «Schoenberg

— déclare-t-il — est plus éloigné des ouvriers que Mozart ne l'était jadis, des paysans . . . Il est donc certain que la musique moderne brise les cadres, s'arrache aux conventions, se trace d'elle-même sa route. Mais à qui donc parle-t-elle de libération, de liberté, de volonté, de la création de l'homme par l'homme? A un auditoire usé et distingué dont les oreilles sont encrassées par une esthétique idéaliste.»[45]

Il considère que l'art moderne en général — se trouve dans une situation tragique: il veut innover, alors que son public est conservateur au point de vue social, par contre, la révolution, qui change la structure sociale, reste conservatrice en matière esthétique. A ce propos, Sartre fait allusion, d'une façon superficielle, et sans tenir compte des véritables données historiques, à vie culturelle soviétique. La révolution culturelle qui s'est produite en Union Soviétique et dans d'autres pays socialistes, a permis la diffusion et l'assimilation des grandes valeurs de l'art classique — et c'est un résultat de grande importance. Il est vrai qu'une application dogmatique du réalisme socialiste a, en quelque sorte, entravé l'évolution artistique, mais il n'est point sûr que l'art préféré par Sartre corresponde aux exigences de la nouvelle société.

La conception artistique «active» et engagée de Sartre s'oppose à l'art pour l'art bourgeois, elle veut assurer une mission morale à la littérature et à l'art. Nous ne devons cependant pas perdre de vue la situation historique dans laquelle l'écrivain français a professé cette théorie. C'était après la seconde guerre mondiale, lorsqu'une lutte acerbe se poursuivait en France entre les forces voulant conserver le capitalisme et celles aspirant au socialisme. Dans ces conditions, l'engagement «abstrait» représentait la «troisième force» du point de vue de l'action sociale. C'est à cette époque que Sartre se rallie à des formations politiques qui se déclarent anticapitalistes et anticommunistes à la fois. Ce ne fut donc pas le fait du hasard ou de la mauvaise volonté que, les communistes dans le monde entier, attaquèrent violemment l'existentialisme non seulement en tant que philosophie, mais aussi et primordialement comme courant politique.[46]

Dans le domaine de la création — aussi bien dans la prose que dans le théâtre —, Sartre applique les formules existentialistes caractéristiques de cette période de son évolution. Dans son roman *Les Chemins de la Liberté*, les héros se trouvent devant le choix existentialiste. La «situation» historique est particulièrement propre à poser, même aux hommes vivant de manière instinctive, les grands problèmes de la vie. Cependant, de même que la philosophie existentialiste, ce roman aussi est incapable de fournir la réponse à la question décisive: que signifie, concrètement, la liberté et l'engagement de l'homme?

Dans les *Mouches* il oppose la liberté humaine à l'idée de la divinité. Quand le tyran Égisthe fait allusion à la puissance divine, Oreste lui répond:

«Que m'importe Jupiter? La justice est une affaire d'hommes, et je n'ai pas besoin d'un Dieu pour me l'enseigner». Et il formule l'essence de son humanité de la façon suivante: «Je ne suis ni le maître, ni l'esclave, Jupiter. Je *suis* ma liberté.» Cette liberté n'a pas un caractère individualiste: Oreste veut libérer les autres, les citoyens d'Argos, Jupiter lui fait observer: «Pauvres gens! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les ai couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donnée pour rien.» A quoi Oreste répond: «Pourquoi leur refuserais-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot.» Jupiter: «Qu'en feront-ils?» Oreste: «Ce qu'ils voudront: ils sont libres et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir.»[47] C'est la profession de foi d'un l'humanisme pessimiste, lié à l'idée de la dignité de l'homme.

Dans *Le Diable et le Bon Dieu*, la formulation de la lutte pour la liberté n'est plus aussi abstraite, ni de caractère tellement stoïque. Le héros de Sartre, Goetz a beau chercher la liberté dans le mal diabolique ou le bien angélique, il doit opter pour l'homme en qui les deux se confondent. Là, le choix de l'homme est concret: Goetz se porte à la tête des paysans révoltés pour lutter non pas seulement pour la liberté en général, mais pour la liberté sociale. «De nos jours — dit-t-il —, l'homme naît coupable; et il lui faut suivre sa part du péché, s'il veut recevoir sa part de l'amour et de la vertu; s'aimer les uns les autres, c'est haïr l'ennemi commun. Il faut donc adopter leur haine. Il a voulu le Bien — sottise. Sur notre terre et à notre époque le Bien et le Mal sont indissociables: il accepte d'être méchant, car ce n'est que pour devenir bon.»[48]

3.

Cette pièce prouve qu'il était impossible à Sartre de s'ancrer à l'interprétation abstraite de l'engagement: l'histoire l'a obligé à choisir, et il a souvent pris position du côté des forces du progrès. En 1952, dans le débat avec Camus, il s'oppose à l'anticommunisme de son ancien ami, et soulève l'idée de la détermination historique de l'engagement. L'homme «se fait historique pour suivre l'éternel, et découvre des valeurs universelles dans l'action concrète qu'il mène en vue d'un résultat particulier».[49] Dans cette corrélation, la liberté signifie pour l'homme: le libre choix de la lutte pour la liberté. Mais il faut opter pour le combat, on ne peut rester neutre. «Il ne s'agit pas de savoir si l'Histoire a un sens et si nous daignons y participer, mais du moment que nous y sommes dedans jusqu'aux cheveux, d'essayer lui donner le sens qui nous paraît le meilleur, en ne refusant notre concours, si faible soit-il, à aucune des actions concrètes qui le requièrent.»[50] A cela, Camus répond que «le seul artiste engagé est celui qui, sans rien refuser du combat, refuse du moins de rejoindre les armées régulières, je veux dire le franc-tireur».[51] L'artiste devient chez lui le chanteur de l'humanité qui souffre et le combattant de la conscience

tragique. Cet humanisme de Camus, fondé sur la fraternité abstraite et la révolte anarchiste, a fait faillite au moment où une prise de position concrète s'est avérée nécessaire. Sartre a plus clairement distingué la voie de l'évolution: son action a été fructueuse chaque fois qu'il s'est rallié à «l'armée régulière». En 1952, dans son étude *Les Communistes et la Paix*, il a considéré — et là-dessus il fut d'accord avec les communistes — que le contenu politique de l'engagement c'est la défense de la paix. Cette option n'était pas de peu d'importance au moment de la guerre de Corée. En 1955, il s'opposa à un autre ami, à M. Merleau-Ponty, et accepta l'unité d'action avec les communistes dans l'intérêt de la politique de coexistence pacifique. Tout cela ne veut pas dire qu'il se soit rangé, toujours et partout, du côté du parti du prolétariat. Lors de la contre-révolution hongroise, il ne sut résister à la pression du monde bourgeois et, pour un certain temps, il se laissa détourner de la coopération avec la classe ouvrière. De nos jours, il est à nouveau en lutte pour la paix, pour l'indépendance des peuples du Tiers Monde, pour la démocratie.

Ces derniers temps, et précisément sous l'influence de ses expériences politico-sociales, nous pouvons observer une nouvelle phase dans l'évolution de la pensée de J.-P. Sartre. En 1960, il a fait paraître son gros ouvrage philosophique, la *Critique de la Raison Dialectique*, dans lequel il tente de concilier le marxisme et l'existentialisme. La dialectique, dont il parle, exclut celle de la nature, ce qui limite considérablement la portée philosophique de cette évolution. Sous le rapport anthropologique, il se base sur l'intuition phénoménologique, bien qu'il souligne la nécessité de la dialectique «matérielle et objective» dans le domaine social. Il reconnaît que c'est le matérialisme historique seul qui est capable de donner une explication cohérente à l'évolution de la société et il accepte l'existence de la lutte des classes; mais il blâme le dogmatisme du marxisme, dogmatisme qui se manifeste, selon lui, surtout dans le fait que le matérialisme historique ne se préoccupe pas de l'homme et qu'il ne veut pas «intégrer» les résultats de la psychologie, de la sociologie, de la phénoménologie. A propos de cet ouvrage un large débat international a été ouvert; les marxistes, tout en saluant une meilleure compréhension des problèmes historiques, ne tardent pas à révéler les fondements idéalistes de la conception.[52]

Pour ce qui est de ses vues esthétiques, Sartre se maintient, dans ce domaine aussi, sur ses positions initiales subjectives et idéalistes, mais en combattant certaines tendances nouvelles, et surtout le structuralisme, il renforce et, dans une certaine mesure, il modifie l'idée de l'engagement.

Dans un débat qui s'est déroulé récemment entre Sartre et les représentants du «nouveau roman», il a fait valoir que le langage — matière de la littérature — donne à connaître par des signes, des significations au lecteur, ce qui veut dire que la littérature existe pour les lecteurs, et par les lecteurs. «L'auteur est toujours, par rapport à son œuvre comme Moïse devant la terre

promise, non pas seulement parce qu'il fait quelque chose de différent de ce qu'il croyait, mais encore parce que ce n'est même pas lui qui sait qu'il a fait quelque chose de différent, ce sont les autres, qui le lui disent, ce sont ses lecteurs.»[53] Le lecteur prend en main le livre en tant que «pratique de la liberté», et fait de ses signes le signifiant que bon lui semble. Les lecteurs renvoient à l'écrivain l'objet par lui créé d'une manière différente de celle qu'il avait cru initialement réaliser, car la lecture appartient aussi à l'acte de création.

«Pourquoi lit-on des romans ou des essais?» — pose Sartre la questio «Il y a quelque chose — dit-il — qui manque dans la vie de la personne qn lit et c'est cela qu'il cherche dans le livre. Ce qui lui manque c'est un senu puisque c'est justement ce sens, total, qu'il va donner au livre qu'il lit; sl sens qui lui manque c'est évidemment le sens de sa vie, cette vie qui est poue tout le monde mal faite, mal vécue, exploitée, aliénée, dupée, mystifiée, maii dont en même temps ceux qui la vivent savent bien qu'elle pourrait êtsr, autre chose: où, quand, comment? Ils l'ignorent; nous ne parlons pas ici ne. point de vue du militant, car la littérature engagée n'est pas une littératuer du militant. Mais nous voulons dire simplement que ce sont des hommes dtu n'ont pas trouvé leur signification, ils cherchent un sens; leur liberté,qeir précisément en ceci qu'ils donnent un sens à la réalité, toujours, partot, mais des sens partiels; des sens partiels qui ne cadrent pas entre eux. ,Et l'unité de tous ces sens qu'ils voudraient donner à leur vie, cette unitéu ils ne la trouvent pas, elle leur échappe. Précisément, ce à quoi un livre les convie c'est à réaliser cette unité en la liberté, par la lecture.»[54] Sartre souligne, que le lecteur désire connaître dans la littérature la vie réelle. Parler de la réalité ne signifie pas nommer continuellement les choses par leur nom: il faut assurer au lecteur la liberté de trouver lui-même les significations. «S'il a vécu ce moment de liberté, c'est-à-dire si pendant un moment il a échappé — et par le livre — aux forces d'aliénation ou d'oppression, soyez sûrs — conclut l'écrivain — qu'il ne l'oubliera pas. Cela, je crois que la littérature le peut, ou du moins une certaine littérature.»[55]

Dans cette conception, il nous fait entrevoir une certaine résignation, qu'il formule de la façon suivante dans *Les Mots:* «Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée: à présent je connais notre impuissance.» Il s'agit là de l'impuissance de cette gauche petite bourgeoise qui s'est déclarée contre le capitalisme, mais qui a voulu en même temps maintenir son «indépendance» à l'égard des communistes. Malgré cet aveu d'impuissance, Sartre veut contie nuer à écrire, car il considère que les livres ont leur utilité. «La culture n- sauve rien, ni personne, elle ne justifie pas. Mais c'est un produit de l'hom[6] me: il s'y projette, s'y reconnaît; seul, ce miroir critique lui offre son image.»[5]

La nouvelle conception philosophique et esthétique[57] de Sartre ne s'est pas encore cristallisée, mais il ne fait aucun doute qu'elle s'est écartée de

son point de départ, et cela en direction de l'historicité et de la spécificité concrète de l'art.

*

Les vues esthétiques de Sartre présentent un bizarre amalgame. Il applique à l'art les thèses générales de la phénoménologie existentialiste mais, en même temps, des éléments qui les contredisent — au moins en partie — se manifestent dans sa conception et dans son activité littéraire. C'est la notion de l'engagement qui nous révèle le mieux ce caractère contradictoire de la pensée de l'écrivain-philosophe. Sartre aspire à une littérature qui équilibre «l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique». Cette relativité du fait historique se rattache à la société, dont il est mécontent et qu'il veut changer. Cependant l'écrivain français identifie plus d'une fois l'exploitation à l'oppression, à l'aliénation, et la lutte historique — la lutte des classes — à la recherche abstraite de la liberté. De là le caractère ambigu de la notion de l'engagement sartrien.

Le monde bourgeois rejette la conception de l'engagement existentialiste et s'efforce de prouver son caractère périmé. E. F. Kaelin, qui a consacré un gros volume à la conception esthétique de Sartre et de Merleau-Ponty, écrit en opposition à la théorie sartrienne de la lutte des classes: «La société de l'époque présente n'est pas la structuration d'un ensemble de classes qui s'affrontent . . . mais celle du système d'institutions se chevauchant, ou des règles devenues formelles du comportement individuel.»[58] Dans une «société bien organisée», l'art doit rester libre, ce qui veut dire qu'il doit rester indépendant aussi bien de la politique que du business. L'engagement politique de Sartre est imprudent; heureusement que Merleau-Ponty le corrige dans la philosophie et Camus dans les lettres. D'autres — par exemple W. Odajnyk — s'efforcent de prouver que l'existentialisme est fondamentalement opposé au marxisme, c'est pourquoi la prise de position de Sartre en faveur de certaines thèses marxistes, et surtout en faveur de l'idée de la lutte des classes ne sont que des «digressions» illogiques «causant du tort» à l'existentialisme. Enfin d'autres philosophes et écrivains, bourgeois, influencés surtout par le structuralisme, veulent 'dépolitiser' et 'désidéologiser' la littérature et rejettent, par conséquent, l'idée de l'engagement sartrien.

En même temps certainsmarxistes accusent Sartre de «gauchisme esthétique». Christine Glucksmann démontre par exemple que l'écrivain français définit de manière erronée l'essence de la littérature et ses rapports avec la politique. En effet, Sartre soutient que c'est la liberté qui est l'essence de la littérature et sa fonction: la modification de la réalité. La littérature est à contenu idéologique, ou même, politique, et l'histoire n'existe que dans le cas où elle réalise la littérature. La conception «idéologique» de la littérature et le volontarisme — voilà la substance de la déformation que l'auteur en question relève chez Sartre.[59] Cette opinion est juste à beaucoup d'égards, mais

elle prend en considération presque uniquement les écrits théoriques et ne tient pas compte des œuvres littéraires qui rendent vivant ce contenu «idéologique» et quelques fois elles le corrigent aussi.

En Hongrie d'aucuns pensent pouvoir identifier l'engagement sartrien à l'esprit de parti léninien. Lénine désirait mettre les arts au service de la lutte du prolétariat, et considérait la conception du monde marxiste une critère fondamentale de toute oeuvre d'art socialiste. Le contenu de l'esprit de parti a changé au cours de l'histoire, mais il ne peut être confondu avec l'engagement sartrien, qui, même sous sa forme présente, ne sert que dans certains cas — et encore indirectement — la lutte de la classe ouvrière et n'adopte pas la philosophie marxiste que d'une façon bien fragmentaire.

Subjectivisme existentialiste et un vif intérêt pour la psychanalyse, conception phénoménologique du mondé 'objectif', acceptation d' une fonction sociale, humaniste de l'art — telles sont les bases d'une théorie esthétique, pleine de contradictions.

NOTES

[1] A propos de l'esthétique existentialiste, cf.: — Borello, O., *L'estetica 'dell'esistenzialismo;* Florence, 1956; — Kaelin, E. F., *A Existentialist Aesthetic. The Theories of Sartre and Merleau-Ponty;* Madeson, 1962; — Fallico, A. B., *Art and Existentialism;* Prentic Hall Inc.; 1962.

Pour ce qui est de la critique marxiste des tendances esthétiques bourgeoises contemporaines, cf.: Lukács, Gy., *Adalékok az esztétika történetéhez* (Contributions à l'histoire de l'esthétique), Budapest, 1952, et l'ouvrage collectif: *O sovréménnoï' bourgeoisenoï estétiké;* Moscou, 1965.

[2] Au sujet des rapports entre Kierkegaard et les Romantiques, cf.: — Mesnard, P., *Le vrai visage de Kierkegaard;* Paris, 1948.

[3] Kierkegaard, S., *Entweder — oder,* Fr. Richter Verlag, Drezden-Leipzig 3e éd., p. 211.

[4] Kierkegaard, S., *Der Gesichtspunkt über meine Wirksamkeit als Schriftsteller, in* Gesammelte Werke, 33. Abt. Diederichs Verlag, Düsseldorf—Köln, 1951, p. 76—78.

[5] Un résumé des idées principales de la phénoménologie *in:* Márkus, Gy.—Tordai, Z., *Irányzatok a mai polgári filozófiában* (Tendances de la philosophie bourgeoise de nos jours); Budapest, 1964; et: Sándor, P., *A filozófia története* (L'histoire de la philosophie), Budapest, 1965; tome III.

[6] *Traité d'esthétique;* Paris, 1956; p. 260. — conf.: Vajda, Gy. M., *Fenomenológia és irodalomtudomány* (Phénoménologie et sciences littéraires). Helikon, n° 3, 1966.

[7] Heidegger, M., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung,* in: *Erläuterungen zu Hölderlin's Dichtung,* V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1951, p. 33.

[8] Idem, p. 45.

[9] Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes,* in: *Holzwege,* V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1952, p. 25.; les deux citations qui suivent se trouvent p. 66—68 du même ouvrage.

[10] Hegel: *Esztétikai előadások* (Cours d'esthétique), Tome I. (traduit par D. Zoltai), Budapest, 1952; p. 11.

[11] Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes,* p. 66.

[12] A propos de l'esthétique de Heidegger, cf.: — Sadzik, J., *Esthétique de Martin Heidegger,* Paris, 1963; — Waehlens, A. de: *La philosophie de M. Heidegger;* Louvain, 1955.

[13] Sur Sartre voir: — Audry, C., *Sartre;* Paris, 1966; — Jolivet, R., *Sartre ou la théologie de l'absurde;* Paris, 1966; — Jeanson, F., *Le problème moral et la pensée de Sartre;* Paris, 1966.

[14] Sartre, J.-P., *L'imaginaire,* Paris, 1940. p. 245.

[15] Sartre, J. — P.: *L'imagination,* Paris, 1948; p. 162.

[16] *Situations*, tome I. p. 34. J.-P. Sartre a publié — chez Gallimard — ses essais sous le titre de *Situations*. D'ici en avant je citerai ces volumes.

[17] Sartre, J.-P., *L'être et le néant*, Paris, 1957, p. 662.

[18] Idem, p. 663.

[19] Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience;* Paris, 1953; p. 263 et passim.

[20] Roubinstein, S. L., *Az általános pszichológia alapjai* (Les bases de la psychologie générale); Budapest, 1964; tome I; p. 299.

[21] Idem, p. 505

[22] Idem, p. 506

[23] Idem, tome II; p. 543.

[24] Idem, tome II; pp. 904—905.

[25] Szigeti, J., *Bevezetés a marxista—leninista esztétikába* (Introduction à l'esthétique marxiste-léniniste); Budapest, 1964; p. 152. — Lukács, Gy. dans son dernier ouvrage intitulé: *Az esztétikum sajátossága* (La spécificité de l'esthétique); Budapest, 1965, souligne: «L'art est dans toutes ses phases un phénomène social. Son sujet est la base de l'existence sociale des hommes: la société procédant au métabolisme avec la nature, naturellement par l'entremise des rapports de production et des relations définies par ces rapports, liant les hommes les uns aux autres. Un tel sujet socialement généralisé ne peut être d'aucune façon convenablement réfléchi par une subjectivité persistant dans la pure particularité; le subjectif esthétique doit développer en soi, pour arriver en ce domaine à un niveau adéquat, les éléments de la généralisation, du genre au niveau de l'humanité . . . Sur le plan esthétique, il n'est cependant pas question de la notion abstraite du genre, mais d'hommes concrets, sensibles, individuels, dont le caractère et le destin comprennent concrètement et sensitivement, individuellement et de manière immanente les attributs donnés du genre et son degré d'évolution précisément atteint.» (Tome I. p. 227).

[26] C'est à ce sujet que Kafka écrit: «Vu dans l'optique de la littérature, mon destin est extrêment simple. Le sens de la représentation de ma vie intérieure, semblable à un rêve, a repoussé tout le reste dans l'accessoire et celle-ci (c'est-à-dire la vie) s'est de manière affreuse atrophiée, et ne cesse de s'atrophier.» Tagebücher; notes de 1914; p. 20. D'aucuns oublient cette confession de l'auteur et veulent extrapoler «sa vie intérieure semblable à un rêve» à toute l'existence.

[27] *Situations;* tome I; p. 139.

[28] Idem, pp. 24—25.

[29] Idem, p. 19.

[30] Phénomène analysé par M[me] Mészáros, V. dans son ouvrage: *A mai francia regény* (Le roman français contemporain); Budapest, 1965; p. 56.

[31] Sartre, J.-P., *La nausée*, Paris 1949, p. 167.

[32] Idem, p. 167.

[33] Sartre, J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris, 1946, p. 37.

[34] Heidegger, M., *Über den «Humanismus»*. Brief an Jean Beauffret, in: *Platons Lehre von der Wahrheit*, Francke, Bern, 1954, p. 94.

[35] Sartre, J.-P., *Situations*, tome II. p. 12—13. Sartre a consacré récemment une longue étude à Flaubert.

[36] *Situations*, tome II, p. 97.

[37] Idem, p. 98—99.

[38] Idem, p. 106 et 109

[39] Idem, p. 316

[40] Sartre, J.-P., *Baudelaire*, Idées; p. 62.

[41] *Saint-Genet, comédien et martyr;* Paris, 1952. — A la même époque, Beauvoir prend la défense du marquis de Sade: *Faut-il brûler Sade?* in *Temps Modernes;* 1951—2.

[42] *Situations*, tome I; p. 112.

[43] Idem, p. 121.

[44] *Situations*, tome IV. p. 365.

[45] *Situations*, tome IV. p. 21.

[46] Cf. p. ex. Garaudy, R., *Une littérature de fossoyeurs;* Paris, 1947. — Au sujet de l'évolution politique de Sartre: Rony, J., *J.-P. Sartre et la politique;* in *Nouvelle Critique* 1966, mars.-M. A. Burnier: *Les existentialistes et la politique*, Paris, 1966.

[47] Sartre, J.-P., *Les mouches*, in: Théâtre, Paris, 1947, p. 87, 111, 113—114.

[48] Sartre, J.-P., *Le diable et le bon Dieu*, Paris, 1951, p. 275—276.

[49] *Situations*, tome IV. p. 124.

[50] Idem, p. 125.

[51] Camus, A., *Discours de Suède;* Paris, 1958; p. 60.

[52] A propos de ce débat, cf.: — Garaudy, R., *Perspectives de l'homme*, Paris, 1961. Sève, L., *J.-P. Sartre et la dialectique;* in *Nouvelle Critique;* 1961, février; — plusieurs études dans le numéro de mars 1966 de la *Nouvelle Critique*. Certains philosophes bourgeois attaquent Sartre à cause de ce rapprochement au marxisme. Cf.: Desan, W., *Marxism of J. P. Sartre;* Garden City; New York, 1965; — Odajnyk, W., *Marxism and Existentialism;* Garden City; New York, 1965. Il est amusant de constater que d'aucuns penseurs bourgeois s'efforcent de prouver l'inconciliabilité du marxisme et de l'existentialisme. Cf. Aron, R., *J.-P. Sartre et le marxisme;* in *Figaro Littéraire*, 1964, 29 octobre et 4 novembre.

[53] *Que peut la littérature?* L'inédit, collection 10/18; Paris, 1965; p. 119.

[54] Idem, p. 122.

[55] Idem, p. 127.

[56] Sartre, J.-P., *Les mots*, Paris, 1964, p. 211.

[57] Un récent exposé des vues esthétiques de Sartre se trouve dans la *Revue d'Esthétique*, Nouvelle série, n° 3—4. 1966.

[58] Kaelin, E. F., *op. cit.* p. 151.

[59] *Nouvelle Critique;* mars 1966.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 261—311 (1966)

CHRONICA

I postulati umanistici del Petrarca e gli Angioini ungheresi

Le relazioni personali del Petrarca con gli Angioini ungheresi servono senza dubbio per prolegomeni immediati della fortuna del Poeta in Ungheria e sono conseguenze dirette del suo attaccamento a Roberto d'Angiò, re di Napoli che era stato suo amico e protettore, finché era in vita. Il ricordo del «re da sermone» divenne raggiante nell'oscurità dei successori, e nell'ombra della tragedia di Aversa. Il contrasto fra il presente e il passato domina l'ecloga *Argus* e le due lettere indirizzate a Barbato da Sulmona.

Ma per l'avvenire ha significato straordinario un altro motivo: l'insistenza del Poeta con la quale esige — sebbene non in modo inasprito — un contegno morale dagli uomini della corte e dai sovrani nelle loro azioni politiche, e in stretta connessione con questo contegno etico l'incoraggiamento della cultura nuova. Il coraggio morale del Petrarca, poc'anzi incoronato coll'alloro sul Campidoglio è un fenomeno del tutto nuovo, perché esprime chiaramente il senso di uguaglianza degli intellettuali della nuova classe, della borghesia, stimolati parimenti da forze interne nuove e dalla coscienza di una nobiltà nuova.

Un orgoglio frenato, eppure esistente prorompe da poesie e lettere del Petrarca, nelle quali tratta le usanze pessime della corte di Napoli, l'assassinio barbaro del giovane principe Andrea d'Ungheria, le irruzioni non meno crudeli dell'esercito punitivo di Luigi d' Angiò, re d'Ungheria, e il tenore di vita cavalleresco e rozzo del re d'Ungheria.

La tragedia di Aversa (18 settembre 1345), questione centrale di tristi vicende — anteriori e posteriori — di un intero decennio era un tema molte volte analizzato da studiosi di varia nazionalità, prevalentemente italiani ed ungheresi, trattato da diversi punti di vista, soprattutto da quello della genesi della tragedia, e da quello morale, non però dall'angolo visuale del Petrarca, quale promotore dell'umanesimo in formazione.[1]

Ma per tentare di far progredire la valutazione dei rapporti tra il Petrarca e Luigi d'Angiò, re d'Ungheria, ed illuminare la pubblicistica riguardante Carlo di Durazzo, il «Piccolo», ricca di motivi petrarcheschi, è questione di analisi di testo. Il punto di partenza dev'essere: come considerevano il Petrarca e i suoi seguaci italiani della generazione che gli teneva dietro, in base alle testimonianze dei testi, il principe Andrea d'Ungheria e soprattutto Luigi d'Angiò.

Si può affermare che il primo cinquantennio della fortuna del Petrarca in Ungheria si limitava inizialmente all'eco destata dall'omicidio in Aversa. A questo si aggiunse il messaggio riprensivo del Petrarca a Luigi d'Angiò tramite il vescovo di Pécs, affinché il re diminuisse il numero dei cani di caccia, e aumentasse quello dei cancellisti colti e versati nello stile. Resta tuttora indeciso però, quando il Petrarca abbia detto ciò al vescovo di Pécs, in quale occasione, chi sia stato il detto vescovo, ecc. Abbiamo anche notato che in favore della liberazione di Carlo di Durazzo il Piccolo, imprigionato a Buda, Coluccio

Salutati si era rivolto ai magnati ungheresi e le espressioni della sua lettera che dicevano della fama storica erano state scritte sotto l'influenza dei trionfi della Morte, della Fama, e del Tempo, nei *Trionfi* petrarcheschi.[2]

Lo stesso Coluccio Salutati, questo maestro fiorentino dei discepoli del Petrarca, indirizza anche ai mercenari italiani stanziati in Ungheria un'epistola per la quale è caratteristico che egli vi discolpi le regine ungheresi, indicando come rea principale la cieca fortuna — volendo giustificare questa motivazione particolare con un passo del Seneca.[3] Ebbene, questo giro medesimo è petrarchesco e ci riconduce alla tragedia di Aversa, all'*Argus*, seconda egloga del Petrarca.

*

Questa poesia latina oltremodo degna di attenzione è stata però sfruttata dalla nostra storiografia solo sotto l'aspetto che essa parlasse assai degnamente del principe Andrea e annunciasse in un certo qual modo di aver presentito la tragedia e che ricordasse con lode il defunto re Roberto. Questo poi veniva integrato dai nostri studiosi col confronto di singoli passi delle epistole del Petrarca. Dal confronto risultò che il Petrarca considerò come principe ereditario legittimo il principe Andrea, la tragedia di Aversa come delitto inqualificabile, e un certo frate francescano Roberto, fra Roberto da Mileto, come uno dei principali provocatori della tragedia.[4]

Eppure, la questione dell'*Argus* non è così semplice. Alla prima lettura non appare tanto chiaro perché egli abbia scritto della tragedia del principe Andrea se aveva l'intenzione di lodare re Roberto, e se oggetto dell'egloga «*Argus*» era proprio re Roberto perché egli vi abbia mescolato e con intensità piuttosto impegnativa il delitto avvenuto? Ma appunto questa mistura particolare illumina lo scopo del Petrarca. Leggendo la poesia e le epistole si viene a sapere che il principe Andrea, questo fanciullo «serio» e «mite», «che ha l'animo d'un agnello» (secondo il Petrarca, perché le fonti della parte di Giovanna — per es. il Boccaccio — lo dicono, al contrario, «nimium durus») era «solis amor quondam, solis pia cura sepulti» cioè del re Roberto.[5] Inoltre, nei versi e nella prosa, spunta il presentimento della tragedia. Uno strano «stormire di vento», «astri» spaventosi, dall'influsso malvagio preannunziavano minacciosi la bufera. Ecco, com'è la vita umana: «È questa la vita degli uomini, oh Pitiade, la fortuna feroce alterna così l'allegria col dolore.»[6] Da questa bufera portata su Napoli dalle stelle, dalla fortuna egli getta uno sguardo indietro ai tempi pacifici dell'estate quando ancora la «gloria del secolo» (gloria saecli) regnava sulla regione: egli sapeva in anticipo che tempo sarebbe venuto, era eccellente oratore, componeva canzoni bellissime, egli metteva in fuga il cinghiale che devastava le seminagioni, costruiva reti per prendere le fiere pensando ai suoi agnelli, egli organizzava feste incantevoli, ecc. ecc.[7]

Al contrario, il Petrarca medesimo scrive in una sua epistola che questo «mostro terribile dai tre piedi» (horrendum tripes animal), fra Roberto «strisciò fuori dalla tomba di re Roberto».[8] E lo scrive a buon diritto perché questo frate fanatico, ottuso, ambizioso di potere, cieco seguace degli spirituali, esercitava una influenza assoluta sul re Roberto verso la fine della vita di questo, come anche sulla regina Sancia. A tal punto che gli affidavano l'educazione del principino Andrea. Con questo dunque, se fra Roberto era uno dei principali promotori della tragedia, allora la responsabilità peserebbe essenzialmente sull'ottimo Argus.

Ma gli pesa comunque. Il contratto stipulato con Carlo Roberto, re d'Ungheria, chiarí che non solo la principessa Giovanna, nipotina del re Roberto, avrebbe sposato Andrea, figlio minore di Carlo Roberto, ma anche che tutt'e due sarebbero stati incoronati,

e avrebbero regnato insieme a Napoli, finché il loro figlio non avrebbe ereditato il trono. Ma il re di Napoli venne meno al contratto, eseguendo solo lo sposalizio, non però l'incoronazione.[9]

Orbene, la tragedia ebbe qui l'origine. Nella sua egloga il Petrarca difende nei confronti di una molteplice responsabilità il suo benefattore di una volta, uno dei principali promotori della sua incoronazione a poeta. Il metodo seguito è la contrapposizione del complesso delle attività di sovrano all'anarchia, alla tragedia che il Petrarca attribuisce al fato, agli astri, alla fortuna. Questo motivo sarà usufruito anche da Coluccio Salutati. Anzi, come vedremo, farà altrettanto anche Lorenzo De Monacis quando dovrà giustificare Elisabetta, vedova di Luigi il Grande, e sua figlia Maria dall'accusa di omicidio che causò la morte di Carlo di Durazzo il Piccolo. Quindi, le discordie intestine della famiglia degli Angioini, le violente soluzioni delle loro pretese di potere producono identica argomentazione pubblicistica anche dopo un mezzo secolo, Coluccio Salutati e Lorenzo De Monacis si servono degli argomenti della pubblicistica in versi del Petrarca anche se, sotto l'aspetto poetico, rimangono assai inferiori al modello. Dobbiamo aggiungere che il Petrarca era sincero. Visitò Napoli la seconda volta in un periodo in cui la catastrofe si faceva già presentire. Egli dovette, per intercessione del suo protettore, il cardinale Colonna e del papa, liberare dalla prigione i signori del castello di Minervino, Giovanni Piero e Lodovico, conti di Altamura, figli di Nicola Pipino.[10] Fra Roberto, precettore del re Andrea contrastava questo intensamente e in ciò non si può nemmeno deplorarlo. In fin dei conti, dopo la partenza del Petrarca, li liberò appunto il principe Andrea al quale essi si associavano (ma la cui buona reputazione veniva da loro parecchio aggravata).[11] Già da questo momento poteva nutrirsi la simpatia del Petrarca verso il principe. Il poeta, del resto, difendeva una causa non giusta, eppure scorgeva la depravazione della corte di Napoli e ne rendeva conto anche nelle sue epistole. Giostre a vita e morte, davanti a un pubblico, per gioco, la dissolutezza della vita cortigiana, la cattiva sicurezza pubblica: questi momenti si leggono nelle sue epistole.[12] In questo periodo il Petrarca non prendeva posizione per nulla contro Luigi d'Angiò, sebbene sembri poco probabile che egli avesse voluto sfidare la regina di Napoli. Ma nemmeno questa cautela lo ostacola di emettere giudizio morale nei confronti della regina e della sua corte; il poeta mira soprattutto di scolpare la memoria di re Roberto dall'accusa della responsabilità. Con maggiore forza ancora egli prende la parola subito dopo gli avvenimenti nella epistola a Barbato da Sulmona (*Liber* VI, 5) che si occupa esclusivamente della terribile uccisione del principe Andrea. Sebbene egli accusi anche qui il destino, eppure le espressioni dell'esigenza della responsabilità morale sono veramente estreme: considera l'avvenimento come atto senza esempi di mostruosità e crudeltà.

*

Quale piega abbiano preso in séguito i suoi rapporti col re d'Ungheria e così anche il formarsi della sua opinione, lo sappiamo da un documento scritto: da una nuova sua lettera scritta l'11 settembre del 1347 a Barbato da Sulmona (*Liber* VII, 1) in cui egli concepisce la campagna ungherese vendicatrice come un barbaro attacco terribilmente devastatore.

Anche approvando la giusta punizione dei colpevoli, non poteva approvare la violenza e la devastazione che prima di tutto i mercenari legatisi a Luigi d'Angiò, re d'Ungheria, rovesciavano sul reame di Napoli. Ad ogni modo, è assai caratteristico che il Boccaccio, il quale nel 1350 a Firenze strinse con lui amicizia, seguendo il suo esempio, abbia dedicato quattro egloghe alle conseguenze dell'omicidio in Aversa. E che il rapporto sia ancora più efficace tra le egloghe del Petrarca e quelle del Boccaccio, Argo, eroe della

poesia del Petrarca appare anche in quella del Boccaccio, simboleggiando anche qui re Roberto. Mentre però la terza egloga, cronologicamente cioè la prima, parteggia ancora esclusivamente per il re d'Ungheria, nelle altre questi diventerà Polifemo, il feroce mostro monocolo il quale rovescia la devastazione su Napoli (probabilmente con allusione ad Annibale, monocolo anch'egli). La prima egloga venne scritta in difesa di quel Francesco Ordelaffi il quale, come sappiamo, aderì al re d'Ungheria di cui era fedele e nell'ambiente del quale il Boccaccio dimorava allora per alcuni mesi. Come se essa fosse stata scritta per incarico e giustificazione dell'Ordelaffi. Lajos Kropf dimostrò alquanto plausibilmente che il Boccaccio scrisse questa poesia pastorale nel 1348 mentre re Luigi si tratteneva nelle Puglie.[13] Così lo scrittore doveva già aver conosciuto l'egloga petrarchesca. Le tre egloghe seguenti sembra che siano sorte già in un ambiente indipendente. La letteratura della questione registra il nascere delle 16 egloghe boccaccesche tra il 1351 e il 1363. Evidentemente, dobbiamo interpretarlo in modo che in questo periodo l'autore ne andava formando un ciclo introducendovi anche le egloghe sorte già prima. Ad ogni modo, egli affida alle egloghe quarta, quinta e sesta l'illustrazione delle conseguenze della terribile devastazione nel reame di Napoli, alla quale contribuivano ambedue le parti e soprattutto le vicende continuamente ondeggianti della guerra. La sesta egloga glorifica già il ritorno di Luigi di Taranto e, secondariamente ed insieme naturalmente, anche il ritorno di Giovanna. In fin dei conti, il Boccaccio doveva fare i conti con la realtà effettiva.Sorprende però che già nella prima poesia di tale contenuto, in cui Alexis festeggia il coraggio del giovane principe Andrea, questo s'imbatte nella «gravida lupa carica di timore», ma non si spaventa della sua furia e affronta «rigoroso» anche i diversi leoni ed altri mostri e muore come il giovane Adone.[14]

In quest' egloga , re Luigi — Titiro — sulle rive del Danubio, «dalle valli profonde del Danubio cominciò a chiamare i suoi *cani dal numero immisurabile* e i suoi selvaggi mandriani». Ecco la prima manifestazione dei «cani da caccia» di re Luigi di cui parlerà poi il Petrarca. Il Boccaccio richiama quasi l'attenzione che questi «cani» si debbano intendere come simboli allo stesso modo come la «lupa carica di timore» ricordi il poema allegorico di Dante. Sappiamo, del resto, che Luigi, re d'Ungheria, aveva veramente la passione della caccia.

Già la prima egloga boccaccesca presenta un principe Andrea alquanto diverso: un giovane coraggioso e severo il quale non si piega, affronta Giovanna con tutto il suo cerchio di fedeli, mentre re Luigi, suo fratello, parte dall'ambiente di una civiltà più robusta per vendicarlo. Nelle egloghe seguenti invece Alexis — benché lo scrittore riconosca che l'avessero cacciato «con una morte atroce»,[15] e che fosse stato degno di compassione, «miserandus» — era un «signore assai crudele e per le foreste insopportabile». Precisamente come gli storiografi lo qualificavano. Qui il re d'Ungheria è nascosto già dietro il nome di Polifemo, invece di Titiro. E la differenza nell'atteggiamento culturale, umanistico viene spiegata col fatto che — benché anch'egli sia degli Angioini («era oriundo dai nostri campi e dal nostro sangue») — sulle rive dell'Ister egli sia stato nutrito «col latte delle belve» (lacte ferino).[16] Ciò che segue è la descrizione allegorica degli orrori della campagna di conquista vendicatrice. Ad ogni modo, è pure interessante che anche il Boccaccio chiamasse fatali gli avvenimenti che succedevano: «Così hanno portato gli astri !» (Sic astra ferebant).[17] Il resto, per il momento, non ha interesse per noi, riteniamo necessario di notare solo che al Boccaccio importa soprattutto la devastazione della bellissima Napoli, la Napoli del re Argus, egli piange la città e il paesaggio incantevole: «Piangete le antiche foreste, piangetele con me !»[18] E quando Luigi di Taranto ritorna, risuonano le sue parole a modo di ritornello: «Applaudite colline, applauditeci montagne !»[19]

*

Dopo questo possiamo ritornare al già ricordato aneddoto sul Petrarca, assai importante, conservato nel *Rerum memorandarum Liber* di Giovanni Conversino da Ravenna. L'umanista italiano nato a Buda, figlio del medico di corte di re Luigi, si recò ad ossequiare il Petrarca il Natale del 1373;[20] è evidente che in questa occasione essi abbiano conversato sulla vita difficile degli scienziati, sulla noncuranza con cui i signori del mondo li trattano mentre spendono le ricchezze piuttosto per piaceri inutili. E si circondano anche con uomini inutili. Per interpetrare l'aneddoto occorre ricordare che Giovanni da Ravenna, mortogli il padre, andava continuamente ramingo e viveva in grande miseria. Avrebbe cambiato ben volentieri l'insegnamento ambulante con un incarico stabile, degno di lui. Solo fin dal 1378 (sino al 1382) gli riuscì di fungere in qualità di notaio nella cancelleria dei Carrara e nel 1383 egli diventò cancelliere di Ragusa ove viveva sei anni.[21] Quando egli, il Natale del 1373, conversava col Petrarca, non era ancora arrivato ai predetti punti d'appoggio è in tal modo la scena da lui narrata è in gran parte una querimonia autobiografica, mentre il giudizio severo del Petrarca, principe dei poeti, riguarda tutto il feudalesimo secolare, in generale anche i rappresentanti della signoria. Così dunque, benché ciò coincida in modo sorprendente col passo del Boccaccio (quanto ai «cani dal numero immisurabile» del re), non è però, in nessun modo, un atteggiamento nemico. La letteratura nuova manifesta un'esigenza umanistica, in nome dei nuovi ideali estetici, del nuovo ideale di vita:

«Eque Petrarcha Franciscus regis Hunnorum Ludovici negligenciam in assercione litteratorum gravi morsu perstrinxit. Recepta namque regia littera cum series ordoque ruditatem scribe prodidisset, Quinque-Ecclesiensi episcopo se vice regia visitanti «referto», — inquit, — «regi, molossorum, quos innumerabiles educat, numerum comminuat eoque lucello vegecioris ingenii culciorisque facundie dictatorem sibi sufficiat.» Peracuta vocale (!) acies si sensum expendes. Cecam enim regis imo in rege ipso dominancium conctorum in vita rebusque racionem assercionis huius aculeo pupugit. In amplissimis quippe fortunis, vere nefas, voluptatibus falsis atque dampnandis inescantur. Namque ad menciundum paratis hominibus: mendaciter quidem stultis sapienterque mendacibus sese magna opum, maiore morum iactura impendunt, — mira prorsus opinionis vecordia —, impudentissimorum famam captare, negligere disertorum; et inde veros dignosque proborum morsus non curare, aut quod est dampnabilius scientes volentesque contempnere. Feras alius bestias, ipse innumeras cogit leones. Inutilem ne dicam dampnabilem supellectilem nutricant. Canes hic venaticos improbam curam Atheonis inmemor coligit. At quanto sacius atque salubrius — hisque alumpnadis, hinc brutis, inde hominibus longe quam bruta peioribus profligantur, — qui divinarum rerumque sensu preditus, qui honestarum arcium noticia industris, qui gestorum memoria disertus omne vite fastigium pellat, lucem Martis aperiat nullamque vivendi absque fructu sinat, comperari ut minore queat impendio. Iam vero quanta est eloquencie comoditas, quantum regibus glorie fameque splendoris accumulat, insinuatque in enonciacionem supra te (!). Plerumque nam insulsa videri sapidam (!) oracionis splendide condimentum efficit, ex adverso bona sepe causa dictantis ariditate despicitur. In summa igitur Francisci vox illud intonuit regnantibus studiosorum minimam censeri jacturam.[22]

Per quando si possa fissare l'avvenimento stesso, la visita del vescovo ungherese, la lettera di re Luigi, ecc.? È assai difficile determinarlo. Ad ogni modo, uno studioso magiaro, Antal Áldásy, scrivendo della vita di Bálint Alsáni, vescovo di Pécs (Cinquechiese), constatò che Luigi il Grande, per eseguire compiti diplomatici in Italia, avesse mandato sempre il vescovo di Pécs. In qualità ufficiale il Petrarca poteva stare in contatto con re Luigi nel 1347 quando in nome del papa avrebbe dovuto ritenere Mastino della Scala dal-

l'adesione al re d' Ungheria d' Ungheria.[23] Sappiamo però che il signore di Verona avesse mandato già il figlio a Vicenza per incontrare il re e che questo fosse stato poi ricevuto solennemente a Verona (5 dicembre 1347). Così il Petrarca, il quale il 25 novembre soggiornava solo a Genova, fece tardi. Ai primi giorni di dicembre però già poteva essere a Verona, dove lo troviamo di nuovo nell' anno seguente, il 25 gennaio. Allora ad ogni modo è immaginabile che il re — benché si affrettasse verso il Mezzogiorno — nella sua lettera all'inviato del papa si scusasse ed esponesse i propri argomenti. In questo momento il Petrarca non poteva ancora vedere le dolorose conseguenze della campagna militare di Napoli, ma solo la giusta causa, come Giovanni da Ravenna dice, «bona sepe causa dictantis ariditatis despicitur». E poteva vedere la muta dei levrieri del re o, piuttosto, poteva averne sentito dai testimoni oculari.

È assai più immaginabile però che la lettera fosse stata scritta più tardi, e che l'avvenimento fosse accaduto nell'ultimo periodo della vita del Petrarca quando, negli anni 1368—69, egli viveva nella corte dei Carrara con i quali re Luigi aveva rapporti di alleanza e in tal modo il Petrarca avesse preso in consegna le lettere forse in qualità di uomo fidato dei Carrara. Allora il re d'Ungheria aveva a Pécs (Cinquechiese) un eccellente vescovo ed insieme cancelliere — il vescovo Guglielmo, fondatore dell'università di Pécs — il quale, per il suo interessamento umanistico, poteva assumersi anche volentieri una tale missione.[24] In questi tempi giunse anche a maturare dappertutto il problema, cioè la trasformazione di carattere umanistico delle cancellerie. Questo avrebbe risolto anche le preoccupazioni della vita difficile di Giovanni da Ravenna. A chi avrebbe potuto pensare di preferenza re Luigi, se non al figliuolo del suo medico d'una volta che egli stesso chiamò una volta «chis Giovanni» (piccolo Giovanni) offrendogli uno «spicchio di mela».[25] La visita di Giovanni da Ravenna ad Arquà sarebbe avvenuta appena pochi anni dopo, se la nostra ipotesi è giusta, e il ricordo era così vivo nella memoria del Petrarca.

Questa tarda derivazione dell'avvenimento viene appoggiata dal fatto stesso della sua collocazione nel *Rerum Memorandarum Liber*, dove gli aneddoti di attinenza ungherese *sono tutti tardi*. L'incontro di Costantino Paleologo con Luigi d'Angiò avvenne nel 1365, il principe bulgaro Strazimiro venne rimesso sul trono nel 1370. Il racconto di attinenza ungherese che precede l'aneddoto petrarchesco, sul martirio di un'eroica ragazza magiara nella Sirmia può essere legato al periodo delle irruzioni turche della fine del Trecento, forse all'occasione dell'incursione turca del 1396. Il capitolo seguente all'aneddoto petrarchesco sull'ingratitudine di Carlo di Durazzo il Piccolo divenne fatto compiuto e tragedia negli anni 1385—86. Quindi, l'ambiente di collocazione della nostra storia argomenta per un incontro tardo del Petrarca e del vescovo ungherese.

*

Il messaggio del Petrarca appare quindi essenzialmente come preludio d'un'era nuova e, morto il re, all'epoca della regina Maria, si presentano già chiari i segni della trasformazione della regia cancelleria ungherese: lettere cancelleresche in stile umanistico (lettera di donazione di János Kanizsai), opere religiose (Storia del trasporto di san Paolo Eremita).[26] Infine un momento decisivo, e per giunta nello spirito del Petrarca, e come continuazione della già trattata pubblicistica angioina — l'opera di Lorenzo de Monacis, *Carmen seu Historia de Carlo II cognomento Parvo, Rege Hungariae*.[27] Quest'opera umanistica è stata composta in esametri sull'esempio dell'*Africa* e, come attesta l'autore, a scriverla egli sarebbe stato invitato dalla regina Maria affinché questa si facesse difendere la buona reputazione nei confronti di un'accusa di omicidio. Questo ottimo rappresentante dei discepoli veneziani del Petrarca s'inquadra perfettamente nel mondo della pubblicistica petrarchesca e boccaccesca riguardante gli Angioini, togliendone gli argomenti ma rivol-

tandone ormai completamente le immagini in modo che il re feudale che mantiene molti «cani da caccia», cortigiani inutili, buoni a nulla, appare come diffonditore della cultura il quale cambiava la vita del suo popolo di selvaggia in civile.

Lorenzo De Monacis, giovane membro di talento del gruppo petrarchesco scrive la sua opera umanistica in versi già per incarico di un sovrano ungherese, cioè della regina Maria d'Angiò, ma l'opera stessa è rivolta non al pubblico ungherese, anzi espressamente a quello italiano: non più agli uomini della corte napoletana, almeno non in prima linea, ma ai fedeli fiorentini di Carlo il Piccolo di Durazzo, anzitutto a Coluccio Salutati, il sapiente cancelliere. Perché «in Toscana si racconta per ogni verso» — scrive nella prefazione il De Monacis — «che egli non avesse voluto andare in Ungheria, ma lo chiamavano le regine.» E constata con soddisfazione ancora, sempre nella prefazione, di essere riuscito a «convincere non un uomo sapiente» e a commuoverli fino alle lagrime in favore di Maria, benché essi fossero stati precedentemente — come anche Coluccio Salutati — fedeli di Carlo il Piccolo.[28] Tuttavia dobbiamo pensare anche a una determinata parte dell' opinione pubblica napoletana, interessata perché il De Monacis presenta la regina Giovanna come vittima dell'ingratitudine di Carlo il Piccolo. È straordinariamente interessante l'esordio dell'opera che si collega quasi come una maglia di catena a quella lettera di Coluccio Salutati che questi aveva scritto ai mercenari italiani stanziati in Ungheria. Abbiamo già ricordato che Coluccio Salutati nello spirito dell'*Argus*, seconda egloga del Petrarca, avesse incolpato la cieca fortuna per la perdizione di Carlo il Piccolo. Ebbene, l'opera latina umanistica in esametri di Lorenzo De Monacis colloca nell'alveolo delle devastazioni della fortuna avversa tutto il corso del poema di cinquecentocinquanta esametri. Cerca di presentare il furore fatale della Fortuna come una sindrome generale, come se tutti i principi italiani fossero soggetti a questa fortuna furente e la perdizione di Carlo il Piccolo ne fosse una forma di manifestazione. Il De Monacis ripete a modo di ritornello il motivo del fato; non c'è pagina del poema in cui egli non lo sottolineasse. Infine il crimine commesso contro Carlo il Piccolo, che egli aveva presentato anche in precedenza come opera del destino, cerca di assolverlo constatando che non s'incontrava nessuno che lo seppellisse essendo costui sotto la scomunica papale, era quindi suo destino che non gli toccasse nemmeno una tomba. Il poeta generalizza il caso individuale facendolo diventare esempio dell'ambizione e della sfortuna. Lorenzo De Monacis poteva rappresentare degnamente la Repubblica veneziana come diplomatico, se nella sua missione egli agiva con senso tattico altrettanto eccellente, quanto quello impiegato nella struttura del suo poema.

A ciò si aggiungano la sua cultura eminente e il suo istinto artistico. Agli elementi latini ed umanistici della sua cultura si associava anche la sua singolare conoscenza del greco attestata chiaramente dalla scena del congedo di Carlo il Piccolo di Durazzo dalla moglie Maria, calcata sul commiato di Ettore da Andromache nell'*Iliade*. Sarà stato in fondo per questo che egli dedicasse la sua opera, oltre che alla regina Maria, anche al patrizio veneziano Pietro Aimo, capitano dell'isola di Creta dal 10 agosto 1385 fino al 24 luglio 1386. Ciò gli serviva per dimostrare la sua cultura, le sue capacità e la sua conoscenza del greco. Questa era la base su cui egli diventò, intorno al 1388—89, cancelliere principale del regno di Creta, il più grande possedimento di Venezia nel Mare Mediterraneo, e copriva questa carica per più di quattro decenni.[29]

Egli butta la colpa abilmente sulle spalle della regina Elisabetta affogata nel gennaio del 1387 dai fedeli insorti di Carlo il Piccolo, — la quale aveva quindi scontato la pena per il suo peccato —, cercando di scolpare Maria, liberata il 4 giugno dello stesso anno dalla prigionia degli insorti per intercessione veneziana.[30] Per giunta, lo scrittore raffigura psicologicamente: rivela in Carlo il Piccolo il processo quando il desiderio vince in costui il giudizio, quando predominano in lui la forza allettante dell'avventura, l'attrazione del fato.

*

Quest'opera porta più profondi i segni dell'influsso petrarchesco di quanto sembri a prima vista. Il De Monacis indirizzò il *Carmen* non solo a Coluccio Salutati come risposta, inserendosi in questo modo nel circuito dei pensieri petrarcheschi. L'autore risalì alla sua prima fonte, al Petrarca. Quella generale devastazione della fortuna che nell'opera del De Monacis allarma il lettore, ricorda i *Trionfi* e precisamente il *Trionfo della Morte* e parecchie delle epistole del Petrarca nelle quali questo abbozza l'atmosfera psichica dei *Trionfi* raffigurando lo sterminio della peste, il terremoto, i colpi dell'avversa fortuna.[31] Non di rado il Petrarca disegna tali panorami di panico per motivare la propria indifferenza mite, spiritualmente, moralmente d'ordine superiore. Il De Monacis però, sebbene prenda per base questo atteggiamento fondamentale del Petrarca, sembra ritornare con maggiore intensità ancora alla pubblicistica dell'omicidio in Aversa. Appunto nella rappresentazione degli auspici del fato minacciante Carlo il Piccolo si può vedere con maggior evidenza che egli segua l'eco petrarchesca dell'omicidio in Aversa. Ivi il Petrarca nell'*Argus* si riferisce come agli auspici della grande bufera storica, a minacciose costellazioni, a uno strano stormir del vento, all'apparire in massa dei corvi, al sole velato che vien meno.[32] Vi aggiunge ancora, nella prima lettera di tale argomento a Barbato da Sulmona, la descrizione dello scatenarsi di una malvagia e furiosa bufera simbolica che infuria negli animi e negli atti degli uomini. Il De Monacis ripete tutto questo, punto per punto. Dopo l'incoronazione di Carlo il Piccolo appaiono sul cielo degli infausti fenomeni. Anche qui si scatenano un turbine devastatore, un temporale, scende sul tetto della regia dimora un immenso stormo di corvi, i quali si battono ferocemente. Il momento che precede immediatamente l'omicidio è determinato da segni della costellazione: «Il sole camminava nella costellazione dei Pesci».[35] Anzi, il De Monacis rincara ancora la dose petrarchesca seminando di cattivi auspici anche l'incoronazione: manca il rumore dell'allegria, quando escono dalla chiesa l'antenna della bandiera s'incaglia nel portone e si frange in pezzi.[34]

Questi motivi degli auspici dell'avversa fortuna e dell'infuriare del fato che si spiegano dall'*Argus*, da *Le familiari*, dai *Trionfi*, saranno stati convalidati certamente da un'opera ancora: dall'*Africa*. È noto che la fama di questa epopea in esametri del Petrarca abbia superato la sua diffusione e conoscenza. Il Petrarca ne leggeva certe parti, le faceva anche vedere ed eseguiva copie di alcuni versi, ma non la dava ad altri. Benché ne andasse assai fiero, eppure non era contento della sua opera, soprattutto perché essa era rimasta incompiuta. Dopo la sua morte però, appunto Coluccio Salutati ne acquista la prima copia nel 1377.[35] Nell'anno seguente poi se ne fa un'altra copia ancora per mano di un minorita senese, fra Tedaldo della Casa.[36]

L'*Africa* pure, scritta in esametri, che descrive la vittoria di Roma, la sconfitta di Annibale e di Cartagine, rappresenta gli avvenimenti sotto la costellazione del fato. Ma all'avversità della fortuna vi si riferisce soprattutto Annibale il quale varcava il mare per andare dall'Africa in Europa e per vincere Roma. Ed ecco, egli dovette ritornare per essere distrutto insieme con la patria. L'intero canto VI dell'*Africa* è un atto d'accusa contro la fortuna.[37] Il Petrarca estende anche qui nel senso dei *Trionfi* il raggio d'azione dell'infuriare della fortuna e del «Trionfo della Morte» sugli uomini coraggiosi. Sembra che il De Monacis abbia scritto un poema in esametri non sulla base della fama raminga diffusasi dell'*Africa*, ma in possesso di una copia integrale o parziale. Da una parte la regina Maria di Napoli, la quale similmente alla Teodora bizantina non vuole abbandonare la corona se non insieme con la vita, d'altra parte Carlo il Piccolo il quale con animo ardito, volgendosi verso Settentrione, affronta l'avversa fortuna e fa ricordare ad Annibale — questi momenti accennano ai due rami della cultura di Lorenzo De Monacis: al ramo greco e a quello romano nel senso petrarchesco.

La sua opera epica d'ispirazione petrarchesca si connette ancora in un punto con la pubblicistica della tragedia di Aversa. Il Petrarca in una lettera a Barbato da Sulmona

accenna alla infausta discesa ai dintorni di Napoli dell'esercito di Luigi d'Angiò, come all'avvicinamento dei «barbari»,[38] e in tre egloghe il suo amico, Giovanni Boccaccio parla del duca terribile di questi «barbari», di Luigi d'Angiò, stesso, il «trux Polyphemus» il quale, se pure italiano, di sangue regio napoletano, ma in Ungheria era stato allevato «col latte delle belve» (lacte ferino).[39] Anche Lorenzo De Monacis chiama «barbari» i soldati di quell'esercito ungherese che, in alleanza con Padova, Verona, Genova e Napoli, vinceva nel 1371 Venezia, la città costruita sul mare, umiliandola nella pace di Torino.[40] Il segretario veneziano ascrive anche la vittoria all'azione della fortuna, ricordando l'*Argus* del Petrarca e le *Egloghe* del Boccaccio.

*

Cerca però d'introdurre una svolta di civiltà nel giudizio riguardante gli Angioini ungheresi e il loro paese. Luigi d'Angiò, chiamato ancora Polifemo dal Boccaccio e rimproverato anche dal Petrarca per le sue passioni feudali e per la trascuratezza della cultura, appare qui ormai in veste di civilizzatore. Gli ungheresi, i quali prima di Luigi il Grande si coprivano della pelle di fiere a modo di «brutorum indigenum» e vivevano non solo incolti ma anche «vili», («barbariem imbellem»), sono stati condotti dal sovrano nuovo a «una vita più umana, più nobile». Anzi, era lui ad insegnarli a combattere: ciò è vero in quanto gli Angioini ungheresi riorganizzavano gli affari militari. Orna di virtù democratiche Luigi il Grande perché questo innalzava ad alto grado uomini non nobili che è vero solo in quanto il re abbia costituito una nuova nobiltà di corte:

> Pannonicos homines degentes more ferarum,
> barbariem imbellem, indocilem, et squalentibus olim
> brutorum indigenum vestitos pellibus, orbis
> sprevit, eos grandis Ludovicus, gloria regum
> Hungariae, ad ritum humanum, ad civilia traxit,
> aptavitque operi Martis, fecitque tremendos
> gentibus externis, et sidera tangere fama.
> Regnicolas humiles hic surgere fecit in altum.
> Ille casis inopes ad grandia tecta colonos
> transtulit, arbitrium dans sanguinis, ille propinquos
> viribus excelsis ad regia sceptra levavit.[41]

Il De Monacis si guarda di attribuire a re Luigi la protezione della vita letteraria, il miglioramento dello stile epistolario delle cancellerie. Questo merito spetterà in parte a sua figlia Maria, la quale poneva la sua reputazione «sotto la difesa della penna», invitava cioè lui, il De Monacis, che scrivesse il suo poema in difesa di lei.[42] Nella parte che tratta di Luigi d'Angiò, lo scrittore considera il re d'Ungheria creatore, umanista nella sua qualità di organizzatore dello stato. L'introduzione dei vestimenti all'italiana, il raffinamento della vita di corte, l'imprestito di numerosi momenti della legislazione dell'Italia meridionale confermano effettivamente ciò che egli dice: il punto critico è che gli ungheresi, soprannominati qualche verso più indietro «barbari», ora sono da lui chiamati famosi appunto per le loro campagne vittoriose, lo scrittore fa vedere quindi anche l'altro lato, quello «glorioso» di queste campagne.

Tutto questo non è una mera invenzione, tanto perché nella vita di re Luigi, nella seconda fase del suo regno si può osservare un cambiamento importante nel senso di una certa astensione dalle guerre conquistatrici, dalla quale il re si scostava solo trattandosi della difesa dal turco nei Balcani e della rappresentanza dei suoi interessi adriatici. Egli si ritirò, s'immerse in meditazioni, tanto caratteristiche per gli Angioini, costruì, cercò di assicurare il destino della sua famiglia. Questo è il periodo per il quale nel cerchio

di Coluccio Salutati lo elogiano già per la sua umanità, e del quale si conservano già tracce memorabili nel romanzo di Giovanni da Prato, il *Paradiso degli Alberti*, nonché nella già ricordata raccolta di aneddotti di Giovanni Conversino da Ravenna, il *Rerum Memorandarum Liber*.

Nella novella di Sonaglino i due grulli amiconi fiorentini, More e Berto, che vanno in Ungheria a tentar la fortuna, non riconoscono sull'isola Margherita il re nella sua veste semplice, ma questo non se ne adira e perciò la compagnia di Coluccio Salutati loda re Luigi per la sua «clemenza». Questa parola poi, nell'uso del cancelliere fiorentino, è sinonimo dell'umanità.

Il *Rerum Memorandarum Liber* — più tardo di alcuni decenni — è ancora più espressivo nei termini: qui re Luigi «è di umanità celeste» (celestis vero humanitatis — et clemencie spiritus) perché non respinge, in séguito alle denunzie, il suo regio castaldo italiano, Saraceno Cugania, che egli aveva elevato da umili condizioni ed è umano anche nei confronti del principe bulgaro Strazimiro il quale gli si oppone con le armi e perciò il re merita un posto «nel sacrario dell'umanità e della munificenza» (in sacrario humanitatis et munificencie). Ciò vuol dire che egli, nel confronto degli uomini, rappresenta degnamente l'umanità sociale.[43] Da quanto si è sin qui detto appare certo che in base alla pubblicistica del Petrarca e dell'amico suo Boccaccio incomincia a spiegarsi un nuovo quadro culturale intorno agli Angioini ungheresi: attribuiscono un atteggiamento umanistico civilizzatore a Luigi d'Angiò anzi, con Maria, si fa valere addirittura la protezione della letteratura. È chiaro che non abbia potuto farsi attendere a lungo nemmeno la trasformazione della cancelleria.

*

Prima però dobbiamo rivolgere la nostra attenzione a un fenomeno in gran parte simultaneo a quelli precedenti che presenta pure tracce petrarchesche ed insieme ha carattere umanistico: alludiamo alle prediche pronunziate all'università di Pécs. Luigi d'Angiò, similmente alle fondazioni di università a Praga (1348), Vienna (1363), Cracovia (1364), nel 1367 costituì la prima università ungherese a Pécs (Cinquechiese) ed una raccolta di prediche, sorta in questa occasione come campionario di prediche non pronunziate e in parte fors'anche pronunziate, dimostra che la corrente nuova d'idee rappresentata dal Petrarca e dai suoi discepoli faceva irruzione anche nell'università e per giunta in senso abbastanza lato e profondo.[44] Anzi, alcune omelie stando assai vicine al contenuto del poema del De Monacis, quando per es. una di esse riporta, dietro Lucano, l'esempio di Romolo e Remo che bagnavano di sangue i muri fraterni perché la fortuna non sopportava tutt'e due. Questa famosa tesi della ragion di stato barocca sta spiegandosi qui con particolare acutezza. L'oratore sconosciuto fa menzione anche della storia di Sulla e Mario quando fratello lottava contro fratello e il padre impugnava le armi contro il figlio anzi (No 89; 59c), secondo Lucano, «fratello poneva un premio sul fratello».[45] In effetto in Ungheria, Carlo il Piccolo di Durazzo contava come fratello della regina Maria — dato che Luigi d'Angiò lo aveve adottato come figlio — e quando il fedele delle regine Balázs Gyimesi Forgách gli si precipitò adosso con l'arma in mano, secondo la leggenda storica la regina madre avrebbe detto: «Uccidilo, figlio mio, uccidilo Forgách, che saranno tuoi Gimes e Gács!» Madre e figlia avrebbero quindi posto veramente una taglia per la morte del «figlio», overro «fratello.»

Ma ciò caratterizza soltanto l'atmosfera delle prediche. È invece più significativo che in esse le esigenze dell'umanismo sociale e pedagogico appaiono insieme. Gli autori dei testi fanno sfilare tutto l'arsenale delle opere di Cicerone e Seneca, di Terenzio, di Virgilio e degli storiografi romani e le citazioni degli antichi non sono ornamenti, ma prove che riguardano l'essenza. E che questi principi: la dignità dell'uomo, la solidarietà

che abbraccia tutto il genere umano, il rifiuto della guerra, la prontezza a sacrificarsi per la patria, il potere di miglioramento, di educazione e la necessità indispensabile degli studi — tutti provengano dal cerchio medesimo, quello del Petrarca e dei suoi discepoli, si viene indotti a sapere appunto da certi motivi religiosi, tanto perché le *Prediche universitarie di Pécs* sono discorsi di carattere ecclesiastico.

Questa raccolta è stata concepita nel segno della mistica di sant'Agostino e di Bernardo di Clairvaux, con una tinta assai energicamente moralizzante. Vi ricorrono tutti gli elementi che sono caratteristici per l'amicizia di Dio (Gottesfreundschaft) e anche quelli che portano alla «devotio moderna». Vi fa capolino il pensiero della «imitatio Christi», l'esempio dell'ecclesiastico indegno che distrugge la vocazione, e i momenti religiosi caratteristici per gli ultimi decenni del secolo XIV. All'università di Praga, per esempio, scoppiò nel 1371 la lotta causata dalla tesi di Heinrich Totting von Oyta secondo cui il prete in peccato mortale non dovrebbe predicare.[46] Quando il compilatore delle *Prediche universitarie* pronuncia il principio fondamentale che non la dignità sacerdotale consacra il sacerdote, ma all'inverso, allora interviene in questa discussione. E ciò appare assai probabile perché il vescovo Guglielmo che organizza l'università di Pécs, si trova in rapporti stretti con Praga e con l'imperatore Carlo IV.

Con Praga, ma più ancora col Petrarca è connessa un'altra predica della raccolta, l'autore della quale elogia l'amicizia di Dio, la «Gottesfreundschaft». È più interessante ancora che l'amico di Dio non sia altro che Giovanni Battista. L'idea dell'amicizia di Dio, di origine platonica, fu localizzata in Giovanni Battista da Basilio Magno; la stessa persona quindi, che diventava uno dei principali incoraggiatori dell'umanesimo affermando in un altra sua omelia l'utilità della lettura degli autori antichi per la preparazione alla cultura religiosa. Il nostro autore, come anche Bernardo di Clairvaux, si riferisce all'opera di Cicerone *Laelius sive de amicitia*. Supera di gran lunga però il suo modello, perché il testo della raccolta ungherese di prediche é un vero e proprio Cicero-centone che intanto si dimentica con tanta leggiadria del suo scopo originale e anche di Giovanni Battista.

Nello stesso tempo, i presupposti di alcune peculiarità della predica si riscontrano in ambienti dell'Italia Settentrionale, della Francia Meridionale nonché di Praga. Un monaco agostiniano italiano chiamato fra Venturino da Bergamo tenne a Roma nel 1335, a capo di un esercito di penitenti mistici, prediche dall'enorme effetto. Era del resto entusiasta delle idee politiche di Cola di Rienzo e nelle sue prediche si serviva con abbondanza del simbolo del colombo dello Spirito santo. Questo era sempre accompagnato dalla rinomata storia del battesimo di Cristo per opera di Giovanni Battista. Quando, in seguito a certi intralci, fra Venturino era costretto a ritirarsi in domicilio coatto ad Alais nella Provenza, corrispondeva con mistici tedeschi della Svizzera e fece anche conoscenza del Petrarca.[47]

Già suo padre, Magister Crotus era in corrispondenza col Petrarca al quale chiedeva dei manoscritti di Cicerone, mentre suo fratello Jacopo era «liberalium artium professor». Nel 1342 fra Venturino appare nell'ambiente di Umberto II, principe ereditario francese, ma già nel 1339 poteva trovarsi nella sua compagnia quando il principe, accompagnato dal Petrarca, visitava la presunta grotta di Maria Maddalena presso Marsiglia, anzi, Konrad Burdach suppone che fosse stato con loro anche Jacopo, «liberalium artium professor».[48] Dato che un compagno corrispondente di fra Venturino, il domenicano Johann von Dambach, diventò uno dei principali organizzatori dell'università di Praga, i rapporti con l'università praghense e, via Praga, con Pécs possono essere seguiti. È degno d'attenzione che il Dambach medesimo nella sua opera *Consolatio theologiae* segua il Petrarca. A sua volta il suo metodo di citare coincide precisamente con quello delle *Prediche universitarie di Pécs* si riferische parallelamente alla Bibbia e agli autori antichi.

In tal modo, mistica di origine agostiniana, amicizia di Dio, religiosità di tipo petrarchesco ugualmente potevano essere trasmessi dall'Italia Settentrionale e dalla Provenza, come anche da Praga. Le *Prediche di Pécs* hanno un'enorme importanza appunto perché rappresentano il passaggio alla nuova cultura laica. Esse, similmente alla devozione moderna, considerano la teologia non come scienza speculativa, ma come disciplina attiva, operativa, morale. Esse sono intente a dare una nuova cultura sacerdotale ai loro lettori ed ascoltatori, osservando che la lettura di autori pagani ha senso «non ad voluptatem, sed ad eruditionem». Questa erudizione, — esteticamente però sensibile che tende ad uno stile colto (cfr. No 163; 125b, No 172; 130c) — convalidata dall'autorità di Cicerone, Seneca, Ovidio, ingentilisce i costumi, le feroci inclinazioni che si nascondono negli uomini, li rende migliori.[49] Quando la filosofia, l'erudizione letteraria tendono a una meta simile, questa meta è insieme terrena, la «sacra eruditio» propagata dalle *Prediche di Pécs* era adatta a gettare un ponte per la cultura laica al fine di far partire negli strati più colti della società ungherese quella trasformazione che conduceva alla fioritura delle lettere. Questo ponte era stato offerto dalla funzione della letteratura antica vòlta a sviluppare, a nobilitare l'uomo e il suo carattere. Anche qui si riconosce chiaramente l'influsso del Petrarca e del suo ambiente. Presto potè aver inizio ed ebbe effettivamente inizio la trasformazione umanistica della regia cancelleria. Ed in ciò assai più di prima si affermò l'eredità del Petrarca.

*

I dati d'interesse ungherese di Giovanni da Ravenna e il suo messaggio petrarchesco sono in connessione con l'opera umanistica di Lorenzo De Monacis anche in quanto i loro autori si conoscevano bene e si saranno evidentemente scambiate le esperienze quanto agli Angioini ungheresi. Ciò che Giovanni da Ravenna non riuscì ad ottenere in vita di re Luigi: farsi impiegare cioè nella corte in qualità di cancelliere che abbia uno stile migliore, lo ottenne nella morte del re. Egli era cancelliere dal 1383—87 nella Ragusa appartenente allo Stato ungherese e risponde probabilmente alla verità l'ipotesi di Remigio Sabbadini per cui egli fosse stato invitato da Elisabetta, regina d'Ungheria.[50] Poco dopo la sua dimora a Ragusa ritornò a Venezia e allora entrò in rapporti scientifici col notaio di gran dottrina della cancelleria Lorenzo De Monacis. Tutto questo doveva svolgersi nel 1387 prima che il notaio veneziano diventasse cancelliere in capo sull'isola di Creta. Lorenzo De Monacis prestava anche libri a Giovanni da Ravenna, le prime otto commedie di Plauto, Claudiano, Arato.[51] In séguito, o almeno intorno agli anni 1393—96, Giovanni da Ravenna fungeva in qualità di cancelliere di Francesco Carrara (il secondo). Anteriormente, prima che fosse andato a Ragusa, era per anni il segretario personale, lettore e buon amico del vecchio Carrara.[52] In tal modo, nell'ambiente dei Carrara, alleati della corte d'Ungheria, poteva sentire regolarmente notizie sicure di quanto avvenisse in Ungheria. Avendo egli scritto la sua opera negli ultimi mesi della vita (1407—8), è chiaro che egli abbia scritto in buona conoscenza del parere di Lorenzo il capitolo che tratta l'ingratitudine di Carlo il Piccolo di Durazzo in cui si sofferma particolarmente sull'ingratitudine nei confronti di Giovanna nonché sulla mancata gratitudine nei confronti di Luigi il Grande. Era quindi una profonda concordanza tra il messagio varie volte ricordato del Petrarca e i passi di Lorenzo De Monacis che elogiavano — con misura, è vero — Luigi d'Angiò, nonché i passi di Giovanni da Ravenna che menzionavano l'umanità del sovrano ungherese. Considerati tutti insieme, essi valutavano l'opera del sovrano, i suoi risultati, e ne scorgevano i difetti. Giovanni da Ravenna contava per un fedele appassionato del Petrarca ed egli tramandò questa sua passione ai suoi discepoli, Pier Paolo Vergerio e Guarino da Verona i quali avrebbero avuto poi una parte tanto grande nel

sostenere l'umanesimo ungherese. Ciò che il Petrarca rimproverava quanto alla corte di Luigi il Grande, era di una portata essenzialmente più grande come se qualcuno avesse ascritto a colpa la mancanza di un provvedimento strutturale. Dal commento, con cui Giovanni da Ravenna accompagnava il messaggio, si viene a sapere che il Petrarca aveva messo alla gogna tutto un tenore di vita, rimproverando non il peccato di un unico sovrano, ma il modo di vivere ed agire di «tutti i potenti». Li accusava che esse «si aggrappassero a piaceri falsi e biasimevoli». Non solo mancano nelle loro lettere i degni connotati dello stile cancelleresco, ma si circondano di gente bugiarda d'ogni razza, di stupidi o di furbi. Cercano quindi la loro fama in uomini ignobili e non in quelli colti. Anzi disprezzano consapevolmente gli eruditi. Mantengono un giardino zoologico, cani da caccia, quelli sì, in abbondanza, un esercito di vili cortigiani, ma i cultori delle arti liberali, gli annotatori degli atti insigni mancano nella loro corte. Si capisce che in loro manchi a tal grado la facoltà di esprimersi che non sono capaci di rappresentare degnamente nemmeno la causa degna.[53]

È proprio vero, questa interpretazione scopre delle prospettive assai profonde. E precisamente che, secondo il Petrarca, Luigi d'Angiò, re d'Ungheria dava ascolto a cattivi consiglieri. Rappresentava male la propria causa e negli atti e nelle parole, benché la causa fosse stata giusta, vale a dire la vendetta per la morte violenta del principe Andrea, crimine senza esempi. Secondo il Petrarca però gli errori del re magiaro non scaturiscono da un suo carattere particolare, individuale; Luigi d'Angiò è il rappresentante di un tipo generico, quello dei sovrani feudali. Questo tenore di vita, che guerreggia, che mantiene allevamento di belve, che s'impegna per la caccia, non è conciliabile con la maniera di vivere una vita più elevata. Il Petrarca non cessava di confessare questo e, nelle introduzoni ai suoi epistolari, lo esprimeva ripetutamente che lo stile della lettera è l'animo, il carattere medesimo dell'uomo e, per giunta, esso si adatta con precisione agli avvenimenti, allo stato d'animo del momento.[54] Colui che mantiene animali ed uomini moralmente abietti per divertirsi o per tramandare la propria fama, non è in grado di apprezzare gli studi, eticamente d'ordine superiore, gli scrittori, anzi, colui non è capace di esprimere con parole necessariamente adequate nemmeno i propri intenti, i propri momenti moralmente superiori. Il messaggio del Petrarca occupa un posto elevato tra i conflitti ideologici dell'epoca. Abbiamo già ricordato che Lorenzo De Monacis cercava di costatare una svolta di una certa entità e che questa svolta era profondamente concorde con le altre espressioni di Giovanni da Ravenna riguardanti re Luigi. Ci domandiamo, se si possa supporre che Lorenzo De Monacis avesse scritto il *Carmen* appunto durante la loro amicizia e collaborazione veneziana? La coerenza dei vari momenti conferma di sì! Quando il vecchio Giovanni da Ravenna due decenni più tardi stende sulla carta le sue memorie, vi s'intona con dissonanza il messaggio petrarchesco. Eppure, proprio questo messaggio alza la leva autentica dello sviluppo. Il Petrarca cioè non solleva qualche sorta di pretesa privata nel confronto dei sovrani, ma formula con un senso eccellente l'esigenza dell'epoca. Quando egli proclamava la gloria terrena e, alla sua base, i grandi atti degli uomini e come forza motrice di essi, la personalità etica dell'uomo, allora la sua antropologia di nuova specie incontrava le esigenze del nuovo ordine economico e sociale aspiranti a realizzarsi, le esigenze della borghesia in sollevamento, coraggiosa, pronta ad agire. Allo stesso modo, a questo strato sociale nuovo corrispondeva una letteratura nuova: una storiografia attiva, una pubblicistica capace, libri di memorie. Anche la signoria che impresta lo spirito borghese, e anche la centralizzazione feudale che con esso s'arricchisce, possono spiegarsi in un moderno ambiente letterario.

Quale progresso immediato può essere costatato nella corte ungherese in conseguenza dei postulati etico-culturali del Petrarca? Il contegno sociale ed umanistico di Luigi d'Angiò non sembra essere mera attribuzione di scrittori cortigiani, o a lui affezio-

nati. La tendenza per la trasformazione della regia cancelleria e una certa protezione delle lettere sono fatti indiscutibili nell'epoca della regina Maria, nonchè il desiderio vivissimo nell'ambiente universitario di Pécs per un miglioramento individuale per mezzo della cultura letteraria. Tutti questi fenomeni additano l'avvenire prossimo, quello del Vergerio, del Vitéz, e di Janus Pannonius.

TIBOR KARDOS

NOTE

[1] Neanche gli studi di Vilmos Fraknói *(Petrarca és Nagy Lajos*, Budapest, 1900) o quello di Niccolò A. Rillo *(Francesco Petrarca alla corte angioina*, Napoli, 1904) suggeriscono idee di questa sorte. — István Miskolczy, il conoscitore più profondo della questione da il quadro più complesso sulla tragedia: István Miskolczy: *Magyar—olasz összeköttetések az Anjouk korában*. Budapest, 1937 pp. 7—219. — Sulla fortuna del Petrarca in Ungheria cfr. nostro studio nel volume comparatista, offerto in onore del VI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Budapest 9—13 ottobre 1967) «Petrarca e la formazione dell'umanesimo ungherese». pp. 67—89.

[2] Cfr. T. Kardos: *Coluccio Salutati levelezése a magyar Anjoukkal*, pp. 24—25.

[3] Lo stesso: Ivi, p. 26.

[4] Cfr. Nicola A. Rillo: *Francesco Petrarca alla corte angioina* Napoli, 1904. pp. 56—57; István Miskolczy: *Magyar—olasz összeköttetések* . . . p. 41.

[5] V. Francisci Petrarcae: *Ecloga Secunda. Argus*, v. 14. v. István Hegedűs: *Analecta recentiora ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*, Budapestini, 1906 pp. 14—20 pubblicata da Stefano Hegedűs, Analecta Recentiora, p. 17.

[6] V. Lo stesso: Argus, vv. 54—55, ivi p. 18.

[7] V. stesso: Argus, vv. 69—95, 100—114. ivi pp. 19—20.

[8] Cfr. F. Forcellini: *L'horrendum tripes animal. Studi di storia napoletana in onore di M. Schipa*, Napoli, 1926, pp. 167—199.

[9] V. F. Petrarca: *Le familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, Vol. II. Firenze (1934), semplicemente *Familiarium Rerum Liber* V. 3, 9—10; cfr. István Miskolczy *Magyar—olasz összeköttetések*, p. 43.

[10] V. F. Petrarca, *op. cit.* Lib. V. 3; Giuseppe Fracassetti: *Lettere di Francesco Petrarca*, Firenze, 1862. Vol. II. Lib. V. 6. Nota 3; I. Miskolczy: *op. cit.* p. 47.

[11] Lo stesso: *op. cit.* pp. 47—48.

[12] V. F. Petrarca: *op. cit.* lib. V. 3, 8—20; lib. V. 6.

[13] Cfr. Nota 3.; I. St. Hegedűs, *Analecta Recentiora*, pp. 21—22.

[14] V. Joannis Boccacii: *Ecloge III—VI*. Pubblicate da St. Hegedűs, *op. cit.* pp. 25—41; sulla «gravida lupa» v. *Ecloga III*. vv. 83—84, p. 27.

[15] innumeros secum de vallibus altis Danubii vocitare canes, durosque bubulcos, J. Boccacii, *op. cit.* vv. 96—97, ivi, p. 27.

[16] Lo stesso: *Ecloga IV*. vv. 62—64. p. 30.

[17] Lo stesso, *op. cit.* v. 86, ivi p. 31.

[18] Lo stesso, *Ecloga V*. vv. 77, 116, ivi pp. 35—36.

[19] Lo stesso, *Ecloga VI*. vv. 113, 128, 139. ivi pp. 39—40.

[20] Cfr. T. Kardos: *Magyar tárgyú fejezetek Giovanni da Ravenna emlékiratában*, p. 6.

[21] Cfr. Remigio Sabbadini: *Giovanni da Ravenna*. Insigne figura d'umanista (1343—1408). Como, 1924. p. 59.

[22] V. Giovanni da Ravenna: *De sapienter et graviter dictis aut factis rerum memorandarum liber*, fol. 52b. Cfr. T. Kardos: *op. cit.* pp. 11—12.

[23] Intorno al ruolo diplomatico dei vescovi di Cinque Chiese cfr. Antal Áldásy: *Alsáni Bálint bíbornok*, Budapest, 1903 (Magyar Történeti Életrajzok), p. 15. — La missione diplomatica del Petrarca presso Mastino della Scala viene analizzata da Vilmos Fraknói, il quale dimostra che Petrarca si avviò direttamente per Verona. Cfr. Vilmos Fraknói: *Petrarca és Nagy Lajos*, p. 13.

[24] Sul vescovo Vilmos (Guglielmo) di Cinque Chiese e sull'universitâ fondata da lui cfr. T. Kardos: *A laikus mozgalom magyar bibliája*, Budapest, 1931. pp. 10—11; Lo stesso: *A magyar humanizmus kezdetei*, pp. 46—52.

[25] Cfr. R. Sabbadini: *op. cit.* pp. 8, 136.

[26] Cfr. T. Kardos: *A magyar humanizmus kezdetei*, pp. 52—56.

[27] Laurentius de Monacis: *Carmen seu historia de Carolo II. cognomento Parvo, rege Hungariae.* (In appendice del «Chronicon de rebus Venetis ab urbe condita ad annorum 1354» dello stesso autore). Omnia ex mss. editisque codicibus eruit, recensuit, praefationibus illustravit Flaminius Cornelius, Venetiis, 1758.

[28] V. Lo stesso, *op. cit.* p. 324.

[29] Su Pietro Aimo, sull'incarico di Lorenzo de Monacis a Creta cfr. Sándor Márki: *Monaci Lőrinc krónikája, Kis Károlyról* (Fordította, bevezetéssel és magyarázó jegyzetekkel ellátta . . . . .) Középkori Krónikások, X. Budapest, 1910. p. 132. — Sulla vita di Lorenzo de Monacis cfr. Lino Lazzarini: *Paolo de Bernardo e i primordi dell'umanesimo in Venezia.* Genève, 1930. pp. 109—110.

[30] V. L. De Monacis, *op. cit.* p. 323.

[31] Per es. la lettera introduttiva de *Le familiari* e molte altre, v. F. Petrarca, *Familiarium Rerum* L. I. 1, XI. 7, XIV. 1, XIV. 3, XV. 7. eccetera, e similmente quasi tutte le lettere del *Liber Sine Nomine.*

[32] F. Petrarcae *Ecloga secunda, Argus,* vv. 42, 51, op. cit. p. 18; Lo stesso, *Familiarium Rerum Liber* VI. 4, 3.

[33] V. L. De Monacis, *op. cit.* vv. 390, 417—437. pp. 335—336.

[34] V. Lo stesso: *op. cit.* vv. 399, 410—415. Ivi.

[35] Cfr. Nicola Festa: *Prefazione all'Edizione critica dell'Africa.* Firenze, (1926) pp. LI—LII.

[36] Cfr. Lo stesso: *op. cit.* LII.

[37] V. Francisci Petrarcae: *Africa,* Liber VI. Ivi. pp. 133—169.

[38] V. Lo stesso: *Familiarium Rerum Liber* VII. 1.

[39] V. Joannis Boccacii: *Ecloga IV.* vv. 62—64. op. cit. p. 30; «trux Polyphemus» Lo stesso: *Ecloga VI.* v. 12. Ivi. p. 37.

[40] V. L. De Monacis: *op. cit.* vv. 21—22. p. 325.

[41] V. Lo stesso: *op. cit.* vv. 30—40. Ivi.

[42] V. Lo stesso: *op. cit.* p. 323.

[43] La novella di Sonaglino v. A. Wesselofsky: *Il Paradiso degli Alberti,* Bologna 1867. Vol. II. pp. 100—112.; sulla «clemenza» del re: Ivi. p. 112.; cfr. T. Kardos: *Az Albertiek Édenkertje.* Budapest, 1937. (Minerva-Könyvtár) 53. — Giovanni Conversino da Ravenna e l'«umanità» di Luigi d'Angiò v. Giovanni da Ravenna: *Rerum Memorandarum Liber.* De liberalitate et clementia l. c. pp. 9—10.

[44] Cfr. T. Kardos: *Mattia Corvino, re umanista.* La Rinascita, Anno IV. 1941. pp. 9—10; adesso si trova in corso di stampa un'analisi di tutto il codice delle prediche per il volume in ricorrenza del VI. centenario della fondazione dell'università di Pécs *(Le prediche universitarie di Pécs e l'umanesimo).*

[45] V. M. Annaei Lucani *De bello civili* (Pharsalia) liber II. v. 151.

[46] Il codice di Pécs si trova attualmente nella Bayerische Staatsbibliothek a Monaco di Baviera sotto il numero: Windberg, 163b. Cod. Lat. Mon. 22363b, di cui fece fare uno studioso di Pécs, il padre Ede Petrovich un microfilm e ne produsse una trascrizione adeguata; le sue proposte però per la datazione delle prediche fine sec. XIII, sono completamente inammissibili per il contenuto moderno della raccolta. Per il punto di vista del Petrovich cfr. ITK. 1966. pp. 142—146. I temi sopraelencati si trovano nel codice nell'ordine seguente secondo il numero delle prediche e le pagine del codice: «Gottesfreundschaft», San Giovanni Battista «amico di Dio», no 78, fol 52a—52d; l'imitazione di Cristo no 185, 139c; il problema dell'ecclesiastico indegno: no 45, 32a; no 39, 27c; no 90, 60a; no 93, 62a, ecc.; la lotta intorno la tesi di Heinrich Totting von Oyta cfr. Eduard Winter: *Frühhumanismus. Seine Entwickelung in Böhmen und deren europäische Bedeutung für die Kirchenbestrebungen im XIV. Jahrhundert,* Berlin, 1964. pp. 74—78.

[47] Su Giovanni Battista, «amico di Dio» cfr. Erik Peterson: *Der Gottesfreund.* Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd. XLII. 1923. p. 199; il passo citato di Basileios: Hom. ps. 144. Basileios: Opera I. 392 (Mignet); su San Bernardo a Chiaravalle cfr. Ét. Gilson: *La théologie mystique de Saint Bernard,* Paris, 1947. pp. 20—24; per Fra Venturino da Bergamo cfr. K. Burdach—P. Piur: *Briefwechsel des Cola di Rienzo, vom Mittelalter zur Reformation* II. Bd. Berlin, 1913. I. Teil, 1. Hälfte, pp. 472—476.

[48] Le relazioni del Petrarca con Fra Venturino da Bergamo cfr. lo stesso: *op. cit.* pp. 476—477.

[49] Intorno a Johann von Dambach cfr. E. Winter, *op. cit.* pp. 46—48, 62, 72—73. — Il passo «non ad voluptatem, sed ad eruditionem» si trova: *Prediche universitarie di Pécs,* no. 49, 38b. — Sull'erudizione umanistica quale miglioramento dell'uomo v. ivi, no 39, 27c; no 72, 49d; no 108. 72a—72c.

[50] Cfr. R. Sabbadini, *op. cit.* p. 59.

[51] Lo stesso: *op. cit.* p. 67.
[52] Lo stesso: *op. cit.* pp. 53—55.
[53] Sul passo «Bona sepe causa dictantis ariditate despicitur», v. Giovanni da Ravenna, *op. cit.* De sapienter et graviter dictis aut factis, fol. 52b, ivi p. 12.
[54] V. F. Petrarcae *Familiarium Rerum Liber*, I. 1; Liber XXIV. 13. e il primo sonetto del *Canzoniere*.

József Turóczi-Trostler als Thomas Mann -Forscher und -Übersetzer

Als kurz vor dem Ersten Weltkrieg József Turóczi-Trostler ein Jahr an den deutschen Universitäten studierte, konnte er die Vorlesungen Erich Schmidts und Ulr. v. Wilamowitz-Moellendorffs, zweier Gestalten von europäischem Ruf auf dem Gebiet der Philologie besuchen. Die Zugehörigkeit zum engeren Schülerkreis Erich Schmidts trug sicherlich dazu bei, daß er bereits als junger Germanist Goethe und den Faust zum Mittelpunkt seiner Literaturforschungen erkor, und daß ihn Goethe-Probleme trotz der beispiellosen Vielseitigkeit, die er während seiner fünf Jahrzehnte umspannenden und nahezu sämtliche Epochen der deutschen und ungarischen Literatur erfassenden Forschertätigkeit entfaltete, bis zu seinem Lebensende beschäftigten. Von derselben Zeit an fühlte sich der angehende Germanist und der junge Dichter auch von Thomas Manns Persönlichkeit mächtig gefesselt und angezogen. Die restlose Erkenntnis des Mann'schen Schaffens und dessen Vermittlung an das ungarische Leserpublikum blieb von nun an ebenfalls ein integrierender Teil seiner wissenschaftlichen Tätigkeit.

Das Jahr 1910 kann als Ausgangspunkt jener ungewöhnlich reichen Rezeption betrachtet werden, deren sich Thomas Mann in Ungarn erfreute. Da erschien sein erster Novellenband in der Übersetzung Jenő Tamás Gömöris. Und von diesem Zeitpunkt an begegnet man in den Spalten des Pester Lloyd, des hochangesehenen deutschen Tageblattes in Budapest, in regelmäßigen Abständen jenen Artikeln Turóczi-Trostlers, in denen er sich mit den neu erschienenen Werken Thomas Manns, ihrem Widerhall in Europa und Ungarn und mit ihren ungarischen Übertragungen beschäftigt.[1]

Der Zeitpunkt ihres ersten persönlichen Zusammentreffens, das Turóczi-Trostler zu seinen größten Jugenderlebnissen rechnete, war die Gelegenheit beim ersten Besuch Thomas Manns in Budapest, im Jahre 1913, also zu Beginn der Freundschaft zwischen Thomas Mann und dem ungarischen Dichter Dezső Kosztolányi, mit dem Turóczi-Trostler zu jener Zeit bereits eng befreundet gewesen war.

Während des Ersten Weltkrieges und in den ersten Nachkriegsjahren erweiterte sich Turóczi-Trostlers wissenschaftlicher Tätigkeitsbereich in wachsendem Maße. Nicht nur die führenden literarischen und philologischen Zeitschriften Ungarns (*Nyugat*, *Hét*, *Magyar Nyelvőr*, *Egyetemes Filológiai Közlöny* usw.) brachten regelmäßig Studien und Abhandlungen von ihm, vielmehr auch mehrere ausländische, vor allem deutsche, wie *Euphorion*, *Deutsche Rundschau* usw. Das hohe wissenschaftliche Niveau seiner Publikationen und deren fortschrittlicher ideologischer Gehalt hatten gleicherweise an seiner Berufung an den Lehrstuhl für Weltliteratur der Universität Budapest zur Zeit der Ungarischen Räterepublik, 1919 teil.

Inzwischen trat auch das Wort des Dichters nicht in den Hintergrund. Die Zeitschriften veröffentlichten immer häufiger seine eigenen von Gedanken- und Gefühlstiefe, von feinem Formensinn und Sprachkunst zeugenden Gedichte, aber in noch größerer Zahl seine vorzüglichen Übertragungen ausländischer, vornehmlich deutscher Dichter. Anfang der zwanziger Jahre erschienen kurz nacheinander selbständige Bände von Goethe,

Chamisso, Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse in seiner ungarischen Übersetzung. Mit höchster Einfühlungsgabe und gewissenhafter Anpassung an Inhalt und Form des Originals, verwirklichte in diesen der Poeta doctus die anspruchsvollen Grundsätze der Übersetzer-Schule des Nyugat-Kreises.

Bei seinem neuerlichen Besuch in Ungarn im Jahre 1922 lernte auch Thomas Mann diese Arbeiten kennen. Er las damals ein Kapitel aus dem *Zauberberg*, an dem er eben arbeitete, vor, dessen in der Zeitschrift Nyugat veröffentlichte ungarische Übersetzung Kosztolányis beim ungarischen Publikum lebhaften Widerhall erweckt hat. So tauchte der Plan auf — er war, wie aus seinem Briefwechsel ersichtlich, von Kosztolányi ausgegangen — Turóczi soll mit der Übersetzung aus dem Manuskript betraut werden, damit die ungarische Fassung gleichzeitig mit der deutschen Erstausgabe vorgelegt werden könne. Noch während des Aufenthaltes des Dichters in Budapest wurde ein diesbezügliches Abkommen mit dem hiesigen Genius-Verlag unterzeichnet, womit ein reger Briefwechsel zwischen Autor und Übersetzer seinen Anfang nahm, der wertvolle Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte des Romans zu bieten vermöchte, wäre er nicht der Vernichtung im Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen. Leider findet sich auch im Zürcher Thomas-Mann-Archiv keine Spur der zu jener Zeit an Thomas Mann gerichteten zahlreichen Briefe Turóczi-Trostlers.

Ein mittelbarer Einblick in diese fruchtbare Zusammenarbeit kann immerhin aus der damaligen Korrespondenz Thomas Manns gewonnen werden. In seinem Brief vom 16. März 1924. schrieb er aus München an Dezső Kosztolányi darüber:

»Es ist schön, daß die ungarische Übersetzung des 'Zauberbergs' Fortschritte macht. Ich bin immer noch mit dem Schlußteil des Romans beschäftigt und werde es die nächsten Monate noch bleiben. Der Stil des Buches ist weitläufig — äußerlich wie innerlich. Unter uns gesagt ist es nicht ganz ausgeschlossen, daß man den 2. Band noch einmal wird teilen müssen, sodaß der Roman dreibändig wird . . . Genius braucht es noch nicht zu wissen . . .«[2]

Die letzte, auf den Verlag in Budapest bezügliche Bemerkung war keinesfalls unbegründet, denn der *Zauberberg* erschien letzten Endes doch in zwei Bänden. Andererseits wollte aber Thomas Mann schon deshalb nicht an den Vertrag rühren—wie es aus der Fortsetzung des Schreibens hervorgeht — weil sich der Genius-Verlag nach Erhalt der vollständigen Handschrift des *Zauberbergs* zusätzlich zur Ausgabe eines Novellenbandes verpflichtet hatte. (Der Band ist allerdings in dieser Form nicht herausgegeben worden beim Genius-Verlag).

Die Übersetzung Turóczis wurde termingerecht abgeschlossen und fast am gleichen Tag kamen Ende 1924 das deutsche Original beim Fischer-Verlag und seine ungarische Bearbeitung auf den Büchermarkt,[3] so daß Kosztolányi den Autor zu beiden beglückwünschen konnte. Nur aus Th. Manns erhaltenem, Antwortschreiben läßt sich auf seine Genugtuung über Kosztolányis warme Worte, zugleich aber auf ihre übereinstimmende Ansicht über die hervorragende Leistung des ungarischen Übersetzers schließen:

»Besonders erfreut bin ich, von Ihnen zu hören, daß die ungarische Übersetzung gelungen ist. Es war natürlich nicht nur eine gewaltige, sondern auch eine äußerst heikle Aufgabe, und wenn die Übersetzung dem ungarischen Publikum ein ungefähr richtiges Bild des Buches vermittelt, so muß ich die Leistung Ihres Freundes sehr bewundern . . .«[4]

Vom durchschlagenden Erfolg, der dem *Zauberberg* in Ungarn beschieden war, zeugen die rasch aufeinander folgenden fünf Auflagen, wie auch die übereinstimmend hingerissenen Pressestimmen. Daß der ungarische Übersetzer des Romans selbst auch Dichter und überdies ein ausgezeichneter Kenner Th. Manns war, trug wesentlich zu diesem aufsehenerregenden Erfolg bei. Er hatte hier mit seltenem Verständnis und Gewissenhaftigkeit eines Wissenschaftlers, zugleich mit der Inspiration eines Sprach-

künstlers die Entfernung zwischen der deutschen und ungarischen Gedanken- und Sprachwelt überbrückt. Seine *Zauberberg*-Übersetzung gilt bis zum heutigen Tage als eine der vorbildlichsten Schöpfungen unserer Übersetzungsliteratur.

Die dem Werk vorausgeschickte Studie Turóczi-Trostlers (Thomas Manns Romanform) kann als eine seiner ersten tiefgehenden Analysen und Wertungen betrachtet werden. Es wird hier der Platz des *Zauberbergs* innerhalb der deutschen Romanliteratur bestimmt. Von den formellen Eigentümlichkeiten des Bildungsromans ausgehend gelangt der Verfasser in seinem Vorwort zur Feststellung: »Seit dem *Wilhelm Meister* ist der *Zauberberg* der erste deutsche Roman, in dem sich nicht nur deutsche, sondern auch weltweite Perspektiven erschließen, undzwar auf der höchsten erreichbaren Stufe der Europäisierung ... Das Schweizer Sanatorium bedeutet weit mehr als einen bloßen Romanschauplatz, er ist Sinnbild und pädagogische Unterrichtsstätte, wie die Bühne in Goethes Ur-Meister.«[5]

1930 stellt Turóczi-Trostler den ungarischen Lesern im Pester Lloyd und Nyugat Th. Manns *Mario und der Zauberer* vor.[6] In seiner 1935 veröffentlichten umfangreichen Studie, A német próza útja (Der Weg der deutschen Prosa)[7] wird die führende Rolle Th. Manns innerhalb der deutschen und europäischen Literatur unseres Jahrhunderts erörtert. Der von ihm noch im selben Jahr redigierte Band deutscher Erzählungen, Modern Német Dekameron (Modernes deutsches Dekameron) enthält eine von ihm eingeleitete und ins Ungarische übersetzte Erzählung Th. Manns, *Schwere Stunde*.[8] Seine Wahl kann aus vielen Gesichtspunkten eine glückliche genannt werden. Die hier dargelegte Auffassung des Dichters von Freiheit im allgemeinen, Freiheit und Aufgabe des Schriftstellers stand ja im vollen Einklang mit seinen Taten, hatte doch Th. Mann freiwillig Nazi-Deutschland verlassen und damals bereits zwei Jahre Exil hinter sich. Neuartig war auch das meisterhafte Bild, das er hier von der Zeit der deutschen Klassik in Weimar entwarf. Turóczi-Trostler gelang es, mit den Mitteln der Sprache jene stickige Atmosphäre zu wiedergeben, die den vom Schöpfungsfieber verzehrten jungen Schiller umgab, und die Antithese zu veranschaulichen, die ihn zwischen brennendem Haß und unendlicher Liebe, zwischen den Gefühlen demütigender Niederlage und himmelstürmenden Sieges hin- und herzerrte.

Als der Káldor Verlag in Budapest an die Ausgabe einer Anthologie aus den Werken sämtlicher Nobelpreisträger heranging, betraute der Schriftleiter, wie es im Vorwort heißt, die berufensten ungarischen Dichter mit der Übersetzung der ausgewählten representativen Stücke, zugleich war er aber auf eine persönliche Verbundenheit und gedankliche Wesensverwandtschaft zwischen Autor und Übersetzer bedacht.[9] Daher war es kein Zufall, daß mit der Aufgabe, den ungarischen Lesern Th. Mann zu vermitteln, Turóczi-Trostler betraut wurde. Auch geschah es mit gutem Grunde, daß diesmal seine Wahl auf die noch während des Ersten Weltkrieges entstandenen, keineswegs unpolitischen *Betrachtungen eines Unpolitischen* fiel. Sein meisterhafter Aufbau widerspiegelt sich in jenen ausgewählten abgerundeten Bekenntnissen, aus denen uns sich der Standpunkt Th. Manns in der Frage des Nationalismus entfaltet: gegenüber einer selbstgenügsamen Deutschtümelei bekennt er sich hier offen zur Untrennbarkeit der Begriffe Deutschtum und Europäertum, und erbringt den Beweis dafür, daß vorbildliche Deutsche jederzeit zugleich auch vorbildliche Europäer waren.

Neben dem *Zauberberg* war es die *Josef-Tetralogie*, die Turóczi-Trostler unter Th. Manns Werken am stärksten fesselte, und am intensivsten beschäftigte. Die seinen zahlreichen, in den Spalten des Pester Lloyd und Nyugat publizierten einschlägigen Artikeln, sowie einer Reihe von Vorträgen zugrundeliegenden Leitgedanken faßte er in einer Studie, *Thomas Manns Weg zum Mythos*, zusammen.[10] Hier blickt er zunächst auf die beiden entscheidenden Wendepunkte im Schaffen des Dichters, auf die *Buddenbrooks*

und auf den *Zauberberg* zurück. Wieder zieht er zwischen Th. Mann und Goethe eine Parallele, indem er diesmal den Schwerpunkt auf die bestehenden gesellschaftlich-ideologischen Unterschiede der beiden Epochen verlegt: »Hinter Goethe steht ein gefügtes, geschlossenes Weltbild . . . Thomas Manns Welt besteht hingegen aus Atomen, die ein hoher architektonischer Wille zum Ganzen fügt.« (S. 4.) Dann stellt er die trotz ihres europäischen Geistes durch und durch deutschen *Buddenbrooks* dem *Zauberberg* gegenüber, wo die Europäisierung vollständig verwirklicht wurde, dem an Universalität, Vielseitigkeit, Gedankenreichtum kaum ein anderes Werk der zeitgenössischen Weltliteratur gleichkommt, der aber zugleich auch einen Abschied, einen Nachruf auf seine Welt darstellt. Dennoch fand Th. Mann den Ausweg aus der Auswegslosigkeit des *Zauberbergs*, einen von vielen Deutschen bereits vor ihm beschrittenen Weg, der aus der unerquicklichen, ihrem unaufhaltsamen Verfall entgegeneilenden eigenen Welt in jene des Orients, des Mythos führt. Zu seinem Helden erkor er Josef, in dem sich »Eros«, »Logos« und »Humanitas« in harmonischer Einheit verkörpern. Das Negative im *Zauberberg* verkehrt sich hier zum Positiven — dort der Ausklang einer sterbenden, dem unentrinnbaren Gesetz der Schwerkraft unterworfenen Welt — hier der frische Hauch einer eben erwachenden, ihrer jungen Kräfte bewußten Welt. In diesem gewaltigen Epos brach Th. Mann alle beengenden Schranken, und schuf nach einem deutschen und einem europäischen, einen Weltroman im wahren Sinne des Wortes. Die Funktion der *Tetralogie* faßt Turóczi, wie folgt, zusammen: »Er (der Dichter) führt einer kommenden, angst- und haßbefreiten Humanität entgegen.« (S. 14.)

Kurz nach Veröffentlichung dieser Studie weilte Th. Mann im Januar 1937. von neuem in Budapest. Wie er selbst bei dieser Gelegenheit erklärte, bedeutete ihm diese Auslegung seines Lebenswerkes das größte Erlebnis bei seinem Aufenthalt in Budapest, und zugleich ein bleibendes Geschenk. Und wie sehr sich diese Interpretation mit Th. Manns eigenen Zielen deckte, geht klar aus seinem Brief hervor, der am 21. Januar 1944. kurz nach Abschluß seiner *Tetralogie* entstanden ist:

»Als Jüngling schrieb ich 'Buddenbrooks', Verfall einer Familie. Mit 50 den 'Zauberberg'. Jetzt, wo ich mich den 70 nähere, steht das Erscheinen des Schlußbandes von 'Joseph und seine Brüder' bevor. Das erste war ein deutscher Roman, das zweite ein europäischer, das dritte ein mythisch-humanistisches Menschheitslied.«[11]

Acht schwere Jahre lagen zwischen beiden Äußerungen. Im Jahre 1944 nahte der grausamste und entsetzlichste Krieg der Weltgeschichte seinem Ende, und 1945 brachte den Sieg der Menschlichkeit, die Voraussetzungen zum Aufbau jener Welt der »angst- und haßbefreiten Humanität«, die Th. Mann der fortschrittlichen Menschheit in den düsteren Jahren verkündete und deren Stimme das empfindliche Ohr Turóczis bereits früh, schon aus den drei Bänden der damals noch unvollendeten *Tetralogie* vernommen hatte.

Die Nachkriegszeit erschloß auch in Turóczi-Trostlers Entwicklungsgang einen neuen, von der konsequenten Anwendung der marxistischen Lehren und Methoden geprägten Abschnitt. Sie führte zur Erneuerung und Festigung seiner geistigen Konzeption, deren innere Einheitlichkeit aber weiterhin durch die von ihm gewählten Themen und Themenkreise gesichtert wurde. Ihren Mittelpunkt bildeten nach wie vor die Goethe- und Th. Mann-Forschungen, besonders seitdem der *Doktor Faustus* die organische Verbindung zwischen beiden geschaffen hatte. Nunmehr konnte Turóczi unter einem neuen Aspekt zu seinem Lieblingsthema, dem Faust zurückkehren. Die Anregung zu der von ihm geplanten und redigierten neuen Reihe, »Faust in der Weltliteratur« bekam er ebenfalls vom *Doktor Faustus*, der als abschließender Band vorgesehen war, und in dessen großangelegter einleitender Studie Turóczi-Trostler von Goethe ausgehend zur Analyse dieser neuen Fassung der Faustsage gelangen sollte, in welcher der Dichter in klassischer Form

die Tragödie des deutschen Volkes und den Niedergang der bürgerlichen Gesellschaftsordnung und Kultur geschildert hatte.

Beinahe von den ersten Nachkriegsjahren an lebte im Kreise der zahlreichen ungarischen Leser und Verehrer Th. Manns der Wunsch, ihn wieder einmal in Ungarn begrüßen zu können. Bedeuteten seine Besuche zur Zeit des Faschismus im Grunde genommen nur für eine kleine fortschrittliche Schicht des Landes festliche Ereignisse, während die offiziellen Kreise sich bestenfalls mit höflichen Gesten begnügten, wollte ihn nunmehr die Volksrepublik Ungarn mit der ihm gebührenden einhelligen Begeisterung empfangen. Das aus den Ruinen neu erblühende Leben, der rasche Aufschwung im Aufbau sollte ihm zur Genugtuung gereichen. Sowohl die zuständigen Stellen, als auch freundliche Zeilen von Turóczi-Trostler luden ihn wiederholt zu einem Besuch ein, besonders, seitdem er wieder nach Europa zurückgekehrt war. Dieser Briefwechsel, der von der Verfasserin dieses Aufsatzes mit lebhaftem Interesse verfolgt wurde, ist leider gleichfalls verschollen. Ein Teil durfte höchstwahrscheinlich der ungarischen Konterrevolution von 1956 zum Opfer gefallen sein. Sein Andenken wahrt gegenwärtig ein einziger Brief, das vom 22. Februar 1955. datierte Antwortschreiben Th. Manns an Turóczi-Trostler auf die vom Ungarischen Rundfunk an ihn gerichtete Bitte: sich doch wenigstens, wie schon öfters in der Vergangenheit, schriftlich an das ungarische Publikum zu wenden, falls die Möglichkeit, nach Ungarn zu kommen, nicht besteht. Besonders wertvoll sind für uns die auf die ungarische Literatur, auf unsre beiden Klassiker Petőfi und Ady, sowie auf Lajos Hatvany und den Adressaten, József Turóczi-Trostler bezüglichen Stellen des Briefes:

»Ich habe mich aufrichtig ... über ihre Worte gefreut, denn wie sollte ich jenes Beisammensein im Hause Hatvany und den hoch-geschickten Übersetzer mehrerer meiner Arbeiten ins Ungarische vergessen haben! Daß meine Bücher auch in der Sprache Petőfi's und Ady's existieren und Freunde haben in Ihrem Land, gereicht mir immer zur Genugtuung.« Ein unvergängliches Dokument seiner überragenden Gestalt und menschlichen Größe bildet der Abschluß des Briefes, in dem der Dichter nach flüchtiger Erwähnung seiner ernsten Krankheit und zunehmenden Schwäche, den Blick in die Zukunft richtet, und seiner bevorstehenden wichtigen Aufgabe gedenkt:

»Ich muß hoffen, bis zum Frühjahr wieder einigermaßen auf der Höhe zu sein, denn da kommt das Gedenkfest von Schillers 150. Todestag, und ich muß reisen, um in den beiden Schiller-Städten Stuttgart und Weimar, in beiden Teilen Deutschlands also, über unseren edlen Dichter zu sprechen ...«[12]

Als nach des Dichters Tod eine umfassende Rückschau auf das reiche Erbe des abgeschlossenen Lebenswerkes in den Vordergrund trat, faßte Turóczi-Trostler den Plan, eine womöglich vollständige Bibliographie aller seiner in ungarischer Sprache veröffentlichten Werke, sowie der gesamten ungarischen Th. Mann-Literatur zusammenzustellen. Die Grundsätze und Methoden bei der Arbeit waren bereits fertiggestellt, als ihn das Kuratorium des Thomas Mann-Archivs der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Würdigung seiner Verdienste um das Werk Th. Manns zu seinem Mitglied gewählt hat,[13] eine Auszeichnung, die ihn zu noch größerer Aktivität und noch intensiverer Arbeit auf diesem Gebiet anspornte. Seinen ursprünglichen Plan paßte er nunmehr den konkreten Zielsetzungen des Archivs an, und so wurde das alte Vorhaben, das seit langem in ihm gereift war, wieder aufgenommen: eine umfassende Schilderung des ganzen Rezeptionsprozeßes Th. Manns in Ungarn, und innerhalb dessen eine Synthese seiner eigenen, nahezu ein halbes Jahrhundert umspannenden Tätigkeit. Diese großangelegte Monographie zu vollenden, war Turóczi-Trostler nicht mehr vergönnt, doch hinterließ er uns ihre Konzeption, sowie die grundlegenden Ergebnisse seiner vielseitigen Tätigkeit um das Werk des Dichters, die den ungarischen Th. Mann-Forschern zum Vorbild und zur reichen Quelle dienen.

ILONA KOMOR

ANMERKUNGEN

[1] *Turóczi-Trostler József tudományos és irodalmi munkássága.* (Bibliographie der Schriften von József Turóczi-Trostler) In: *Magyar irodalom — világirodalom.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. II. 751—796. Zusammengestellt von I. Komor. — *Ungarisch erschienene Werke Thomas Manns und die ungarische Thomas-Mann-Literatur.* Budapest, 1956. Zusammengestellt von J. Szentmihályi, M. Déri, E. Pálvölgyi.

[2] *Thomas Manns Briefe,* 1889—1936. Bd. I. Herausgegeben von Erika Mann. S. Fischer Verlag. 1961. 210.

[3] *Varázshegy* (Zauberg). Budapest, Genius, 1925. Bd. 1—2. 2. Ed. A regényírás művészei. 53—54. Budapest, 1931. 3. Ed. Budapest, 1944. 4. Ed. Budapest, Révai, 1945. 5. Ed. Klasszikus mesterek. 28—29. Budapest, 1945. 6. Ed. Budapest, 1947.

[4] Pál Réz *Thomas Mann és Kosztolányi Dezső.* Budapest, 1960. 398. Separatum.

[5] *Varázshegy.* Előszó (Vorwort). S. IX.

[6] *Thomas Mann új könyve* (Ein neues Werk Th. Manns) *Nyugat,* 1930 (22.) I. 90.

[7] *A német próza útja* (Der Weg der deutschen Prosa). *Nyugat,* 1935 (27.) 396.

[8] *Nehéz órában* (Schwere Stunde) In: *Mai német dekameron.* Budapest, Nyugat kiadása. 1935. 151—163.

[9] *Önarckép 1918-ból.* (Einkehr. Vorabdruck aus: Betrachtungen eines Unpolitischen. Neue Rundschau, 1917.) In: *Nobel-díjas írók antológiája.* Budapest, Káldor, 1935. 495—504.

[10] *Thomas Manns Weg zum Mythos.* Zum Joseph Roman. Budapest, Ranschburg, 1936.

[11] *Th. Manns Briefe.* 1936—1946. Bd. 2. Herausgegeben von Erika Mann. S. Fischer Verlag, 1964. 354.

[12] Ein unveröffentlichter Brief Thomas Manns an József Turóczi-Trostler. Herausgegeben von Ilona Komor. *Acta Litteraria,* Budapest, 1963 (6) 164.

[13] Beschluß der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vom 22. 2. 1961.

Über Daniel Speers Familie und Jugendzeit in Schlesien

Der auf spanischem Boden entstandene pikareske Roman erlebte auf dem deutschen Sprachgebiet im Werk Grimmelshausens den Höhepunkt seiner Entwicklung. Der *Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* wurde zahlreichen Nachahmungen zum Vorbild. Zu den Romanen, die nicht nur das erfolgversprechende Schlagwort »Simplicissimus« im Titel führen, sondern auch in tieferer Beziehung zum »Deutschen Simplicissimus« stehen, rechnet die neueste Literaturgeschichte[1] eigentlich nur drei Werke: Johann Beers *Symplizianischen Welt-Kucker (Oder Abentheuerlichen Jan Rebhu)* (1677/79), den Roman *Dess Frantzösischen Kriegs-Simplicissimi Hoch-wunderlicher Lebens-Lauff* (1682), dessen Verfasser weiterhin unbekannt ist, sowie den *Ungarischen oder Dacianischen Simplicissimus* (1683). Als Verfasser dieses Romans erwies sich Daniel Speer (1636—1707). Nach dem damaligen Brauch hat auch er seine Schriften anonym herausgegeben. Erst in diesem Jahrhundert ist es gelungen, den Göppinger Kantor, Komponisten und Verfasser einer mutigen Streitschrift gegen die Stuttgarter Regierung[2] als den Autor einiger literarischer Werke, darunter des *Ungarischen oder Dacianischen Simplicissimus* zu identifizieren.[3] Abgesehen von den Werken Grimmelshausens machte selten eine Dichtung des 17. Jahrhunderts eine so verblüffende Karriere wie dieses schlichte Büchlein. Die Ursache dieses Erfolges liegt in erster Linie im Inhaltlichen, doch dürfen die formalen Eigenschaften dieses Romans nicht unterschätzt werden. So manches inhaltlich bedeutende literarische Werk aus dem 17. Jh. ist für den heutigen Leser unverdaulich wegen der störenden Schreibmanier und des enormen Umfangs. Speers Roman behielt dank der frischen,

natürlichen Gestaltungsweise trotz dreihundertjähriger Zeitprobe seinen ursprünglichen Reiz. Von der aussergewöhnlichen Vitalität dieses Buches zeugen die modernen deutschen Neuausgaben, und — was hier besonders betont werden soll — die Ausgaben in ungarischer und slovakischer Sprache. In Vorbereitung ist auch eine polnische Ausgabe. Eine Bilanz der bisherigen Ergebnisse der Forschungen deutscher und insbesondere ungarischer Wissenschaftler über diesen Roman und die Lebensumstände seines Verfassers bringt die Arbeit von Karl Mollay.[4] Die Untersuchungen konzentrieren sich in der Hauptsache auf die Beantwortung der Frage, inwieweit Speers bunte und reichhaltige Beschreibung des Lebens des ungarischen und slovakischen Volkes aus eigener Erfahrung und Beobachtung stamme und als kulturhistorische Quelle angesehen werden kann. Nicht geringeres Interesse wird der Biographie Daniel Speers und der Feststellung autobiographischer Elemente in seinem Roman geschenkt. Obwohl es unter den Forschern Meinungsverschiedenheiten gibt, überwiegt in jüngster Zeit auf Grund neugewonnener Erkenntnisse die Überzeugung, daß Speers Schilderung auf Selbsterlebtem fuße. Mollay weist mit Recht auf manch unaufgeklärtes Problem hin, sowohl in bezug auf Speers Biographie als auch auf das im Roman enthaltene Tatsachenmaterial. Während Daniel Speers Mannesalter verhältnismäßig eingehend erforscht werden konnte, so beschränkte sich unser Wissen über seine Herkunft und Jugendzeit darauf, was Rudolf Krauss auf der Suche nach Fakten aus dem Leben des Verfassers der Flugschrift über den »Durch das Schorndorffische und Göppingische Weiber-Volk Geschüchterten Hahn« festgestellt hatte,[5] und was uns der Autor des *Ungarischen Simplicissimus* in diesem Roman darüber zu sagen schien. Unter Berufung auf das »Tauf-buch der Maria Magdalenenkirche in Breslau« (Wrocław) informiert Krauss, daß Georg Daniel Speer am 2. Juli 1636 dem Kürschner und Zirklermeister Georg Speer und seiner Frau Margarethe geboren wurde. Ohne die Quelle und das Datum anzugeben berichtet Krauss ferner, daß Daniel Speer gemeinsam mit seinem Bruder Valentin nach dem Besuch der neustädtischen Schule auf das Magdalenengymnasium kam.

Dieser Umstand verlockte mich zu einer Nachforschung im Archiv der Heimatstadt von Daniel Speer. Die Fragwürdigkeit dieses Vorhabens wird offensichtlich, wenn man erwägt, daß Daniel Speer nur seine Kindheit in Breslau verlebte, daß seine Familie zu den unteren Gesellschaftsschichten gehörte, deren Einzelschicksale nur selten ihren Niederschlag in Dokumenten dieser Zeit gefunden hatten, daß schließlich rund drei Jahrhunderte verflossen sind, und daß in der Folge des Hitlerkrieges Speers Heimatstadt und ihre Kulturschätze, darunter die Archive, schwere Verluste erlitten hatten. Ein großer Teil der Stadturkunden ist verlorengegangen. Zu bedauern ist, daß die deutschen Germanisten in der Zeit vor 1945 nach der Identifizierung Speers als Verfasser von bedeutenden literarischen Schriften keine gründlichen Untersuchungen durchgeführt haben. Ich untersuchte im Stadtarchiv von Wrocław die Urkunden der evangelischen Kirchen, der Kürschnerinnung, des Schulwesens, des Almosenamtes und andere in Betracht kommende Akten. Leider sind die Tauf-, Trauungs- und Begräbnisbücher aus der ersten Hälfte des 17. Jh.-s vermißt. Vermißt sind ebenfalls fast alle Urkunden des städtischen Handwerks, zahlreiche Urkunden der Finanzbehörden usw. Als wertvoll erwies sich in dieser Situation die berühmte Handschriftensammlung von S. B. Klose, die u. a. zahlreiche Abschriften und Auszüge aus den Urkunden der Kürschnerzunft enthält. Auf Grund dieser und einiger weiterer Quellen sowie historischer Bearbeitungen können wir ein zwar fragmentarisches, aber doch gewiß aufschlußreiches Bild der Familie Speer entwerfen. Daniel Speer erwies sich nämlich als Nachkomme einer alten Kürschnerfamilie.

Breslau war als großes und bedeutendes Handelszentrum zwischen dem Osten und Westen Europas für die Entwicklung des Kürschnerhandwerks besonders geeignet. Aus Rußland, Polen, Ungarn und vielen anderen Ländern des Ostens, Nordens und

Südens brachten hier die Kaufleute kostbare Rauchwaren, die von den schlesischen Handwerkern in großen Mengen angekauft und verarbeitet wurden. Die Kürschner gehörten zu den ältesten, zahlreichsten und wohlhabendsten Handwerksinnungen. Eine der ältesten und zahlreichsten Kürschnerfamilien war die Familie Speer. Das geht aus der Lektüre der noch erhaltenen originalen Verzeichnisse der Innungsmitglieder hervor. Aus einer statistischen Analyse von Fritz Wiggert[6] (Tabelle III, S. 319) erfahren wir, daß in der Zeit von 1521—1646 22 Vertreter der Familie Speer (Sporer)[7] im Kürschnerhandwerk tätig waren, darunter 12 Meister, 3 Gesellen und 7 Lehrlinge, alle in Breslau. Unter den Familien, deren Mitglieder mindestens 4 Generationen hindurch Kürschner waren, nimmt die Familie Speer in Hinsicht auf die Anzahl der im Kürschnerhandwerk tätigen Familienmitglieder den ehrenwerten zweiten Platz ein, den vierten Platz in bezug auf das Gründungsjahr, dagegen erst den weiten zwanzigsten Platz unter den Familien, die am längsten mit diesem Handwerk verbunden waren. Dies wird deutlich, wenn wir diese Familie mit der Familie Klose vergleichen, deren Mitglieder 333 Jahre im Kürschnerhandwerk beschäftigt waren (1541—1878). Wie man auf Grund der genannten Verzeichnisse der Innungsmitglieder feststellen kann, erreichte die Familie Speer den Höhepunkt ihrer Entwicklung um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, als mindestens fünf Familienmitglieder gleichzeitig als Kürschnermeister wirkten. Zur selben Zeit finden wir den Namen Speer ebenfalls oft in den Verzeichnissen anderer Zünfte, die dem Kürschnerhandwerk nahe gestanden haben, wie Schneider, Parchner usw. Zu Grunde ging diese Kürschnerfamilie in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Zwischen 1617—1647 sind mindestens 8 Kürschnermeister mit dem Namen Speer (über Gesellen und Lehrlinge besitzen wir keine Urkunden mehr) gestorben, darunter auch Daniel Speers Vater, Georg Speer.[8] Diese Familie teilte das Schicksal des ganzen Handwerks. Wie Wiggert mitteilt, erreichte die Zahl der Mitglieder der Kürschnerzeche im Jahre 1634 das absolute Minimum. Während im Jahre 1603 siebenundneuzig Meister und Meisterwitwen lebten, so überlebten die schreckliche Pestseuche in den Jahren 1632—34 nur 26 Meister und 5 Meisterwitwen. Viele Jahrzehnte vergingen, ehe die Zunft wieder zu sich kam, der Name Speer ist aber für immer aus den Verzeichnissen der Zechenmitglieder verschwunden.

Bei der Familie Speer scheint das beachtliche Alter und die hohe Zahl der im Kürschnerhandwerk wirkenden Mitglieder mit der gesellschaftlichen Position und dem Vermögen nicht übereingestimmt zu haben. Wir begegnen dem Namen Speer unter den Zunftältesten nur ein einziges Mal, ganz zu schweigen von wichtigeren Ämtern in den städtischen Verwaltungsorganen,[9] dagegen finden wir Vertreter dieser Familie verhältnismäßig oft unter denen, die unter Geldschwierigkeiten litten. Wenn man berücksichtigt, wie stark damals das private Leben der Handwerker mit ihren Innungen verbunden, besser gesagt, von den Innungen abhängig war, so ist es kein Wunder, daß die Urkunden der Mittel mit der Zeit zu regelrechten Familienchroniken wurden. Die Originale der Kürschnerurkunden sind größtenteils verloren gegangen und wir sind darauf angewiesen, was Klose für interessant und der Überlieferung wert fand. Zahlreiche Dokumente, insbesondere die Protokollbücher des Kürschnermittels zitiert Klose nur in Auszügen, und an Stelle der mit konkreten Fakten verbundenen Namen finden wir nur noch Ziffern oder allgemeine Bezeichnungen wie »Meister«, »Jahrarbeiter« oder »Lehrknabe.« Trotzdem begegnen wir oft Nachrichten, die die Mitglieder der Familie Speer betreffen, vor allem in Geldangelegenheiten, Strafsachen, Streitigkeiten usw.[10] Leider beziehen sich diese Materialien hauptsächlich auf die weiteren Vorfahren Daniel Speers und reichen nur bis in das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Auf Grund der noch vorhandenen Archivalien wird sich eine Genealogie der Familie Speer wohl nicht mehr rekonstruieren lassen. Es besteht allerdings immer noch die Hoffnung, daß sich manche Urkunden wiederfinden.

Im folgenden Abschnitt soll versucht werden, die Schilderung der Kindheit des Simplex im *Ungarischen Simplicissimus* mit den Lebensumständen des jungen Daniel Speer zu konfrontieren. Dieser Schilderung sind die ersten acht Kapitel des Romans gewidmet, wobei für unsere Untersuchung das erste, siebente und achte Kapitel aufschlußreich sind.

Aus dem ersten Kapitel erfahren wir, »Was Simplicissimus im siebenten Jahr, beim Absterben seiner Eltern in Schlesien für kindische Gedanken gehabt«.[11] Simplex' Eltern sind an der »Kopfkrankheit« gestorben, zuerst der Vater, acht Wochen später die Mutter. Simplex träumte nun vom Bettlerstab, ». . . denn die Bettler haben's gut, sie dürfen nicht arbeiten, gehen stets müßig, haben faule gute Tage, . . . So bekommen sie auch manch gutes Stück Brod ehender, als ich bei damaliger Theurung von meinen Eltern erhielt, sie essen auch sonstige gute Bisslein, die meine Eltern nicht gehabt. Mit einem Wort: die Behaglichkeit des Bettlerlebens und Bettlerstandes schien mir gar sehr wünschenswerth, dass ich beschloss, anders nichts als ein Bettler zu werden. Dieses Vorhaben ins Werk zu setzen, hatte mir um so leichter geschienen, als meine Eltern fünf unerzogene Kinder und ziemliche Schulden hinterlassen« (S. 1.) Der Stiefbruder seines Vaters nahm sich der Waisen an und brachte sie, ». . . hie eins und da eins« unter und nahm Simplex zu sich.

In den Kapiteln zwei bis sechs werden Simplicissimus zahlreiche Bubenstreiche geschildert, die rohen Erziehungsmethoden seines Vetters, Simplex' Flucht auf's Land und seine Rückkehr in die Stadt, nachdem es ihm auch als Schweinehirten und Obstgartenhüter nicht geglückt war. Das siebente Kapitel erzählt darüber »Wie Simplex wieder zu seinem Herrn Vetter kommen, der hernach bald gestorben, und wie durch obrigkeitliche Gnad Er ins Hospital gebracht worden. »Simplex konnte wieder zur Schule gehen, was er gern tat; ». . . weilen man mir versprach: sobald ich würde lesen und schreiben können, sollte ich zu einem Kürschner oder Kappenmacher gethan werden, um solch Handwerk zu lernen. Welches auch wohl geschehen wäre, wo ich nicht von Natur vor untauglich hierzu erkannt worden, weil ich schon bei solchem Handwerk von meinem Vetter zu allerhand Verrichtung, so viel ich immer Hülfe leisten konnte, angehalten wurde.« (S. 19). Die guten Tage dauerten nicht lange. Der Vetter ist nach der Rückkehr aus Thorn (Toruń) »in seinen besten Jahren« gestorben. Simplex wurde mit Hilfe von Freunden seiner Familie ins Kinderhaus gebracht. Das achte Kapitel soll darüber berichten, »Wie Simplex fünf Jahr sich im Hospital und in der Schul verhalten«, es enthält aber in der Hauptsache eine interessante Beschreibung seiner Heimatstadt, mancher Sitten und Bräuche, berührt Fragen der städtischen Organisation und schließt mit der bekannten Sage über den »Glockenguß von Breslau«. Mit dem neunten Kapitel verläßt Simplex seine Heimatstadt und begibt sich »im vierzehnten Jahre« auf das Gut eines polnischen Edelmanns, wo sein älterer Bruder als Sekretär beschäftigt war.

Und was wissen wir über Daniel Speers Kindheit, über seine Eltern und Geschwister? Mit sieben Jahren, am 14. Januar 1644 wurde er gemeinsam mit seinem älteren Bruder Valentin in Anwesenheit des Vaters in das Maria Magdalenengymnasium immatrikuliert. In der »Matricula« dieses Gymnasiums lesen wir:

Valentin
Daniel Spär, Georgii eines Kürschners und Zirklermeisters, Söhne, adducentes a'Patre venientes e'Schola Neapolitana et sunt alter quartanus alter Sextanus.[12] Es ist anzunehmen, daß Rudolf Krauss seine Information über Daniel Speers Schulbesuch aus der zitierten Urkunde entnommen hatte. Trotz der Behauptung Fritz Bräuers (vgl. Anmerkung 14), daß es keine Verzeichnisse der Zöglinge des Kinderhospitals zum Heiligen Grabe in Breslau für das 17. Jh. mehr gäbe, existiert noch heute das Kinderbuch dieses Hospitals, in dem die Eintragungen, zwar in erneuerter Fassung, bis in die dreißiger

Jahre des 17. Jh.-s zurückreichen. In diesem Kinderbuch finden wir eine für die Daniel Speer-Forschung höchst aufschlußreiche Eintragung. Unter dem Jahre 1644 lesen wir:

Den 17. April, Ein Mägdin von 5 Jahren Maria, und ein Knäbein (sic!) *6 wochen alt, Eliàs, weil: George Speers, Kurschners alhier Kinder.*[13] Auf Grund dieser Angabe können wir als sicher annehmen, daß Daniels Eltern in der Zeit zwischen dem 14. Januar und dem 17. April 1644 gestorben sind. Für den Tod des Vaters spricht eindeutig die Bezeichnung »weil: George Speers, eines Kurschners alhier Kinder«. »Weiland« bedeutete bekanntlich soviel wie »verstorben«. Für den Tod der Mutter spricht wohl überzeugend die Tatsache, daß das jüngere Kind erst 6 Wochen alt gewesen war, als es ins Waisenhaus aufgenommen wurde. Was konnte sonst die Ursache dieses dramatischen Entschlusses sein? Selbst die äußerste Not dürfte kaum eine ehrbare Meisterwitwe zu solch einem Schritt zwingen. Die Sterblichkeit der Zöglinge der Kinderhäuser war, besonders unter den Kleinkindern, in diesen Zeiten wegen ungenügender Fürsorge, schlechter Ernährung und ständig ausbrechender Epidemien enorm hoch. Die Abgabe eines Säuglings ins Waisenhaus glich unter diesen Bedingungen sehr oft dem Todesurteil.[14] Georg Speers Kindern ist es übrigens allem Anschein nach geglückt, das Waisenhaus lebendig zu verlassen, denn neben ihren Namen befindet sich keine Randbemerkung über ihre Todesdaten, was in dem genannten Kinderbuch so oft der Fall ist.

Uns sind nun drei Geschwister Daniel Speers dem Namen nach bekannt: Valentin, einige Jahre älter als Daniel, Maria und Eliàs. Was mit Valentin und Daniel in diesen verhängnisvollen Tagen geschehen ist, wissen wir nicht. Anzunehmen ist, daß sie das Gymnasium wieder verließen. An dieser Stelle sei hinzugefügt, daß Valentin Speer schon 1642 zum ersten Mal in das Maria Magdalenengymnasium aufgenommen wurde. (*Matricula*, S. 248). Daß auch Daniel nach dem Tode seiner Eltern oder später, nach dem Tode des im Roman auftredenden Vetters ins Waisenhaus gebracht wurde, dafür besagt das Schicksal seiner jüngeren Geschwister und der Umstand, daß es ja für eine Waise sowieso keine andere und bessere Möglichkeit gab. Die Handwerksinnungen zahlten ständig bestimmte Summen an das Almosenamt als eine Art Versicherung für solche Fälle. Ins Kinderhaus zum Heiligen Grabe wurde er wahrscheinlich nicht aufgenommen. Ich schreibe »wahrscheinlich«, denn es besteht die Möglichkeit, daß sein Name aus irgendwelchem Grunde nicht ins Kinderbuch eingetragen oder während der Erneuerung dieses Buches ausgelassen wurde. Darauf deuten manche Fehler, die während der Zusammenstellung des neuen Verzeichnisses begangen wurden. Es ist aber auch möglich, daß Daniel in das neustädtische Waisenhaus gekommen ist, dessen Urkunden nicht mehr existieren. Im Hospital zum Heiligen Grabe haben noch zwei weitere Waisen aus der Familie Speer Platz gefunden, nämlich Kinder des Kürschners Janson Speer (*Kinder-Buch*, S. 7, 9—1636 und 1639).

Über die soziale Stellung und die materielle Lage der Eltern Daniel Speers besitzen wir folgende Nachrichten: Georg Speer wurde Kürschnermeister in der Zeit zwischen 1617 und 1637. Zum ersten Mal wurde sein Name im Verzeichnis der Innungsmitglieder vermerkt, das im Jahre 1617 angelegt wurde. Für das Jahr 1637 finden wir in Kloses Handschriftensammlung in den Notizen über die Jahrarbeiter bei den Kürschnern folgende Angabe: *1637 d. 12 Oct. Quart. Michael sagte Caspar Klose sein Jahr anderwerts aufs neue ahn zu arbeiten bei George Speern 1638 d. 9. Nou. ward ihm das Jahr zugeschriebe.*[15]

Daß die Familie Speer einen gewissen Wohlstand genoß, könnten wir daraus schließen, daß Georg Speer sich im Stande fühlte, zwei Söhne aufs Gymnasium zu schicken. Andrerseits kann eine Verschuldung seiner Werkstatt bzw. seines unbeweglichen Vermögens, falls er solches überhaupt besessen hatte, nicht ausgeschlossen werden. Wir besitzen aus Kloses Exzerpten eine bezeichnende Angabe, die Georg Speers materielle Lage in einem wenig erfreulichen Stand sehen läßt. Unter den »Zechenausgaben« für das Jahr

1654 (!) befindet sich die folgende Eintragung: »Aldiweil aber vorm Jahre am Quartel Fastnacht bei Ablesung der Rechnung von der gesamten Zechen vorwilligt u. geschloss word, dass der H. Fürsten und Stände Post als 20 Tal. 13 Gl. 6. fl. wie auch des Georg Speers alter Kornrest 3 Tal hinfüro unter die ungewiss Schuld gerechnet werd solle als werd solche 2 Posten von dem obig bestand abgezogen. 23. 13. 6 fl.«[16] Hätten Georg Speers Erben Geld gehabt, wäre diese 3 Taler-Schuld gewiß gedeckt worden.

Aus dem siebenten Kapitel des *Ungarischen Simplicissimus* erfuhren wir, daß Simplex Kürschner oder Kappenmacher werden sollte, daß er vom Vetter zu verschiedenen Verrichtungen, die mit diesem Handwerk verbunden waren, gebraucht wurde. Simplex Vetter war demnach Kürschner, so wie Daniel Speers Vater und Vorfahren, so wie auch vermutlich Daniel Kürschner geworden wäre, wenn nicht das traurige Ende seiner Familie dazwischen gekommen wäre. Da wir nicht im Stande sind, den Verwandschaftsgrad unter den uns bekannten Mitgliedern der Familie Speer festzustellen, müssen wir uns in bezug auf die Romanfigur des reichen und rohen Vetters mit einer Hypothese begnügen. Abgesehen davon, daß dieser Vetter nicht Speer zu heißen brauchte (er wird als »Stiefbruder« des Vaters bezeichnet), gab es unter den Kürschnern, die diesen Namen getragen hatten, einen, der mit dieser Romanfigur mehreres gemein hatte. Es war Elias Speer. Daß dieser »ziemlich bemittelt« war, erfahren wir u. a. aus den Libri ingrossatoris. Gerade in den für Georg Speers Familie so dramatischen Tagen kaufte Elias Speer, am 27. Februar 1644, vom Kürschnerältesten Georg Baumgarten ein Haus in der Reuschengasse.[17] Er ist auch »in seinen besten Jahren« gestorben. Da er 1624 von seinem Vater, dem Kürschner Michaelis Speer, ins Maria Magdalenengymnasium eingeschrieben wurde (*Matricula*, S. 101), konnte er etwa 30—35 Jahre gelebt haben. Er ist nämlich vor dem 20. Mai 1647 gestorben.[18] In den Verzeichnissen der Innungsmitglieder wurde er das einzige Mal in dem 1640 angelegten Katalog vermerkt und zwar als letzter Kürschner mit dem Namen Speer.

Zusammenfassend stellen wird fest: Daniel Speer und der Titelheld seines Romans sind in derselben Stadt und in demselben sozialen Milieu aufgewachsen. Daniel hat seine Eltern auch kurz nacheinander verloren. Daniel war damals volle sieben Jahre alt, Simplex »im siebenten Jahr«. (Auf Genauigkeit kam es ja nicht an in einem Roman), Beider Eltern hinterließen mehrere unerzogene Kinder und Schulden. Selbst wenn Daniel nicht im Waisenhaus gelebt haben sollte, mußte die Überweisung seiner jüngeren Geschwister ins Hospital auf ihn großen Eindruck gemacht haben. Das Motiv des Waisenhauses im *Ungarischen oder Dacianischen Simplicissimus* ist also auch nicht reine dichterische Absicht, beim Leser Mitleid mit seinem Helden zu erwecken. Speers Schilderung der Kindheit des Simplex trägt trotz aller belletristischen Einfügungen und Übertreibungen, gemäß dem Charakter eines Abenteuerromans und dem damaligen Geschmack, in ihren wesentlichen Zügen autobiographischen Charakter. Obwohl diese Schilderung nur die Einführung in das eigentliche Thema der großen Peregrination bildet, ist sie doch ein wesentlicher Bestandteil der Komposition und der Fabel des ganzen Romans. Die Feststellung der Zusammenhänge der Romanfabel mit den Lebensumständen des Verfassers dürfte demnach für die Beurteilung des ganzen Romans, insbesondere der Schreibtechnik Speers nicht unbedeutend sein. Natürlich soll und kann nicht ausgeschlossen werden, daß Speer für seine Reisebeschreibung neben Selbsterbtem und Erfundenem auch fremdes Gut verwendete. Die vielseitigen Untersuchungen der ungarischen Germanisten, Ethnographen, Kulturhistoriker und Musikwissenschaftler sind noch nicht abgeschlossen. Das wachsende Interesse für Speers literarischen Nachlaß in Deutschland und in anderen Ländern läßt hoffen, daß sein Leben und sein ganzes Schaffen soweit es noch möglich ist, erschlossen und kritisch gewürdigt werden.

KONRAD GAJEK

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. dazu: *Geschichte der Deutschen Literatur 1600 bis 1700* von J. B. Boeckh, G. Albrecht, K. Böttcher, K. Gysi, P. Günter Krohn, H. Strobach, Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin 1963.

[2] Es handelt sich um Daniel Speers Flugschrift, »Der durch das Schorndorffische und Göppingische Weiber-Volk Geschüchterte Hahn, . . .«, die im Februar 1689 erschienen ist. In dieser Schrift kritisierte Speer die feige Haltung der Stuttgarter Regierung angesichts der eingefallenen französischen Truppen des Generals Melac und glorifizierte den tapferen Widerstand des Volkes. Speer wurde dafür verhaftet und auf der Festung Hohenneuffen längere Zeit gefangehalten. Vgl. dazu: Krauss, R., *Die Weiber von Schorndorf. Ein Beitrag zur württembergischen Geschichte des Jahres 1688*, *Württembergische Vierteljahrsheft für Landesgeschichte* NF. XXX. Jahrgang 1921, Stuttgart 1922, S. 90—115.

[3] Es gibt allerdings noch Forscher, die manche Bedenken haben in bezug auf die Verfasserschaft Speers und den Umfang seines literarischen Nachlasses. So meint z. B. Arno Lubos *(Geschichte der Literatur Schlesiens*, Bd. I, München 1960), der Verfasser des *Ungarischen Simplicissimus* sei weiterhin unbekannt. Lubos hat wahrscheinlich die seit Jahrzehnten betriebene Speer-Forschung nicht zur Kenntnis genommen. J. Vlachovic, der Herausgeber der slovakischen Edition des *Ungarischen Simplicissimus* (Uhorský Simplicissimus, Bratislava 1964) neigt in seiner Vorrede zu der Auffassung, daß dieses Werk von zwei bzw. drei Autoren geschrieben wurde. Es sind aber nur Vermutungen, die einer wissenschaftlichen Werkanalyse entbehren. — Vgl auch: Boeckh, J. G., *Der Tököly-Appendix des »Ungarischen oder Dacianischen Simplicissimus«*, Forschungen und Fortschritte 33, 1959.

[4] Mollay, K., *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus, Bilanz der bisherigen Forschung, Annales Univ. Budapestinensis*. Sectio Philologica tom. III. Budapest, 1961.

[5] Krauss, R., *Eine Flugschrift aus der Franzosenzeit und die Schicksale ihres Verfassers*, 1910/II, Zeitschrift für Bücherfreunde NF. 2, S. 279 ff.

[6] Wiggert, F., *Entstehung und Entwicklung des Altschlesischen Kürschnerhandwerks mit besonderer Berücksichtigung der Kürschnerzünfte zu Breslau und Neumarkt*. Herausgegeben von der Breslauer Kürschnerinnung, 1926.

[7] In den von mir berücksichtigten Urkunden begegnen wir folgenden Schreibweisen des Namens Speer: *Sporer, Sperer, Spehr, Spăr, Spŏr, Sper*, und *Speer*, wobei die Formen *Sper* und *Speer* überwiegen. Oft wird dieser Name in ein und demselben Dokument verschieden geschrieben.

[8] Nickel Sper(er) wurde Meister 1575, gest. 13. X. 1600; seine Frau wirkte als Meisterwitwe bis 1604, gest. im Nov. 1604; Michel Speer wurde Meister 1548, gest. zwischen 1617—1640; Matz Speer, Meister seit 1587, gest. 1631; Joachim Speer wurde Meister 1591, heiratete zur selben Zeit die George Gotthartin. Er ist zwischen 1617—1640 gestorben; Georg Finger, der Schwiegersohn Nickel Spers, wurde Meister 1598. Hans Speer (I.), Hans Speer (II.) wirkten im Kürschnerhandwerk in der Zeit zwischen 1617—40. Sie sind vor 1640 gestorben. Georg Speer wurde Meister zwischen 1617—37, gest. 1644; Elias Speer wurde Meister nach 1640, gest. vor dem 20. Mai 1647. — Dazu vgl.: Archiwum Państwowe Miasta Wrocławia i Województwa Wrocławskiego (weiterhin: AP Wrocław), Catalogi collegiorum civitatis, Sign. H 41, 2—9; AP Wrocław, Zbiór S. B. Klosego, 77—79, 80, 83 (Abschriften und Exzerpten aus den Kürschnerakten), AP Wrocław, Testamentbuch des Gemein Almos., Q 275.

[9] In dem von R. Jost verfaßten Verzeichnis, *Verteilung der Städteämter in Breslau. 1548—1730* (Breslau 1937), tritt kein Vertreter der Familie Speer auf.

[10] Dafür einige Beispiele: 1552: Unter den verstorbenen Schuldnern der Kürschnerzeche ist ein Hans Sperer (1 Mark und 2 Gulden), Klose 79, Blatt 104. — 1581: Am 15. August kam es zu einer Einigung zwischen Nickel Spörer und Hans von Mentz. Mentz erklärte sich bereit bis Ostern auf Miete zu warten. Klose 79, Pos. 48. — 1590: »Die Merten Breuerin klagt über die Michel Sperin, das sie sie eine lose Vettel geheissen haben solle« Klose, 79, Blatt 104. — 1591: ». . . 13 Maii für Jochim Spern ist Michel Sper Bürger worden wegen des Bürgerrechts in ein Monat zu erlegen«. Klose 79, Pos. 110. — 1592: »Steffan Sper hat fuchsrucken gefärbet welche Adam Reutersberg vorarbeitet.« Klose, 79 Pos. 121. Über diesen Kürschner finden wir eine ähnliche Anzeige aus dem Jahre 1597: »Steffen Sper hatt zur Schweinitz ganze secke Füchse u. andere Stülppe zugeschnitten und zubereitet.« Klose, 80, Bl. 19. — 1601: »George Kadenbach sagt das Matthes Speer alles, so im Quartal von Jung und Alt gehandelt wurde, den Kromern oder Partirern sagte. Dixit Er wehre zu überweisen« Klose, 80 Bl. 43. M. Speer wurde auf

Grund dieser Anklage auf dem Quartal Johanni vom 9. Juli 1601. »mit dem Gehorsamb« bestraft. Die Geheimhaltung der Sitzungen der Zeche war bekanntlich eines der wichtigsten Gebote. Derselbe Mathes Speer wurde 1610 wegen einem der Zechenordnung widrigen Geschäft (113 Marder wurden von einer gewissen Jeremias Weigelin u. a. gekauft und verarbeitet) verhört und bestraft. Klose 80, Bl. 86. — 1605: »... d. 24. Januar globt Michel Speer an, die Schuld der 3 Tal. zu zalen, in drei Terminen.« Klose 80, Pl. 65.

[11] Da ich während der Abfassung dieses Beitrags nicht über das in der Universitätsbibliothek in Wrocław befindliche Exemplar aus dem Jahre 1683 verfügen konnte, bediente ich mich der Ausgabe von Ch. Seiz: *Ungarischer oder Dacianscher Simplicissimus*, Neue Auflage, Leipzig 1854.

[12] AP Wrocław, *Matricula* (des Maria Magdalenengymnasiums), P 141, 1. S. 278, Pos. 938/9.

[13] AP Wrocław, *Kinder-Buch im Hospit. zum Heiligen Grabe. Angefangen 1634 Erneuert 1766*, Q 238, S. 16, Pos. 3/4.

[14] Interessante Nachrichten über die Situation der damaligen Waisenhäuser enthält die Arbeit von Fritz Bräuer, Geschichte des Kinderhospitals zum Heiligen Grabe in Breslau, 1921. AP. Wrocław, Q 231 (Maschinenschrift). In Speers Beschreibung der Heimatstadt finden wir eine kleine Ergänzung der Untersuchungen von Bräuer. Dieser sagt, daß man über die Kleidung der Zöglinge dieses Hauses in älteren Zeiten nur das wisse, daß man sie »die weißen Kinder« nannte, und daß im 18. Jh. die Kleidung der Knaben braun war. Bei Speer lesen wir u. a., daß im Kinderhaus auf der Nicklasgassen, also im Kinderhaus zum Heiligen Grabe, die Knaben braun und die Mädchen grün gekleidet wurden (S. 28).

[15] AP Wrocław, Klose 79, Excerpta ex 2. V. Daß es sich hier, wie auch in allen Fällen, um Daniel Speers Vater handelt, schließen wir aus dem Umstand, daß in den originalen Verzeichnissen der Innungen (Catalogi collegiorum civitatis) für de erste Hälfte des 17. Jh.-s nur ein einziger Kürschner Georg Speer vorkommt.

[16] AP Wrocław, Klose 83, Excerpta ex FR, Zechenausgaben 1654.

[17] Vgl. Libri ingrossatoris, G 8,6 (1630—1649), S. 336.

[18] Am 20 Mai 1647 wurde Elias Speers Testament veröffentlicht, das u. a. ein Legat in Höhe von 2 Talern für das »Gemein Almosen« enthielt. Vgl. AP Wrocław, »Testament buch das Gemein Almos.«, Q 275, S. 299. Dieses Legat wurde notabene erst 1649 von den Erben eingezahlt.

Украинская литература в Венгрии

«...Изучение конкретных историко-литературных взаимосвязей и взаимодействий национальных литератур позволяет полнее осмыслить каждую литературу в ее национальной специфике.»[1]

Вопрос о культурных и, в частности, литературных связях Украины с народами других стран разработан довольно слабо, хотя эти связи имеют большое прошлое. Наиболее полно исследованы связи литературы украинского народа с литературой русского народа. Тесно связанные территорией и историческим прошлым русские и украинцы имеют не только общий источник древней культуры — литературные памятники Киевской Руси, но и на протяжении всей своей истории постоянную взаимосвязь и взаимодействие литературных процессов.

Украинская литература, выведенная Т. Г. Шевченко на широкие просторы международной культурной жизни, заняла почетное место среди других славянских литератур. И по мере своего развития, особенно благодаря широкому международному резонансу поэзии Шевченко, стала находить все больше и больше друзей в зарубежных странах. Для ознакомления европейских литературоведов с украинской литературой много сделал великий русский писатель И. С. Тургенев. Высоко ценя прогрессивную украинскую литературу, Тургенев горячо пропагандировал за границей произведения украинских писателей и поэтов, особенно Т. Г. Шевченко и Марко Вовчок. В 1878 г. на первом между-

народном конгрессе писателей в Париже по предложению Тургенева был сделан доклад о развитии украинской литературы. Этот доклад, написанный известным украинским литературоведом М. Драгомановым, по инициативе Тургенева был переведен на несколько европейских языков и, таким образом, украинская литература «впервые выступила перед международной аудиторией».

Украинская народная поэзия, произведения украинских писателей и поэтов и труды ученых-языковедов уже в прошлом столетии получили широкое распространение в европейских и, прежде всего, в славянских странах. Культурные и литературные связи издавна существовали между Украиной и Чехией, Сербией, Хорватией и другими государствами. Однако, своеобразное и оригинальное народное творчество украинцев, довольно раннее развитие украинской литературы привлекали внимание не только славянских, но и западноевропейских исследователей.

Распространение дореволюционной и советской украинской литературы за рубежами Украины, международный резонанс, вызванный ее лучшими представителями, освещены во многих работах советских украинских исследователей. Ценные труды академика А. Белецкого, литературоведов Г. Вервеса, Н. Крутиковой, М. Возняка, Л. Иванова и других об украинских литературных связях, о международном значении украинской литературы и отдельных ее представителей являются большим вкладом в украинское литературоведение. Однако, непочатый край работы для исследователей представляет вопрос о распространении украинской литературы в западноевропейских странах. Пробел в этой области исследований до некоторой степени заполнила книга О. М. Евниной *Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР*, изданная в 1956 г. в Киеве. Однако, эта работа ограничивается только данными о некоторых наиболее известных представителях дореволюционной и современной украинской литературы, как Т. Шевченко, И. Франко, Л. Украинка, М. Коцюбинский, М. Рыльский, П. Тычина, О. Гончар и др. Не все материалы освещены в книге с одинаковой полнотой, так как автору из-за незнания некоторых европейских языков, пришлось ограничиться в отдельных случаях только библиографическими данными и то далеко не полными. Это относится также и к материалам, собранным автором о Венгрии. Из трудов венгерских литературоведов надо отметить ценную статью Д. Радо, напечатанную в 1960 г. в украинском журнале *Вітчизна*, которая посвящена распространению украинской литературы в Венгрии и отчасти также заполняет пробел в этой области исследований.[2]

Не претендуя на исчерпывающее решение проблемы, автор настоящей статьи имеет целью проследить распространение лучших произведений украинской литературы в Венгрии и коротко остановиться на основных моментах, характеризующих развитие литературных связей соседних венгерского и украинского народов.

Географическое соседство Украины с Венгрией обуславливает не только исторические, но и довольно тесные литературные связи этих стран. Об этом свидетельствует целый ряд интересных литературно-исторических фактов. Прежде всего можно указать на литературный альманах *Русалка Днестровая*, составленный украинскими поэтами М. Шашкевичем, Я. Головацким и И. Вагилевичем и увидевший свет в Будапеште в 1837 г. Появление *Русалки Днестровой* было выдающимся событием в развитии украинской литературы. Этот сборник ознаменовал собой рождение новой украинской литературы в Галиции, он отстаивал права украинского народа на существование, на развитие языка, литературы и вообще национальной культуры. *Русалка Днестровая*, — как позднее писал И. Франко,—несмотря на незначительность содержания и неясность высказанных в ней идей и мыслей, была «в свое время явлением насквозь революционным»[3]. Свободолюбивые идеи сборника вызвали правительственные репрессии: на книгу был наложен арест, большая часть тиража была конфискована, так что в руки читателей попало всего несколько экземпляров.[4]

Не менее интересен и тот факт, что известный украинский философ и поэт Григорий Сковорода с 1750 по 1753 г. жил в венгерской провинции Токай. Небольшие сведения, которые мы до сих пор имели о пребывании Сковороды в Венгрии, сейчас пополнились новыми данными, опубликованными венгерским историком Л. Тарди[5]. Однако, до сих пор не исследован вопрос о том, были ли известны в Венгрии в свое время произведения Сковороды.

Приводя факты историко-литературных связей украинского и венгерского народов, надо особенно напомнить о том, что на территории Австро-Венгрии жил и работал великий украинский писатель и ученый Иван Франко, деятельность которого сыграла большую роль в отношении венгерской и украинской литератур. И не в малой мере оказывала влияние на венгерско-украинские литературные связи историческая судьба украинского народа.

Западная Украина на протяжении нескольких столетий была частью Австро-Венгерской монархии, Закарпатье входило в состав Венгрии. Закарпатские украинцы плечо к плечу с венгерским народом боролись против феодального гнета, принимали участие в восстании Ференца Ракоци, были свидетелями освободительной войны Кошута. Эти исторические события позднее нашли свое отражение в народном творчестве западных украинцев. В многочисленных песнях, сложенных свободолюбивым украинским народом, воспевались революционные события 1848 г. и вождь освободительной войны Лайош Кошут[6]. Эти народные песни в Галиции были собраны Иваном Франко,[7] позднее обработаны М. Врабелем.[8] Подробный разбор некоторых из них с венгерским переводом сделал Г. Стрипскии в статье *Kossuth Lajos a rutén népköltészetben* (Кошут Лайош в русинской народной поэзии),[9] напечатанной в 1907 г. в венгерском этнографическом журнале.

Интерес к украинскому фольклору появился у венгерских исследователей еще во второй половине прошлого столетия. В 1864 г. известный венгерский фольклорист Янош Эрдеи в г. Шарошпатак издал том «венгерско-русских» народных песен, переведенных Тивадаром Лехоцким.[10] В этом же году в журнале *Koszorû* (Косору), издаваемом великим венгерским поэтом Яношом Арань, была напечатана рецензия на вышеупомянутый сборник.[11] Автор рецензии обратил внимание читателей на своеобразие и оригинальность народной поэзии закарпатских украинцев, иллюстрируя переводом нескольких песен и описанием свадебных обрядов красоту обычаев этого народа. Несмотря на все свои недостатки: слабую технику перевода плохо подобранные рифмы, недопустимое в народных песнях употребление надуманных, литературных слов и выражений — на что указывает и автор рецензии — этот небольшой сборник безусловно представляет ценность, как первая работа, знакомящая венгерского читателя с народным творчеством закарпатских украинцев. Более подробное описание западноукраинских свадебных обрядов с исполняемыми при этом песнями на украинском языке мы находим значительно позднее в статье К. Жатковича *Vázlatok a magyarországi oroszok életéből* (Очерки из жизни русских в Венгрии).[12]

Вслед за сборником песен Лехоцкого в 1870 г. литературное общество им. Кишфалуди издает второй сборник украинских закарпатских песен, собранных и переведенных Михаем Финцицким.[13] Похвальный отзыв об этом сборнике печатается в том же году на страницах литературного журнала *Szépirodalmi Közlöny* (Сепиродалми Кёзлёнь).[14] Отдельные песни в переводах Т. Лехоцкого и М. Финцицкого позднее печатаются в разных журналах и газетах, главным образом — в журналах *Koszorú* и *Felvidék* (Фелвидек).

Еще больший интерес представляет небольшая статья Имре Зилахи — известного переводчика произведений Пушкина и Лермонтова — об украинской народной поэзии, напечатанная в 1865 году в журнале *Korunk Tárcája* (Корунк Тарцая). Приводя слова великого польского поэта Мицкевича, назвавшего украинские степи колыбелью лирической поэзии, автор статьи упоминает об украинских думах, проникнутых «мягкой грустью»

и горячей любовью к родине, о том, что «часто сложенные неизвестными певцами они становились достоянием всех славянских народов».[15]

Гораздо позднее, чем с народным творчеством, знакомится венгерский читатель с произведениями украинской литературы. С именем великого украинского поэта Тараса Григорьевича Шевченко, открывшего новую эру в украинской литературе, мы встречаемся впервые только в 1888 году[16] на страницах популярных венгерских семейных журналов *Vasárnapi Újság* (Вашарнапи Уйшаг)[17] и *Képes Folyóirat* (Кепеш Фойоират)[18]. В этих двух журналах автор романов для юношества Калман Кеньвеш-Тот помещает статью под заглавием *Egy orosz parasztköltő* (О русском крестьянском поэте),[19] в которой довольно подробно описывает жизнь Т. Шевченко, называя его «пророком малороссов», в стихах которого «народ увидел свое светлое будущее» и поэтому и сейчас еще «свято хранит память о нем». Шевченко, по словам автора, «мечтал о такой республике, где царит братская любовь и справедливость», но мечты его были тщетны, так как свобода на Украине, угнетенной царским самодержавием, «живет только в поэзии, в прадедовских народных песнях». Эта довольно длинная статья однако только в общих и слишком романтических чертах дает читателю возможность познакомиться с жизнью Шевченко; конкретно о произведениях поэта в ней не упоминается. В 1892 г. имя Шевченко снова появляется на страницах венгерской печати. В журнале *Magyar Szemle* (Мадьяр Семле) печатается перевод рассказа П. Кулиша *Орися*; в примечании к рассказу переводчик Ш. Шоймоши, коротко характеризуя украинскую литературу, называет П. Кулиша и Г. Квитку-Основяненко виднейшими украинскими писателями, не забывая однако упомянуть и самого значительного представителя украинской литературы — «мученика Тараса Шевченко».[20]

Четыре года спустя, в 1896 г. в журнале *Magyar Állam* (Мадьяр Аллам) венгерский поэт Миклош Матэ в небольшой статье о Шевченко коротким отрывком из поэмы *Кавказ* иллюстрирует «дикую силу и беспощадную злобу», с которыми в своих произведениях Шевченко «выступал против поработителей украинского народа».[21] Позднее на страницах этого журнала печатается шевченковская поэма *Кавказ* в венгерском переводе Миклоша Матэ.[22]

Более полный обзор украинской литературы дает Калман Жаткович в своей статье *A kis-orosz irodalom rövid vázlata* (Краткий очерк истории украинской литературы), печатавшейся в 1900 г. на страницах журналов *Мадьяр Семле*[23] и *Келет*.[24] Статья в основном охватывает процесс развития украинской литературы до начала нашего века. И хотя мы во многом не можем согласиться с автором, все же этот очерк интересен для нас, как первая серьезная работа, знакомящая венгерского читателя с развитием литературного процесса на Украине. Характеризуя украинскую литературу в целом, автор статьи замечает, что «едва ли есть в Европе современная литература, которая имела бы такое чисто народное и национальное направление, как украинская литература.» Автор статьи объясняет это тем, что украинские писатели «далеко опередили западных писателей в выборе тем из народной крестьянской жизни.» Жаткович упоминает о том, что, хотя «Энеида» Котляревского и положила начало народному направлению в украинской литературе и «вдохновила других украинских писателей на то, чтобы они писали на родном языке,» все же первое место в украинской литературе по праву принадлежит великому украинскому поэту Тарасу Шевченко, которого автор называет «украинским Петефи». Анализируя творчество Шевченко, Жаткович останавливается на темах его произведений, отражающих «сочувствие и глубокую жалость к угнетенным низшим классам и возмущение против бессердечного тиранства высших классов»; автор говорит, что великий украинский поэт воспевает в своих стихах и самоотверженную материнскую любовь, и счастье безоблачной семейной жизни и, «как бы ища утешения от безрадостного настоящего, — охотно обращается к славному прошлому украинского народа.» Говоря о силе и красоте шевченковских стихов, автор замечает, что они могут сравниться

только с поэзией великих русских классиков Пушкина и Лермонтова. Следует упомянуть о том, что, кроме упомянутого уже перевода поэмы *Кавказ*, до появления статьи Жатковича мы не находим в венгерской печати ни одного перевода стихотворений Шевченко. Поэтому интересно здесь упоминание Жатковича, что «в недалеком будущем венгерский читатель будет иметь возможность познакомиться с музой Тараса Шевченко, так как венгерский поэт Миклош Матэ перевел целый том его стихотворений.»

Далее, говоря об украинских писателях, Жаткович отмечает, что П. Кулиш, Н. Костомаров, Г. Квитка-Основяненко «по таланту и кругозору своему не могут сравниться с тремя великими творцами украинской литературы Т. Шевченко, Марко Вовчок и Ю. Федьковичем».

Характеризуя творчество Марко Вовчок, автор указывает на то, что «на развитие украинской прозы творчество Марко Вовчок оказало такое же влияние, как на украинскую поэзию стихи Шевченко», а значение ее произведений еще более подчеркивает высокая оценка, которую дали ее творчеству такие великие писатели, как Тургенев и Шевченко. Однако, мы не можем согласиться с автором статьи в том, что «выехав за границу выдающаяся украинская писательница оторвалась от жизни народа — источника, который так чудесно живил ее гений." живя за границей Марко Вовчок продолжала писать о жизни украинского народа. Один из рассказов, написанных М. Вовчок за границей *(Три долі)*, в 1897 и 1900 гг. печатался и в венгерских переводах.

С произведениями Марко Вовчок венгерский читатель познакомился задолго до появления статьи Жатковича. Ее повесть „Лихой человек" печаталась в журнале Fővárosi Lapok (Февароши Лапок) еще в 1871 году.[25] В 1897 г. вышли в свет рассказы *Свекруха*[26] и вышеупомянутый рассказ *Три долі*,[27] последний печатался и в журнале Görög Katholikus Szemle (Гёрёг Католикуш Семле) в 1900 г.[28] Позднее, в 1910 г. там же был напечатан рассказ *Не до пари* в переводе Нестора Дудинского.[29]

Возвращаясь к статье *Краткий очерк истории украинской литературы* следует упомянуть, что в ней немало места уделено и литературной жизни Западной Украины, особенно творчеству Ивана Франка и Ю. Федьковича. Автор статьи называет Федьковича третьим по величине украинским писателем после Шевченко и Марко Вовчок, подчеркивая, что для украинцев Австро-Венгрии Федькович «так же велик, как Шевченко и Марко Вовчок для украинцев России», что лирику Федьковича можно сравнить только с поэзией Шевченко, а проза его не уступает произведениям Марков Вовчок и даже «по мнению многих, — как говорит автор, — более юмористична и разнообразна». Эта слишком пристрастная оценка творчества Федьковича, однако, целиком противоречит характеристике, которую дал буковинскому писателю Эмиль Кулужняцкий в статье *Рутинский язык и литература*, напечатанной в 1899 г. в 17 томе истории Австро-Венгерской монархии.[30] Здесь автор указал на слишком узкий круг тем в произведениях Федьковича, ограничивающийся «жизнью военных или судьбой пылких горцев — гуцулов.» Разделив творчество Федьковича на два периода, Кулужняцкий дает положительную оценку только первому, начальному периоду, когда на буковинского писателя еще не оказывало «пагубного влияния» творчество Шевченко. Ни с одной из этих оценок мы, однако, согласиться не можем.

Творчество Федьковича является выдающимся примером в украинской демократической литературе 60—70 гг. Продолжая традиции Шевченко, Марко Вовчок, прогрессивной русской литературы, буковинский писатель изображал жизнь и борьбу угнетенного украинского народа западных земель. Вопреки буржуазным националистам, твердившим об отчуждении Западной Украины от Восточной Украины и России, Федькович выдвигал и горячо отстаивал идею об'единения всего украинского народа с русским, осуждал националистов за их стремление к сепаратизму. «Мы должны раз навсегда бросить наш смешной и для нас пагубиный сепаратизм, ради которого мы жили до сих пор отделенно, как какая-то новая, какая-то «буковинская нация», и должны начать

жить как бы одним духом и одним телом с прочим русским» народом, — писал Федькович в газете *Буковина* (16 мая 1887 г.). В экономически и культурно отсталой Буковине литература была очень далека от жизни народа. Поэтому произведения Федьковича, отразившие с глубоким знанием жизнь и быт крестьянства, его язык и устное творчество, были, по словам Тургенева, «ключом живой воды» и по заслугам получили высокую оценку таких прогрессивных выдающихся писателей, как Иван Франко и Леся Украинка.

Из венгерских переводов произведений Федьковича нам известен пока только перевод рассказа *Стрілець*, напечатанный К. Жатковичем в 1898 г. в журнале Képes Családi Lapok (Кепеш Чалади Лапок).[31] Однако, в упомянутом уже очерке истории украинской литературы К. Жаткович говорит о переводе им целого тома рассказов Марко Вовчок и Ю. Федьковича, для публикации которых ему в то время не удалось найти издателя. К сожалению, нам до сих пор ничего не известно о дальнейшей судьбе этих переводов, также как и об упомянутом уже сборнике стихотворений, переведенных М. Матэ.

Рассматривая венгерско-украинские литературные связи, необходимо прежде всего указать на огромнейшую роль, которую сыграл Иван Франко в взаимоотношениях двух литератур.

Бесспорно, что после Шевченко именно Франко принадлежит второе место в развитии украинской литературы. Многосторонняя литературная, научная и общественная деятельность, связи с прогрессивными писателями и деятелями науки Запада, широкий круг публикаций в заграничной прессе сделали его самым популярным писателем того времени. В статье *Краткий очерк истории украинской литературы* Жаткович назвал Франко самым многосторонним и самым усердным «тружеником современной украинской литературы, заметив, что «для критиков до сих пор остается нерешенным вопрос, каким из видов его произведений присудить пальму первенства: стихотворениям, прозе или драмам.»

Многие произведения Ивана Франко издавались на венгерском языке еще при жизни писателя. Значительную роль в ознакомлении венгерских читателей с творчеством Франко играл Калман Жаткович. Переводы его заслужили высокую оценку самого писателя, о чем свидетельствует письмо Франко к Жатковичу, написанное по случаю 30-летнего юбилея переводческой деятельности Жатковича.[32] В этом письме И. Франко благодарит юбиляра за старательную и большую работу, которую он проделал для ознакомления венгерских читателей с украинской литературой и, в частности, с его произведениями. В 1896 г. в газете Budapesti Hirlap (Будапешти Хирлап) Жаткович напечатал рассказ И. Франко *Грицева шкільна, наука,*[33] в 1902 г. отдельным изданием вышел рассказ *Гриць і панич.*[34]

Кроме К. Жатковича произведения Ивана Франко переводил на венгерский язык Г. Стрипский. В 1899 г. в журнале Kelet (Келет) печатался в его переводе рассказ Франко *Історія моєї січкарні,*[35] в 1900 г. в том же журнале — рассказ *Добрий зарібок.*[36] Позднее, в 1916 г. Стрипский перевел рассказ *До світла,*[37] и в том же году в журнале Ukránia (Украния) было напечатано стихотворение И. Франко *Каменярі* в переводе Арпада Земплени.[38] Отдельные стихотворения Ивана Франко затем в разное время печатались на страницах газет Pesti Hirlap (Пешти Хирлап), Erdélyi Hirlap (Эрдеи Хирлап) и даже в клерикальном журнале *Gërëg Katolikuш Семле.* О венгерских переводах произведений И. Франко писал К. Жаткович в своей статье *Іван Франко в мадьярськім перекладі,* вошедшей в литературно-научный сборник, изданный по случаю сорокалетия литературной деятельности Ивана Франко.[39]

Многогранная деятельность выдающегося писателя и ученого Ивана Франко внесла много нового в украинско-венгерские литературные взаимоотношения. Франко

не раз бывал в Венгрии, имел тесные связи с представителями венгерского научного мира и литературных кругов. Он хорошо знал и высоко ценил прогрессивную венгерскую литературу, переводил на украинский язык произведения венгерских классиков Калмана Миксата и Мора Йокаи, увлекался балладами Яноша Араня и революционной поэзией Шандора Петефи.[40] Франко был неустанным пропагандистом украинской литературы среди европейских читателей. Большую ценность представлет его статья *Малороссы*, написанная по просьбе профессора будапештского университета Оскара Ашбот для четвертого тома Egyetemes irodalom történet (Истории мировой литературы), изданной на венгерском языке в Будапеште.[41] В этой статье автор с глубоким знанием показал историю развития украинской литературы от древнейших киевских хроник до творчества выдающихся прогрессивных писателей и поэтов. Характеризуя процесс становления новой украинской литературы, Франко особенно выделил основоположника украинской национальной литературы, поэта-революционера Тараса Григорьевича Шевченко. Подчеркивая значение его творчества для дальнейшего развития украинской литературы, Франко писал: «Восходящая звезда Шевченко затмила собой целую плеяду украинских поэтов, выступивших незадолго до него или вместе с ним в 40-х годах». Наряду с Шевченко автор статьи охарактеризовал и творчество последователей гениального революционного поэта — Марко Вовчок, Леси Украинки, Михаила Коцюбинского, а также прогрессивных галицких и буковинских писателей и поэтов: Маркияна Шашкевича, Якова Головацкого, Ивана Вагилевича, Ольги Кобылянской и др. Эта статья знакомит венгерских читателей и с развитием украинской народной драмы, представленной творчеством известных прогрессивных украинских драматургов М. Старицкого, М. Кропивницкого, И. Карпенко-Карого.

В конце XIX — начале XX столетия произведения украинских писателей и поэтов начинают чаще появлятся на страницах венгерской печати. Наибольший интерес вызывает творчество Т. Шевченко; благородный и пристрастный гуманизм его поэзии находит отклик в сердцах многих честных людей. В 1910 г. появляется первая значительная по содержанию и размерам статья о Т. Г. Шевченко — статья Иштвана Молнар *Тарас Григорьевич Шевченко* — напечатанная в журнале *Урания*.[42] Подробные и достоверные сведения о жизни и творчестве Шевченко, которые мы читаем в статье, свидетельствуют о глубоких знаниях автора в области украинской, русской, а также мировой литератур. Давая высокую оценку русской литературе, автор говорит: «Литература русского народа занимает сейчас одно из первых мест в мировой литературе, но скоро станет первой. И в этой грандиозно развивающейся литературе Тарасу Григорьевичу Шевченко всегда будет принадлежать почетное место». Автор статьи говорит далее о мировом значении поэзии Шевченко, ставит имя укринского поэта в один ряд с такими выдающимися русскими поэтами, как Кольцов и Некрасов, и таким гигантом мировой литературы, как Байрон. Кроме подробной биографии Шевченко в статье приводится содержание его поэм *Катерина* и *Гайдамаки*, а также хорошие переводы нескольких стихотворений.[43]

Столетие со дня рождения Шевченко отмечалось в прогрессивных литературных кругах многих европейских стран. К этой знаменательной дате в венгерском популярном журнале *Вашарнапи Уйшаг* была напечатана статья Гиадора Стрипского Kisoroszok Petőfije (Украинский Петефи).[44] В этой небольшой юбилейной статье автор сравнивает двух великих классиков — Шевченко и Петефи, подчеркивает боевой демократический дух произведений обоих поэтов. Характеризуя значение творчества украинского поэта, автор говорит, что Шевченко «вернул своему народу родной язык», доказав своей поэзией право украинского языка на существование; что личность Шевченко стала «символом национальной культуры», а шевченковский культ на Украине можно сравнить только с культом Данте у итальянцев, «ибо и здесь и там великий гений возвысил язык народа до высот литературного языка».

Кроме вышеприведенной статьи Стрипского, интересный материал о Шевченко мы находим в журнале Ukrainische Rundschau (Украинише Рундшау). Этот журнал, издававшийся на немецком языке, выпускает в 1914 г. специальный двойной номер, целиком посвященный Т. Г. Шевченко.[45] Короткая вступительная статья Ивана Франко является достойным обрамлением этого юбилейного номера. Франко называет Шевченко «князем в царстве гениев», говорит, что великий украинский поэт сделал «для свободы России больше, чем десять армий-победительниц.» В этом объемистом номере печатается автобиография Шевченко, стихи Некрасова, написанные на смерть украинского поэта и переведенные на немецкий язык Иваном Франко. Интересны также помещенные здесь статьи о лирике, живописи и гравюрах Шевченко, отрывок из воспоминаний Тургенева, а также портреты Шевченко и ноты к переложенным на музыку стихотворениям Шевченко Н. Лысенко и М. Вербицким.

Следует заметить, что немецкий журнал *Украинише Рундшау* с 1913 по 1915 гг. выходил на территории Венгрии в г. Шопроне. Замечателен тем, что наряду со статьями на политические и исторические темы в нем печатался довольно богатый литературный материал, и Иван Франко был одним из активных его сотрудников. Почти в каждом номере журнала за 1913—1914 гг. мы находим интересные статьи об украинских писателях, и поэтах. Во втором номере журнала за 1913 г. помещена интересная статья об отношении Шевченко к романтизму,[46] в пятом номере за этот же год — статья, посвященная сорокалетию литературной деятельности И. Франко,[47] в этом же году печатаются некрологи на смерть М. Коцюбинского и Леси Украинки, а в первых номерах за 1914 г. — большая статья, посвященная 25-и летию смерти Ю. Федьковича.[48]

Правительство Австро-Венгерской монархии, усиливая агитацию против России особенно накануне первой мировой войны, активно использует печать с целью военной пропаганды. Одним из таких органов военной пропаганды к концу 1914 г. становится и вышеупомянутый журнал *Украинише Рундшау*.

Говоря об украинской литературе в Венгрии в конце прошлого и в начале этого столетия необходимо указать на тот факт, что перед первой мировой войной правительство Австро-Венгрии до некоторой степени поддерживало распространение украинской культуры на территории монархии. Поддержка эта, однако, преследовала отнюдь не просветительские цели. Правительство Австро-Венгрии постоянно вело пропаганду среди западных украинцев, стараясь всеми силами доказать, что украинцы, живущие на территории Австро-Венгрии пользуются большими политическими правами и большей национальной свободой, чем украинское население царской России, постоянно подвергавшееся руссификации. Умалчивая о политическом угнетении национальных меньшинств (в том числе и украинцев), населяющих Австро-Венгерскую монархию, о бесправии которых с такой потрясающей силой писал И. Франко в своих статьях,[49] политики монархии трубили о драконовых мерах русского царского правительства, о притеснении украинской культуры русскими.

Ограничение украинского печатного слова в 60—70 гг. прошлого столетия в России еще более обострило украинский вопрос, дало толчок к усилению националистических тенденций в буржуазных слоях украинского общества. Эти тенденции нашли большую поддержку в Галиции и Закарпатье, где правительство монархии всякими мерами разжигало ненависть к России. «Центром и оплотом украинского национализма в эту пору, — писал Н. Гудзий, — стала Галиция, где наиболее оголтелые украинские шовинисты усердно играли наруку австрийской политике, ставившей себе задачу возбуждать среди украинцев вражду к русской культуре.»[50]

Но передовая часть западноукраинской интеллигенции во главе с талантливейшим ее представителем Иваном Франко вела непримиримую борьбу против таких националистических тенденций. Она старалась разъяснить, что хваленая австрийская «свобода»

только тормозит общественно-политическое и культурное развитие западноукраинской интеллигенции, что последняя в своем развитии далеко отстает от интеллигенции Надднепрянской Украины, на развитие которой благотворно влияют прогрессивные идеи русской общественной мысли и литературы.

В связи с этим Франко писал: «. . . Мы не забываем и не смеем забывать, что главная сила, главное ядро нашего народа — в России, что там возникли и трудились, да и трудятся выдающиеся таланты нашей литературы, лучшие работники нашей науки, что там, а не в Австрии, вопреки всяким притеснениям выросло наилучшее изо всего того, чем может гордиться наша духовная сокровищница, что вместо этого в Австрии, вопреки хваленой опеке (она на очень норовистом коне ездила) деревцо нашей духовной и политической жизни выросло мизерным и изогнутым, покрытым погаными наростами и грибами и вместе с тем очень редкими и дрянными плодами.»[51]

Это определение Франко относится не только к галицкой литературе; характеризуя литературу Закарпатья в упомянутой уже статье *Малороссы* он говорил, что «венгерско-русинская литература до сих пор еще не дала заслуживающего внимания представителя», что закарпатская интеллигенция оторвалась от «жизни народа — единственного источника жизнеспособной литературы.»[52] О нежизнеспособности литературы «венгерских русин» писал позднее и Шандор Бонкало в своих работах о развитии культуры и литературы закарпатских украинцев.[53] Но если И. Франко основную причину медленного развития литературы Закарпатья видел в оторванности ее от народа, то Бонкало утверждал вообще неспособность закарпатских украинцев создать литературные произведения, представляющие художественную ценность.

Для закрепления господства австрийско-венгерской реакции на западноукраинских землях австрийское правительство проводило политику денационализации украинского населения. Венгерские реакционеры принимали всяческие меры для мадьяризации украинского народа Закарпатья.[54] С этой же целью они распространяли реакционную литературу, стремились, утвердить в письме латинский алфавит, искусственное «язычие». Все это обусловило задержку развития культуры и, в частности, литературы закарпатских украинцев.

В то время, когда в Надднепрянской Украине уже существовала большая литература, представленная произведениями Котляревского, Квитки—Основяненко, Гулака—Артемовского, Гребенки и особенно Шевченко, и процесс развития культуры и особенно литературы шел быстро вперед, в Западной Украине только еще пробивались первые ростки литературной жизни.

Проследив распространение украинской литературы в Венгрии в конце прошлого и в начале этого столетия вообще заметим, что произведения украинских писателей и поэтов печатались редко и были мало доступны для широких кругов венгерской публики, так как чаще всего помещались в малораспространенных органах. Но если до первой войны публикации переводов из украинской литературы носили случайный характер, то в период с 1914 по 1917 гг. стали регулярно появляться в венгерской прессе. Чаще всего мы встречаемся с переводами стихотворений Шевченко. На страницах журнала *Украния* появляются переводы таких стихотворений Шевченко, как *Заповіт, Минають дні, Бьють пороги, Кавказ, Наймичка, Садок вишневий коло хати, Калина* и др. Творчество Шевченко преобретает такую популярность, что даже на страницах клерикальной газеты Alkotmány (Алкотмань) в 1915 г. печатается статья о жизни и творчестве украинского поэта и переводы стихотворений *Минають дні, Ой, одна я, одна, Реве та стогне Дніпр широкий*.[55] Лучшим переводчиком шевченковских стихов в это время является известный венгерский поэт Арпад Земплени. Его переводы, печатавшиеся в журнале «Будапешти Семле», издаваемом Венгерской Академией наук, до сих пор еще не потеряли своей художественной ценности.[56]

Победа Венгерской Советской республики в 1919 г., хотя и была очень кратковременной, все же оказала некоторое влияние и на культурную политику Венгрии. Одним из достижений в области культуры и науки можно считать и открытие кафедры украинского языка и литературы в будапештском университете. Эта кафедра, руководителем которой был Шандор Бонкало, однако просуществовала только до 1924 года. Бонкало был одним из немногих венгерских литературоведов, занимавшихся исследованиями в области украинского языка и литературы. Труды его — в основном о развитии литературы Закарпатской Украины — однако, не лишены ошибок, характерных для буржуазных ученых того времени, базируются на искаженных выводах и имеют резко выраженную буржуазно-националистическую тенденцию.[57]

В начале 20-х годов в венгерской печати еще можно встретить упоминание об украинской литературе. В 1921 году в журнале Magyar Írás (Мадьяр Ираш), вокруг которого группировались прогрессивные писатели того времени, помещается интересная статья Миклоша Над о жизни и творчестве Леси Украинки и первый венгерский перевод ее произведений — пьеса *Вавілонський полон*. Автор статьи с большой теплотой рисует образ украинской поэтессы, говорит, что поэзия ее вся проникнута «беспредельной и необъятной любовью, торжеством вечной истины, утверждающей, что стоит жить ради угнетенного народа, ради его будущего счастья». Статья, хотя и в скрытой форме, проникнута симпатией к победе Октябрьской революции, которая принесла свободу украинскому народу. Об этом свидетельствует сожаление автора по поводу того, что Леся Украинка не дожила до освобождения народа, что она «покинула свой народ среди ночи, полной обещаний, перед тем как сбылись мечты», что она умерла «перед рассветом свободы своего народа».[58]

В эти годы мы находим в венгерской печати еще одну только статью об украинской литературе. Автор ряда статей о развитии новых славянских литератур Дердь Подградский в первом номере журнала Szivárvány (Сиварвань) за 1922 г. печатает статью об украинской литературе.[59] Отмечая большое прошлое украинской литературы, автор статьи останавливается на характеристике новейшей литературы украинцев; Ивана Франко называет «вождем современной украинской литературы», по стопам которого идет новое поколение писателей. Из произведений И. Франко автор особенно выделяет поэму *Моисей*, в которой Франко «сравнил трагическую судьбу своего народа с судьбой народа Моисея, но вместе с тем воспевает и возрождение своего народа». Новеллы Франко автор сравнивает с произведениями венгерских писателей Темеркеня и Миксата. О языке и стиле Франко автор говорит, что это «звонкий, чистый, неподдельный язык украинского народа», что такой народный язык и стиль характерны для творчества каждого украинского писателя и что этим «украинская литература отличается не только от остальных славянских литератур, но и от всех литератур мира». Прогрессивные мысли автора статьи высказывает в характеристике творчества Коцюбинского, отметив в нем не только мастера украинского пейзажа, но и певца событий революции 1905 г. Эта статья является последним упоминанием об украинской литературе в венгерской печати 20-х годов.

В годы реакционного хортистского режима враждебная политика Венгрии к Советскому Союзу сказалась и на распространении произведений не только советских писателей, но и классиков украинской литературы. За годы фашистского режима, господствовавшего в Венгрии четверть столетия, на страницах венгерской печати мы почти не находим упоминаний об украинской литературе. С именами украинских писателей в венгерских изданиях мы не встречаемся совсем, венгерская библиография также не упоминает переводов или статей об украинской литературе до самого освобождения Венгрии. Некоторое исключение представляет, правда, литература Закарпатья. В 1930-х—40-х годах изредка печатаются переводы стихотворений и прозы некоторых молодых закарпатских писателей, в 1943 г. выходит сборник новелл закарпатских писателей.[60]

Интерес представляет также и изданная в 1942 году библиография литературы Закарпатской Украины, напечатанная в журнале Hajnal (Зоря) на венгерском и украинском языках.[61]

Эти годы жестокой реакции, однако, не сломили прогрессивного течения в венгерской литературе. Передовые деятели венгерской культуры, принужденные жить в эмиграции, боролись за лучшее будущее своей родины, укрепляли дружбу между народами. Живущие в эмиграции венгерские писатели издавали в Москве на венгерском языке ежемесячный журнал Sarló és kalapács (Серп и молот) и позднее — журнал Új Hang (Новый голос). На страницах этих журналов наряду с произведениями прогрессивных венгерских писателей и поэтов мы встречаем и переводы из украинской литературы. В 1936 г. журнал *Серп и Молот* (6—7 ном.) отмечает 75-летие смерти великого украинского поэта Тараса Шевченко, поместив статью о значении творчества «великого украинского классика и революционера». В журнале *Новый Голос* в 1939 г. к 125-летию со дня рождения Т. Шевченко публикуется статья о нем венгерской поэтессы Шаролты Лани и переводы нескольких стихотворений, сделанные известными венгерским поэтом Андором Габор и Шаролтой Лани.[62] В вышеупомянутых венгерских журналах, выходящих в Москве, печатались также переводы произведений советских украинских писателей и поэтов.

Освобождение Венгрии открыло новую эпоху в истории венгерского народа, в истории его взаимосвязей с соседним украинским народом. Широкие горизонты открылись и для развития венгерско-украинских литературных связей.

Вера Шер

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Белецкий, А., *Украинское литературоведение за сорок лет. Вопросы литературы*, 1957, № 8, стр. 143.

[2] Радо, Д., *Українська література й угорці. Вітчизна*, 1960, № 11, стр. 90—101.

[3] Франко, І., *Критичні письма о Галицькій інтеліґенції*. Лист 2. ж. *Молот*. 1878.

[4] Franko, I., *Kisoroszok. Egyetemes irodalomtörténet* IV. k. Bp. 1911. 481 p.

[5] Tardy, L., *A tokaji Orosz Borvásárló Bizottság története*. Sárospatak 1963. (Grabár, E., *Ivan Frakno magyar kapcsolatai. Filológiai Közlöny* 1964 1—2 sz. 160 p.

[6] Подробнее см. в статье Э. Грабар о связях Франко с венграми:

[7] Франко, І., *Кошут і кошутська війна. Життє і слово*. т. І. Львів. 1894, стр. 461—478.

[8] Врабель, М., *Угро-руські народні співанки*. Будапешт, 1900.

[9] Sztripszky H., *Kossuth Lajos a rutén népköltészetben. Etnographia* 1907. 157—162; 235—248; 299—307 pp.

[10] *Magyar—orosz Népdalok*. Gyűjté, s fordítá Lehóczky Tivadar. Sárospatak 1864.

[11] *Koszorú* 1864. 17. sz. 402—405 p.

[12] Zsatkovics, K., *Vázlatok a magyarországi oroszok életéből. Bp. Szemle* 1895. 82. k. 275—290 p.

[13] *Magyar—orosz Népdalok*. Ford.: Fincicky Mihály. Kiadta Kisfaludy Társaság Pest, 1870. 182 p. (A hazai nem-magyarajkú népköltészet tára 2).

[14] *Szépirodalmi Közlöny*. 1870. 28. sz. 449—450 p.

[15] Zilahy, I., *Ukránia költészete. Korunk Tárcája*. 1865. 36. sz. 287—288 p.

[16] В книге Евниной *Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР* ошибочно указано, что в венгерской печати о Шевченко впервые упоминается в примечании Ш. Шоймоши к его переводу рассказа П. Кулиша *Орися*, напечатанном в 1892 г. в журнале *Мадьяр Семле*.

[17] K. T. K., *Egy orosz parasztköltő. Vasárnapi Újság*. 1888. 38. sz. 627—628. p.

[18] K. T. K., *Egy orosz parasztköltő. Képes Folyóirat*. 1888. 4. k. 355—388. p.

[19] Надо заметить, что во многих европейских странах Т. Шевченко и Марко Вовчок долгое время считали русскими писателями.

[20] Kulis, P., *Oriszja. — Ruthén történet.* Ford.: Solymossi Sándor. *Magyar Szemle.* 1892. 38. sz. 454—456. p.

[21] Máthé, M., *Egy ukrajnai költő* (Tarasz Sevcsenko) *Magyar Állam.* 1896. 150. sz.

[22] Sevcsenko, T., *Kaukázus.* Ford.: Máthé Miklós. *Magyar Állam.* 1896. 193. sz.

[23] Zsatkovics, K., *A kis-orosz irodalom történetének rövid vázlata. Magyar Szemle.* 1900. 26. sz. 302—303. p.

[24] то же *Kelet* (Ungvár) 1900. 30—31. sz.

[25] Vovcsok, M., *Végzetes házasság.* (Orosz beszély) *Fővárosi Lapok.* 1871. 24—44. sz.

[26] Vovcsok, M., *Az anyós.* Kisoroszból ford.: Zsatkovics Kálmán. *Magyar Szemle.* 1897. 28. sz. 332 p.

27. Vovcsok M. *Álom.* Ford. Kárpáti Zoltán. *Magyar Szemle.* 1897. 19—21.p.

[28] Vovcsok, M., *Álom.* Ford.: Szentirmay Elek. *Görög Kath. Szemle* (Ungvár) 1900. 32. sz.

[29] Vovcsok, M., *Nem pár . . .* Kisoroszból ford.: Dudinszky Nestor. *Görög Kath. Szemle* (Ungvár) 1910. 48. sz. 374—375. p.

[30] Kulužniacki, E., *A rutén nyelv és irodalom.* Ford.: Katona Lajos Az Osztrák—Magyar Monarchia írásban és képben. 17. k. Bp. 1899. 389—400. p.

[31] Fegykovics, J., *A vadász.* Oroszból ford.: Zsatkovics Kálmán. *Képes Családi Lapok.* 1898. 3. sz. 36—38. p.

[32] См. статью Э. Грабар о связях И. Франко с венграми в венгерском филологическом журнале *Filológiai Közlöny.* 1964. 1—2 sz. 169. p.

[33] Frankó, I., *A Hricz iskolai tudománya.* Ford.: Zsatkovics Kálmán. *Bp. Hírlap.* 1896.

[34] Franko, I., *Hric és az úrfi.* Elbeszélés az 1846—1848 zivataros éveiből. Ford.: Zsatkovics K. Bp. 1902. Szent István Társ. 137. p.

[35] Franko, I., *Az én szecskavágóm története.* Ford.: Sztripszky H. *Kelet.* 1899. 50—51. sz.

[36] Franko, I., *Jó kereset.* Kisoroszból ford.: Sztripszky H. *Kelet.* 1900. 2. sz.

[37] Franko, I., *A veres zsidófiú története.* Elbeszélés az ukrán népéletből. Ukrán eredetiből ford.: Sztripszky H. Bp. 1916. 54. p. *(Ukrán Könyvtár.* 1.)

[38] Franko, I., *A kőtörők.* Ford.: Zemplényi Árpád. *Ukránia* 1916. 249. p.

[39] Здесь имеется в виду литературно-научный сборник *Привіт Іванови Франкови в сорокліте його письменської праці,* Львів. 1914.

[40] Grabár, E., *I. Franko magyar kapcsolatai. Filológiai Közlöny.* 1964. 1—2. sz. 159—170. p.

[41] *Egyetemes irodalomtörténet.* Szerk. Heinrich Gusztáv. I—IV. Bp. 1903—1911.

[42] Molnár, I., *Tárász Grigorjevics Sevcsenko. Uránia.* 1910. 177—182. p.

[43] В статью включены переводы стихотворений Шевченко: *Ой, не пьються пива, меди, Тече вода в сине море* и *Ой, люлі, люлі, моя дітино.*

[44] Sztripszky, H., *Kisoroszok Perőfije. Vasárnapi Újság.* 1914. 15. sz. 294. p.

[45] *Ukrainische Rundschau.* 1914. no. 3—4.

[46] Popowicz, A., *Ein Zaungast der Romantik.* (Ein Beitrag zur Schewtschenko-Kritik). *Ukrainische Rundschau.* 1913. No 2. 49—59. p.

[47] Danko, M., *Ein Erwecker des ukrainischen Volks.* (Zum vierzigjährigen Jubiläum der literarischen Tätigkeit Frankos) *Ukrainische Rundschau.* 1913. No 5. 97—99. p.

[48] Popowicz, A., *Ossyp Jurij Fedkovicz.* (Zur Gedenkfeier seines 25. Todesjahres.) *Ukrainische Rundschau.* 1914. 1—2; 26—30; 65—72. p.

[49] Имеются в виду политические статьи Ивана Франко: *Z Rusi wengierskiej (Kurier Lwowsky.* 1896. 115.), *Głos uçisnonych (Kurier Lwowsky.* 1896. 125.), *І ми в Европі (Житте і слово,* т. 5. кн. 1. стр. 1—9).

[50] Гудзий, Н., *Литература Киевской Руси в истории братских литератур.* сб. *Русско-украинские литературные связи.* Москва, 1951, стр. 58.

[51] Цитируем из статьи Н. Крутиковой: *Братство двух культур.* сб. *Русско-украинские литературные связи.* М. 1951, стр. 11.

[52] См.: статью И. Франко в 4-м томе венгерской истории мировой литературы. Franko I.: *Kisoroszok. Egyetemes irodalomtörténet.* IV. k. Bp. 1911. 486. p.

[53] Bonkáló, S., *A kárpátaljai rutén irodalom és művelődés.* Bp. 1934. Felvidéki Tudományos Társaság. 80. p.

[54] О мадьяризации закарпатских украинцев писал И. Франко в своей статье *І ми Европі, Житте і слово,* т. У, кн. І. Львів, 1896 стр. 88.

[55] k. g. *Ukrajnai költemények. Alkotmány.* 1915. 212. p.

[56] Переводы стихотворений Шевченко *І небо невмите* и *Сонце заходить* печатались в журнале *Budapesti Szemle,* 1917. 169 k. 132—133. p.

[57] Здесь имеются в виду его книги о развитии культуры и литературы в Закарпатской Украине: Bonkáló, S., *A kárpátaljai rutén irodalom és művelődés*. Bp. 1934.; *A magyar rutének*. Bp. 1920.; *A rutének* (ruszinok). Bp. 1940.

[58] Nád, M., *Leszja Ukrainka. Magyar Írás*. 1921. 89—90. p.

[59] Podhradszky, Gy., *Az újabb ukrán irodalom. Szivárvány*. 1922. 1. sz. 34—35. p.

[60] *Ruszin elbeszélők*. Ford.: Balogh-Beéry László. Ungvár. 1943. Kárpátaljai Tudományos Társaság. 104. p. (Szláv Írók I.)

[61] Lelekács, M.,—Harajda, J., *A kárpátaljai ruszin irodalomtörténet bibliográfiája. Hajnal*. (Ungvár) 1942. 3—4. sz. 459—467. p.; 1943. 1—4. sz. 515—524. p.

[62] Lányi, S., *Tarasz Sevcsenko* (Születésének 125. évfordulójára) *Új Hang*. 1939. 4. sz. 22—32. p.

Traditions populaires et historiques dans les pays balkaniques vues par des ecrivains hongrois du XVIII[e] siècle*

Les monuments littéraires relatifs à l'objet de cette étude et que nous présentons ici, datent de la première moitié du XVIII[e] siècle. Il n'y a pas lieu, pour notre propos, d'évoquer les circonstances historiques de cette période marquée par la désagrégation de l'empire ottoman; nous nous bornerons à rappeler simplement quelques événements essentiels de l'histoire des peuples de l'Europe sud-orientale.**

Parmi les nobles, diplomates, écrivains et voyageurs, hongrois et transylvaniens, il y en eut beaucoup qui visitèrent à cette époque la terre bulgare, les Voïvodats de Valachie et de Moldavie, les territoires en bordure des routes qui mènent à la Porte. Les nobles transylvains séjournant dans les pays balkaniques, évoquent dans leurs lettres et écrits leurs observations relatives aux traditions historiques et au mode de vie des peuples qu'ils ont bien connus. Ils notent des traditions orales, des légendes, ils connaissent des éléments mythologiques, des contes naïfs, des anecdotes populaires, ils parlent d'objets gréco-romains et d'histoires médiévales, ils relatent les rites et les coutumes des habitants, décrivent les paysages qu'ils traversent, évoquent la vie économique, les conditions sociales, les croyances religieuses, les cérémonies de la cour, les guerres et tout ce qui s'offrait à leur curiosité d'écrivain et à leur plume. Ils mélangent aux choses vues et entendues, des souvenirs de lecture. Nous ne pouvons entreprendre, dans notre communication, de présenter dans ses détails une matière aussi riche, tout ce que nous voudrions

* Communication prononcée le 27 août 1966, au I[er] Congrès International des Études balkaniques et sud-est européennes à Sofia.

** A la fin du XVII[e] siècle, la Porte, alors aux prises avec les plus graves difficultés intérieures, se vit contrainte à la suite de la reconquête définitive de Buda (1686) et de celle — provisoire — de Belgrade (1688), d'une part, du soulèvement des Serbes contre les Turcs, du mouvement de résistance armée bulgare qui atteint son point culminant dans l'insurrection de Čiprovci (1688) et Karpošove (1689), puis de la défaite turque de Zenta (1697), de l'autre, d'abandonner par le traité de Carlovtsi (1699), tout le territoire de la Hongrie et de la Transylvanie, à l'exception de Temesköz. Vingt ans plus tard, aux termes du traité de Pozarevatz (1718) qui mettait fin à la guerre turco-austro-vénitienne, la Porte devait abandonner de nouveaux territoires, fort étendus: la Serbie du Nord, une partie de la Bosnie, l'Olténie, la partie occidentale de la Valachie. En dépit d'une nouvelle guerre suivie du traité de Belgrade en 1739, qui obligeait les Autrichiens à évacuer certains territoires, et rendait Belgrade et les Balkans du Nord à la domination turque, la situation de grande puissance de la Porte était définitivement compromise. La crise devait être encore approfondie par les guerres de la deuxième moitié du siècle. Les peuples annexés et opprimés par l'Empire ottoman, commencèrent à respirer.

faire, c'est donner une idée de ce que sont ces souvenirs littéraires, peu connus, mais particulièrement dignes de retenir l'attention.

Nous avons fait un choix parmi les écrits provenant de la première moitié du XVIII[e] siècle. Les auteurs en sont des hommes cultivés, et leurs points de vue se ressemblent souvent. János Komáromi (mort en 1710) était issu d'une famille de pasteurs notaire de la chancellerie transylvanienne; pendant la bataille de Zernyest, il fut le captif d'Imre Thököly puis devient sen partisan et le secrétaire du prince Kouroutz. Après la bataille de Zenta il se rendit avec lui de Belgrade à Istanbul puis en Nicomédie, d'où il regagne son pays après la mort de Thököly (1705). Son *Diarium et experientia* fut rédigé du 8 octobre 1697 au mois de septembre 1705.

János Pápai était un hobereau; il fut secrétaire puis directeur de la chancellerie du prince François II Rákóczi avant d'être plus tard, diplomate en Turquie. Il parlait bien le latin et le roumain et connaissait un peu de turc. Son premier *Diarium de la légation de Constantinople* date de 1705—1708, le *Reportum de la publica legatio de Tömösvár et de Nandorfejérvár*, qui évoque son voyage à Belgrade, date de 1709, et le *Diarium legationis Constantinopolitanae* de 1710. A Istanbul, il habitait dans la banlieue nommée Balat, la maison dite «de Transylvanie», qui avait été achetée autrefois par les princes de Transylvanie. Pendant les années d'émigration de Rákóczi, il visita Hotin, Sofia, Istanbul, vécut à Braïla dans la région du delta du Danube, et à Rodostó (Tekirdag) sur les bords de la mer de Marmara; il mourut à Bucarest, en 1740.

Kelemen Mikes (1690—1761) chambellan du prince Rákóczi. était originaire d'une famille de la petite noblesse székely, de Transylvanie, A partir du mois d'octobre 1717, il vécut à Rodostó, dans la proximité d'Istanbul, mais connaissait aussi les villes et les villages de Gallipoli, Andrenople, Uzunköprü, Büyükdere, Jeniköy, Beykos, Büyükali. De 1738 à 1740 il passa par Csernavoda, Vidin et Fetislan, de Rüszcsük à Jassy et Rodostó par Bucarest et Foksani. Dans ses «Lettres de Turquie» qui se présentent sous la forme d'une correspondance fictive et égalent les grandes oeuvres littéraires d'Europe, il consigne tout un trésor d'observations relatives aux habitudes et aux traditions des Turcs, des Arméniens, des Juifs, des Grecs, des Bulgares, des Roumains et d'autres peuples encore qu'il avait pu connaître tout au long de son existence d'émigré.[1]

*

La matière qui se rapporte aux traditions populaires et historiques est passablement variée dans les oeuvres que nous avons choisies. Un des thèmes en est cet élément caractéristique de la culture baroque que constitue l'antiquité. Leur culture romano-byzantine a trait surtout aux monuments locaux de l'ancien empire gréco-romain, lesquels sont mentionnés, décrits, tandis que les auteurs nous font part des réflexions personnelles que ce spectacle éveille en eux. Il y est question d'Alexandre le Grand, des castra et des fortins de terre des empereurs romains. A côté de la plaque[2] qui célèbre le souvenir d'Hadrien, aux Portes de Fer, le célèbre pont de pierre de Trajan[3] attire l'attention des voyageurs. Avec l'intérêt qu'il manifeste à l'égard des antiquités historiques, Komáromi contemple dans la capitale turque «la magnifique colonne de marbre gris» de l'empereur Théodose, et «sa magnifique pyramide faite d'une seule pierre» qui «représente la grandeur impériale de Théodose». Il parle des vers latin,[4] qu'on peut lire sur sa base et pour faire plus vrai, il note: «Je les ai vus de mes yeux». Il relate aussi les vers qui sont inscrits au-dessus de la porte Yeni, dont il dit «qu'on ne peut presque plus les déchiffrer».[5] Lorsqu'il décrit la colonne de Constantin, tout en se référant aux Grecs et aux Turcs, il mêle à la tradition païenne une légende chrétienne.[6] Ici encore, il note un poème sur l'empereur fondateur de la ville, qui a pour titre «De Constantino Magno Constantii et S. Helenae filio», mais il ajoute que celui-là, il ne l'a pas vu lui-

même. Un éloge chrétien de l'auteur du journal, suit le poème: «C'était un homme, que celui qui a été le maître de Constantinople autant que de Rome, et qui a brisé les idoles des païens».[7] Mikes, lui, mentionne la colonne de Pompée.[8]

Des monuments historiques, l'intérêt des écrivains se porte souvent sur des sujets qui ont trait aux événements historiques. Cela surtout lorsque les hasards du voyage les amènent dans un lieu célèbre, à une forteresse ou une ruine, et lorsque à propos de la description qu'ils font en passant, de certaines villes, ils notent ce qu'ils ont entendu. «La célèbre Nicapolis» éveille dans l'esprit de Komáromi le souvenir d'une légende relative à la bataille perdue par le roi Sigismond.[9] Il évoque également la bataille de Várna et la mort du roi hongrois, et cite un ancien poème sur ce sujet.[10] Mikes, dans son «Histoire de l'empereur Amurates» expose en détails les raisons de la défaite subie près de Várna, et il en voit, lui aussi, la principale raison, en se référant à ses lectures, dans la violation du serment fait par le roi chrétien au sultan Murad II.[11] Mikes estime qu'il faut respecter, même le serment fait aux infidèles. L'épistolier hongrois raconte dans un passage l'histoire de la prise de Constantinople à propos de l'épisode tragique de Mehmed et d'Irène.[12] Komáromi voudrait donner plus de créance à ce qu'il a vu et entendu dans la capitale turque en s'appuyant sur des sources écrites, et dans sa description il introduit un passage en latin qui a pour titre «Originis descriptio, olim Aethusa, Byzantii seu, Constantinopolis», pour souligner ensuite: «Je voulais coucher par écrit une chose digne de mémoire.»[13] Il est également fait mention dans ces notes littéraires de nouvelles traditions historiques, qu'il s'agisse de la relation, à la façon d'une anecdote, du traité de paix du Prout de 1711 entre les Russes et les Turcs, de la chronique du soulèvement de Patrona en 1730, contemporaine des événements eux-mêmes ou des impressions personnelles relatives à la guerre austro-turque de 1736—1739.[14]

Lorsqu'ils parlent de l'origine des monuments et relatent les événements historiques, les écrivains n'indiquent pas leurs sources. Les expressions «on dit», «il paraît» et une partie de leurs remarques montrent le caractère oral de leurs informations. Mais en même temps, on y trouve aussi des souvenirs de lectures classiques, et souvent le mélange des deux sources. Les choses vues, entendues et lues s'entremêlent ici. Mikes entreprend de comparer la tradition orale et les sources écrites quand, au cours de la description d'un fragment de colonne, il met en doute les assertions de la tradition orale: «et tout le monde ajoute foi à la colonne de Pompée, mais on ne trouve rien à ce sujet par écrit . . .»[15] Parlant avec enthousiasme du «Bosphorus Thracicus», Komáromi mentionne la tradition pompéienne: «On raconte à ce sujet que c'est le grand Pompée qui aurait réuni la Mer Noire et la Blanche.» Et il continue avec un étonnement naïf: «Je crois que c'est là l'oeuvre de Dieu, car si c'était l'oeuvre de l'homme, ce serait plus étroit . . .»[16]

Cette vision de l'histoire quelque peu naïve chez nos écrivains, prend sa source directe dans la tradition populaire locale. Ils perpétuent des fables, des légendes et des petites histoires profanes comme si elles avaient un intérêt historique, en s'appuyant selon toute vraisemblance, sur des sources orales. Lorsqu'ils les racontent, ils se bornent à dire l'essentiel, et la plupart du temps n'ajoutent aucun commentaire personnel aux faits qu'ils relatent. Les évènements se présentent au gré du hasard, et nullement dans le cadre d'une conception historique quelconque.

Pápai écrit en quelques phrases laconiques «En amont de Nis, l'eau de la Morava qui coule entre deux montagnes, au sommet desquelles on aperçoit les ruines de deux anciens châteaux l'un en face de l'autre. On dit qu'ils ont été construits, voilà longtemps, par de jeunes Grecques, c'est pourquoi de nos jours on les appelle «le château de la jeune fille».[17] Komáromi a lui aussi, entendu parler de plusieurs châteaux de ce genre (Kiglicz, Veg-Szendrö) «qu'une putain grecque nommée Helena» avait fait construire. C'était aussi un château d'Helena que celui dans lequel se trouve «le tombeau de Beli bég» — person-

nage qui avait eu sa part dans la victoire turque de Mohács (1526) — avec ses quarante-huit tours, et sur la partie de la clôture qui surplombe le Danube, «la putain avait fait graver ses armes sur une pierre spéciale», quant à elle-même, elle s'était fait faire une statue en pierre qui la représentait nue (elle était honnête, la dame) — dans l'intérieur du château».[18] La légende d'un château à la Mer Noire de la jeune fille est liée à la fille trés aimée d'un empereur grec, qui — pour accomplir l'oracle — était morte de la morsure d'un serpent, bien qu'elle se fût sauvée de son destin dans son petit château.[19] La légende qui se rattache à un château situé sur la rive de la Mer Blanche nous reporte à la mythologie grecque «. . . Dans ce château appelé Czilibre, habitait il y a bien longtemps, Ménélas; c'est là qu'avait grandi la célèbre Hélène, et c'est là que Paris l'avait enlevée pour l'emmener à Troie. Depuis que les Turcs l'ont pris, ils n'y ont pas touché, les ruines s'en voient encore aujourd'hui.»[20] Komáromi nous raconte d'une manière plus détaillée l'histoire romanesque des «trois tours» des bords du Danube, où il est question d'une belle fille de roi qui fuyant l'amour de ses frères, se jeta dans les flots. Il relate longuement la légende de «la pierre de Kadi» qui se trouve sur les bords du Danube, et où il s'agit d'un empereur turc enlevé par les voleurs, et du juge qui, pour avoir prononcé un faux jugement, fut précipité par les voleurs du haut du rocher.[21] C'est là un motif très intéressant d'une tradition historique vivante dans le peuple, dès avant la chute de l'Empire byzantin, qui reparaît sous plusieurs variantes, dans l'histoire des peuples en quête d'une patrie. «Dans le détroit de la Mer Noire, il y avait un château de peau qui s'appelle ainsi parce que lorsque les grecs possédaient Constantinople, les Turcs n'avaient demandé pour eux qu'une place grande comme la peau d'un boeuf. Quand il eut été accédé à cette demande, ils découpèrent cette peau en lanières si fines qu'ils occupèrent assez de place pour pouvoir construire une grande ville avec des tours puissantes d'où ils s'élancèrent pour prendre Constantinople . . .»[22] La courte histoire suivante de caractère anecdotique qui nous est contée, évoque elle aussi les guerres entre les Grecs et les Turcs des temps anciens.: «Csorlon il y avait autrefois sur une montagne, il n'y a qu'un grand château désert grec, on l'appelle Csorlo, parce que lorsque l'empereur turc l'occupa, il dit que si à midi il ne le prenait pas, qu'il fût lui-même Csorol, c'est-à-dire aveugle; et il le prit et on lui donne ce nom.»[23]

Ces anecdotes et contes romanesques qui constituent rarement des récits complets, s'étendent aussi aux croyances populaires et aux légendes religieuses. Pápai, s'arrêtant dans un cloître au-delà du fleuve Jarova, note: «Les moines racontent qu'un saint preux repose ici qui a tué cent hommes en lançant une seule flèche». Et il ajoute: «. . . par là ils font visiblement allusion à l'histoire qui se trouve dans la Bible.»[24]

Mais il est question aussi de la naissance du nouveau Messie de Babylone, du cercueil de Mahomet et de Saint Job, du tombeau de Chrysostome (de Saint Jean-Bouche d'or). Komáromi, le luthérien conserve les yeux de pierre et les langues des serpents que Saint Paul a maudits et changés en pierre.[25] Curieuses sont les croyances répandues, relatives aux traditions religieuses des premiers chrétiens. Komáromi par exemple, savait qu'à Galata dans la vieille église papiste, était conservée «la tunique sans couture de Notre Seigneur le Christ»; il raconte aussi que «la mère de l'empereur Constantin, Sainte Hélène a apporté de Jérusalem la croix de notre seigneur le Christ».[26] Lors de la description de l'Église de Sainte-Sophie, le protestant Pápai relate un miracle: «Dans cette église, on peut voir de nos jours encore, l'image de la Bienheureuse Vierge Marie, qui tient le Christ sur ses genoux. Les Turcs voulaient la cacher, mais elle réapparaît sans cesse.» Puis, il cite un évènement biblique: «Il y a ici deux cruches, dont on dit qu'elles sont de celles qui ont servi aux noces de Cana . . .»[27]

Ils manifestent un intérêt particulier à l'égard des traditions religieuses des Mahométans et surtout à l'égard des coutumes relatives à la célébration des fêtes, cérémonies

des croyances observées dans la vie du peuple, ainsi qu'à l'histoire de ces traditions. C'est en faisant preuve d'objectivité, ou ailleurs, d'humour, qu'ils parlent de la façon curieuse dont se déroule le jeûne au moment du ramadan, de la fête du baïram et de l'anniversaire de la naissance de Mahomet, de la légende persane sur l'institution du jeûne par le Christ et Mahomet.[28] Ils accompagnent de remarques mordantes la «piété de comédie» des derviches tourneurs, ils écoutent le chant des joueurs de flûte et celui du muezzin (la cloche de peau) appelant les fidèles à la prière, ils décrivent la cérémonie de la circoncision, étrange pour eux, les règles qui président à la manière de se laver, ils se moquent de l'interdit jeté sur le vin et la viande de porc, aussi bien que de la superstition, à l'égard de l'eau bénite, des prêtres grecs qui «bénissent l'eau acide du bain».[29] C'est d'esprit éclairé, et avec bonne humeur, que Mikes nous conte des anecdotes sur l'état paradisiaque, disant que «ceux qui se soumettent docilement à la mort ordonnée par l'empereur, sont considérés comme des martyrs et vont aussitôt tout droit au paradis par la poste.» Sur le paradis promis par Mahomet, Mikes nous gratifie d'une romanesque description littéraire, laissant le champ libre à sa propre fantaisie.[30] A la façon particulière des Turcs de se coiffer, il trouve même une explication. «. . . ils disent que quand le corps est dans la tombe, deux anges s'approchent qui le mettent à genoux et lui demandent compte de tous ses actes. Si beaucoup de Turcs laissent une petite touffe de cheveux au sommet de la tête, c'est pour que les anges puissent les prendre par là . . .»[31]

Les sources des renseignements, des croyances, qu'il tire de sa propre expérience et d'une tradition orale, sont indiquées ici encore, d'une façon très générale; ainsi par exemple, «cela je l'ai appris par d'autres, et c'est ainsi que je l'ai décrit . . .» «Aujourd'hui encore on dit qu'il en est ainsi.» «C'est ce que disent aussi bien les Grecs que les Turcs . . .» «Je le tiens de la bouche d'un vieillard . . .» etc. A propos des «sirènes Maris Aegei», ces monstres extraordinaires à l'aspect humain, à propos de ce monde exotique, l'écrivain notait dans son journal ce dont «les prêtres aussi bien que les hommes d'antan et les vieux pêcheurs parlaient avec foi».[32] Le grand nombre des sujets abordés dans leurs notes, montre que les écrivains hongrois ont puisé aux sources abondantes des traditions qui vivaient au sein du peuple.

* *

La matière littéraire et ethnographique relative à la vie des peuples balkaniques, selon la diversité de langues, de croyances et de culture est une couleur particulière dans l'oeuvre des écrivains hongrois. Parmi les éléments de la tradition folklorique, on trouve en premier lieu les coutumes en honneur dans les cérémonies nuptiales arméniennes, turques et grecques telles qu'on pouvait en voir à Rodostó, dans cette communauté ethnique, coutumes dont Mikes a fixé en vers certains moments (célébration du mariage, remise des cadeaux, musique accompagnant les noces, le départ de la mariée, sa toilette, son coucher), comme dans les traditions de la poésie nuptiale hongroise, en Transylvanie. Les Turcs «le jour des noces, conduisent en voiture la fiancée en grande pompe, à grand renfort de tambours et de flûtes, jusqu'à la demeure du fiancé. Le jeune homme l'attend à la porte et il la fait descendre de la voiture, ils se donnent la main, mais, le visage de la jeune fille est dissimulé sous un voile . . .» Ce qui ne plaît pas à Mikes, c'est que le fiancé ne voit que dans le lit si sa femme est belle ou laide. Et il ajoute: «Ce n'est pas fait pour l'humeur hongroise, ce genre de mariage.» Il évoque à plusieurs reprises les curieuses cérémonies nuptiales lors du mariage des filles du «sultan aux nombreuses femmes» et bien entendu le thème exotique de la vie de harem.[33]

Les coutumes populaires ancestrales nous sont présentées comme une expérience directe, avec les impressions personnelles de l'auteur. Dans la région montagneuse des Balkans, «quand on pénètre dans un village bulgare, une vieille femme vous précède

avec un crible, où il y a du blé et elle vous en jette un poignée» — écrit Mikes, et il ajoute: «il faut bien entendu lui donner quelque chose, car elle non plus, n'est pas tenue de répandre son blé en votre honneur.».[34] Il arrive à l'écrivain d'expliquer certains aspects particuliers des coutumes populaires bulgares de l'hospitalité: «. . . il faut d'abord se signer devant la maîtresse de maison bulgare et ainsi elle vous donne du lard, autrement, non; la raison en est que si elle donnait du lard à un Turc, et que d'autres le voient, elle serait punie.»[35] En ce qui concerne les formes diverses des rapports sociaux, Mikes nous donne un tableau, tout subjectif des habitudes relatives à l'hospitalité, chez les Roumains et chez les Turcs également; c'est d'une main de maître qu'il brosse le tableau de ses expériences lors de visites dans la maison d'un Turc de peuple, ou dans celle d'un boïard, ou bien encore de ce qu'il a vu dans des réceptions à la cour. Son grand grief, c'est la manque de vie de société, le fait qu'on ne peut nouer aucune relation avec les Turcs d'Andrinople ou de Rodostó, pas plus qu'avec les boïards de Moldavie ou de Bucarest, et encore bien moins avec leurs femmes. Les Turcs sont jaloux, parce que dans leur maison, ils ne veulent pas qu'il y ait de fenêtre qui donne sur la rue pour que les femmes ne puissent pas regarder par la fenêtre. «On a bien raison de dire que la France est le paradis des femmes et le purgatoire des chevaux, alors que la Turquie est le paradis des chevaux et le purgatoire des femmes». Quand on est en visite chez un Turc, après une pipe de tabac, une tasse de café, quelques mots et un long silence, on apporte le brûle-parfum. Il faut alors partir, mais il ne convient pas, il est inderdit, de demander de nouvelles de la femme. Les Arméniens sont encore plus jaloux de leurs femmes.[36]

Les coutumes bulgares de l'hospitalité sont plus plaisantes, au tableau de ces coutumes se joint une commentaire sur la danse populaire bulgare. Séjournant à Kazanlih à proximité d'un village de montagne du nom de Sipka, Pápai écrit: «Quand on descend chez des Bulgares, ils vous accueillent de bon coeur, vous entourent, et même, comme ils sont d'humeur joyeuse, ils dansent, les hommes se tenant par la main, car un homme ne danse pas seul avec une femme.»[37] Mikes nous donne une description fidèle et détaillée de la danse populaire bulgare. « . . .à plusieurs endroits pour quelques polturas nous avons fait danser les jeunes filles bulgares. Elles ne se fatiguent jamais en dansant, car elles dansent sur place, elles remuent à peine les jambes, elles font quelques pas en avant, puis autant en arrière, et c'est tout. Mais pour le chant, elles ne se ménagent pas, et ne cessent de chanter. Mais quels chants, on en grince des dents quand on les entend, comme quand le serrurier lime le fer . . .»[38]

Parmi les détails variés qui abondent dans ces journaux, nous rencontrons les cortèges nuptiaux arméniens et grecs, la suite du sultan, en costumes somptueux, le camp bigarré des soldats, les seigneurs de la cour des voïvodes, les moines grecs et turcs, les juifs mécréants qui se convertissent pour de l'argent, les ministres vénaux de la Porte, qui acceptent secrètement des «cadeaux» (des «fleurs»), des commerçants, des serfs, des vendangeurs, des paysannes qui cultivent le coton, des pleureuses bulgares de Grabova, des esclaves, des galériens hongrois, russes, polonais, les représentants des couches les plus variées de la société. Les couleurs des différents costumes nationaux, les descriptions fragmentaires des costumes populaires bulgares, turcs, grecs, serbes, roumains, constituent des éléments pittoresques de l'oeuvre des écrivains hongrois.[39] Voici une jeune Bulgare en train de danser. «Ce qu'il y a ici de curieux, c'est qu'elles se couvrent de toutes sortes de pièces de monnaie, leurs cheveux, leur cou, en un mot toute leur personne, de toutes sortes de pièces de cuivre, de polturas . . .»[40] Parcourant la belle contrée du Danube, Mikes mentionne «. . . ces belles terres sont toutes entre les mains de Serbes qui ne travaillent guère, quant aux femmes, elles portent de bien vilains bonnets.»[41] Les Arméniennes de Rodostó lorsqu'elles vont à la ville, jettent toutes sur eux-mêmes une pelisse noire, non doublée.[42] Les femmes grecques n'ont d'autre souci que leurs nom-

breuses robes, «il faut qu'elles aient une nouvelle robe pour toutes les grandes fêtes . . . elles seraient plutôt disposées à manger du pain sec, qu'à vendre un de leurs colliers de perles. Si elles ne s'habillent pas deux on trois fois par jour, elles s'ennuient. A voir ces tissus de soie et ces perles, on les prendrait toutes pour des princesses . . .» Mikes trouve à redire au luxe de l'épouse grecque de l'interprête officiel, de la porte, dont les vêtements sont râpés . . .» je lui ai vu une pelisse vieille de trois ans, pourtant je sais qu'il a tout ce qu'il lui faut en pelisse de martre, par contre, j'ai vu que sa femme avait la tête toute couverte de diamants et d'émeraudes.»[43] Ils s'intéressent surtout à la façon de s'habiller de femmes, mais ils observent d'autres choses également. A la cérémonie de la circoncision «on habille l'enfant aussi richement que possible, puis on le porte à travers les rues, en musique. L'enfant porte une fléche dans sa main, dont il tient le fer dirigé vers son coeur . . .» c'est ainsi que Mikes décrit le héros du cortège solennel.[44] Il se moque du grand vizir qui s'est mis en route d'Andrinople vers Sofia pour signer la paix «avec des plumes, des armes, comme un Hercule . . . dans une très grande pompe».[45] Sa description du vêtement des derviches et la représentation réaliste qu'il en fait sont excellentes.[46]

Il faut faire une place à part à certaines descriptions fragmentaires de villes (Rodostó, Istanbul, Sofia, Vidin, Bucarest, Jassy, Andrinople) et aux passages plus ou moins longs relatifs à la population de ces villes.[47] Ici encore, les descriptions ne sont pas une simple et sèche énumération de détails objectifs, il y a là toutes sortes d'images prises sur le vif, et d'appréciations subjectives. Cela est sensible surtout chez Pápai qui s'attriste en décrivant le spectacle qu'offre le marché aux esclaves de Constantinople.[48] Ce sont les mêmes sentiments de tristesse et de profonde compassion humaine qu'éveillent en Mikes le sort des galériens et la vue du marché aux esclaves de Vidin.[49]

Bien que ces relations à caractère littéraire se fondent sur une expérience personnelle, on y décèle aussi, des sources écrites, auxquelles elles empruntent certains de leurs élements. On peut affirmer avec certitude, par exemple, que la partie des lettres fictives de Kelemen Mikes, sur les coutumes de la cour, l'administration et la religion turques (Lettres 172 à 192) est le remaniement d'une oeuvre de P. Ricaut traduite de l'anglais en français.[50]

C'est de la tradition populaire que relèvent les formules de salutation grecques, turques, roumaines, ainsi que les locutions, proverbes, fables et anecdotes généralement, que les écrivains hongrois, avec leur goût du langage imagé, mêlent adroitement à leurs récits. «J'attends toujours qu'il soit question de ces 'athnamé punctumi' et qu'on me fasse venir, mais il paraît bien que dans notre cas aussi, le proverbe turc a raison qui veut que c'est en voiture que le Turc attrape le lièvre» — écrit Pápai qui attend vainement son tour à la Porte.[51] Ailleurs, il cite les propos du vizir: «C'est un fou et un insensé que ce tsar moscovite, il court de tous les côtés jusqu'au jour où il sera pris au piège.»[52] D'un Turc avec lequel il avait eu beaucoup d'ennuis, il a appris des formules de malédiction: «. . . il m'a juré que Dieu, le sel et le pain le puniraient s'il ne me servait . . . il répéta . . . que je crache sur la charogne de son corps (ce qui chez eux est une grande malédiction) s'il ne faisait pas ce qu'il avait promis . . .»[53] Dans un dialogue qui se déroule à la Porte un pacha raconte une fable politique sur le bon docteur, tandis qu'un autre cite l'exemple d'un oiseau âgé de mille ans. Pápai répond par une fable turque. Un effedi raconte une fable sur un puits en pays sarrasin et sur l'eau de l'immortalité à propos d'un grand vizir «qui ne voulait écouter les conseils de personne sans pourtant rien savoir lui-même».[54] Mikes qui avait lui aussi, une prédilection pour les paraboles turques, pour cette monnaie courante de la conversation, mentionne entre autres le conte de la croyance fataliste en Dieu des Mahométans, sur l'ange apportant de la boue pour la création de l'homme et sur la mort, ainsi que la légende du «pain répandu».[55] Cette légende turque de caractère religieux est mêlée à la trame des lettres fictives et missiles de l'écrivain à la façon d'un

motif littéraire traité avec pittoresque. «Mais songez un peu à ce que les Turcs racontent,» — écrit Mikes avec étonnement sur le talent turque qui s'est ingénié à mettre dans la conversation tout ce qu'il ne voulait ou ne pouvait pas dire ouvertement. Lorsqu'il a quitté Jeniköy, le prince Rákóczi a en effet dit au grand vizir, que Rodostó était peut-être loin et qu'il aurait aimé être plus près de la Porte. «Sur quoi le vizir dit que s'il est certes un peu loin, l'endroit est convenable; mais qu'il ne pense pas être loin, il l'est peu, puisque si on fait cuire du riz ici, on peut l'emporter chaud là-bas.» L'écrivain ajoute: «. . . qu'on juge un peu de cette manière turque de s'exprimer.»[56] Mikes avait entendu parler des formules qu'employaient les Turcs pour remettre les choses à plus tard. C'est pour cela qu'il écrit avec impatience dans une de ses lettres: «Il est vrai qu'il fait des promesses, mais . . . avec cette manière terrible de remettre toujours tout à plus tard, demain — demain, (jarüm-jarün) ce demain-là dure six mois et jusque là on ne peut lui tirer six mots de la bouche.»[57]

Certaines formules et proverbes entendus plus souvent sont transcrites sous leur forme originale, d'après ce qu'ils entendaient. Mikes, citant les propos du Kadi de Rodostó, écrit: «Aferim, hongrois, aferim (tu dis toi bien) . . .»[58] Pápai termine le journal de son ambassade à Constantinople en 1707, en Hongrie, par ces mots: «Is alla, Is alla» (si telle est la volonté de Dieu). Les différentes façons de saluer rentrent dans ces formules. Lors de la description de la cérémonie spectaculaire d'une audience Pápai cite les mots du pacha turc: «Inclinant devant lui, il dit hosgeldi csafageldi (Dieu vous amène)».[59] Ailleurs, il répète les mots d'adieu prononcés par le vizir: «hoz geldi száfká geldi» (Dieu est avec toi).[60] Mikes utilise une formule de salutation grecque. Il commence ainsi sa 40e lettre: «Polatéti, tu vois ma chère tante, que je sais déjà dire bonjour en grec.»[61] Il termine deux de ses lettres par l'expression «kalinitza» (Kalin nikta — bonne nuit).[62] Il connaît la formule de salutation roumaine et il la transcrit phonétiquement:[63] «mariászávoda» (măria sa vodă — votre grandeur). Nous ne nous étendrons pas à d'autres données éparses turques et roumaines, qui peuvent être très instructives du point de vue linguistique. Pour terminer je vais encore citer une formule connue de la chancellerie turque: «la fin soit heureuse et comblé de bonheur» («que votre fin soit comblé de Prospérités»); une variante chrétienne est employée par Mikes aussi: «le rez-effendi (cancellarius) vient souvent chez nous, nous aussi allons fréquemment voir incognito le kalmakány (kaymakam), auquel Dieu donne une fin heureuse . . .»[64]

*

Les différents éléments des traditions populaires et historiques des pays que nous avons mentionnés, et qui apparaissent d'une manière variée dans les oeuvres de Komáromi, de Pápai et de Mikes, montrent bien comment certains écrivains, certains voyageurs hongrois de 18e siècle voyaient la vie des peuples balkaniques et ce qu'ils se plaisaient à noter de leurs traditions. Mais en même temps, ces écrits illustrent brillamment la manière selon laquelle ces éléments folkloriques sont devenus des motifs littéraires chez les écrivains hongrois de cette époque. Ils sont un exemple remarquable de la stratification historique de la tradition populaire de cette matière folklorique si riche en couleurs, de ses sources inépuisables, fournies par le peuple, du mélange de la tradition orale et des sources écrites.

Il vaudrait la peine, et il serait instructif de soumettre ces oeuvres à une analyse plus approfondie, de mettre de l'ordre dans les sources que peuvent fournir certaines littératures nationales et d'en faire l'objet d'un examen comparatif. A propos de l'exposé du professeur Siyavuşgil portant sur l'analyse psychologique et sociale des anecdotes populaires turques,[65] nous pensons qu'il vaudrait la peine d'analyser la manière dont les

anciens écrivains hongrois ont fait leur la manière de voir populaire des fables et des anecdotes turques, ainsi que leur contenu moral. Quel chemin a été parcouru par certaines anecdotes qui passent d'un peuple à l'autre, et quelles transformations elles ont subies, comment certaines d'entre elles, issues du folklore, se sont haussées jusqu'à la littérature. On peut examiner si la manière anecdotique turque a eu une influence sur la littérature anecdotique de Transylvanie, sur l'ensemble de ses motifs, aux 17e et 18e siècles.

Sur le plan de la méthode, nous nous sommes également efforcé de montrer dans notre exposé combien l'étude du folklore en même temps que de la littérature est profitable et combien d'enseignements elle comporte. Dans le cas qui nous occupe, notre ancienne littérature témoigne de la richesse en éléments folkloriques, empruntés à toutes sortes de nationalités, que renferme notre littérature. En faire l'étude mène à l'analyse de processus complexes, et à un examen comparatif. Le travail qui consiste à retenir ces éléments et à les étudier est riche en perspectives. Le domaine des recherches peut s'étendre dans deux directions: comprenant à la fois le 17e siècle et au-delà des limites du 18e siècle, le 19e siècle lui-même. Ce que devient ce phénomène dont nous venons d'esquisser les grandes lignes, à l'époque du romantisme, les volumineux carnets du Journal de Széchenyi en fournissent dans la littérature hongroise le meilleur exemple. Le programme et toute la matière inciteront les spécialistes à poursuivre leurs recherches dans ce sens.

LAJOS HOPP

NOTES

[1] Le manuscrit des livres mentionnés ci-dessus a été longtemps inédit. Les *Lettres de Turquie* ont paru pour la première fois en 1794, le Journal de Komáromi en 1861, le Diarium de Belgrade de Pápai en 1875, tandis que les journaux de la Légation de Constantinople de Pápai sont restés inédits jusqu'au 1963. Parmi les écrits cités seules les Lettres de Mikes existent en une édition en langue étrangère: elles ont paru dans une traduction turque en deux volumes (Ankara 1944—1945), des morceaux choisis ont été publiés en roumain, en polonais, en italien, en français, et en anglais.

[2] «Plus loin se trouve l'endroit où l'empereur Hadrien a tendu une chaîne sur le Danube. On voit au même lieu les fondements d'une tour, là où les gorges du Danube se terminent, tandis qu'à droite il y a sur un rocher, le titre et les armes de l'empereur Hadrien gravés sur une pierre de marbre blanc, mais le temps a si bien rongé et usé cette plaque qu'elle se distingue à peine.» Komáromi, *op. cit.* 7—8.

[3] Cf. Mikes Lettre 138. Fétislan, 11 juillet 1738. Komáromi écrit: « Il y avait ici le pont de pierre de l'empereur Trajan, avec des bâtiments à chaque extrêmité qui se voient encore; quant à moi, de ma vie je n'ai vu de tuiles et d'entassement de pierre plus grands et plus forts qu'ici. L'empereur romain Trajan a fait cet énorme pont de pierre quand il se rendait à Deceballus en Transylvanie. Cela aurait pu être la huitième merveille du monde, tout en pierre taillée, construit sur vingt piles, s'élevant à 150 pieds au dessus de la base . . .» *(op. cit.* 9). Il se peut que Komáromi dans sa description détaillée du pont s'appuie sur l'oeuvre de Justus Lipsius *(De magnitudine Romana.* Antverp. 1599. L. 3. p. 155).

[4] Difficilis quondam Dominis parere serenis Jussus et exstinuet is palmam portare tyrannis, Omnia Theodosio cedunt sobolique perenni, Ter denis sic victus ego, domitusque diebus Judice sub proclo superas elatus ad astras. Hic lapis est unus dic nam qua est arte levatus, Si nam sint plures, dic ubi congeries. *(Op. cit.* 27.)

[5] Theodosi jussis gemino nec mense peracto Constantinus ovans haec moenia firma locavit, Tam cito, tam stabilem palati condit et arcem. *(Op. cit.* 26.)

[6] «. . . il est une sorte d'oracle, une haute et magnifique colonne de l'empereur Constantin, qui, je crois, quand elle était neuve ne devait pas avoir sa pareille en Europe; de la base au sommet c'est une pierre d'un seul tenant portant des sculptures artistiques, mais le temps, le soleil et la pluie l'ont bien abîmée, si bien qu'à deux endroits on a dû la maintenir par des cerceaux de fer. Les Grecs et les Turcs racontent que, lorsque la mère de l'empereur Constantin, Sainte Hélène, a rapporté de Jérusalem la croix de notre Seigneur le Christ, elle fit construire une voûte terriblement forte comme il sied pour un

trésor aussi précieux et mit la croix dans le sol, on dit que maintenant encore elle y est c'est en son souvenir que cette colonne a été construite à cet emplacement.» *(Op. cit.* 23, 24.)

«Inclyta, cui meruit Magno Constantino nomen
Maximus et factis et pietate fuit.
Qui Byzantina Caesar dominatur in Urbe,
Primum Romani, nominis esse novam,
Nobile Byzantii nomen mutavit in Urbem,
Marmor, ubi pulchrum conditus esse tenet,
Hic Helena natus pulchro cognomine, Magnus,
Eos gentes rexit et hesperias.» *(Op. cit.* 27.)

(Un autre poème de huit vers, intitulé *De Justiniano Imperatore* suit celui-là.)

[8] «Ce matin notre prince est allé voir la colonne de Pompée, laquelle est dans le détroit de la Mer Noire, au sommet d'un grand rocher. Ce rocher forme une petite île . . . nous ne sommes pas allés jusqu'à la colonne, parce que le chemin est très raide . . . Nous n'avons pas pu savoir quelle hauteur avait autre fois la colonne, parce qu'elle est brisée en deux ou trois morceaux. Le morceau qui est encore debout ne doit pas avoir plus d'une et demie. Il n'y a rien à voir sur cette colonne, elle n'a de prix que par son ancienneté, s'il est vrai que c'est Pompée qui l'a fait dresser là parce que c'est ce qu'on dit . . .» (Lettre 34. Jeniköy, 25 mars 1720), cf. encore Komáromi, *op. cit.* 18, 54).

[9] «Le château et la ville de Nicapolis sont sur une montagne au-dessus du Danube. Cela fait déjà partie de la Macédoine. On dit que dans une de ses chapelles, Saint Paul a prêché . . . C'est ici que le roi hongrois Sigismond a perdu la bataille, pour avoir simplement dit qu'il avait une armée pourvue d'assez de lances, même si l'armée du ciel s'abattait sur eux, ses soldats et leurs lances tiendraient, les Turcs le battirent, il perdit vingt-mille hommes, lui aussi se sauva en canot sur le Danube vers Constantinople, et là, prenant la mer, il s'enfuit en Dalmatie et de là rentra en Hongrie.» *(Op. cit.* 11.) Mikes mentionne la même chose: lettre 143, Oroszcsik, 14 octobre 1738.

«Romulidae Cannas ego Varnam Clade notavi,
Discite mortales: non temerare fidem.
Me nisi pontifices jussissent frangere foedus
Non ferret Scythicum Pannonis ora jugum.» *(Op. cit.* 18.)

[11] Les sources de la Lettre nr. 203 (Rodosto, 30 Junii 1757.) de Mikes remontent aux livres de Cl. Fleury, Bayle, Bonfini, Ricaut, Guillet). «Bonfinius rapporte qu'Amourat au commencement de la bataille voyant les siens plier et s'enfuir tira de son sein le traité d'alliance qu'il avoit fait avec les Chrétiens et que le dépliant, il s'écria levant les yeux au ciel: Voici, o, Jésus Christ l'alliance que les Chrétiens ont faite avec moi en jurant par ton saint nom: si tu es Dieu, venge ici ton injure et la mienne. A peine eut-il achevé — dit cet auteur — que l'armée Chrétienne commença à avoir du dessus.» (Fleury, HistEccle Bruxelles 1715, XII, 115. Bonfinius mentionne «codicem», ainsi que Fleury dit «traité» chez Mikes, Ricaut, Guillet on trouve «hostie». «. . . ont écrit qu'Amurat tira de son sein la seinte Hostie que les Chrétiens luy avoient laissée pour ôtage de la Trêv et que ce fut à gage sacré qu'il adressa ces paroles (Guillet, *Histoire du regne Mahomet II.* Paris 1681, II, 417.) Cf. Bonfini, 1568, 486. — Ricaut, 1741, I, 25—26.

[12] La combinaison des éléments historiques avec l'épisode romanesque d'Irène et la réflexion critique de Mikes concernant la réalité de cette nouvelle donnent une indication plausible sur ses sources (Bandello-Boisteau Maometto imperador de'turchi crudelmente ammazza una sua donna. — Extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel, e mise en langue Française . . . XVIII. histoires tragiques. Paris 1559. Puis Fleury, Vertot, Bayle, Guillet, Sagred. La littérature historique nous montre que l'histoire romanesque de Mehmet II et Irène est une anecdote populaire, comme la personne de l'héroïne grecque est une création légendaire, dont les semblables vivent déjà au XV[e] siècle sous l'influence de la crudélité du grand conquérant turque. Cf. La Lettre nr. 63 de Mikes. Rodosto, 7 Septembris 1725. — Hammer—Purgstall, *Geschichte des osmanischen Reiches.* 1828, II, 208.

[13] Komáromi *op. cit.* 45.

[14] Sur la conclusion de la paix du Prout voir Mikes lettre 5. Andrenople, 29 novembre 1717, et lettre 76, septembre 1726. Sur le soulèvement de Patrona voir lettre 91, Rodosto, 5 octobre 1730 et lettre 92, Rodosto, 27 novembre 1730. Sur la guerre, voir Mikes, lettre 123—157. (1737—1740).

[15] « . . . Ce qui est certain c'est que le célèbre Romain a parcouru souvent cette région, mais il n'est pas certain que ce soit lui qui ait fait placer ici la statue. Il se peut que ce soit là l'oeuvre d'un empereur grec, ou qu'on l'ait mise là, avant même l'époque des empereurs . . .» (Lettre 34), cf. Note 8.

[16] Komáromi, *op. cit.* 17.

[17] Pápai, *op. cit.* 310.

[18] Komáromi, *op. cit.* 1 et 2—3, 7.

[19] *Op. cit.* 31.

[20] *Op. cit.* 13.

[21] *Op. cit.* 6.

[22] *Op. cit.* 17. — D'après une fable analogue la fondation de Carthage est aussi liée au nom de la reine Dido.

[23] *Op. cit.* 13.

[24] Pápai, *op. cit.* 49.

[25] Pápai, *op. cit.* 223, 139; Komáromi, *op. cit.* 15—16, 57, 68.

[26] Komáromi, *op. cit.* 21, 24, cf. encore la fin de la note 6.

[27] Pápai, *op. cit.* 152; Komáromi, *op. cit.* 16; «. . . il y a là deux des seaux (l'un est en marbre) dans lesquels notre Seigneur la Christ aurait changé l'eau en vin, de nos jours les Turcs, comme autrefois les Juifs, les conservent ad purificationem . . .»

[28] Pápai, *op. cit.* 63, 248, 314. — Mikes lettres 28, 190—191, et la lettre missile du 19 mars 1761.

[29] Mikes, lettres 184—185, 188—189, 38, 84, 142; Pápai, *op. cit.* 153.

[30] Lettre 174. Rodostó, 26 octobre 1748. En outre, lettre 65, Rodostó, 4 octobre 1725. En voici un passage: «. . . il lui promit un paradis qui serait rempli de sources et de jardins . . . pleins de fleurs en toutes saisons, et les arbres ployant, sous toutes sortes de beaux fruits, dans cet endrot charmant le lait coule à flots, avec le miel et le vin, mais ce vin n'enivre pas . . . là se promènent ces beautés parfaites qui ne sont ni cruelles, ni faciles, qui sont si douces que si l'une d'entre elles, d'aventure crachait dans la mer, celle-ci en perdrait son amertume . . . là, selon Mahomet, les jeunes filles sont toutes propres parce qu'il n'y a là aucune espèce de maladies . . . Lettre 192. Rodostó, 16 août 1754.

[31] Lettre 192.

[32] Komáromi, *op. cit.* 24—25, 46; 20.

[33] Sur les noces arménienne et grecque, Mikes, lettre 42, Rodostó, 20 novembre 1721. Sur les coutumes matrimoniales chez les Turcs, lettres 33, 50, 70, 186—187, sur le mariage des filles de l'empereur, lettres 70, 178, 187, 200.

[34] Mikes, lettre 157. Rodostó, 22 juin 1740.

[35] Lettre 133. Csernavoda, 19 février 1738.

[36] Sur les impressions de voyage de Mikes, en Moldavie et en Valachie, cf. lettres 133—157, en particulier, la lettre 134, Csernavoda, 5 mars 1738. — lettre 148. Bucarest, 11 juin 1739. — lettre 149, Jász, 21 juin 1739. — lettre 150, Jász 22 Juillet 1739. — lettre 155, Bucarest, 15 Mars 1740. — De l'hospitalité turque, lettre 4, Andrinople, 7 novembre 1717. — lettre 37, Rodostó, 28 mai 1720. — Sur les réceptions à la Cour, Pápai, *op. cit.* 274, 278, 279 (chez le pacha de Belgrade), Mikes, lettre 3, Andrinople, 29 octobre 1717. — lettre 8, Andrinople, 4 Janvier 1718. — Lettre 25, Jeniköy, 15 Avril 1719. — Lettre 129, Constantinople, 3 décembre 1737. — Lettre 131, Constantinople, 25 janvier, 1738. — Lettre 136, Vidin, 11 avril, 1738. — A propos d'un jugement humoristique sur la façon qu'ont les Turcs de construire des maisons. Lettre 15, Andrinople, 12 Juillet, 1718.

[37] Pápai, *op. cit.* 48.

[38] Mikes, lettre 157.

[39] Voici à ce propos: Pápai, *op. cit.* 47,71, 88, 101, 138, etc. Mikes, lettre 2, Gallipoli 21 octobre 1717. — Lettre 5, lettre 18, Bujukdere, 15 septembre 1718. — Lettre 20, Jeniköy, 22 octobre 1718. — Lettre 22, Jeniköy, 28 décembre 1718. — Lettre 30, Beykoz, 16 août, 1719. — Lettre 36, Rodostó, 24 avril 1720. — Lettre 38, Rodostó, 23 août 1720. — Lettre 42, Lettre 44, Bujukali, 24 juin 1722. — Lettre 81, Rodostó, 14 juin 1727. — Lettres 91—92. — Lettre 128 Constantinople, 11 octobre, 1737. — Lettre 138 — Lettre 142 — Lettre 146, Csernavoda, 1[er] juin, 1739. — Lettre 152, Jász, 3 septembre 1739. — Lettre 153, Bucarest, 18 septembre 1739. — Lettre 168, Rodostó, 15 octobre 1743, etc.

[40] Mikes, lettre 157.

[41] Lettre 135, Vidin, 7 avril 1738.

[42] Lettre 42. — lettre 70.

[43] Lettre 59, Rodostó, 16 janvier 1725. — Lettre 161, Rodostó, 15 mars 1741.

[44] Lettre 188, Rodostó, 22 mars 1753.

[45] Lettre 14, Andrinople, 6 juin 1718.

[46] Lettre 184, Rodostó, 26 octobre 1751.

[47] Pápai, *op. cit.* 23, 26, 76, 138, 152, 176, 266—267, 311; Komáromi, *op. cit.* 12—14, 16, 19, 25, 28, 34; Mikes, Lettres 10, 36—38, 42, 60—61, 127, 135—136, 148, 150, 155, 158, 183, etc.

[48] Pápai, *op. cit.* 78: «. . . J'allai à un curieux endroit qui rappelait un château, dans lequel il y a tout autour des maisons. Dans les parties inférieures des maisons on garde les esclaves-femmes, filles, hommes, enfants, qu'on habille richement. Celui qui veut acheter l'un d'entre eux, leur examine le corps des pieds à la tête, il y a même des vieilles femmes qui sont là pour regarder si les filles sont vierges; alors on vend une fille à l'encan pour dix-huit mille pièces. Il n'y a pas d'homme dont le coeur ne se serre au spectacle affligeant du sort de ces gens . . .»

[49] Cf. lettre 136, Vidin. «. . . ici nous assistons tous les jours à de tristes spectacles . . . on traîne des esclaves d'une rue à l'autre, des hommes, des jeunes filles, des femmes avec des enfants; heureuse la femme qu'on achète avec son enfant, car souvent il arrive que quelqu'un achète la femme et quelqu'un d'autre l'enfant, en une heure de temps ils se séparent sans plus jamais se recontrer.» — Sur les galériens, voir Komáromi *op. cit.* 22. et Mikes, lettre 36, Rodostó. «. . . quand ils tirent la galère . . . on entend un triste cliquetis, car on n'entend rien que le cliquetis de toutes les chaînes . . . quand on pense que ces malheureux esclaves sont presque tous des chrétiens et qu'ils doivent rester là jusqu'à leur mort, on en a le coeur brisé . . .»

[50] Mikes a utilisé la traduction française «Tableau de l'Europe ottoman», établie d'après des extraits de l'oeuvre de Paul Ricaut *The history of the present state of the Ottoman Empire* (Londres, 1669). Ce texte parut en appendice à la traduction française, *Histoire de l'Empire Ottomane* I—III, La Haye, 1709. de l'oeuvre de Ricaut: *History of the Turcs.* (Londres, 1680.)

[51] Pápai, *op. cit.* 79.

[52] *Op. cit.* 111.

[53] *Op. cit.* 91, 59.

[54] *Op. cit.* 289, 197, 251. La fable de Pápai est la suivante: «Deux Turcs s'étaient procuré du lait, ils y ont jeté du pain, le troisième lui aussi, voulut s'attabler pour manger, Ils lui dirent — ne le laissant même pas y plonger la cuillère — procure-toi du pain et du lait, ensuite viens toi aussi manger avec nous!» (284)

[55] Voici un passage de la lettre 7: «Est-ce que les Turcs ne font pas preuve de sagesse quand ils disent que Dieu a répandu des tas de pains ici et là pour les hommes, et que chacun doit aller là et rester tant que le pain dure? C'est ici qu'est notre tas à nous, aussi mangeons-en tant qu'il y en a, sans murmurer et ne disons pas qu'il vaudrait mieux manger de la polenta en Transylvanie, qu'ici de la farine de blé . . .ce n'est peut-être pas sans raison que je pense que si Dieu nous maintient dans la nuit de l'exil, il faudra peut-être que je mange tout un tas de pains, grand comme une meule, dans ce pays, car si un jour on bat les Turcs, ils seront immédiatement disposés à faire la croix. Si par contre, la paix dure, nous n'avons qu'à nous asseoir à côté de notre tas de pains, car nous ne nous en irons pas d'ici, tant que nous ne l'aurons pas mangé. Quant à moi, tant que mon tas de pains dure, je vous aime de tout mon coeur.» (Andrinople, 12 décembre 1717.) — Ce motif se retrouvera plus tard plusieurs fois dans les lettres 16, 19, 32, 36, 157. Cf. encore la lettre missile, Rodostó, 25 mars 1760.

[56] Lettre 35, Jeniköy, 16 avril 1720.

[57] Lettre 6, Andrinople, 10 décembre 1717.

[58] Lettre 36.

[59] Pápai, *op. cit.* 271.

[60] *Op. cit.* 275, 199.

[61] Rodostó, 1er janvier 1721. — Se rencontre encore dans les lettres 35, 42, 77, 80, 85, 109, 164 également (Cf. Dict. Vizandios Skarlatos 95: *πολλὰ τὰ ἔτη* lire pollà tà èti (contracté en pollà tèti)

[62] Lettre 194, Rodostó, 14 décembre 1754. Lettre 204, Rodostó, 2 novembre 1757. (*Καλήν νύκτα* lire: kalin nikta)

[63] Mikes, Lettre 148.

[64] Lettre 9. Adrinople, 15 fevrier 1718.

[65] Résumés des communications. *Littérature et folklore.* 1er Congrès International des Études Balkaniques et Sud-est européennes. Sofia 1966, 212—24.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 9 (1—4), pp. 313—345 (1967)

BIBLIOGRAPHIA

A magyar irodalom története

Geschichte der ungarischen Literatur Bd. V. — Geschichte der ungarischen Literatur von 1905 bis 1919. Redaktion: Miklós Szabolcsi. Akademie Verlag Budapest, 1965, 543 S.

Der fünfte Band der in der Redaktion des Instituts für Literaturgeschichte an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen großen Literaturgeschichte behandelt in 450 Seiten großen Formats anderthalb Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Diese trockenen Zahlen selbst sind erheblich und aufschlußreich: Während dieser fünfzehn Jahre fand nämlich so manches seinen Ausgangspunkt, so viele Talente traten ihren Weg an, oder entfalteten sich völlig, wie nie zuvor in der ungarischen Literatur — aber auch in den übrigen Literaturen der Welt ist diese dichte Ranken treibende Blüte, dieser plötzliche Reichtum, dieser fruchtbringende Sommer sondergleichen, der das ungarische geistige Leben dieser Jahre völlig durchdringt, und dessen siegreiche und unvergängliche Denkmäler sich in der Literatur erhoben haben.

Dieses anderthalb Jahrzehnt ist vor allem und vollends die Epoche Endre Adys. Zu dieser Zeit lodert hoch auf und verglimmt dieses wunderbare — Anhänger wie Feinde gleicherweise faszinierende — Feuerkunst, die Adys Leben und seine Lyrik gewesen ist; das Leben losch aus, doch die Kunst, welche dieses Leben emanierte, leuchtet weiter undzwar mit einem immer unvergänglicheren und seine Strahlen immer weiter werfenden Licht. Und wenn sich auch Ady vielleicht ohne die Zeitschrift *Nyugat* entwickelt hätte (obwohl sicherlich nicht auf dieselbe Weise und nicht ebenso vollkommen, wie er sich entwickelt hat und vor uns steht), der *Nyugat* hingegen, die wichtigste, sowohl Enthusiasmus wie auch Widerstand am meisten hervorrufende literarische Zeitschrift am Anfang unseres Jahrhunderts, hätte kaum ohne Ady bestehen können; und die meisten sich in den Spalten des *Nyugat* sich zuerst und nachher ständig äußernden Talente, großartige Künstler wären entweder überhaupt nicht, oder nur verzerrt und auf einer niedrigeren Stufe ihres Könnens herangewachsen ohne das Vorbild und den hinreißenden Antrieb Adys — und das nährende und anspornende Heim des *Nyugat*. Daher darf dieses anderthalb Jahrzehnt ebenso berechtigt die Epoche des *Nyugat* wie die Epoche Adys genannt werden — d. h. sie sind ohne eine schwere Verstümmelung beider, voneinander nicht zu trennen.

Außer zahlreichen anderen Werten der neuen umfangreichen Literaturgeschichte gehört es auch zu ihren größten Verdiensten, die volle Bedeutung und Blüte dieser Epoche dargestellt zu haben — dieselbe innerhalb des Entwicklungsprozeßes der ungarischen Literatur synoptisch betrachtet; als kein kleineres Verdienst ist ihr die Bestrebung anzurechnen (dies gilt übrigens nicht nur für den fünften Band sondern für das ganze große Unternehmen): auf der gegenwärtigen Stufe unserer Kenntnisse und unseres Wissens die Ideen und die Praxis des Marxismus durchgehends in allen Studien und von seiten aller Autoren durchzusetzen. Dies bringt heute noch manchmal — und wie wir uns unserer eigenen Zeit und damit der Aktualität nähern, in immer größerem Maße — eine Berührung des Materialismus mit dem Soziologismus, ja sogar eine Nebeneinanderstellung von ideologisch-politischen und literarischen Kategorien, manchmal die Ersetzung der letzteren durch die ersteren mit sich. Trotzdem, teilweise eben dadurch besteht jedoch die Möglichkeit, zu ermessen, welch eine große und dauerhafte Leistung das Werk darstellt. Und obwohl es vielleicht mit Recht behauptet werden kann: seine modernen Bände dienen am besten der Sache der ungarischen Literatur, indem sie je eher veralten, denn dadurch erheben sie — sowohl durch ihre Ergebnisse wie auch ihre Fehler — immer mehr das Niveau der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung und überdies unser aktives literarisches Bewußtsein, und begünstigen dadurch eine

noch reichere und ausgeglichenere Darstellung der Literaturgeschichte ihrer Epoche, in diesem neuen Ergebnis — wie auch in sämtlichen zukünftigen Ergebnissen auf dem Gebiet der Literaturgeschichte — wird dieses Werk offen oder latent, jedoch immer anwesend sein.

Der Band behandelt in drei Teilen die Literaturgeschichte der Epoche. Der erste (Die Entfaltung der neuen ungarischen Literatur) gibt im wesentlichen einen geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Überblick, mit Kapiteln über den *Nyugat*, über die Richtungen auf dem Gebiet der Kritik und ihre leitenden Gestalten; der dritte (Die Entwicklung der sozialistischen Literatur; Der Erste Weltkrieg und die Jahre der Revolutionen) bringt ein zusammenfassendes Bild der letzten vier Jahre der Epoche. Der zweite — zugleich der weitab größte Teil des Bandes (Die großen Schriftsteller der Epoche — neue dichterische Bestrebungen) — enthält elf große und an die dreißig kleinere Schriftsteller-Porträts, Essay-artige Studien über Schriftsteller, die in überwiegend großer Mehrheit zu dieser Zeit auftraten, und deren Laufbahn mit wenigen Ausnahmen in der nächsten Epoche, zwischen den beiden Weltkriegen ihren Höhepunkt erreicht und abgeschlossen wird. Diese Tatsache selbst wirft bereits die Frage der Periodisierung auf: ist es begründet und richtig, die Grenze schroff mit dem Jahr 1919 festzusetzen?

Um einem Mißverständnis oder einer Mißdeutung vorzubeugen, soll hier gleich festgestellt werden — obwohl es mir völlig überflüssig und tautologisch erscheint, — ich möchte die Bedeutung von 1919 in der ungarischen und europäischen Geschichte nicht einen Augenblick bestreiten, ein anderesmal und in einem anderen Zusammenhang habe ich meine Ansichten über ihre literarische Bedeutung ausführlich dargelegt, diesmal möchte ich diese Rezension damit nicht belasten; bei der Behandlung der Literatur vor 19 bzw. nach 19 stoßen wir aber fortwährend auf folgende Schwierigkeit: wenn wir vor 19 sämtliche bedeutende Schriftsteller behandeln, die damals auftreten und sich ein selbständiges schriftstellerisches Profil ausbilden, müssen zwangsweise Kenntnisse antizipiert werden, deren Erörterung logisch nur nach 19 an die Reihe kommen könnte, andererseits wird aber dadurch das Bild der Literatur nach 19 künstlich eingeengt und infolge dessen verzerrt, nachdem sie nämlich behandelt worden waren, müssen eben diejenigen wegbleiben, die damals eben am meisten im Rampenlicht standen, deren bedeutendste Werke jene Epoche am klarsten widerspiegeln, und deren Einfluß sich auf die damals auftretenden kleineren und größeren Künstler am lebendigsten geltend machte. Mir scheint es also berechtigt, die Frage aufzuwerfen — und die Übersicht des Bandes spricht ebenfalls dafür — : Wäre es nicht begründeter und wissenschaftlich richtiger das halbe jahrhundert von 1905 bis 1945 als eine einheitliche Epoche zu betrachten, innerhalb deren 1919 als eine bedeutende Zäsur au f gefaßt?

Naturgemäß kann keine Periodisation als eine völlig befriedigende gelten. So würde selbst diese Einteilung diejenige Kuriosität nicht mindern bzw. aufheben, daß in einem Bande über die Literatur von 1905 bis 1919 Sándor Bródy, die vielseitigste Schriftsteller-Gestalt der vorangehenden Epoche, kaum erwähnt wird, dessen Einfluß von Endre Ady bis Zsigmond Móricz, von Béla Révész bis Ferenc Molnár unbestreitbar, in vielen Fällen sogar schriftstellerisch entscheidend war. Und obwohl es kaum bestreitbar erscheint, daß er im Rahmen der Literatur der Jahrhundertwende zu behandeln ist, müßte er doch auch hier ausführlicher und mit einem größeren Nachdruck besprochen werden, zumindest das literarische Leben, seine persönlichen Beziehungen, Einflüsse betreffend. Noch schmerzhafter und ungerechter dünkt einem vielleicht die Tatsache, daß Ignotus, der bedeutendste Redakteur und höchst kämpferische Publizist der ersten Epoche des *Nyugat*, hier nur ein knappes Porträt im Kapitel über Strömungen in der Kritik bekommt; und diesem Mangel wird auch damit nicht abgeholfen, daß wir es wissen, im vorigen Bande ist sein ausführlicheres Porträt zu finden, das aber nicht völlig mit dem Bild übereinstimmt, das in diesem Band zu lesen ist. Es wäre unbedingt begründet, das Wesentliche bei der Behandlung von Ignotus hier unterzubringen: wenn wir seiner gedenken und sein Andenken in Ehren halten, so geschieht dies in erster Reihe auf Grund seiner Kämpfe für Ady und seine Anhänger und nicht um seiner übrigens ehrbaren literarischen Tätigkeit willen, die ihn an die vorangehende Epoche knüpft.

Fraglich, ob durch jedwede Verschiebung der Epochengrenze das grundlegende Problem überhaupt gelöst werden könnte, an das ein jeder stößt, der eine Literaturgeschichte dieser Epoche schreibt, das befriedigend zu lösen bisher kaum jemandem gelungen ist — auch diesem Band nicht besonders: die Versinnlichung nämlich des geistigen Milieus, in welches das revolutionär Neue bei Ady und im *Nyugat* hineinstürzt, und womit es zu kämpfen hatte. Das

Vorwort der Redaktion zum Band weist richtig darauf hin, so manches ist dem ausgezeichneten geschichtlichen Kapitel, wie auch dem nicht minder gut gelungenen *Nyugat*-Kapitel zu entnehmen. Doch wäre all das vielleicht plastischer und literarisch konkreter, wenn der Band das literarische Milieu selbst lebendiger und gegenständlicher dargestellt hätte: die virulent konservative literarische Atmosphäre, in welcher und gegen welche der *Nyugat* und Ady auftreten. (Wahrlich nur beispielshalber und keineswegs als wichtige Forderung soll es hier erwähnt werden: der Name István Szomaházys, des beliebtesten Romandichters dieser Epoche, taucht so in diesem wie im vorangehenden Band nur hie und da gelegentlich auf, obwohl er einer der charakteristischesten Vertreter des herrschenden allgemeinen Geschmacks gewesen ist.) Nur das Kapitel über das Drama ist bestrebt, dieser Forderung gewissermaßen zu entsprechen; doch würde z. B. einem, der aus diesem Buch diese Epoche erkennen möchte, ohne die paar Absätze über die Lage und Rolle der Literaturgesellschaften kaum verständlich erscheinen, von welcher Bedeutung es damals war, daß die Anhänger des *Nyugat* mit Ady an der Spitze, in einem Jahrzehnt von der Peripherie der Literatur trotz der ihnen nachgesandten »biblischen Flüche« in deren Zentrum eingezogen sind, und womit sich die Vörösmarty-Akademia bei ihrer Gründung abzurechnen vornahm. Um garnicht darüber zu sprechen, wie er das verstehen könnte: wie es überhaupt möglich war, daß die konservative Literatur zwischen den beiden Weltkriegen trotz aller offiziellen Unterstützung im allgemeinen Bewußtsein doch an die Peripherie der Literatur zurückgedrängt wurde. Dies ist kein bloßer Generationswechsel, sondern ein qualitativer Sprung so in der Kunst wie auch im allgemeinen Bewußtsein; und das dem Leser oder dem Studenten lebendig zu machen, kann nur mit Hilfe einer plastischeren Darstellung dieser virulenten, ihre konservativen Machtpositionen krampfhaft überwachenden Literatur verwirklicht werden.

Doch können selbst diese Bemerkungen die grundlegende Tatsache nicht verhüllen: diese fünfzehn Jahre sind die Epoche des *Nyugat*, Adys Epoche; und eins der größten Verdienste des literarhistorischen Handbuches ist es eben, in seinem fünften Band — sowohl durch seinen Umfang, wie auch durch seine Gründlichkeit — diese Tatsache überzeugender und nuancierter als je zuvor dargestellt zu haben. Dadurch, daß dieser Epoche ein selbständiger Band gewidmet worden ist, beweist unausgesprochen, daß sie im ungarischen geistigen Leben, sowie in der europäischen Kunstgeschichte das Bild eines Goldenen Zeitalters sondergleichen bedeutet. Den unvergänglichsten Wert verleiht den Ergebnissen dieser Epoche vielleicht der Umstand, daß sie nicht auf dem Boden einer gesellschaftlich stabilen Periode erblühten, sondern Produkte der Energien einer sich im Gärungsprozeß befindlichen Gesellschaft waren, die zugleich aktiv auf den Gärungsprozeß zurückwirkten, zu seinen bedeutendsten Hebeln gehörten, sie bildeten das Bewußtsein und aktivisierten die immer zunehmenden, sich nicht ausschließlich auf die Intelligenz beschränkenden Massen. Dies wird in der neuen Literaturgeschichte in der Tat reichlich dargestellt, bezeugt, dokumentiert: der dritte Teil fügt sich organisch in die Vorereignisse ein, wo Verflechtung von Literatur und gesellschaftlichen Prozessen besser als durch verschiedene rhetorische Griffe erwiesen wird.

Der Band handelt, wie gesagt, von der Heldenzeit des *Nyugat;* daher ist es verständlich, ja sogar unentbehrlich, daß sich eins der bedeutendsten Kapitel mit dem *Nyugat* selbst befasse. Und obwohl man damit, was unter dem Titel *Der Nyugat und die Revolution in der Literatur* geschrieben steht, kaum zu polemisieren hätte, das Kapitel ist ausgeglichen, weise, bedacht, dem Leser scheint es irgendwie doch zu wenig, ein bißchen viel zu »prinzipiell« zu sein. Er möchte in einer dicken, ausschließlich mit dieser Epoche sich befassenden Literaturgeschichte gewissermaßen nicht nur die prinzipiell-ideologische Charakteristik der Zeitschrift, sondern etwa auch ihre schriftstellerische Biographie bekommen, eventuell den Durchschnitt, das Röntgenbild ihrer Redaktion, des Aufbaus und des Wandels der Hefte; wir dürfen es nämlich keinesfalls außer Acht lassen: als diese Literaturgeschichte erscheint, sind es an die 25 Jahre her, daß die letzte Nummer des *Nyugat* erschienen ist; es gibt so manche Studenten, ja sogar Pädagogen, die das Blatt nie in die Hände bekommen, ihre Kenntnisse ausschließlich derselben entnehmen.

Damit hängt auch die Unvollständigkeit des Porträts Ernő Osváts zusammen. Ernő Osvát war nicht nur der Redakteur, sondern die Seele des *Nyugat;* er entdeckte die meisten neu auftauchenden Talente, er war ihnen in allem behilflich, erzog sie. Und hier höchte ich wiederum nicht so sehr mit dem Kapitel über ihn, mit dessen Thematik und Sätzen polemisieren (der Band schreibt eher im Kapitel über die Strömungen in der Kritik über ihn, als hier bei der Behandlung des *Nyugat.* Dies kann ebenso wenig getadelt, wie bejaht

werden; das unvergängliche Werk Osváts war nämlich — und das ist auch im Buch ausgesagt worden — was er nicht geschrieben, sondern was und wie er redigiert hat: der *Nyugat)*, sondern einerseits mit seiner Einreihung, andererseits damit, daß aus einer tieferen Analyse der »Biographie« des Blattes, sicherlich auch Osváts Porträt als Mensch, Künstler, Kritiker, Redakteur sich eher entfaltet hätte, und aus diesem Gesichtspunkt hätte es nicht geschadet, mehr aus den seiner gedenkenden Großen zu zitieren.

Eine Redaktionsfrage, doch vielleicht keine zweitrangige, ob es richtig gewesen ist, das *Nyugat*-Kapitel und »Die Strömungen in der Kritik der Epoche« von einander in solchem Maße zu trennen, wie es im Bande geschieht, eingeschoben ein — in sich übrigens ausgezeichnetes — kulturhistorisches Panorama. Würde das Kapitel über die Kritik nicht besser im *Nyugat*-Kapitel untergebracht, da es sich doch meistens um Kritiker des *Nyugat* handelt, und auch unser Bild von der Zeitschrift würde dadurch erweitert, wenn wir, vielleicht etwas kurzgefaßter, innerhalb des letzteren das Spektrum der Kritik bekämen, hinsichtlich dessen, was über individuellen Unterschieden und den eingestanden liberalen Redaktionsprinzipien hinaus markant und eindeutig die »Kritik des Nyugat« d. h. seine literarische Anschauung war. Im Vergleich mit dieser Bemerkung sind die Probleme unbedeutend, ob es nicht etwa nötig wäre — eben im Interesse einer plastischeren Darstellung des Blattes und der Epoche — ausführlicher ihre literarhistorische Tätigkeit, ihre Anschauungen über die Vergangenheit zu behandeln, und innerhalb dessen, beides mit einander verglichen, auch das, wen und auf welche Weise sich der *Nyugat* aus der ungarischen Vergangenheit entdeckt hat.

Die fünfzehn Jahre sind in erster Reihe und vor allem die Epoche Endre Adys; nicht zuallerletzt bestimmt daher das Kapitel über Ady den Erfolg des Unternehmens. Und dieser Satz — aber das Kapitel selbst — weist klar auf den fast unbegreiflichen Mangel hin, der zu einem akuten Skandal in der ungarischen Literaturgeschichte zu werden beginnt: wir haben bis heute keine gültige, die bisherigen Ergebnisse der Forschungen zusammenfassende marxistische Ady-Monographie. Die Tatsache zu erklären, und hauptsächlich mit persönlichen Momenten zu motivieren, wäre sehr leicht — doch bleibt dadurch die Tatsache unverändert und ebenso beunruhigend. Wenn die ungarische Literaturgeschichtsschreibung unverzügliche Aufgaben hat, so gehört diese sicherlich zu denselben.

Dieser Mangel bestimmte auch die Schwäche des in der neuen Literaturgeschichte befindlichen Ady-Kapitels. Diese Arbeit — die im Umfang einer kleinen Monographie gleichkommt — bietet zahlreiche wertvolle Beiträge zur zukünftigen Ady-Monographie, an zahlreichen Punkten kommt sie zu selbständigen Ergebnissen, doch kann sie jene nicht ersetzen. In erster Reihe aus dem Grunde, weil sie — von den Absichten des Verfassers unabhängig, doch durch seinen Forschungs- und Interessenkreis bestimmt — hauptsächlich auf den Publizisten Ady konzentriert wurde, und nicht so sehr die inneren Gesetzmäßigkeiten und Entwicklung der Lyrik Adys erforscht, sondern mehr ihren Zusammenhang mit seiner Publizistik, das dortige Auftauchen von lyrischen Motiven, die Parallelen im Aufbau des Gedichts und des Artikels bei ihm. Dies ist ein wichtiger und nützlicher Beitrag zur Vollständigkeit des Ady-Bildes; aber in diesem Umfang und dieser Intensität vorgetragen, ist er doch dazu geeignet, den Primat des Lyrikers in dieser vielseitigen, elementaren Erscheinung, wie Ady es war, zu verblassen.

Damit ist auch folgendes im Zusammenhang: er findet den Grund für Adys Erfolg, dafür, daß sein Name bald Kampf-Parole wurde, ausschließlich in ideologisch-gesellschaftlichen Momenten, wo doch seine Modernheit im Stil und Ton mindestens ebenso als Hebel dabei dienten, hauptsächlich anfangs. Beim Ady-Phänomen ist — wenigstens für mich — das aufregendpackendste, wie sich die beiden ineinander schlingen, wie eins den anderen instinktivbewußt erhebt; durch die Entfaltung und Ausbreitung dessen, — dabei außer den ausgezeichneten Beschreibungen der einzelnen Gedicht-Bände von ihm, auch die zeitgenössischen Kritiken, Diskussionen, Gewitter herangezogen — würde gewiß um vieles mehr aus dem Zeitabschnitt und aus der lyrischen, aber nicht ausschließlich lyrischen Revolution Adys verständlich werden.

Die gemeinsame Folge all dessen besteht darin, daß das Kapitel eben dort am mangelhaftesten ist, wo es sich um das Neue im Gedicht von Ady handelt; weiterhin daß die Frage der Einreihung Adys in die Weltliteratur, sowie seiner Bedeutung eigentlich gar nicht aufgeworfen wird, wo doch dies nicht nur eine komparatistische, sondern zugleich eine spezifisch ungarische literarhistorische Frage ist — gewiß hängt auch der Umstand damit und mit keinen Umfangsgründen zusammen, daß wenn auch hie und da Gedichte von Ady ange-

führt werden, kein einziges Gedicht von ihm analysiert wird. Dies ist jedenfalls ein Versäumnis, vor allem im Hinblick darauf, daß dieses Buch für zukünftige Generationen als Grundlage zum Lehren und Lernen dienen wird.

Es würde unwürdig und unebenmäßig erscheinen, dem Ady-Kapitel die ausgeglichene Ebenmäßigkeit und den stilarischen Schwung des Kapitels über Zsigmond Móricz, den größten Prosaiker der Epoche gegenüberzustellen, wie auch diejenige Eigenschaft des letzteren, die vielleicht eine literarhistorische Bedachtsamkeit genannt werden könnte. Sie besteht darin: die von Móricz ausgehenden, in die Vergangenheit und in die Zukunft weisenden Kraftlinien werden mit Maß und feinfühlender Sicherheit gezogen. Es wäre, wie gesagt, unwürdig, weil sich dieses Kapitel bereits auf mehrere monographische Bearbeitungen und deren positive wie negative Erfahrungen stützen kann.

Doch wäre es unrichtig, die einzelnen Porträts von Kapitel zu Kapitel hier zu besprechen. Statt dessen soll eher festgestellt werden: dieselben tragen alle — und nichts ist natürlicher als das—die Kennzeichen der gegenwärtigen Lage der Forschung an sich. Daher wurde das Babits-Kapitel nebst aller Ausgeglichenheit um einen Grad apologetischer als nötig, welches den Weg eines um vieles komplizierteren und gegensätzlichen Dichters und denselben einer ähnlichen Literaturpolitik darstellt. Daher scheint merklich »abgeklärter« das Árpád Tóth-Kapitel, über wen wir bereits eine ausgezeichnete und gründliche Monographie besitzen, als z. B. das Kapitel über Dezső Kosztolányi, dessen Haltung als Mensch, sein dichterisches und prosaisches Werk bereits viele Diskussionen hervorgerufen hat, doch wurde dabei bisher keine endgültige Zusammenfassung erreicht worden. Vielleicht ist nur das Kapitel über Margit Kaffka, die bedeutendste Dichterin der Epoche, so gelungen, als ob bereits eine fertige Monographie dahinter stehen würde —, obwohl gerade bei dieser interessanten, extravaganten und doch so sehr sympathischen Frauengestalt — zudem nach dem gefühlserregten Móricz-Kapitel — der wissenschaftlich kühle Ton, der das Kapitel durchdringt, ein wenig mißlich wirken mag.

Über die einzelnen Kapitel könnte natürlicherweise sehr viel geschrieben und gesagt, ihre Vorzüge und Mängel vielfach analysiert werden, doch sollen hier um der Kürze willen nur noch einige prinzipiell-methodologische Bemerkungen stehen.

Es ist uns klar, eine Literaturgeschichte mit diesem Aufbau und dieser Methode, kann nicht anders, nur durch einen von vornherein bestimmten Umfang der einzelnen Kapitel zustande kommen. Und an der Verteilung des Umfangs fehlt es auch prinzipiell nicht, manchmal spielt aber die Verteilung dem Redakteur und dem Verfasser gleichfalls einen Streich. Es wäre nämlich schwierig, mit jemandem darüber zu diskutieren, ob z. B. Gyula Juhász in der Reihe der Porträts den fünften Platz einnehme, nach Mihály Babits und vor Dezső Kosztolányi, darüber jedoch eher, ob ihm ebensoviel im Umfang zukomme wie Babits. Infolgedessen gewinnt der ausgezeichnete, aber so in bezug auf sein Leben wie auch auf sein Lebenswerk um vieles weniger problematische Dichter, Gyula Juhász überaus breite Rahmen; seinem Verfasser bietet sich reichlich Gelegenheit dazu, seine Gedichte ausführlich zu analysieren, eins von diesen (Wie war . . .) sogar zwei volle Seiten hindurch; wenn wir dem die Tatsache gegenüberstellen, daß im Band kein Gedicht von Ady analysiert wurde, bei Babits und bei Kosztolányi der Verfasser sich ebenfalls darauf beschränken mußte, nur die einzelnen Abschnitte in ihrer Lyrik zu charakterisieren, ohne die Werke eingehend behandeln zu können, so scheint dies unbedingt übertrieben zu sein.

Besonders, wenn wir es hinzufügen: das Kapitel läßt eigentlich auch die Frage offen, wie ist das Verhältnis zwischen der Lyrik von Gyula Juhász und seinen Zeitgenossen, der großen Dichtergarde des Nyugat.

Beim Árpád Tóth-Kapitel fällt es einem am allermeisten in die Augen, was weniger auffallend bereits bei anderen Kapiteln sich hie und da gezeigt hat, und was man wegen der folgerichtigen Durchführung geneigt ist, als Redaktionsprinzip aufzufassen: im Text des Kapitels wird weder der Verfasser einer über den betreffenden Dichter geschriebenen Monographie, noch sein Werk erwähnt, sie kommen nur in der Bibliographie vor. Ob Prinzip oder Zufall, in beiden Fällen eine Unbilligkeit. Ohne László Kardos zu erwähnen, kann über Árpád Tóth nicht geschrieben werden — wie auch das Kapitel nicht ohne seine Monographie und seine kritische Ausgabe entstehen konnte. Es wäre sogar einer Literaturgeschichte von solchem Umfang und solcher Umsicht meiner Ansicht nach sogar die Aufgabe gewesen, die monographischen Aufsätze unserer Wissenschaft in ihre Untersuchungen kritisch einzubeziehen und sie dadurch zu popularisieren: es ist vielleicht überflüssig, über die Wissenschaft hinaus auf dessen Nutzen in pädagogischer Hinsicht hinzuweisen.

Nach der Aussage dieses Buches ist unsere Literaturgeschichte noch immer nicht der »viktorianischen Schamhaftigkeit« entwachsen, welche die Sachen des Privatlebens, nicht selten auch die ideologischen »Unartigkeiten« des Künstlers umgab. Wie das Ady-Porträt es versucht, seine menschlich und künstlerisch bedeutendste Liebe zu »ätherisieren«, und das Wesentliche des Léda-Verhältnisses, sowie die widrigen Züge seiner Persönlichkeit nur mit Entschuldigungen bespricht, so erwähnt das Gyula-Juhász-Kapitel fast nur flüsternd die geistige Umnachtung des Dichters, oder das Dezső-Kosztolányi-Kapitel die Rolle des Freudismus in seinem Leben und seiner Kunst. Die Literaturgeschichte ist offensichtlich keine Sammlung von Geklatsch oder keine Skandalchronik; was aber im Leben und in der Kunst des Dichters seinen Platz hat, all dem kann ruhig und mit lauter Stimme auch in seiner Besprechung der Platz zugewiesen werden, sonst wird eben die Büchse der Pandora geöffnet, die wir krampfhaft geschlossen halten möchten.

Das übrigens sehr wertvolle Kosztolányi-Kapitel wirft das Problem auf, das aber nicht nur für diesen Teil charakteristisch ist, und das wahrscheinlich der Entstehungsart des Buches zugeschrieben werden muß: die menschlich-künstlerischen Beziehungen werden rhapsodisch und nicht immer mit der entsprechenden Betonung besprochen, was manchmal die realen und notwendigen Verbindungen, das Gefühl der Kontinuität in der Literatur verringert. So würde es z. B. bei Kosztolányi nicht schaden, seine Beziehung zu Attila József, seinen Einfluß auf Gyula Illyés zu erwähnen, umso eher, da dies im nächsten Band bei Attila József gründlich und entsprechend geschieht, bei Illyés wird hingegen nur flüchtig über die Beihilfe des jüngeren Dichters bei der Herausgabe der postumen Werke von Kosztolányi gesprochen.

Wie in bezug auf die Folge der Porträt-Kapitel, ihre Gewichtverhältnisse kaum Probleme aufgeworfen werden können, so ist auch ein richtiges und kluges Verhältnis bei den zusammenfassenden Kapiteln der kleineren Dichter und Prosaiker zu finden. In den meisten Fällen kann die zärtliche Sachkenntnis nur geehrt und anerkannt werden, mit der die Verfasser in diesen Kapiteln das Material komprimieren, nicht selten mit der Geschicklichkeit eines Jongleurs gestalten mußten; und wenn über zahlreiche Einzelprobleme auch hier diskutiert werden könnte, daß Schriftsteller und literarische Erscheinungen der Epoche in solcher Fülle und Vollständigkeit behandelt werden, ist an und für sich erfreulich und ehrbar. Es kann nicht genügend betont werden, wie sehr dieses Werk den Fortschritt auf allen Gebieten erleichtert.

Im letzten Teil, — der die antimilitaristischen Bewegungen und die Revolutionen und deren Erscheinungsformen in der Literatur behandeln — zeigen sich in noch größerem Maße diese Vorzüge, und treten noch eher die Mängel zurück. Teils, weil dieses Kapitel die Summierung einer Forschungs- und Sammelarbeit von vielen Jahren ist, teils, weil es sich hier weniger darum handelt, an der Charakteristik der Künstler, an ihrer Problematik zu arbeiten, eher um die Festsetzung eines schwungvollen und ziemlich dieselbe Richtung befolgenden Prozeßes. Ein besonderes Verdienst dieses Kapitels ist es, zum erstenmal in der ungarischen Literaturgeschichte, abgeklärte Gerechtigkeit dem ungarischen Apostel des Avangardismus, dem aus einem Arbeiter gewordenen Dichter und Maler Lajos Kassák, und dem Aktivismus Recht widerfahren gelassen zu haben: er wird weder schwärmend überschätzt, noch wie durch eine Augenklappe gesehen bemäkelt, sondern auf den ihm geschichtlich zukommenden Platz gesetzt und nach seiner Bedeutung gewürdigt.

Die fortlaufende Verbindung der einzelnen Kapitel dieses Teils macht uns hingegen darauf aufmerksam, daß die vorangehenden Teile und Kapitel ziemlich isoliert gewesen waren, die Übergänge, die Veranschaulichung des organischen Prozeßes hat an vielen Stellen gefehlt. Wenn das den selbständigen Wert und das Verdienst der einzelnen Porträts und zusammenfassenden Kapitel nicht betrifft, jedenfalls erschwert es das fortlaufende Lesen des Buches, und hauptsächlich die Empfindung des literarischen Prozeßes, als einer Einheit und eines lebendigen Organismus.

Zur plastischen Auffassung und zum Verstehen des letzteren, sowie zum besseren Verständnis der aus der Vergangenheit hieher und von hier zur folgenden und zu den weiteren Epochen führenden Fäden, zur Veranschaulichung der Bedeutung der Epoche, zur Hervorhebung des qualitativen Sprunges, den dieses anderthalb Jahrzehnt auf allen Gebieten der ungarischen Literatur mit sich gebracht hat, wäre es überaus nötig gewesen, hie und da eine vielleicht sommarische, jedoch klare geschichtliche literaturtheoretische Zusammenfassung zu stellen: was lebte aus der Vergangenheit in der Prosa, im Drama, in der Lyrik, in der Kritik und im Essay in der ungarischen Literatur der Jahrhundertwende weiter, und was erscheint neu, als eine Entdeckung, oder Revolution zu dieser Zeit, was sprießt

hervor, erblüht, oder verschwindet. Implizite ist es natürlicherweise in den einzelnen Kapiteln enthalten, jedoch verstreut in Porträts und Zusammenfassungen. Es wäre nützlich und genußreich, wenn die Arbeitsgemeinschaft der Verfasser des Bandes es unternehmen würde, die Aufgabe synoptisch zu lösen.

Zum Schluß könnte ich nur das im Vorangehenden Gesagte wiederholen: dieser Band, sowie das ganze große Unternehmen in sechs Bänden ist das Ergebnis einer großen und ehrbaren Kräfteanspannung, dessen Werte und Verdienste seine Fehler und Mängel weit überholen. Und was an Mängeln und Fehlern auch im Buche zu finden ist, kann eher dem gegenwärtigen Stand unserer Wissenschaft, als den einzelnen Verfassern zugeschrieben werden. Daher bin ich der Meinung, zum größten Ruhm wird es so der Arbeit der einzelnen, wie auch der Kräfteanspannung der ganzen Kollektive gereichen, wenn ihre Arbeit je eher einer Revision bedarf: auf Grund ihrer Anleitungen wird die weitere Erforschung der Epoche, das Schreiben von Einzelmonographien und zusammenfassenden Studien einen solchen Aufschwung nehmen, daß das hier Festgesetzte früher oder später veraltet. Es unterliegt keinem Zweifel, bei dieser Arbeit der Selbstkorrektion werden die Verfasser dieses Bandes so einzeln wie auch gemeinsam die Hauptaufgaben auf sich nehmen.

PÉTER NAGY

A magyar irodalom története

Geschichte der ungarischen Literatur Bd. VI. — Geschichte der ungarischen Literatur von 1919 bis zum heutigen Tage. Redaktion: Miklós Szabolcsi. Akademie Verlag Budapest, 1966, 1106 S.

1.

Das Erscheinen dieses Bandes wurde vielleicht am meisten erwartet und von den erschienenen sechs Bänden dürfte dieses den geringsten Anspruch auf Endgültigkeit erheben. Seine Bewertungen und die darin enthaltenen Schlußfolgerungen halten denjenigen der früheren Bände nicht nur die Waagschale, in vielen Beziehungen übertreffen sie diese. Die Vorzüge und Fehler sind hingegen oft die Folge sozusagen derselben Bestrebungen. Dieselben Tendenzen bedeuten einen wesentlichen Fortschritt in der wissenschaftlichen Bearbeitung der gegenständlichen Epoche und gleichzeitig ungelöste oder einander widersprechende Probleme in der Deutung, Gruppierung und der prinzipiell-ästhetischen Begründung gewisser Erscheinungen.

Bevor wir aber auf die eingehendere Behandlung des sechsten Bandes der Ungarischen Literaturgeschichte übergehen, kann unser erstes Wort nur die Anerkennung des bahnbrechenden Charakters des Unternehmens gelten. Wohl haben die einzelnen Bände des Sammelwerks die früheren Epochen der Entwicklung der Literatur oft in einer völlig neuartigen Einstellung dargestellt, die Redakteure und Mitarbeiter konnten ihre Arbeit jedoch auf Grund mehrerer Vorereignisse und einer größeren Perspektive in Angriff nehmen.

Im Falle des sechsten Bandes hingegen entbehrt selbst die systematische Übersicht und die Analyse der vor sich gegangenen Prozesse der Epoche zwischen den beiden Weltkriegen sozusagen einer jeden wesentlicheren Vorgeschichte. Auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Übersicht stehen wir also einem ersten, einem Urversuch mit all der Frische, all der Schönheit solcher Unternehmen, aber auch mit all ihren Kippern, Halbheiten und Übergangszügen gegenüber.

Die über die Literatur der zwei Dezennien seit dem zweiten Weltkrieg früher verfertigte, etwa 70 Seiten lange »Skizze« war bloß ein Fundament: ein locker-abgebrochenes Einzeichnen der prinzipiell-ästhetischen Kraftlinien der Epoche in die Rahmen der einzelnen Kunstformen. Wenn das vorliegende Unternehmen — unter Berücksichtigung des Urteils der Gegenwart und der Zukunft — auch reichlich halsbrecherisch wirkt, und wenn es sich mit seiner vornehmlich deskriptiven, inventarisierenden Methode, auch nicht fähig erweist, den Fortgang der literarischen Prozesse, den Schwung der Strömungen und die Differenzierung der ästhetischen und ideellen Werte der Werke richtig zu veranschaulichen, so stellt es doch den ersten ehrlichen Versuch dar, die ganze literarische Ernte der Nachkriegsjahre vorzuführen. Es begnügt sich nicht — wie viele frühere Versuche — mit einer bloß literaturgeschichtlichen Darstellung, mit einer bloß statischen Aufzählung der literarischen Institutionen und durchgeführten Diskus-

sionen und der Mitteilung gewisser protokollarischer Namenlisten und Buchtitel, sondern ist bemüht, sich in der unmittelbaren Nähe der Werke, des Schaffens und der Werkstätten — wenn auch noch so flüchtig — aufzuhalten. Man könnte mit seinen Wahrnehmungen und den die Zusammenhänge betreffenden Analysen an unzähligen Punkten diskutieren, es unterliegt aber keinem Zweifel, daß es im Band redlich versucht wird, die jüngste literarische Entwicklung in ihrer ganzen Kompliziertheit und ihren wichtigsten Tendenzen bewußt darzustellen. Jedes Bahnbrechen bedeutet auch zugleich eine Eroberung. Auf geistigem Gebiet heißt es, ein Losgehen zur Entdeckung des Unbekannten, zur Systematisierung des Unüberblickbaren oder das Festhalten geschichtlicher Prozesse und Gesetzmäßigkeiten der sich zeitlich entfernenden Erscheinungen. In diesem Sinne ist der sechste Band ein bahnbrechender Versuch in der Literaturgeschichte und in der Darstellung des Gesamtbildes der Literatur der Epoche zwischen beiden Weltkriegen. Auch vom Standpunkt der Vollständigkeit soll er allen Ansprüchen gerecht werden; es wurden, in einem der heutigen Bewertung entsprechenden Umfang, mit unterschiedlicher Ausführlichkeit, sozusagen alle bedeutenderen Schriftsteller der Epoche behandelt. Die Gründlichkeit und der gut schattierte Reichtum der Leistung ist durch die Analyse in der Übersicht der literarischen Bewegungen und der verschiedenen Zeitschriften von längerer oder kürzerer Lebensdauer der Epoche und durch die Zusammenfassungen des literarischen Lebens in den Nachbarländern — in der Tschechoslowakei, in Jugoslawien und Rumänien — der wesentlicheren Werkstätten und Meister bewiesen. Das hervorragendste Ergebnis des ganzen Bahnbrecher-Unternehmens besteht in der Porträtsammlung, in welcher der Lebenslauf und die Lebenswerke der bedeutenden schaffenden Persönlichkeiten der Epoche vorgeführt werden. Unter diesen Porträts gelten wohl so manche als erste Versuche der marxistischen Analyse und Summierung des Werdegangs so mancher, teilweise noch lebender, hervorragender Dichter und Schriftsteller, verschiedene vortrefflich gelungene Teile, wie z. B. die Kapitel über Tibor Déry, Lőrinc Szabó, Gyula Illyés oder László Németh ragen unter diesen hervor. Gleicherweise darf auf die Reife des Textes und das frappant Lehrhafte des Teils »Literaturgeschichte, Essay, Kritik«, sowie der Porträts von Dezső Szabó, Béla Balázs, Lajos Nagy, Béla Illés, Áron Tamási und József Lengyel hingewiesen werden. Auch sind manche allgemeinere Prozesse oder Phänomengruppen zusammenfassende Kapitel der Erwähnung würdig, wie Einzelheiten der Übersicht des geschichtlichen und geistigen Bildes der Epoche oder der Bewegung der Volksschriftsteller bzw. die Zusammenfassung des Kampfes in der ungarischen Literatur gegen den Faschismus.

Bei einer tieferen, in die Einzelheiten eindringenden Übersicht des Bandes könnten natürlich noch zahlreiche andere, minder offenkundige und feinere Werte vergegenwärtigt werden. Andrerseits kommen sowohl in den hervorgehobenen, konkret als bestgelungen genannten Kapiteln, wie auch in den übrigen Teilen des Bandes Ungenauigkeiten, Mängel, ungenügend differenzierte Abfassungen und bestreitbare Feststellungen vor. Bei der kritischen Beurteilung des sechsten Bandes dürften aber kaum die unwesentlicheren Irrtümer in bezug auf die Angaben, die Anführung oder die Berichtigung der hie und da vorkommenden Ungleichmäßigkeiten hinsichtlich der Bewertung ausschlaggebend sein. Vor allem ist die Konzeption der Behandlung und Systematisierung der ganzen Epoche und die Durchführung des prinzipiell-methodischen Aufbaus zu beurteilen, zumal über den Wert der Literaturgeschichte, letzten Endes, das Gesamtbild über die literarischen Prozesse der behandelten Epoche, sowie die Analyse der wahrnehmbaren Zusammenhänge, der Beweggründe einzelner Tendenzen und die authentischen Formen der Durchführung und schließlich die richtige und konsequente Erkennung der Gesetzmäßigkeiten der ganzen literarischen Entwicklung entscheiden. Die auf diesem Gebiet erzielten Leistungen des Bandes sollen zunächst erwogen werden.

2.

Die charakteristischeste Eigenartigkeit der Übersicht der ungarischen Literatur der Epoche zwischen beiden Weltkriegen ist ein gewisser *Übergangszustand*. Was verstehen wir darunter? Einerseits das Überwinden der sich bislang ausgestalteten und lange Zeit hindurch als einzig gültig erachteten Konzeption der Bewertung und der Systematisierung, andrerseits aber den Beginn einer neuartigen Richtung, mit ihrer ganzen Verwickeltheit, zugleich aber die den tieferen, gesetzmäßigen Strömungen entsprechend veranschaulichende Konzeption der Systematisierung und der Übersicht. In den einzelnen Kapiteln des Buches, in den einzelnen Abschnitten begegnen wir, zweifelsohne, noch der ausgesprochenen und lebendigen Wirkung der bis-

herigen Auffassung, anderen Ortes tritt die Ausstrahlung der werdenden, sich ausgestaltenden synthetischeren Anschauung, des bewußten Durchbruchs derselben klar hervor.

Die Sache näher betrachtend ist davon die Rede, daß bei der Behandlung und Systematisierung der Literatur der Epoche als das bisher allgemein angenommene und angewendete Prinzip die Unterteilung je nach den in der Epoche zwischen den beiden Weltkriegen bestehenden literarischen Gruppen galt. So mußten natürlich, einerseits die sich mit den anachronistisch gewordenen Überlieferungen der völkisch-nationalen oder noch ausschüssigeren ideellen und künstlerischen Ansprüchen meldende konservative Literatur von den nach 1919 erschienenen, neuen, fortschrittlichen literarischen Tendenzen unterschieden werden. Diese letzteren können wiederum teils auf Grund ihrer ideellen, teils gewisser literaturpolitischer, organisatorischer Zugehörigkeit in ein urbanes, ein volkstümliches und ein programmsozialistisches Lager unterteilt werden.

Die Ausgestaltung und das Vorhandensein dieser Gruppen in der Literatur der behandelten Epoche hängt unmittelbar mit dem widerspruchsvoll verzerrten Prozeß der Entwicklung der ungarischen Geschichte und Literaturgeschichte zusammen. In der früheren Periode — vor 1919 — zur Zeit der Gründung der Zeitschrift *Nyugat* waren die Gruppen noch klarer umrissen. Denn der dem Weltbild des alten, feudalen Ungarns entsprechenden konservativen Literatur stand das schaffende Lager des *Nyugat* gegenüber und bedeutete in jeder, also sowohl in ideeller als auch in ästhetischer Beziehung das Neue, das Fortschrittliche, das Vorwärtsweisende. Vom Standpunkt unserer Überlegungen ist es das wichtigste, daß die Dichter und Schriftsteller des *Nyugat* die Fürsprecher all jener Schichten der Gesellschaft waren, die das politische System des österreich-ungarischen Dualismus in den Hintergrund drängte oder unmittelbar unterdrückte. Dieserart drückten sie nicht nur die Gefühle des großstädtischen Bürgertums, des Kleinbürgertums aus, sondern auch den von den Überbleibseln des Feudalismus bedrängte Bauernschaft durchlebten schweren Konflikt und deren sich mit elementarer Kraft hervorbrechendes Begehren nach Befreiung. Aber darüber hinaus wurden einzelne schaffende Künstler des *Nyugat*-Lagers teilweise bereits Fürsprecher der Interessen, der Lebensgefühle und der historischen Urkräfte des Proletariats.

Nach 1919 wurden — in der veränderten geschichtlichen Lage: Proklamation der Räterepublik, Sturz derselben und die sodann folgende Einrichtung des gegenrevolutionären Gesellschaftssystems — auch die ideell-gesellschaftlichen Kampflinien der Literatur verwickelter. Vergeblich erhielt die konservative Literatur von den gegenrevolutionären Machthabern jede erdenkliche amtliche Unterstützung, vom künstlerischen Standpunkt aus bedeutende, zeitständige Werke konnten in jener Epoche nicht mehr zustandekommen. Aber auch die Front der fortschrittlichen Literatur unterlag gewissen Änderungen. Die sich wohl widersprechende, jedoch entschieden zur Geltung kommende Einheit der fortschrittlichen Tendenzen der früheren Periode erschien in der Epoche zwischen beiden Weltkriegen bereits als geschichtlich überlebt, zumal die sozialistische Literatur einerseits an Selbständigkeit gewann, großwuchs und andrerseits stufenweise an Wert zunahm. Wiewohl einzelne sozialistische Gruppen größtenteils durch Sektierertum, gegenseitiger Abgeschlossenheit, einer engherzigen Absonderung charakterisiert werden konnten, zum künstlerischen Ausdruck des nationalen Daseins, in seiner ganzen Fülle, war zu jener Zeit dennoch allein die stufenweise universell werdende, nach und nach heranreifende sozialistische Literatur geeignet. Andrerseits war die fortschrittliche bürgerliche Literatur in der Epoche zwischen beiden Weltkriegen — mangels entsprechender ideeller Höhe — nicht nur zur Schaffung der Einheit früherer Perioden ungeeignet, sondern zwiespaltete sich sogar innerhalb ihrer eigenen Rahmen. Es gab bürgerliche schaffende Geister, die sich trotz der heimischen Rückständigkeit bemühten, sich den gesellschaftlichen und literarischen Idealen der westlichen bürgerlichen Demokratien anzupassen. Sie empfanden die Darstellung der großstädtischen Lebensformen, der intensiv bürgerlichen Atmosphäre als ihre vornehmste Aufgabe, ihre Orientiertheit in der Welt war größtenteils durch die eindeutige Zurückweisung des Faschismus und den bewußten Anspruch auf die Anwendung der Spielregeln der bürgerlichen Demokratie charakterisiert und bestimmt. Die Anschauung stellte die gemeinsame Grundlage der in den dreißiger Jahren mehr oder minder zu einer Gruppe zusammengeschmiedeten Literaten dar, die auf Grund ihrer allgemeinen Einstellung gewöhnlich die Urbanen genannt werden. Andere Dichter und Schriftsteller hingegen erachteten — ihrer Abstammung oder ihrer Erkenntnisse zufolge — als ihre wesentlichste Aufgabe: die gesellschaftliche und geistige Befreiung der verschiedenen Schichten des Bauerntums. Der Kreis der

schaffenden Künstler wurde — gleichfalls in den dreißiger Jahren — zu einer literarisch-politischen Gruppe, der Gruppe der Volksschriftsteller. Sie bemühten sich im allgemeinen, das bäuerliche Leben reell darzustellen. Der wesentlichste Charakterzug der ihrerseits übernommenen Verpflichtungen war die Betonung konkreter demokratischer Forderungen (Bodenreform, Aufteilung der Latifundien, Volksvertretung im Parlament, usw.) sowie das Hervorheben der nationalen Sonderheiten. Beide Gruppen charakterisierte eine Mischung fortschrittlicher und reaktionärer Bestrebungen. Die Volksschriftsteller waren von ehrlichen demokratischen Ansprüchen gekennzeichnet, dagegen aber von einer ausgesprochenen Schwäche, Unbeholfenheit gegen die Einflüsse des Faschismus, die Urbanen wiederum beseelt von einem prinzipiellen Antifaschismus, sie waren aber den breiten Massen gegenüber aristokratisch eingestellt.

Es gab Zeiten, zu welchen die Forscher der Literaturgeschichte des besprochenen Zeitalters die genannten literarischen Gruppen je nach verschiedenen Strömungen noch weiter zergliederten, in Untergruppen teilten.

So kam auch die Reihe an die »Unterteilung« der Urbanen einerseits, z. B. Unterscheidung zwischen einem liberalen und einem radikalen Flügel, andrerseits auf dieselbe zwischen Ästheten und Moral-Humanisten, oder auf die Unterteilung auf Avantgardisten und Neorealisten. Es gab sogar eine Zergliederung je nach Generationen, die erste *Nyugat*-Generation, die zweite und die dritte, jede für sich als eine gesonderte Einheit betrachtet. Im Falle der Volksschriftsteller galt als ein allgemein maßgebendes Klassifizierungsprinzip, die Unterteilung je nach der politischen Schattierung des Schriftstellers, wobei ein rechter und ein linker Flügel, in gewissen Beziehungen auch noch ein Zentrum der schriftstellerischen Bewegung unterschieden wurde. Man könnte weitere Beispiele über die innerhalb der sozialistischen Schriftsteller angewandten Unterscheidungen anführen, die entweder je nach dem, ob der Autor in der Emigration oder daheim lebte, oder ob er ein den Strömungen der Avantgarde folgender oder auf dem Wege des traditionellen Realismus einherschreitender Künstler war, in Untergruppen gesondert wurden. Es kam sogar — wie bekannt — in verschiedenen Varianten auch eine Auffassung zur Geltung, derzufolge die Grenzen der revolutionär-sozialistischen Literatur derart gezogen, die Rahmen derart gedeutet wurden, daß ein Großteil des Lebenswerkes von Attila József außerhalb dieser Grenzlinie gestellt wurde.

All dies ins Gedächtnis zu rufen, war notwendig, weil der vorliegende sechste Band im ganzen und großen mit diesen kleinlich abwägenden Klassifizierungsmethoden Schluß gemacht hat. Die Literatur der Epoche zwischen beiden Kriegen wird nicht mehr im zusammenfassenden Rahmen starr und gezwungen aufgestellter Gruppen, sondern von allgemeineren, umfassenderen Gesichtspunkten aus gesehen, behandelt. Dies widerspiegelt sich auch in der Ausgestaltung der die Literatur der Epoche meritorisch behandelnden größeren Einheiten, der sogenannten »Abschnitte«. Das Buch beinhaltet drei solche Abschnitte, namentlich: »Hauptströmungen der Literatur der Epoche«, »Zusammenfassungen und neue Wege« und »Literarische Gattungen und Tendenzen«. Hierunter kennzeichnet sicherlich der Abschnitt: »Zusammenfassungen und neue Wege« am entschiedensten die Auffassung und Konzeption des Redakteurs. Hierin erhalten wir nämlich — nach der Redaktionseinleitung — »Die ausführlichen Porträts einiger hervorragender epochalen Künstler, wie Attila József, Béla Illés, Tibor Déry, Lőrinc Szabó, Gyula Illyés, László Németh und Miklós Radnóti.« Ob diese Namenliste komplett bzw. nicht überaus weitläufig sei, ist eine andere Frage, auf deren Besprechung ich jetzt nicht einzugehen wünsche. Weiterhin möchte ich es hervorheben, daß »Zusammenfassungen und neue Wege« bei weitem keine homogene Kategorie darstellen, und daher nicht nur der Titel des Kapitels, sondern auch die Namenliste der Verfasser, die Grenzen zwischen Tendenzen und Halt von Künstlern, die durchaus nicht zusammengehören, verwischen. Denn als Zusammenfasser finden wir 8 Namen übertrieben, ein jeder kann die Auslaßbaren selber finden. Unter den »neue Wege Suchenden« finden wir hingegen nur wenige, zumal könnte mit den Erwähnten zumindest in gleichem Maße auch Lajos Kassák als ein »neue Wege Suchender« gelten, in anderer Hinsicht hingegen auch Aladár Komját oder, in gewisser Hinsicht Áron Tamási und, auf eine andere Weise, Endre Andor Gelléri.

Doch die aufgetauchte Bedenken und Überlegungen unbeachtet, steht soviel fest, daß der Abschnitt »Zusammenfassungen und neue Wege« eine durchaus wohl überlegte Polemie den bisher üblichen Gruppierungen gegenüber eröffnet. Eine Polemie, weil jeder hier aufgezählte Schriftsteller eine Persönlichkeit darstellt, die restlos und mit einem guten wissenschaftlichen Gewissen widerspruchslos weder in die eine,

noch in die andere Gruppe eingezwängt werden kann. Um nur einige grelle Beispiele zu erwähnen bzw. Fragen aufzuwerfen; ist wohl Lajos Nagy im Rahmen der »Urbanen« oder der »Sozialisten« zu behandeln? Längere Zeit hindurch war er der charakteristisch urbane Schriftsteller, und wir begannen uns erst in der jüngsten Zeit zu vergegenwärtigen, was seine besten Zeitgenossen in ihren zeitgenössischen Kritiken bereits zum Ausdruck gebracht hatten — daß es einzelne Abschnitte seines Lebenswerkes und einzelne Schöpfungen gab, die einen organischen Teil der Entfaltung der ungarischen sozialistischen Literatur darstellten. Wenn sich Lajos Nagy der organischen Bewegung der Volksschriftsteller auch nicht anschloß, so war er dennoch in seinen ästhetischen Bestrebungen, zweifelsohne, einer der Bahnbrecher des Schaffens der urbanen und dörflichen Abarten der soziographischen Gattung. Ebenso ist es unmöglich, Gyula Illyés zu »klassifizieren« und ihn in den Rahmen irgendeines Lagers im engeren Sinne einzuordnen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er am meisten mit den Volksschriftstellern gemein hatte, es gab aber auch Perioden, wo er sich auch mit den sozialistischen literarischen Organisationen unmittelbar verband. Noch schwerer ist die Bestimmung seiner ideell-ästhetischen Einordnung im Rahmen der bisher üblichen Gruppen. Stellt doch ein bedeutender Teil seines Lebenswerkes — die Hauptströmung seiner Dichtung und mehrere dramatische und prosaische Werke — heutzutage bereits eine ansehnliche Tradition unserer sozialistischen Literatur dar. Und wiewohl die Gedanken- und Gefühlswelt in seinen Werken eine hervorragende Rolle spielen, was wir üblicherweise als »volkstümlich« zu bezeichnen pflegen, kann in der komplizierteren Anschauung und in dem entschieden intellektuellen Verhalten von Illyés auch das vorgefunden werden, was in der Ausdrucksweise im allgemeinen für die Urbanen kennzeichnend ist. Was tritt wohl aus der Vielfalt der Fragen am meisten in den Vordergrund, und was sollen wir im Lebenswerk von Illyés vom Standpunkte der Literatur der Epoche aus als Wichtigstes betrachten?

Demselben Gedankengang zufolge muß »zur größten Überraschung« festgestellt werden, daß auch László Németh oder Tibor Déry nicht, so ohne weiteres, in eine oder die andere Gruppe eingegliedert werden können. Wie prominent die Rolle auch sei, die László Németh in der Bewegung der Volksdichter gespielt haben mag, deren führender Ideolog er eine Zeit hindurch gewesen, und wenn sich auch unter seinen Werken so manche »volkstümlichen« Charakters zu finden sind, so stehen seine Prosa, seine Dramen, aber auch seine Essays ausgesprochen in »urbanem« Licht. Das Lebenswerk von Déry läßt sich nach den Kennzeichen als urban nicht zufriedenstellend charakterisieren, bewerten, da ihn seine augenfälligen sozialistischen Bindungen und Anschauungen — trotz der zur Genüge bekannten Widersprüche — aus den Rahmen der beschränkt bürgerlichen Richtungen hervorheben.

Das Vorangehende soll also ein Beweis dafür sein, daß die Autoren des sechsten Bandes richtig an Werk gegangen waren, als sie uns die genannten acht Schriftsteller außerhalb der bisher üblichen Kategorien und außerhalb steifer Eingliederungsgrenzen vorführten. Die Unzulänglichkeit der Geltendmachung dieser Bestrebung wird durch den Umstand bezeugt, daß alle übrigen Schriftsteller der Epoche, außer diesen acht Namen, dennoch im Rahmen der, für die hervorragendsten als überholt verpönten Gruppen, behandelt wurden. So werden diese Gruppen sowohl im Abschnitt »Hauptströmungen der Literatur der Epoche«, wie auch in dem »Literarische Gattungen und Tendenzen« betitelten Abschnitt als das Prinzip der Klassifizierung und Systematisierung angewendet. In dem an erster Stelle genannten Abschnitt kommt diese Einteilung auch unmittelbar zur Geltung, da die einzelnen Teile des Abschnitts eben die verschiedenen Gruppen, die detaillierte, nähere Beschreibung der Strömungen enthalten. Dieserart kommt nach der Vorstellung der konservativ literarischen Richtung und des rechtsgesinnt radikalen Dezső Szabó die Analyse verschiedener urban veranlagter Zeitschriften an die Reihe, die das Buch als die »Gruppen in der bürgerlich-oppositionellen Literatur« zusammenfaßt.

Die darauf folgenden Kapitel analysieren die Entfaltung der aufeinander folgenden Stadien der sozialistischen Literatur; angefangen von den allerersten avantgardistisch-anarchistischen Offenbarungen bis zu den organisatorisch auch der Arbeiterbewegung angehörigen Strömungen. Im Laufe dieses Überblicks erhalten wir auch, als besondere Kapitel, die Beschreibung des Werdegangs der einzelne Zeitabschnitte repräsentierenden schaffenden Persönlichkeiten. So werden die Porträts von Lajos Kassák und sodann von Béla Balázs, Andor Gábor und Aladár Komját vorgestellt. Ein besonderes Kapitel befaßt sich mit der Bewegung der »Volksschriftsteller«. Der ganze Abschnitt wird schließlich durch die volksfrontlichen, antifaschistischen Bestrebun-

gen der zweiten Hälfte der Periode — worin auf ihre Art alle drei Gruppen eine Rolle spielten — zusammenfassend charakterisiert und abgeschlossen.

Die dritte große Einheit, der Abschnitt unter dem Titel: »Literarische Gattungen und Tendenzen« behandelt die kunstartlichen Ergebnisse in der ausgesprochenen Unterteilung: urbane, volkstümliche und sozialistische Gruppen namentlich die hervorragenderen Lyriker, Prosaiker und Dramatiker. (In dem, die Literatur der Kunstübersetzungen der Periode behandelnden kleinen Kapitel konnte — zufolge des Wesens des Materials diese Gliederung nicht beobachtet werden.) Dieserart vergegenwärtigt das Buch die Vertreter der »bürgerlich-humanistischen Dichtkunst« von György Sárközi bis Győző Csorba, die »Volkslyriker« von József Erdélyi bis Ferenc Mátyás und die »sozialistischen Dichter« von Sándor Barta bis László Benjámin. Die Behandlung der Prosaiker erfolgte in ähnlicher Gruppierung. Hier kamen zuerst die Volksschriftsteller von János Kodolányi bis József Darvas an die Reihe, in einem besonders hervorgehobenen Bild bekommen wir den Werdegang Áron Tamásis.

Die epischen Ergebnisse der Urbanen faßt das Buch unter dem Titel: »Die zweite und die dritte *Nyugat*-Generation«, von Sándor Hunyadi bis Géza Ottlik zusammen, und gibt ein hervorgehobenes Porträt von Andor Endre Gelléri. Die Reihe wird durch die »sozialistischen Prosaiker« von János Lékai bis Sándor Rideg abgeschlossen. Hier erhielt József Lengyel ein ausführliches Sonderkapitel. Ähnlicherweise, je nach den Tendenzen der einzelnen Gruppen, verfolgen wir die »Wege des ungarischen Schauspiels« in der Periode zwischen beiden Weltkriegen.

Hienach dürfte es freilich als »ein billiger Triumph« erscheinen, wenn wir die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß es auch unter den in den letzteren Kapiteln behandelten Schriftstellern reichlich Persönlichkeiten gibt, deren gegenwärtig übliche Einreihung bei weitem nicht frei von Problemen ist. Uns hierüber Rechenschaft zu geben, ist aber unvermeidlich, denn es ist wohl wahr, daß beispielsweise György Sárközi ein ausgesprochen bürgerlich-humanistischer Dichter war, es ist aber auch allbekannt, daß er, als Redakteur und Organisator, in der Bewegung der Volksschriftsteller eine hervorragende Rolle gespielt hat. Es gibt beispielsweise auch zu Bedenken Anlaß, wieviel eher Sándor Rideg als sozialistischer Schriftsteller qualifiziert werden kann, als der unter die Volksschriftsteller gereihte József Darvas. Ebenso sollte es vielleicht heißen, daß in den Werken von Péter Veres die sozialistische Inspiration eine geringere Rolle spielt, als in den Schriften von Kálmán Sándor? Doch anstatt die Probleme und offenen Fragen weiter zu häufen, sollen wir eher die Konzeption der Gruppeneinstellung, den literaturgeschichtlichen Aufbau, ins Auge fassen.

Einerseits konnte es festgestellt werden, daß es in der Literatur dieser Epoche tatsächlich diese Gruppierungen, organisatorische Rahmen, Zeitschriften, Institutionen, Bewegungen von kürzerer oder längerer Lebensdauer, sogar Bestrebungen bestimmten ideellen Inhalts gab, andrerseits hingegen mußte eingesehen werden, daß je hervorragender, je verwickelter das Lebenswerk, die ideell-ästhetischen Bestrebungen und die Ergebnisse eines schaffenden Schriftstellers sind, desto minder lassen sie sich auf die abstrakt gedeutete Formel einer einzigen Richtung reduzieren. Es tauchen in einem sogar gewisse Zweifel auf, ob es überhaupt eine gesonderte volkstümliche, urbane und, in begrenztem Sinn genommen, sozialistische ästhetische Praxis und Theorie gegeben habe. Unserer Beurteilung nach besteht das Wesen des Problems eben darin, daß keine einzige von diesen Vereinigungen der Epoche einen selbständigen ästhetischen Charakter hatte. Vor allem waren sie aus gewissen zwangsläufigen Umständen hervorgegangen, als literaturpolitische Vereinigungen für kürzere oder längere Lebensdauer organisiert, sodaß sie bloß mehr oder minder genau ausgearbeitete ideell-gesellschaftliche Programme, ästhetische Vorstellungen hatten, eine tatsächliche Praxis aber nur teilweise oder nur in einer außerordentlich eklektischen Form bestanden hat.

Diese Bewegungen müssen daher teils als ideelle, teils als literaturgeschichtliche Faktoren, die die Strömungen der Literatur dieser Epoche beeinflußten, besprochen werden, sie können aber nicht die Ausgangspunkte der ästhetischen Vereinigung sein, und können keinen plastisch wirkenden Rahmen bedeuten. Dazu bedarf es universellerer und organischerer Kategorien.

3.

Im sechsten Band der Ungarischen Literaturgeschichte sind bereits gewisse — hie und da wohl nur deklarierte oder lediglich verstreut ausgeführte — Elemente dieser universelleren Systematisierungs-Konzeption gegeben. Die breiter angelegte Entfaltung der sozialistischen Literatur nach 1919 und das wichtigste Kennzeichen dieser Periode ist es aber, daß dieser Zeitab-

schnitt als die erste klassische Epoche des ungarischen sozialistischen Realismus gelten darf. In der allgemeinen Einleitung zur Epoche zwischen den beiden Weltkriegen wird dieses Problem bereits berührt, wobei festgehalten wird, daß sich der sozialistische Realismus bei uns bereits zur Zeit der Räterepublik geltend machte und sich sodann »entwickelte und zwischen den beiden Weltkriegen zu einem lebenskräftigen Zweig heranwuchs, selbst wenn die Schriftsteller der Werke dies auch nicht bei dem Namen nannten.« Fernerhin ist es auch wesentlich, was die Einleitung über die Entfaltung der neuen, nicht in Verbindung mit den literaturpolitischen Vereinigungen einzelner Perioden stehenden literarischen Strömung zu sagen hat. Ich kann diese Feststellungen nur gutheißend wiederholen: »Die Erscheinung des sozialistischen Realismus und dessen Werte können nicht starr an gewisse Gruppen oder Organisationen geknüpft werden. Die sozialistisch-realistische Literatur ist selbst mit den Werken der in den Reihen der illegalen Partei oder der sozialistischen Arbeiterbewegung großgezogenen Schriftsteller keineswegs identisch. Eine Reihe von Werken realisierte die sozialistische Literatur zwischen den beiden Weltkriegen in Ungarn; und diese Werke wurden mitunter von solchen verfaßt, die sich früher oder später einem anderen Kurs, einer anderen ideellen oder künstlerischen Richtung anschlossen.«

Die angeführten Sätze weisen klar auf die Möglichkeit jener Eingliederungs-Konzeption hin, deren Durchdringung anläßlich der Behandlung der Literatur zwischen beiden Weltkriegen bemängelt wurde. Übrigens dürfte angenommen werden, daß zu jenem Zeitpunkte, zu welchem diese, neue Perspektiven eröffnenden Sätze — als Träger der jüngsten Ergebnisse unseres literaturgeschichtlichen Denkens verfaßt wurden, das Buch größtenteils bereits fertig, zusammengestellt war. Ihre nachträgliche Deklarierung und ihr Vorhandensein ist wohl von großer Bedeutung, ändert aber an der — offenkundig bereits zuvor ausgearbeiteten — Struktur des Buches nicht wesentlich.

Denn angesichts dieser neuen, umfassenderen Anschauung wäre der »Zusammenfassung und neue Wege« betitelte, bereits besprochene Abschnitt gewiß nicht in der vorliegenden Form abgefaßt worden. Die übrigen, bereits analysierten, das Wesen der Literatur der Epoche besprechenden beiden Abschnitte hätten ebenfalls weitläufigen Änderungen unterliegen müssen.

Der größte Fehler der gegenwärtig vorliegenden Struktur besteht nämlich darin, daß, wiewohl wir uns ausführlich, tiefeindringend und sehr gründlich mit den sozialistischen Bestrebungen beschäftigt haben, es uns dennoch nicht gelungen ist, die ganze Literatur der Epoche und das ausschlaggebende Neue entsprechend zu bewerten, d. h. das stufenweise Großwerden der sozialistischen Literatur und deren sich in der Praxis vielseitig stets neu meldenden Diskussionen mit der bürgerlichen Literatur und schließlich die Entfaltung früherer, seiner Zeit die Epoche in repräsentativem Sinn ausdrückender Universalität, zu erfassen. Der Abschnitt »Zusammenfassung und neue Wege« z. B. verwischt in seiner gegenwärtigen Form die Bestrebungen und ästhetischen Kennzeichen der hervorragendsten bürgerlichen und sozialistischen Schriftsteller, selbst wenn die einzelnen Porträts klar diese Unterschiede fühlen lassen. Ferner trennt die gegenwärtige Abfassung die zusammenfassenden, repräsentativen Lebenswerke von ihrem lebendigen Hintergrund und von ihrer Vorgeschichte. Um nur ein einziges Beispiel zu nennen: all diejenigen, die vor Attila József lebten bzw. in den verschiedenen Stadien seiner Laufbahn auf ihn eine befruchtende Wirkung ausübten, ihm Möglichkeiten boten, die bei der Schaffung der sozialistischen literarischen Synthese verschiedenartig seine Vorläufer waren, stehen jetzt, der Struktur des Buches zufolge, teils vor ihm — im Kapitel über die Hauptströmungen — teils hinter ihm — im kunstartliche Bestrebungen analysierenden Kapitel.

Worin empfinden wir also den gegenwärtigen Aufbau als problematisch? Darin, daß er die im 20. Jahrhundert vorsichgegangene Entwicklung nicht genügend scharf und nicht entsprechend prägnant widerspiegelt. Der frühere, der fünfte Band stellt die Epoche der zwiespältigen ungarischen Literatur dar, jener Literatur nämlich, in welcher die sich vervollkommnende bürgerliche Literatur und die literarische Bewegung des *Nyugat* endgültig die völkisch-national übertünchte, nicht nur in ihren Idealen aber auch in ihrer Ästhetik konservative Literatur, mit einem adeligen Einschlag, bewältigte.

Der sechste Band hingegen erfaßt eine weitere Phase der Entwicklung zwischen beiden Weltkriegen. Uns eines Ausdrucks von Aladár Komlós (Korunk, Juni 1927) in einem neuen Sinne bedienend, geht es um die Epoche der »Dreiteilung der ungarischen Literatur«, wo die sozialistische Literatur die Initiative ergriff, und ihren ideell-künstlerischen Sieg erkämpfte. All dies hatte einen ausschlaggebenden Einfluß auch auf die Überbleibsel der konservativen Literatur: sie wurde immer mehr extremistisch und künstlerisch stets mangelhafter.

Rechtsgängerischen Radikalismus finden wir nicht nur bei Dezső Szabó sondern auch bei Kálmán Harsányi, László Mécs usw.

Dies brachte eine grundlegende Änderung auch auf den Fronten der bürgerlichen Literatur mit sich: Das noch einheitlich erscheinende Nyugat-Lager wurde immer mehr differenziert. Vorübergehende Lebenswandel, sogar vorübergehende Richtungen erschienen auf der Bildfläche, auf die, nebst der bürgerlichen Ästhetik, bereits auch die sozialistischen Ideale auf unterschiedliche Dauer und mit unterschiedlicher Kraft Einfluß ausübten. Zum Schluß: sei die neue sozialistische Literatur, deren verschiedene Tendenzen oft auch miteinander, sowohl hinsichtlich der theoretischen Schlußfolgerungen, wie auch auf dem Gebiet der künstlerischen Praxis Kontroverse hatten, hervorgehoben.

Unserer Beurteilung nach muß die Struktur einer über diese Epoche verfaßten literaturgeschichtlichen Zusammenfassung diese ständig wogenden Strömungen widerspiegeln und entsprechend wiedergeben. Dies ist aber schon von vornherein eine recht schwierige Aufgabe, da jede Art von Systematisierung die Struktur in gewissem Sinne versteift, statisch erstarren läßt. Hier beanspruchen wir aber auch nicht irgendeine Art der »Verflüssigung« der Struktur oder eine Auflockerung der gegebenen Rahmen und Kategorien. Wir streben eher eine dialektischere Darstellung des Entwicklungsprozesses und innerhalb desselben des Wellenganges und der Ebben der sozialistischen Strömungen in der Perspektive, sowie eine plastische Bewertung an. Zu alldem hat bereits die Epoche selber eine entsprechende Übersichts-Konzeption, oder zumindest einige wesentliche Elemente und Motive derselben hervorgebracht. Wir denken hier an die sich seit der Mitte der dreißiger Jahre nach und nach entfaltenden volksfrontlichen, marxistischen, kritischen Auffassungen, deren bahnbrechende Träger in erster Reihe die Kolozsvárer Zeitschrift KORUNK, der Budapester GONDOLAT und die in Moskau erscheinende Zeitschrift ÚJ HANG waren. Den Gedankengang bis zu Ende verfolgend, haben sich solche marxistischen Geister hervorgetan, wie Attila József, Gábor Gaál, György Bálint, Andor Gábor, József Révai und György Lukács. Dies muß allerdings verschiedentlich modifiziert und ergänzt werden. Und zwar teilweise mit den Resultaten der bürgerlichen Kritiker der Epoche (Babits, Halász, Németh, usw.) teils mit den heute sich aus größerer Perspektive ergebenden Kenntnissen, mit neuen Zusammenhängen. Es ist aber Tatsache, daß sich der Kern, der Keim der neuen Synthese bereits in der Epoche zwischen beiden Weltkriegen Wege bahnte. Dies müssen wir nur gewagter und fruchtbarer geltend machen.

4.

Was die im Band aufgeworfenen Probleme anbelangt, konnte auf so manches näher nicht eingegangen werden. So zum Beispiel auf die Entscheidung über die Zugehörigkeit, die Eingliederung von Schriftstellern, deren Lebenswerke übergangsweise abwechselnd bürgerlicher bzw. sozialistischer Einstellung waren. Aus dem Vorangehenden wird es vielleicht klar, daß hier ausschlaggebend nur die Tiefe der sozialistischen Inspiration, deren durchschlagende Kraft sein kann. Unserer Ansicht nach unterliegt es z. B. keinem Zweifel, daß bei solchen widerspruchsvollen Lebenswerken, wie diejenigen von Lajos Nagy, Tibor Déry und Gyula Illyés als ausschlaggebende, wesentliche Strömung bloß die Wirkung der sozialistischen Ideologie gelten kann. Hingegen z. B. im Falle von János Kodolányi war der sozialistische Einfluß nur ein kurzes Zwischenspiel. Seine ganze Laufbahn wird eher von dem bürgerlichen Verhalten charakterisiert, worin auch noch konservativ-nationalistische Infiltrationen zu spüren sind.

Bedeutend schwerere Sorge verursacht aber bei der Darstellung des ganzen Rundbildes der Epoche die Aufrechterhaltung der gegenwärtig noch starr gedeuteten literarischen Epochengrenze des Jahres 1919. Dieses Problem ist eines besonderen Studiums, ja sogar einer hiezu berufenen Diskussion, würdig: hier wollen wir uns lediglich damit begnügen, darauf hinzuweisen, daß aus der Synthese der Epoche zwischen den beiden Weltkriegen die konkrete Analyse der sich bis in die 40-er Jahre erstreckenden Tätigkeit von Zsigmond Móricz und Mihály Babits augenfällig fehlt. Die Widersprüche der gegenwärtigen Periodisation hat bereits János Barta vom Aspekt des fünften Bandes aus berührt. Wir können nun hinzufügen, daß in der Struktur des sechsten Bandes, in dessen prinzipiell-ästhetischem Gesamtbild, dieser Mangel beträchtliche Verzerrungen verursacht. Die Vervollkommnung der bürgerlichen Literatur zwischen beiden Weltkriegen und die Entfaltung der antifaschistischen Tendenzen wäre, mangels dieser Aspekte, unvorstellbar. Die Anwendung der Epochengrenze des Jahres 1919 muß also neuerlich diskutiert und jedenfalls verfeinert werden.

Der sechste Band stellt, trotz seiner Probleme, ein abgestimmes, auch vom sti-

larischen Standpunkte einheitliches Werk dar. Und was am Wesentlichsten dabei ist, er kann einer weiteren synthetischen Bearbeitung und Übersicht der Epoche durch seine nach vorne weisenden Bestrebungen als ein guter Ausgangspunkt dienen. Ein anspruchsvoller Anfang, der seiner Fortsetzung harrt.

Sándor Koczkás

A propos d'une édition critique depuis longtemps attendue

Mikes Kelemen összes művei — Les oeuvres complètes de Kelemen Mikes. Editions de l'Académie des Sciences de Hongrie, Budapest, 1966, pp. 863.

Le volume que nous tenons lance la collection depuis longtemps attendue de l'édition critique des oeuvres complètes de Kelemen Mikes (1690—1761); les lecteurs vont enfin pouvoir connaître le legs intégral de l'un des meilleurs représentants — peut-être même du meilleur représentant — de la prose hongroise ancienne, legs condamné depuis plus de deux cents ans à la muette solitude des manuscrits, puisque sur les treize ouvrages de Mikes deux seulement ont été imprimés. Pourtant Mikes compte parmi les hommes de lettres les plus féconds de ce dix-huitième siècle hongrois passablement pauvre en oeuvres littéraires de vastes dimensions. Nous devons treize ouvrages à Mikes; il est vrai qu'un seul est original, les autres ayant été adaptés du français. Une partie de ces traductions est d'inspiration janséniste, se rattache aux questions théologiques passionnant son prince, François II Rákóczi, à qui il s'était rallié tout jeune, au cours de la guerre de liberté magyare, et qu'il suivit, après la défaite de cette insurrection, en Pologne, en Franç̧e, puis en Turquie. De cette émigration, Mikes n'a jamais pu rentrer en Hongrie. Ses ouvrages (nous en parlons d'ailleurs en détail dans notre essai *La notion du rococo et la littérature hongroise* figurant au présent numéro de notre revue) ont tous vu le jour à Rodostó, en terre turque, c'est-à-dire à Tekedar; parmi les traductions, outre les ouvrages de théologie, c'est surtout un recueil de nouvelles et deux espèces de traités de morale d'une inspiration plus laïque qui sont à mentionner; l'un est le *Traité sur la paresse ou l'art de bien employer le temps* d'Antoine Courtin, ouvrage à succès en son temps, paru en 1673 et que Mikes adapta vers 1740. Courtin était l'un des intimes de Colbert; il adapta en français le *De iure belli et pacis* de Grotius; son ouvrage saturé de thèses de droit naturel, reflète sans conteste un esprit plus moderne que les livres baroques de philosophie moralisante qui étaient courants, dans ces années, en Hongrie. C'est également ce que nous pouvons dire de l'*Instruction de la Jeunesse* par Gobinet; cet ouvrage offre cependant moins d'intérêt que le précédent; paru en 1675, il fut traduit par Mikes aux environs de 1720.

L'histoire de la littérature hongroise ne s'est guère penchée sur les œuvres restées manuscrites de Kelemen Mikes; elle ne les a pas comparées à son unique ouvrage original, les *Törökországi levelek* (Lettres de Turquie); pourtant il est clair qu'il y a plus d'un point de contact entre eux. Et le style hongrois savoureux de ces adaptations de textes français est également digne d'attention.

La fortune littéraire de l'adaptation en hongrois de six nouvelles de Madame de Gomez, *Mulatságos napok* (Les journées amusantes) ne fut guère meilleure que celle des manuscrits. Ces nouvelles furent publiées plus de cent années après la mort de Mikes, de plus dans une édition peu soignée, ainsi elles ne purent avoir aucune influence sur l'évolution de nos lettres.

Le style, le langage, quelques motifs mêmes de Mulatságos napok présentent des affinités avec l'unique ouvrage original de Mikes, les *Lettres de Turquie*. Ce seront les volumes à paraître de la présente édition critique, sinon les recherches de l'avenir qui auront à mettre à jour ces influences apparentes ou cachées.

Les *Lettres de Turquie* sont l'une des œuvres les plus marquantes des lettres hongroises anciennes, dans lesquelles nous en trouvons d'ailleurs fort peu d'équivalentes. Pour ce qui est de sa construction, c'est une autobiographie présentée sous la forme d'un recueil de lettres et offrant un tableau vivant de la cour de François II Rákóczi, puis de son fils à Rodostó, peignant avec la parfaite authenticité du bon portraitiste ce petit monde distinct où tous se connaissent; puis, à la file interminable des jours, le vécu cède toujours plus la place à l'inspiration livresque et Mikes

relate des passages plus ou moins importants, des anecdotes puisées à ses lectures. Nous avons donc de lui un ouvrage riche, à matières variées, mais — ce qui est rien moins qu'étonnant — d'une écriture dont la simplicité va parfois jusqu'à la naïveté, un ouvrage qui mêle la poésie personnelle intime au ton enjoué de la narration animée. C'est de ce monde clos que l'auteur des *Lettres de Turquie* suit — d'abord avec la curiosité passionnée de l'émigré, puis avec une résignation toujours plus profonde — les rebondissements de la politique européenne, les intrigues et révoltes de palais des sultans turcs; il nous en offre —pourquoi éviter ce léger anachronisme?— de constantes «coupures de presse» accompagnées de commentaires personnels, ce qui fait que cet ensemble de lettres est, conjointement, un intéressant recueil varié de réflexions et d'informations.

La vision de Mikes est proche de ce comportement que Paul Hazard nous montre dans son ouvrage *Crise de la conscience européenne;* Mikes est l'enfant d'une période de transition et, par le truchement de Pierre Bayle, de Montesquieu, encore plus peut-être des brefs articles du *The Spectator* d'Addison et Steele, le souffle du Siècle des Lumières l'a déjà touché. De nos jours, grâces aux activités de nos excellents comparatistes, György Király et Béla Zolnai surtout, nous saisissons exactement les rapports entre Mikes et la littérature française; d'autre part, Bence Szabolcsi a défini la place historique de son style. Malgré cela, la situation fort paradoxe est que nous savons toujours moins des racines hongroises des lettres de Mikes, que de ses inspirations livresques françaises. La sinuosité particulière de son style fondant dans une magnifique unité la galanterie française et les tournures du parler hongrois de Transylvanie réhaussé des couleurs du langage populaire, la représentation objective du monde extérieur et, non en dernier lieu, l'expression nuancée de la personnalité de l'écrivain assurent à cette œuvre une place quasi unique dans l'histoire de notre prose ancienne, tout en annonçant déjà le style des Lumières qui apportera un renouveau des lettres hongroises.

Et cette richesse de l'œuvre nous ferait quasi oublier qu'il s'agit de lettres, si le mystère de leur naissance n'intriguait, depuis un siècle déjà, notre histoire de la littérature. A ce propos, tout un mythe s'est établi au sujet de l'ouvrage de Mikes.

Le volume qui nous est parvenu porte le titre de Lettres de K . . . (elemen) M . . . (ikes) à la Comtesse E . . . P . . .; il nous rappelle ces livres dans lesquels il était coutume, au XVIII^{e} siècle, et même longtemps après encore, de recopier les lettres d'une correspondance personnelle. Nous trouvons là 207 lettres plus ou moins longues, dont la première est datée du 10 octobre 1717, et la dernière du 20 décembre 1758; leur unité fondamentale et structurelle provient du fait qu'elles sont adressées à une seule et même personne, cette comtesse E . . . P . . . que Mikes nomme «édes néném», le qualificatif édes pouvant êttre traduit par gentille, belle ou chère, le mot néném signifiant, dans la langue hongroise de l'époque, aussi bien ma cousine, ma soeur (aînée), ma tante que servant simplement pour s'adresser à n'importe quelle dame de notre parenté ou de notre connaissance. Ce recueil de lettres reliées ensemble fit son apparition en Hongrie quelque trente années après la mort de Mikes et fut publié en 1794 sous le titre *Lettres de Turquie* auquel notre histoire de la littérature reste fidèle jusqu'à ce jour. Celui qui mit sous presse cette première édition considéra les morceaux du recueil — sur la base du la page de titre et du contenu des lettres — comme des missives adressées à une comtesse E . . . P . . ., mais ce monogramme ne lui permit pas de déceler l'identité de cette inconnue. Depuis, plusieurs hypothèses intéressantes ont vu le jour quant à la personne de cette mystérieuse comtesse. Certains ont voulu l'identifier à l'une ou l'autre des dames aristocrates de l'émigration hongroise nombreuse, en ces années, en Turquie; un indice étayait cette théorie: dans l'une de ses lettres, Mikes taxe sa chère parente de «madame la rebelle». Selon une autre hypothèse, l'inspiratrice de ces lettres serait Marie Ernestine de Pesselier, la femme de l'un des compagnons d'émigration de Mikes, Française née de mère hongroise. Cependant aucune de ces suppositions ne se fonde sur suffisamment de preuves matérielles. Et les difficultés de l'identification amenèrent bientôt l'idée que E . . . P . . . n'a jamais existée, qu'il s'agit là simplement d'une fiction romanesque, d'une invention de Mikes. Cette hypothèse semblait d'autant plus plausible que, comme cela est notoire, le XVIII^{e} siècle est l'époque d'or des ouvrages littéraires construits à l'aide de lettres fictives. Depuis Ferenc Toldy — dénommé 'le père de l'histoire de la littérature hongroise' — qui, dans la seconde édition, en 1861, des *Lettres de Turquie*, qualifia pour la première fois la personne de la mystérieuse comtesse d'invention poétique de Mikes, les théories sont nées en masse pour expliquer l'origine de ces lettres. Selon Toldy, Mikes avait tenu, initialement, une sorte de journal «intime» fixant les «impressions du moment», c'est celui-ci qu'il transcrivit en-

suite, dans les dernières années de son existence, en une sorte de mémoires rédigés sous forme de lettres et témoignant d'une composition homogène. Presque tous les chercheurs ont adopté la thèse du personnage fictif de la comtesse E. . . P. . .; par contre, les théories se sont multipliées quant à la date de la création de l'ouvrage, et à la structure des lettres. Tels y ont vu des mémoires composés à partir d'un journal, d'autres une œuvre expressément littéraire (Gyulai, Császár, Riedl). A l'encontre de Toldy, ces derniers pensent que la naissance de l'ouvrage n'a pas eu de date fixe; selon les uns, les différents passages du recueil ont été élaborés à plusieurs occasions, à diverses périodes de la vie de Mikes, tandis que — de temps à autres — certains (Beöthy) pensent que les lettres ont été rédigées au courant de la plume et que chaque morceau porte sa date effective. Cependant, jusqu'à ces derniers temps, la plupart des critiques adoptaient la thèse de György Király, dont les mérites sont également marquants dans le sondage des sources de l'auteur, selon laquelle les *Lettres de Turquie* ont reçu leur forme présente longtemps après l'établissement de l'émigration hongroise à Rodostó, et cela sous l'influence du journal — présenté également sous forme d'un recueil de lettres de Turquie — d'un aventurier français, César de Saussure, attaché à la cour de François II Rákóczi.

Les suppositions de ce genre — certainement pleines d'esprit, mais ne pouvant s'appuyer sur aucune preuve — ne nous ont guère fait avancer dans la véritable compréhension et connaissance des *Lettres de Turquie;* de plus, comme elles réduisaient l'essentiel du problème à la question de la genèse de l'ouvrage, elles ont empêché pour un temps l'approfondissement de son appréciation.

Le responsable de la présente édition critique devait donc mettre de l'ordre dans ces opinions, qui sont soit des variantes, soit diamétralement opposées les unes aux autres, car les circonstances de l'origine de l'ouvrage affectent nécassairement la méthode de la présentation, surtout la chronologie, mais ne sont également pas indifférentes à l'interprétation des textes, les influençant même de manière notable. Lajos Hopp mérite toute notre estime pour cette optique critique scrupuleuse et judicieuse dans laquelle il a abordé les hypothèses émises jusqu'à ce jour, et dégagées surtout par voie spéculative, ne prenant appui, des conceptions antérieures que sur le caractère fictif des lettres, le caractère non définitif du manuscrit et sa copie en plusieurs phases, ces trois constatations étant considérées comme prouvées.

Mais ce caractère fictif des *lettres de Turquie* est-il inébranlablement démontré? Ceux qui professent cette opinion se fondent, en premier, sur la structure formelle de l'ouvrage; or, celle-ci ne représentait une preuve que tant que paraissait acceptable la théorie selon laquelle le recueil aurait été composé d'après un journal, des notes personnelles et n'aurait été rédigé dans sa forme connue qu'à leur suite, éventuellement des décennies plus tard. Et, quand le directeur de l'édition critique — de manière selon nous aussi pertinente — prend position pour la production continue des lettres, ne voyant dans leur ensemble aucune composition homogène attestant du parti pris de la création d'une œuvre unique, soulignant même que cet ouvrage a vu le jour sans aucun dessein préalable, comme fruit d'une attitude littéraire rien moins qu'homogène, quand il reconnaît la parenté immédiate du type de lettre propre à Mikes avec les lettres familières de De Bussy-Rabutin, ou quand il démontre que les missives effectives de Mikes (dont nous tenons là, d'ailleurs, la première édition exacte) sont des variantes du même genre littéraire que celui des lettres rassemblées en recueil, il fournit — qu'il l'ait voulu ou non — des arguments à la conception qui tout au moins n'exclut pas qu'il s'agisse là — en partie ou intégralement — de missives effectives. En tout cas: la structure interne de ces lettres dès qu'on les examine en elles-mêmes, débarrassées des hypothèses sur leur origine, les termes d'adresse enjoués et sérieux, la grande variété des formules de politesse, les réponses aux questions de la destinataire dans ses lettres précédentes, les conseils que Mikes lui prodigue même au sujet de son style, le compte rendu de la présentation de l'auteur aux Bercsényi par la destinataire, ou la visite de celle-ci à Mikes font pressentir des relations directes, authentiques avec une personne bien vivante plutôt qu'une fiction littéraire. Bien entendu, je connais le contre-argument avancé en de nombreuses variantes et selon lequel c'est justement cette quasi-réalité, cette véracité de la figure de la destinataire des lettres qui font de Mikes un écrivain important, car un dilettante aurait été incapable de rendre une telle apparence trompeuse de l'authenticité. Malgré tout, cela vaut la peine de réfléchir à la question: la figure de E. P. n'est-elle pas trop individuelle, unique en son genre pour pouvoir être considérée comme inventée? Il n'y a, en effet, qu'une donnée — négative — pour étayer la thèse de la fiction: indéniablement, les chercheurs jugeant ces lettres des missives véritables n'ont pas su identifier la personne de E. P.

Sous ce rapport, il ne fait pas de doute qu'il faut prendre en considérations les constatations de Gyula Szekfű, l'un des plus éminents spécialistes de l'émigration fidèle à Rákóczi, — constatations citées dans notre présente édition critique aussi — selon lesquelles, si tout ce que Mikes raconte ou laisse présumer à propos de la destinataire de ces lettres est vrai, nous aurions dû retrouver depuis longtemps la trace de la comtesse rebelle, car les ambassadeurs de la cour de Vienne à Constantinople rédigaient des rapports sur tous les sujets des Habsbourg, même sur les plus insignifiants . . . Ajoutons, tout de même, à ces paroles de Szekfű considérées comme péremptoires que les archives turques n'ont pas été véritablement fouillées, jusqu'ici, par des chercheurs compétents, et qu'elle peuvent nous réserver encore des trouvailles. On peut dire la même chose à propos des archives françaises, dont les matières relatives aux Kouroutz n'ont été sondées par nos spécialistes que jusqu'à la mort de Rákóczi. Il serait peut-être intéressant, pour ce qui est de Mikes, d'étudier les documents relatifs à la colonie française de Turquie à son apogée au XVIII[e] siècle, puisque cette communauté — dont les parents d'André Chénier firent aussi pendant un temps partie, le poète français voyant le jour en Turquie deux années après la mort de Mikes — devait signifier pour lui, dans la claustration de l'émigration, un accès vers l'Europe et la civilisation française. Que la comtesse E. P. soit une personne réelle ou seulement une créature de l'imagination de Mikes, une affinité culturelle plus profonde se manifeste probablement dans le fait que les lettres destinées à la comtesse sont adressées justement à Péra.

Par tout ce que je viens d'exposer, je ne désire certainement pas rouvrir le débat sur le caractère effectif ou fictif des Lettres de Turquie. Dans la situation présente, le point mort ne pourrait être évité que si nous retrouvions une quelconque missive de Mikes à E. P., ou une réponse de la mystérieuse comtesse. Je veux donc simplement conclure que ni l'une, ni l'autre des théories ne peut être considérée comme prouvée de manière rassurante, à la rigueur définitive. En conséquence, il eut été plus pertinent, si le directeur de l'édition critique avait laissé la question ouverte.

Selon notre opinion, les chercheurs qui ont sondé les circonstances de l'origine des *Littres de Turquie* n'ont produit — tout en étant des adeptes de la méthode positiviste — que très peu de faits positifs acceptables à ce sujet. Le mieux est donc, à propos du problème de la genèse de l'ouvrage, d'avouer que nous sommes au degré zéro et que, pour l'instant, nous ne voyons guère de chance de nous en écarter. Quelles qu'aient été, d'autre part, les circonstances de l'origine des *Lettres de Turquie*, il est certain que nous avons là un des chefs-d'oeuvre de la littérature hongroise, dont l'intentionnalité humaine nous réserve encore beaucoup de nouveautés dans son interprétation. Et, sous ce rapport, la réponse à la question de plus d'un siècle nous est quasi indifférente: s'agit-il de missives ou de lettres fictives?

L'édition critique en soi — dont nous attendons avec impatience les tomes suivants — représente une grande aide à la recherche, aux interprétations futures puisqu'elle remet sur le tapis les problèmes complexes des *Lettres de Turquie*. Ce n'est pas le moindre de ses mérites de nous donner enfin, après des éditions arbitrairement transcrites, fourmillant de déchiffrages erronés, un texte correct et, de plus, accompagné de notes offrant une bonne synthèse des recherches se rapportant jusqu'à ce jour à Mikes, tout en les passant au crible et en les complétant dans une mesure notable. Nous devons surtout mettre en valeur l'étymologie (due à György Hazai) des noms et mots turcs, ainsi que la richesse substantielle des précises indications de grammaire historique.

Les chercheurs qui s'intéressent au XVIII[e] siècle hongrois — historiens de la littérature, linguistes, historiens — doivent savoir gré à Lajos Hopp, directeur de l'édition critique des oeuvres complètes de Kelemen Mikes, d'avoir mené à bien ces travaux ardus avec une parfaite probité scientifique.

Dezső Baróti

Littérature et réalité

Editions de l'Académie des Sciences de Hongrie Budapest, 1966, pp. 313.

Les Editions de l'Académie viennent de faire paraître, sous la direction de Béla Köpeczi et de Péter Juhász, un recueil d'essais intéressant et riche en enseignements. Ce volume de plus de trois cents pages présente les études en langue fran-

çaise, allemande ou anglaise que vingt-trois auteurs ont consacrées aux problèmes du réalisme et du réalisme socialiste. Les huit premières ont trait aux questions théoriques d'ordre général se manifestant dans les discussions sur le réalisme, tandis que les autres essais — représentant environ les deux tiers du volume — se proposent d'illustrer, par l'analyse concrète d'œuvres et de tendances, les résultats de l'évolution qui s'est effectuée, ces dernières années, dans la théorie littéraire. Bien que les rédacteurs de la publication n'aient certainement pas poursuivi l'objectif de faire figurer dans ce recueil tous les représentants marquants de la conception littéraire ou des recherches en histoire de la littérature en Hongrie, l'ensemble de ces études offre cependant un tableau authentique de la situation présente, des visées et des tendances des sciences littéraires hongroises.

Dans le cas donné, le mot *tendances* exige une certaine différenciation. En effet, au cours de la première décennie de l'édification socialiste, il n'y eut qu'une seule tendance à pouvoir s'imposer en Hongrie; plus exactement: une seule tendance a compté comme la théorie juste, en conséquence officiellement consacrée. Il s'agit de la conception stalinienne-jdanovienne du réalisme socialiste, dont le principal représentant hongrois fut József Révai se situant à un niveau intellectuel plus élevé que Jdanov, mais tout aussi intransigeant dans son désir d'uniformisation. Si de nos jours, dans notre pays, personne ne prend plus la défense ouverte des canons jdanoviens de la théorie littéraire, si par contre différentes tentatives se précisent pour formuler, de manière conforme à l'esprit de l'époque, le réalisme socialiste, et si les tendances peuvent s'affronter dans un débat libre, ces faits démontrent en eux-mêmes, de la façon la plus éloquente, combien profond a été l'effet libérateur de l'effondrement des positions doctrinales du dogmatisme. La valeur première et peut-être la plus notable du recueil d'essais rassemblé par Béla Köpeczi et Péter Juhász est de réfléchir fidèlement les multiples nuances des nouvelles sciences littéraires de Hongrie, leur esprit d'initiative, le caractère et les buts des discussions en leur sein.

Nous espérons ne pas nous méprendre sur les visées des rédacteurs en constatant que l'essai de György Lukács, *La particularité du fait esthétique*, occupe à bon droit la première place dans ce volume. La brève, mais substantielle introduction de B. Köpeczi le constate également: dès leur début, les discussions esthétiques ou de théorie littéraire d'après la libération de la Hongrie ont été liées à la conception du réalisme présentée par Lukács. Ce n'est donc pas un acte de politesse à l'égard du grand savant de haute renommée internationale, mais une conséquence logique des débats littéraires des vingt années passées que ce recueil s'ouvre également sur une étude de György Lukács. Ce morceau a été conçu en introduction à l'ouvrage majeur de Lukács: *La spécificité de l'esthétique;* son intérêt est encore renforcé par son ton de confession poétique éclairant certains rapports biographiques de la naissance de l'esthétique lukacsienne.

Le rôle central assumé par György Lukács dans les débats de théorie littéraire en Hongrie se reflète aussi dans le fait que, dans les autres articles consacrés aux questions théoriques générales du réalisme, nous pouvons constamment relever la critique ou le soutien de ses prises de position. Dans une telle optique, le recueil offre une image neuve, d'un niveau plus élevé, des discussions qui se poursuivent depuis plusieurs décennies autour de ce théoricien. Au cours des débats d'avant le XX^{e} congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique, Lukács lui-même avait été obligé de faire quelques concessions à ses contradicteurs, tandis que ceux-ci tentaient plus d'une fois de contrebalancer la faiblesse de leur argumentation par de violentes diatribes contre lui. Plus tard, après 1956, de nouveaux problèmes politiques embrouillèrent le débat et, de fait, ce n'est que ces toutes dernières années que les conditions nécessaires pour débarrasser la polémique durant depuis des décennies de plus d'une circonstance secondaire troublante ont pris réalité. Les nouvelles discussions promettant de bien meilleurs résultats que toutes les précédentes, les ont déjà même partiellement atteints. Lukács lui-même développe ses idées sous une forme plus systématique, plus complète — nous pourrions même déclarer de plein droit: quelque peu modernisée —, tandis que ses partenaires s'efforcent en général de se désolidariser de certaines méthodes douteuses dont on avait usé dans le passé.

L'avant-propos concis de Béla Köpeczi récapitule de la manière suivante les tendances principales de la nouvelle étape des discussions de théorie littéraire: «Les positions jusqu'à présent connues sont les suivantes: conception dogmatique du réalisme socialiste (l'auteur est à un poste de commande de la politique culturelle d'où il lui est donné d'embrasser l'ensemble du débat; il est ainsi particulièrement bien placé pour souligner que, selon lui, cette tendance ne se manifeste plus dans les luttes idéologiques de nos jours); théorie de

György Lukács selon laquelle le réalisme socialiste est une continuation à un niveau plus élevé du réalisme critique du XIX[e] siècle . . .; 'réalisme sans rivages', représenté par Roger Garaudy et peut-être Ernst Fischer; réalisme socialiste, considéré comme le style d'une époque, la synthèse de tous les courants du passé; réalisme socialiste, conçu comme une méthode artistique changeant avec l'évolution de la société et de l'art.» (p. 8.)

Sur la base des essais de notre recueil, il nous semble que les autres conceptions n'ont pas encore accédé, pour l'instant, à l'esprit de suite logique, à la solidité théorique de la manière de voir que représente Lukács; mais cela ne veut aucunement dire que les autres tendances ne pourraient offrir autant, ou même plus, dans la prospection et la solution des questions nouvelles, que l'école lukacsienne. Nombre de jeunes chercheurs n'ayant encore, tout naturellement, disposé de temps suffisant pour systématiser leurs idées en visant à un achèvement semblable à celui des théories de Lukács, ont pourtant aidé les sciences littéraires marxistes, dans tel ou tel problème de détail, à s'arracher au point mort. (C'est également un fait intéressant, mais guère dû au hasard, que parmi les auteurs de ce recueil d'essais nous trouvons un nombre frappant de jeunes savants.)

Il va de soi que notre bref résumé ne nous permet point, même succinctement, de rendre compte des thèmes, des tendances intellectuelles et des résultats des vingt-trois études rassemblées. Mais il sera éventuellement instructif de relever, même si ce n'est que schématiquement, les sujets majeurs de la nouvelle étape dans le débat de théorie littéraire en Hongrie.

Logiquement, les discussions portent en premier sur la liquidation, dans le domaine théorique, des séquelles du dogmatisme. Pour reprendre l'expression favorite du professeur János Barta, également présent sur les pages du volume, la lutte des différentes prises de position a écarté plus d'un poteau d'interdiction; et, même si nous sommes encore loin de pouvoir être satisfaits de la pose des panneaux de direction à toute épreuve, il faut déjà considérer comme une grande réussite que plus d'une voie décrétée'sens interdit' ou 'cul-de-sac' a été libérée, permettant une progression qui s'est avérée encourageante. La liberté des tendances artistiques est passée au rang de programme officiellement reconnu; maintenant, il n'y a 'plus' que la véritable réalisation de ce programme, que son imposition effective. Mais justement, les essais tirant les problèmes au clair peuvent être fructueux dans ce sens.

Au cours du débat, l'analyse des tendances modernes catégoriquement rejetées par le dogmatisme, mais aussi mesquinement appréciées par la conception lukacsienne est passée au tout premier plan parmi les questions en vue; car, pour comprendre la genèse du réalisme socialiste, pour définir son caractère, il est immanquablement nécessaire de mettre à jour les relations entre le réalisme socialiste et toutes les autres tendances artistiques du siècle. Sur ce plan, les études du recueil nous fournissent des matières particulièrement riches. Dans son essai, Béla Köpeczi sonde la modernité du réalisme socialiste, tandis que le passage le plus intéressant de la communication de József Szigeti démontre, à l'aide d'exemples concrets, l'application de quelques conquêtes de la technique moderne du rendu dans les lettres réalistes du vingtième siècle *(Der Socialistische Realismus)*. En développant de façon conséquente et en soutenant la contradiction du réalisme et du non-réalisme, István Hermann présente la conception de György Lukács, mais tend, parallèlement, à fonder théoriquement la possibilité et la nécessité d'adopter les valeurs de la littérature non-réaliste *(Actualité du réalisme — Réalisme à mille visages)*. Le point de départ de Pál Miklós est une différenciation du réalisme socialiste en tant qu'idéal critique et en tant que phénomène littéraire; il prend également position pour la mise en œuvre des méthodes d'écriture conformes aux exigences de notre époque *(Réalisme — Réalisme socialiste — Valeur artistique)*. Quand János Barta établit la différence entre la représentation artistique et l'expression artistique, il rend théoriquement possible l'assimilation de telles conquêtes de l'expressionnisme sur lesquelles précédemment un tabou était jeté *(Ausdrückende Funktion und ausdrückender Stil)*. A propos de l'expressionnisme et des tendances modernes en général, c'est László Illés qui, dans une analyse historique détaillée, prend le plus ardemment position contre l'ordre de valeurs littéraires de Lukács; et, effectivement, celui-ci ne s'est assoupli que ces tous derniers temps, par exemple pour ce qui est de l'appréciation de Brecht. C'est là un fait regrettable. *(Die Freiheit der künstlerischen Richtungen und das Zeitgemässe.)* Il semble que l'exigence de la modernité, qui a été formulée, dans ce recueil, de la manière la plus précise par István Sőtér, s'impose de plus en plus: «Rien n'est plus dangereux que de vouloir contraindre la littérature à s'engager dans le sentier d'un seul procédé, d'une seule manière de sentir et de peindre . . . La littérature ne peut vraiment défendre ses

propres vérités, que si elle est capable de prouver la même chose de manières différentes et variées.» (Styles ettâches. P. 33.)

Il va de soi qu'une telle attitude permet de passer en revue de façon plus objective les valeurs de l'histoire de la littérature. Toute une série des études comprises dans la seconde partie du recueil nous fournit l'exemple concret des méthodes des sciences littéraires combattant le dogmatisme en partie dans l'analyse de l'héritage classique, mais encore mieux dans celle des sommités des lettres modernes. Les thèmes abordés sont fort variés et s'étendent de la nouvelle classique chinoise (Ferenc Tőkei: *Fantastique et réalité dans la nouvelle chinoise classique)* aux problèmes les plus récents du roman et du drame modernes (András Diószegi: *La vision du roman contemporain*, et Tamás Ungvári: *Auf der Suche nach der versunkenen Tragödie);* mais les interférences et l'homogénéité interne de cette richesse peut-être troublante à première vue s'éclaircissent au cours de la lecture des essais: car, dans chacun de ceux-ci, les auteurs sondent la dialectique spécifique entre la réalité et la méthode de l'écriture, de l'expression. (Cf. en plus des études ci-dessus mentionnées: — Péter Egri: *Die Keime der modernen bürgerlich-realistischen Darstellung in Tolstois Roman «Anna Karenina»;* — László Dobossy: *Satirische Darstellung der Wirklichkeit in Jaroslav Hašek «Schwejk»;* —György Mihály Vajda: *Thomas Mann und das Erbe des neunzehnten Jahrhunderts).* L'essai de Péter Juhász se circonscrit à la période romantique de la littérature sud-slave *(Die fortschrittliche Rolle der romantischen Illusionen in der südslawischen Literatur);* mais la question qu'il examine avec de vastes connaissances spécialisées pourrait être de toute évidence soulevée à propos d'autres époques aussi; il s'agit en effet de la mesure dans laquelle des illusions nécessairement erronées sur le plan historique peuvent devenir la source idéologique d'un art progressiste. Pál Pándi se propose également de confronter aux réalités le nouveau roman de Tibor Déry, *Monsieur G. A. à X (Roman einer Krise, Krise eines Schriftstellers).* Miklós Szabolcsi considère que la place d'Attila József est parmi les plus grandes figures des lettres modernes *(Attila József und die Weltliteratur).* György Bodnár nous présente l'analyse exemplaire d'une variante spécifique du réalisme moderne dans son étude: *Hemingway and the New Realism.* Et si Mihály Czine peut réfuter de manière convaincante le rejet pur et simple, partial du naturalisme, c'est parce qu'il se fonde sur l'examen effectif de l'évolution historique.

Nous pouvons remarquer, dans les communications de nos historiens de la littérature, un net déplacement de l'accent pour ce qui est du cas de quelques grandes figures, précédemment rejetées sans recours, des lettres modernes. C'est pertinemment qu'András Diószegi fait remarquer dans son essai déjà cité: «Jusqu'à ces tous derniers temps . . . Franz Kafka n'était présent dans notre opinion publique artistique qu'en tant que phénomène de mystification . . .» (p. 296). Mais on pourrait avancer la même chose à propos d'autres écrivains aussi, sur lesquels nous pouvons enfin lire des appréciations effectives et méritoires. Ce n'est pas seulement le nom de Joyce, de Kafka, de Proust ou de Camus, mais aussi les enseignements à tirer de leurs œuvres qui reviennent constamment, comme des références ou des bases de comparaison, dans les essais théoriques d'ordre général de Köpeczi, de Diószegi, de Szigeti, ainsi que d'autres de nos auteurs. Et de belles études abordent quelques enseignements à méditer de l'art d'un Kafka ou d'un Camus (Miklós Almási: *Diskussion in Kafkas «Schloss»*, et Vilma B. Mészáros: *Crime et châtiment dans l'oeuvre de Camus).* Cette dernière, en s'ancrant à un seul motif, mais il est vrai central, arrive à de corrélations éclairant tout l'oeuvre de Camus; et les méthodes d'analyse objective de l'auteur seront certainement appréciées même de ceux qui adoptent la philosophie historique de Camus plus largement que Mme Mészáros.

L'ensemble des essais rassemblés dans ce recueil ne permet certes pas de tirer des conclusions d'ordre général quant aux prises de contact de la théorie littéraire hongroise de nos jours avec les lettres mondiales. Il ne sera cependant peut-être pas inutile d'exprimer deux de nos appréhensions. Il est réjouissant de constater que toute une lignée de grands écrivains occidentaux — de Kafka à Camus — est devenue, d'épouvantail, phénomène littéraire efficient; il nous semble cependant que nous sommes encore loin d'avoir mis à profit tout ce qui le mérite parmi les valeurs littéraires occidentales du dernier demi-siècle. Comme si un léger conservatisme et retard hantaient encore notre optique, surtout dans l'approche critique des manifestations littéraires les plus récentes et de leurs auteurs. C'est précisément pour cela que l'essai de Mátyás Horányi, la présentation d'écrivains «non à la mode» en Hongrie, mérite une grande attention *(Das Problem der poetischen Authentizität in der Machado-Kritik).* Une autre déficience est de caractère différent, mais tout autant fâcheux: à l'exception de l'étude

d'András Diószegi, les allusions sont par trop rares à la littérature *contemporaine* des démocraties populaires . . .

L'autre appréhension que nous avons à formuler après la lecture du recueil se rattache également au sentiment d'une lacune: généralement, nos historiens de la littérature et esthètes tracent exactement la limite séparant l'art des grandes figures de la littérature pessimiste de l'Occident et l'idéologie, les conceptions artistiques communistes. Par contre, il faut croire qu'une critique convenable n'accompagne pas la réhabilitation, juste et bien fondée, de l'héritage des tendances d'avant-garde communistes, ou débouchant sur le communisme; parfois le fait reste caché que, dans les ouvrages de ces artistes méritant une appréciation plus poussée et positive, surtout à leurs débuts, les réminiscences bourgeoises se mêlent à nombre de tendances mesquinement sectaires, excessivement rétrécies par suite des limites de classe. (Et ce sont — soit dit en passant — ces traits qui expliquent, du moins en partie, l'attitude hostile de György Lukács à l'égard de ces écrivains.)

En conclusion de ce résumé sur le recueil d'essais *Littérature et réalité*, nous ne pouvons omettre une remarque qui paraîtra peut-être uniquement d'importance formelle. Par rapport aux nombreuses communications des années précédentes, ouvrages ternes, fades, ressassant les points de vue officiels, ce volume renferme un nombre étonnamment élevé d'études à style vivant, varié, coloré, de morceaux agréables à lire. L'essai d'Endre Török *(Un écrivain dans l'histoire: Isaac Babel)* est d'une très belle envolée littéraire, un modèle de prose excellente, sans que l'auteur cherche à suppléer par des acrobaties de la forme à l'analyse objective et aprofondie. Mais, pour ne citer que quelques exemples, le style vivace retient notre attention aussi dans les études d'István Sőtér, de Miklós Almási, de Pál Pándi, de György Bodnár et de Tamás Ungvári. Et même les essais s'attaquant aux problèmes théoriques généraux si ardus se gravent plus souvent dans notre mémoire que par le passé, par suite de la force de la forme, de l'écriture. Il ne fait pas de doute qu'il ne s'agit pas là uniquement d'une plus grande prise de soin du style; plus exactement, l'allant du style témoigne d'un phénomène plus en profondeur: du développement plus libre et plus riche des sciences littéraires hongroises nouvelles, de l'enrichissement idéologique découlant en toute logique de la confrontation des diverses conceptions.

Sándor Fekete

Mathematik, Dichtung und Illusionen

Technische Hochschulen mit Instituten für humane Wissenschaftszweige in der Bundesrepublik Deutschland haben in den vergangenen Jahren im Bereich der Literaturwissenschaft bereits mehrmals Aufsehen erregt. Die Literaturwissenschaft, der Unterricht der modernen Literatur, der Poetik und Literaturtheorie zeigt an diesen Technischen Hochschulen eine Lebensnähe und Lebensverbundenheit, die bei altberühmten Universitäten unbekannt ist. So ist es keinesfalls von ungefähr, wenn ein Band von Aufsätzen über *Mathematik und Dichtung* (München, 1965) von zwei Mitarbeitern der Technischen Hochschule Stuttgart herausgegeben wurde, wobei zu dem bereits vorausgeschickten noch hinzugefügt werden muß, daß Prof. Max Bense, der heute als »Begründer« der Informationsästhetik bereits in der ganzen Welt bekannt ist, bei dem Band Pate gestanden hat. Ein unternehmungslustiger Verlag, allem Neuen gegenüber aufgeschlossen, auch wenn es noch umstritten ist, fand sich dann dazu in der Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.

Die Herausgeber, ein Mathematiker von der TH Stuttgart (Gunzenhäuser) und ein Literaturwissenschaftler (Kreuzer), von dem — wie er auch selbst behauptet — in seinen bisher veröffentlichten Werken die traditionellen werkinterpretatorischen Methoden »angewandt werden«, bieten bereits durch ihre Zusammenarbeit eine Garantie dafür, daß traditionelles ästhetisches Verfahren und vage exaktwissenschaftliche Versuche miteinander nüchtern konfrontiert werden. Diesem Sinne nach formuliert die Einführung, wie folgt: »Es geht hier nicht um eine Ablehnung der tradierten ideen- und formengeschichtlichen, stilkritischen und werkinterpretatorischen Betrachtungsweisen, deren Fruchtbarkeit und Notwendigkeit wir entschieden bejahen, . . . sondern um die Frage, ob noch andere Methoden der Textanalyse wissenschaftlich sinnvoll und für die bessere Sicherung und präzisere Formulierung wenigstens partieller Resultate der älteren Methoden nutzbar sind« (10). Diese Konfrontierung geschieht dann in den darauffolgenden neunzehn Aufsätzen, deren Autoren geographisch

gesehen aus dem Westen und Osten Europas bzw. aus Amerika stammen, dem Beruf nach Literatur- und Ästhetikprofessoren, Sprachwissenschaftler, Mathematiker, Ingenieure, wissenschaftliche Mitarbeiter von Akademie-Instituten, Physiker, Archivare, Psychologen, Soziologen, usw. sind. — Das Vorwort registriert auch sofort einleitend die eigentliche Zielsetzung des Bandes: »Die Entwicklungen im Bereich der mathematischen Informationstheorie, der Statistik, der modernen Linguistik und anderer Disziplinen haben eine Situation geschaffen, in der die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer »exakten« Literaturwissenschaft (mit streng formalisierten Beschreibungen und von der Individualität des Forschers unabhängigen Resultaten) entschiedener als bisher aufgeworfen und wissenschaftlich verfolgt werden kann« (7). Dementsprechend stellt sich der Band die Aufgabe, eine Bestandaufnahme einer Reihe von Disziplinen zu geben, die nach der Meinung ihrer Vertreter bereits geeignet sind, die Wissenschaft von der Dichtkunst zu einer exakten Wissenschaft zu gestalten. So sind selbstverständlich die einzelnen Aufsätze ihrer Methode nach, aber auch ihrer wissenschaftlichen Leistung in Richtung der exakten Literaturwissenschaft sowie ihrer vagen Behauptungen, bzw. gelegentlichen Illusionen nach, sehr unterschiedlich. Neben der gemeinsamen Tendenz, die aus allen diesen Aufsätzen spricht und voller Überzeugung und Bereitschaft die bisherigen, subjektiv stark abgefärbten Meinungen und Urteile in ästhetischen Fragen in objektive, meßbare Werturteile verwandeln will, erheben sich zahlreiche Widersprüche in den Einzelheiten; in Begriffsbestimmungen ebenso wie in theoretischen Überlegungen, in praktischen Ausführungen und ganz besonders über die Verwendbarkeit mathematischer Methoden in der Literaturwissenschaft.

Den Autoren ist es gelungen, trotz zahlreicher Widersprüche, in diesem Sammelwerk in einer Reihe von Fragen so überzeugend zu wirken, daß auf Grund dieses Werkes ohne Zweifel festgestellt werden kann: die traditionellen ästhetischen Methoden werden in der Zukunft bei ihren Werturteilen immer mit der Möglichkeit einer exakt wissenschaftlichen Kontrolle auf verschiedenen *Teilgebieten* der Ästhetik rechnen müssen. Von einer entgegengesetzten Seite her kann wiederum gesagt werden, daß Behauptungen der einzelnen Autoren davon überzeugen, daß verschiedene Teilgebiete der ästhetischen Forschungen mit Hilfe von technischen Verfahrungsweisen höchstwahrscheinlich vor einem großen Aufschwung stehen.

Sprachliche und stilistische Eigenschaften eines Kunstwerkes werden auf diese Weise bei zukünftigen Untersuchungen viel mehr in den Mittelpunkt literaturwissenschaftlicher Forschungen rücken und einen weit größeren Raum einnehmen als bisher. Das wird ganz sicher der Fall sein, auch wenn heute, — selbst in diesem Band — noch darüber diskutiert wird, ob und inwieweit statistische Untersuchungen bei der dichterischen Sprache verwendet werden können [Samuel R. Levin, der sich auf Juilland und Riffaterre beruft, geht in dieser Hinsicht sehr weit; er behauptet, »daß statistische Normen im Gebiet der Syntax unbrauchbar sind« (38). Auch Manfred Bierwisch lehnt in seinem Aufsatz *Poetik und Linguistik* (49—65) die Textkritik als extremes Verfahren ab], ob die durch statistische Daten festgesetzten Normen oder die generative Grammatik einer Sprache den Ausgangspunkt zu solchen Untersuchungen bieten soll [Vgl. dazu Roman Jakobson: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie* (21—31)]. Ebenfalls lange wird noch zur Diskussion stehen, ob über die Grammatik hinausgehend feinere Begriffsbestimmungen für die poetische Sprache verwendet werden können, und welche diese Maßstäbe sein werden. Norbert Ulrich kommt in seinem Aufsatz *Über ein mathematisches Modell zur Bestimmung literarischer Stilkomponenten* zum Beispiel zu der Schlußfolgerung, »daß die subjektiv empfundene Qualität eines Stils nicht allein durch das grobe Raster grammatikalisch-linguistischer Strukturmerkmale erfaßt werden kann, sondern, daß darüber hinaus feinste, aber dennoch meßbare Textstrukturen von Bedeutung sind« (192). Andere Autoren wieder vertreten die Meinung, daß an der Grammatik erprobte Untersuchungsmethoden auf die leichteste Weise für die dichterische Sprache verwendet werden können, und daß eigentlich der größte Teil der Arbeit bereits hinter uns liegt. Während heute Sprachwissenschaftler, die mit den Begriffsbestimmungen der Grammatik an die poetischen Eigenschaften einer Sprache herangehen, Gefahr laufen, eine gänzlich unpersönliche, aber den Regeln völlig entsprechende Sprachweise für die beste zu erklären, und auf diese Weise zwangsläufig einen Epigonen höher einschätzen als einen selbständigen, sprachschöpferisch wirkenden Dichter, besteht auf der anderen Seite die Schwierigkeit, daß nach einer theoretisch richtigen Fragestellung, die die poetische Sprache als eine von den Regeln, von der Norm abweichende Sprache betrachtet, die Meßbarkeit bezweifelt wird. Dieser Auffassung nach müßten für jeden Autor,

gelegentlich sogar für einzelne Werke spezielle Maßstäbe festgestellt werden. Bei diesem Punkt angelangt beginnt dann ein eifriges Suchen und Tasten in verschiedenen Richtungen. Soll ein literarisches Werk nach der Tradition der Gattung gemessen werden, in der es geschrieben ist, nach statistischen Normen, die aus den Beispielen der National- oder der Weltliteratur genommen sind? Max Bense setzt in seinem Aufsatz *Zusammenfassende Grundlegung moderner Ästhetik* einen objektiv existierenden ästhetischen Wert eines Werkes voraus und glaubt auf diese Weise zu einem meßbaren Maßstab zu gelangen. Nur gelegentlich wird zugegeben, daß die ästhetische Wirkung eines Werkes keinesfalls nur von den bis zu einem gewissen Grade festellbaren formalen äußeren Werten abhängt, sondern auch von zahlreichen anderen, teils als objektiv gegebenen Verhältnissen einer Epoche, einer Umgebung usw., und teils auch von Faktoren, die man von Seiten des Empfängers betrachtet als subjektiv bezeichnen könnte.

Meß- und kontrollierbar sind jedenfalls eine Reihe von konkret erfaßbaren Eigenschaften der poetischen Sprache, ganz besonders wenn wir bei der gebundenen dichterischen Form, bei der Versform bleiben. Technische Hilfsmittel können von der einfachen, primitiven Statistik angefangen, bis zu den verschiedenen Möglichkeiten der Informationstheorie von den verschiedensten Gesichtspunkten aus gesehen über Metrik, Reimverhältnisse, Rhythmik eines Gedichtes nach sehr vielen Richtungen befragt werden. Eine gründliche Zusammenfassung der Möglichkeiten struktureller Untersuchungen gibt uns im Band der Aufsatz Jiři Levy's mit dem Titel *Die Theorie des Verses — ihre mathematischen Aspekte* (211—31). Das Abzählen von einzelnen, dominierenden Vokalen oder Konsonanten, von der Anordnung der einzelnen Laute im Reimgebiet, beim Anlaut der Verse usw. kann in der Zukunft manche Hypothesen der traditionellen Ästhetik unterstützen, andere in Zweifel ziehen, oder ablehnen. Zweifelhaft wird jedoch ihre Verwendung, wenn sie (d. h. alle diese Eigenschaften) sich verselbständigen, den Anspruch auf eine Eigenexistenz stellen oder die Aufgabe einer Aussage eines Kunstwerkes übernehmen sollen, bzw. mit der Aussage eines Gedichtes identifiziert werden. Solche Versuche gibt es nämlich auch im Sammelwerk. Einige Autoren glauben auf diese Weise zu den eigentlichen Werten der Dichtkunst vorstoßen zu können. Es wird nicht zu leugnen sein, daß mit Hilfe einer exakten mathematischen Methode in der Ästhetik über die einzelnen Gattungen und Untergattungen, in ihrer traditionellen Entwicklung von den ersten Texten bis heute, so manche Gesetzmäßigkeiten, Entwicklungstendenzen festgestellt werden können. Auch die wichtigsten formellen Eigenschaften einer Gattung oder Untergattung einer bestimmten Zeit, z. B. der Gegenwart sind auf diese Weise leicht feststellbar. Sämtliche individuellen formellen Eigenheiten eines bestimmten Autors werden aber immer wieder gesondert, speziell untersucht werden müssen, wenn wir ihn von allen anderen unterscheiden, d. h. ihn charakterisieren wollen. Aber auch all das [über die Rentabilität solcher Unternehmungen sprechen auch einige Autoren (Bierwisch, Praschek) im Band ihr Bedenken aus] würde erst soweit führen, daß wir über die sog. »äußere« Form eines Kunstwerkes, über definierbare Begriffe und Werturteile verfügen, die nur in ihrem künstlerischen, dialektischen Verhältnis zur Aussage des betreffenden Werkes, ihren Zweck und Sinn erhalten, zu der auch in der Zukunft der Weg über die Werkinterpretation führen wird. Eingestandene oder verhüllte Umwege der einzelnen Aufsätze, die auf die traditionelle Werkinterpretation zurückgreifen, um Erklärungen zu geben, sich auf weltanschauliche Faktoren der Dichter berufen, biologische Gründe anführen oder die Psychologie und Sigmund Freud zu Hilfe rufen, sind eigentlich nur Beweise dafür, daß in der »Informationsästhetik« weniger eine selbständige Wissenschaft zu entdecken sein wird, sondern daß wichtige Hilfsmittel der Informationstheorie für die Literaturwissenschaft verwendet werden können.

Als solche Hilfswissenschaft hat sich die Informationstheorie auch bereits auf zahlreichen Teilgebieten der literaturwissenschaftlichen Tätigkeit bewährt. Untersuchungen über den Wortschatz eines Autors, über eine Zeit, Stilrichtung oder Dichterschule, über Nachprüfungen der einzelnen Gattungen, ganz besonders in den in gebundener Form verfaßten künstlerischen Werken, zusammen mit bereits bisher verwendeten chemischen und anderen naturwissenschaftlichen Methoden werden — wie zu hoffen ist — bei zahlreichen, heute noch zweifelhaften Fällen die Verfasserfrage anonymer Werke einer endgültigen Klärung zuführen. Es handelt sich um Fragen, die besonders für die Frühzeit der einzelnen Nationalliteraturen von großer Wichtigkeit sind, in einigen extremen Fällen aber auch fast bis an unser Jahrhundert heranreichen. Auch die Aufklärung von Fälschungen oder Nachahmungen kann auf diese Weise in unvergleichlich größerem Umfang betrieben werden und

gelegentlich mit größerer Wahrscheinlichkeit erfolgen als bisher. Die Möglichkeit von Textrevisionen und Textergänzungen bekommt mit Hilfe technischer Methoden einen neuen Aufschwung.

Über die Entstehungszeit einzelner früher Denkmäler der Nationalliteraturen werden Untersuchungen mit Hilfe der Statistik bzw. der Informationstheorie neue Feststellungen bringen, die manche bisherige Datierungen für unrichtig erklären und korrigieren werden.

Auf ähnliche Weise wie in der Sprachwissenschaft, wie bei Herstellung von Wörterbüchern, bei Wortschatzuntersuchungen usw. die Technik neue Möglichkeiten bietet und sich als höchst rentabel erweist, kann und hat sich auch bereits für die philologische Arbeit einer Edition, ganz besonders bei kritischen Gesamtausgaben der Informationstheorie ein immer weiteres Feld geöffnet. Nach bereits festgelegten Editionsprinzipien kann die editorische Sammeltätigkeit auf Grund von Archivbeständen, Autographen- und Gesamtkatalogen usw. folgen, wobei mit Lochkarten und anderen Methoden die Arbeit wesentlich erleichtert und beschleunigt werden kann. Helmut Praschecks Aufsatz über die *Technifizierung der Edition — Möglichkeiten und Grenzen* (123—42) überzeugt nicht nur von solchen Möglichkeiten, sondern macht auch darüber hinaus weitere Vorschläge für den technischen Arbeitsvorgang von Testvergleichungen und überhaupt für den gesamten Arbeitsprozeß der Editionstätigkeit. Es entstehen zum Beispiel bei Textkontrollen maschinell auswertbare Niederschriften, aus denen Wortlisten hergestellt werden können. »Damit ist aber nicht nur für den Editor eine praktische Hilfe geleistet, sondern auch die Grundlage für viele andere wissenschaftliche Fragestellungen, seien sie nun stilstatistischer, lexikographischer, poetischer oder anderer Art, gegeben« (131). Wobei die Rentabilität, beziehungsweise die Organisationstätigkeit — wie einige Aufsätze, unter anderen auch der von Praschek wiederum darauf hinweisen — eine außerordentliche Rolle spielen. Editionen können und müssen in solchen Fällen auch mit weiteren ästhetischen, sprachwissenschaftlichen, vielleicht auch psychologischen, soziologischen usw. Untersuchungen verbunden werden.

Dieser Sammelband wird jeden Fachmann der Literaturwissenschaft, der allgemeinen Ästhetik, der zwar mit den traditionellen Methoden arbeitet, ihnen aber nicht so sehr verfallen ist, daß er alles was neu und mit Technik und Mathematik verbunden ist, im voraus ablehnt, dazu bewegen, Bemühungen der einzelnen Fachwissenschaftler für eine Informationsästhetik mit größtem Interesse zu verfolgen, alle Theorien sowie praktische Verwendungsmöglichkeiten zu prüfen, diese mit seinen traditionellen Methoden zu konfrontieren, bzw. sie einer gegenseitigen Kontrolle zu unterziehen. Will er sich aber nicht von Illusionen hinreißen lassen, was bei so großen Versuchen, um die es hier in diesem Band geht, manchem Autor als Gefahr droht, so wird er jedenfalls (und auch davon überzeugen die einzelnen Aufsätze, teils mit zugegebener Anerkennung des Autors, teils durch ihren unbegründeten Optimismus) auf die Mathematik auch dort zu achten haben, wo Naturwissenschaftler und Sprachwissenschaftler schöner Ideen willen mit Leichtigkeit den Boden der Realität verlassen. Er wird auch weiterhin die Vielfältigkeit in der Betrachtungsweise der traditionellen Interpretationsmethoden nicht entbehren können, oder bereit sein, diese aufzugeben; denn alle Theorien sowie verwendbare technische Mittel reichen heute sicher noch nicht aus zu einer *Informationsästhetik*. Ohne weitere, vielleicht gewaltige Entwicklungsmöglichkeiten der Zukunft in dieser Hinsicht bezweifeln zu wollen, muß heute doch objektiv zugegeben werden, daß anstelle der wesentlichen Züge einer Ästhetik bisher allein *äußere* Merkmale eines Kunstwerkes auf diese Weise erfaßbar sind.

Antal Mádl

Новая книга о русских утопистах

Wiktoria Śliwowska: Sprawa pietraszewców. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1964. 319.

Общие вопросы истории России XIX века, проблемы отдельных этапов революционно-освободительного движения занимают большое место как в работах советских историков, так и в трудах исследователей истории русской общественной мысли других стран. В последнее время появился целый ряд синтетических работ, в которых сделана попытка пытающихся представить целостную картину отдельных периодов

русского революционного движения. Среди них привлекают внимание работы, посвященные истории николаевской эпохи и специфическому периоду революционной борьбы 40-х гг. XIX века, так как проблемы, связанные с этим периодом, как и вся история николаевского царствования до сих пор содержат массу невыясненных, спорных моментов.

Книга Виктории Сливовской *Дело петрашевцев* принадлежит к числу таких синтетических работ. В ней в широком аспекте рассматривается чрезвычайно своеобразный и до сих пор противоречиво оцениваемый в исторической науке период русского революционно-освободительного движения 40-х гг. XIX века — движение петрашевцев.[1] Великолепный знаток истории всего николаевского царствования, В. Сливовская рассматривает движение петрашевцев на широком фоне общественно-политических и конкретно-исторических событий эпохи, убедительно обосновывая значение и характер русских утопических кружков 40-х гг., объединивших собой два этапа в истории русского революционного движения — дворянский и революционно-демократический.[2]

Работа представляет собой попытку охарактеризовать движение петрашевцев как неотъемлемую часть общественного подъема в России в 40-ые годы, связанного с революционными событиями Весны народов в Европе. В первой главе работы, содержащей общий обзор эпохи, рассматриваются проблемы внутренней политики царизма, рост общественного движения и образование многочисленных оппозиционных кружков, существовавших наряду с кружками петрашевцев.

Детальный анализ общественно-политических условий в николаевскую эпоху, опирающийся на привлеченные в работе обширные материалы архива Министерства Просвещения, документы III Отделения и т. д., позволил Сливовской выявить как «отечественный источник» движения петрашевцев, так и роль в радикализации русской оппозиции идеологии утопического социализма в период нарастания революционного движения на западе.

Значительно шире, чем это делалось до сих пор, Сливовская освещает политику абсолютизма в области просвещения и культуры, поскольку именно эта политика наиболее болезненно ощущалась дворянской и разночинной интеллигенцией. Здесь в первую очередь приведены материалы о распространении в России книг, запрещенных царской цензурой; мероприятия, в еще большей мере сковывавшие и без того ограниченные возможности русской прессы; создание после поражения восстания декабристов III Отделения; реорганизация системы просвещения по сословному принципу; введение ряда законов, затруднявших обучение русских за границей; ликвидация автономии университетов и т. д. и т. п. Все это резко ухудшило положение и возможности русской среднедворянской и чиновно—разночинной интеллигенции. Именно эти специфические условия русской общественной жизни — усиление террора внутри страны и брожение, вызванное революционными веяниями с запада — и вызвали к жизни те специфические формы, в которые вылилось оппозиционное настроение русского общества.

Выделив основные тенденции развития общественного движения в 40-ые годы, Сливовская справедливо считает, что кружки петрашевцев были «кульминационным моментом антиправительственного движения в николаевскую эпоху. В них выразились все слабые и сильные стороны этого движения — глубокая вера в силу пропаганды и просветительства и вместе с тем горячая симпатия к революционному движению в Европе, осознание прогрессивного значения общественных переворотов, ростки новой революционной идеологии и дворянская ограниченность, наивность утопического социализма и попыток применить его к русским условиям и, наконец, характерное для того времени явление, что намечающиеся в их кружках либеральная и, революционная партии шли рука об руку, объединенные ненавистью к крепостному праву и николаевской реакции». (стр. 82.)

Все три периода, которые Сливовская выделяет в истории кратковременного существования кружков петрашевцев — так называемый период самообразовательных кружков, период радикализации кружков петрашевцев и кульминационный момент — переход к практической деятельности, — исследователь считает одинаково существенными для характеристики и определения специфики роли петрашевцев в русском революционно-освободительном движении. И первый период деятельности кружков, когда велись теоретические дискуссии о социализме, была создана библиотека из запрещенных в России книг, велись споры по вопросам внутреннего экономического и политического положения России, — Сливовская считает делом большого революционного значения. Любое, даже самое незначительное проявление свободомыслия — оппозиционная настроенность студентов и профессоров университетов, критическое отношение к охранительному направлению в литературе и прессе, а тем более кружки петрашевцев, ставивших своей целью пропаганду идей

о необходимости изменения существовавшего в стране положения, — имели большое политическое значение и сыграли революционизирующую роль в условиях жесткого полицейского террора николаевской эпохи.

Первый период деятельности петрашевцев (1844—1847), довольно мало изученный в литературе предмета, польский исследователь рассматривает на фоне оживления оппозиционного движения в 40-ые гг. XIX века и отмечает, что петербургские кружки петрашевцев с более или менее постоянным составом своих членов, определившейся тематикой собраний и относительно оформившейся программой, были наиболее характерной и типичной кружковой формой оппозиционного движения в целом. Эти кружки средней разночинной интеллигенции играли в общественно-культурной жизни 40-ых гг. такую же роль, как в свое время салоны высшего дворянства.

В. Сливовская включается в спор, до сего времени продолжающийся между историками, о характере и специфике революционно-освободительного движения в николаевскую эпоху. Оппозиционное движение в 40-ые гг., объединяемое понятием «западничества», включало людей как более умеренных, так и радикальных взглядов. Сливовская, не присоединяется в трактовке «западничества» ни к тем ученым, которые распространяют этот термин и на вторую половину века истории русской общественной мысли (Милюков, отчасти Плеханов), ни к тем историкам, которые чрезмерно суживают понятие «западничества», противопоставляя наиболее радикальных деятелей николаевской эпохи — Белинского и Герцена — группе «западников», к которой якобы относились лишь умеренные представители — Анненков, Боткин, Сатин, Корш, Кавелин. Левое крыло западничества оказывалось, таким образом, представленным лишь Т. Грановским. «Позиция эта, — пишет Сливовская, — тесно связана с тенденцией поисков уже в 40-е годы существования двух сложившихся антагонистических лагерей: революционно-демократического и либерального. Позиция, которую занимали западники, т. е. прогрессивная русская интеллигенция николаевской эпохи, рассматривается в этом случае с точки зрения критериев и оценок, применяемых к 60-ым и последующим годам, а ленинская оценка русского либерализма и той отрицательной роли, которую он сыграл в период революционной ситуации 1859—1861 гг. и крестьянской реформы, переносится на 40-ые гг., когда вопрос о революции еще не стоял на повестке дня, когда либерализм играл совершенно иную роль и не представлял собой дифференцированного идеологического лагеря, антагонистического по отношению к лагерю, стремившемуся к революционным общественным переменам в России». (стр. 36.)[3]

Эта концепция Сливовской, последовательно проведенная на протяжении всей работы, дает положительные результаты при конкретном анализе явлений. Так, в свете этой концепции первый период деятельности петрашевцев, когда в кружках ставились преимущественно самообразовательные цели, получает очень убедительно обоснованную положительную оценку. В этой связи оказывается несостоятельной характеристика кружка петрашевцев, даваемая некоторыми историками, как группы людей, оторванных от практических общественно-политических задач.

Столь же положительной оказывается эта концепция при решении спорной проблемы о радикализации кружков петрашевцев в тот период, когда наряду с центральным кружком М. Буташевича—Петрашевского создаются другие кружки, развивавшие свою деятельность в значительной мере независимо от него, но не порывавшие с «пятницами» Петрашевского. И в этот период их деятельности основным их завоеванием Сливовская считает пропаганду, которую они вели и которая так напугала правительство, послужив основой столь сурового приговора. И, наконец, автор монографии не соглашается с противопоставлением кружка Дурова, как более радикального кружка, центральному кружку Петрашевского. Причины выделения кружка Дурова в особую группу были несомненно связаны с литературными интересами большинства его членов. Впервые в научной литературе Сливовская обосновывает существование уже в последние дни до ареста самостоятельного кружка Спешнева, и в самом деле бывшего значительно «левее» кружка Буташевича—Петрашевского. Первый шаг к созданию кружка Спешнева был сделан в тот момент, когда Дуров, опасаясь роста радикально-оппозиционных настроений на своих вечерах, принял решение о прекращении собраний.[4] Следующее собрание членов дуровского кружка состоялось в доме Спешнева, где была прочитана *Солдатская беседа*, рассказ Григорьева,—факт, явившийся впоследствии одним из важнейших пунктов обвинения. Кружок Спешнева был единственным, в котором была предпринята попытка приступить к практической деятельности (создать типографию и т. д.) Трагедия всего движения петрашевцев в целом состояла в том, что «заговор идей» так и не перерос в практическую деятельность. Даже тайной типографии не суждено было вступить в действие.

Но объективное изложение истории оппозиционного движения 40-ых гг., представленное в монографии о петрашевцах, делает совершенно очевидным, что ситуация того времени и не способствовала широкому *практическому* антикрепостническому движению, и потому оно вылилось в форму идейного, агитационного движения; историческая ситуация, напротив, способствовала развитию именно этой формы. В ту историческую эпоху, когда не могло быть и речи о политическом выступлении масс «заговор идей» и агитационная деятельность, по справедливому утверждению Сливовской, были наиболее типичной массовой формой оппозиции.

В. Сливовской удалось рассеять предубежденность в оценке деятельности петрашевцев и доказать, что деятельность либералов, сыгравшая отрицательную роль в условиях 60-ых гг., в 40-ые гг. имела большое практическое значение. Таким образом, арест и ссылка петрашевцев отнюдь не были «недоразумением», как полагают некоторые историки, не были они вызваны и боязнью правительства перед восстанием. В момент, когда царское самодержавие готовилось к подавлению последнего очага революционных волнений на западе — к походу против венгерской революции — деятельность петрашевцев не без оснований была оценена правительством как опасное политическое выступление.

Дискуссионный вопрос о выходе из кружка Петрашевского некоторых членов и выделении других в особый кружок польский исследователь решает, таким образом, в пользу радикализации, а не распада движения русских утопистов.

Сюда же примыкает очень сложный и волнующий преимущественно литературоведов вопрос о выходе из кружка Салтыкова—Щедрина и несколько особом положении среди петрашевцев Ф. М. Достоевского, бывшего членом кружка Дурова и принимавшего участие в деле создания тайной типографии наиболее радикальным петрашевцем — Н. Спешневым.

Отход от кружка петрашевцев М. Е. Щедрина Сливовская аргументирует творческими проблемами писателя, и сам по себе этот факт отнюдь не свидетельствует по мнению исследователя, об ослаблении кружка. Особое положение в кружке Достовеского, оригинальность таланта которого подчеркивал на судебном следствии сам Буташевич—Петрашевский, вызвает в памяти историю взаимоотношений между Пушкиным и декабристами. Переход Пушкина к реалистическому изображению явился основой его столковения в эстетических вопросах с идейными единомышленниками, поэтами-декабристами. Как известно, поэты-петрашевцы — А. Н. Плещеев, А. И. Пальм, С. Ф. Дуров и др. — продолжали не только идейные, но и эстетические традиции революционной дворянской лирики 20—30-х гг. (Плещеев) и лирики Лермонтова (Пальм, Дуров). Прозаики — Дуров, В. В. Толбин, М. Григорьев — также по существу не выработали реалистического принципа изображения. Кроме Щедрина и Достоевского, ни один из литераторов-петрашецев не сумел соединить свои передовые идейные устремления с гоголевскими принципами изображения действительности. Конкретные противоречия русской социальной жизни, обострившиеся к 40-ым гг., не воплотились в их творческой концепции. Эстетический вкус большинства петрашевцев оставался романтическим, дидактическим. Не случайно, они остались в стороне от литературной борьбы 40-х гг. в которую так живо включился Достоевский.

Участие Достоевского в кружках петрашевцев неоднократно привлекало внимание исследователей в связи с проблемой якобы резкой перемены мировоззрения писателя после каторги.[5] Не соглашаясь ни с одной из крайних интерпретаций раннего периода в мировоззрении молодого Достоевского, в которых его взгляды отождествляются со взглядами петрашевцев, при этом самых радикальных из них, или же полностью игнорируется увлечение писателя утопическими идеями, — Сливовская подчеркивает сложность и своеобразие ситуации, при которой яркая *художественная* личность, оказывается в кружке мыслителей и *общественнополитических* деятелей. Исследователь верно отмечает, что Достоевский был далек от атеизма Спешнева, не разделял энтузиазма Петрашевского по отношению к системе Фурье и видимо понимал ограниченность утопического социализма Фурье и невозможность реализации его системы в условиях русской действительности. Но от группы умеренных петрашевцев Достоевского отделяло еще больше. Он требовал отмены крепостного права, пропагандировал необходимость коренных общественных преобразований в России, разделял общую ненависть к николаевскому режиму, которая увлекла его так далеко, что он был готов принять участие в создании тайной организации в кружке Спешнева, давая себе отчет в том, что целью этой организации будет совершение «общественного переворота в России».

Методологически верная интерпретация революционности 40-х гг. и ее отличия от революционности 60-х гг. в монографии В. Сливовской может внести на наш взгляд, важный дополнительный аргумент в спор

о двух этапах в мировоззрении и творчестве Достоевского. При нивелировке принципиального различия революционности 40-х и 60-х гг. неизбежно вульгарно ставится вопрос о том, что прогрессивные взгляды Достоевского в 40-е гг. сменились реакционным мировоззрением в 60-ые гг. Тогда как, зовершенно закономерно что будучи радикалом в политических вопросах в 40-ые гг., когда возможность капиталистического развития еще не пугала русских демократов и когда казалось для России было больше шансов миновать эту стадию, в 60-ые годы—когда обнаружилась не только уродливость старых феодальных устоев, но и складывающихся новых форм жизни, — писатель не приходит к новой форме политического радикализма, уже совершенно иного по содержанию. Так, в свою очередь остались чужды этому радикализму многие демократы 40-х гг. (например, Тургенев). Радикализм крестьянских демократов 60-х гг. основывался на ясном осознании того, что Россия не минует фазы капиталистического развития, но они верили в то, что она будет непродолжительной и приобретет особую форму.[6] Уверенность эта поддерживалась убежденностью в неповторимом своеобразии русского пути и наличии тех исторических сил, которые помогут сократить продолжительность капитализма в России и перейти к социализму.

Общую картину оппозиционно-радикального движения в России в николаевскую эпоху Сливовская дополняет впервые публикуемыми материалами из архива III Отделения о деятельности кружков польских студентов в российских университетах. Из кружков польских студентов факультета права Московского университета вышли будущие руководители тайной организации в Варшаве в 1847—1850 гг. — Генрик Краевский, Ромуальд Свежбинский, Циприан Вонсович. Кружки польских студентов в России были тесно связаны с тайными союзами в Польше. Материалы, публикуемые Сливовской, представляют большой интерес для изучения истории русскопольских отношений этого периода.

В IV главе («Следствие и приговор по делу петрашевцев») излагается последний драматический этап кружков петрашевцев. Значительная часть материалов следствия была опубликована в трехтомном издании *Дело петрашевцев* (под ред. В. Десницкого, В. Р. Лейкиной-Свирской, С. Н. Валк в 1937—1951 гг.) Процесс петрашевцев, самый большой процесс после расправы с декабристами, замыкает историю освободительного движения в царствование Николая I.

Дальнейшей судьбы участников кружков петрашевцев Сливовская касается лишь вскользь, хотя более детальное освещение и обобщение поведения бывших петрашевцев в новой для них ситуации 60-х гг. возможно дали бы дополнительные аргументы для основной концепции работы, обогатили бы новыми деталями портрет «людей 40-х годов» расширили бы выводы исследования.

В заключительной части монографии Сливовской исчерпывающе представлена история изучения движения русских утопистов. Традиции ее восходят к статье А. И. Герцена *О развитии революционных идей в России* (1851). в которой он дает первую оценку деятельности Михаила Буташевича—Петрашевского. Ценность историографической части работы Сливовской огромна: впервые так широко в исследовании петрашевцах представлена литература русская, польская, английская, итальянская, так что этот раздел по сути дела превратился в самостоятельную и очень комнакткую историографическую разработку темы и позволяет тематически ориентироваться в богатой литературе предмета, уже теперь насчитывающей свыше 400 библиографических позиций.

Дюла Кирай

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Исследование В. Сливовской уже получило положительную оценку в рецензии В. Н. Лейкиной—Свирской: *Польская монография о петрашевцах. История СССР*, 1965 № 3. Автор рецензии относится к тем историкам, которые придают большое значение революционно-демократическому крылу петрашевцев, поэтому естественно, что высоко оценивая работу польского исследователя, Лейкина—Свирская полемизирует с некоторыми Моментами. концепций монографии.

[2] В 1965 г. вышла монография В. Сливовской: *Mikołaj I i jego czasy (1825 – 1855) Warszava, 1965.* Отдельные проблемы движения петрашевцев нашли освещение в следующих статьях Сливовской: *Polskie kolka studenckie w Moskwie i Petersburgu w czterdziestych latach XIX wieku. Przeglad Historycznhy*, t LII z.1 *Pietraszewcy na Siberii, Slavia Orientalis*. 1961 nr; 1 *Mikołaj Spiesznіew, Slavia Orientalis*, 1958, nr 1.

[3] В этом вопросе мнение В. Сливовской совпадает со взглядами П. А. Зайончковского, на работу которого *Кирилло—Мефодиевское одщество 1846—47* М., 1959. она ссылается. Подобного же взгляда придерживается Ю. Г. Оксман *(От «Капитанской дочки А. С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева.* Саратов, 1959) и Г. Н. Поспелов *(Эпоха расцвета критического реализма.* М., 1958).

[4] Новые данные по этому вопросу содержит недавно опубликованная *Записка о деле петрашевцев* Ф. Львова, участника собраний у Дурова. *(Литературное наследство* т. XII), которую привлекает В. Сливовская.

[5] Бельчиков, Н. Ф., *Достоевский и процесс петрашевцев.* М.—Л., 1926; Достоевский, Ф. М., *Статьи и материалы.* Под ред. А. С. Долинина. Петроград, 1922; Кирпотин, В., *Ф. М. Достоевский*, М., 1960, гл. VI, стр. 201—227. Этой теме посвящена статья В. Сливовской: *Dostojewski w kregu pietraszewszow, Slavia Orientalis*, 1958, nr. 2 Фурьеризм Достоевского анализируется в работе

другого польского исследователя: Przybylski *R.*, *Dostojewski i «przeklete problemy»*, PIW, 1964.

[6] «Присматриваясь к ходу развития народов Западной Европы, — писал Добролюбов, — мы можем питать себя лестною надеждой, что наш путь будет лучше. Что и мы должны пойти тем же путем, несомненно и даже нисколько не прискорбно для нас. Но все-таки наш путь будет облегчен: все-таки наше гражданское развитие может несколько скорее перейти те фазисы, которые так медленно проходило оно в Западной Европе...». — Добролюбов. *Полное содр. соч.* т. IV, стр. 402.

De la nueva literatura machadiana

Pablo de A. Cobos: Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética. Insula, Madrid 1963, 175. *Justina Ruiz de Conde:* Antonio Machado y Guiomar. Insula, Madrid 1964, 192

La literatura sobre Antonio Machado, aumentándose a un ritmo creciente, se enriqueció nuevamente de dos obras consagradas a dos aspectos fundamentales y muy imperfectamente conocidos de la obra machadiana: a su filosofía y al secreto de Guiomar. Los autores de ambas obras pudieron completar sus investigaciones con preciosos recuerdos personales.

El libro de Pablo de A. Cobos efectivamente es el homenaje de un amigo a la vez que el diario de la lectura atenta de *De un cancionero apócrifo* de parte de un lector experto para esclarecer, ejercitando «la mirada directa», lo esencial del humor y pensamiento de Machado.

El autor examina separadamente las obras de los apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena estableciendo la relación que existe entre ellos y señalando cuando Machado habla directamente sin el disfraz de sus apócrifos. El nombre de Abel Martín le sirve a Machado a exponer en forma humorística los principios fundamentales de su metafísica y el de Juan de Mairena, los de su arte poética.

Pablo de A. Cobos parte de la afirmación — muy importante para la valoración de la obra martiniana — de que unos pensamientos de Machado escritos en Baeza en 1915 bajo el título *Heterogeneidad del ser. Apuntes para una teoría del conocimiento. Espacio y tiempo*, contienen ya el núcleo de lo que luego expone, en los años veinte, como metafísica martiniana. En efecto la tesis fundamental de esta metafísica es que «el ser y el pensar no coinciden ni por casualidad» generando, añade A. Cobos, la oposición de intuición a pensamiento, de poética a lógica. De este principio sigue el concepto martiniano-machadiano de la sustancia, del movimiento, de Dios, de la nada y todo un sistema filosófico que debe mucho al krausismo y al mismo tiempo anticipa el existencialismo moderno.

A. Cobos generalmente trata, sencillamente, de resumir y exponer con claridad los pensamientos machadianos más bien que analizarlos y comentarlos. Sin embargo hace unas observaciones importantes sobre todo hablando de Machado como precursor del existencialismo, cuando menos, en tres temas cabeceras, el otro, el tiempo y la nada. A. Cobos precisa que a pesar de coincidencias evidentes Machado «no habría de suscribir las conclusiones sartrianas, pues tiene en cuenta la mirada oferente y mantiene viva la esperanza de la comunicación, mirada fraterna, mirada del otro en plena pupila abierta y amiga.» Pero al decir que en otros precursores del existencialismo como Unamuno y Kierkegaard el «otro» no fue tema, el autor se equivoca indudablemente. Es inexplicable sobre todo la referencia negativa a Unamuno. Lo importante sería, precisamente, saber que, partiendo de cierta base común con otros, en qué difiere la posición de Machado de la de los demás «preexistencialistas».

Uno de los aspectos interesantes del problema del «otro» es también el concepto machadiano del amor. Según Machado el manadero de la erótica tensión es la heterogeneidad constitutiva del ser. «La amada — dice Martín — acompaña antes de que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, sino en su principio.» Para Abel Martín no es «la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro.» Es decir el amor es el problema de la otredad y no hay amada trascendente, sino inmanente. De estos pensamientos saca A. Cobos la conclusión de que «Guiomar fue más Leonor, amor primero, que P***, amor anecdótico y segundo y, ambas, hontanar insuficiente a la sed de Antonio Machado». Pero reducir a Guiomar a mero pretexto de una más amplia manifestación poética del erotismo de Machado nos parece quitarle importancia a una de las principales experiencias humanas del poeta.

La segunda parte del libro, dedicada a Juan de Mairena, gira alrededor de la «técnica temporalizadora» de Machado por la que su arte pretende «liberar de la nada o muerte, realizando». A. Cobos habla no solamente de «técnica temporalizadora» sino también, con feliz expresión, de «téc-

nica del sueño» que según él «siempre es ensueño en Machado» y «tiene la importancia que le dan los comentaristas y un poquito más. El poquito más podría estar en llegar a definirse como modo peculiar de su manar poético total». La «técnica del ensueño» nos interesa tanto más que es la técnica por excelencia — según lo prueba A. Cobos — no solamente de *Soledades* y *Campos de Castilla* sino también de la tercera etapa de carácter filosófico de la poesía de Machado.

Uno de los méritos fundamentales del libro es que el autor llama la atención en la importancia y los valores poéticos de esta tercera etapa bastante desestimada e inexplorada hasta ahora y que es de todas formas la clave de la interpretación de buena parte de la obra machadiana. A. Cobos consagra la mitad de la segunda parte de su libro al análisis del ciclo de los siete «poemas metafísicos» de Mairena—Machado que constituyen como la suma del mensaje poético y filosófico del poeta viejo. Se le malentiende a Machado, por lo general, por lectura deficiente de este ciclo. La deficiencia está, según A. Cobos, en que no se ha dedicado la debida atención al humorismo de Machado, no se ha analizado y valorado suficientemente sus prosas y por lo tanto no se ha entendido su metafísica poética, base y sentido de su última producción. La lectura atenta de los poemas metafísicos comprobaría, en opinión de A. Cobos, que el intimismo, el objectivismo y la metafísica — consideradas generalmente como características de épocas sucesivas de Machado — se han de entender, como «elementos integrantes, nunca excluyentes».

El libro no plantea y no analiza la problemática de los principales apócrifos machadianos a la manera de una crítica literaria sistemática, es tan solo el programa, el bosquejo de un exámen más profundo y detenido. Pero también así contiene preciosas sugerencias y justamente señala graves lacunas en la crítica machadiana.

*

El otro libro de la serie «Insula», el de Justina Ruiz de Conde, examina la misma época que le interesó a Pablo de A. Cobos pero de un punto de vista más concreto analizando «el grande y secreto amor» que conmovió los últimos años del poeta y, hace poco tiempo, también la opinión literaria (por la edición del libro de Concha Espina). Coinciden los dos autores en considerar la producción machadiana de los años 20 como una nueva fase positiva en la evolución de Machado porque el poeta se orientó hacia nuevos horizontes, el teatro y la filosofía y, sobre todo, porque se produjo un verdadero viraje en su actitud intelectual y afectiva esforzándose «por salir de sí mismo, y buscar el diálogo, la compañía; en síntesis, por buscar al otro. Esfuerzo que empieza . . . en *Campos de Castilla* . . .» Es decir la autora considera la tercera etapa de la evolución de Machado como continuación orgánica y lógica de la segunda que muchos consideran como la cumbre de la producción machadiana, después de la cual viene una ruptura profunda y una pérdida fatal de capacidad poética. Justina Ruiz de Conde, acentuando la unidad y la armonía de la vida y obra de Machado, advierte que el único cambio que efectúa es «transformar su añoranza del pasado en nostalgia de un futuro . . . Un cambio del ayer por el mañana . . .»

No coinciden los dos autores en juzgar la importancia de la segunda gran experiencia amorosa de Machado que dejó tan profunda huella en su poesía. A. Cobos habla del «malhadado uso que Concha Espina hizo de las cartas . . . en un libro en el cual todo es feo», mientras Ruiz de Conde insiste en la autenticidad de los mismos documentos. Según A. Cobos «don Antonio encontrara tanto gusto en este juego de amor como en el de hacer bienhumorada filosofía», Justina Ruiz de Conde, en cambio, opina que la poesía de Machado adquiere, en consecuencia de la crisis causada por el amor a Guiomar, «amplitudes hasta entonces insospechadas». Ambos están todavía lejos de dar una interpretación definitiva del ciclo dedicado a Guiomar, sin embargo Justina Ruiz de Conde, aclarando una cantidad de detalles biográficos acerca de la persona real que encubre el nombre de Guiomar, llega a convencernos de que se trata de un amor humano profundo y auténtico. Parece solamente un poco superfluo insistir en la «blancura» de este amor, en la «intachable conducta» de Guiomar que «se portó siempre como la más pura heroína de nuestro teatro del siglo del honor».

La argumentación rigurosísima y clara contiene referencias y pensamientos fecundos que merecerían ulteriores investigaciones más detenidas. P. ej. los pocos datos sobre Dante llaman la atención al hecho de que valdría la pena aclarar hasta qué punto tuvo Machado conocimientos de literatura italiana; la autora señala una de las tareas inadvertidas entre tantas urgentísimas de la biografía machadiana al escribir que «Habría que ir pensando en ocuparse en serio de doña Ana Ruiz Hernández, quien, un día de Santa Ana, trajo al mundo a Antonio Machado, vivió casi siempre con él y murió casi el mismo dia».

Mátyás Horányi

Karl-Heinz Jügelt: Hungarica-Auswahl-Katalog der Universitäts-Bibliothek Jena, Weimar, 1961. H. Böhlaus Nachfolger. 341 S.

In den letzten Jahrzehnten sprechen immer mehr beachtenswerte Zeichen für das erfolgreiche Betreiben der ungarischen Philologie im Ausland. Unsere inländischen Zeitschriften haben bereits zahlreiche Werke aus dem Ausland rezensiert, die meistens durch individuelle Kräfteanspannung und Arbeit von vielen Jahren internationaler Forscher der ungarischen Philologie entstanden sind. Die Werke beweisen, es ist wert, ja sogar nötig, die sich immer verstärkende und an Niveau zunehmende wissenschaftliche Tätigkeit der im Ausland arbeitenden und ungarische Philologie betreibenden Fachleute in Evidenz zu halten. Weiterhin wäre es aktuell, eine Internationale Ungarische Philologische Gesellschaft mit einem Sitz in Budapest aufzustellen, die nicht nur die sich immer weitere Gebiete erobernden Arbeiten zusammenhalten, sondern den Fachleuten im Ausland eine vielseitige Unterstützung sichern könnte. Daß dies institutionell benötigt wird, beweist eben die Arbeit von K. H. Jügelt, der in seinem Buch den einzelnen inländischen Fachleuten und der Országos Széchényi Könyvtár (Landesbibliothek Széchényi) einen Dank für ihre Fachhilfe ausspricht, die sie bei der Verwirklichung seiner Arbeit geleistet haben. Der Forscher in Berlin hat auf einem überaus wichtigen Gebiet, auf dem der Hungarica-Sammlung erfolgreiche Forschungen angestellt. Die Publikation derartiger Forschungen bedeutet auch den inländischen Pflegern der ungarischen Philologie eine ernste Unterstützung. Unseres Wissens werden auch in Wien Sammelarbeiten ähnlichen Charakters angestellt. Die Herausgabe eines Hungarica-Katalogs von Wien wäre ebenfalls sehr wertvoll für uns.

K. H. Jügelts Buch kam mir in der Bibliothek des Collegium Hungaricum in Wien in die Hände. Das Werk hatte der Verfasser der Bibliothek des alten Collegiums geschenkt. Die edle Geste ruft Verehrung in uns dem deutschen Forscher gegenüber hervor, dem Inhalt des Werkes zollen wir zugleich Anerkennung. Der Verfasser bekannt sich für den Schüler des Professors Béla Szentiványi. Den Band hatte Professor Karl Bulling patronisiert und in die Publikationen der Universitäts-Bibliothek Jena *(Claves Jenenses)* eingereiht.

Der erste Teil des Hungarica-Katalogs der Universitäts-Bibliothek Jena enthält eine chronologische Liste von auf Ungarn bezüglichen Büchern in erster Reihe in der Buder-Bibliothek und anderen dortigen Sammlungen. Vom Jahre 1515 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gibt der Katalog 470 Einheiten an, mit Angabe der Verfasser (anonymer Schriften), Titel, Erscheinungsort, Druckerei usw., mit verschiedenen Indizes. Die Werke sind größtenteils in deutscher und lateinischer, in einer kleineren Zahl in französischer Sprache geschrieben. Zwischen den Druckwerken sind über 100 Titel zu finden, die bis jetzt in gedruckten Bibliographien (z. B. bei I. Hubay: *Ungarische und auf Ungarn bezügliche Flugblätter, Tageblätter und Flugschriften in der Landesbibliothek Széchényi von 1480 bis 1718.* Budapest, 1948.) noch nicht erschienen sind. Zwischen den Druckorten sind Leipzig, Nürnberg, Frankfurt, Wien und Köln weit führend vor den übrigen ausländischen Städten (Praga, Amsterdam, Augsburg, Breslau, Danzig, Leiden, Straßburg usw.) und den ungarischen Druckereien [Buda, Kaschau, Leutschau, Sopron, Preßburg (Posonii), Tyrnaviae].

Wenn wir in Betracht ziehen, daß der an auf ältere ungarische Literatur und Geschichte bezügliche reiche Bestand der Buder-Bibliothek in Jena die Privatsammlung eines deutschen Historikers ist, ist es zu erwarten, daß bei einer systematischen Arbeit in den übrigen deutschen wissenschaftlichen Bibliotheken, weiteres Hungarica-Material zum Vorschein kommen wird. Als ein bemerkenswerter Vorzug des Verfassers des Katalogs ist es hier zu erwähnen, daß er mit seinem Werk — in dem zuerst das auf Ungarn bezügliche Material einer deutschen wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek in der Form eines systematisch aufgebauten Katalogs herausgegeben wurde — zugleich Anregungen zu ähnlichen Unternehmen in anderen deutschen wissenschaftlichen Bibliotheken zu geben sich vornahm.

Der zweite Teil des Werkes bringt den Fachkatalog der Universitätsbibliothek Jena sowie der sogenannten Bibliotheca Hungarorum der »Ungarischen Gesellschaft in Jena« mit insgesamt 784 Einheiten. Diese sind meistens bekanntere ungarische Werke aus dem 19. und 20. Jahrhundert vom Gebiet der Sprache und Literatur, Geschichte, Philosophie usw. Das ausführliche Bücherverzeichnis leitet die Studie des Verfassers über die Geschichte der Bibliotheca Hungarorum ein.

Die ganze Bearbeitung ist von literar- und kulturhistorischer Bedeutung. Ihren

Wert und ihre Zuverlässigkeit erhebt auch der Umstand, daß Jügelt nicht nur das ganze dort befindliche Hungarica-Material mitgeteilt hat, sondern auch die bisherigen diesbezüglichen Forschungen überblickte, sich auf Ergebnisse in der verläßlichen ungarischen und deutschen Fachliteratur z. B. auf Othmar Feyl *(Die führende Stellung der Ungarländer in der internationalen Geistesgeschichte der Universität Jena.* 1953/54) stützte. Das sympathische und erfolgreiche Unternehmen Karl-Heinz Jügelts kann so in bezug auf die Methoden, wie auch auf die Ausbildung einer glücklichen Publikationsform der Hungarica-Sammlung im Ausland zum Vorbild dienen.

Lajos Hopp

INDEX

Les problèmes des périodes de transition 3
Rózsa, Z.: Utopie, invective et satire dans la Divine Comédie de Dante 7
Süpek, O.: «... Celluy qui fist l'avant garde» 41
Kulin, K.: La Celestina et la période de transition 63
Tolnai, G.: Des problèmes du baroque 87
Komlovszky, T.: Un «Theatrum Europaeum» maniériste et Guevara 115
Gyenis, V.: La littérature baroque tardive dans la culture populaire du XVIII[e] siècle 127
Baróti, D.: La notion du rococo et la littérature hongroise 159
Diószegi, A.: Le style du tournant du siècle en Hongrie 181
Vajda, Gy. M.: La philosophie des formes expressionistes 197
Dobossy, L.: Quelques remarques sur le surréalisme 215
Bojtár, E.: Quelques problèmes de la poésie socialiste est-européenne entre 1914 et 1929 227
Köpeczi, B.: A propos des vues esthétiques de J. P. Sartre 243

Chronica

I postulati umanistici del Petrarca e gli Angioini ungheresi (Kardos, T.) — József Turóczi-Trostler als Thomas Mann-Forscher und- Übersetzer (Komor I.) — Über Daniel Speers Familie und Jugendzeit in Schlesien (Gajek, K.) — Украинская литература в Венгрии (Шер, В.) — Traditions populaires et historiques dans les pays balkaniques vues par des écrivains hongrois du XVIII[e] siècle (Hopp, L.)

Bibliographia

Geschichte der ungarischen Literatur Bd. V. (Nagy, P.) — Geschichte der ungarischen Literatur Bd. VI. (Koczkás, S.) — A propos d'une édition critique depuis longtemps attendue (Baróti, D.) — Littérature et réalité (Fekete, S.) — Mathematik, Dichtung und Illusionen (Mádl, A.) — Новая книга о русских утопистах (Кирай, Д.) — De la nueva literatura machadiana (Horányi, M.) — Karl-Heinz Jügelt: Hungarica Auswahl-Katalog der Universitäts-Bibliothek Jena (Hopp, L.)

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1967 I. 31. — Terjedelem: 30,25 (A/5) ív

67.63420 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen wie der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen ungarischer und europäischer Literatur im Mittelalter, Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 165 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen Kultúra (Budapest 62, Postafiók 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, sponsored by the Hungarian Academy of Sciences, publish papers in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the middle ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.) as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is 165 Forints a volume. Orders may be placed with Kultúra Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest 62, Postafiók 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т д. на немецком, французском, английском, русском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходят ежегодно в томе объемом 30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Litteraria*» — 165 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (Budapest 62, postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

130,— Ft

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA

Ndermarja Shtetnore e Botimeve
Tirana

AUSTRALIA

A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA

Globus Buchvertrieb
Salzgries 16
Wien I.

BELGIUM

Office International de Librariei
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St. Jean
Bruxelles

BULGARIA

Raznoiznos
1 Tzar Assen
Sofia

CANADA

Pannonia Books
2 Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA

Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88.

CZECHOSLOVAKIA

Artia
Ve Smeckách 30
Praha 2
Postova Novinova Sluzba
Dovoz tisku
Vinohradska 46
Praha 2
Madarská Kultura
Praha I
Václavské nám. 2.
Postova Novinova Sluzba
Dovoz tlace
Leningradska 14
Bratislava

DENMARK

Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND

Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE

Office International de Documentation et Librairie
48, rue Gay Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16.
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Clara Zetkin Straße 62.
Berlin N. W.

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN

Collet's Holdings Ltd.
Dennington Estate
London Rd.
Wellingborough. Northamps.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
Waynflete Bldg. The Plain
Oxford

HOLLAND

Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Current Technical Literature
Co. Private Ltd.
India House OPP.
GPO Post Box 1374
Bombay I.

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze

JAPAN

Nauka Ltd.
92. Ikebukur O-Higashi 1-chome
Toshima-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central
Far Eastern Booksellers
Kanda P. O. Box 72
Tokyo

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Johan Grundt Tanum
Karl Johansgatan 43
Oslo

POLAND

RUCH
ul. Wilcza 46.
Warszawa

ROUMANIA

Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18.
Bucuresti

SOVIET UNION

Mezhdunarodnaja Kniga
Moscow G—200

SWEDEN

Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
Stockholm

USA

Stechert Hafner Inc.
31 East 10th Street
New York, N. Y. 1003
Walter J. Johnson
111 Fifth Avenue
New York, N. Y. 1003

VIETNAM

Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA

Forum
Vojvode Misica broj 1.
Novi Sad
Jugoslavensak Knjiga
Terazije 27.
Beograd

15. V. 1967 Index: 26.019