

808.8.25

*LES LUMIÈRES
EN POLOGNE
ET EN HONGRIE*

Akadémiai Kiadó, Budapest

LES LUMIÈRES EN POLOGNE ET EN HONGRIE

Volume publié par

F. Bíró, L. Hopp, Z. Sinko

Ce volume qui est le résultat de la coopération du Département de la Littérature des Lumières de l'Institut d'Etudes Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie et de l'Institut Littéraire de l'Académie Polonaise des Sciences, a pour objectif d'examiner les principaux problèmes de la culture des Lumières hongroises et polonaises dans la perspective d'une synthèse future d'histoire de la culture.

S'épanouissant dans la seconde moitié du XVIII^e siècle — mais empiétant même sur le XIX^e — les Lumières en Pologne et en Hongrie accusent certains traits communs qui caractérisent aussi les autres pays de l'Europe centrale. Plusieurs articles traitent de l'évolution des genres littéraires, notamment de la poésie, du théâtre et du roman jusqu'aux années vingt du XIX^e siècle. Certaines études polonaises ont adopté comme limite temporelle la date de la perte de l'indépendance de la Pologne et ont concentré leur attention sur le règne de Stanislas-Auguste, donc sur la période du plein épanouissement des Lumières polonaises.

Bien que l'exigence d'une totalité ne pût pas encore être respectée, espérons que ce recueil pourra, même avec ses lacunes, offrir une vue générale de la culture des Lumières des deux pays.

**LES LUMIÈRES
EN POLOGNE ET EN HONGRIE**

SOCIÉTÉ HONGROISE D'ÉTUDES DU XVIII^e SIÈCLE

COLLOQUES DE MÁTRAFÜRED

ÉTUDES SUR LES LUMIÈRES

sous la direction de

BÉLA KÖPECZI

33445

LES LUMIÈRES EN POLOGNE ET EN HONGRIE

VOLUME PUBLIÉ PAR

F. BÍRÓ, L. HOPP, Z. SINKO

MTAK



MTAK

0 00002 98132 1



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1988

507520

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ISBN 963 05 4505 5

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1988

Printed in Hungary

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
Könyvtár 79.86 / 9.88

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
Zdzisława Kopczyńska—Lucylla Pszczółowska : Les idées linguistiques et stylistiques des Lumières polonaises et le développement des formes littéraires	9
Teresa Kostkiewiczowa : Les poètes et la poésie au siècle des Lumières en Pologne	25
Mieczysław Klimowicz—Zofia Wołoszyńska : Le théâtre en Pologne à l'âge des Lumières	42
Zofia Sinko : Le roman polonais à l'âge des Lumières dans le contexte européen	78
Zdzisław Libera : Les origines de la critique littéraire en Pologne	93
Ewa Rządowska : Discours sur la théorie des jardins en France et en Pologne dans la deuxième moitié du XVIII ^e siècle	104
Roman Kaleta : La poésie politique de circonstance à l'époque de Stanislas-Auguste Poniatowski	114
Elżbieta Aleksandrowska : Les principaux périodiques polonais dans la deuxième moitié du XVIII ^e siècle	157
Zbigniew Goliński : L'expression en prose des idées politiques et sociales en Pologne dans la deuxième moitié du XVIII ^e siècle	170
Józef Szczepaniec : L'imprimerie et la librairie en Pologne à l'époque des Lumières	182
József Szauder : Les problèmes du classicisme dans la littérature hongroise des Lumières	195
Ferenc Biró : L'essor de la philosophie des Lumières en Hongrie (György Bessenyei)	207
Márta Mezei : Vues théoriques sur la poésie dans la littérature des Lumières hongroises	219
István Sőtér : Mihály Csokonai Vitéz	235
Antal Wéber : La prose narrative hongroise à l'époque des Lumières	244
Ferenc Kerényi : La naissance de l'art du théâtre en Hongrie	254
György Kókay : La littérature des journaux et des périodiques hongrois à l'époque des Lumières	273
István Szathmári : Les Lumières et la langue littéraire hongroise	290
Béla Köpeczi : La guerre d'indépendance du début du XVIII ^e siècle dans l'opinion publique hongroise (XVIII ^e et début du XIX ^e siècle)	306
Lajos Hopp : L'interprétation hongroise de la littérature polonaise à l'époque des Lumières	325
Nina Király : Le répertoire des théâtres hongrois, polonais et russes à l'époque des Lumières ..	355
László Sziklay : Les genres poétiques en Europe centrale et orientale à l'époque du « réveil national »	375

AVANT-PROPOS

Ce volume est le résultat de la coopération du Département de la Littérature des Lumières de l'Institut d'Etudes Littéraires de l'Académie Hongroise des Sciences et de l'Institut littéraire de l'Académie Polonaise des Sciences. Les discussions et les expériences des Colloques internationaux de Mátrafüred qui mettent en valeur les recherches sur les Lumières en Europe centrale et orientale, ont favorisé la réalisation de ce recueil basé sur des travaux communs. L'intention des rédacteurs rejoint celle de la Société Internationale d'Etude du XVIII^e siècle et celle de l'A.I.L.C. qui encouragent la coopération internationale et les recherches comparatives. Une synthèse qui tient compte de la situation actuelle des recherches sur l'Europe centrale et orientale, et s'intègre aux études des Lumières européennes, se fait encore attendre. Les objectifs de ce volume, qui se concentre sur les principaux problèmes de la culture des Lumières hongroises et polonaises, ont été conçus dans la perspective d'une synthèse future d'histoire de la culture.

S'épanouissant dans la seconde moitié du XVIII^e siècle — mais empiétant même sur le XIX^e — les Lumières en Pologne et en Hongrie accusent certains traits communs qui caractérisent aussi les autres pays de l'Est de l'Europe centrale. Plusieurs articles traitent de l'évolution des genres littéraires, notamment de la poésie, du théâtre et du roman jusqu'aux années vingt du XIX^e siècle. Certaines études polonaises ont adopté comme limite temporelle la date de la perte de l'indépendance de la Pologne, et ont concentré leur attention sur le règne de Stanislas-Auguste (1764-1795), donc sur la période du plein épanouissement des Lumières polonaises. Vu le contexte politique et social entièrement différent dans lequel dut se développer la littérature polonaise après cette date, il aurait fallu disposer, pour dépasser ce cadre, d'un plus grand nombre d'études qui auraient considérablement alourdi ce volume collectif destiné à présenter aussi, à travers l'exemple particulier de la Pologne et de la Hongrie, le développement littéraire général des Lumières en Europe centrale et orientale.

Les collaborateurs du Département de la littérature du XVIII^e siècle et des Lumières des deux instituts scientifiques, ainsi que les universitaires polonais et hongrois ont accepté volontiers d'écrire ces études, et dans leur travail ils étaient secondés par la chaire de philologie polonaise récemment fondée à l'Université de Budapest. Bien que l'exigence d'une totalité ne pût pas encore être respectée, espérons que ce recueil pourra, même avec ses lacunes, offrir une vue générale de la culture littéraire des Lumières polonaises et hongroises.

LES RÉDACTEURS

LES IDÉES LINGUISTIQUES ET STYLISTIQUES DES LUMIÈRES POLONAISES ET LE DÉVELOPPEMENT DES FORMES LITTÉRAIRES

par

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA, LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

L'un des aspects les plus caractéristiques des Lumières européennes était l'intérêt porté aux problèmes de la langue. Cet intérêt se manifestait pour des questions très générales, comme : qu'est-ce que la langue, quelle est sa genèse, quelle est sa fonction primaire. Les réponses étaient données avant tout par les courants rationalistes de la philosophie de l'époque. Dans la langue, considérée comme une image de la pensée, on voyait souvent un moyen de raisonnement et de communication pour les hommes. A la langue ainsi entendue était attribué un caractère universel, qui devait se manifester dans chacune des langues nationales. La réflexion sur les langues nationales et les conclusions qui en découlaient pour la pratique linguistique devenaient une affaire universelle et se reflétaient partout dans les traités de grammaire et les ouvrages stylistiques.

Cela concerne également et dans toute sa complexité la Pologne.¹ Mais il serait évidemment inexact d'en conclure que la pensée linguistique et stylistique polonaise était née à l'époque des Lumières. A ce moment-là elle avait déjà un passé séculaire. Il s'agit du magnifique essor de la langue et de la littérature polonaise de la Renaissance, attesté dans l'œuvre de Jan Kochanowski, Łukasz Górnicki ou Piotr Skarga. L'activité littéraire et les réflexions linguistiques de ces créateurs devinrent des modèles pour leurs successeurs. C'est avec ces modèles que renouent les auteurs des Lumières polonaises. Leurs convictions linguistique et stylistique se reflètent dans les diverses formes littéraires caractéristiques de cette période. Par formes nous entendons : 1) les constructions linguistiques et stylistiques différenciées suivant les catégories du vers et de la prose, du dialogue et du monologue; 2) les constructions linguistiques et stylistiques à caractère systémique, tels les genres littéraires. En examinant les relations entre la conscience linguistique et stylistique, et les formes littéraires ainsi entendues, nous nous proposons d'étudier la trame qui nous semble essentielle pour cette problématique.²

¹ Cf. Z. Florczak, *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku* (Les sources européennes des théories linguistiques en Pologne à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles), Wrocław 1978; Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu* (Langue et poésie. Etudes sur l'histoire de la conscience linguistique et littéraire des Lumières et du romantisme), Wrocław 1976.

² En cette matière nous disposons pour la Pologne d'une publication : *Ludzie Oświecenia o języku i stylu* (Les hommes des Lumières sur la langue et le style), réd. Z. Florczak et L. Pszczołowska, sous la dir. de M. R. Mayenowa, Warszawa 1958, vol. I-III. Nous y puisons la plupart de nos citations, indiquant cette source par le sigle LO.

Les admirateurs et réformateurs de la langue polonaise se proposaient deux objectifs principaux : perfectionner et propager leur langue nationale. On avait donc à atteindre la précision linguistique maximale de l'énonciation, englobant tous les domaines de l'activité culturelle, et à introduire une langue polonaise apte à manœuvrer sur des terrains jusque-là inexplorés par la langue nationale (p. ex. les sciences), et, d'autre part, à la propager devant un plus large public et cela sous la forme la plus parfaite possible. Il va sans dire qu'il n'était pas facile de concilier toutes ces visées. Les traités de Stanisław Konarski intitulés *De emendandis eloquentiae vitiis* (1741) et *De arte bene cogitandi ad artem dicendi bene necessaria* (1767), se montrèrent très attrayants à cet égard. L'auteur y tenta d'établir une plate-forme commune pour les postulats énoncés. Konarski était un éminent publiciste, pédagogue, réformateur du système d'enseignement polonais. Il écrivait ses traités stylistiques en latin et cette langue lui servait de point de repère dans la suite, ce qui s'explique par le grand prestige attaché à l'époque au latin en tant que langue parfaitement formée, illustrée par un corpus extrêmement riche de textes modèles. Cependant Konarski considérait que les questions qu'il soulevait se rapportaient de tout côté à la langue polonaise, car celle-ci, selon l'opinion publique de l'époque, était devenue l'égale du latin ou pouvait vite l'égaliser si l'on faisait des efforts pour en exploiter et dégager la potentialité y renfermée.

Konarski était pour les notions et expériences admises par la tradition ; il renouait avec la théorie rhétorique des trois styles, tout comme avec la pratique littéraire ancienne et toute récente. Cette pratique lui fournissait bien d'exemples pour soutenir ses observations et jugements sur l'emploi de la langue nationale. Dans son premier traité, où il mettait à nu les vices de l'éloquence, il a déjà constaté que la cause en était la manière de parler qui s'écartait du style dit simple, bas, défini dans la rhétorique. « On doit parler dans un style simple et naturel, il est fautif de forcer la concision du discours, et de rechercher l'admiration. »³

Et, après la longue citation d'un discours qui devait illustrer cette exigence, il ajoute : « De quelque façon que tu apprécies cet exemple de style quelque peu prolixe, tu nieras pas que c'est à la fois une façon de parler coulante, claire, abondante et riche, adaptée à la nature de chacun, facile à imiter pour les jeunes gens, digne des hommes adultes, persuasive, non forcée, non artificielle. »⁴

Dans son second traité (*De arte bene cogitandi* . . .), Konarski développe et précise sa proposition stylistique. Il y expose, il est vrai, les traits attribués aux « trois styles », mais il met l'accent sur la signification essentielle du style bas et en indique les larges applications :

« Le style bas coule avec naturel telle une eau calme, il est pur et transparent et ne se trouble nulle part, il exprime les pensées avec la plus grande simplicité et n'introduit aucun ornement en plus de ceux qui s'imposent d'une façon naturelle. Il se prête le mieux à l'enseignement, et, par la clarté qui lui est propre et par la facilité de s'exprimer, il peut expliquer toutes sortes de difficultés. Ce style correspond particulièrement aux discours, aux lettres et aux ouvrages qui traitent des affaires publiques, où bon nombre de questions publiques ou privées sont soulevées, où l'on traite des questions de mœurs. En poésie, il est surtout appliqué dans la satire. Il serait fautif de ne pas le

³ S. Konarski, *De emendandis eloquentiae vitiis*, LO, vol. I, p. 123.

⁴ *Op. cit.*, LO, vol. I, p. 127.

remarquer pour la seule raison qu'il s'appelle style bas. C'est le style le plus circonspect, le plus utile et le plus fréquent. (...). S'il est aussi accepté dans le sénat, parmi les députés et dans les offices, l'éloquence jouira d'une réputation de mérite.»⁵

Quant au style sublime, on n'en peut relever aucune recommandation dans le traité de Konarski, par contre, on rencontre le passage suivant :

« Les imitateurs maladroits de ce style tombent habituellement dans le vice d'une vaine et risible emphase aussi bien dans l'écrit que dans la parole, dans le vice donc d'une éloquence boursoufflée comme on dit, qui semble interpréter toujours des choses immenses. Ce style peut être appelé néronien. Il faut suggérer aux jeunes d'éviter cette manière de parler qui est un défaut et une maladie répugnante de l'éloquence; elle s'est propagée au siècle dernier. Il faut aussi éviter son contraire, le style trop terre à terre, bas, plat, celui que je ne sais pas qui a assez justement appelé 'de cuisine'. Ce style n'a cessé de souiller et diffamer notre époque. »⁶

Le style bas a donc été mis en contraste non avec le sublime, mais avec sa forme maniérée, durement jugée par Konarski. (Konarski et d'autres encore attribuèrent le maniérisme du style sublime à la langue de la littérature baroque, et particulièrement à celle de la littérature du commencement du XVIII^e siècle.) Par ailleurs, le style simple ne peut pas correspondre à n'importe quel mode d'emploi d'une langue, ce qui témoignerait, comme dit l'auteur, d'une ignorance crasseuse. L'instruction générale et surtout, chose sur laquelle Konarski insiste à maintes reprises, une excellente connaissance de la langue utilisée, sont des conditions indispensables pour devenir bon orateur et bon écrivain. Cette question doit être fortement accentuée. La préférence accordée au style bas, considéré comme le principe stylistique le plus approprié, ne témoigne absolument pas de manque d'ambition ou d'ambitions réduites en matière de perfectionnement de la langue; c'est l'unique manière pour définir la plus importante direction de ce perfectionnement, une manière qui prend avant tout en considération l'utilité sociale générale.

Comment Konarski trouve-t-il le style dit bas? Qu'est-ce qu'il entend par caractéristiques de style bas? A la clarté, au naturel, et à la simplicité sont opposés chez lui l'emphase, la boursoufflure, toutes sortes d'« obscurités » de la parole, les jeux de mots, ou encore le relâchement, la platitude dans le style. Selon lui, on parvient facilement à la clarté, au naturel ou à la simplicité, en respectant les règles de la grammaire, en choisissant les mots convenables pour le discours, par une construction correcte de la parole, et cela tant sous le rapport de la syntaxe que sous celui du contenu. Il est indispensable que le tout soit régi par le principe général de la « pensée et du raisonnement ordonnés ». Outre la grammaire, tout le processus de la construction de l'énoncé doit être subordonné à ce principe. S'il s'agit du choix des mots, cela doit se manifester dans l'avantage accordé aux mots ayant un sens exactement fixé (confirmés par l'autorité de la meilleure tradition), c'est-à-dire dans la primauté donnée aux mots univoques, dans le refus de toute équivoque résultant de l'emploi des mots « mal dérivés » des langues étrangères, des mots insolites, recherchés, et de toutes sortes d'expressions ainsi marquées, surtout des figures et métaphores fréquentes ou extraordinaires, et en général des jeux de mots.

⁵ S. Konarski, *De arte bene cogitandi...*, LO, vol. I, pp. 183-184.

⁶ *Op. cit.*, LO, vol. I, p. 187.

En matière de syntaxe, Konarski postulait des phrases pleinement développées mais pas trop longues, reliées par des conjonctions ou d'autres indices de jonction et à l'intérieur des phrases complexes, et dans des unités de syntaxe plus développées. Il recommandait enfin une construction en principe monothématique et ordonnée, qui ne tolère aucune sorte d'intrusions ou de digressions, ni des parties démesurément développées sans une proportion rationnelle et ordonnée des parties dans l'ensemble du discours.

Voilà l'essentiel de la proposition de Konarski. N'oublions pas qu'il s'intéressait uniquement à la prose : il ne se prononçait pas en matière de la poésie. On doit cependant y ajouter que l'orientation qu'il adoptait pour le langage de la poésie était quelque peu autre que celle portée sur la prose, puisqu'il trouvait important la séparation rigoureuse de la prose et de la poésie.⁷ Il est à souligner que Konarski s'intéressait à la prose « utile », dont on avait le plus grand besoin à l'époque, à celle donc qui servait à présenter une affaire ou un événement quelconque d'une manière concrète, la prose dite intellectualisée, mais à la fois compréhensible et accessible à l'usage de tous.

En dépit de cette restriction, la proposition de Konarski obtint — quoique non pas dans tous les détails — la valeur d'un statut généralement obligatoire. Une norme stylistique valable pour toute la production linguistique et pour toute la période des Lumières se constitua à partir des règles fondamentales formulées par Konarski. Nous en trouvons une large attestation aussi bien dans les énonciations du temps, celles qui, après Konarski, stigmatisent et combattent tous les vices du style, que dans les énonciations « positives » qui définissent la norme de correction dans ce domaine. Les premières prédominent numériquement dans les textes de l'époque. Les plus diverses manifestations du style maniéré, pseudo-scientifique, apparemment sublime tombent sous le tranchant de la critique, de l'ironie, de la plaisanterie. La manie des titres comme les oraisons boursoufflées ou les formules de politesse obséquieuses, le panégyrisme pompeux, comme le « macaronisme » utilisé pour « émailler » le discours, la manie des préambules sans fin, les dédicaces verbeuses, etc., en un mot tous les phénomènes répandus dans la langue polonaise surtout dès la première moitié du XVIII^e siècle, sont reconnus comme absolument négatifs.

Parmi les différents domaines de la création linguistique, la lettre est la forme d'expression qui reflète avec une netteté particulière la naissance et la consolidation de la nouvelle norme stylistique. Cela vaut pour la lettre comme une forme non-littéraire. Konarski la range — ensemble avec le discours public — parmi les plus importants sujets de l'éducation linguistique : il s'intéresse avant tout à l'une de ses variantes que nous appellerions aujourd'hui lettre officielle. Le langage de la lettre — non seulement celui de l'officielle d'ailleurs — obtiendra plus tard une attention particulière, basée sur la conviction, prêchée aussi par Konarski, selon laquelle l'entraînement à la capacité d'écrire des lettres officielles doit être la tâche fondamentale de l'éducation nationale. On en trouve la justification dans les considérations pratiques, dans l'utilité de cette capacité dans la vie. On peut cependant supposer qu'une motivation de nature beaucoup plus générale entraine ici en jeu, quoiqu'elle ne fût pas formulée d'une manière expresse. Cette motivation était la suivante : la lettre, en tant que forme d'expression

⁷ Cf. p. ex. Konarski, *De emendandis* . . . , LO, vol. I, pp. 84-85.

couramment utile, voire même indispensable, était une excellente manière d'initier les Polonais de l'époque à la pratique écrite de leur langue. La généralisation de la langue nationale écrite était la condition évidente de sa connaissance plus approfondie et plus durable.

La manière d'écrire des lettres est définie, selon les idées de l'époque, par les principes du style simple. Il faut cependant ajouter que, surtout dans une lettre privée, le rapprochement entre l'expression écrite et l'usage de la langue orale se retrouve plus nettement que dans les autres remarques portant sur les particularités du style simple. Ce caractère était le plus souvent mis au premier plan. Il en est de même pour le manuel de l'art d'écrire des lettres de Stanisław Szymański.⁸ L'auteur y expose sans ambiguïté les arguments en faveur de la simplicité du style, opposant le style des lettres à ce qu'on appelait style sublime, il condamne aussi le « style vulgaire », étant manifeste dans des expressions telles que : « Uniżam się pod stopy... (Je me fais l'escabeau de vos pieds...), Całuję nóżki... (J'embrasse vos pieds...) et des balivernes semblables... ».⁹ Mais la question principale qui le préoccupait est justement la parenté entre le style épistolaire et l'énoncé oral.

C'est dans le même esprit que se prononçait Filip Neriusz Golański dans son livre comprenant des exemples de diverses lettres et paru en 1788 :

« La manière d'écrire les lettres devait être autrefois la même chez toutes les nations : elle était simple et naturelle. C'est que les gens des siècles passés où l'on connaissait moins d'hypocrisie qu'aujourd'hui de sincérité, s'exprimaient d'une frappante simplicité suivant la façon habituelle de parler entre eux. La composition des lettres, l'échange donc des idées entre deux personnes par correspondance, devrait se faire aussi facilement qu'une conversation habituelle dans la société. Il ne faut y mélanger ni mots recherchés, ni pensées sublimes, ni expression étranges. Au contraire, la lettre, pour qu'elle paraisse encore plus naturelle, ne doit pas être ornée de ces éléments, fruits d'une longue réflexion et d'un travail assidu. »¹⁰

Si l'on admet que la « pratique épistolaire » était la méthode la plus répandue d'apprendre la langue nationale, y compris la langue écrite, on ne s'étonnera pas de la très grande influence exercée par le polonais stylistiquement formé selon les principes du style simple. Il deviendra clair que ce « polonais simple » pouvait devenir un contre-poids efficace pour toutes sortes de « vices de l'éloquence ». Par ailleurs, le modèle stylistique recommandé exigeait de rapprocher la langue écrite du langage parlé. Mais ce rapprochement ne s'est pas fait en réalité, ou plus exactement Konarski, suivant le modèle latin, ne l'a pas pratiqué, le latin étant exclusivement une langue écrite au XVIII^e siècle, même si on s'en servait dans la conversation. Au stade donc initial de

⁸ S. Szymański, *Wzory biletów, listów i memorialów w różnych materiach z przydatkiem uwag w powszechności o stylu listowym...* (Modèles de billets, lettres et mémoires sur divers sujets avec, en plus, des remarques générales sur le style épistolaire...), Warszawa 1784.

⁹ *Op. cit.*, LO, vol. I, p. 518. Beaucoup plus tôt (en 1768), F. Bohomolec écrivait dans le même sens : « Beaucoup d'hommes savants ont travaillé à établir certaines règles d'après lesquelles les lettres doivent être écrites; il me semble cependant que ce travail était vain parce que seule la nature et la compagnie fréquente d'hommes dignes peuvent enseigner cet art. La lettre en effet n'est rien d'autre qu'un entretien avec un absent, de la manière dont on le fait avec un (homme) présent », *Monitor* (Moniteur) 1768, n° 94.

¹⁰ F. N. Golański, *Listy, memorialy i supliki...* (Lettres, mémoires et suppliques...), LO, vol. I, pp. 569 et 572.

l'éducation nationale, et cela déjà en langue nationale, la distinction du point de vue stylistique entre la langue parlée et la langue écrite n'était pas essentielle. Il se peut aussi que des considérations didactiques (la diffusion du polonais écrit et la chasse aux maniérismes du style littéraire) aient suggéré de ne pas introduire cette distinction dans la conscience sociale. Ignacy Krasicki s'est résolument prononcé contre cette forme de distinction dans sa proposition visant à défendre le style simple :

« L'envie de s'occuper des curiosités a conduit nos raisonneurs à faire une erreur : écrire d'une façon que tout le monde puisse comprendre leur semblait indigne d'un esprit brillant. Ils ont aussi établi une différence essentielle entre la parole et l'écriture; ils tenaient la facilité, le naturel, la concision pour une maladie du bon style et s'éloignaient à ce point des sources qui s'inspirent de la nature et ils considéraient comme un compromis relatif à leur honneur et à leur réputation de ne pas suivre dans leurs écrits les exigences établies par l'art laborieux et les ornements artificiellement exagérés. »¹¹

On a déjà remarqué au début de ce propos que, pour les réformateurs de la langue à l'époque des Lumières, la tradition polonaise en matière de langue et de style jouait un rôle important. La langue polonaise de la Renaissance est devenue la langue modèle : on s'y référait maintes fois et considérait cette langue comme matière de base où on puisait pour compléter et enrichir leur lexique; elle servira à vérifier la pureté et l'adéquacité des mots et des expressions employés ou introduits dans l'usage. Et, chose particulièrement importante, la clarté et la transparence de la syntaxe du vieux polonais s'opposaient aux périodes empêtrées et alambiquées des années précédentes.

Le problème ainsi considéré se rattache à une question beaucoup plus générale : celle de l'unité, de l'homogénéité de la langue nationale. C'était, comme on le sait, l'une des préoccupations principales de la pensée linguistique et des activités en matière de langue de ce temps. Nous pensons ici avant tout à la question de la grammaire polonaise. L'établissement et la construction des bases de grammaire de la langue nationale ont abouti à rendre quasi uniforme certains modes d'emploi de la langue, à souligner avant tout ce qui était commun, à mettre en évidence et à postuler les principes universellement obligatoires dont on devait se servir en s'exprimant en cette langue. Cette unification strictement grammaticale en voie d'accomplissement devait être accompagnée de la tendance à uniformiser stylistiquement la langue polonaise, à créer une norme stylistique universellement obligatoire. L'existence de cette norme, fondée sur les principes du style appelé simple (dans les textes polonais de l'époque on n'employait jamais le terme style bas, même quand il était question de la théorie des trois styles), est confirmée par de nombreuses autres énonciations, en plus de celles déjà citées. Rapportons-en encore deux. L'exigence pour la vérité du contenu, attachée au style simple, en était la première. Un auteur anonyme du *Monitor* qui désirait faire « l'éloge de la langue » déclara qu'il le ferait « en termes simples et dans une composition simple, sans amplifications, figures et périodes au sens réthorique du mot, car là où il n'y a qu'une seule vérité, on n'a besoin d'aucun ornement, ni d'éloquence ». ¹²

¹¹ I. Krasicki, *Monitor* 1766, n° 54.

¹² *Monitor*, 1773, n° 4.

La seconde déclaration a pour auteur le roi Stanislas-Auguste lui-même. Il trouve l'explication de la faiblesse de la tragédie française dans l'usage du style sublime. Ce style, dit-il, en comparaison avec la langue des drames de Shakespeare, est « toujours uniformément noble, et par là enflé même ».¹³ C'est, remarquons-le, le seul texte connu où le style sublime (et non sa forme dégénérée) est mis expressis verbis au rang du style « enflé ».

Cette unanimité à se prononcer pour un seul modèle stylistique, en général obligatoire, cette tendance à unifier la langue polonaise dans son style ont entraîné des conséquences très importantes. Evidemment c'est la langue de la littérature qui est mise en considération. L'une des principales conséquences en était que les principes imposés par la théorie traditionnelle des trois styles perdaient de leur actualité.¹⁴ Le principe rhétorique du decorum était « battu en brèche » par la violente lutte contre le style apparemment sublime, elle stigmatisait comme suspectes toutes sortes de manifestations d'un style soi-disant élevé, étrange, etc. Cette polémique a renforcé l'importance du style simple — contrepoint au style noble. Certes, on ne se prononçait pas directement contre la théorie rhétorique, il se peut même qu'on ne se rendît pas compte du fait qu'une telle « confrontation » avec la tradition rhétorique ait eu lieu. Il est en effet significatif que les déclarations de ce temps renouaient incessamment avec les notions véhiculées dans les manuels de rhétorique traditionnels, et qu'on invoquait même la théorie des trois styles. Et Konarski lui-même? Formellement il approuvait la conception des trois styles (on ne peut oublier qu'il avait affaire au latin classique), mais il a mis l'accent sur l'universalité du style bas, il a porté atteinte aux relations importantes entre les trois variétés de style, faisant pencher la balance au profit du style bas.

Ses successeurs, qui écrivaient leurs manuels d'éloquence en polonais, approuvaient pleinement cette « déviation » de Konarski, et la poussaient même plus loin, en introduisant une confusion dans le système clair des distinctions de la rhétorique traditionnelle.

Ainsi Golański p. ex. préférait rester fidèle dans son livre intitulé *O wymowie i poezji* (De l'éloquence et de la poésie)¹⁵ aux catégories de la rhétorique traditionnelle et introduisit d'une façon explicite la distinction des trois styles. Cependant, il traitait le principe du decorum sous l'aspect de la compréhension plus ou moins facile du discours et le rattachait non pas au thème mais au récepteur du discours.

Examinons encore de plus près la démarche de Grzegorz Piramowicz.¹⁶ Dans le chapitre « O troistym mowy rodzaju, charakterze czyli stylu » (Du genre et du caractère triple du discours ou du style), il constate d'abord : « Il serait en vérité erroné de dire que toutes sortes d'écrits ou de discours doivent avoir un genre de style propre, ce qui veut dire qu'aucune diversité ne puisse se présenter en une même œuvre traitant un seul

¹³ S. A. Poniatowski, *Pamiętniki* (Mémoires), Dresden 1870, pp. 141-142.

¹⁴ Certaines causes de la désactualisation de cette théorie en Pologne sont relevées par M. R. Mayenowa, *Teoria trzech stylów a możliwości rozwoju form literackich* (La théorie des trois styles et les possibilités de développement des formes littéraires), in : *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów* (Travaux de poétique consacrés au VI^e Congrès International des Slavisants), Warszawa 1968.

¹⁵ Edition princeps : Warszawa 1786; 2^e éd. — Wilno 1788.

¹⁶ G. Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych* (L'éloquence et la poésie pour les écoles nationales), 1^{re} partie, Kraków 1792.

sujet.» Il continue par des exemples de «style simple, coulant, doux», que l'on retrouve facilement dans le langage de l'enfant, dans les fables d'Esopé, de Phèdre, de La Fontaine, ainsi que chez «notre Kochanowski, surtout dans les Thrènes et les Chants». Dans les chapitres consacrés au style «élevé, sublime», Piramowicz souligne bien fort que «l'idée de cette grandeur qui enthousiasme et élève l'âme se rapporte à la grandeur de la pensée, à la dignité du sentiment, à l'importance de l'expression». Et il écrit plus loin : «Il y a des figures (rhétoriques) plus fortes et magnifiques qui ont la puissance de peindre des tableaux étonnants, de remuer profondément les cœurs». Mais «ce serait une erreur grave de comprendre que la grandeur de l'expression dépend de l'artificiel et de l'emphase». Et il clôt son exposé sur le style sublime par la remarque suivante : «La vraie grandeur est dans les choses, dans les pensées et dans le sentiment, elle s'exprime le mieux dans le discours simple, non élégant. Dieu a dit que la lumière soit, et la lumière fut».¹⁷

Ainsi, on peut voir à quel point la théorie traditionnelle des trois styles a été désagrégée. La dernière remarque citée de Piramowicz en est la preuve, bien que les auteurs des énonciations citées ci-dessus s'occupent de certains éléments particuliers de cette théorie.

L'essai d'effacer la différenciation stylistique introduite par les principes de la théorie des trois styles, avait évidemment comme conséquence nécessaire de prendre pour modèle universellement obligatoire l'un de ces principes. Par la force des choses, le style sublime et aussi le style moyen (dit fleuri) ont perdu de leur actualité, privés tous deux non seulement de leur position hiérarchiquement établie, mais aussi d'attributions propres au style simple. Il va sans dire que toute cette problématique n'est pas épuisée par la proposition de «supprimer» la théorie des trois styles à l'époque des Lumières, mais, nous semble-t-il, elle éclaire un moment essentiel des transformations intervenues à l'époque.

L'acceptation générale du style simple a joué un rôle important aussi d'un autre point de vue. Comme nous l'avons signalé au début de cette étude, Konarski établit une distinction nette entre la langue de la prose et celle de la poésie. Les théoriciens ultérieurs optaient pour une différente prise de position. Voilà en quoi consiste l'unique différence qui se présente nettement entre les idées de Konarski et celles de ses successeurs des deux dernières décennies du XVIII^e siècle, tels Golański, Piramowicz et Franciszek Karpiński.

Cette différence est entre autres le témoignage éloquent des changements intervenus, durant le siècle des Lumières, à partir de l'intervention de Konarski jusqu'aux déclarations des théoriciens cités, dans la lutte pour une «meilleure langue polonaise» qui pourra satisfaire les nouvelles exigences de l'époque. D'une part, il n'y avait plus de raisons aussi essentielles pour craindre, dans les actions visant la «pureté» de la langue diversement comprise, les multiples déformations introduites ou activées même par le langage poétique; d'autre part, la poésie ne pouvait rester isolée du principal courant des transformations linguistiques et stylistiques. Mais on ne peut pas oublier le fait que l'uniformisation de la langue nationale était l'une des tâches primordiales que l'on se proposait alors.

¹⁷ *Op. cit.*, LO, vol. I, pp. 627-628; 631-634.

L'absence d'une ligne de démarcation nette entre la langue de la poésie et celle de la prose dans la conscience théorique de Golański, Piramowicz ou Karpiński est une conséquence directe de la suprématie qu'ils accordaient au style simple. Celui-ci doit être la directive générale présidant à l'expression tant prosaïque que poétique. « Quoique (...) la composition du vers et celle de la prose soient différentes, toutes ces variétés et diversités dans la force du sentiment et des représentations reviennent presque au même », écrit Golański.¹⁸ Quant à Piramowicz, lorsqu'il parle de l'emploi universel de la métaphore, de sa présence dans le langage le plus courant, il efface la différence si fortement ancrée dans la tradition entre le langage poétique et non poétique. Dans son traité de 1782, Karpiński affirme encore plus nettement la communauté stylistique de la prose et du vers :

« La France, soucieuse de son éloquence, nous donne un bel exemple : dès qu'il y a quelque chose de parfait chez leurs anciens écrivains, les Français le transposent immédiatement dans leur langue. Et ils ne se préoccupent pas de traduire nécessairement les œuvres des poètes en vers, mais ils traduisent les beaux vers des auteurs étrangers en prose indigène, et cela pour ne pas perdre un seul mot d'un grand orateur. Alors que dans la traduction du vers en vers, forcé par la nécessité des rimes et du nombre des syllabes, le poète doit changer des mots et s'éloigner souvent de la pensée de l'auteur. Et comme c'est la même éloquence qui réside dans la prose et dans le vers, ce dernier ne différant de la prose que dans son nombre de syllabes, alors pourquoi — surtout là où un grand besoin se présenterait ou là où on ne saurait trouver un habile artisan — les œuvres des poètes ne pourraient-elles être traduites en pure prose? »¹⁹

L'inclusion de la poésie dans une même sphère stylistique devait cependant aboutir à introduire certains nouveaux éléments et facteurs dans la norme postulée par Konarski, basée sur les principes du style simple. Peut-être devrait-on traiter ce fait comme une sorte de relâchement de la norme. Et cela montre bien la différence nettement percevable entre les préoccupations de Konarski et celles des autres auteurs d'ouvrages sur « l'éloquence » aux années quatre-vingts. Konarski s'intéressait presque exclusivement à la prose, les auteurs lui succédant — à la création littéraire. Simplifiant quelque peu les choses, on peut dire que, dans le premier cas, l'objet de l'intérêt était la langue littéraire, dans le second — la langue de la littérature.

Ces auteurs, tout en proclamant la primauté du style simple, offrant des analyses et explications approfondies dans le sujet, accordent beaucoup d'attention aux méthodes linguistiques pour mieux exprimer et susciter les émotions. Pour réaliser ces visées, ils recherchent les moyens d'expression linguistiquement convenables dans le cadre du discours simple, ou les incluent directement dans ce type de discours. Golański écrira : « De toute façon, le style peut être bon et léger pour qu'il soit plein, c'est-à-dire contenant des périodes plus amples, ou bien contenant de courtes périodes. »²⁰ Voilà à

¹⁸ F. N. Golański, *O wymowie i poezji* (De l'éloquence et de la poésie), 3^e éd., Wilno 1808, p. 296.

¹⁹ F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo w wierszu* (De l'éloquence en prose ou en vers), *LO*, vol. I, pp. 502-503. Ainsi donc la conviction exprimée par Karpiński n'est pas une pure transposition de la poétique du classicisme français mais trouve un fondement solide dans la situation qui régnait à l'époque dans la littérature polonaise.

²⁰ Golański, *op. cit.*, *LO*, vol. I, p. 567.

quoi Konarski ne pourrait entièrement souscrire. Piramowicz décrit l'expressivité de la structure syntaxique comme suit :

« Là où l'on parle cependant avec plus de force, de vivacité, d'ardeur, toutes les transitions, toutes les particules disparaissent. Le discours est fougueux, plein de feu et de tension — pourquoi donc ces obstacles qui arrêteraient son cours, refroidiraient son ardeur et affaibliraient sa tension? »²¹

Il attaque donc le canon de la « syntaxe conjonctionnelle » de Konarski par la norme de l'expressivité du discours.

Les mêmes motifs réapparaissent chez Piramowicz dans l'importance attribuée à l'épithète et à la métaphore, lorsqu'il les considère, toutes les deux, comme moyens d'animer et d'explicitier le discours. C'est ainsi qu'il souligne l'emploi de plus en plus général des expressions métaphoriques dans le langage courant, dans les formes d'expression simples :

« Nous entendons par figures les formes d'expression et les modes de parler, soi-disant différents de l'usage vulgaire. J'ai dit soi-disant différents, car il n'y a pas de discours vulgaire où les figures et expressions figurées (les tropes) ne trouvent pas de place. Au contraire, plus les langues sont de nature incultes, plus elles sont grossières, donc plus pauvres en mots qui serviraient à désigner d'une façon plus générale le genre et l'espèce des choses ou les idées conçues comme essentielles par la pensée, plus il y a des mots impropres à parer à cette insuffisance, plus il y a des tropes et des figures qui entrent dans l'usage. Mais il est certain que dans les langages polis les mêmes tropes et figures donnent l'expression, la force, la forme et le brillant à ce qui serait autrement froid, faible et pas élégant. »²²

A cette époque, les analyses et les remarques sur ce qu'on appelait l'harmonie de la langue polonaise se multipliaient : elles avaient également en vue la « clarté » de la langue au plan sonore comme valeurs de la réalisation vocale du texte. « Le style est facile quand il est harmonieux », constate Golański.²³ L'auteur du traité *Sur l'éloquence et la poésie* avertit donc contre l'association des mots non euphoniques, ce qui a lieu par exemple quand la dernière syllabe du premier mot est identique à la première syllabe du deuxième, ou, pour éviter l'emploi des groupes de consonnes, il demande à renoncer aux mots commençant par des sons identiques, etc. Evidemment, ces recommandations peuvent se transposer directement au plan sémantique; là « l'harmonie » garantit une plus grande compréhension, une plus grande clarté, propriétés qui permettent de s'exprimer dans un style plus léger. Tout cela facilitera à la fois l'articulation, aussi précieuse pour le locuteur que pour le lecteur du texte littéraire.

Les impératifs en fait d'euphonie s'exprimant le plus souvent par un discours fluide et coulant, n'excluent cependant pas la possibilité d'exploiter les valeurs expressives de certains sons et de leurs combinaisons.

Les deux aspects — sonore et sémantique — se rejoignent dans la pensée de Piramowicz quand il parle des mots « énergiques » : « Il y a presque dans chaque langue des mots énergiques, c'est-à-dire des mots et expressions qui peuvent exprimer cette

²¹ Piramowicz, *op. cit.*, LO, vol. I, p. 620.

²² *Op. cit.*, p. 618.

²³ Golański, *op. cit.*, LO, vol. I, p. 567.

force par laquelle les choses se distinguent clairement et se gravent profondément dans l'esprit et dans le cœur. »²⁴

Indépendamment des significations lexicales, la force, la puissance, la vivacité du discours sont aussi attachées à la dimension syllabique des mots. Et il s'agit ici avant tout du monosyllabe. Depuis longtemps, imitant en cela les anciens, on recommandait de ne pas mettre de monosyllabes à la fin de la période réthorique ou de la phrase, on demandait aussi à éviter des séquences de mots monosyllabiques. Ces avertissements sont repris par Golański, répétés par Karpiński. Ce dernier ajoute à sa proposition « de ne pas accumuler beaucoup de mots monosyllabiques l'un à côté de l'autre », le commentaire suivant :

« Mais par cela on ne peut aucunement formuler une règle générale, car dans les expressions des passions violentes p. ex., il serait plus beau de mettre des monosyllabes, comme la nature même de la passion demande d'exécuter le plus vite possible la chose exprimée, donc il serait préférable de s'expliquer dans les termes plus courts. »²⁵

L'emploi des sources expressives de la langue, décrit ici sous ses différents aspects, a un goût particulier. (C'est qu'en effet le style sublime et rhétorique « chassé » revient, disons, « par une autre porte ».) Et cela non pas sous sa forme complète, évidemment, mais dans ses éléments. Les sources de l'expression linguistique, mises au jour et décrites par la rhétorique, constituaient une source abondante, et on y puisait certainement à l'époque, ce qu'on fait même aujourd'hui, le plus souvent sans s'en rendre compte. Piramowicz et les autres étaient conscients de ce à quoi ils se référaient. Ce n'est pas le fait du hasard que Piramowicz avait consacré de nombreuses pages de son manuel au style sublime, portant son attention à certains composants de ce style, quoiqu'il ne l'approuvât pas en entier.

Essayons de voir de plus près comment la norme stylistique ainsi caractérisée fonctionnait dans la création littéraire. Les poétiques du XVIII^e siècle nous fournissent peu de matériaux à ce sujet. Elles offrent la classification et l'interprétation traditionnelles des genres, qui ne correspondent pas si étroitement à la conscience linguistique et stylistique de l'époque. Telle est la poétique de Franciszek Ksawery Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza* (Art poétique), où la théorie de la poésie (c'est-à-dire de la littérature), ne renouait que dans deux questions avec la problématique du style simple. Il s'agit notamment de l'attaque menée par Dmochowski contre le héros « noble » de la tragédie, attaque qui témoigne — c'est ainsi qu'elle a été interprétée plus tard — du fait que Dmochowski ne respectait pas toujours les principes rigides du decorum. Son attitude revêt d'une importance d'autant plus grande que la tragédie en tant que genre littéraire préféré à l'époque était protégée contre toutes sortes d'innovations. En outre, l'intérêt porté par Dmochowski à la comédie se rattachait aussi aux problèmes du style simple.

C'est la fable qui remplissait le plus directement les exigences de la norme du style simple. Caractéristique est la phrase de Piramowicz, tirée de l'avant-propos de sa traduction de fables de Phèdre :

²⁴ Piramowicz, *op. cit.*, LO, vol. I, p. 617.

²⁵ F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo w wierszu* (De l'éloquence en prose ou en vers), in Karpiński, *Zabawki wierszem i prozą* (Amusements en vers et en prose), Warszawa 1782, vol. II, p. 195.

« Le style de la fable doit être simple, apte à reproduire des conversations, agréable et, si je puis dire, spontané (...) ce qui est juste quand on parle, quand on écrit, tout comme on sent le mouvement du cœur et comme naît la première pensée. »²⁶

La norme stylistique ainsi postulée fut introduite manifestement et plus directement dans la pratique littéraire des Lumières.

Cette norme composée d'éléments constitutifs du style simple s'est exprimée de préférence dans les genres dits bas, tels la satire, la fable, la comédie, le roman. La carrière que commençaient à connaître à l'époque les deux derniers types cités d'œuvres littéraires, s'explique encore par d'autres considérations. Cette carrière reflète notamment l'intérêt, tellement significatif à l'époque, porté pour l'expression en prose. La comédie où la prose était admise du fait de la présence des « personnes de basse condition », et le roman écrit généralement en prose, offraient un excellent terrain pour élargir les formes d'expression qui pouvaient se façonner conformément à la norme stylistique admise.

Il n'était pas sans importance quant à l'évolution des formes littéraires en prose que c'est le discours direct qui construit la structure linguistique caractéristique dans les deux genres. Dans la comédie, elle s'attache à la spécificité du genre, tandis que dans le roman le narrateur intervient à la première personne dans la majorité des cas. La construction de la narration à la première personne n'a pas seulement de valeurs didactiques : sur le plan stylistique elle préconise un discours beaucoup plus spontané que dans le cas du récit à la troisième personne. Ce type de narration trouvait un appui tant dans la production des mémoires que dans l'éducation épistolaire à l'époque. Les articles de presse apparurent dans la plupart des cas sous forme de lettres, et ce genre épistolaire devenait au fur et à mesure paralittéraire, fortement ancré dans la vie culturelle de l'époque. La narration sous forme de lettre envahit aussi le roman ; un peu plus tard elle allait devenir une des formes essentielles du roman sentimental.

Le choix soigneux des mots « compréhensibles », le refus des intrusions en langue étrangère, l'aversion pour les formes lexicales composées, le sens littéraire des expressions, l'abandon de la périphrase, et, avec cela, une construction syntaxique claire, tels sont les traits qui caractérisent la prose de la comédie et du roman. En dépit de la parenté déjà indiquée avec la lettre, la prose romanesque garde plus de traits propres à la langue écrite. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer l'une des lettres écrites « au Sieur Monitor » (c'est-à-dire lettre journalistique) avec n'importe quel long fragment d'un roman, p. ex. *Przypadki Mikołaja Doświadczyńskiego* (Les aventures de Nicolas Doświadczyński, 1776) de Krasicki. On constate que les énoncés sont en moyenne beaucoup plus longs dans le roman, ils se composent de bon nombre de propositions, surtout subordonnées, et ils sont plus compliqués sous le rapport des liaisons internes. Il n'y a presque aucune différence sous ce rapport entre les parties écrites en formes de dialogues, relativement rares d'ailleurs, et les parties narratives dans le roman. Le choix des termes de liaison syntaxique caractérise aussi ces parties, les phrases sont toujours achevées et reflètent le développement progressif de la réflexion de l'auteur. Une liberté beaucoup plus grande règne dans la lettre. Les parties

²⁶ G. Piramowicz, *Krótkie zebranie nauki o apologu, czyli bajce* (Brèves remarques réunies sur l'apologue ou fable), in *Fedra, Augustowego wyzwolenia, bajki wybrane* (Fables choisies de Phèdre, l'affranchi d'Auguste), Lwów 1767.

dialoguées s'y distinguent par la brièveté des propositions (elles se composent souvent d'un seul mot) et par leur variété intonative.

Nous retrouvons une syntaxe encore plus simple dans le contexte des pièces comiques. A commencer par les comédies scolaires de Bohomolec, elles abondent en éléments du langage parlé et reflètent les diverses situations de la conversation. Ainsi y rencontre-t-on des propositions inachevées, quelques tournures typiques de la langue parlée des exclamations subites, des séquences de sons miverbalisées de caractère paralinguistique. Grâce à tout cela, la ligne mélodique de l'énoncé s'y présente tout différemment, elle s'apparente à la mélodie capricieuse de l'entretien direct.

C'est à l'âge des Lumières seulement que la prose littéraire, à l'exclusion du domaine de l'éloquence, commence à se développer. C'est toujours la composition versifiée qui prédomine dans la littérature; c'est la forme principale des œuvres littéraires à l'exception du roman et de la comédie. L'emploi universel de la forme versifiée servait à consolider la norme stylistique fondée sur les attributs du style simple. Par la nature des choses, la structure versifiée impose certains modes de construction spécifiques de l'énoncé correspondant à cette norme stylistique. Du point de vue lexical, la composition en vers élimine les mots longs (« de six coudées », comme on les appelait alors). En syntaxe, grâce à l'élimination des segments qui dépassent 13 syllabes (mesure correspondant au plus long mètre), intervient une limitation considérable de la longueur des énoncés et des propositions qui la composent. Grâce à la possibilité de répéter les segments, le système versifié s'ingère également dans la construction interne des phrases : il les simplifie et agit dans le but de les uniformiser. L'hypotaxe y est de ce fait moins fréquente et, en règle générale, moins « profonde ».

Pour la forme stylistique de l'œuvre versifiée, très importants sont aussi les rapports entre la coupure du vers et celle de la phrase. Les coïncidences contribuent à niveler les différences de longueur des phrases, soulignent la simplicité de l'énoncé, surtout dans les vers qui exigent des mètres plus courts. Il en va autrement quand les signaux de division syntaxique et métrique ne se correspondent pas les uns aux autres. Dans ces cas les auteurs compromettent la netteté des deux divisions ou bien divisent les unités métriques en plusieurs éléments. En tout cas on aura toujours affaire à une série de complications dont on peut tirer profit diversement soit pour accentuer l'insolite de l'énoncé, soit pour souligner son caractère ordinaire.

Et c'est cette seconde possibilité qu'exploite justement la comédie versifiée du temps des Lumières, beaucoup plus abondamment représentée que la comédie en prose. Par ce moyen, le parallélisme entre le texte et le langage courant qui l'exprime sera encore plus net. La multiplicité des coupures d'intonation, la brièveté des répliques brisant parfois le vers en plusieurs séquences, leur mise en relief par les procédés de rimes, l'apparition des clausules non paroxytones, sont autant d'éléments qui soulignent la vivacité et le caractère naturel du dialogue de la comédie.

Des fragments de dialogues ainsi marqués apparaissent aussi dans le vers des fables et des satires. Souvent aussi les satires, celles de Krasicki par ex., commencent comme par une réplique (réponse à quelque phrase dite précédemment par quelqu'un), manœuvre par laquelle le lecteur est d'emblée introduit dans le cours d'un entretien direct.

Dans les comédies, les satires et les fables, la simplicité du style, l'ordinaire et même une certaine « bassesse » de l'énoncé se manifestent aussi au niveau lexical. On

remarque une grande proportion de mots concrets, un emploi fréquent des expressions et des tournures portant le caractère de métaphores, d'idiotismes, etc. Ces traits lexicaux deviennent particulièrement nets en comparaison avec le lexique abstrait et foisonnant de certaines expressions poétiques des panégyriques et des dithyrambes.

Les traits du style simple, énumérés ci-dessus se retrouvent souvent dans de courts vers lyriques. Un terrain particulièrement propice y est évidemment offert par les œuvres plaisantes, et, en plus, celles n'appartenant plus aux formes brèves, les idylles, traditionnellement marquées d'une certaine simplicité de la langue. Le cas est le même pour de nombreuses œuvres traitant des sujets sérieux. Ces traits prédominent surtout dans la poésie lyrique intime, caractéristique de la période ultérieure; on les retrouve également dans les poèmes lyriques religieux et les vers patriotiques de la fin du siècle, donc dans les domaines où les traditions du style noble sont à maintenir.

Pour voir comment se réalisait la norme du style simple dans cette dernière variante du genre, il serait intéressant de mettre en regard des œuvres telles que *Na obraz Polaków starożytnych* (A l'image des Polonais anciens) d'Adam Naruszewicz,²⁷ *Hymn do miłości ojczyzny* (Hymne à l'amour de la patrie) de Krasicki,²⁸ *Pieśń dziada sokalskiego* (Chant du mendiant de Sokal) de Karpiński.²⁹ Les titres eux-mêmes indiquent déjà des différences dans la conception stylistique de ces œuvres. Le Chant du mendiant est un titre choquant dans l'esthétique jusque-là en vigueur des poèmes patriotiques. A l'abondance de l'ornementation rhétorique chez Naruszewicz et à la strophe, dépourvue de cette ornementation, mais développée à la manière oratoire de Krasicki, Karpiński oppose un vers d'une immense simplicité. L'emploi croissant du style simple dans la poésie lyrique est cependant le mieux illustré dans la poésie d'amour. Dans ces œuvres, il était toujours possible d'user de moyens d'expression plus simples. Néanmoins, les différences qui interviennent sous ce rapport entre les œuvres de Naruszewicz, ou celles de Franciszek Dionizy Kniaźnin et de Karpiński, les auteurs les plus remarquables de vers d'amour, sont très significatives. Elles tiennent dans une certaine mesure aux périodes différentes de la création artistique de ces auteurs. Naruszewicz, beaucoup plus âgé que les deux autres, emploie souvent des motifs conventionnels, tant pour la construction poétique ou lyrique que pour la constitution d'éléments stylistiques : périphrases ou épithètes. Ces dernières foisonnent, presque chaque nom sera accompagné d'une ou plusieurs épithètes. Les phrases restent courtes, mais compliquées, grâce à l'inversion d'éléments entiers ou de composants particuliers et à l'introduction de propositions intercalées. Tout cela sert à souligner le caractère poétique de l'énoncé qui doit différer du langage ordinaire, comme par ex. dans le *Przedsięwzięcie miłości* (Entreprise d'amour).

Le même type de phraséologie, conventionnellement poétique, souvent les mêmes allégories et périphrases, se retrouvent chez Kniaźnin. Mais le contexte est autre : l'auteur s'exprime par des épithètes, souvent non rhétoriques mais émotionnelles, résultat d'un choix déterminé au niveau lexical et sémantique. Des variantes

²⁷ Edition princeps dans *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* (Jeux Agréables et Utiles) 1772, vol. VI, pp. 33-44.

²⁸ Edition princeps dans *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*, 1774, vol. X, p. 318.

²⁹ D'après le rapport de Karpiński se trouvant dans les *Pamiętniki* (Mémoires), cette œuvre a été composée après le premier partage de la Pologne, c'est-à-dire après 1772.

linguistiques qui expriment des sentiments « délicats », « agréables » y sont mêlées de préférence — d'où l'emploi très fréquent du diminutif. La syntaxe de Kniażnin est plus simple, et surtout on n'y relève presque pas d'inversions de propositions, si caractéristiques à Naruszewicz. On peut citer en exemple le vers *Do Franciszka Zablockiego* (A Franciszek Zabłocki).

Mais il faut mettre sous l'analyse la poésie de Karpiński pour voir en plein épanouissement toutes les possibilités offertes par le style simple. Karpiński renonce presque totalement à la métaphore jusque-là mise en honneur, use très parcimonieusement de l'épithète, emploie des propositions courtes, le plus souvent coordonnées, liées donc par parataxe dans le cadre de l'énoncé. Un exemple éloquent en est fourni par le célèbre poème *Do Justyny. Tęskność na wiosnę* (A Justine. Langueur de printemps). La norme de simplicité et de facilité du style se manifeste d'une manière frappante dans le choix de la structure du vers. Et on peut constater d'une manière générale que cette simplicité de la forme du vers concerne, dans la poésie des Lumières, tous les types d'œuvres — donc également les œuvres qui, aux autres niveaux de la construction linguistique, sont loin de répondre aux rigueurs du style simple. Dans de nombreux poèmes intervient le mètre brève, de huit syllabes. Ce mètre, rare à l'époque du baroque, réapparaît à l'époque des Lumières comme pour renouer avec la simplicité de la versification de l'âge d'or (la Renaissance). Le vers de huit syllabes est considéré au siècle des Lumières comme une forme simple de la versification; on en trouve la confirmation dans le fait qu'il est employé dans la stylisation populaire.

L'époque des Lumières est aussi caractérisée par la plus grande popularité du vers de dix syllabes avec césure après la cinquième. Ces vers de dix syllabes symétriquement divisés en deux hémistiches chacun, alternés avec un vers de huit syllabes, forment ensemble une strophe utilisée en large mesure, dite « strophe stanislavienne », se distinguant par la structure simple et claire : 10(5 + 5)a, 8b, 10(5 + 5)a, 8b. La strophe de 4 vers — un des plus simples types d'arrangement de vers — l'emporte dans l'usage général. Ce type de strophe s'impose d'une façon particulièrement nette dans la strophe stanislavienne, menant à l'homogénéité, à la tendance au parallélisme, voire même à la symétrie de la construction.

Il en va de même pour les autres mesures et systèmes comme structures métriques, y compris les vers de syllabes irréguliers. Les vers se suivent sans heurts, leur cours est régulier, conforme à la structure syntaxique et les pauses syntaxiques, sauf dans le vers déjà mentionné de la comédie, et mettent en relief la structure rythmique. La rime n'est pas compliquée non plus, la correspondance sonore n'est pas exposée au premier plan. Quant à la structure phonétique de la rime, elle tend nettement vers la norme linguistique de ce temps, celle-ci en voie d'uniformisation. Ainsi évite-t-on dans les rimes les conventions régionales, jusque-là fréquentes. D'une manière générale, toute la versification de cette période vise en quelque sorte à une certaine uniformisation des règles de versification et à la simplification de la forme — et cela en opposition consciente avec la tradition baroque.

Parmi les genres particulièrement caractéristiques de la littérature des Lumières se présentent, ensemble avec la comédie, la satire et la fable déjà citées, le poème héroï-comique, apparaissant en Pologne juste à cette époque. Sa structure dite génologique repose sur la polémique en mettant au jour le fait que dans certaines œuvres le thème est inadéquat au mode compliqué de la présentation. Chez nous, comme dans les autres

littératures de cette époque, le poème héroï-comique sert à ébranler la justesse du principe rhétorique du décorum. Par la mise à nu des procédés stylistiques souvent extraordinaires du style sublime, il arrive à compromettre le style sublime, à en montrer le caractère artificiel, railler les procédés et les démarches qui lui étaient propres. Il va sans dire que la force de cette argumentation spécifique dirigée contre le principe du décorum et les normes stylistiques du sublime étaient l'œuvre du talent de Krasicki que ne parvenaient pas égaler ses successeurs du XVIII^e siècle et ceux du début du siècle suivant.

Un contraste pareil entre les éléments du style simple et ceux du style sublime se reflète assez fréquemment dans la prose entremêlée des Lumières, voir par exemple les articles d'opinion, l'épître ou la dédicace. Et il est clair que l'attaque vise principalement la conviction sur la prééminence de la forme versifiée par rapport à la prose, cette conviction que la forme versifiée est par elle-même une expression du style sublime. L'entremêlement de ces formes hiérarchiquement différenciées est un défi lancé au principe se trouvant à la base de cette hiérarchisation. Un excellent exemple de cette attitude polémique et d'œuvre de ce type est fourni par la dédicace de Węgieński précédant son poème héroï-comique *Organy* (Les Orgues), adressée à Krasicki.

Les formes littéraires qui se développent sur la base des directives du style simple ne rendent évidemment pas compte de toute la création littéraire de cette période. A l'époque des Lumières on traduit et on écrit des tragédies qui représentent le style sublime traditionnel à tout niveau de l'énoncé, on compose de nombreux discours et panégyriques maintenus rigoureusement dans ce style. Mais ces genres littéraires ne sont pas, à vrai dire, fréquents et ils ne déterminent pas la direction principale de l'évolution de la littérature polonaise de l'époque. Le développement ultérieur de la littérature nationale montre combien vivaces étaient les formes qui devaient leur épanouissement à la mise en œuvre des principes du style simple.

LES POÈTES ET LA POÉSIE AU SIÈCLE DES LUMIÈRES EN POLOGNE

par

TERESA KOSTKIEWICZOWA

La transformation profonde de la conscience littéraire au siècle des Lumières polonaises est un des traits les plus essentiels de cette époque. Ce changement se rapporte avant tout à la manière de comprendre la nature de la poésie, son rôle et son objectif dans la vie sociale. Ces mutations se suscitent par les idées sur la mission et le rôle du poète, idées inspirées par les conceptions philosophiques et esthétiques de l'Antiquité et élaborées en Pologne au cours des siècles précédents. La vocation morale et didactique de la poésie, enracinée dans la tradition polonaise depuis la Renaissance règne encore vers la moitié du XVIII^e siècle et implique l'image du créateur comme autorité morale — figure qui grâce à ses valeurs personnelles, à sa science et à son talent est censée diriger la communauté de ses récepteurs, leur suggérer une ligne de conduite en montrant leurs vices et leurs défauts ainsi que les moyens de s'en corriger. Cette idée qui voit dans la création littéraire un facteur important pour la formation de la vie sociale n'est pas neuve; mais au cours du siècle des Lumières elle s'impose aux poètes comme un devoir primordial. Toutefois, la poésie de cette époque s'écartera, par le dynamisme de son développement, d'un modèle aussi uniforme de ses obligations. Ce dynamisme se manifeste d'abord dans l'élargissement des thèmes et des problèmes intéressant les écrivains. D'autre part, une tendance à l'autonomie cherche à dégager la poésie de ses conditionnements occasionnels et à lui attribuer un rang et une puissance beaucoup plus importants que son rôle d'exhorter seulement à l'honnêteté sociale. On commence donc à insister sur d'autres qualités de la poésie telles que l'imagination, le génie et l'enthousiasme qui, exaltant les auditeurs, permettraient de voir dans le poète inspiré le chef spirituel de la nation. La conception de la poésie tyrtéenne et prophétique formulée en 1808 par Franciszek Wężyk dans son ode *Do poezji* (A la poésie) peut être considérée comme l'ultime étape du changement des opinions sur la poésie à l'ère des Lumières.

L'activité littéraire des poètes du siècle en question se situe dans un contexte déterminé essentiellement par les modèles traditionnels du fonctionnement social de la poésie, ainsi que par les opinions esthétiques contemporaines. Cependant certains facteurs tels que le milieu d'où les poètes sont issus, les traits qui les distinguent des autres, leur position dans la société, jouent un rôle non moins important dans les mutations de la poésie. L'âge des Lumières constitue en Pologne une période de développement intense de la vie littéraire; divers groupes sociaux et diverses régions du pays y participent.

C'est pour ces mêmes raisons que les poètes de l'époque ne forment ni un groupe homogène que l'on pourrait caractériser globalement, ni même une génération unie. Au cours du siècle des Lumières, au moins cinq générations de créateurs se succédèrent en Pologne, pendant quatre-vingts ans, générations à fortunes, à expériences, à tendances variées, conditionnées certainement par la situation politique et sociale et par des événements qui ébranlaient alors le pays et la nation. Le vaste panorama des expériences vécues par la société polonaise put devenir la source d'inspiration des poètes : tels furent notamment l'espoir vivifiant lié aux premiers efforts de sauvegarder le pays (1740-1772), le choc du premier partage de la Pologne, les travaux accélérés relatifs à la constitution, la joie inspirée par sa proclamation en 1791, puis la chute tragique du pays en 1795 et le goût amer de l'émigration. Enfin, l'enthousiasme de l'époque napoléonienne, puis l'acceptation passive de « status quo » après le Congrès de Vienne formèrent le vaste tableau des événements historiques vécus par les générations successives des poètes des Lumières.

A la diversité des générations de créateurs correspond un changement dans le domaine des thèmes et des techniques dans la poésie. Les écrivains du début des Lumières sont encore proches de la tradition toujours vivante du baroque de l'époque de Saxe. Józef Epifani Minasowicz ou Józef Andrzej Załuski tiennent dans leurs œuvres des propos significatifs annonçant les temps nouveaux, mais leurs moyens d'expression poétique sont encore empruntés au passé. Par contre, Adam Naruszewicz, Ignacy Krasicki, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Franciszek Karpiński et Stanisław Trembecki, les poètes les plus remarquables de l'époque, exécutent des œuvres où les qualités fondamentales de la poésie des Lumières se trouvent déjà parfaitement cristallisées. Leur poésie est variée, aux aspects multiples, enracinée d'une part dans les traditions de la Renaissance polonaise et du classicisme du XVII^e siècle, profitant d'autre part des courants littéraires du XVIII^e qui exaltent les sentiments, la simplicité et la nature. Tout en poursuivant les expériences de la poésie de l'époque du roi Stanislas-Auguste Poniatowski, les poètes des vingt premières années du XIX^e siècle comme Bruno Kiciński, Cyprian Godebski, Kazimierz Brodziński et d'autres encore manifestent des tendances préromantiques dans leurs vers.

D'une manière générale, les poètes des Lumières n'envisagent pas leur activité littéraire comme un travail professionnel. Pour la plupart, celle-ci n'est pas le moyen d'existence principal quoique parfois ils en tirent un certain revenu. Les poètes se recrutent alors dans diverses professions et divers milieux, clergé et armée, fonctionnaires d'Etat, enseignants et propriétaires terriens. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle qu'apparaît l'homme de lettres professionnel. Un nombre encore restreint d'auteurs commence à gagner sa vie en écrivant, cependant que d'autres, plus nombreux, font partie de l'« intelligentsia » professionnelle des employés et des enseignants laïcs. Ce groupe s'élargit à partir des années soixante-dix du XVIII^e siècle quand on commence à créer de nombreux postes de fonctionnaires d'Etat et que se fondent les périodiques et d'autres institutions employant des gens de plume. Tout au début de l'époque des Lumières, un grand pourcentage d'écrivains appartenait au clergé — milieux monastiques, piaristes et jésuites surtout —, ainsi qu'à la haute hiérarchie ecclésiastique avec les évêques Załuski, Naruszewicz, Krasicki et plus tard encore Jan Paweł Woronicz en tête.

Quant à leur origine sociale, la plupart des poètes étaient issus de la noblesse, surtout à partir des années soixante, moment où la noblesse moyenne devint plus active dans le domaine socio-culturel. Au seuil de l'âge des Lumières, les écrivains d'origine aristocratique ont une grande importance, bien que la bourgeoisie ne manquât pas de représentants non plus. Leur nombre augmenta encore dans le milieu urbain de Varsovie vers les années soixante-dix et quatre-vingt-dix. Un examen approfondi de la participation des poètes des Lumières à la vie sociale permet d'effectuer une classification encore plus claire, reflétant non seulement leur appartenance à certains milieux, mais également des relations qu'ils entretenaient avec certains groupes et hommes d'action de l'époque.

Ainsi, dans les premières années du règne de Stanislas-Auguste le groupe d'écrivains réunis autour de la cour royale constitue un milieu d'importance majeure. C'est là que surgissent un bon nombre d'initiatives, fondamentales pour l'âge des Lumières en Pologne. Des auteurs tels que Naruszewicz, Franciszek Bohomolec, Krasicki y coopèrent. Ils propagent un programme de poésie morale et didactique, consacré au redressement des mœurs, corrompues par les déplorables traditions de la culture de l'époque saxonne, réagissant vivement à des événements politiques contemporains. Cette poésie cherche à consolider l'autorité du monarque et à soutenir ses activités culturelles et gouvernementales. Dans cette première phase d'une poésie de circonstance réunie autour de la cour, prédomine la personnalité poétique de Naruszewicz. A partir de 1770 le journal *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* (Jeux Agréables et Utiles) devient un autre centre regroupant les poètes. Ce n'est pas seulement les poètes les plus remarquables qui y publient leurs vers, mais aussi d'autres, moins connus, n'appartenant ni à la cour, ni à l'entourage du roi. Parmi les représentants de ce nouveau milieu de l'«*intelligentsia*» de Varsovie, on peut citer entre autres Franciszek Zabłocki et Józef Koblański, tous deux collaborateurs de la Commission de l'Education Nationale.

C'est dans les mêmes années que commença à se former un milieu littéraire, indépendant de celui du roi et des *Jeux*. Ce milieu, indépendant donc des sphères d'influence officielles, garde souvent une distance critique envers celles-ci. C'est ainsi que des poètes comme Tomasz Kajetan Węgierski, Jan Czyż, Jan Ancuta, pour la plupart fonctionnaires de profession, envisagent leur création littéraire comme un «*dialogue — spécifique — avec la réalité*», découvrant des défauts et des misères nullement aperçus par la poésie morale et didactique. A ce milieu de Varsovie appartenaient également des poètes qui, tout en participant aux initiatives culturelles de la cour, ne mettaient pas toujours leur plume au service de la politique du roi. N'acceptant pas entièrement les idées culturelles de celui-ci, ils considéraient la création poétique comme un divertissement individuel, un genre de relations mondaines ou de réflexions personnelles sur des thèmes généraux, indépendants des tendances de l'époque. Tel était le cas de Ignacy Potocki et de Stanisław Kostka Potocki ainsi que de Józef Szymanowski.

La poésie de l'âge des Lumières fleurit également dans de plus petites résidences seigneuriales hors de Varsovie, elle y sert surtout au divertissement et aux contacts amicaux des hommes de lettres. C'est dans ces conditions que se développe notamment la poésie de Elżbieta Drużbacka, qui participe à la vie mondaine de la cour des Sanguszkos et des Sieniawski, la poésie de Wojciech Mier puis les œuvres de certains

poètes rattachés à un des plus importants centres de magnats : Puławy des princes Czartoryski. On peut citer parmi ces derniers Kniaźnin, Szymanowski, Maria de Wirtemberg, Ludwik Kropiński. Cette poésie, surtout au début du XIX^e siècle, fleurit souvent dans l'atmosphère de jeux de salons. D'habitude la poésie de ces auteurs suit les intérêts de la cour d'un magnat; ils vivent sous le mécénat de puissants protecteurs qui ont souvent leur propre programme esthétique ou même politique.

Vers la fin du siècle le rythme accéléré des événements de même que l'atmosphère tendue de la vie politique concourent à créer des centres littéraires dont les membres, unis surtout par des opinions et un programme d'action communs, veulent atteindre des buts politiques immédiats. Telle est la situation dans la période de la Grande Diète (1788-1792), où beaucoup d'écrivains s'engagent, le plus souvent de façon anonyme, à travailler sur la réforme, défendue par le parti patriotique. C'est là qu'on retrouve Zabłocki, puis Franciszek Makulski et Julian Ursyn Niemcewicz.

La formation spontanée à Varsovie des groupes de jeunes poètes cherchant à perfectionner leur métier par des discussions professionnelles, est un symptôme de la tendance à institutionnaliser la vie littéraire dans les années quatre-vingt-dix. Au début du XIX^e siècle les poètes se groupent autour des salons littéraires et autour de la Société des Amis des Sciences et aussi autour des rédactions de périodiques, surtout attirés par Bruno de Kiciński – éditeur de journaux littéraires.

La poésie des Lumières n'est pas un privilège des grands centres urbains et seigneuriaux. Nombreux sont aussi les vers naissant sous la plume des provinciaux qui n'ont parfois aucun contact avec le milieu de Varsovie; ils écrivent conformément à leur formation scolaire, mais sous l'empire de leurs propres penchants émotionnels. C'est dans de pareilles conditions que naît la poésie religieuse de Konstancja Benisławska, vivant sur le domaine de Witebsk, très éloignée des événements littéraires des Lumières. C'est également loin de la capitale que se développe la poésie lyrique de Karpiński avant 1780. D'ailleurs ce poète se sentira toujours être en passage à Varsovie et retournera volontiers à la campagne qu'il considère comme le berceau naturel de sa poésie. Walenty Gurski s'écarte lui aussi des centres littéraires gardant seulement des liens d'amitié avec ses voisins de Galicie. Et il y a tant d'autres encore qui cultivent leur poésie dans une lointaine province.

Enfin un important courant poétique prend son essor au début du XIX^e siècle au sein de l'armée et se manifeste dans les légions et les régiments du Duché de Varsovie. Pendant la première décennie de ce siècle les poètes-soldats se sont affirmés, tels Godebski, Kantorbery Tymowski, Wincenty Reklewski.

Nous ne connaissons pas tous les auteurs de poèmes à l'âge des Lumières. L'anonymat fut toujours un fait caractéristique et essentiel de la poésie, en particulier à cette époque où l'on se rapportait volontiers aux événements politiques tels que la Confédération de Bar, la Grande Diète, la Constitution du 3 Mai, l'Insurrection de Kościuszk. Ces œuvres circulaient le plus souvent sous forme de manuscrits. Beaucoup d'entre elles sont sans doute dues à la plume de poètes connus, désireux de cacher leur nom; tandis que d'autres attestent la création spontanée des divers milieux sociaux qui voulaient exprimer en vers leur opinion sur des questions d'actualité importantes. Là les vers deviennent instrument de propagande politique et stimulent ainsi l'enthousiasme patriotique dans de larges masses de la noblesse et de la bourgeoisie.

La poésie des Lumières polonaises se caractérise par un développement régulier, toutefois, la période initiale paraît plus pauvre. Ce n'est qu'au seuil des années cinquante que commence à paraître une série de poésies spécifique intitulée : *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanych* (Recueil des rythmes écrits par les poètes vivants et décédés en notre siècle). Dans ce recueil, édité sous le mécénat de Józef Andrzej Załuski, furent publiées entre 1752-1756 les poésies de Drużbacka, de Załuski, de Minasowicz. C'est dans ce même contexte que paraissent en 1760 *Zabawki wierszem polskim* (Amusements en vers polonais) de Wacław Rzewuski, en 1758 *Zabawki poetyckie niektórych kawalerów* (Jeux poétiques de certains cavaliers), œuvres éditées par Bohomolec et écrites par ses élèves au collège jésuite, Collegium Nobilium. Vers les années soixante, les poètes liés avec le roi nouvellement élu publient d'abord dans des périodiques : surtout à partir de 1765, dans le *Monitor* (Moniteur) où l'on donne pourtant préférence à la prose. Quant aux *Jeux Agréables et Utiles* (1770-1777) ils deviennent alors l'organe de l'épanouissement d'une nouvelle poésie; des poètes d'orientations esthétiques variées y publient leurs vers. Mais des recueils de poésies vraiment importants paraissent aux années soixante-dix.

Ce n'est qu'en 1778 que paraît l'édition complète des œuvres de Naruszewicz, comportant quatre volumes. Avant avaient été publiés les poèmes héroï-comiques de Krasicki *Myszeidos* (Sourjade, 1774), *Monachomachia* (Monacomachie, 1778), et en 1779, ses œuvres antérieures *Bajki i przypowieści* (Fables et apologues), ses *Satyry* (Satires), ainsi que deux volumes des *Erotyki* (Erotiques) de Książnin. En 1780 Karpiński entre dans la vie littéraire en publiant à Léopol (Lwów) ses *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne* (Amusements en vers et exemples décents). Ensuite ses volumes poétiques paraissent régulièrement jusqu'en 1787, et, en 1792, il y ajoute encore le volume : *Pieśni nabożne* (Cantiques). Le fruit des années quatre-vingts fut le recueil de poésies lyriques de Krasicki : *Listy i pisma różne* (Epîtres et poèmes divers), vol. I-II, 1786-1788, et *Poezje. Edycja zupełna* (Poésies. Edition complète), de Franciszek Książnin, vol. I-III, 1787-1788.

Au cours de cette décennie on publia le plus de recueils pendant toute l'époque des Lumières. Les poèmes sont surtout publiés dans les maisons d'édition de Varsovie, en premier lieu chez Michał Gröll, portant le titre de Libraire de Sa Majesté Royale. Sa maison d'édition et librairie restait « sous le signe des poètes nationaux ». Les menus volumes furent publiés chez Gröll avec soin, ornés de vignettes et de culs de lampe, style rococo. En dehors de Varsovie, les imprimeries de province eurent aussi beaucoup de mérites, surtout celles de Léopol, de Cracovie et de Vilna où l'on publia des recueils d'auteurs divers. L'intense activité poétique au tournant des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix porta le plus souvent sur des thèmes d'actualité. Les vers imprimés sur des feuilles furent immédiatement colportés; photocopiés ensuite séparément sur des feuilles volantes, ils circulaient, souvent recopiés, à Varsovie et dans tout le pays.

Au début du XIX^e siècle, par contre, c'étaient les périodiques qui devenaient l'organe principal de la publication des poèmes, en premier lieu *Gazeta Warszawska* (Gazette de Varsovie), *Pamiętnik Warszawski* (Nouvelle Revue de Varsovie), et plus tard les revues de Kiciński *Tygodnik Polski i Zagraniczny* (Hebdomadaire Polonais et Etranger), et *Wanda*. Mais outre les revues de Varsovie, il convient de citer d'autres encore, tels que *Dziennik Wileński* (Journal de Vilna), *Pamiętnik Lwowski* (Revue de Léopol), *Pszczółka Krakowska* (L'abeille de Cracovie) et aussi divers almanachs qui

commencent alors à faire carrière auprès des lecteurs. C'est dans cette même période que l'on publie l'œuvre complet des auteurs de l'époque stanislavienne, notamment celui de Krasicki, ou de Karpiński, de Kniaźnin.

L'appartenance sociale des poètes à tel ou tel milieu, leur condition de vie et leur statut dans la vie sociale de l'époque déterminent le caractère et spécifient les fins de leur création artistique. Participer aux événements et former l'opinion publique voilà l'ambition de la majorité des écrivains. Aussi est-ce là l'âge de l'épanouissement de la poésie de circonstance, où le moindre événement servait de prétexte à des réflexions générales sur la situation du pays et sur les perspectives du changement. Telle est la poésie de Naruszewicz, poète qui prêle son talent à soutenir le programme royal de l'éducation de la société. Ses nombreuses odes (par ex. : *Na powrót senatorow* ; Pour le retour des sénateurs) et ses poèmes dédiés à Stanislas-Auguste, émettent, à propos de faits concrets, des réflexions d'ordre général, adressées non seulement à une personne définie (le roi ou autre personnage bien connu), mais aussi à un auditoire plus vaste dont la prise de position pouvait être décisive dans le cours des événements. Trembecki représente le même style dans sa poésie : *Do Najjaśniejszego Pana* (A Sa Majesté), *Gość w Heilsbergu* (L'hôte d'Heilsberg). La poésie cherchant à influencer l'opinion publique en ce qui concerne les événements concrets, adopte parfois la forme de l'épître, adressée à des personnages connus pour discuter des questions sociales importantes, comme les épîtres de Krasicki : *Do Krzysztofa Szembeka* (A Krzysztof Szembek), *Do króla* (Au roi). Au début du XIX^e siècle Kajetan Koźmian va reprendre la tradition de cette poésie de circonstance. Ses odes du temps des batailles de Napoléon visent également à former l'opinion publique et à influencer les décisions politiques de l'empereur ainsi que son attitude concernant les intérêts polonais. La poésie de Brodziński, de Tymowski, de Ludwik Osinski et d'autres auteurs, s'activant dans la vie littéraire du XIX^e siècle, relève du même courant.

Ce genre de la poésie considérée comme propagatrice de certaines idées socio-politiques se met consciemment au service de la société. Ne se contentant pas d'un rôle passif, elle prétend prendre part aux événements et en orienter même le cours. Les poètes imposent des idées de la légitimité desquelles ils sont convaincus et traitent leur public comme une masse à éduquer, soumise à leurs efforts. En conséquence de quoi une distance moralisante se crée entre les compétences des poètes et le public soumis à une pression éducatrice. Cette distance apparaît au niveau du discours poétique, de son style et du type de son argumentation.

La poésie de circonstance se développe aussi dans des milieux éloignés des centres politiques et sert à exprimer l'opinion de ses auteurs sur des questions sociales. Des vers, le plus souvent anonymes, concernant le partage de la Pologne polémiquent contre certaines attitudes et certains personnages et exhortent à des activités concrètes. Ce genre de poésie suit assidument les travaux législatifs de la Grande Diète; elle redouble d'enthousiasme à la proclamation de la Constitution du 3 Mai et souligne ensuite la nécessité de sa défense. Cette tendance poétique se manifeste surtout dans les poèmes de Jakub Jasiński : *Do Narodu* (A la nation), *Wiersz w czasie obchodzonej żałoby przez dwór polski po Ludwiku XVI* (Poème sur le deuil à la cour polonaise après le décès de Louis XVI), où s'expriment des idées radicales proches de l'idéologie jacobine. Cette poésie se sert moins de procédés de persuasion que d'appels aux émotions. La distance du locuteur y disparaît, celui-ci non seulement s'adresse à la

communauté, mais s'y identifie en tâchant d'exprimer ses propres raisons, dispositions et ses désirs.

La distance moralisante n'est pas seulement le lot de la poésie de circonstance, elle apparaît aussi dans les œuvres touchant à la foi et aux mœurs comme celles de Zafuski, de Minasowicz et, à un certain point, de Drużbacka. Cette tendance de la poésie à exercer une influence sur la vie sociale, engagement si caractéristique de nombreux écrivains de l'époque, s'exprime dans leur prédilection pour certains genres littéraires, aptes non seulement à susciter une prise de position relative aux événements politiques mais aussi à former les attitudes socio-morales. La satire, la fable et dans un certain sens le panégyrique et puis, dans le cas de Krasicki, le poème héroï-comique et l'épopée même appartiennent à cette catégorie. Sa *Wojna chocimska* (Guerre de Chocim, 1780) vise moins la représentation pathétique du passé que la mise en relief des vertus morales des ancêtres. Les satires de Gracjan Piotrowski, de Naruszewicz et surtout de Krasicki démasquent les défauts humains fréquents qui empêchent le renouveau du pays. Elles raillent notamment l'ignorance et la vanité, le gaspillage et l'ivrognerie, l'hypocrisie et la fausseté, le traditionalisme et l'admiration exagérée pour tout ce qui est étranger, elles suggèrent des comportements humains basés sur le respect des lois et des obligations sociales. Ridiculisant le mal et blâmant les défauts par des procédés techniques propres à son genre, la satire propose ainsi le modèle abstrait d'un bon citoyen et veut former le type idéal de l'honnête homme. Dépasant le genre de discours abstrait et moralisateur, elle brosse souvent une petite scène de mœurs très concrète, comme par ex. dans *Chudy literat* (Un écrivain fauché) de Naruszewicz ou dans *Pijaństwo* (L'Ivrognerie) de Krasicki; ou encore elle dessine un portrait quelque peu individualisé.

La poésie satirique subit vers la fin des années quatre-vingts d'importantes transformations. Sous l'influence de Węgieński, puis sous celle de Zabłacki, le blâme impersonnel des défauts, caractéristique de la satire, passe au pamphlet personnel (cultivé déjà à l'époque de la confédération de Bar), dénigrant des personnages concrets, vivants, qui enfreignent les principes de l'attitude patriotique, acceptés par l'opinion publique, ainsi que les règles de la bonne moralité. La poésie-pamphlet joue donc le rôle d'une cour d'appel spécifique pour les traîtres nationaux. Très forte est la conviction des auteurs quant aux obligations de la poésie dans la vie sociale.

La poésie panégyrique a une fonction analogue à celle de la satire. Elle fait l'éloge des personnages vivants, des militants sociaux ou des personnalités importantes de la vie du pays avec une mise en relief de leurs mérites d'ordre général, comme par ex. le dévouement sans intérêt personnel aux causes de la patrie. Les sujets de louange en étaient souvent le roi, Adam Kazimierz Czartoryski, Andrzej Zamoyski et, plus tard, Tadeusz Kościuszko et le prince Józef Poniatowski. Cette poésie s'efforce de présenter les personnages connus et célèbres de l'époque comme des « héros positifs » en créant les modèles du monarque des Lumières, de l'homme d'Etat, du commandant, de la femme-citoyenne, développant ainsi l'idée du patriotisme.

Tous les poètes de l'époque écrivent des fables, moralisatrices par leur nature. Ils suggèrent, dans des images allégoriques, sous formes de figures d'animaux ou d'objet animés, les principes d'une philosophie non abstraite, puisant dans la réalité : savoir garder mesure et modestie, pouvoir se contenter de peu, ne pas se baser sur la fortune mais sur la stabilité des vertus; les principes d'une attitude stoïque qui veut se protéger

des chagrins du destin. Pourtant, la moralité ne triomphera pas toujours dans ces fables. L'univers représenté conduit parfois à un déséquilibre de mœurs ou de valeurs morales, à l'ambiguïté du bien et du mal, à la succession branlante de la récompense à la punition. C'est le cas de nombreuses fables parues dans le recueil des *Fables et apologues* de Krasicki : nous pensons par ex. au chien battu qu'il soit en veille ou endormi (*Pan i pies* ; Le chien et son maître) ou à la fin malheureuse du vol de la mouche et du papillon (*Motyl i mucha* ; Le papillon et la mouche), à l'instabilité des espoirs et des jugements humains *Abuzei i Thair* (Abuzei et Thair). La fable camouflait aussi parfois des contenus politiques, comme chez Niemcewicz et d'autres encore. Sous la plume des meilleurs écrivains, elle est devenue l'exemple de la précision stylistique, de la concision, d'un raisonnement logique ou du développement habile d'une histoire à pointe, créée avec de l'humour, telles les fables narratives de Trembecki. A cette époque, ce genre est à considérer en Pologne comme la quintessence de l'expression artistique d'un moralisme qui atraie autant de points de vue intellectuels que poétiques.

Dans la satire et la fable on se conforme, à la suite d'une longue tradition, aux principes de valeur modèles et aux prescriptions des arts poétiques. Ces deux genres, aussi peut-on les considérer comme la réalisation poétique du classicisme polonais à l'âge des Lumières.

L'observation vive des penchants de l'homme, de sa façon d'agir et de ses mœurs, propres aux auteurs de la poésie moraliste et satirique se retrouve également chez des poètes qui cherchent moins à persuader moralement qu'à offrir une image précise et détaillée sur le comportement des gens de leur époque. Dans les poèmes de Węgieński, Ancuta et Czyż, écrits vers les années soixante-dix, on trouve un véritable écho de la transformation des mœurs et de la mentalité, survenue dans la vie mouvementée de Varsovie. Ces vers fournissent non seulement quelques petites scènes typiques des rues varsoviennes, mais nous conduisent aussi dans les diverses couches sociales qu'on pouvait y rencontrer, démasquent les vices et les faiblesses des personnages connus, reflètent l'atmosphère des salons à la mode, des redoutes, des bals et des cafés. C'est avant tout la crise des valeurs traditionnelles qui y est exposée. Dévoilant les mécanismes du comportement humain, démontrant la prépondérance de l'argent, l'importance de l'apparence, des intrigues et de l'hypocrisie, ce nouveau genre de poésie rejette les intentions moralisantes et didactiques au profit de l'orientation cognitive, offre une observation minutieuse, une description détaillée des mœurs, du paysage et de l'atmosphère urbaine particulière. Un commentaire subjectif et ironique, mêlé avec une investigation désintéressée par rapport aux objets observés s'y ajoute et arrive à satisfaire l'observateur quand celui-ci aperçoit ou découvre quelque chose qui aurait voulu demeurer caché et inconnu.

L'effet des obligations didactico-éducatives, appliquées en grand nombre dans la poésie des Lumières, commence à perdre de son intensité, et non seulement dans le milieu varsovien des « hommes de lettres fauchés » qui manifestent déjà une certaine distance envers la poésie didactique mais surtout là où écrire des vers est considéré comme un jeu insouciant, parce que cela ne sert qu'à entretenir des relations mondaines, ou à faire parade gratuite de mots et de rimes. Tout cela caractérise surtout les milieux de magnats où la poésie devient dorénavant divertissement, élément de solennité, un attrait pour des conversations mondaines. Ce genre de poésie est

également cultivé à la cour du roi, dans le cercle des participants aux célèbres « dîners de jeudi »; ces gens, au-delà de sérieux travaux littéraires et scientifiques, écrivent de petits poèmes libertins destinés à un nombre restreint d'initiés. Naruszewicz et Trembecki y sont particulièrement excellents. Mais avant eux, Drużbacka avait déjà propagé, à la cour de Barbara Sanguszkó, une sorte de jeu poétique, tout comme Celestyn Czaplic, Feliks Gawdzicki et Szymanowski. Nombreux sont les poèmes de Książnin consacrés aux événements occasionnels et ceux de Puławy, consacrés aux cérémonies de la cour des Czartoryski (fêtes, anniversaires). Pour se divertir également, certains poètes échangeaient entre eux des épîtres poétiques. Des intentions semblables impliquaient les œuvres poétiques de Stanisław Kostka et Ignacy Potocki. Ils traitaient la poésie comme une activité non officielle, purement privée où l'on devise de ses réflexions, opinions et doutes personnels. Au commencement du XIX^e siècle les œuvres mondaines de Kropiński de même que les *Pieśni wiejskie* (Chants rustiques) de Reklewski se placent dans le même courant poétique conçu comme jeu gratuit. Cette orientation de la poésie, quoique moins accentuée à l'âge des Lumières, accuse pourtant un aspect essentiel. De pair avec les œuvres de tendance critique créées par le groupe varsovien des « hommes de lettres fauchés », cette poésie collabore au courant du rococo littéraire, tellement diversifié du point de vue chronologique et artistique en Pologne.

Beaucoup plus nette est la présence d'une nouvelle poésie qui suivant un développement progressif, soit consciemment programmé, soit purement spontané, plonge dans des expériences émotionnelles, comme l'amour, l'amitié, le contact sentimental avec la nature, avec Dieu et les gens. Cette même problématique ne se retrouve pas dans les genres poétiques cités plus haut; elle dépasse tout ce qui, d'après les poètes, peut s'élever au rang de thème poétique. L'importance de premier ordre des affaires publiques avait repoussé à l'ombre la lyrique personnelle de Naruszewicz. D'autre part, on constate combien le discours lyrique est bridé dans les poèmes de Krasicki dû à des rigueurs intellectuelles, conséquences de la tendance à rationaliser et à généraliser le savoir de l'homme et à ne réfléchir qu'en catégories sociales. Le rejet de ces rigueurs est déjà évident dans la création de Książnin, Karpiński, Ignacy Bykowski et ensuite aussi dans la poésie de Brodziński. Ces poètes choisissent tous comme héros de leur poésie un homme sensible, ayant un cœur tendre, sensible, qui peut préserver ses bonnes relations avec l'univers et les êtres humains et qui sert à la fois de sujet d'introspection et d'autoanalyse. Ces thèmes relèvent du sentimentalisme qui constitue le troisième courant de la poésie des Lumières.

Élaborer les formes artistiques de présenter l'homme au cœur tendre devient alors le problème poétique capital. La poésie tendre renoue d'abord avec les anciens modèles polonais de la poésie érotique et bucolique. La figure du berger bucolique, encadré dans la nature et dans la solitude, éprouve les souffrances de l'amour et cela deviendra le nouveau procédé de présenter des expériences personnelles. C'est en particulier dans la création de Karpiński et de Książnin que s'accomplit l'adaptation de la tradition bucolique et arcadienne à de nouvelles fins poétiques. Les poètes usent d'abord d'accessoires typiques pour l'idylle; ainsi les héros munis de flûtes et de flûteaux gardent un troupeau de brebis chantant des bergeries amoureuses, dans le cadre d'un paysage idéal. A mesure pourtant que ce masque conventionnel disparaît, le héros d'idylle se transforme tout simplement en un tendre amant analysant ses sentiments, sa

situation, les charmes de son amante et de la nature qui les entoure. Pouvoir présenter les seuls sentiments, et d'une perspective subjective du poète, devient alors la tâche principale des hommes de lettres. Le sujet ou le « je » lyrique devient donc de plus en plus concret dans les vers. Le discours reflète une situation unique éprouvée de façon subjective. C'est le cas de certaines œuvres de Karpiński, notamment des poèmes : *Do Justyny. Teskność na wiosnę* (A Justine. Langueur de printemps), *O Justynie* (De Justine). Cette poésie élargit beaucoup, à travers le courant didactico-moralisant, la sphère des phénomènes et des problèmes humains qui peuvent devenir sujet d'intérêt lyrique. Cette nouvelle vision embrasse le domaine des affaires personnelles, dirigées par l'individu et demeure relative à ses humeurs fugitives ainsi qu'aux nuances de ses sentiments internes. Les situations, dont l'importance s'établit uniquement du point de vue subjectif du sujet, deviennent prépondérantes en tant que thèmes de réflexion et d'analyse lyrique.

Le lyrisme s'attachant aux sentiments intimes et individuels limite en un certain sens l'horizon des intérêts et des expériences humaines. Dans ce domaine restreint des sentiments tendres et simples priment la nostalgie, la tristesse, la mélancolie et la contemplation qui aboutit souvent à une attitude de passivité. Ces sentiments dénués de dimension dramatique sont éprouvés uniquement au contact avec la nature compatissant avec l'homme et soumise à ses humeurs ou à ses émotions. Le héros idyllique, personnifiant les idées de la simplicité, de la douceur et du bien — paysan de préférence qui touche à la pureté morale par son travail manuel — deviendra le représentant, le modèle même du caractère national des Polonais chez Brodziński.

La représentation concrète de l'univers s'accomplit parallèlement à l'individualisation du moi lyrique dans la poésie bucolique. La cité idéale des bergers est dessinée avec de plus en plus de détails, avec une précision géographique, une localisation régionale. Devenue ainsi province native du poète, elle se compose de paysages proches au cœur de celui-ci, tels : la forêt, les chaumières à l'horizon, les rivages de la rivière du pays, et des bruits bien connus à l'oreille : l'aboiement lointain des chiens et le chant d'une jeune fille venant de sous un peuplier ou un platane voisins. C'est un pareil univers qu'évoque Karpiński dans sa pastorale connue de *Laura i Filon* (Laure et Filon), tandis que Brodziński place ses héros dans un village proche de Cracovie et leur fait chanter les chansons populaires de cette région. Le folklore populaire commence à s'intégrer à la poésie non seulement comme valeur esthétique essentielle, mais aussi comme étalon des valeurs morales.

La recherche de nouvelles formules poétiques pour exprimer l'émotion et la tendresse renoue soit avec la tradition de la poésie érotique traditionnelle et son répertoire de procédés conventionnels empruntés à l'imagerie mythologique (Cupidon, Venus, flammes, flèches) soit à l'anachréontisme. Cette tradition s'appuie sur les expériences poétiques de Kniaźnin, quoique, dans les premiers poèmes de ses *Erotiques* (1779), une certaine distance envers l'emploi de ces procédés traditionnels soit visible, notamment dans : *Zbytni zapal* (L'enthousiasme excessif), *Życie moje* (Ma vie). En même temps, une recherche de formes de discours commence à se profiler et essaie d'exprimer les dissensions intérieures d'un homme qui, se sentant perdu seul, aperçoit le mal, la fausseté, l'hypocrisie du monde. Les poésies des *Erotiques* traitant de ces problèmes ont soit la forme de monologue : *Smutna sytuacja* (Une triste situation), *Filozof z biedy* (Un philosophe par contrainte), *Melancholia* (Mélancolie), *Samotność*

(La solitude), soit la forme de discours ; ce dernier est motivé par une situation où il faut s'adresser à quelqu'un de proche, à un ami ou simplement à la nature : *Do Piotra Borzęckiego* (A Piotr Borzęcki), *Do księżycy* (A la lune), *Do nocy* (A la nuit), *Do Franciszka Karpińskiego* (A F. K.).

L'allusion et la métaphore sont les procédés d'une poésie motivée d'impressions fugitives, subtiles et uniques. L'atmosphère émotionnelle y est évoquée parfois par une comparaison bien choisie, un parallélisme ou une expression métaphorique. Le plus célèbre poème de Karpiński : *A Justine. Langueur de printemps* est un vrai chef-d'œuvre du point de vue de ces moyens d'expression adaptés aux contenus lyriques. Mais on trouve aussi de pareils procédés dans les poésies de Książnin : *O Teonie* (De Téon), *Do róży* (A la rose), *Dwie lipy* (Les deux tilleuls), *Do gwiazd* (Aux étoiles), *Do Klimeny* (A Climène), et de Brodziński dans son poème *Wieczór* (Le soir). Dans ces œuvres, au fond, l'état émotionnel du sujet parlant, facteur décisif du sens des images, construit de manière allusive un univers poétique subtil et métaphorique. Les poésies tendres revêtent de diverses formes : des souvenirs, par ex. *Przypomnienie dawnej miłości* (Souvenir d'un ancien amour) de Karpiński, ou épître adressée à quelqu'un de proche, ou apostrophe à un ami ou, enfin, invocation à la nature, après une réflexion personnelle. Pourtant, la sensibilité du cœur définit surtout leur caractère et implique toujours la possibilité d'un contact intime entre l'auteur et le destinataire. Ces œuvres ont l'ambition d'éveiller la sensibilité des lecteurs face au destin humain, de leur enseigner une attitude humanitaire envers la douleur et le malheur. Voilà la nouvelle sphère de leur fonction éducative.

Diverses œuvres aux thèmes inspirés par les événements politiques, en particulier par le drame de la perte de l'indépendance, dégagent une pareille attitude émotionnelle par rapport aux problèmes nationaux, avec l'intention de la communiquer au lecteur. L'âge des Lumières produit une abondante création élégiaque de ce genre. C'est une poésie qui, méditant les malheurs de la nation, exprime des sentiments de tristesse et de douleur. Parmi les premiers poèmes de ce genre il faut noter *Jesień* (L'automne, 1773) de Koblański, qui se rattache au premier partage de la Pologne. L'image de l'automne y est le symbole des sentiments qu'éprouve un homme ému par la situation de sa patrie. *Treny na rozbiór Polski* (Lamentations à propos du partage de la Pologne) de Józef Morelowski naissent d'une inspiration semblable, de même que *Smutki w więzieniu moskiewskim pisane do przyjaciela* (Chagrins dans un cachot moscovite adressés à un ami) de Niemcewicz, *Smutki* (Tristesses) de Hugo Kołłątaj, *Bard polski* (Le barde polonais) de Adam Jerzy Czartoryski, ainsi que les œuvres de Woronicz. Ce n'est pas seulement le ton de méditation élégiaque qui leur est commun, mais aussi la façon de parler du destin et de la débâcle du pays, envisagée d'un point de vue subjectif, propre à un individu qui, éprouvé lui-même, médite ces circonstances. Toutes ces poésies accentuent le rôle et la puissance des émotions patriotiques individuelles pour sauvegarder l'idée de la patrie dans les âmes. Les symptômes de la douleur et de l'espoir s'y trouvent aussi, ainsi que, de plus en plus souvent, l'atmosphère du messianisme, la conviction profonde de la mission exceptionnelle des souffrances de la nation polonaise qui sera l'objet d'une particulière protection de Dieu. Tels motifs apparaissent dans certaines poésies de Książnin, s'affichent avec intensité dans *Hymn do Boga* (L'hymne à Dieu) et dans *Świątynia Sybilli* (Le temple de Sibille) de Woronicz et aussi dans la poésie de Brodziński.

Au début du XIX^e siècle l'atmosphère d'une rêverie élégiaque envahit également de nombreuses œuvres créées dans des milieux de soldats-poètes, combattant soit dans des formations militaires du Duché de Varsovie soit à l'étranger où ils cherchaient à redresser la liberté du pays. L'expérience amère de la vie dicte à ces auteurs une **appréciation plus réaliste de leur propre situation et du destin de la nation**. Des poésies telles que *Do Legiów Polskich* (Aux Légions Polonaises) de Godebski, ou *Dumania żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem* (Rêveries d'un soldat polonais dans un antique château mauresque au bord du Tag) de Tymowski, présentent le dur destin du soldat, et aussi le conflit des individus dans la conscience desquels l'impératif du combat pour la liberté nationale coexistait avec le désir d'une vie pacifique; elles contiennent aussi des réflexions dramatiques quant au sens moral de la participation des Polonais dans les campagnes napoléoniennes où ils étaient forcés d'« être meurtriers de leurs prochains au nom de l'amour de leurs frères » p. ex. dans le poème de Brodziński *Żołnierz nad rzeką Moskwą w r. 1812* (Le soldat au bord de la rivière Moscova en 1812). Au courant élégiaque se rattachent aussi les œuvres écrites à l'occasion de la mort des chefs militaires (par ex. *Elegia z powodu wprowadzenia zwłok księcia Józefa Poniatowskiego* (L'élégie pour l'importation de dépouilles mortelles du prince Józef Poniatowski) de Tymowski. Un autre motif fréquent est la scène de l'adieu du soldat, qui part pour la guerre et doit quitter sa maison et sa femme aimée. Ce motif, déjà présent chez Makulski dans ses œuvres de l'époque de la guerre 1792, sera repris dans la suite par de nombreux poètes — parmi lesquels Andrzej Brodziński. Cette poésie contribue beaucoup à l'apparition d'une attitude morale dans les circonstances particulières du combat inévitable pour la patrie, qui implique à soumettre le destin personnel aux exigences de l'histoire; modèles qui se populariseront dans la poésie ultérieure.

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles l'intérêt des poètes se dirige également vers des questions relatives au passé de la nation, à la spécificité de son histoire, à la richesse des traditions populaires des habitants de la campagne. Dans l'histoire on recherche d'abord une singulière atmosphère d'ancienneté transmise par les légendes et les chants populaires. On tâche de représenter les événements du passé dans un rapprochement émotionnel afin de toucher le lecteur, susciter son admiration ou provoquer chez lui une rêverie mélancolique, comme dans le cas de la *Duma Lukierdy* (La duma de Lukierde) de Karpiński, inspirée de la tradition populaire orale. Ces évocations poétiques de l'histoire nationale, au moment de la perte de l'indépendance, devaient servir à consolider la conscience nationale et devenir un point de repère pour une communauté qui, dans cet héritage d'un passé glorieux, cherchait son affirmation. La réalisation de ce but s'accomplit dans des œuvres constituant un nouveau genre littéraire — les « duma » historiques, destinées à illustrer les grands *gestes* des anciens Polonais, la puissance de leur armée ainsi que l'intelligence de leurs souverains. Il faudrait citer, parmi les plus connues de ce genre, les « duma » de Niemcewicz et son cycle de *Śpiewy historyczne* (Chants historiques, 1815). La méditation aux ruines de châteaux anciens sur les moments glorieux de l'histoire nationale est un des thèmes privilégiés des « duma ». L'intérêt porté au paysage natal se joint aux sentiments d'émotion profonde exprimés pour les vestiges d'un illustre passé national. Au début du XIX^e siècle on peut relever plusieurs espèces de ce genre littéraire. Ainsi les « duma » à éléments mystérieux et terrifiants : par ex. *Ludmiła w Ojcowie* (Ludmiła à Ojców) de

Kiciński, introduisant l'intervention des forces surnaturelles dans les affaires humaines, proche en ce sens des solutions poétiques de la ballade romantique populaire et fantastique. Certaines «dumka» de Kazimierz Brodziński et de Niemcewicz allaient dans le même sens essayant d'adapter les motifs et techniques poétiques empruntés à des chants populaires authentiques. Ceci a eu lieu au moment du passage, difficile à préciser, entre l'époque des Lumières et le courant romantique en train de se cristalliser.

La variété des tendances, des intérêts et des buts proposés et réalisés par les poètes des Lumières permet de considérer la création poétique de cette époque comme un symptôme important et très signifiant de la prise de conscience des gens d'alors concernant leurs rapports au monde, aux événements et aux problèmes actuels. La forme poétique sert désormais à mettre au jour aussi bien des opinions politiques objectives que des expériences intimes de l'individu. On exprime en vers des méditations sur la nature humaine en même temps que l'appel à l'action ou au combat. Les procédés du discours poétique deviennent d'une part moyens de pénétration épistémologique, et cela pour pénétrer tout notre univers, et d'autre part des instruments sensibles pour exprimer les sentiments humains. Ils agissent avec efficacité sur les attitudes sociales des contemporains et servent à mieux s'entendre mutuellement.

Toutefois, on doit s'interroger sur le spectre des possibilités de cette poésie en tant que moyen de connaissance pour savoir ce qu'elle pourrait doter de l'expression la plus dense et la plus parfaitement esthétique. La plupart des poèmes, nommés poèmes de circonstance imposent des commentaires aux événements historiques les plus importants au déclin de la République nobiliaire, ou font adopter les opinions et l'atmosphère changeant de cette époque dramatique. Les poètes de cette période montrent un vif intérêt pour l'homme et sa nature et plus encore pour ses droits et obligations sociales. Afin d'accomplir ces obligations, ils possèdent trois notions-clefs qui reflètent les éléments constants de la conception du monde de l'homme à l'époque des Lumières. C'est connaître le droit, respecter la vertu et le bonheur. Les satires, odes, fables, poèmes héroï-comiques, éloges et pamphlets démontrent beaucoup de défauts et vices humains, mais d'importantes qualités et infractions y sont aussi traitées du point de vue de l'intérêt de la communauté. L'homme y est conçu comme le membre d'une communauté vaste et fortement intégrée qui l'aide à atteindre son but final, le bonheur suprême. Si le poète s'engage à faire l'éloge d'une personne concrète, il insiste surtout sur le mérite de l'activité publique de celle-ci d'une part, et sur sa perfection morale, de l'autre, ce qui veut dire qu'elle doit agir selon les normes acceptées. Les satires désapprouvent surtout l'ivrognerie, la prodigalité, l'hypocrisie, l'insubordination; vices dangeureux pour l'ordre et le bien public et portant aussi danger pour la prospérité de l'Etat. La poésie des Lumières tâchait donc d'enraciner dans l'esprit de la noblesse du temps du désordre et de la «liberté dorée» l'importance de l'ordre social, la nécessité de la subordination à des lois établies dont l'observation est la garantie du bonheur.

Cette vision du monde aurait été toutefois unilatérale si la poésie des Lumières n'y avait associé la perspective complémentaire de l'individu qui, aux liens arbitraires imposés par le contrat social préfère les relations naturelles, conséquence d'un choix personnel dicté par l'amour et l'amitié, résultat d'une sensibilité propre à la

communauté. La poésie lyrique de cette époque dessine donc la figure de l'homme sensible, qui, perdu dans la vie sociale et déchiré dans son intérieur, cherche la solitude, la tendresse et la paix dans l'univers d'une nature douce et bienveillante. Ainsi se dégage le motif de l'univers social de la culture, en opposition à l'élément primitif et naturel qui dans la création de Karpiński, de Kniaźnin ou de Brodziński devient une valeur primaire.

Les poèmes de l'âge des Lumières nous renseignent non seulement sur les motifs poétiques de la réflexion anthropologique mais offrent en plus des portraits des gens concrets pérennisés par la parole, et plus souvent encore le portrait d'un type humain caractéristique de son temps. Parmi ceux-ci, de nombreuses figures de freluquets, des dames à la mode, des matrones vertueuses, et des hommes d'action qui méritent de l'estime, ou de bons maîtres et imposteurs. Les traits de ces personnages saisis à vif nous introduisent dans l'atmosphère sociale de l'époque.

La cour royale et la ville deviennent des sujets fréquents de poésies des Lumières. La ville y est généralement opposée au village éloigné ou simplement à une chaumière solitaire, lieu paisible et reposant. L'intérêt porté à la ville, à la spécificité de ses rues, menant à divers endroits, selon leur propre rythme et à la variété des comportements humains pour illustrer des situations et des destinées diverses, tout cela s'exprime avec intensité dans les milieux poétiques de Varsovie : notamment chez Ancuta, Czyż, Węgieński. On note également parmi les thèmes traditionnels poétiques des Lumières l'enchantement, les charmes et l'utilité de la nature. Dans de nombreuses poésies c'est le profit qui sera le motif principal des éloges de la nature soumise à l'exploitation de l'homme. Mais même dans des œuvres telles les poésies de Drużbacka réalisant le schéma routinier des quatre saisons, on trouve une admiration désintéressée pour les beautés de la nature secrètement observée. À côté de la vision d'une nature tendre, s'associant aux expériences intimes et aux nuances de la psychique humaine il y a aussi la vision d'une nature hautaine, parfois menaçante et destructrice, et cela notamment dans certaines idylles de Gurski et dans quelques « duma ».

Le jardin devient aussi d'ordre primaire dans la poésie de cette époque. Il est considéré comme l'endroit spécifique de la nature qui, quoique arrangé par l'homme, sauvegarde les valeurs esthétiques du paysage. Nombreuses sont les descriptions celles de *Powązki* par Trembecki, de *Solec* par Czaplic, enfin de *Sofiówka* (Jardin de Sophie) par Trembecki qui constituent un répertoire témoignant des points d'intérêt portés à la nature et de l'importance du jardin en tant que phénomène culturel à l'époque des Lumières. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles les poètes adoptent comme sujet de leurs réflexions le passé glorieux de leur nation ; ils tâchent de montrer son coloris particulier, l'aura de l'ancienne splendeur consolant les cœurs au temps de la déchéance nationale. On recherche avec préméditation ce qui est spécifique et différent non seulement dans l'histoire du pays, mais aussi dans la vie de ses habitants. Les motifs du folklore s'élèvent au niveau de la dignité poétique.

La poésie s'engage assez souvent dans des réflexions visant sa propre nature et s'interroge sur ses fins, ses qualités, ses sources et son origine. Ceci a lieu non seulement dans les poèmes didactiques, tels *Sztuka rymotwórcza* (L'Art poétique, 1788) de Franciszek Ksawery Dmochowski, mais aussi dans de petits poèmes lyriques où les allusions conventionnelles aux muses ou au luth deviennent le point de départ d'une

réflexion sur le rôle social du poète, sur ses obligations et ses possibilités de prendre contact avec ses lecteurs.

La diversité de la création poétique des Lumières se manifeste non seulement dans la variété de ces points d'intérêts, mais également dans l'élaboration des moyens d'expression artistiques et de la composition du discours. Selon le sujet traité, les objectifs de la poésie, et les relations personnelles avec le lecteur, les poètes se servent d'un style qui convient aussi bien à l'objet de la poésie qu'à la réception. Les poésies les plus solennelles, qui devaient illustrer des faits exceptionnels et étaient adressées à des personnes haut placées sont écrites en style emphatique, orné de nombreuses tournures rhétoriques, avec de longues périodes compliquées, un vocabulaire recherché à valeur poétique. Ce style des odes de Naruszewicz, de Trembecki et ensuite de celles de Kajetan Koźmian devait non seulement fasciner l'esprit de ses lecteurs, mais évoquer en plus leur étonnement et faire appel à leur imagination.

Les formes stylistiques les plus fréquentes dans la poésie des Lumières se ramènent toutefois aux procédés d'un style naturel ou simple. C'est le style des épîtres, des traités didactiques en vers et des satires. Il devait réaliser les exigences essentielles des théoriciens du discours, à savoir la clarté, la concision et l'harmonie. Une telle construction du discours devait garantir son efficacité persuasive, convaincre facilement par le développement d'une argumentation logique, par des suites précises de pensées, et devait être terminée par des conclusions en formes de sentences abstraites. Ce style n'admettait pas à approprier des façons de parler « grossières » et « basses », ni l'emploi des mots trop terre à terre, populaires ou même courants. Les effets artistiques les plus curieux sont acquis par les auteurs qui transgressent dans leur pratique stylistique la classification et la hiérarchie des styles subordonnés à des genres et thèmes déterminés. Rejetant d'une part les normes traditionnelles qu'on emploie pour les choses et les sentiments représentés de façon poétique, ils parlent en style emphatique et pathétique de ce qui était considéré jusque-là comme individuel et peu important. D'autre part, ils apprivoisent les questions pathétiques à l'aide de l'ironie et aussi d'un parler simple et banal. Grâce à ce rejet de règles rigides et de la hiérarchie des styles, les pamphlets violants et passionnés de Zabłocki, les poésies de Ancuta et Czyż, décrivant la société de Varsovie, ainsi que les satires de mœurs peuvent user de mots bas et courants, mais surtout d'une langue poétique adaptée à l'expression des nuances d'un état émotionnel, et cela par des expressions tendres. Cette langue — enfreignant les principes de haute rhétorique — se réfère surtout au langage courant, exploite sa simplicité syntaxique et rythmique, le vocabulaire des sentiments, enfin son imagerie courante. D'autre part, le chant devient modèle du discours lyrique et suggère aux poètes aussi bien des procédés de composition (les répétitions, les parallélismes, les refrains), que des moyens d'organisation rythmique, parmi lesquels s'accuse au premier plan le profil mélodique consécutif à la réglementation spécifique de la syntaxe et de l'accentuation. L'inspiration produite par le chant se fait remarquer surtout dans les poésies de Karpiński, Szymanowski, Brodziński et Niemcewicz.

La poésie des Lumières trouve dans de diverses sources et traditions la base de son imagerie afin de créer un univers spécifique régi par les lois de l'imagination créatrice. La provenance des éléments de cet univers n'est pas uniforme et cet univers même recèle des couches et des formes très diverses. La majorité des écrivains de l'époque, élevés dans des écoles de monastère et nourris de lectures de l'Antiquité classique se sert

d'un ensemble de métaphores établi depuis des siècles, et d'une topique originaire de l'Antiquité. La connaissance des personnages et des récits mythologiques, des allégories, des images-clichés basées sur l'analogie métaphorique comme celles de la vie humaine et de la navigation sur mer par ex. ou de la nature comme livre comportant diverses significations chiffrées est une condition indispensable de la culture littéraire. Une pareille connaissance attestait une culture préalable à la création poétique et garantissait l'entente avec les lecteurs munis — eux aussi — du même bagage d'érudition et de connaissances. Pouvoir choisir un élément tiré du répertoire, bien connu, des images poétiques et le renouveler dans une nouvelle poésie fut longtemps considéré comme le témoignage d'un art confirmé en versification. Mais l'âge des Lumières s'efforce en même temps de faire le bilan de cette tradition. Dans les œuvres de Karpiński, aux tentatives théoriques du rejet de la mythologie correspond la recherche de la matière des images poétiques dans le quotidien, dans un paysage familier, dans les expériences courantes de la vie, bref, dans ce qui s'impose à l'observateur au contact direct avec l'univers concret. Dans les poésies de Karpiński, Gurski, Bykowski, Niemcewicz, Koblański, Makulski et Zabłocki, on observe la recherche des métaphores et des images enracinées directement soit dans la phraséologie courante du langage, soit dans les expériences de la communauté locale, dans ses mœurs et dans sa vision du monde. D'autre part, la capacité d'apercevoir l'original, l'extraordinaire, l'unique, ouvre une nouvelle voie poétique. Grâce à celle-ci la poésie se dirige vers des cités inconnues de la raison, là où seuls le génie tout puissant et l'imagination débridée règnent, où le poète devient prophète inspiré puisant librement dans tout ce qu'il est capable de ressentir et d'apercevoir. La poésie arrive ainsi au seuil du romantisme.

Nous avons tenté de démontrer la variété tout comme les orientations diverses de la poésie des Lumières. Le tableau qui s'en dégage présente également le processus des transformations pendant les quatre-vingts années de son développement que nous venons d'étudier. Ces changements touchent non seulement à la conception de l'essence et des fins de la création poétique, mais atteignent également le champ de ses intérêts et les moyens artistiques de son expression. La tradition du baroque encore vivante au début du règne de Stanislas-Auguste est le point de départ de cette mutation. Dans la création des poètes tels que Krasicki s'accomplit d'abord l'introduction des règles classiques de bienséance, de clarté, d'harmonie afin d'en faire un moyen apte à exprimer des idées et des contenus intellectuels. Mais presque au même moment on apprend à apprécier la poésie non seulement pour l'efficacité de sa persuasion moraliste, mais aussi du point de vue de ses valeurs esthétiques, pour la joie désintéressée que donne une langue riche, bien maîtrisée par le poète et soumise aux fins qu'il se propose. On commence également à apercevoir l'importance et la signification du sentiment, des expériences personnelles vécues et des particularités de son entourage, irréductibles à des généralités typologiques.

C'est surtout cette dernière orientation qui ouvre de nouvelles perspectives, prépare le romantisme et prépare les lecteurs à la confrontation avec les changements à venir. Les expériences accumulées au cours de l'évolution de la poésie deviennent un capital artistique dont la nouvelle génération des poètes romantiques fera le bilan. Le temps des Lumières est en Pologne une époque typiquement transitoire qui prépare à de nombreux points de vue les moments d'apogée de notre poésie nationale.

Bibliographie sélectionnée

E. Aleksandrowska, *Pisarze* (Les écrivains) in *Słownik literatury polskiego oświecenia* (Dictionnaire de la Littérature des Lumières polonaises), réd. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.

W. Borowy, *O poezji polskiej wieku XVIII* (De la poésie polonaise au XVIII^e siècle), Warszawa 1978 (I^e éd. 1948).

M. Klimowicz, *Oświecenie* (L'âge des Lumières), Warszawa 1972.

T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia* (Classicisme, sentimentalisme, rococo. Etudes sur les courants littéraires au siècle des Lumières en Pologne), Warszawa 1975.

T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny* (Kniaźnin, poète lyrique), Wrocław 1971.

T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego* (Le modèle du lyrisme sentimental dans la création de Franciszek Karpiński), Wrocław 1964.

Z. Libera, *Problemy polskiego oświecenia. Kultura i styl* (Problèmes de l'âge des Lumières en Pologne. La culture et le style), Warszawa 1969.

Cz. Zgorzelski, *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności* (Des Lumières au romantisme et à l'âge moderne), part II, Kraków 1978.

LE THÉÂTRE EN POLOGNE A L'ÂGE DES LUMIÈRES

par

MIECZYSLAW KLIMOWICZ, ZOFIA WOŁOSZYŃSKA¹

Première partie Le théâtre à l'époque saxonne

La vie théâtrale avait d'anciennes et de riches traditions à Varsovie, capitale de la Pologne. Bien que déjà en 1578 à Jazdów près de Varsovie une troupe d'amateurs eut représenté *Odprawa posłów greckich* (Le renvoi des ambassadeurs grecs) de Jan Kochanowski, ce n'est qu'à l'époque du règne de la dynastie Waza qu'on put observer une vie théâtrale plus animée. De temps à autre arrivaient des troupes professionnelles anglaises et des troupes italiennes de la commedia dell'arte, et en 1637 Ladislas IV fit construire une scène stable au Château de Varsovie, engagea l'une des meilleures troupes italiennes d'opéra, et par cela Varsovie devint un centre important de la vie musicale en Europe. Sous le règne de ses successeurs l'activité théâtrale était plus faible, on note cependant les spectacles donnés par des amateurs en polonais, par exemple le *Cid* de Corneille et *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, on enregistrait sporadiquement la présence des troupes professionnelles étrangères.

Après ce court intervalle, le théâtre de la cour dans la capitale connut une nouvelle période de prospérité sous le règne d'Auguste II; à cause de son admiration pour les Français, le baroque italien connut un net recul et l'intérêt pour le drame classique français accrut. Auguste II construisit ou reconstruisit sept salles théâtrales, dont deux sur les terrains du Château Ujazdowski, trois dans le Château Royal et deux dans le Palais Saxon. Il fit venir à Dresde et à Varsovie — comme le roi et sa cour séjournaient alternativement dans l'une et l'autre capitale — des troupes italiennes de la commedia dell'arte, plus rarement des opéras, et surtout des troupes françaises : les ensembles dramatiques, de ballet et d'opéra donnaient au public polonais une revue des plus grandes réussites du théâtre classique, jouant vraisemblablement les comédies de Molière et celles des dramaturges post-moliéresques, les tragédies de Corneille et de Racine, les tragédies musicales de J. B. Lully et des opéras-ballets, formes spécifiques du théâtre français. C'était, il est vrai, un théâtre étranger, mais souvent de grande classe, qui fit connaître aux spectateurs varsoviens les éminentes œuvres classiques de l'époque de Louis XIV, de la Régence et du temps de Louis XV. Il faut tenir compte du fait que la commedia dell'arte italienne et le drame classique français constituaient, jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, le patrimoine culturel commun, de la même manière qu'autrefois le latin et la culture antique, et l'opéra italien gardait ce caractère jusqu'à la fin du siècle et même après. Le paradoxe dans les voies de la culture polonaise sous Auguste II consistait dans le fait que justement à cette période-là on observe son net

¹ La première partie est de la plume de M. Klimowicz, la seconde a pour auteur Z. Wołoszyńska.

déclin : l'ancien drame polonais devenait de plus en plus stérile se figeant lentement dans ses formes populaires, comme théâtre scolaire aussi bien que comme théâtre de la cour. Ce n'est que sous le règne de ses successeurs, sous l'influence des idées des Lumières que la culture polonaise s'est animée visiblement, ce qui donna des fruits aussi dans le domaine du drame et du théâtre.

1. Le théâtre de la cour d'Auguste III (1733-1763)

Auguste III n'était point francophile, comme son père, il admirait le théâtre italien et fit venir des troupes italiennes de commedia dell'arte, d'opéra et de ballet. Il construisit pour ce but en 1748 dans le Jardin Saxon un bâtiment spécial à 540 places, bien équipé de machines et d'autres appareils qu'on appelait « Operalnia ». La première troupe de commedia dell'arte d'Andrea Bertoldi arriva à Varsovie en 1738, mais les saisons théâtrales les plus intéressantes étaient celle de 1748/49 lorsqu'on inaugura l'« Operalnia », et celle de 1754 quand vinrent à Varsovie les plus célèbres comédiens italiens, tels Cesare d'Arbes (Pantalon), Antonio Constantini (Arlequin) et beaucoup d'autres. Ils jouaient dans les masques des comédies improvisées ou partiellement improvisées, mais la plus grande partie du répertoire était composée des comédies de C. Goldoni, existant sous forme écrite, provenant de la période de sa réforme théâtrale menée dans l'esprit du classicisme éclairé. C'étaient des comédies régulières des caractères que les comédiens jouaient sans masque; les éléments de la comédie larmoyante et du drame bourgeois apparurent plus tard. De l'ancienne commedia dell'arte on ne gardait que les personnages, le mouvement, les éléments dynamiques de l'action et l'ensemble des moyens d'expression appelés « lazzi ». La mise en scène de *Vedova scaltra* à Venise en 1748 marqua le grand tournant de la réforme; la représentation eut un énorme succès et contribua beaucoup à l'acceptation du nouvel art par le public habitué jusqu'ici à l'improvisation et aux masques. Cette pièce fut montée à Varsovie en 1754, six ans après la première mondiale, et avec la participation de certains comédiens pour lesquels Goldoni avait écrit ses pièces. Une partie des arguments varsoviens, composés comme une espèce de programme pour le public, a été sauvée; publiés aussi en polonais, ils constituent une preuve précieuse de la popularité de cette forme théâtrale en Pologne ayant une influence considérable sur nos œuvres comiques à l'époque saxonne et plus tard.

L'ensemble d'opéra italien jouant alternativement à Varsovie et à Dresde, représentait aussi le niveau européen. Son répertoire se composait principalement des opéras de Metastase, grand réformateur de ce genre théâtral dans la première moitié du XVIII^e siècle. Les hommes des Lumières pensaient que Metastase continuait la tradition de la tragédie antique enrichie d'éléments musicaux, et cela peut être considéré, dans un certain sens, comme une polémique avec le théâtre classique français, et surtout avec la tragédie. Dans l'« Operalnia » treize œuvres de Metastase furent mises en scène dont quelques-unes, comme par exemple *L'eroe cinese*, furent traduites, à l'occasion des premières varsoviennes, en polonais (le titre polonais : *Bohatyr chiński*). A part les pièces théâtrales, les artistes italiens chantaient, dans la chapelle du château, des cantates religieuses et des oratorios, ce qu'on peut considérer comme une tentative pour faire renaître le Mystère au XVIII^e siècle.

Sous l'influence de la scène à la cour d'Auguste III les magnats, eux aussi, commencèrent à s'intéresser au théâtre. Ils faisaient venir dans leurs résidences des troupes étrangères, françaises et italiennes, et on y jouait aussi des œuvres dramatiques originales, en polonais. Dans la capitale, il y a peu de traces d'une telle activité, à l'exception du théâtre, appelé théâtre de société, un théâtre d'amateurs au Palais Saxon chez la princesse Barbara Sanguszko et au palais de la princesse Maria Radziwiłł, rue Długa, où l'on préparait des spectacles français, parfois avec la participation des Français de passage à Varsovie. Les expériences novatrices, dans la capitale, ne caractérisaient que les théâtres scolaires, surtout dans les collèges des piaristes et des jésuites, dans lesquels, après une période de stagnation totale au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, on observe, vers les années trente, une remarquable activation. Après une longue période de domination du latin, seront jouées des pièces en polonais : les spectacles baroques à caractère d'opéra seront remplacés par les tragédies et des comédies créées sur les modèles classiques français. Cela était dû à la réforme du théâtre scolaire introduite à Paris par les jésuites G. F. Le Jay, Ch. Porée et d'autres, qui adaptèrent le répertoire classique à la pédagogie scolaire afin d'opposer au théâtre laïque, libertin et dégénéré selon leur jugement, un modèle de drame basé sur la morale chrétienne. Au cours des années quarante, un programme de renouveau du théâtre — soumis aux objectifs plus généraux : la réforme de l'école et de la société — fut lancé par le piariste Stanisław Konarski qui représentait dans le Collegium Nobilium, rue Miodowa, le plus souvent les tragédies de Corneille et de Racine, et même les tragédies de Voltaire. Un grand événement fut la représentation de la *Tragedia Epaminondy* (Tragédie d'Epaminonde, 1756), une pièce originale écrite par Konarski dans l'esprit du classicisme. Le conflit principal — l'atteinte aux droits et aux lois traditionnels pour le bien du pays — constituait une allusion très claire à la lutte menée par Konarski pour des réformes, pour la suppression du liberum veto.

Les jésuites choisirent une autre direction du renouveau du théâtre lorsque, pour tenir le pas aux piaristes, ils commencèrent, après 1753, à réformer leurs collèges. Peu à peu les tragédies bibliques et les dialogues disparaissaient et la nouvelle comédie laïque les remplaça, dont le créateur était un maître jésuite du Collegium Nobilium varsovien, Franciszek Bohomolec. L'histoire de la comédie polonaise moderne commence par lui. Il fit représenter 25 pièces publiées entre 1755 et 1760 en 5 volumes sous le titre *Komedie* (Comédies). C'étaient des remaniements et des adaptations à la situation polonaise des commedia dell'arte d'après les modèles de Goldoni et du Théâtre Italien à Paris, des comédies de Plaute, de Molière et des autres. Le baroque y a laissé comme héritage le dialogue relativement affiné et un certain nombre de personnages. Comme la construction des pièces n'était pas, à cette époque-là, le côté fort du théâtre polonais, le principe d'adapter les pièces étrangères fut reconnu, d'ailleurs en accord avec la pratique européenne, étant la seule voie qui permit de rattraper le retard. La plus grande réussite de Bohomolec, dans le groupe des œuvres dérivant de la commedia dell'arte, fut la création de l'Arlequin polonais dans la comédie *Arlekin na świat urażony* (Arlequin fâché contre le monde); les remaniements et les adaptations des comédies de Molière connurent également un succès : *Figlacki, polityk teraźniejszej mody* (Figlacki, politicien à la mode — d'après les *Fourberies de Scapin*), *Kawalerowie*

modni (Les jeunes hommes à la mode — d'après les *Précieuses ridicules*) et d'autres. Selon la règle de la pédagogie ecclésiastique et les principes de la *Ratio studiorum* jésuite, les rôles féminins étaient remplacés par les rôles masculins. Ainsi fut créé Figlacki, un personnage plein de mouvement et de dynamisme, aux répliques mordantes — le pendant de l'Arlequin polonais.

Le théâtre scolaire de l'époque saxonne était déjà bien équipé en machines et appareils différents, il avait même une scène avec des coulisses. Ce théâtre a avancé le moment de la création de la scène nationale, il a élaboré des formes qui, dans le domaine de la comédie, seront reprises par le théâtre public mis en œuvre par Stanislas-Auguste.

En Pologne, à l'époque saxonne, à côté de troupes italiennes et françaises desservant surtout les théâtres des cours, on note la présence des troupes professionnelles allemandes qui s'arrêtaient pour un certain temps à Varsovie ; dans leur répertoire il y avait des pièces classiques françaises et des drames bourgeois. Ce n'est qu'en 1762 qu'un commerçant varsovien, Jan Franciszek Albani, jouissant probablement de l'appui des amoureux du théâtre de la capitale, fonda un théâtre français stable qui jouait sur la scène de l'« Operalnia » des pièces de Molière, de P. Marivaux, des drames bourgeois et des comédies larmoyantes. Bien que l'entrepreneur fit faillite l'année suivante, son initiative est une preuve de l'intérêt croissant que le public polonais portait au théâtre.

Le théâtre public à Varsovie et la naissance de la scène nationale (1765-1773)

Dans l'Europe des Lumières le théâtre devint une chaire laïque d'où devaient être proclamés les mots d'ordre appelant à la transformation de la société dans le nouvel esprit. Les nouveaux genres anti-classiques naissant : la comédie larmoyante, le drame bourgeois, l'opéra comique exprimaient les sentiments et le programme social d'un héros du Tiers Etat. Le théâtre français des Lumières fut reconnu comme point de départ et d'arrivée du nouveau type de théâtre bien qu'on ne puisse négliger l'importance des drames anglais et allemand. Il faut souligner surtout le grand progrès des théâtres nationaux dans les pays à l'Est de la France : c'était un saut de la baraque foraine aux édifices splendides sous la tutelle de l'Etat. Ainsi naquirent les scènes publiques nationales : danoise — 1722, suédoise — 1773, russe — 1757, allemande — 1767. Stanislas-Auguste, dès son intronisation, essayait d'organiser un théâtre public et surtout une scène polonaise. Grâce à ces efforts, le 8 mai 1765 — jour du patron royal — dans le bâtiment restauré de l'« Operalnia », commencèrent les représentations d'une troupe française, au mois d'août celles d'une troupe italienne d'opéra comique et de ballet ; le 19 novembre eut lieu l'événement le plus important — la première représentation de la comédie de Józef Bielawski, *Natraci* (Les importuns) qui marque le début de l'histoire de la scène nationale polonaise.

Comme directeur, le roi engagea un aventurier italien connu et connaisseur du théâtre, Carlo Tomatis qui dirigeait toutes les troupes, et nomma August Moszyński, un haut dignitaire royal, inspecteur de la part de la cour. Stanislas-Auguste subventionna toute l'entreprise et ainsi il avait une influence considérable sur le

répertoire. On introduisit des billets payés, et cela causait parfois des malentendus amusants. Un agent saxon, J. Heine, nota dans son rapport du 11 mai 1765 l'épisode suivant : un noble vint avec quelques domestiques et voulut entrer. Les gardes **croisèrent leurs armes et l'officier lui demanda des billets d'entrée. Le noble répondit : Non. Et à quoi bon ? L'officier répéta que sans payer personne ne pouvait entrer. Quoi ? Payer ? — s'écria l'autre, le jour de la fête du roi ? C'est contre l'honneur de Sa Majesté. Je voulais faire un plaisir au roi et c'est pourquoi je suis venu. S'il faut payer, je ne pense plus entrer. Et il s'en alla.**

Les organisateurs du théâtre varsovien avaient beaucoup de mal à trouver des acteurs convenables, surtout pour la scène polonaise. Tandis que les Français et les Italiens, qu'on fit venir étaient des acteurs de qualité, bien récompensés, il n'y avait pas d'acteurs polonais convenablement formés aux nouvelles tâches. Finalement on décida d'engager les anciens étudiants jésuites qui avaient joué autrefois des dialogues sur les scènes scolaires, et parfois des aventuriers, comme Karol Świerżawski devenu plus tard très célèbre comme réalisateur des rôles des Sarmates dans les comédies. Comme dans l'ancien théâtre scolaire il n'y avait pas de rôles féminins, on encourageait les plus belles varsoviennes en leur faisant miroiter la perspective de la gloire sur la scène. Dans un rapport daté du 26 octobre 1765 Heine nota que même le frère du roi, le prince Kazimierz Poniatowski, se rendit personnellement chez l'épouse de l'avocat Franciszek Barss, femme d'une beauté exceptionnelle (devenue plus tard la mère du militant bourgeois et traducteur d'un drame connu de E. Moore, *Beverley*), pour lui proposer de devenir actrice de la troupe polonaise. A cause du statut social particulièrement bas des acteurs, presque égal à celui des jongleurs forains, de telles propositions étaient prises pour un affront. Malgré tout, on réussit à recruter des actrices provenant parfois des familles nobles, comme Antonina Prusinowska et Wiktoria Leszczyńska, née Milewska, qui participaient, non sans succès, au spectacle des *Importuns* de Bielawski. Des maîtres de ballets dirigeaient les répétitions, le prince Adam Kazimierz Czartoryski apprenait aux acteurs à réciter, mais le véritable metteur en scène était, au début, Bielawski, et à partir de 1766, Tadeusz Lipski, auteur des comédies représentées en 1766 sur la scène nationale, à qui le titre de directeur fut accordé.

Le caractère et la fonction du théâtre public varsovien se déterminaient par son répertoire. La troupe française donnait une revue des pièces jouées à la Comédie Française et, en plus, elle jouait les opéras comiques les plus représentatifs. C'était un modeste choix des œuvres de Corneille et de Racine — des auteurs considérés déjà comme des classiques de la tragédie —, ensuite des œuvres des réformateurs de ce genre théâtral au XVIII^e siècle : Crébillon-père et surtout Voltaire, dont les pièces furent déjà saturées de tirades sentimentales et de mots d'ordre des idées des Philosophes. Ce répertoire comportait néanmoins une grande majorité des comédies et des opéras-comiques, notamment celles de Molière et des auteurs post-moliéresques : J. F. Régnard, L. H. Dancourt, A. R. Lesage et beaucoup d'autres ; il faut particulièrement accentuer le succès des comédies didactiques et moralisatrices de P. N. Destouches car leur influence sur la conception du théâtre polonais était considérable. Au cours des années 1766-1767 apparaissaient les drames bourgeois et les comédies larmoyantes qui, à côté des opéras-comiques, introduisaient au théâtre, en tant que personnages principaux, les représentants du Tiers Etat : les bourgeois et les paysans. Le théâtre

italien jouait surtout des opéras-comiques avec le ballet; les œuvres de Goldoni connurent un grand succès, par exemple *Buona figlia*.

L'inauguration de la scène polonaise eut lieu le 19 novembre 1765 avec la première des *Importuns* de Bielawski. Le succès fut énorme : des foules se précipitaient à voir, dans l'« Operalnia », la première pièce polonaise donnée dans un théâtre public. Cette comédie ainsi que les suivantes, jouées entre 1765 et 1767, par exemple *Dziwak* (L'homme bizarre) de Bielawski, *Malżeństwo z kalendarza* (Le mariage du calendrier), *Ceremoniant* (Le maître de cérémonie), *Marnotrawca* (L'homme prodigue), *Pan dobry* (Le bon maître), *Pijacy* (Les ivrognes) de Bohomolec étaient pour la plupart, des remaniements et des imitations des pièces à caractère didactique et moralisateur de Destouches; elles copiaient le schéma de ces pièces, contrastaient de la même façon les personnages, réduisaient les caractères à un seul trait distinctif. Ce schéma s'est fixé sur le terrain polonais de la façon suivante : deux concurrents demandent la main d'une jeune fille élevée dans la capitale : l'un est un amant éclairé, en frac français, l'autre, son opposé — un Sarmate obscur, portant le vêtement des nobles polonais. Les parents de la jeune fille (l'action se déroule en province), types de la noblesse arriérée, à cause d'injustes préjugés, favorisent l'amant « négatif », le Sarmate, évidemment déplaisant à la jeune fille. Le plus souvent, grâce aux initiatives des domestiques, cet amant devient compromis; il en résulte un tournant dans l'action, et finalement les parents donnent leur accord au mariage avec l'amant « positif ». Ce schéma, particulièrement vivant sur la scène polonaise, était très utile dans la lutte menée par le roi et ses partisans contre le sarmatisme, pour le renouveau de la Pologne féodale; on reconnaissait sur la scène les personnages positifs et négatifs déjà d'après leur vêtement. Dans ces comédies on créait des types pittoresques des Sarmates négatifs et de plats héros positifs, de bons seigneurs éclairés traitant humainement leurs serviteurs, comme dans *Le bon maître*, où l'on montra, pour la première fois, les paysans dans des situations lyriques. Pareillement étaient présentés les domestiques d'origine bourgeoise, adroits et intelligents, tout fiers de leur statut, dont les sentiments, montrés parfois dans la convention de la comédie larmoyante, s'élevaient au rang d'émotions artistiques. En 1767 apparut sur la scène polonaise le premier drame bourgeois polonais qui montrait l'univers des sentiments et des conflits du nouveau bourgeois — homme de culture : la *Nadgroda cnoty* (La récompense de la vertu) était un remaniement anonyme du *Café ou l'Ecossaise* de Voltaire, adapté à la situation polonaise; probablement la pièce de Józef Andrzej Załuski *Obraz nędzy ludzkiej* (Le tableau de la misère humaine) publiée en 1768, fut aussi joué.

En mars 1767, à cause de la mauvaise situation politique liée à l'assemblée de la Diète et à une confédération dissidente, Stanislas-Auguste dissout le théâtre. Mais au cours des deux ans de son existence, la scène polonaise suivait, en grand raccourci, le chemin du théâtre européen, surtout français — partant de la comédie didactique et moralisatrice, en passant par la comédie larmoyante, jusqu'au drame bourgeois — et rattrapa ainsi tous les retards. Entre 1767 — date de la fermeture du théâtre — et sa réouverture en 1774 jouait encore (jusqu'en mars 1769) une troupe française payée par l'ambassadeur et gouverneur russe, Repnine; au Palais Saxon jouait le « théâtre de société », un ensemble composé d'acteurs français et d'amateurs (membres de famille), organisé par le primat Gabriel Podoski; il existait encore un théâtre appelé « Petit acteur » avec des acteurs-enfants jusqu'à quatorze ans, et un théâtre de marionnettes

dans le Palais de Pociej. Ces troupes, pour la plupart composées d'amateurs, et jouant surtout des pièces françaises, étaient créées dans les milieux hostiles à Stanislas-Auguste et dépendant de l'ambassadeur russe. Seul le Théâtre des Cadets qui existait depuis 1769 et se trouvait sous la tutelle de A. K. Czartoryski, était une espèce de succédané de la scène nationale; on y jouait des pièces de son mécène : *Junak* (Le gaillard), *Panna na wydaniu* (Une jeune fille à marier), *Dumny* (Le fier).

La période de 1774 à 1789

1. La situation générale

Au mois de mars 1774, le roi essaya d'ouvrir le théâtre, mais les exécuteurs principaux du partage de la Pologne, Adam Poniński et August Sułkowski, profitant de l'appui de l'ambassadeur russe, prirent, eux, l'initiative. Cet état de chose fut confirmé par l'assemblée de la Diète après le partage, en accordant en 1774 à Sułkowski le privilège exclusif d'organiser des spectacles et des jeux. Dans cette période le théâtre était saboté par le roi et la partie patriotique de la société. Aussitôt après la signature du traité sur le partage, Stanislas-Auguste se mit à lutter pour regagner ses influences dans le théâtre, et réussit à faire échouer l'entreprise de Sułkowski dont le privilège fut racheté par le chambelan royal, Franciszek Ryx. Grâce à cela, Ryx devint administrateur du théâtre et le roi put exercer une influence sur son activité. Entre les années 1774 et 1778 les trois troupes : la polonaise, l'allemande, remplacée en 1776 par une troupe française et celle de l'opéra italien, jouaient au Palais des Radziwiłł loué à ce but, parce que le bâtiment de l'« Operalnia », dévasté en 1772, fut démoli. En 1778 Ryx céda le bail du Palais à l'acteur français, Louis Montbrun, mais quelque temps après, le prince Karol Radziwiłł appelé « Panie Kochanku » rentra de l'exil, reprit son palais en possession et jeta les acteurs sur le pavé. Le théâtre cessa d'exister toute une année. Cependant Ryx, accomplissant ses engagements, fit construire un nouveau bâtiment théâtral, sur la Place Krasiński.

Dans cette période les troupes étrangères jouaient les succès théâtraux de leurs pays respectifs et, de cette façon, elles exerçaient une influence sur notre théâtre national. Dans le répertoire de la troupe allemande on trouvait, en premier lieu, des opéras comiques (*Singspielen*), des drames bourgeois, et un grand choix des pièces de G. E. Lessing (*Minne von Barnheim*, *Emilie Galotti*, *Miss Sarah Sampson*). La troupe française, en dehors des pièces classiques du XVII^e siècle et des comédies après Molière donnait des spectacles d'opéra-comique, des comédies larmoyantes, des drames de P. A. Beaumarchais (*Le barbier de Séville*, *Eugénie*), des pièces de Diderot et d'autres. La troupe italienne représentait des opéras-comiques de Goldoni et des opéras sérieux, surtout de Metastase, parfois avec la participation d'éminents solistes italiens. Dans les théâtres européens, à cette époque, les genres principaux étaient le drame et l'opéra-comique. Le drame qui entra dans le répertoire de la Comédie Française en 1761, commença à régner dans tous les théâtres européens à partir des années soixante-dix.

La scène polonaise se développait d'une manière dynamique, recrutant de nouveaux acteurs de talent. Des anciens il ne resta que Świerzawski, créateur des rôles des Sarmates, et les nouveaux acteurs eurent bientôt une grande popularité : Tomasz et

Agnieszka Truskolaski, Kazimierz Owsinski — ce dernier, excellent dans les rôles tragiques —, Jakub Hempiński, Barbara Sierakowska, Karolina Gronowicz. Au début le répertoire était essentiellement composé des comédies de Bohomolec et de Czartoryski, mais dès 1775 on mettait en scène des œuvres des autres auteurs, comme celles de Feliks Oraczewski qui, dans *Pieniacz* (Le boute-feu), approfondissant le schéma de Bohomolec, lança des attaques allusives contre les traîtres et félons du genre de Poniński. De nouveaux auteurs, parfois d'origine bourgeoise, fournissaient en grand nombre des traductions et des adaptations des comédies post-moliéresques. Deux courants se croisaient : le courant bourgeois, tourné vers les adaptations des célèbres drames européens, et le courant nobiliaire qui continuait à apprécier le goût classique français.

La motivation théorique des tendances bourgeoises s'exprimait dans *Listy uczonego* (Les lettres d'un savant, 1775-1776) de W. Mitzler de Kolof, dans lesquelles le rédacteur du *Monitor* demandait l'introduction sur la scène des personnages du Tiers Etat, des bourgeois et des paysans et l'apparition des héros nobles, vertueux, ayant la sensibilité propre à la morale des Lumières. Le programme nobiliaire postulé sur les colonnes de la revue *Journal Littéraire de Varsovie* (1777-1778) demandait l'élaboration d'un langage de dialogue et d'une forme soignée de l'expression des sentiments. En recommandant la méthode de l'adaptation des comédies françaises à la situation polonaise, méthode décrite par Czartoryski dans sa préface à la *Jeune fille à marier*, les rédacteurs des journaux varsoviens considéraient qu'avant d'instruire le peuple, il faut éduquer les Grands. Enfin, en 1778 on monta sur la scène nationale le premier opéra-comique polonais avec un héros-paysan : *Nędza uszczęśliwiona* (La misère rendue heureuse), un remaniement d'une cantate de Bohomolec effectué par Wojciech Bogusławski, avec la musique de Maciej Kamiński. Bohomolec, attaqué pour le primitivisme didactique de ses pièces par les partisans des comédies larmoyantes et des drames et aussi par les partisans de la comédie des mœurs, posa sa plume et ne participa plus à la vie théâtrale.

Au cours de la décennie suivante, 1779-1789, le théâtre commence son activité dans un bâtiment nouvellement construit sur une place, actuellement appelée Place Krasiński. Le monopoliste Ryx le donnait à bail successivement à divers gérants, parmi eux à Michał Bizesti, un bourgeois varsovien d'origine italienne (été 1779 — janvier 1781). Celui-ci représentait le courant bourgeois, les tendances de la jeune bourgeoisie de la capitale, qui portait appui à Jan Baudouin, l'adaptateur de drames et d'opéras-comiques avec des héros bourgeois. Après la faillite de Bizesti, une association appelée « Acteurs Nationaux », contrôlée, sur mandat royal, par August Moszyński, prit la direction du théâtre. C'est alors qu'après un court intervalle, revint au théâtre Bogusławski, le seul noble et grand propriétaire dans cet ensemble qui jouissait de l'appui de Moszyński. En 1783 cette entreprise fit faillite, elle aussi et le théâtre fut pris à bail par le célèbre aventurier, un confédéré de Bar, le prince Marcin Lubomirski. Le théâtre avait alors un opéra italien, un ballet et un ensemble allemand ; la direction de la troupe polonaise fut confiée à Bogusławski. Sous le règne de Lubomirski les influences bourgeoises se renforcèrent, le prince approuva la publication du drame le plus radical de cette période, *Burmistrz poznański* (Le bourgmestre de Poznań, 1782), une adaptation de Baudouin, mise en scène pour l'anniversaire du couronnement de Stanislas-Auguste. En septembre 1783 les

directions des trois ensembles furent changées; Ryx limogea Lubomirski et signa, vers le 1^{er} août, un contrat de bail avec la société composée de Bogusławski, Constantini, chef de la troupe allemande et Daniel Curtz, maître de ballet.

En 1785 on note un nouveau tournant dans l'histoire de la scène nationale. Bogusławski tomba en disgrâce et au début de l'année se rendit avec une partie des acteurs à Grodno, puis à Vilna, pour ne rentrer dans la capitale que 5 ans plus tard. Ryx lui-même devint directeur du théâtre, agissant sous le contrôle du roi jusqu'en juin 1789. Comme on le voit, la vie de la scène nationale au cours des années 1779-1785 n'était pas harmonieuse, des influences de plusieurs milieux s'y croisaient; ces milieux représentaient diverses tendances, les fils des intrigues menaient parfois jusqu'à la franc-maçonnerie qui, à cette période-là, était très vivante.

La rivalité entre l'opéra-comique de type français qui avançait, comme le drame, un héros bourgeois (il s'agissait principalement des traductions et des adaptations de Baudouin) et l'opéra de type italien qui introduisait des personnages de la paysannerie (le principal créateur de ce type d'œuvres était Bogusławski) animait la querelle. Il est à rappeler qu'entre 1779 et 1785 on jouait sur la scène polonaise 30 opéras-comiques. Cette variante polonaise de la querelle entre les « bouffonistes » et « anti-bouffonistes » avait des sources très profondes. Si Baudouin peut être considéré comme représentant des milieux liés à la bourgeoisie varsoivienne, Bogusławski, de son côté, représentait les idées des républicains nobiliaires — de cette génération qui devait mûrir et prendre des responsabilités dans la période de la Diète de Quatre Ans, et qui était souvent en opposition avec la politique de Stanislas-Auguste recherchant un compromis avec le sarmatisme. Le roi, il est vrai, appréciait et soutenait les aspirations bourgeois, mais son goût artistique le rapprochait plutôt du programme du « Journal Littéraire de Varsovie », aux tendances anti-sarmatistes qui constituaient un élément important de la politique royale. Le roi encourageait toutes les tentatives dans ce domaine; c'est à sa suggestion que Stanisław Trembecki adapta et mit en scène en 1779 le *Syn marnotrawny* (Le fils prodigue) de Voltaire, la première comédie en vers jouée sur la scène polonaise. Aux postulats et aux besoins du roi correspondaient le mieux les comédies de Franciszek Zabłocki qui jouissaient aussi du mécénat royal. *Fircyk w zalotach* (Le petit-maître et ses aventures galantes, 1781) était un essai de réhabiliter le modèle du noble européen; *Sarmatyzm* (Le sarmatisme, 1785) se référa au programme anti-sarmate du roi formulé dans les premières pièces de Bohomolec. Après 1785, lorsque Stanislas-Auguste avait une influence directe sur le répertoire du théâtre polonais, les opéras-comiques disparurent presque totalement de la scène et c'étaient les comédies de Zabłocki qui en marquaient le développement.

2. Les genres principaux : la comédie, le drame et l'opéra-comique

a) La comédie

Au cours des années quatre-vingts dominaient, sur la scène polonaise, les soi-disant comédies varsoviennes de mœurs, remaniements et adaptations à la situation polonaise des comédies françaises post-moliéresques (Dancourt, M. A. Legrand, Regnard, Lesage et autres). Au-delà de certaines réussites comme le perfectionnement de la technique dramatique, la finesse du dialogue et de la culture dans l'expression des

sentiments, ces comédies présentaient le tableau de la vie de la capitale, du milieu des salons et des petits manoirs (du quartier Grzybów), des boudoirs des dames. A côté des éléments divertissants on y trouve des scènes réalistes montrant le libertinage dans les mœurs, le rôle croissant de l'argent; on y retrouve aussi toute une galerie des personnages typiques de l'époque : dandys, usuriers, imposteurs, hommes crédules et trompés, femmes sentimentales et flirteuses, femmes de chambre astucieuses et domestiques rusés. Le thème principal y est l'amour à la mode dont le dénouement n'était pas, comme chez Bohomolec, le mariage. Très symptomatiques sont les titres des comédies : *Polak cudzoziemiec w Warszawie* (Un Polonais, étranger à Varsovie), *Balamut modny* (Séducteur à la mode), *Zabawy, czyli Życie bez celu* (Les jeux ou La vie sans but), etc.

Dans les années quatre-vingts le nombre des auteurs dramatiques était déjà considérable; il y avait des gens de théâtre, comme Bogusławski, Grzegorz Broniszewski, des bourgeois, comme Baudouin, on bien des militaires et des employés d'origine noble vivant et travaillant dans la capitale (Varsovie comptait déjà cent mille habitants), une nouvelle couche de l'intelligentsia professionnelle, comme Stanisław Kublicki, Józef Wybicki, Jan Drozdowski. L'auteur de comédies le plus éminent à l'époque des Lumières en Pologne était Zabłocki dont la maîtrise dans l'art de l'adaptation des modèles classiques est incontestable.

Parmi les œuvres dramatiques de Zabłocki on peut discerner un groupe de comédies qui se réfèrent aux modèles de la commedia dell'arte, mais dans l'esprit du Théâtre Italien de Paris. Ces pièces, malgré la conservation de certaines règles classiques, avaient une composition plus libre, un dynamisme et une action rapide; on y remarque aussi la préférence des effets fantastiques et farcesques; la construction du conflit dramatique est le plus souvent basée sur un malentendu ou un quiproquo. De l'ancienne commedia dell'arte Zabłocki prit des personnages comme Pantalón, Arlequin et autres. Zabłocki créa et mit en scène 50 pièces, dont 43 sont conservées, la plupart dans des manuscrits; douze en étaient imprimées, dont deux : *Le petit-maître et ses aventures galantes* et *Sarmatisme* sont entrées dans le canon des lectures scolaires. Après la dernière guerre, grâce à l'intérêt croissant porté à la commedia dell'arte on a découvert deux pièces de Zabłocki : *Arlekin Mahomet* (Arlequin Mahomète) et *Król w kraju rozkoszy* (Le roi au pays des plaisirs). Il était extrêmement habile dans la composition de ce type de comédies; en témoignent, entre autres : *Zabobonnik* (Le superstitieux, 1780), son chef-d'œuvre *Le petit-maître et ses aventures galantes* (1780) et *Le roi au pays des plaisirs* (1787), le remaniement d'une pièce de Legrand, fascinant jusqu'à aujourd'hui par son atmosphère fantastique et farcesque, et souvent par un comique très fin. Ce tableau farcesque du pays d'abondance (pays de Cocagne) rempli de sylphes, de gnomes et de salamandres apparaît dès ce temps fréquemment sur la scène polonaise, et l'on peut trouver sa continuation créatrice même dans *Balladyna* de Juliusz Słowacki.

Le deuxième groupe d'œuvres de Zabłocki se compose des traductions et des adaptations des œuvres de Molière et des comédies françaises post-moliéresques. Sa pièce, le *Sarmatisme*, un remaniement du *Noble de province* de N. Hauteroche, est considérée comme sa plus grande réussite. Zabłocki, se servant de l'intrigue, perfectionna la pièce et lui conféra la couleur locale polonaise; son œuvre devint ainsi meilleure que l'original. Pour juger l'originalité de Zabłocki, il faut tenir compte non

seulement des idées d'époque quant aux méthodes de traduction, d'adaptation et d'emprunts — procédé courant même chez les auteurs les plus éminents — mais aussi de la faculté des auteurs polonais du XVIII^e siècle d'assimiler les secrets du métier de dramaturge, il faut voir l'habileté dans la construction de l'action, des scènes, des dialogues, la vivacité des répliques, etc. Dans ces domaines Zabłocki avait des réussites incontestables, il atteignit une telle maîtrise qu'on peut considérer son activité comme le sommet de la période des adaptations dans le théâtre polonais; il laissa à ses successeurs, surtout à Aleksander Fredro, des formes et des instruments hautement perfectionnés dont on pouvait profiter pour arriver à une nouvelle étape, celle des œuvres originales, fruits des expériences et de la maturité de la nation.

b) Le drame

Nous trouvons déjà des tentatives de créer un héros moderne nobiliaire et de promouvoir dans la comédie les personnages du peuple : les bourgeois et les paysans; on les remarque chez Bohomolec dans les tirades sentimentales et larmoyantes des amants et des domestiques et même des paysans (*Le bon maître*, 1767). Ces essais conduisaient, en harmonie avec les tendances dans le théâtre mondial, à la création de la comédie dite sérieuse, appelée aussi larmoyante, et du drame; en Pologne on peut observer l'identification presque totale des deux genres. Le drame naquit sur les scènes parisiennes au cours des années soixante du XVIII^e siècle, et il présentait, dans des situations comiques et sérieuses, des bourgeois, des commerçants, des artisans, des gens simples qui s'exprimaient dans des tirades sentimentales, et dont la vertu dévoilait toujours l'hypocrisie et la fausseté du monde des Grands. Dès le début il existait deux sortes de drames : a) avec un héros nobiliaire dont l'histoire conduisait à l'anoblissement des vertus bourgeoises, par exemple *La vertu récompensée* (1767), *Na postrachu wszystko się kończy* (Tout finit par l'effroi, 1780) de Kublicki, *Czynsz* (Le loyer, 1789) de Karpiński; b) avec un bourgeois authentique comme héros. La plupart de ces pièces étaient des traductions ou des adaptations des drames célèbres en Europe, comme *Beverley* d'E. Moore (1777) dans la traduction de Franciszek Barss ou *Le bourgmestre de Poznań* (1782), un remaniement d'une adaptation — faite au XVIII^e siècle — de *l'Alcade de Zalamée* de Calderón, dont l'auteur était un bourgeois varsovien, Baudouin.

La pièce *Beverley* était particulièrement populaire; son héros, un riche commerçant, à cause de ses vices, de son goût aux jeux hasardeux, et à des machinations des tricheurs, perd tous ses biens, est emprisonné et, après avoir prononcé un long monologue, avale du poison. Cette scène ébranlait les spectateurs, et l'acteur Owsinski, dans le rôle de *Beverley*, se fit une gloire. Pour la première fois, le public avait l'occasion de voir au théâtre une prison avec tous ses accessoires. *Le bourgmestre de Poznań* développe le conflit typique du drame. Un jeune aristocrate courtise la fille du bourgmestre, l'enlève de sa maison, et est emprisonné par les autorités de la ville. Devant le tribunal les deux parties sont soumises à une confrontation dramatique et, finalement, l'aristocrate épouse la jeune fille. Pour la première fois, sur la scène polonaise, retentissent les mots d'un personnage du Tiers Etat, pleins de dignité et de foi dans sa force : « Je suis un commerçant — dit le bourgmestre — et de mon bureau je donne des ordres valables dans le monde entier, de partout on me confie des millions. » Le bourgmestre fit son discours à haute voix, insistant sur le rôle de la hiérarchie

bourgeoise dans la vie économique du pays. Le milieu de la cour protestait contre cette image. Le *Journal Littéraire* reprochait à la scène polonaise de montrer trop de prisons, de chaînes, de soldats grossiers, de paysans prononçant des tirades sublimes, **ce qui dégénère les acteurs qui perdent le sens du geste noble et de la façon sublime de jouer**. Or, ces voix d'opposition ne pouvaient plus arrêter le succès du drame : l'apparition de l'élément bourgeois dans la vie culturelle était de plus en plus fréquente ; au cours des années 1774-1787 on mit en scène à peu près vingt pièces de ce genre.

c) L'opéra-comique

L'unique genre nouveau où la promotion du héros-paysan était pleinement accomplie, était l'opéra-comique en un, deux ou trois actes composé sur un thème campagnard, qu'on appelait aussi opéra pastoral ; c'était, proprement dit, une comédie en vers ou en prose avec des airs, des duos et des récitatifs. Il prit son origine dans l'opéra bouffe italien et l'opéra-comique français, et en partie dans le *Singspiel* viennois. L'opéra-comique français provient des théâtres de la foire de Paris de XVIII^e siècle, où il apparut d'abord comme un mélange de couplets satiriques et frivoles, les Vaudevilles, écrits sur la musique connue des comédies, ensuite comme des « comédies aux chansons » créés avec la participation des compositeurs connus qui composaient des mélodies originales sur des textes originaux. L'opéra-comique italien est d'origine napolitaine ; les sources en étaient les intermèdes insérés entre les actes des opéras sérieux ; il contient des airs très mélodieux aussi bien que des duos et des récitatifs, typiques du belcanto italien. Le *Singspiel* autrichien essayait d'introduire le folklore authentique au théâtre. Le développement de l'opéra-comique français était grandement influencé par l'œuvre de Pergolesi, *La serva padrona*, représentée à Paris en 1752, qui provoqua la querelle célèbre entre les « bouffonistes » et les « anti-bouffonistes » à propos de la supériorité de l'opéra bouffe italien sur la tragédie lyrique de Lully et de Rameau.

Dans l'opéra polonais le type du conflit ressemble à celui du drame : le droit des gens simples à l'amour authentique et aux sentiments nobles. L'initiation en fut donnée par *Nędza uszczęśliwiona* de Bohomolec et Bogusławski (La misère rendue heureuse, 1778) ; ensuite vinrent : *Prostota cnotliwa* (La simplicité vertueuse 1779) des mêmes auteurs, *Agatka* (Agate, 1784) de Maciej Radziwiłł, *Kmiotek* (Le rustre, 1786-1787) de Wybicki et, en outre, un nombre considérable de traductions et d'adaptations d'œuvres françaises et italiennes. Le schéma était très simple, l'ambiance souvent idyllique. Dans *La misère rendue heureuse*, par exemple, Kasia (Catherine) s'éprend d'un pauvre valet de ferme, mais sa mère veut la marier avec un riche bourgeois, Jan (Jean). C'est le bon maître du village qui devient le sauveteur des jeunes, il reconnaît leur droit à l'amour et leur offre des cadeaux qui leur permettent d'acheter une ferme.

L'opéra-comique polonais original des années 1779-1787 représente des tendances réformatrices ; il essaye d'élargir la galerie des personnages de l'arcadie villageoise en y introduisant des paysans comme héros. La méthode de leur promotion consistait à unir deux éléments apparemment contradictoires : la conception farcesque du paysan, manifestée dans les dialogues comiques et, en même temps, des airs lyriques à caractère sentimental et idyllique. La nature artificielle de cette construction choquait les contemporains qui reconnaissaient pourtant la nouveauté du contenu et la valeur des airs mélodieux, parfois véritablement populaires : on les chantait dans les salons et

même dans les manoirs des nobles. Ainsi on trace la voie, dans la littérature et dans le théâtre polonais au XVIII^e siècle, vers l'anoblissement du héros populaire et vers la découverte du folklore authentique. C'est en suivant cette voie que Franciszek Kniaźnin et Bogusławski obtinrent de véritables succès.

L'époque de la Diète de Quatre Ans et de l'Insurrection de Kościuszko (1789-1795)

1. Sous la direction de Wojciech Bogusławski

Durant la Diète de Quatre Ans, la salle de théâtre avait, à côté de la salle de la diète, le rôle d'une deuxième assemblée nationale; on y évoquait des émotions patriotiques qui se transformaient parfois en manifestations ouvertes contre les réactionnaires et les traîtres. Dans le répertoire il y avait encore beaucoup de spectacles divertissants, mais pour la première fois sur la scène polonaise, apparurent déjà les pièces politiques dont le conflit se basait sur des antagonismes entre les orientations politiques opposées. Le rôle et l'importance de la scène nationale ne cessaient de s'accroître. Si, au début, le théâtre national ne jouait que deux fois par semaine et restait à l'ombre des troupes étrangères, au cours des années quatre-vingts il parvint à occuper la première place, possédant dans son équipe d'éminents acteurs et solistes; la troupe de l'opéra italien et l'ensemble allemand de F. H. Bulla donnant ses représentations entre 1792 et 1794 ne lui faisaient plus de grande concurrence. Le rôle principal, dans le développement de la scène nationale, revient à Bogusławski — créateur de l'opéra polonais, comme on l'appelait alors. En janvier 1790 le roi le fit venir de la province à la capitale et lui confia la direction du théâtre qui, après un an d'arrêt, reprit son activité le 14 janvier 1790. Peu après, en 1791, la Diète abolit le monopole théâtral, et cela ouvrit devant Bogusławski, en tant qu'entrepreneur, de nouvelles perspectives d'une activité plus indépendante.

2. La comédie politique

Dans la grande masse des comédies de divertissement et de mœurs se fit remarquer un courant de comédie politique où les problèmes discutés à la Diète trouvaient leur reflet : problèmes tels que le statut des paysans et des bourgeois, l'élection libre et la succession au trône. La pièce *Powrót posła* (Le retour d'un député) de Julian Ursyn Niemcewicz, mise en scène le 15 janvier 1791, d'abord sous le titre *Powrót syna do domu* (Le retour du fils chez lui), offre un tableau synthétique des querelles et des polémiques. En ce qui concerne l'intrigue, l'auteur reprit le schéma de Bohomolec, mais en renversant entièrement ses éléments essentiels, notamment les personnages positifs y sont les Sarmates éclairés — à l'exception d'un seul qui continuait à chanter la « liberté dorée » —, tandis que les personnages qui suivent la mode étrangère sont négatifs. La cause en était l'insistance sur la reprise des traditions nationales : les députés à la Diète rejetaient, de manière démonstrative, les habits français et, dans une atmosphère d'approbation générale, reprenaient les vêtements des nobles polonais. Pendant les spectacles les adversaires des réformes appartenant au parti de Branicki et les dandys à

la mode faisaient entendre leur mécontentement, tandis que le public applaudissait. Parfois, les représentations tournaient en manifestations politiques auxquelles participait, de sa loge, même le roi Stanislas-Auguste. La pièce eut, à salle pleine, 16 représentations; d'éminents acteurs y prirent part : Truskolaski, Owsinski; à Świerzawski qui, à la première, jouait admirablement le rôle de Gadulski, on jeta un sac rempli d'or.

Le 15 septembre 1791, Bogusławski mit en scène sa propre pièce *Dowód wdzięczności narodu* (La preuve de la reconnaissance de la nation) qui peut être considérée comme une sorte de continuation du *Retour d'un député*. L'action se déroule quelques semaines après la proclamation de la Constitution du 3 mai, avec la participation des mêmes personnages et, en plus, des bourgeois et des paysans invités à la cérémonie. Cette comédie, comme celle de Wybicki intitulée *Szlachcic mieszczanin* (Le noble bourgeois, 1791) qui comprend au dernier acte une scène d'ensemble où les nobles s'inscrivent dans le Registre municipal reflétait le programme des patriotes qui, d'après les principes de la Constitution, postulaient la création d'une nation des nobles et des bourgeois.

3. Le drame bourgeois

L'actualité de la problématique bourgeoise dans la vie théâtrale polonaise de cette période apparaît très nettement dans de nombreux drames, anciens et nouveaux, représentés par Bogusławski; les plus populaires en furent : *Taczka occiarza* (La brouette du vinaigrier) de L. S. Mercier et *Henryk VI na łowach* (Henri VI à la chasse), un remaniement d'un acte unique de Robert Dodsley, *The King and the Miller of Mansfield*, mis en scène à Londres en 1737, racontant l'histoire dramatique d'un bon roi perdu dans la forêt pendant la chasse, sauvé et accueilli gentiment par un garde-forêt et meunier, John Cockle. Le monarque est cordialement accueilli par les pauvres qui ne le reconnaissent pas; il découvre dans leur comportement des sentiments nobles et de la simplicité; il prend connaissance de leurs jugements critiques sur le milieu de la cour et, par une récompense, corrige l'injustice dont la victime était la fiancée du fils du meunier séduite par un courtisan royal. La mise en scène presque romantique était sans aucun doute une innovation : les montagnes rocheuses, la forêt, l'orage avec des foudres. Toute la nature, avec ses phénomènes et son décor formait le fond des actions et des conflits humains. Les chansons de Cockle ajoutées à la pièce — par exemple un poème avec le refrain : « Dans les temples, dans les villes, dans les cours — partout l'injustice se glisse » — reflétait bien l'atmosphère régnant pendant la confédération de Targowica. De nombreux mélodrames étaient mis en scène par Bogusławski, aussi dans un décor préromantique : *Indianie w Anglii* (Les Indiens en Angleterre), *Pustelnik na wyspie Formentera* (L'hermite sur l'île Formentera) et d'autres. Les auteurs en étaient R. Pixérécourt et A. F. Kotzebue, auteurs dramatiques connus, créateurs de ce genre théâtral. Les mélodrames étaient traduits par le directeur du théâtre lui-même, et par l'abbé Józef Mejer, tribun populaire très connu et jacobin.

Dans cette période même dans les arts poétiques, on proclamait la nécessité de créer des œuvres en forme de tragédie, avec les thèmes pris de l'histoire nationale; cependant, aucun spectacle de ce type ne fut monté bien qu'on note l'existence de quelques textes : la tragédie *Zygmunt August* (Sigismond Auguste), la pièce de Józef Wybicki.

Władysław pod Warną (Ladislas à Warnă) de Niemcewicz et *Bolesław III* (Boleslas III) de Karpiński. Un grand succès couronna pourtant le drame historique en prose de Niemcewicz, intitulé *Kazimierz Wielki* (Casimir le Grand, 1792); ce thème médiéval présenté dans un décor ossianique et préromantique (l'action se déroule dans le Château de Wawel, avec des scènes au clair de la lune) contenait beaucoup d'allusions aux temps contemporains. Il y avait, probablement, des obstacles purement techniques qui ne permettaient pas de monter des tragédies : on exigeait trop de maîtrise de la part des acteurs appelés à réciter les œuvres en vers. Pourtant la mise en scène de *Mérope* de Voltaire en 1792 révéla que le théâtre polonais de l'époque de même que les acteurs étaient déjà bien préparés à cette tâche.

4. L'opéra sérieux et l'opéra-comique

Comme pour la tragédie, Bogusławski éprouvait les mêmes difficultés, lorsqu'il avait l'intention d'introduire sur la scène des opéras sérieux chantés en polonais et par les chanteurs polonais. Dans toute l'Europe, selon une conviction en vigueur, il y avait une liaison étroite entre les valeurs linguistiques du libretto italien et celles de la musique; en conséquence, malgré l'apparition et le développement de l'opéra-comique indigène, sur les scènes nationales régnaient les troupes italiennes qui, parcourant l'Europe du sud au nord, de l'ouest à l'est, comme au XVII^e siècle présentaient partout les opéras en italien.

En Pologne, juste avant l'arrivée de Bogusławski à Varsovie, en janvier 1790, on note une expérience de mettre en scène l'opéra du député à la Diète de Quatre Ans, Kublicki, intitulé *Obrona Trembowli, czyli Męstwo Chrzanowskiej* (La défense de Trembowla ou Le courage de Mme Chrzanowska, 1^{re} éd. 1788, 2^e éd. 1789); c'était la troupe de Mateusz Witkowski qui s'en occupait. Il y avait encore une autre œuvre de Wybicki : *Polka. Opera w trzech aktach* (La Polonaise. Opéra en trois actes, 1^{re} éd. 1788, 2^e éd. 1789.) Les deux œuvres reflétaient les tendances à présenter un grand thème pris dans l'histoire nationale sous la forme de l'opéra sur le modèle de Metastase. Malgré la publicité (il y avait même des affiches) la pièce de Kublicki ne réussit pas à voir la scène. Dans l'histoire du théâtre polonais, on considère comme un tournant la mise en scène préparée par Bogusławski, de l'opéra de Beaumarchais, *Axur, król Ormus* (Axur, le roi Ormus, 1793), avec la musique de Salieri et les décors de Franciszek Smuglewicz. Les artistes polonais réussirent pleinement à révéler leurs talents vocaux et à démontrer la possibilité d'adapter la langue polonaise (par exemple l'emploi des rimes masculines) à la matière musicale.

La période de la direction de Bogusławski se caractérise surtout par le développement de l'opéra-comique. Outre les nombreux remaniements des œuvres italiennes, une œuvre nouvelle et originale vit le jour : *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (Le miracle prétendu ou Les Cracoviens et les Montagnards) de Bogusławski — la plus grande réussite de la scène polonaise de cette époque — avec la musique de Jan Stefani. La première représentation eut lieu le 1^{er} mars 1794, à peu près trois semaines avant la proclamation de l'Insurrection de Kościuszko, déjà dans une atmosphère de complots et de bouillonnement révolutionnaire. Les récentes recherches dans le domaine du folklore littéraire démontrent que l'essentielle

nouveauté de cette pièce, toute déjà en vers, était la liaison indirecte avec la poésie populaire, aussi bien présente dans le cadre général que dans les scènes particulières, dans les airs et dans les dialogues. On peut trouver les sources de cette pièce dans la **tradition de la « pastorale », une espèce d'opéra-comique née aux XVII^e et XVIII^e siècles**, justement dans la région de Cracovie et des basses montagnes, où se déroule d'ailleurs l'action du *Miracle prétendu*. Le texte de l'opéra est imprégné d'allusions et de références aux formules folkloriques mais, pour la plupart, elles n'ont pas de caractère de citations de poésies populaires, comme chez Kniaźnin et Karpiński, plutôt un caractère de paraphrases ou de parallèles. La plupart des aires et des chansons ont le ton et la forme d'un érotique campagnard, de la chansonnette populaire frivole, selon la conception burlesque du personnage de campagnard. Dans les moments lyriques Bogusławski emploie la convention des anciennes bucoliques polonaises.

Les accents politiques les plus forts reflétant l'atmosphère des conspirateurs et de la société polonaise à la veille de l'Insurrection, sont mis dans les chansons de Bardos, le personnage principal qui est une sorte de porte-parole assurant la liaison entre les intellectuels et le peuple, présenté, selon l'ancienne tradition polonaise, d'après le modèle du maître villageois. C'est lui qui raisonne en éclairé et qui pousse le conflit à une solution favorable. A sa première apparition sur la scène il chante la chanson : « Le monde sévère, le monde pervers » (*Świat srogi, świat przewrotny*) qui fit, à l'époque, une carrière vertigieuse; comparée à la Marseillaise, elle était considérée comme un appel à la lutte. Les paroles : « Stupide, qui sur sa route, effrayé, perd du courage », ou bien : « Si le destin sévère nous tourmente, il faut lui opposer plus de vaillance » — étaient comprises par tous dans le sens du temps. Les chansons finales avaient le même caractère; le plus populaire, pendant l'Insurrection, en fut l'air de Bardos : « Vous autres, savants (honnêtes) qui partout souffrez pour la vertu. »

Les Cracoviens et les Montagnards c'est le point d'arrivée du théâtre national au XVIII^e siècle. Les comédies de Zabłocki achèvent le processus d'adaptation des formes et de la technique dramatique modernes en jouissant, dans ce domaine, d'énormes succès, et l'opéra-comique de Bogusławski, grâce à une habile réalisation du programme national, trace les voies du développement de la scène polonaise, ouvre des perspectives pour le développement d'une création artistique qui naît des expériences les plus profondes de la nation. La catastrophe provoquée par le troisième partage de la Pologne interrompt ce processus pour une période assez longue.

Deuxième partie

Le théâtre depuis la perte de l'indépendance jusqu'à l'Insurrection de novembre, 1795-1830

1. Les nouveaux éléments de la vie théâtrale après les partages

a) Changement de la situation politique

La perte de l'indépendance (1795) abolit le statut jusque-là en vigueur du Théâtre National fondé sur le mécénat de Stanislas-Auguste. Ce fait ébranla les bases de l'existence du théâtre, compliqua ses conditions d'existence et de développement. I.e

désastre de l'Insurrection de Kościuszko et l'occupation de Varsovie par les armées des puissances co-partageantes eurent comme conséquence, la dispersion de la troupe théâtrale et interrompit temporairement le fonctionnement du théâtre. Cependant, dès l'année du désastre, le théâtre commence à reprendre vie. Tout d'abord à Léopol (Lwów) où Bogusławski s'était réfugié emportant avec lui une partie de l'équipement; il monta dans cette ville une nouvelle troupe avec laquelle il jouait dans les années 1795-1799. L'année suivante une nouvelle entreprise fut mise sur pied à Varsovie sous la direction du couple d'acteurs Truskolaski. En 1799 Bogusławski revient à Varsovie et commence à reconstruire, avec l'effort uni des deux troupes, le Théâtre National dans son ancienne splendeur. Le nom officiel de cette institution — interdit par les autorités prussiennes de la ville — devait être restitué au moment de la création du Duché de Varsovie (1807) : il a subsisté jusqu'à l'Insurrection de novembre 1830.

La sauvegarde de la continuité de l'institution malgré la césure marquée par la catastrophe de la République, est une éloquente preuve des multiples réalisations du théâtre polonais sous le règne de Stanislas-Auguste, et aussi une mise à l'épreuve des aptitudes professionnelles acquises à l'époque par le groupe important d'acteurs et de dramaturges. Le prestige du théâtre et son enracinement réel dans la conscience culturelle de la nation y trouvent également leur expression. En 1765, les créateurs de la scène publique polonaise avaient commencé par rechercher des candidats qui pourraient devenir les premiers acteurs professionnels polonais et commandaient des pièces théâtrales chez les écrivains de l'époque. Le théâtre possède déjà un groupe important de professionnels polonais connaissant de différents genres de travaux au théâtre, qui cherchent de leur propre initiative, sans encouragement d'en haut et en dépit des obstacles, un champ d'activité. Il y avait en effet en ce temps une assez grande demande sociale d'une telle activité. Quant au caractère de celle-ci, les exigences étaient déjà bien définies; dès ses origines elle avait été déterminé idéologiquement et associée au programme national des réformes. A l'apogée de son développement — disposant d'un large éventail de ressources artistiques — le théâtre était devenu une partie vivante, intégrale de la culture polonaise, ayant pu vérifier la puissance de son action dans la mobilisation de l'opinion patriotique pour la défense de l'indépendance. Ce modèle de théâtre, qui participerait activement dans les causes les plus vitales de la nation, constituait le but des gens de théâtre après les partages et telle était aussi l'importance qu'on voulait lui attribuer. C'était en effet le moment où s'était approfondie la sensibilité réceptive aux contenus nationaux. Non seulement les appels agitateurs témoignant des espoirs éveillés à l'époque napoléonienne, mais aussi des sentiments patriotiques plus subtiles nourrissaient les nouveaux spectacles. Dans les années de l'oppression croissante, les allusions politiques se multiplièrent dans les spectacles; toutes les situations s'offrent à des associations à faire avec les conditions de la nation opprimée (dans quelque décor, temps et lieu que ce soit) et à des analogies avec les méthodes utilisées par l'ennemi; ces associations, ces analogies apparaissent dans les menus détails : costume, accessoire, élément du décor, phrase musicale ou des mots tels : liberté, patrie, nation, tyrans, biffés sur les exemplaires des pièces par les censeurs. A l'étude du répertoire du théâtre des années suivant aux partages, il faut tenir compte de cette sphère de significations supplémentaires venant du seul fait que la situation politique fût changée.

Le principal organisateur des activités du théâtre polonais après la perte de l'indépendance, et le tenant du maintien de son « service national » était Bogusławski. Grâce à son énergie, à la tactique utilisée dans ses rapports avec les pouvoirs des puissances co-partageantes, et à son invention créatrice, le Théâtre National franchit avec une relative facilité le seuil difficile des années d'esclavage et sut reprendre sa position de première scène polonaise dans son ancien siège. Varsovie devint de nouveau le centre de la vie théâtrale polonaise, c'est là qu'allait se former un programme artistique. Or le théâtre de Varsovie n'était plus l'unique théâtre professionnel polonais de l'époque.

b) Activités en province

Un phénomène nouveau, qui saute aux yeux dans le mouvement théâtral après les partages, c'est l'apparition d'un nombre important de « sociétés » libres d'acteurs polonais donnant des spectacles dans les régions proches et lointaines de l'ancienne République. C'était comme si la catastrophe de l'Etat avait été un facteur de stimulation aux initiatives et à l'activation théâtrale de la province. Pour les collectivités polonaises essaimées sur un vaste territoire, l'intérêt accru pour l'art théâtral était à n'en pas douter un remède spécial contre le choc provoqué par la perte de la patrie.

Pendant les trente ans du règne de Stanislas-Auguste, le théâtre professionnel polonais avait faiblement marqué sa présence dans quelques grandes villes en dehors de la capitale (notamment à Cracovie, Lublin et Léopol); seul le théâtre dirigé par Bogusławski dans les années 1785-1789 à Vilna s'était fait remarquer par ses spectacles donnés à Grodno et à Dubna. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles avaient apparu une quinzaine de troupes privées essayant de s'installer dans les centres urbains importants ou menant la vie de théâtres ambulants; jusqu'en 1830 le nombre de ces théâtres devait être de plusieurs dizaines. Ils se caractérisaient par une expansion territoriale extraordinaire. Ils se fixaient pour un temps dans des centres tels que Lublin, Grodno, Mińsk (d'où ils parvenaient jusqu'à Kowno, Połock, Witebsk, Mohylów), ainsi que Zitomir, Kiev, Kamieniec Podolski et Odessa. Parmi les tournées les plus lointaines de ce temps on doit mentionner les spectacles donnés par le théâtre polonais de Mińsk à Moscou, en 1803, et par le théâtre de Vilna dans toute la Lituanie et jusqu'en ancienne Livonie (Riga, Libava, Mitava) et, en 1807, à Saint-Petersbourg. C'étaient des troupes généralement petites, mal équipées : leur nombre toutefois était imposant de même que leur action dynamique de propager la culture théâtrale polonaise dans les vastes provinces.

Le théâtre varsovien de ce temps avait aussi rompu avec le mode de travail jusque-là sédentaire. Forcé d'alimenter son budget par l'accueil de spectateurs en dehors de la capitale, il fit déjà en 1797 de nombreuses tournées, surtout dans les provinces du domaine prussien. Dans les mois d'été il se rendait à Poznań, Kalisz, Łowicz (jusqu'en 1810 systématiquement, à partir de cette date plus rarement), il parvenait jusqu'à Gdańsk (1797, 1804, 1811) et se rendit même une fois à Białystok (1808) et à Cracovie (1809).

Un des acquis durables de ce mouvement théâtral extraordinaire sur le vaste territoire du pays avait été la naissance et la stabilisation de trois théâtres publics permanents : à Vilna, à Cracovie et à Léopol. La scène varsoviennne restait dans toute la

période en question le centre le plus important : c'est là que s'opéraient les faits décisifs pour les transformations de l'art théâtral polonais, elle était un modèle pour les autres scènes. Mais ce n'était plus un théâtre tributaire uniquement de son propre milieu. Grâce au développement de la presse périodique, il élargissait considérablement le cercle de ses collaborateurs : une partie importante des pièces jouées était envoyée par des auteurs des différentes régions de la Pologne. Les théâtres provinciaux cités plus haut commençaient peu à peu à devenir partenaires égaux de la scène varsovienne. Autour d'eux se formaient des milieux créateurs propres, leur voix commençait à peser dans la querelle, générale en ce temps, entre les classiques et les représentants des courants romantiques nouveaux dans l'art du théâtre. Ici on doit remarquer surtout Léopol où la première pièce d'Aleksander Fredro (1817) fut jouée et où le directeur du théâtre, Jan Nepomucen Kamiński, s'intéressait de près à l'œuvre de F. Schiller et était le premier à mettre dans le répertoire polonais les pièces de Calderon : *La vida es sueño*, 1826, *El médico de su honra*, 1827.

c) *L'apparition de la critique théâtrale*

Un autre phénomène de la vie théâtrale surgissant après les partages et nouveau par rapport à l'époque de Stanislas-Auguste, est l'apparition d'une critique théâtrale systématique. Après 1800 commencèrent à paraître dans les périodiques varsoviens des comptes rendus d'actualité et des articles-programmes qui devaient exercer une influence de plus en plus marquante sur le cours des affaires du théâtre et sur son répertoire. Les comptes rendus, d'abord de simples analyses du contenu des pièces jouées, devaient se transformer avec le temps, à partir notamment du moment où cette tâche fut prise en charge par les critiques du groupe dit des X, en des analyses plus approfondies des représentations où il était aussi tenu compte du jeu des acteurs et du niveau général d'exécution. Les centres provinciaux devaient bientôt suivre l'exemple de Varsovie : là aussi commencèrent à paraître de nombreuses publications de ce genre. L'art du théâtre devenait le terrain des confrontations d'opinions et des échanges des points de vue. Tout d'abord, le principal centre d'animation de l'opinion publique sur l'activité courante du théâtre et sur son développement ultérieur était un groupe d'intellectuels réuni autour de la Société Varsovienne des Amis des Sciences créée en 1800. Ces hommes ne partageaient pas tous les mêmes opinions, mais le ton prédominant était donné par les partisans du modèle classique du théâtre (invokant J. F. La Harpe et J. L. Geoffroy). Le groupe de personnes intéressées par le développement du drame polonais et du théâtre, lié à la Société Varsovienne des Amis des Sciences, visait à assumer une fonction directrice, à l'instar de celle qu'avait remplie la cour de Stanislas-Auguste et ses collaborateurs. L'analogie n'est toutefois juste qu'en un certain sens : tout un ensemble de facteurs très nombreux, surtout l'équipe des créateurs du théâtre, décidait de la forme de l'art scénique à l'époque. La situation dans laquelle se trouvait l'institution et ses conditions d'existence étaient aussi différentes de celles qu'elle avait précédemment connues.

a) La direction de Wojciech Bogusławski

Après les partages, le théâtre polonais commença à fonctionner comme une institution privée, auto-gestionnaire, dont la réussite matérielle dépendait du succès qu'elle avait auprès du public. Dans les premières années, une difficulté essentielle venait de l'établissement de rapports appropriés avec le pouvoir. Il fallait savoir concilier des intérêts contradictoires : sans renoncer à la mission nationale du théâtre, garder le droit de se produire sans s'exposer à des répressions politiques. Plus menaçante aussi devenait la concurrence des troupes étrangères qui bénéficiaient d'un plus grand appui des facteurs officiels. Bogusławski acquit sa première expérience après avoir émigré à Léopol où la situation était facilitée par le fait que l'entrepreneur allemand Bulla lui était connu (du temps de son séjour avec sa troupe à Varsovie, dans les années 1792-1793). En entente avec lui, Bogusławski commença à donner à Léopol des spectacles en qualité d'invité et, ayant acquis un fort soutien de la société de la ville, il conclut lui-même un contrat avec les autorités autrichiennes de Léopol par lequel il obtenait la direction des deux scènes : il pouvait dès lors déployer des initiatives plus larges. Il remit à neuf et agrandit le bâtiment du théâtre, construisit un amphithéâtre d'été (de 3000 places) qui formait un cadre particulièrement attrayant pour les nouveaux drames et opéras spectaculaires. Bogusławski avait l'occasion de mettre à l'épreuve la tolérance politique des pouvoirs au cours de ses démarches pour obtenir le droit de remettre à l'affiche *Les Cracoviens et les Montagnards*. Ces démarches devaient aboutir en 1796, après de laborieuses tractations avec la censure qui s'était référée à Vienne pour obtenir la décision, et finit par accorder son autorisation au prix d'importants changements dans le texte. Aussi l'esprit inventif suggéra-t-il à Bogusławski qu'il serait possible de transmettre le contenu patriotique, qui excitait le plus les spectateurs à l'époque, sous une forme voilée ; pour la première fois donnant l'exemple de la nation asservie des Incas dans le mélodrame *Iskahar*.

Bogusławski eut à surmonter des difficultés beaucoup plus grandes dans les marchandages avec le gouvernement prussien après son retour à Varsovie en 1799. Là, pour une tentative analogue de faire subrepticement passer des allusions aux aspirations libertaires de la nation, il ne put éviter des restrictions sous forme d'interdiction d'apparaître sur la scène, et cela sous la menace de se voir expulsé du domaine prussien (après quelques mois de démarches, l'interdiction fut levée). Très dangereux était aussi à Varsovie le concurrent allemand C. Döbbelin qui, fort du privilège royal, tentait de se rendre maître du terrain d'action de Bogusławski et visait à placer sous sa direction la scène polonaise. Bogusławski devait surmonter de nombreux obstacles pour se faire accorder par Frédéric-Guillaume III « l'autorisation » de jouer sur le territoire litigieux de la Prusse Méridionale, puis, avec la méthode déjà mise à l'essai à Léopol, inverser la situation et organiser sa propre troupe allemande, par quoi il retrancha l'initiative à son adversaire.

Ce genre de menaces cessa de harceler le théâtre au moment de l'entrée des armées napoléoniennes (1806). Le répertoire, affranchi des restrictions, prit des couleurs par l'afflux de pièces politiques d'actualité menant l'agitation en faveur d'une insurrection organisée. L'atmosphère d'enthousiasme général, les représentations de gala données à l'occasion de l'instauration des pouvoirs du Duché de Varsovie, des visites de la cour

du roi de Saxe, Frédéric-Auguste, des victoires remportées dans la campagne polono-autrichienne, n'allaient cependant pas de pair avec la stabilisation matérielle de l'institution théâtrale. Tout au contraire. L'état de guerre permanent de l'époque napoléonienne se répercutait sur le théâtre par des crises répétées. L'institution qui devait assumer le rôle de scène représentative de la Pologne et faire face aux exigences croissantes de la critique n'était pas en mesure — même indépendamment des causes énoncées — de fonctionner à plus longue échéance sans l'aide de l'Etat. On peut plutôt s'étonner que le théâtre ait pu supporter aussi longtemps un tel état de choses.

A l'époque du Duché de Varsovie commença le processus de transformation de la forme organisationnelle jusque-là en vigueur du théâtre, aboutissant finalement à sa nationalisation. Après des dotations occasionnelles, un décret de Frédéric-Auguste de 1810 octroya au théâtre une subvention stable et créa la Direction Gouvernementale du Théâtre. C'était un corps de plusieurs personnes responsable du niveau des productions théâtrales, le directeur étant dès lors subordonné au président de la Direction — le premier nommé fut Niemcewicz. Obligation lui fut faite en outre d'instituer un fonds de retraites et de tenir une école d'art dramatique : celle-ci fut ouverte en 1811 et Bogusławski écrivit pour elle le premier manuel polonais d'art dramatique.

En 1814, toujours adoré des spectateurs mais brisé par l'affrontement continu pendant de longues années de difficultés, par les conflits dans la troupe et par la critique de plus en plus violente des classiques, Bogusławski démissionna de ses fonctions de directeur, restant toutefois dans la troupe comme acteur, auteur et conseiller. Les attributions d'entrepreneur furent confiées à Ludwik Osiński qui garda ce poste pendant 11 ans : au moment du changement de la direction, la troupe comptait 25 personnes. Parmi elles se trouvait l'illustre actrice tragique Józefa Ledóchowska, la fille de Truskolaska (elle resta sur la scène, avec des interruptions, de 1796 à 1833). Les principaux acteurs tragiques étaient (après la mort à Léopol, en 1799, d'Owsiński) Marcin Szymanowski et Bonawentura Kudlicz. Ledóchowska ne trouva de partenaire digne d'elle qu'en la personne d'Ignacy Werowski, venu du théâtre de Vilna en 1815. Dans les rôles comiques excellaient Alojzy Żółkowski (mort en 1822) et Ludwik Dmuszewski. Les chanteurs d'opéra étaient formés par le compositeur et chef d'orchestre venu de Léopol à la demande de Bogusławski en 1796. Il devait remplir ses fonctions jusqu'en 1824, assisté depuis 1810 par Karol Kurpiński, le plus grand compositeur théâtral de ce temps.

b) La direction de Ludwik Osiński (1814-1825)

Le changement de directeur devait marquer un certain tournant dans le programme du théâtre et dans ses méthodes de travail. Osiński, précédemment membre de la Direction Gouvernementale, était un traducteur reconnu de tragédies classiques et l'un des principaux tenants de l'esthétique prônée par le classicisme. La Société Varsovienne des Amis des Sciences qui appuyait sa candidature, s'attendait à ce que sous sa direction une place prépondérante serait accordée dans le répertoire aux œuvres classiques, alors que les nombreux drames et mélodrames critiqués parce qu'ils violaient les règles classiques et flattaient les goûts « vulgaires » du public, seraient relégués en marge. Les initiatives prises dans ce sens par le nouveau directeur bénéficiaient de l'appui du groupe de critiques de la Société des Iks (X) fondée en 1815,

publiant systématiquement des comptes rendus des spectacles. Cette action conjuguée donna des résultats que l'on doit ranger au chapitre des actifs dans le développement du théâtre polonais. De nouvelles pièces « régulières » polonaises furent écrites, surtout des tragédies nationales, et le nombre de leurs représentations augmenta. Une attention plus grande fut accordée à la culture de la langue; le style classique du jeu que les acteurs polonais n'avaient pu pleinement maîtriser précédemment fut perfectionné, le niveau général des spectacles fut rehaussé. Sous la direction d'Osiński augmentaient aussi les effectifs et les ressources de la scène polonaise. La troupe fut portée à 56 personnes, un ballet permanent fut créé, l'orchestre se développa, la subvention gouvernementale fut doublée. Cependant, en dépit de ces aspects positifs, l'entreprise d'Osiński commença à manifester dès avant 1820 des symptômes de crise.

C'était surtout le programme général adopté qui commença à s'affaiblir. Les tragédies classiques, plus nombreuses dans les années 1816-1818 et donnant satisfaction au cercle étroit des connaisseurs, n'étaient pas faites pour remplir les caisses et devaient une fois de plus céder la place aux pièces plus attrayantes pour le grand public. La montée du courant des nouvelles idées philosophico-esthétiques faisait de plus en plus nettement ressortir l'anachronisme de la fidélité opiniâtre aux anciennes normes classiques dans la situation où leurs réalisations artistiques commençaient à s'opposer aux propositions et suggestions de la génération des romantiques qui commençaient à jouer un rôle considérable dans la vie littéraire de l'époque.

D'autres circonstances, attachées à la réalité courante, avaient aussi un impact défavorable sur la situation du théâtre. On voyait vite s'évanouir les illusions attachées à la personne du tsar de Russie Alexandre I, roi du Royaume de Pologne créé après le Congrès de Vienne : les espoirs d'un gouvernement constitutionnel libéral ne s'étaient pas confirmés. A partir du moment de l'institution en 1819 de l'office de la censure, les nouvelles pièces passaient difficilement à travers le tamis du contrôle et nombre de celles qui avaient été jouées précédemment étaient gravement mutilées. Selon les témoignages des documents, les espions officiels dénonçaient au pouvoir les moments des représentations qui avaient provoqué les applaudissements les plus chaleureux. Les Iks avaient déjà reproché cette hypersensibilité nationale qui troublait le fonctionnement régulier de l'art : ils l'avaient fait au nom du caractère « désintéressé » de l'art et aussi afin d'éviter tout ce qui est « facile » au théâtre. Cependant, le développement de la situation en Pologne provoquait à nouveau ces perturbations, élargissant la gamme des allusions et des associations possibles. D'ailleurs, l'année de l'institution de la censure, les Iks se turent. Les représentants du camp des classiques, liés de près avec le gouvernement du Royaume par leurs fonctions et leurs postes, perdaient le crédit de confiance auprès de la société pour des raisons également politiques. Cependant, l'organisation interne du théâtre et son destin pâturent le plus d'un fait intervenu également en 1819, notamment la désignation à la présidence de la Commission Gouvernementale (à la place de Józef Lipiński, le successeur de Niemcewicz) d'Aleksander Roźniecki, le chef de la gendarmerie et homme de confiance du grand-duc Constantin. Le changement au poste de président avait son poids, ses conséquences se manifestèrent pleinement en 1825, date d'expiration de la direction d'Osiński. Pendant les deux années suivantes une Association d'acteurs essaya de diriger le théâtre, mais Roźniecki contribua à sa suppression : cette modification du

mode d'organisation de l'institution eut pour conséquence de remettre entre ses mains les pleins pouvoirs.

Le changement s'exprima par le rachat de l'inventaire du théâtre et son étatisation complète effectués par le gouvernement. A la tête du théâtre resta la Commission Gouvernementale et son président dont devaient dépendre les deux directeurs nommés. Seul le bâtiment du théâtre place Krasiński resta encore propriété privée faisant partie de la propriété successorale de Stanislas-Auguste. En construction se trouvait cependant un nouvel édifice élevé d'après les plans de A. Coracci. La première pierre fut solennellement posée le 19 novembre 1825 pour commémorer le sixième anniversaire de l'inauguration de la scène publique polonaise. Le bâtiment fut mis en service en 1832 sous le nom de Théâtre Wielki (Grand); détruit pendant la dernière guerre, il a été reconstruit et est aujourd'hui le siège du Grand Opéra et du Théâtre National.

Le processus de nationalisation graduelle du théâtre, achevé en 1827, était en quelque sorte un processus régulier et nécessaire. Or dans la situation d'alors de la Pologne, ce fait devait avoir des conséquences négatives. La troupe théâtrale devait avoir dès lors un droit de décision limité dans les affaires du programme et du développement. Son activité se ressentait de plus en plus lourdement du poids de la censure du gouvernement copartageant; la chose s'est particulièrement envenimée après l'échec de l'Insurrection de novembre (1831).

3. La tradition du XVIII^e siècle et les nouvelles orientations dans le répertoire

La production scénique après 1795 est une continuation visible des genres réalisés dans les trente années précédentes, à quoi s'ajoutent progressivement les nouvelles tendances manifestées dans le théâtre européen au début du XIX^e siècle. Le théâtre polonais d'après les partages a bénéficié dans une mesure assez importante des acquis de la période précédente sous forme de reprises ou de nouvelles mises en scènes des pièces jouées précédemment. Une dizaine de comédies de Zabłocki se trouvaient à l'affiche, et, parmi elles, *Le petit-maître et ses aventures galantes*, *Le Sarmatisme*, une adaptation hautement prisée de *l'Amphitryon* de Molière, ainsi que des pièces composées à partir des motifs de la commedia dell'arte, p. ex. *Arlequin-Mahomet*. Viennent s'y ajouter des comédies de Czartoryski, Oraczewski, Wybicki et *Le retour d'un député* de Niemcewicz; plusieurs œuvres rappellent la production scénique de Baudouin. A l'affiche se retrouvent à nouveau *Beverley* dans la traduction de Barss, l'opéra populaire *Zoska, czyli wiejskie zaloty* (Sophie ou la cour galante villageoise) avec le livret de Stanisław Szymański et la musique de Maciej Kamiński. Le plus abondamment, car par plus de vingt pièces, est représentée l'œuvre de Bogusławski écrite avant les partages, dont aucun des genres n'est omis : depuis la comédie de mœurs jusqu'aux nombreux opéras en passant par les drames (*Henri VI à la chasse*; *La brouette du vinaigrier* d'après Mercier, *L'hermite sur l'île Formentera* d'après Kotzebue). Un succès exceptionnel a été enregistré par son opéra *Axur* et surtout par *Les Cracoviens et les Montagnards* qui avaient chacun plus de cent représentations et étaient joués jusqu'à l'Insurrection de novembre avec des fragments ajoutés au texte de la pièce et liés aux événements politiques actuels. Chacun des genres se trouvant au

répertoire suivait une évolution propre. La tragédie où prédominait toujours le modèle de la tragédie classique française, subissait l'influence graduelle de l'œuvre de Schiller et des adaptations de Shakespeare. En ce temps la comédie didactique des Lumières disparaît presque entièrement, sa variante, la comédie de mœurs se manifestant dans l'opéra-comique et le vaudeville politique de circonstance. Le processus entamé dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et consistant à estomper les distinctions nettement établies dans les genres classiques par l'apparition de nouvelles formes dramatiques (drame bourgeois, scène lyrique) et par l'infiltration dans le drame de la musique et des moyens d'expression vocaux propres à l'opéra, a tendance à s'amplifier de plus en plus.

Par rapport à la période précédente changent également les proportions entre les genres figurant au répertoire. La tragédie, presque absente à l'époque antérieure, constitue à présent une partie importante du répertoire et retient le plus l'attention des critiques. Un intérêt non moins grand est suscité par les variantes les plus diverses du drame et du mélodrame, cette avant-garde du répertoire de ce temps est la principale cible de la critique des classiques orthodoxes. Les genres cités prennent une position centrale sur la scène au détriment de la comédie prédominante à l'époque stanislavienne.

a) *Tragédie classique et nationale*

Le facteur qui, indiscutablement, a éveillé l'intérêt pour ce genre de production était le changement de la situation politique du pays, élément supplémentaire venant s'ajouter à l'intérêt de plus en plus grande, porté au passé en Europe de ce temps. La thématique attachée à ce genre correspondait à la réflexion sur les causes de la décadence des nations, à la recherche d'exemples d'héroïsme et de sacrifices. Depuis la date de l'inauguration de la scène publique en 1765, la tragédie était non seulement incluse dans le programme conçu pour elle mais elle occupait — conformément à la hiérarchie des genres adoptée dans l'esthétique classique — une place de choix. Elle ne cessait de retenir l'attention des théoriciens du drame : dans la production par contre elle était reléguée en marge et, dans le répertoire de la scène publique d'avant 1795, elle ne marquait sa présence que par une représentation de *Mérope* de Voltaire.

La conviction générale en Pologne depuis le début des Lumières quant à la perfection du modèle de la tragédie de Corneille et de Racine ainsi que de Voltaire, ne devait trouver une résonance qu'à partir de maintenant, se manifestant par un accroissement de traductions et de représentations. Le promoteur des nouvelles traductions (ou des adaptations perfectionnées) des pièces des auteurs tragiques cités était Osiński qui fournit au théâtre les premiers textes du genre (*Alzire* de Voltaire, 1800; *Le Cid*, *Horace* et *Cinna* de Corneille, 1801, 1802, 1803) adoptés comme modèles à imiter. Son exemple fut suivi par de nombreux autres traducteurs, notamment Jan Kruszyński (*Oedipe* de Voltaire, 1803; *Bajazet*, *Britannicus* et *Athalie* de Racine, 1803, 1803, 1802), Niemcewicz (*Athalie*, éditée en 1803, représentée en 1816). Ces traducteurs et d'autres encore rivalisaient dans le perfectionnement des traductions polonaises. Un grand nombre de gens de lettres de ce temps manifestait des ambitions dans ce domaine, fournissant des pièces toujours nouvelles : plus d'une fois le même texte était plusieurs fois traduit. Cet intérêt marqué pour les auteurs tragiques français se prolonge jusqu'aux années vingt (ainsi Franciszek Salezy Dmochowski et Franciszek Morawski étaient entrés en émulation pour la traduction d'*Andromaque* de Racine).

On traduisait aussi les œuvres de V. Alfieri (*Saül*, 1809; *Filippo*, 1816; *Virginia*, 1818), insérées dans le répertoire scénique.

Une place beaucoup plus importante revint à ce genre dans la production originale inspirée des motifs puisés dans l'histoire nationale. Le thème du passé national était exploité par toutes les formes scénique courantes à l'époque, y compris le drame, l'opéra et même la comédie; mais la tragédie en était la plus tributaire. Le passé national avait été utilisé déjà plus tôt dans la tragédie polonaise : à l'époque des Lumières par Waław Rzewuski, Wybicki, Karpiński; à présent il était devenu comme un thème-programme. L'impulsion en avait sans doute été donnée par le concours lancé en 1803 par la Société des Amis des Sciences de créer une tragédie à sujet historique national. Le fruit en fut la tragédie *Wanda* de Tekla Łubieńska, jouée quatre ans plus tard. Elle devait inaugurer une longue suite d'œuvres, particulièrement abondantes dans la décennie suivante : il devait y en avoir au total plusieurs dizaines. Les auteurs exploitaient des sujets puisés et dans l'histoire proprement dite et dans les légendes et la tradition orale, ce qui exprimait le culte naissant des Antiquités slaves et la réhabilitation de la tradition orale populaire.

Un exemple de ce second groupe de thèmes se fourni ne serait-ce que par la légende de la princesse royale Wanda «qui n'avait pas voulu d'Allemand». Les études historiques des Lumières avaient soumis à vérification la légende qu'on commentait ironiquement; à l'époque de l'esclavage national, l'attitude de Wanda était devenue un modèle de noblesse et de beauté. Cinq tragédies au moins ont été basées sur cette tradition : en plus de celle de Łubieńska déjà citée, il y en avait de la plume d'Ignacy Dembowski, Euzebiusz Słowacki, Franciszek Wężyk, Jan Maksymilian Fredro. En 1820, le nom de la légendaire princesse servit également de titre à une revue littéraire. Le thème d'une autre tragédie était le motif de l'épopée médiévale sur *Walgierz Udaly* (Walgierz le Preux) : c'est notamment *Heligunda* d'Antoni Hoffman (1812). Ludwik Kropiński fit de ce motif le sujet de sa tragédie *Ludgarda* (écrite en 1809, représentée en 1816). Les créateurs portaient aussi leur attention sur l'histoire proto-historique de la Lituanie, la preuve en est *Mendog* (Mindaugas, 1813) de E. Słowacki.

Or, les auteurs de tragédies originales prenaient le plus souvent pour sujets des événements de l'histoire attestée par les documents, là également le même motif étant traité par différents auteurs. Les plus importantes de ces œuvres étaient : *Gliński* (1810), *Barbara Radziwillówna* (1811), *Bolesław Śmiały* (Boleslas le Hardi, 1816) de Wężyk; *Barbara Radziwillówna* d'Alojzy Feliński (écrite en 1811, jouée en 1817); *Bolesław Śmiały* (Boleslas le Hardi, 1815) de Hoffman; *Gustaw Waza* (Gustave Vasa, 1809) de Kropiński et *Żółkiewski pod Cecora* (*Żółkiewski à Cecora*, 1820) d'Ignacy Humnicki. La répétition des épisodes témoigne de la préférence accordée à un genre défini de conflit, celui notamment des raisons politiques où l'intérêt individuel se heurte à l'intérêt et au bien de la collectivité. Le modèle des grandes passions des tragédies de Racine a laissé une faible empreinte sur l'œuvre originale : le type prédominant était celui de la tragédie des vertus civiques et patriotiques héroïques : elle avait plus d'éloquence et était plus directe dans ses indications morales. C'était aussi le cas de quelques œuvres où était utilisé p. ex. le masque antique pour évoquer des états d'âme semblables. Un exemple peut en être fourni par l'œuvre d'Aleksander Chodkiewicz : *Katon w Utyce* (Caton en Utique, 1809), *Wirginia* (Virginie, 1813), *Teona* (1816).

Tous les exemples cités de tragédie nationale respectaient rigoureusement les règles des unités, étaient écrites en vers réguliers de 13 syllabes, dans un style rhétorique sublime. La critique du temps excluait de la tragédie proprement dite les œuvres du même type contenant des éléments qui perturbaient cette régularité, le plus souvent par des ajouts musicaux. C'était le cas de la «tragédie avec chœurs» de Niemcewicz (*Zbigniew*, 1820); les pièces historiques de Dmuszewski, et d'autres auteurs étaient classées dans la catégorie du drame:

Parmi toutes les tragédies nationales de la période considérée, les plus célèbres étaient *Ludgarda* de Kropiński et surtout *Barbara Radziwiłłówna* de Feliński. La première, traduite en 1829 en allemand, suscita — à ce qu'on dit — l'admiration de Goethe, la seconde (également traduite en ce temps en français, 1823, en allemand, 1831) fut reconnue comme une des réalisations les plus typiques de la tragédie classique et est jouée même aujourd'hui.

b) Comédie, opéra-comique, vaudeville

Après les partages, la comédie occupe dans le théâtre une place importante quant au nombre des œuvres jouées et reste la base du répertoire. Ce n'est cependant pas une création dans laquelle des transformations importantes s'étaient accomplies afin de développer le genre en Pologne, et elle ne constitue pas de maillon intermédiaire essentiel entre l'œuvre de Zabłocki et celle d'Aleksander Fredro. Il manque dans ce domaine du répertoire une continuation visible de la comédie didactique des Lumières traitant des problèmes clefs de l'époque; de même, toute la riche problématique de l'émancipation politique et sentimentale des représentants du Tiers Etat et des personnages du peuple était assumée entièrement par les variétés fortement développées du drame ainsi que par l'opéra. La grande majorité de la production de ce temps, c'est des comédies banales, le plus souvent en un acte, pour la plupart des adaptations des pièces étrangères selon la méthode déjà utilisée à l'époque des Lumières. La dramaturgie des comédies originales ou basées sur des modèles empruntés à des auteurs étrangers de deuxième ou troisième rang est assez maladroitement, les conflits, les motifs, les épisodes de l'intrigue y sont schématiques et reproduits d'une pièce à l'autre, alors que les caractères faiblement dessinés n'acquerraient du relief que grâce à l'invention et au jeu des acteurs, surtout à ceux de Żółkowski. Les auteurs les plus féconds de ce genre de comédies étaient : Dmuszewski, Wojciech Pękalski, Jan Adamczewski, Żółkowski.

Dans ce domaine restait également en vigueur le principe classique des trois unités, celui de la vraisemblance et le postulat de traiter des sujets nationaux d'actualité. La critique formulée à partir de ces positions (principalement celle des Iks) se plaignait qu'il manquait d'exemples de comédie «sublime» et que disparaissait la comédie des caractères; on se concentrait de ce fait plutôt sur de nouvelles adaptations des comédies de Molière et de Goldoni, insistant sur une plus grande fidélité aux originaux. Se laissaient aussi à nouveau entendre des revendications en faveur du vers en tant que forme plus appropriée de la «vraie» comédie; dans la pratique, le vers était rarement employé, les exemples de son utilisation étant fournis par les comédies de Jan Drozdowski *Bigos hultajski* (La choucroute des fripons, 1803) et de Niemcewicz *Samolub* (L'Egoïste, 1816) et *Podejrźliwy* (L'homme ombrageux, 1831).

Il y avait une certaine contradiction entre les exigences mentionnées et la sévérité accrue des critères d'admettre des mots « vulgaires » et des expressions familières d'une part, et de l'approfondissement des traits distinctifs, nationaux, attachés au milieu des héros, d'autre part. Ces traits devaient trouver leur expression notamment dans la langue individualisée. Les auteurs des arts poétiques du début du XIX^e siècle se rendent compte que tel est justement l'orientation régulière de l'évolution du genre et élargissent le concept de vraisemblance par rapport à sa formulation par les théoriciens des Lumières. Les comédies de ce temps se caractérisaient en effet par la tendance à accuser une conformité de plus en plus étroite du monde représenté avec la réalité extra-artistique, par une motivation plus réaliste de l'action, par la sensibilisation aux manifestations concrètes des mœurs, par une couleur locale plus plastique et perçue d'une manière sensible. En accord avec cette pratique se trouvaient les recommandations des théoriciens, selon lesquelles le héros de la comédie devait être défini non seulement par ses qualités et défauts personnels ou par son appartenance nationale superficiellement marquée : le caractère de l'homme en effet est déterminé tant par l'histoire particulière de chaque nation, par les croyances religieuses différentes, que par « la situation actuelle du pays et son degré de civilisation ».

Ainsi, malgré le bas niveau artistique des comédies concernées, elles avaient le mérite d'approfondir la caractéristique du genre et du milieu, d'élargir la galerie des personnages par l'introduction de représentants de la plèbe des villes (p. ex. les premiers personnages de Juifs), d'une langue riche en proverbes, idiomes, dictons et « accents des faubourgs » critiqués par les Iks, par la multiplicité des menus traits et observations de la sphère des comportements quotidiens, des façons d'être et des objets couramment employés à l'époque. Une attention particulière doit aussi être accordée au principal héros positif de ces comédies, héritier du représentant de la noblesse du temps des Lumières, qui, conformément à l'évolution des événements en Pologne, avait endossé l'uniforme du soldat de Kościuszko ou du légionnaire (dans les comédies de Drozdowski et de Dmuszewski) et qui, en tant qu'officier napoléonien imprégné d'idées démocratiques, devait devenir un des personnages des comédies précoces de Fredro.

Toute cette production peut se partager en œuvres satirico-morales et politiques de circonstance. Ce dernier courant, particulièrement développé pendant les années du Duché de Varsovie, adoptait le plus souvent la forme d'opéra-comique par l'ajout de chansons et d'un vaudeville final, ce qui facilitait les actualisations répétées. Cette forme renouait avec l'usage, datant de l'époque stanislavienne, d'« assaisonner » les comédies et les drames d'intrusions musico-vocales qui obtenaient la plus grande approbation. L'extrême popularité en ce temps des opéras-comiques de ce genre venait sans doute de l'opéra actualisé *Les Cracoviens et les Montagnards* de Bogusławski.

Le nouveau dans les comédies de ce temps c'est, là aussi, la thématique puisée dans l'histoire nationale. On représentait « les événements de la vie domestique » des rois de Pologne, ce qui, précédemment, avait été rendu impossible par l'attribution à ce genre de héros « de basse condition ». Citons en exemple : *Giermkowie Króla Jana* (Les écuyers du roi Jean, 1808) de Niemcewicz, et *Miłostki Zygmunta Jagiellończyka* (Les passades de Sigismond Jagellon, 1810) de Dmuszewski.

Dans les années étudiées se situent les premières des comédies de Fredro, données au théâtre varsovien : *Pan Geldhab* (Monsieur Geldhab, 1821), *Maż i żona* (Le mari et la

femme, 1823), *Przyjaciele* (Les amis, 1826); ces pièces étaient simultanément jouées à Léopol et à Varsovie. Elles ont été remarquées mais on ne reconnaissait pas encore en elles la plus parfaite réalisation de la comédie polonaise née sous le signe de l'esthétique classique.

c) *Shakespeare en Pologne avant l'Insurrection de novembre*

La période comprise entre la perte de l'indépendance et l'échec de l'Insurrection de novembre 1830 se laisse distinguer comme une étape de la réception de Shakespeare dans la culture théâtrale polonaise. Après les premières de *Roméo et Juliette* (1796) et d'*Hamlet* (1798) données par le théâtre de Bogusławski à Léopol, l'œuvre de l'écrivain anglais devait entrer pour de bon dans le répertoire de toutes les scènes polonaises. On jouait cinq pièces : en dehors des deux déjà citées, *Othello*, le *Roi Lear* et *Macbeth*. Ces tragédies avaient eu maintes représentations au cours des trente années concernées et avaient au moins deux versions polonaises chacune. Toutes avaient été préparées pour le théâtre, la plupart d'entre elles étaient sorties de la plume de ses créateurs; trois seulement (*Hamlet* dans la traduction de Bogusławski et Kamiński; *Othello* dans celle d'Antoni Chomiński) avaient été publiées. La plupart des manuscrits, détruits par la seconde guerre mondiale, sont aujourd'hui inaccessibles.

Les principaux centres de représentations des œuvres de Shakespeare étaient les théâtres de Varsovie et de Léopol. De là elles parvenaient dans les autres villes et entraient dans le répertoire des troupes ambulantes. Le théâtre varsovien les représentait pendant ses tournées à Poznań, Kalisz, Płock, Cracovie et Vilna (en 1832 une troupe d'amateurs composée d'artisans aurait même donné dans cette ville une représentation d'*Othello*, phénomène en ce temps exceptionnel). Cracovie et Vilna se trouvaient d'ailleurs dans l'orbite des influences de la scène de Léopol qui rayonnait en outre sur les scènes des confins sud. Le principal propagateur du répertoire shakespearien à Léopol était Kamiński dont le goût théâtral s'était formé au temps où Bogusławski dirigeait le théâtre de cette ville; il avait traduit *Hamlet* et *Macbeth* pendant qu'il était directeur du théâtre de Kamieniec Podolski avant de devenir, pour de longues années (1809-1842) directeur de la scène de Léopol. Introduit sur la scène de Léopol, *Hamlet*, dans la version de Kamiński, est pris dans le répertoire d'une troupe ambulante qui joua cette tragédie à Kiev en 1816. Le centre théâtral de Léopol a ajouté aux cinq tragédies de Shakespeare, jouées sur les scènes polonaises avant l'Insurrection de novembre, deux comédies : *Much ado about nothing* (1820), traduite de l'adaptation allemande de H. Beck, et *The taming of the Shrew* (1828), une traduction de l'adaptation allemande de F. Holbein. Elles ne furent pas montées en ce temps sur la scène varsoviennne et n'avaient qu'une portée locale; la deuxième était jouée également à Cracovie à partir de 1829.

Toutes les pièces de Shakespeare jouées jusqu'en 1830 différaient de leur original : conformément à l'usage généralement pratiqué en ce temps, elles en étaient des remaniements très poussés. Le Shakespeare assimilé par la langue et le théâtre polonais était transposé dans un contexte culturel différent. Il fut taillé de façon qu'il pût répondre aux goûts esthétiques de l'époque et adapté aux stéréotypes en vogue à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. Cependant, ces remaniements choquants dans l'optique d'aujourd'hui étaient en ce temps une composante essentielle de l'activité dynamique et complexe du théâtre qui focalisait la fameuse querelle des classiques et

des romantiques. Les spectacles de Shakespeare — et toutes références au dramaturge de Stratford — ont pris dans cet affrontement d'idées une place particulièrement importante.

Dans la période antérieure aux spectacles mentionnés, Shakespeare n'était pas un auteur complètement inconnu en Pologne. Vingt ans avant la première léopolienne de *Hamlet*, une troupe française avait joué à Varsovie une adaptation de *Roméo et Juliette* par J. F. Ducis; dans les versions allemandes avaient été joués dans la capitale : *Hamlet* (1781), *Macbeth* et le *Roi Lear* (1793). Les deux dernières par la troupe de Bulla de Léopol, considérée comme l'un des plus zélés propagateurs de l'auteur anglais; la troupe avait dans son répertoire un assez grand nombre de positions prises dans son oeuvre, dont sept avaient été représentées dans la saison 1786/1787 pendant sa tournée à Pest-Buda.

Des possibilités de mieux connaître les œuvres de Shakespeare étaient offertes par les librairies qui diffusaient ses drames à l'époque stanislavienne soit dans l'original, soit sous forme d'adaptations ou de traductions : dans la réception des drames de Shakespeare sur le continent, une importance particulière revient à la traduction française en 20 volumes de P. Le Tourneur (1776-1783). Les représentants de l'aristocratie voyageant à Londres avaient l'occasion de connaître directement le théâtre de Shakespeare qui, au milieu du siècle, connaissait sa grande renaissance et commençait à rayonner par les célèbres créations scéniques de David Garrick. Certains reflets du culte au grand écrivain éveillé en Angleterre parvenaient au bord de la Vistule. Stanislas-Auguste qui, dans ses *Mémoires*, rappelait avec admiration les spectacles vus à Londres en 1754, avait donné l'initiative d'ériger dans le parc des Łazienki un monument à Shakespeare parmi les statues des autres personnalités éminentes. Izabella Czartoryska avait inclus parmi les plus précieux objets muséologiques réunis dans la « Maison gothique » de Puławy les souvenirs achetés en 1790 à Stratford. Les faits de ce genre avaient cependant en Pologne, à l'époque des Lumières, un caractère fortuit, privé, sans grand écho. D'une manière générale, Shakespeare ne pouvait être donné en modèle à imiter au temps où la principale orientation de la politique culturelle tendait à greffer sur cette culture les principes de la doctrine classique. A l'occasion du premier exposé systématique des règles dramatiques de cette doctrine, le *Monitor* (Moniteur) de 1766 publia un fragment de la préface de S. Johnson à l'édition des œuvres de Shakespeare de 1765, faisant une apologie de l'œuvre : c'était cependant un cas unique et sans conséquences.

Dans toutes les autres appréciations officielles de Shakespeare, formulées dans de nombreuses publications du domaine de la poétique classique ou dans des précis d'histoire du drame, les louanges se mêlaient au blâme. Ce jugement intervenait dans toutes les mentions le concernant tout au long de la période stanislavienne et devait se perpétuer jusqu'à la déclaration d'un des derniers défenseurs du classicisme, J. Śniadecki (1819), le plus outré dans la formulation de tout un ensemble de griefs. C'étaient des échos toujours vivaces de l'appréciation imposée à l'Europe du XVIII^e siècle par Voltaire dans ses *Lettres sur les Anglais* (1734), traduites en polonais en 1793. Le jugement de Voltaire, appelé par les chercheurs « fascination négative », associait l'admiration pour la truculence et la force d'expression poétique des œuvres de Shakespeare, à une désapprobation également outrée des irrégularités barbares dont elles abondent. Ce jugement ambivalent servait de base du phénomène étonnant

qu'était la pratique massive des remaniements des chefs-d'œuvre de Shakespeare. Le but visé était de les faire assimiler par les cultures hétérophones en les purgeant des éléments les plus contradictoires avec le classicisme; les procédés adaptatifs même les plus poussés pouvaient trouver une justification dans le désir de « corriger » les œuvres du « génial barbare ».

Une simple comparaison des œuvres de Shakespeare avec la doctrine classique reste cependant insuffisante pour une tentative d'interprétation du caractère et de l'importance des adaptations shakespeariennes. Ce n'était pas le fait du hasard que ce phénomène ne s'est manifesté avec le plus de force que dans les années soixante-dix du XVIII^e siècle. Un concours de causes très diverses y a contribué. Le fait que le théâtre de Shakespeare sera découvert dans son propre pays vers le milieu du siècle a également son importance; il est devenu une valeur reconnue que les centres de la culture du continent ne pouvaient plus ignorer ni éliminer du champ de leurs préoccupations. La période réellement fiévreuse du succès de Shakespeare correspond au mouvement du « Sturm und Drang ». Le principal animateur du répertoire shakespearien est en ce temps F. L. Schröder, acteur et directeur du théâtre de Hambourg, qui, rien qu'en 1776-1779, représente ses propres versions de huit pièces différentes de l'auteur anglais. Celles-ci se répandaient dans d'autres villes, notamment par l'intermédiaire de Schröder lui-même sur les scènes de Vienne et, par là, sur les scènes polonaises, ce qui stimulait encore les initiatives entreprises plus tôt par nos théâtres.

La ligne générale du développement de la culture en Allemagne a fait que ce pays avait mûri beaucoup plus tôt que la France et les autres pays à reconnaître Shakespeare dans sa pleine dimension, sans adapter au contenu de ses œuvres des filtres adoucissants. En 1799 a été joué à Berlin *Hamlet*, fidèle à l'original, dans une nouvelle traduction, d'une grande valeur littéraire, de A. W. Schlegel, l'auteur d'études fondamentales dans la réception romantique de Shakespeare (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1809-1811).

Le théâtre polonais n'a pas enchaîné avec ce maillon, le répertoire shakespearien est resté, tout au long des trente années suivant aux partages, au niveau des adaptations traditionnelles : cependant, l'attitude de Schlegel, inspiratrice pour la pensée critique européenne, a commencé chez nous aussi à exercer quelque influence sur la formation de la conscience théorique. L'attractivité des pièces de Shakespeare se trouve justifiée — au-delà de leurs représentations multiples sur les scènes — dans le fait qu'elles étaient souvent traduites par de nombreux auteurs. Chacune des positions jouées chez nous avait plusieurs versions dans la langue polonaise, imprimées ou manuscrites (*Hamlet*, *Othello*, *Roi Lear*, *Macbeth*).

Un plus grand impact avaient les nouvelles tendances qui se trouvaient en opposition avec le rationalisme éclairé et l'esthétique classique, et qui deviennent de plus en plus importantes dans la culture européenne. L'abandon des modèles antiques au profit du moyen âge, stimulé par l'inspiration de « la mode gothique » anglaise, la découverte, dans la nature et dans l'homme, des facteurs perturbant l'ordre et l'harmonie, les premiers signes d'acceptation de l'intuition, du merveilleux, des motivations supranaturelles, la protestation naissante contre la toute-puissance des normes et des rigueurs raisonnées, l'exigence de l'expression sans contrainte — tout cela servait à jeter un pont vers Shakespeare et explique l'intérêt, accru justement dans

le dernier quart du siècle, porté à ses œuvres dans les théâtres européens. Cette vague est parvenue jusqu'en Pologne. Cependant, trop pesante était encore l'autorité du mode éclairé de pensée, des canons esthétiques rigides et des habitudes et conventions scéniques dominant la pratique, pour qu'une rencontre fût possible avec l'œuvre de Shakespeare sans les procédés médiateurs destinés à adoucir ce qu'il pourrait y avoir de rude dans ce contact.

Parmi les nombreux adaptateurs de Shakespeare, les plus connus étaient Ducis en France et Schröder en Allemagne, qui ont le plus contribué à définir la forme du répertoire shakespeareien en Pologne jusqu'en 1830. Des liens beaucoup plus étroits avec l'œuvre de l'écrivain anglais s'étaient établis sur les scènes d'Allemagne où la tradition classique était incomparablement plus faible et le modèle de la tragédie de Corneille, Racine et Voltaire n'avait pas eu de réalisations remarquables et n'avait pas pris une position de premier plan.

Particulièrement sinueux était le chemin qui menait *Roméo et Juliette* jusqu'aux scènes polonaises. En 1768, le dramaturge allemand, Ch. Weisse écrit à partir de cette position une «tragédie bourgeoise» (elle avait même été jouée par une troupe allemande à Varsovie dans la saison 1774-1775). Sa traduction française par Ozincourt servit à Mercier de modèle pour écrire son drame *Les Tombeaux de Vérone* (1782). Et c'est sous cette forme, dans la traduction de Józef Kossakowski, que la tragédie *Groby Werony* (Les Tombeaux de Vérone) se trouva en 1796 sur la scène de Bogusławski à Léopol. Les traducteurs polonais ne s'en tenaient pas strictement aux modèles choisis, ils introduisaient des modifications de leur cru et des corrections; c'était surtout le cas de ceux qui conféraient la forme théâtrale aux spectacles shakespeareiens : ils introduisaient de nouveaux changements au cours des représentations successives. Cette mouvance et instabilité caractérisait d'ailleurs la plupart des tentatives visant en ce temps à adapter à la scène les œuvres de Shakespeare, preuve des difficultés et doutes de tous genres des adaptateurs. Ainsi Schröder, cédant à la pression du public de Hamburg, avait changé le dénouement sanglant d'*Othello*. Cette tragédie avait suscité une réaction identique chez les spectateurs polonais. «La cruauté poussée au plus haut degré» de son dénouement ne peut provoquer que le «dégoût», nota l'auteur du compte rendu du spectacle varsovien de 1804. «On peut s'en convaincre à l'effet que la scène de ce meurtre (de Desdémone) produit sur les spectateurs. L'impression qu'ils en ont est si pénible qu'au lieu de faire couler les tendres larmes de pitié et de regret, elle imprime sur leurs visages étonnés le dégoût et la stupeur. Rien ne prouve que l'*Othello* polonais était joué avec un dénouement dans deux versions différentes : on en trouve toutefois une attestation dans le seul texte conservé (texte imprimé d'*Othello* dans la version de Ducis et la traduction de Chomiński) avec, à la fin, un supplément appelé «Modifications de la tragédie», qui propose un dénouement alternatif optimiste. Au moment où le héros devait plonger son poignard dans le cœur de l'amante injustement soupçonnée de trahison, arrive son père en compagnie du doge, qui explique l'infâme intrigue de Iago, ce qui rétablit la concorde.

Nous relevons des hésitations analogues dans la solution du destin des héros dans les remaniements du *Roi Lear*. Le texte d'Osiński joué à Varsovie ne s'est pas conservé, mais on peut supposer à partir de Ducis que, dans le dénouement, Cordélia est épargnée. Les mises en scène de Léopol, faites par Kamiński, étaient sous ce rapport conformes à l'original anglais. Le rôle de Lear était devenu une des plus remarquables

créations dramatiques de Bogusławski; il a joué ce rôle à une représentation à bénéfices en 1822.

A mesure que montaient dans la littérature et le théâtre les tendances annonciatrices du romantisme (ce dont témoignent notamment le drame historique et le drame d'horreur de plus en plus populaires), les remaniements des pièces de Shakespeare émoussant les épisodes et les motifs tragiques et, au dire des critiques classiques, «horribles», ne trouvaient plus d'approbation. Nous en trouvons une preuve éloquentة dans le compte rendu par Maurycy Mochnacki publié dans *Gazeta Polska* (Gazette Polonaise, 1829) *De Macbeth de Shakespeare et Ducis*, paru le jour même de la représentation de cette tragédie dans l'adaptation française. Le jeune Mochnacki, défenseur du courant romantique en voie de formation, condamne *Macbeth* de Ducis, et la polémique suscitée par le compte rendu cité devait prouver que les critiques polonais étaient arrivés à la conviction qu'il ne convenait pas de travestir Shakespeare. C'était cependant la période où les éléments surnaturels, souvent liés au folklore, s'étaient manifestés avec leur force dans la poésie polonaise, et le merveilleux, l'insolite et l'horreur émanaient des nombreux drames, mélodrames et opéras joués en ce temps sur les scènes polonaises.

d) Le drame, le mélodrame, l'opéra

Au répertoire du Théâtre National, sous la direction de Bogusławski (1799-1814), une place importante, était accordée immédiatement après la comédie (qui renouait avec la tradition stanislavienne), au drame et au mélodrame. Ils jouissaient de la plus grande faveur du public et étaient devenus la principale cible des attaques de la critique qui voyait dans ces préférences du public un signe de dégradation du bon goût. Cette situation n'a pas sensiblement changé après 1814, sous la direction d'Osiński. Il avait introduit sur la scène, il est vrai, conformément à ses goûts personnels, nombre de tragédies étrangères et nationales, sans pour autant éliminer les drames auxquels les caisses devaient leurs plus grandes entrées, ce qui renflouait les finances du théâtre. Qu'il suffise de dire qu'entre 1814 et 1831 au Théâtre National environ 100 drames et mélodrames de tous types furent montés. C'étaient des genres qu'avait connus aussi la scène stanislavienne où, cependant, prédominaient les drames bourgeois célébrant les vertus des respectables bourgeois et personnages du peuple, et brossant un tableau de leur émancipation sentimentale et sociale. Cette variété de drame n'a pas été entièrement éliminée du théâtre; on continuait toujours de jouer les pièces sentimentales notamment de Mercier et de Kotzebue, mais plus de prise avaient les drames historiques, ou plutôt pseudo-historiques dits parfois chevaleresques, ainsi que les drames de brigands et les drames d'horreur. C'étaient généralement des pièces à sensation, avec une intrigue enchevêtrée, des changements fréquents des lieux d'action et étalées dans le temps, avec abondance d'éléments spectaculaires, une grande invention et diversité d'effets scéniques — y compris les morceaux musicaux. Tout ceci visait à susciter chez les spectateurs l'admiration et la curiosité souvent mélangées à l'horreur. Ces œuvres, dites «pièces germaniques», bien que provenant de l'Allemagne et de la France (les pièces françaises étant souvent des remaniements de pièces allemandes), étaient situées dans un passé lointain, souvent au moyen âge, ou dans un moyen âge teinté d'un décor oriental, à quoi encourageaient les sujets puisés dans les croisades. Ces pièces se caractérisaient par des péripéties insolites, un climat de

mystère, une multiplicité d'événements inattendus et par l'émotionalisme. Ainsi voyait-on sur la scène une multitude de souverains et de chevaliers, de brigands et de pèlerins, d'héroïnes opprimées et de dames de cour, voire des personnages du monde surnaturel. L'action se jouait fréquemment dans des châteaux lugubres, des cavernes, des ermitages ou des forêts ténébreuses, à peine éclairés par la flamme vacillante d'une chandelle ou par la lueur de la lune.

La série des drames sensationnels commença par la mise en scène de Bogusławski et Bulla, à Léopol en 1795, d'*Abellin, bandyta wenecki* (Abellin, bandit vénétien). Cette pièce de H. Zschokke se maintenait au répertoire du Théâtre National de Varsovie jusqu'en 1814. Parmi les autres drames de « brigands » citons, pour la même scène, *Robert, dowódca rabusiów* (Robert, le chef des pillards), une adaptation de la tragédie de Schiller (*Die Räuber*), ainsi que le drame jouissant invariablement d'un grand succès pendant des années (à partir de 1814), *Las okropny czyli Rozbójnicy kalabryjscy* (La forêt périlleuse ou Les brigands de Calabre) de la plume de Loaisel de Tréogate. Les drames de brigands allaient de pair avec les drames chevaleresques, tels p. ex. *Klara z Hoheneichen* (Claire de Hoheneichen) de Ch. Spiess, ou *Johanna z Montfaucon* (Jeanne de Montfaucon) de Kotzebue. La scène varsovienne jouait les drames sensationnels et les mélodrames de Pixérécourt qui empruntait volontiers les sujets de ses pièces aux romans noirs d'auteurs anglais ou allemands. Ainsi pouvait-on voir *Biały pielgrzym* (Le pèlerin blanc) et *Pies z Montargis* (Le chien de Montargis), cette dernière pièce étant également jouée à Léopol. En 1812, il est vrai, un des critiques de la *Gazeta Warszawska* (Gazette de Varsovie) avait écrit que « le genre de pièces appelées drames commence partout à perdre la vogue qu'il connaissait », mais sa prédiction ne s'est pas vérifiée. Sur la scène continuaient à régner les drames et les mélodrames à sensation et lugubres, et, en 1812, s'est trouvé à l'affiche du Théâtre National en même temps qu'il paraissait en librairie, *Upiór* (Le Vampire), une adaptation du roman de J. W. Polidori, le médecin de Byron, faite par une compagnie d'auteurs français et traduite en polonais par Kudlicz. Cette pièce était jouée — au mécontentement de la critique — jusqu'en 1831. Ajoutons que, dans les centres plus importants (Cracovie, Léopol, Vilna) et dans les théâtres ambulants de province, le répertoire ressemblait beaucoup à celui de Varsovie.

Sur la toile de fond de ce répertoire qui était devenu populaire dans toute l'Europe, le drame original polonais se présentait assez modestement. Sa thématique renouait avec l'histoire ancienne de la Pologne ou avec les événements d'actualité, et se proposait, tout comme les tragédies et les opéras polonaises, de propager les sentiments patriotiques en montrant des tableaux du passé chevaleresque héroïque ou au moyen d'allusions politiques. Ainsi en 1819 était joué sur la scène nationale le drame historique *Zbigniew* de Niemcewicz, avec musique (Kurpiński) et chœurs, célébrant les anciens combats mettant aux prises les armées polonaises et allemandes. Pendant de longues années se trouvaient à l'affiche les drames historiques de Dmuszewski, p. ex. *Oblężenie Warszawy* (Le siège de Varsovie, 1814) et *Maria królowa szwedzka i Katarzyna królowa polska* (Marie, reine de Suède et Catherine, reine de Pologne, 1819), d'ailleurs des adaptations d'œuvres étrangères. A l'occasion du retour à Varsovie, en 1809, des troupes polonaises après la victoire sur les Autrichiens, le théâtre donna le mélodrame de Węzyk, *Rzym oswobodzony, czyli Powrót wojowników* (Rome libérée ou le Retour des guerriers), avec la musique de Józef Elsner. Humnicki inserra des

allusions politiques d'actualité dans son *Goworek*, un drame historique en vers. Avec les événements précédant immédiatement l'Insurrection de novembre renouait Stanisław Koźmian dans le *Szpieg* (L'Espion), joué en janvier 1831, donc après le déclenchement de l'insurrection. Au réconfort du moral national servaient aussi les drames et mélodrames prenant pour sujet les combats héroïques pour la liberté des nations opprimées, même des plus lointaines, tels les Incas. Ainsi servait la cause nationale, parmi d'autres, le mélodrame de Bogusławski, cet auteur et adaptateur infatigable de drames et livrets d'opéras, *Iskahar, król Guaxary* (Iskahar, roi de Guaxara) avec la musique d'Elsner, joué à Léopol en 1797 et, à partir de 1800, à Varsovie.

C'était, comme tant d'autres pièces données à l'époque au Théâtre National, un drame « à grand spectacle » où le jeu des acteurs n'était qu'un des éléments de la représentation et non le plus important. C'est qu'en effet les décors avaient considérablement gagné en importance : ils n'étaient plus, comme dans les tragédies classiques, une toile de fond du spectacle, ils s'inscrivaient dans son contenu. A la mise en scène de ce genre de spectacles prenaient part des peintres (notamment Innocento Mariano, Antoni Smuglewicz, Bogumił Płersch, Antonio Scotti) et des compositeurs, tels Elsner et Kurpiński, les principaux créateurs des opéras nationaux. On peut observer dans le répertoire de ce temps l'effacement des frontières entre les genres tels que l'opéra, le mélodrame et le drame. L'emploi pour désigner certains types d'opéras, de termes tels que « opéra héroï-comique », « opéra historique », « drame historique », « mélodrame », « mélodrame historique », « drame musical », « drame chevaleresque », ne servait qu'à différencier un genre d'œuvres en définitive très semblables. Nombre d'opéras de ce temps étaient, sous le rapport des sujets et de la forme visuelle, des équivalents assez fidèles du drame à grand spectacle ; ils se caractérisaient par la richesse des tableaux changeants, par un décor représentant la nature sauvage, des châteaux et des cavernes mystérieux, par le merveilleux et le fantastique. Ces motifs magiques et féériques n'étaient pas étrangers à l'opéra de l'époque stanislavienne ; leur popularité et leur nombre se sont cependant considérablement accrus dans les premières décennies du XIX^e siècle.

Outre les opéras de compositeurs aussi célèbres que Mozart, Cherubini, Winkler, Rossini et Meyerbeer, ainsi que d'auteurs secondaires de livrets et de musique allemands et français, on représentait sur la scène du Théâtre National nombreux opéras polonais prenant pour motifs l'histoire ou le folklore. Ainsi en 1814 a été donnée la première de *Jadwiga, królowa polska* (Hedvige, reine de Pologne) avec la musique de Kurpiński et le livret en vers de Niemcewicz ; en 1818 *Król Łokietek czyli Wiśliczanki* (Le roi Ladislas le Bref ou Les Vistuliennes) avec la musique d'Elsner et les vers de Dmuszewski. Les mêmes avaient fourni l'opéra *Leszek Biały, czyli Czarownice z Łysej Góry* (Leszek le Blanc ou Les sorcières du Mont Chauve, 1815), et Elsner avait aussi composé la musique de *Jagiello w Tenczynie* (Jagellon à Tenczyn, 1820) pour le livret en vers de Chodkiewicz. En 1818 s'est trouvé à l'affiche *Czaromysł, książę słowiański* (Tsaromisl, duc slave), un opéra « fabuleux » avec la musique de Kurpiński et les paroles de Żółkowski, fondé sur des motifs légendaires. Avec le célèbre opéra de Bogusławski *Les Cracoviens et les Montagnards* renouaient *Nowe Krakowiaki* (Les Nouveaux Cracoviens) avec la musique de Kurpiński et les paroles de Kamiński. La première en avait été donnée à Léopol (1816) et, la même année, la pièce avait été

reprise à Varsovie où elle devait rester à l'affiche plusieurs années, ses représentations se transformant en manifestations des sentiments patriotiques.

Au répertoire varsovien entraient aussi des opéras de circonstance, p. ex. *Rotmistrz Górecki, czyli Oswobodzenie narodów* (Le capitaine de cavalerie Górecki ou La libération des nations), joué dans l'année de l'institution du Duché de Varsovie (1807), avec la musique de Stefani et un livret fondé sur le roman de Lipiński, et *Nadgroda, czyli Wskrzeszenie narodu* (La récompense ou la résurrection de la nation), avec la musique de Kurpiński et les vers de Dmuszewski, joué en l'année de la création du Royaume de Pologne (1815). *Cień księcia Józefa Poniatowskiego, czyli Wprowadzenie jego na Pola Elizejskie* (L'ombre du prince Joseph Poniatowski ou son entrée dans les Champs-Élysées), également avec la musique de Kurpiński, fut un «tableau» de circonstance mettant en valeur le héros national.

Le riche répertoire des opéras joués au Théâtre National était complété par les opéras-comiques et les ballets, notamment l'original ballet polonais *Wesele krakowskie w Ojcowie* (Noces cracoviennes à Ojców, 1823); la musique d'après Stefani en avait été composée par Kurpiński et Józef Damse. C'était le ballet polonais le plus populaire non seulement des années 1823-1831, mais de tout le XIX^e siècle.

L'influence de l'opéra sur les autres genres scéniques s'est exprimée non seulement par l'infiltration des éléments vocaux et musicaux dans le drame parlé, mais aussi par une atteinte portée à la forme de l'expression dramatique stabilisée dans la poétique classique. Les moyens d'expression dramatique s'étaient enrichis du vers syllabotonique et des stylisations folkloriques, introduits sur la scène par l'intermédiaire de l'opéra. La rupture des barrières stylistiques et la transformation de la technique traditionnelle de la versification allaient de pair avec le processus de stratification du drame où pénétrait en outre l'élément lyrique contenu dans les formes musicales. Tout ceci frayait la voie au drame romantique. Sa forme devait en outre se ressentir de la forme scénique propre aux opéras et aux drames. L'opéra, le drame et le mélodrame étaient donc générateurs de ferment et le principal terrain des transformations affectant l'art du théâtre.

Bibliographie sélectionnée

M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny 1661-1831* (Histoire de la tragédie polonaise moderne. Type pseudo-classique), Kraków 1920;

Idem, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski* (Histoire de la tragédie polonaise moderne. Type shakespeareien), Kraków 1923;

B. Korzeniewski, *Drama w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego. 1814-1831* (Le drame dans le Théâtre National de Varsovie sous la direction de L. Osiński), Warszawa 1934;

E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799-1814* (Le théâtre de Wojciech Bogusławski dans les années 1799-1814), Wrocław 1953;

Recenzje teatralne towarzystwa Iksów (Comptes-rendus théâtraux de la Société des Iks), sous la dir. de J. Lipiński, Z. Jabłoński, Wrocław 1956;

J. Heine, *Teatr Narodowy 1765-1766. Raporty szpiega...* (Le Théâtre National. Rapports d'un espion...), traduit et commenté par M. Klimowicz, Warszawa 1962;

Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765-1795* (Le vieux genre et le progrès du temps. Sur le théâtre polonais), Warszawa 1963;

K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów* (Le théâtre varsovien sous les Saxons), Wrocław 1964;

M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego 1765-1773* (Les débuts du théâtre stanislawien), Warszawa 1965;

Pamiętnik Teatralny (Mémoires sur le Théâtre), 1965, fasc. 1—fascicule consacré au théâtre à l'époque saxonne;

Pamiętnik Teatralny, 1966, fasc 1-4—fascicules consacrés au théâtre des Lumières;

Teatr Narodowy w dobie Oświecenia (Le Théâtre National à l'époque des Lumières), Actes de la session consacrée au bi-centenaire du Théâtre national), Wrocław 1967;

Teatr Narodowy 1765-1794 (Le Théâtre National), sous la dir. de J. Kott, Warszawa 1967;

S. Durski, *Dramatopisarstwo L. A. Dmuszewski ego* (L. A. Dmuszewski auteur dramatique), Wrocław 1968;

M. Klimowicz, *Oświecenie* (L'âge des Lumières), Warszawa 1972;

Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972, vol. I-II;

E. Szwankowski, *Repertuar teatrów warszawskich 1814-1831* (Le répertoire des théâtres varsoviens), Warszawa 1973;

S. Durski, *Komedia okolicznościowa i historyczna czasów Księstwa Warszawskiego* (La comédie de circonstance et historique du temps du Duché de Varsovie), Wrocław 1974;

Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego* (Brève histoire du théâtre polonais), Warszawa 1977;

K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII w., w Warszawie* (Le théâtre en Pologne au XVIII^e siècle, à Varsovie), Warszawa 1977;

J. Pawłowiczowa, *Drama*; Z. Wołczyńska, *Komedia, Tragedia, Opera, Scena liryczna*, in : *Słownik literacki polskiego oświecenia* (Dictionnaire de la littérature des Lumières polonaises), sous la dir. de T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.

LE ROMAN POLONAIS A L'ÂGE DES LUMIÈRES DANS LE CONTEXTE EUROPÉEN

par

ZOFIA SINKO

Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki (Les aventures de Nicolas Doświadczyński), paru en 1776, est considéré comme le premier roman polonais moderne. Cependant, pour reconnaître la nouveauté de cette œuvre qui ouvre en Pologne la voie au développement du roman des Lumières, il nous faut parler, brièvement du moins, des opinions courantes, ainsi que des théories répandues alors sur le genre romanesque. Celles-ci influencèrent la forme et le fond des œuvres de Krasicki et de ses continuateurs.

L'âge des Lumières en Pologne, au début surtout du règne de Stanislas-Auguste, montre une attitude pleine de réserves face au roman, considéré alors comme genre sans importance, dénué de valeurs cognitives, débordant par contre d'aventures invraisemblables et de péripéties amoureuses insensées. Dans la première phase des discussions sur le genre romanesque, jusqu'aux années quatre-vingts du XVIII^e siècle à peu près, les remarques critiques se dirigent en premier lieu contre les romans baroques et médiévaux qu'on ne cesse de rééditer et de publier. Les œuvres de cet ancien genre romanesque ne sont plus admises dans l'univers d'une littérature cherchant à éduquer la nouvelle société de l'époque des Lumières; on leur reproche en effet leur pauvreté en valeurs didactiques, leur style dissolu et leur langue corrompue au cours des nombreuses rééditions et mauvaises traductions. On souligne l'inutilité d'un tel genre de littérature qui gâte le goût des lecteurs se recrutant surtout dans les milieux de la moyenne et petite noblesse.

Les anciens romans français héroïques et sentimentaux : *Cyrus* et *Clélie* de mademoiselle de Scudéry, les œuvres de La Calprenède, de Gomberville et de d'Urfé sont également déconseillés, mais avec une certaine indulgence. Les textes originaux de ces romans sont lus, vers la deuxième moitié du XVII^e siècle, dans la cour royale et dans celles des grands seigneurs. Au temps de Stanislas-Auguste leur lecture cesse d'être considérée comme particulièrement attrayante et recherchée — on leur préfère les romans anglais et français nouvellement parus. Ceux-ci sont introduits en Pologne à partir des années soixante du XVIII^e siècle. Les catalogues des librairies et ceux des bibliothèques de magnats et de nobles en témoignent. Souvent, ces romans arrivent en Pologne dans les bagages des voyageurs. On se met à les traduire avec une ardeur croissante mais, bien entendu, selon un choix dicté par les tendances éducatrices de l'âge des Lumières polonaises.

Pourtant, les critiques et moralistes polonais condamnent plus encore que les anciens romans certains romans français du XVIII^e siècle, en particulier les romans

libertins et sentimentaux. Si on avait dénigré les anciens romans à cause de leurs bizarreries et de leur absurdité, et les romans galants pour leur immoralité, la méfiance à l'égard des romans sentimentaux contemporains est due à l'opinion récusant l'inanité de leurs thèmes du point de vue didactique et social. Durant toute la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les textes critiques ne cessent de répéter leur méfiance devant l'exaltation émotionnelle et l'exagération du rôle des sentiments dans la vie humaine. Cette attitude va encore s'accroître vers les années quatre-vingts avec la vogue de certains romans définis comme « genre passionné ».

Petit à petit toutefois, à mesure que s'approfondit la connaissance du roman européen occidental, on commence à apercevoir qu'à côté des modèles négatifs existaient aussi de « bons romans ». On hésite même à les classer dans le genre romanesque¹, et on les déclare assez valables pour être imités et traduits.

Les romanciers polonais en acceptent les principes directeurs, et ils élaborent en même temps leur réflexion critique et théorique sur le roman. Le roman y est envisagé comme genre basé sur la fiction littéraire, laquelle devrait pourtant répondre à certaines conditions. Ainsi par exemple, dans *Zbiór Różnego Rodzaju Wiadomości* (Recueil de Diverses Nouvelles), édité par Poser (1770), mais aussi dans le *Monitor* (Moniteur 1777, n° 56), en mentionnant les romans européens les plus remarquables (de S. Richardson, H. Fielding, A. R. Lesage), on insiste sur leur décence, c'est-à-dire sur la conduite de leur héros, qui est en accord avec un certain type de principes moraux. On souligne également l'importance de « la vérité », qui dans le roman se ramène à une certaine vraisemblance de son action. Un des facteurs de cette vérité du roman consiste à situer le cadre du roman dans la réalité contemporaine et à choisir le héros dans un milieu proche de celui du lecteur. Il pouvait ainsi servir de modèle, ou plus rarement d'anti-modèle des comportements approuvés ou désapprouvés par les représentants de l'idéologie des Lumières.

Les formes du roman polonais semblent alors suivre les nouveaux modèles qui apparaissent en Europe occidentale à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles; c'est-à-dire l'orientation réaliste qui tâchait d'intégrer aux aventures du héros les expériences vécues concrètes et individuelles des contemporains. Nos romanciers ont toutefois tendance à rétrécir cette vision de la réalité et à intensifier, par revanche, les éléments didactiques. Il reste bien sûr à savoir si le roman occidental était vraiment « nouveau ». Son opposition évidente à l'ancien genre romanesque est surtout visible dans le roman anglais, libre des traditions du grand roman du XVII^e siècle et dénommé, non sans

¹ Les préfaces aux œuvres étrangères traduites en polonais dénoncent un certain ressentiment pour l'emploi du terme roman. Pour 200 titres édités dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle 75 romans sont préfacés, mais le mot roman n'y est employé que 9 fois et ceci pour insister sur la différence de ces « bons » romans par rapport aux autres — immoraux et inutiles. Les romans sont dénommés dans les préfaces comme « œuvres », « traités », « histoires ». Un phénomène analogue peut être observé également en Europe occidentale, et surtout en France. G. May en fait mention dans *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Yale-Paris 1962, pp. 142-145. Rappelons également le fait que Diderot, en admiration pour le réalisme psychologique et les tendances éducatives du roman de Richardson, écrivait : « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles (...). Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans. » *Éloge de Richardson* dans « Journal Étranger » 1762.

raison, épopée du monde moderne. Pourtant, l'opinion qui considère le roman moderne comme résultat d'une longue période d'assemblages et de cristallisation de matériaux, semble plus juste; cette évolution se profile surtout dans le roman français où peu à peu on délaisse la description des péripéties extraordinaires des héros d'un lointain passé et d'une haute naissance, au profit de la description du monde contemporain et de ce qui est personnellement vécu par des individus².

Pour ce qui est de la littérature polonaise de l'époque des Lumières, qui adopta, comme on l'a déjà mentionné, divers modèles, il faut parler plutôt de la naissance du roman moderne que de son évolution prolongée. La rupture très nette des représentants polonais du siècle des Lumières avec les modèles de l'ancien roman (dont ils n'appréciaient pas assez la finesse dans l'analyse psychologique) fut dictée par des buts didactiques et sociaux, plus faciles à atteindre avec une histoire où le monde représenté était plus proche de la réalité actuelle. Ce sont des modèles étrangers qui ont inspiré les formes du roman polonais, surtout en ce qui concerne la construction (p. ex. mémoires, lettres, manuscrit prétendument retrouvé).

Les principes généraux adoptés en Pologne pour le roman étaient en accord avec les genres de prose existant dans notre pays, tels la relation historique, les mémoires, le traité, la dissertation moralisante. Des relations évidentes existent aussi entre le roman polonais d'alors et les petites formes épiques publiées dans le *Moniteur*, périodique socio-moral. On voit y paraître des tableaux de mœurs, des portraits, des caractères et de brefs récits. Certains de leurs thèmes, dus à la plume de Krasicki, collaborateur du *Moniteur* se retrouvent sous une forme modifiée dans *Les aventures de Nicolas Doświadczyński*, modèle du roman éducatif.

Krasicki y choisit pour héros un jeune gentil-homme polonais. Ses aventures deviennent des étapes progressives de son expérience personnelle, qui sert de base à la formation de ses opinions sociales, morales et culturelles. Le roman revêt la forme de mémoires. Le héros-narrateur y raconte son histoire avec une certaine distance. Son point de vue évaluant les étapes de sa maturation et de sa prise de conscience est bien établi. Il propose à son lecteur une liste d'opinions toutes faites sur divers sujets, à tendance didactique bien visible. L'intrigue du roman est constituée par les étapes de l'éducation du héros, et se présente ainsi comme un faisceau plutôt lâche d'épisodes. La narration abrégée est accompagnée de réflexions d'ordre général sous forme de maximes ou de sentences. Le genre des mémoires tend évidemment à suggérer l'authenticité du récit; sa «véracité» chancelle toutefois dans l'épilogue, ainsi que dans la préface, où Krasicki apparaît comme auteur.

² I. Watt dans *The Rise of the Novel* (Berkeley 1957) consacrant des réflexions au roman anglais, constate la nouveauté du genre, formé notamment sous l'influence de la théorie sensualiste de Locke et des transformations sociales en Occident. Les autres chercheurs à leur tour remarquent les lentes mutations s'accomplissant dans le roman français. Ainsi V. Mylne, dans *The Eighteenth Century French Novel. Techniques of Illusion*, Manchester 1965, situe les débuts de l'évolution du roman vers une présentation plus précise de la réalité dans les années 70 du XVII^e s. E. Showalter Jr dans *The Evolution of the French Novel 1641-1782*, Princeton 1972, polémique avec Watt de façon claire : s'il s'agit de la transition entre le roman traditionnel et le roman nouveau, deux dates seront considérées comme particulièrement importantes : l'année 1660, à partir de laquelle des nouvelles plus longues apparaissent et l'année 1730 — sommet de la vogue du narrateur à la première personne. G. May intitule le premier chapitre de son étude sur le dilemme du roman français « L'ombre du classicisme »; car, constate-t-il, le roman français qui se développe alors en dehors de la doctrine classique, demeure pourtant influencé par celle-ci.

Doświadczyński réunit les traits du roman de mœurs et du roman d'aventures à ceux du roman utopique. La conception satirique des tableaux de mœurs, où l'on critique l'idéologie et le comportement des gens formés à l'époque précédente, est accompagnée par un contraste : la vision idéale d'un pays utopique. Convenablement modifiées, les thèses générales de celle-ci pourraient s'adapter à la réalité contemporaine; c'est l'épilogue du roman qui l'indique.

Krasicki décrit dans le I^{er} livre de *Doświadczyński* l'éducation sarmate de Nicolas et ses aventures sur les pavés de Varsovie. Son voyage à Paris se termine par sa banqueroute et sa fuite à Amsterdam, suivie par son départ pour les pays d'outre-mer. Par suite d'une tempête, le navire fait naufrage et notre héros atterrit sur une île inconnue.

Le livre II relate la rééducation du héros dans le pays utopique de Nipou. Le vieillard Xaoo y tient le rôle d'éducateur, et au cours de longs entretiens avec Nicolas, il confronte les principes de la société patriarcale modèle de l'île de Nipou avec les phénomènes négatifs de la civilisation européenne. Cette partie utopique du roman de Krasicki éveille encore aujourd'hui un vif intérêt chez les chercheurs. La vision d'une société vertueuse vivant avec simplicité selon les principes d'égalité et de liberté, se subordonnant uniquement à l'autorité des vieillards, méprisant le vain savoir au profit des adresses pratiques traitées avec respect, et donnant la première place à l'enseignement de l'éthique et à la louange de l'Être Suprême apparaît ici comme une version de l'«état de nature» de Rousseau³ ou celle de la vision de l'homme social à l'époque des Lumières. On pourrait donc découvrir dans l'utopie de Krasicki la réalisation «des principes de l'ordre philosophico-moral où droits et devoirs réciproques des hommes se ramènent à une commune satisfaction de leurs besoins les plus élémentaires dans le cadre de l'attitude stoïque de mesure et de paix». Envisagée ainsi, la conception de Krasicki est liée à la problématique des lois, propre à l'époque des Lumières, surtout en Pologne où «l'idée que l'individu est subordonné à des lois universelles et inéluctables agissant dans la société correspondait justement aux tendances éducatives des représentants des Lumières; c'est dans cet esprit qu'ils cherchaient à former la conscience des jeunes sarmates, fils des magnats autoritaires et indépendants»⁴.

L'utopie de Krasicki se rattache à de nombreuses utopies occidentales, ainsi qu'aux voyages imaginaires tellement populaires en Europe vers la fin du XVII^e et dans la première moitié du XVIII^e siècle⁵. En confrontant «l'univers du paraître» avec les valeurs authentiques du monde naturel, et en avançant des propositions éducatives, la

³ R. Wołoszyński, *Ignacy Krasicki. Utopia i rzeczywistość* (Ignace Krasicki. L'utopie et la réalité), Wrocław 1970, pp. 191-232; S. Graciotti, *Utopia w dziełach Ignacego Krasickiego* (L'utopie dans les œuvres de Ignace Krasicki), *Przegląd Humanistyczny* 1972, n° 4; M. Klimowicz, Introduction à I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (Les Aventures de Nicolas Doświadczyński), Wrocław 1973.

⁴ T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia* (Classicisme, sentimentalisme, rococo. Etudes sur les courants littéraires au siècle des Lumières en Pologne), Warszawa 1975, pp. 44, 39-40.

⁵ R. Ruyer, *L'utopie et les utopistes*, Paris 1950; W. Krauss, *Überblick über die französischen Utopien von Cyrano de Bergerac bis zu Etienne Cabet*. Introduction à l'anthologie *Reise nach Utopia. Französische Utopien aus drei Jahrhunderten*, Berlin 1964; G. Atkinson, *The Extraordinary Voyage in French Literature*, New York 1965, vol. I-II.

vision de Krasicki est proche de la réflexion de Rousseau, mais aussi de certaines traditions fondamentalement polonaises, comme le goût de la vie champêtre, l'attachement de la noblesse à l'égalité et à la liberté, auxquelles s'ajoutent les postulats de la dignité de l'homme et de l'idéal du pacifisme. Par son utopie, Krasicki crée un certain modèle de vie où apparaissent les propositions qui sont présentes dans toute son œuvre, comme résultats de sa réflexion philosophique : il postule ainsi la perfection morale, la simplicité, la mesure, tout en demeurant sceptique envers certains apports « trop hardis » de l'époque des Lumières.

Le pays de Nipou offre le cadre aux transformations du héros. Dans le III^e livre Nicolas revient en Europe et après une série d'aventures regagne sa patrie. Ses efforts pour s'intégrer à la vie politique de son pays échouent ; il s'installe donc dans sa propriété et y réalise dans le cercle limité de sa famille et de ses sujets, évidemment avec certains compromis, quelques-uns des principes des Nipouans.

Le roman de Krasicki diffère de l'ancien genre romanesque non seulement par sa forme, par ses postulats idéologiques et ses scènes de mœurs, mais dirige contre ce dernier de nombreux accents polémiques. L'éducation sentimentale du héros parodie ainsi les comportements propagés par l'ancien roman ; le programme antiromanesque du roman apparaît également dans son épilogue. Nicolas, après son retour en Pologne, rencontre Julianne, son ancien amour, et écrit : « Notre reconnaissance avec Julianne, après tant d'aventures et une séparation de dix ans, tient un peu du roman, à cette différence près que nous nous rencontrâmes dans sa propre maison, sans nous chercher ni par terre ni par mer. » Suit un résumé parodique des aventures sensationnelles dont Julianne aurait pu être le sujet, si elle avait été l'héroïne de l'ancien roman, et qui se termine par ces paroles : « L'histoire de Julianne n'était pas aussi romanesque ; sa tante la retira du couvent et la conduisit en Lithuanie. Un riche veuf du voisinage fit sa connaissance, devint amoureux d'elle, voulut l'épouser, et elle l'épousa. N'ayant point de parents très proches, il fit un testament, légua tout son bien à sa femme et mourut dans l'année. »⁶

C'est sur le modèle du roman éducatif créé par Krasicki que Michał Dymitr Krajewski calquait son roman : *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący* (La vie et les aventures de Wojciech Zdarzyński racontées par lui-même, 1785). Le pays de Nipou y est remplacé par une image semblable du pays des vertueux Sielans, tandis que la description du pays fictif de Modol⁷ offre la satire de la vie urbaine.

La *Podolanka wychowana w stanie natury* (Une fille de Podole élevée à l'état de nature, 1784) appartient aussi à la catégorie des romans éducatifs. Le roman de Krajewski est une transposition éloignée de l'œuvre de H. J. Dulaurens — *Imirce ou la fille de la nature*. La différence entre la *Fille de Podole* et nos modèles autochtones

⁶ *Les aventures de Nicolas Doświadczyński* par Ignace Krasicki, traduites du polonais en français par J. B. Lavoisier, précédé de l'éloge de l'auteur par le comte Stanislas Potocki, Paris 1818, pp. 266-267. A. Cieński traite des éléments de la parodie dans *Doświadczyński* au niveau de l'affabulation, de la langue et du style, dans : *Problematyka stylistyczna « Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków » Ignacego Krasickiego* (La problématique stylistique dans « Les aventures de Nicolas Doświadczyński » de Ignace Krasicki), Wrocław 1969.

⁷ Voir J. Pietrkiewicz, *Krajewski's Warsaw on the Moon*, *The Slavonic and East European Review*, 1962, n° 95.

résidait surtout dans une autre présentation de la situation de l'héroïne. Elle subit d'abord l'expérience utopique d'être élevée dans une cave, ce qui prétendait lui assurer des conditions « naturelles », pour être confrontée ensuite, comme enfant de la nature, au monde réel, prétexte pour développer la critique des mœurs et des rapports sociaux de l'époque. La conception de l'état de nature présentée par Krajewski provoqua une vive polémique⁸.

Krasicki est aussi l'initiateur d'un autre type de roman, défini comme *roman-traité* (powieść-traktat). Son modèle réalisé dans *Pan Podstoli* (Monsieur Podstoli, 1778-1803) est imité ensuite par les romans de Józef Kossakowski : *Ksiadz Pleban* (Monsieur le Curé, 1786) et *Obywatel* (Le Citoyen, 1788). La composition de ces œuvres est basée sur le compte rendu du voyage qui permet la rencontre du narrateur avec le héros, dont la personne et l'entourage deviennent ensuite le sujet principal de la narration. L'action elle-même se dilue en une lâche suite d'épisodes où le héros apparaît toujours comme modèle, ses opinions et ses actions correspondant dorénavant à un ensemble de valeurs destiné à l'acceptation du lecteur. Le héros du roman-traité, doté par l'auteur d'une forte autorité, prononce de longs monologues sur les problèmes actuels de la vie familiale et sociale; le narrateur, quant à lui, joue dans l'œuvre le rôle d'un quasi lecteur, récepteur de l'œuvre, qui stimule l'éloquence du héros principal.

Dans *Monsieur Podstoli* le narrateur est le voisin du héros; quant à Podstoli lui-même, on pourrait l'envisager comme l'aîné de Doświadczyński, mais plus judicieux que ce dernier. Il réalise dans sa propriété rurale les idéaux de l'île de Nipou, adaptés toutefois à une situation réelle; ils semblent ainsi bien proches des traditions de la vie des propriétaires fonciers en Pologne, évidemment idéalisées par Krasicki. Avec la devise *Moribus antiquis* sur le frontispice du roman, l'auteur évoque comme modèle à suivre la vie des anciens Polonais tout en proposant leur modernisation. Le roman parle de l'éducation des enfants, de la religion, de l'économie, de l'attitude envers les paysans et les gens de service, des loisirs et des intérêts culturels des gentilshommes campagnards au XVIII^e siècle.

Le schéma du récit dans le roman de Krajewski *Pani Podczaszyna* (Madame Podczaszyna, 1786) est quelque peu différent. La II^e partie, presque dénuée d'action, offre l'image de la vie et des opinions d'une mère et propriétaire terrien modèle; tandis que la première partie est consacrée à la trame amoureuse, quoique fort modifiée, de la *Nouvelle Héloïse*. Les sentiments de la jeune héroïne pour son modeste admirateur, désapprouvés par les parents et blâmés par Krajewski au nom de la rigueur morale, sont bien vite dominés par la jeune fille grâce à son bon sens. L'œuvre polonaise évite donc les ambivalences sentimentales, ainsi que les situations jugées risquées, tel l'accueil par Wolmar, chez lui, de l'ancien amant de sa femme. Le lyrisme et la vraie passion font défaut dans ce roman. Dans la vie de l'héroïne polonaise, comme le constate son frère tenant le rôle de narrateur, « il n'y a ni faiblesse de Julie, ni malheur de Clarisse, mais l'union des vertus de l'une et de l'autre ».

Les traditions du roman-traité furent continuées aussi au XIX^e siècle. Le roman *Podróż do Ciemnogrodu* (Voyage en Obscurville, 1820) de Stanisław Kostka Potocki est dominé par les intentions satiriques et démystificatrices.

⁸ Le roman avait connu en 1784 jusqu'à 7 éditions. En 1784-1785 parurent 5 opuscules polémiques en forme de lettres et de dialogues.

Tous les romans dont nous venons de parler relèvent de la réalité polonaise d'alors; les héros de toutes ces œuvres sont représentatifs de la noblesse rurale moyenne⁹. Ils sont en général peu individualisés, plutôt construits en types et incarnent soit des **personnages négatifs qui grâce à l'expérience de la vie et à un voyage complémentaire** dans un pays utopique se transforment en personnes honnêtes et citoyens éclairés, soit des personnages-modèles et hissés sur les cothurnes d'un moralisme d'élite. Ainsi les contours même de la silhouette du héros désignent le public virtuel auquel ces romans sont destinés, à savoir la noblesse moyenne, dont l'éducation morale et civique constitue le souci principal de l'ère des Lumières en Pologne.

Dans le roman occidental le héros est souvent « amoindri » en quelconque de commun, nullement modèle au plan éthique¹⁰. Les auteurs polonais, adoptant cette méthode du nouveau roman, rapetissent également les leurs en les choisissant parmi la masse de la noblesse moyenne; mais puisque ce héros doit servir à une fin didactique, il faut l'idéaliser, ou du moins en faire un pêcheur repentant, en fait, tout aussi positif. Mais une pareille conception du roman à sens éducatif perdait en valeur épique. Le héros y est peu personnel et les parties discursives du roman prévalent contre l'intrigue.

Dans les dernières vingt années du XVIII^e siècle apparaît le *roman pseudo-historique*. Il se sert d'un décor historique pour discuter des problèmes politiques et sociaux contemporains. Là aussi, Krasicki est initiateur avec son volume *Historia* (L'Histoire, 1779). L'ouvrage tente la réinterprétation de l'histoire universelle et se situe dans le sillon des tendances antihéroïques de l'ère des Lumières en Europe. L'auteur y emploie le procédé, alors en vogue, du manuscrit retrouvé, et se présente lui-même comme son éditeur. Il choisit pour héros-narrateur un homme immortel, qui aurait pris part aux événements importants des siècles passés. Ce héros désapprouve les fictions des anciens chroniqueurs, polémique au nom de l'auteur avec les personnages guerriers et conquérants imposés par la formation féodale et sarmate. Il esquisse, par contre, des silhouettes de souverains pacifiques, protecteurs des sciences et de la culture — modèle du monarque propagé par l'âge des Lumières. Les Romains et leur histoire deviennent chez Krasicki le symbole du féodalisme; dans ce contexte, la réhabilitation de la république de Carthage, Etat de probes marchands, est fort révélatrice¹¹. *L'Histoire* adoptait évidemment une position spéciale et était adressée à des lecteurs plus avertis que ceux des précédents romans de cet auteur.

Le décor historique sert à d'autres fins dans les romans de Franciszek Salezy Jezierski : *Rzepicha* (1790) et *Goworek* (1789). Le premier, écrit selon la même convention du manuscrit retrouvé, traite de héros polonais légendaires. L'intérêt porté au passé du pays se manifeste nettement dans ce roman, de même que la tendance à observer chez les ancêtres les traces du comportement honnête et sentimental des hommes de la nature. L'adoption de cette perspective permet de faire la critique de la civilisation urbaine et de la vie de la cour. Le roman fut écrit à l'époque de la Grande Diète (1788-1792), donc au moment précis où furent projetées et accomplies les

⁹ *Wieśniaczka* (La Paysanne, 1786), petit roman de P. Brzostowski, constitue une exception.

¹⁰ G. May traite de cette question dans son étude, au chapitre intitulé « Encanaillement du héros du roman ». Voir aussi S. Etienne, *Le Genre romanesque en France depuis l'apparition de la Nouvelle Héloïse jusqu'aux approches de la Révolution*, Bruxelles 1922, le chapitre « Amoindrissement du héros du roman ».

¹¹ M. Klimowicz, Introduction à I. Krasicki, *Historia* (L'Histoire), Warszawa 1956. Le roman de Krasicki fut traduit en français et publié à Paris en 1817.

réformes sociales et politiques, cependant qu'on faisait appel au passé historique ou légendaire considéré comme meilleur et plus vertueux que la réalité actuelle. Dans le deuxième roman pseudo-historique de Jezierski : *Goworek* dont l'action se situe au XII^e siècle, les allusions critiques à la réalité contemporaine sont encore plus accusées. Le roman de Krajewski *Leszek Biały* (Leszek le Blanc, 1789), dont l'action se situe également au XII^e siècle, amalgamait les éléments de l'épopée, de la discussion politique et du roman sensationnel et sentimental.

Avant de terminer ces réflexions sur le roman du XVIII^e siècle, il faudrait retourner encore à l'œuvre de Krajewski. Bien que Krasicki soit considéré comme l'initiateur du roman polonais moderne, ses romans, quoique remarquables, ne constituaient qu'une des faces de son activité littéraire plus vaste. Si bien qu'au temps de Stanislas-Auguste il était surtout apprécié comme prince des poètes. Krajewski, lui, s'inscrivit dans la littérature polonaise surtout comme romancier. Piariste savant, il connaissait à fond les modèles du roman occidental et se rendait compte des besoins de la littérature polonaise contemporaine. Il imita d'abord Krasicki et tenta ensuite une transposition du roman de Dulaurens. Pour *Madame Podczaszyzna* il emprunta certains motifs à la *Nouvelle Héloïse* et les modifia délibérément. Pour *Leszek le Blanc* il travestit son héros dans un costume historique et engage, dans ce roman, la discussion sur l'idéal du bon souverain. Krajewski fut le premier à introduire dans le roman polonais les intrigues sentimentales et sensationnelles. La recherche continuelle de nouveaux moyens permettant d'intégrer un contenu didactique dans une intrigue romanesque attrayante, est un trait caractéristique de cet auteur.

A la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles la parution des premiers romans polonais allant de pair avec une meilleure connaissance du genre romanesque occidental, suscita également l'intérêt des auteurs d'arts poétiques. Filip Neriusz Golański dans *O wymowie i poezji* (De l'éloquence et de la poésie, 1786) et Stanisław Kostka Potocki, dans *O wymowie i stylu* (De l'éloquence et du style, 1815) soulignent, tous les deux, les valeurs éducatives portées par la fiction romanesque. Potocki apprécie en particulier comme remarquables les romans sentimentaux et les romans de mœurs du XVIII^e siècle — *Tom Jones* de Fielding, *Gil Blas* de Lesage, *Clarisse* de Richardson, *La Nouvelle Héloïse* et *Werther*.

L'opinion de Potocki sur le roman témoigne de la mutation significative qui s'accomplit alors tant dans la conscience esthétique que dans la pratique créative. Les rares critiques des romans sentimentaux furent vite remplacées par des opinions de nature toutes différentes. Dans l'article *O romansach* (Sur les romans) de 1818 on trouve une analyse exhaustive, ainsi qu'une vraie revalorisation de ce type d'œuvre. L'auteur de cet article anonyme considérait le roman comme un genre fondé sur le motif des péripéties amoureuses des héros, mais exigeait en même temps qu'il ait un contenu didactique. Refusant le merveilleux, propre aux anciens romans, il voulait que la fiction soit basée sur l'observation de la réalité contemporaine. Il exigeait en plus que le roman soit « approprié à son époque pour trouver crédit » et pour offrir « une image vraie de la société des hommes ».

De tels jugements — reflétant une conception plus moderne du genre romanesque et de ses fins — furent formulés aussi par d'autres écrivains et critiques. La moralisation directe doit ainsi, selon leur opinion, être remplacée par la prise de conscience suggérée indirectement au lecteur à travers l'histoire du héros et l'image du monde représenté.

On commence à découvrir les fonctions cognitives du roman et à se rendre compte du subjectivisme de sa vision où l'appel à la sensibilité du lecteur doit jouer un rôle prépondérant. On insiste également sur le caractère artistique de la prose du roman, pour laquelle on réclame un niveau encore plus élevé. Les mentions et les comptes rendus des romans, ainsi que le nombre croissant de ces derniers ont contribué à ce que ce genre, d'abord méprisé, puis accepté uniquement pour ses valeurs didactiques, devînt, vers les années vingt du XIX^e siècle, un rameau important de la littérature.

Les mutations dans l'interprétation du rôle du héros et de la signification du roman s'opérèrent parallèlement à des changements dans la pratique littéraire elle-même. Le héros, modèle de la probité sociale, y devenait une personnalité plus complexe, présentée sous l'angle de ses expériences personnelles. La construction du roman cesse d'être une série de hasard et devient une suite continue de situations et d'événements qui s'enchaînent. Une telle conception était favorable au *roman sentimental* représenté surtout par *Nierozsądne śluby* (Les vœux imprudents, 1820) de Feliks Bernatowicz, *Julia i Adolf* (Julie et Adolphe) de Ludwik Kropiński, roman écrit en 1810 et publié en 1824. Les intrigues sentimentales étaient apparues, il est vrai, déjà dans le roman de la période précédente, mais introduites avec une certaine timidité, elles n'y constituaient jamais la trame principale.

Le roman sentimental du XIX^e siècle adopte la forme épistolaire. Celle-ci permet la diversification des techniques narratives et rend plus proches aux lecteurs les personnages et les événements. Les lettres facilitent également la transposition directe des expériences du héros en diminuant la distance temporelle. Le style épistolaire se prête à la description des tensions émotionnelles et des passions violentes. Les lettres présentent non seulement un caractère littéraire, mais aussi documentaire. Elles légitiment ainsi l'emploi d'une langue non littéraire, garant de leur sincérité et donnant au lecteur une impression d'authenticité. Cette dernière illusion est pourtant quelque peu affaiblie par le discours direct de l'auteur dans les préfaces ainsi que par certaines de ses intrusions finales. Le roman épistolaire libère la prose de la tradition d'un style rhétorique et raisonneur, à la mode dans le roman polonais depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle. D'un réseau complexe de correspondances (le couple d'amants, leurs confidents, parents et amis) se dégage la relativité de la vision du monde, ainsi que celle des raisons morales avancées par les divers narrateurs-correspondants. Les images pittoresques, pleines d'ambiance de la nature sont fréquentes dans ce genre de roman. Les auteurs goûtaient surtout le cadre nocturne et crépusculaire; c'étaient là des facteurs étrangers à la prose de l'époque de Stanislas-Auguste. La forme épistolaire des romans, ainsi que l'intrigue demeuraient dans l'orbite des influences de la *Nouvelle Héloïse* et de *Werther*. En quoi, du reste, ils étaient semblables à des dizaines, sinon centaines de romans sentimentaux européens contemporains.¹²

Il faudrait citer parmi les romans sentimentaux les plus représentatifs du début du XIX^e siècle, *Les vœux imprudents* de Bernatowicz et *Julie et Adolphe* de Kropiński. Les deux romans racontent l'histoire d'un amour malheureux et irréalisé, se développant en contradiction avec les conventions du grand monde, condamné d'avance à l'échec,

¹² A. Witkowska, Introduction à *Polski romans sentymentalny* (Le roman polonais sentimental), Wrocław 1971.

et ne pouvant trouver son accomplissement que dans la mort, qui seule assure aux amants une union définitive. C'est ici que se manifeste la conviction de l'élitarisme moral des personnes tendres et une conception déjà romantique de l'amour, sentiment passionné et tragique.

Halina i Firlej (Haline et Firlej, 1804) propose un modèle sentimental quelque peu différent, de même que *Żale Elwiry* (Regrets d'Elvire, 1821) de Adam Kasperowski et *Emmelina i Arnolf* (Emeline et Arnolf) de Łucja Rautenstrauch. Ces romans, de même que les œuvres de Bernatowicz et Kropiński, enrichirent la vision de l'âme humaine grâce aux péripéties sentimentales des héros. On peut également parler d'une certaine démocratisation qui s'accomplit dans le roman sentimental, non au niveau de l'esprit de classe, mais surtout dans l'évolution du sort des héros qui concentrent l'attention sur leurs expériences intimes.

Une sensibilité complètement différente se dégage du roman de Cyprian Godebski *Grenadier filozof. Powieść wyjęta z dziennika podróży roku 1799* (Un grenadier philosophe. Récit extrait d'un journal de voyage de l'année 1799), 1805. L'œuvre tire ses origines en partie des souvenirs authentiques de son auteur qui prit part aux combats des Légions Polonaises en Italie. Le vrai héros du livre appartient pourtant à l'univers de la fiction : c'est un grenadier que l'auteur aurait rencontré et qui proclame la « philosophie du tendre ». Une action défaillante, basée sur le motif du voyage dévoile la personnalité et les opinions sentimentales du grenadier philosophe ; les divers épisodes font la louange d'une simplicité rustique, synonyme de la probité, et exposent les valeurs de l'amitié, de la bienfaisance et de la bienveillance envers le prochain.

Le roman gothique, appelé également roman terrifiant, offre aux lecteurs des expériences émotionnelles d'un tout autre ordre. Nos romans polonais ne furent point originaux dans ce genre et se contentèrent de calquer les motifs courants dans le roman gothique européen. Anna Mostowska qui dans les trois volumes de *Moje rozrywki* (Mes divertissements, 1806) publia quelques romans noirs, n'hésitait pas à l'avouer. Mostowska situe l'action sensationnelle dans un passé éloigné, choisit pour cadre un château médiéval, comme dans le *Zamek Koniecpolskich* (Le château des Koniecpolski). Dans ses romans apparaissent de « vrais » spectres ou, à l'imitation de madame Radcliffe, des pseudo-spectres. Le but principal de l'auteur, malgré des réflexions moralisantes, était d'intéresser ses lecteurs, en faisant appel à leur imagination et en éveillant chez eux la sensation d'une « terreur agréable ». Mostowska saisit fort à propos les traits caractéristiques du genre qui, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles, émouvait et épouvantait les lecteurs dans toute l'Europe.

Elle écrivait ainsi dans sa préface au *Strach w zameczku* (Le spectre dans le manoir) : « D'horribles fantômes, des êtres de l'autre monde, des tremblements de terre, des décombres de vieux châteaux habités par des spectres, des brigands, des traîtres armés de poisons et de dagues, des meurtres, des prisons, enfin des diables et des sorcières, tout cela mis ensemble, voilà la recette du roman qui satisfait notre époque. »

Dans les vingt premières années du XIX^e siècle se développa également le roman de mœurs, selon des schémas et conceptions divers. Parmi les œuvres les plus mûres il convient de citer : *Malwina czyli Domyślność serca* (Malvine ou l'intuition du cœur, 1816) de Maria de Wirtemberg. L'auteur rejette consciemment les modèles du roman moralisateur, ainsi que ses ambitions d'influencer directement la conduite du lecteur, ce qui n'empêche pas l'auteur d'accepter une action indirectement didactique. Marie

de Wirtemberg déclare dans la préface à *Malvine* qu'elle veut créer dans son roman « l'image de la société contemporaine; image qui ne sera ni parfaite ni définitive, mais puisqu'elle est sans précédent, éveillera peut-être la curiosité des lecteurs ». L'histoire de l'héroïne est avant tout l'histoire de ses péripéties sentimentales liées aux deux personnages de son véritable et de son soi-disant amour (motif des frères jumeaux). Ce roman sentimental est remarquable par la connaissance subtile de la psychologie féminine; il offre de plus une observation très fine des mœurs dans les milieux de la noblesse terrienne et ceux de Varsovie. L'intrigue frappe par son invention. Le retour aux procédés des anciens romans, avec pour motif l'origine mystérieuse du héros, n'enlève rien à sa modernité. Rappelons que Fielding s'est servi d'un motif presque identique dans *Joseph Andrews*. La narration dans *Malvine* est également variée; la narration à la troisième personne reflète surtout le point de vue de l'héroïne et se trouve complétée par les commentaires de l'auteur, suggérant ainsi qu'il s'identifie avec son héroïne. La voix des autres personnages a un rôle complémentaire (lettres, récits) et enrichit ainsi le cours des événements, ce qui concourt à une caractérisation plus explicite des héros.¹³

Les autres romans de mœurs comme : *Dwaj panowie Sieciechowie* (Deux messieurs Sieciech, 1815) de Julian Źrsyn Niemcewicz, de même que les œuvres de Klementyna Tańska-Hoffmanowa (1824–1825) annoncent déjà le roman historique.¹⁴ Niemcewicz présente dans son roman des extraits de journaux fictifs de deux gentilshommes, écrits à une distance d'un siècle; ce qui facilite la confrontation des mœurs et de la mentalité sarmate avec l'idéologie des Lumières. Hoffmanowa esquisse un tableau des mœurs du début du XVIII^e siècle, observé par deux jeunes héroïnes, qui sont à la fois les narrateurs de ces romans : *Listy Elżbiety Rzeczyckiej* (Lettres d'Elisabeth Rzeczycka, 1824) et *Dziennik Franciszki Krasieńskiej* (Journal de Françoise Krasieńska, 1825).

La forme et l'ambiance des œuvres de L. Sterne inspire un autre groupe de romans. L'influence de l'auteur de *Tristram Shandy* et de *Sentimental Journey* s'affirme dans la prose européenne à partir des années soixante-dix du XVIII^e siècle. On peut donc découvrir dans le roman de l'époque de Stanislas-Auguste certaines traces de la lecture de Sterne, ainsi qu'un brin d'affinité avec sa forme de narration spécifique (par ex. dans l'*Histoire* de Krasicki). Mais c'est surtout dans la période 1816-1825 que se pratiquent en Pologne l'emploi de procédés sterniens et la vision de la réalité si caractéristique de cet auteur. Ici nous ne nous étendons pas aux affinités, peu significatives, de la prose polonaise avec l'œuvre du Grand Anglais, qui se limitent généralement aux imitations superficielles de l'atmosphère émouvante de son récit, ainsi que de son culte du détail et de son humour spécifique.

¹³ K. Budzyk, *Sytuacja «Malwiny» w powieściopisarstwie polskim* (La situation de «Malvine» dans la production romanesque polonaise) in : *Stylistyka, poetyka, teoria literatury* (Stylistique, poétique, théorie de la littérature), Wrocław 1966.

¹⁴ C'est par *Jan z Tęczyna* (Jean de Tęczyn, 1825), roman historique par excellence, que J. U. Niemcewicz inaugure ce genre en Pologne. Jusqu'à 1830 il était représenté par quelques œuvres dues à la plume de F. Skarbek, A. Bronikowski et F. Bernatowicz. Mais l'essor du roman historique se produit après 1830. Ses premières réalisations, ainsi que les discussions qu'elles évoquèrent doivent être rattachées à l'époque romantique.

Il n'y a que deux romans de Fryderyk Skarbek : *Pan Antoni* (Monsieur Antoine, 1824) et *Podróż bez celu* (Voyage sans but, 1824-1825)¹⁵ qui peuvent être considérés comme tout à fait sternihens. Le premier se ramène au modèle de *Tristram Shandy* ; il s'agit, du moins partiellement, d'un roman sur le roman : le narrateur et le lecteur y gardent un rapport permanent à travers de nombreuses digressions. Là aussi, il y a une certaine parodie dans la présentation du train de vie traditionnel d'un jeune gentilhomme à la mode. Dans le *Voyage sans but*, le narrateur-voyageur s'attribue de façon évidente le statut du héros de *Voyage sentimental* de Sterne, en disant : « Durant toute ma pérégrination, semblable à Yorick, je ne m'occupe que de ce qui intéresse mes sentiments. » L'œuvre de Skarbek évoque directement certains fragments du voyage de Yorick (surtout dans le domaine érotique). L'auteur y révèle la même tendance que Sterne à rompre l'atmosphère sentimentale par des effets de désillusion, et adopte la technique de ce dernier pour décrire de petites scènes, des dialogues et des personnages. Malgré ces affinités, la relation du voyageur polonais diffère en beaucoup de points des notes de voyage de Yorick. Les observations de Skarbek relèvent de son tempérament didactique et philanthropique ; ainsi, à l'occasion de son voyage en Silésie et en Saxe il s'adonne à une confrontation savante de la culture polonaise et allemande de l'époque ; enfin, son voyage se termine par un épilogue traditionnel.

Il faudrait encore ajouter que l'intérêt porté à Sterne et, en particulier, à la forme de son œuvre se manifesta, dès les années vingt du XIX^e siècle, dans le cercle des Filomates de Vilna, chez le jeune Mickiewicz et chez ses amis. Ces jeunes romantiques aperçoivent, dans les possibilités humoristiques d'une narration en apparence incohérente, pleine de digressions et d'inachèvements, la manifestation de la liberté créative et une technique apte à suggérer le caractère insaisissable de la réalité qui nous entoure — mais on touche là à une question qui dépasse la problématique du roman.

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki occupe une place particulière dans l'histoire du roman polonais. Cette œuvre écrite en français dans les années 1803-1815, publiée en vastes fragments dans les années 1803-1814 est éditée à Leipzig en 1847 dans sa version intégrale traduite du français en polonais par Edmund Chojecki.¹⁶ Cette traduction donne l'unique version intégrale du roman, puisque les manuscrits français dont s'était servi Chojecki furent, par suite, en partie égarés et restèrent introuvables pendant de longues années.¹⁷ Les fragments du *Manuscrit* édités sans nom d'auteur au XIX^e siècle, furent attribués à Charles Nodier ; les romanciers du siècle dernier, eux aussi, en ont profité sans scrupules.

Ce roman publié en polonais attira tout de suite l'attention de nos chercheurs. Au milieu du XX^e siècle Roger Caillois, se basant sur les premières éditions françaises,

¹⁵ Voir K. Bartoszyński, *O powieściach Fryderyka Skarbka* (Les romans de Fryderyk Skarbek), Warszawa 1973.

¹⁶ *Manuscrit trouvé à Saragosse. Fragments d'un roman*, Petersburg, 1804-1805, vol. I-II. (publication anonyme de 100 exemplaires) ; *Avardo, histoire espagnole* par M.L.C.J.P., Paris 1813, vol. I-III, (publication sans autorisation de l'auteur) ; *Dix journées de la vie d'Alphonse van Worden*, Paris 1814, vol. I-III, (édition sans autorisation de l'auteur), *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Lipsk 1847, vol. I-VI.

¹⁷ C'est M^{me} M. E. Weintraub-Żółtowska qui a réussi à récupérer ces matériaux, presque complets, et qui est en train de préparer une édition critique du *Manuscrit*.

publia en 1958 d'importants fragments du *Manuscrit*.¹⁸ Cette édition servit aux traductions anglaises, italiennes et allemandes. Les traductions allemandes, hongroises et russes qui suivirent furent basées cette fois sur l'édition polonaise de l'ouvrage intégral dont il vient d'être question. Le *Manuscrit* devint ainsi un attrayant exemplaire de la littérature fantastique et éveille l'intérêt des historiens de la philosophie et de ceux de la littérature.¹⁹

Le roman fantastique et philosophique de Potocki — ce voyageur, historien, ethnographe et orientaliste, constitue un phénomène littéraire unique. Il est fascinant par sa construction à tiroirs, son invention, la richesse de ses motifs et son profond sens philosophique. Les critiques ont démontré les liens de cette œuvre avec le *Décameron*, les *Mille et une nuits* de Galland, *Gil Blas* de Lesage, le mode digressif des romans de Sterne et le roman terrifiant. On y décèle l'influence de l'occultisme, des connaissances démonologiques et des rites maçons.

Les aventures d'Alphonse van Worden, officier espagnol, constituent l'histoire du roman de Potocki. Parti en voyage, le héros se trouve empêché par des événements extraordinaires apparemment surnaturels qui le forcent à rester dans les montagnes de Sierra Morena pendant 66 jours. Enfin, le héros arrive à son but et trouve une explication rationnelle à tout l'extraordinaire de ses aventures fantastiques qui se révèlent être « organisées » d'avance. Van Worden n'est pas seulement narrateur et acteur des événements divers, mais en plus auditeur des récits racontés par les gens rencontrés en chemin. Ce sont parfois des êtres singuliers, ainsi le Juif Errant contant ses histoires qui demeurent subordonnées de plusieurs degrés à la narration principale. Ces contes fantastiques, remplis d'humour et de philosophie témoignent de la grande érudition de Potocki, et confèrent en même temps un sens profond à son roman.

Potocki utilise les nombreux narrateurs, auditeurs et commentateurs de ses divers récits pour aborder les principaux problèmes posés par l'ère des Lumières. Ainsi, il démontre que les dogmes et les rites fondamentaux du christianisme se retrouvent dans de très anciennes croyances religieuses. Une telle explication de la genèse du

¹⁸ *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Texte établi, présenté et préfacé par R. Caillois, Paris 1958, II^e éd. : 1961, III^e éd. : 1967.

¹⁹ L'activité scientifique, littéraire et politique de Potocki a inspiré une littérature de plus de 100 ouvrages, dont nous citons les principaux : A. Brückner, *Jana hr. Potockiego prace i zasługi naukowe* (Les ouvrages et les mérites de Jan comte Potocki), Warszawa 1911; T. Sinko, *Historia religii i filozofia w romansie J. Potockiego* (L'histoire de la religion et la philosophie dans le roman de J. Potocki), Kraków 1920; E. Krakowski, *Un témoin de l'Europe des Lumières, le comte J. Potocki*, Paris 1962; J. Decottignies, *Variations sur un succube*, *Revue des Sciences Humaines*, 1963, Fasc. 111; J. Bellemin-Noel, *L'érotisme dans le fantastique de Jan Potocki*, *ibid.*, 1968, Fasc. 131; J. Finné, *Jan Potocki et le «Gothic Novel»*, *Revue des Langues Vivantes*, 1970, n° 2; K. Krejčí, *Roman Jana hr. Potockého, jeho genealogie a genealogie* (Le roman du comte Jean Potocki, sa généalogie et les traits du genre), *Slavia*, 1971; M. Żurowski, *Artyzm i sens «Rękopisu znalezionego w Saragossie»* (La maîtrise artistique et le sens du «Manuscrit trouvé à Saragosse»), *Przegląd Humanistyczny*, 1972, n° 6; Z. Markiewicz, *Jean Potocki, auteur du «Manuscrit trouvé à Saragosse» et ses liens avec les intellectuels français des Lumières*, in : *Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris 1974; T. Kostkiewiczowa, *Proza Jana Potockiego* (La prose de Jan Potocki), in : *op. cit.*, pp. 393-406; *Actes du colloque organisé par le Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie*, avril 1972, *Les Cahiers de Varsovie*, 1974. On trouve là, parmi d'autres études, les exposés de R. Caillois, J. Decottignies, J. Fabre, S. Frybes, C. Nicolas, J. Parvi, E. Rostworowski, M. Skrzypek, J. Vercruysse, M. Żurowski et M. E. Żółtowska.

christianisme permet de découvrir la relation entre la religion révélée et la religion naturelle et constitue, par là même, un exposé érudit du syncrétisme religieux. La construction à tiroirs de l'œuvre, qui facilite l'apparition, au cours du récit, de nouveaux narrateurs et auditeurs, chacun avec son point de vue particulier, permet d'éliminer du *Manuscrit* toute instance supérieure dont l'autorité garantirait la vérité des énonciations particulières. Les histoires contées dans le *Manuscrit* attestent ainsi l'inconstance de la réalité et la diversité des vues philosophiques, sans que l'auteur préjuge de leur validité.

Cette complexité de la composition et cette diversité des propos philosophiques se trouvent accompagnée d'une grande variation dans l'atmosphère du roman ; à côté de passages à ambiance macabre ou d'un climat de terreur, d'autres sont marquées d'érotisme libertin, de satire, de plaisanterie et de moquerie. Les questions soi-disant surnaturelles inspirent, d'une part, la peur mais d'autre part sont souvent traitées avec une distance ironique, sinon avec humour.

Dans l'ensemble de la littérature polonaise le *Manuscrit* constitue un phénomène exceptionnel. L'œuvre de Potocki se rattache non seulement aux traditions de la littérature européenne mais se fonde également sur celles de la littérature polonaise de l'époque des Lumières. Les affinités du *Manuscrit* avec ces tendances générales se révèlent notamment dans sa critique de l'honneur mal interprété, sa tendance à réviser l'histoire, ses références à la littérature orientale comme trésor de paraboles, etc.²⁰

Pour terminer nos réflexions sur l'origine et le développement du roman des Lumières, il faut souligner son importance pour le perfectionnement de la prose artistique en Pologne. La prose narrative, surtout au début du XIX^e siècle, contribua à développer des formes d'expression servant à dépeindre les états psychiques. C'est sous son influence que se formait une nouvelle norme du polonais courant.

Outre les trente cinq romans de l'époque en question, à peu près trois cent traductions de romans étrangers — surtout français et anglais, plus rarement allemand — concoururent au perfectionnement et à l'enrichissement de la prose polonaise. On traduisit les romans de Cervantes, Fénelon, Lesage, Prévost, Voltaire, Montesquieu, Marmontel, mesdames de Tencin, Riccoboni et de Genlis, Florian, Bernardin de Saint-Pierre, Mercier, Defoe, Swift, Fielding, Smollet, Goldsmith, Sterne et autres romanciers de moindre importance. Certaines versions polonaises méritent bien d'être qualifiée de traductions artistiques. Et dans la conscience littéraire de l'époque fonctionnaient non seulement des romans polonais et étrangers traduits, mais encore nombre de romans étrangers en langue originale ou en traduction française : ainsi *La Nouvelle Héloïse*, *Werther*²¹ et les œuvres de Richardson. Ceci se trouve attesté par les catalogues des librairies et des bibliothèques d'alors, ainsi que par les mentions dans les correspondances et dans les mémoires, par les compte-rendus et enfin, par de nombreuses allusions.

²⁰ Z. Libera, « *Rękopis znaleziony w Saragossie* » Jana Potockiego na tle polskiej kultury literackiej XVIII wieku (« Le manuscrit trouvé à Saragosse » de Jan Potocki sur le fond de la culture littéraire polonaise du XVIII^e siècle), *Przegląd Humanistyczny*, 1972, n° 6.

²¹ *Werther* parut dans la traduction polonaise en 1821.

Ce genre qu'on avait traité avec méfiance au début du règne de Stanislas-Auguste²² finit par occuper une place importante dans la littérature et la conscience esthétique de l'âge des Lumières polonais grâce à une production de romans polonais, aux traductions et aux initiatives des importateurs de livres.²³

²² La réserve vis-à-vis du roman à l'âge des Lumières se manifestait non seulement en Pologne. Les controverses et discussions sur les valeurs esthétiques et didactiques du genre romanesque furent nombreuses à l'Ouest de l'Europe et s'enflammèrent particulièrement en France. Et nous devons probablement au prestige du roman anglais, avec Richardson en tête, ainsi qu'au modèle de la *Nouvelle Héloïse* (malgré les nombreux reproches dont elle fut objet), et aussi à la mode des contes moraux que le roman fût reconnu comme source de savoir sur l'univers et l'homme et aussi comme médiateur éducatif. Voir D. Mornet, Introduction à J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Paris 1925, et G. May, *op. cit.*

²³ Bibliographie choisie : B. Gubrynowicz, *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta* (Le roman en Pologne au temps de Stanislas-Auguste), Lwów 1904; K. Wojciechowski, *Historia powieści w Polsce* (L'histoire du roman en Pologne), Lwów 1925; Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764-1830* (Le roman anglais du dix-huitième siècle et le roman polonais des années 1764-1830), Warszawa 1961; M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej* (Le narrateur dans le roman préromantique), Warszawa 1965; Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia* (Le roman européen occidental dans la culture littéraire de la Pologne des Lumières), Wrocław 1968. J. Rudnicka a établi une bibliographie des romans polonais et des traductions de romans en polonais parus entre 1601-1800 dans *Bibliografia powieści polskiej 1601-1800*, Warszawa 1964.

LES ORIGINES DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE EN POLOGNE

por

ZDZISŁAW LIBERA

Les débuts de la critique littéraire en Pologne, au sens moderne du terme, remontent au XVIII^e siècle. La critique littéraire comme les phénomènes historiques en général, a beaucoup changé durant les siècles passés. Au XVIII^e siècle, surtout dans sa deuxième moitié, période de l'épanouissement des Lumières polonaises, la littérature était en plein essor et assumait, conformément aux principes et aux idées de l'époque, une importante fonction éducative. Elle devait contribuer à former la conscience sociale et politique, à amender les mœurs, à développer le goût esthétique d'après les modèles choisis, anciens et nouveaux. Ces objectifs, inscrits dans le contenu des œuvres littéraires, aussi ont été formulés dans les traités à programmes, dans les manuels de poétique et d'éloquence, dans toutes sortes d'énonciations de circonstances se chargeant de définir les tâches de l'art poétique.

A cette époque la critique littéraire a commencé à émerger de la littérature en tant que phénomène distinct et domaine particulier dont les objectifs peuvent se résumer en trois points fondamentaux : 1) formuler les programmes littéraires ou, d'une façon plus générale, développer la réflexion théorique sur le sens et les buts de la littérature, 2) apprécier et caractériser les écrivains et les œuvres littéraires, 3) informer les lecteurs sur les nouveaux phénomènes littéraires dignes d'attention. Comme on l'a remarqué, certains éléments de la critique littéraire avaient pris naissance plus tôt : ils étaient souvent véhiculés par le texte littéraire, dissimulés dans toutes sortes d'épigrammes et d'élégies funèbres écrits à l'occasion de la mort de l'écrivain. Aussi peut-on les retrouver dans les manuels poétiques scolaires et dans les considérations esthétiques occasionnelles, par ex. sur le style ; cependant, dans un cas comme dans l'autre, on a affaire à un phénomène dépourvu du caractère institutionnel.

La formation dans la société d'un groupe distinct des gens de lettres et la signification sociale et politique particulière conférée à la littérature, imposent la modification du caractère de la critique littéraire. Celle-ci a servi d'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, étant un moyen nouveau de la politique culturelle et une composante essentielle de la vie littéraire.¹ Le processus de démocratisation, très net dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la tendance à examiner de près les couches

¹ Cf. Z. Libera, *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta* (La vie littéraire à Varsovie au temps de Stanislas-Auguste), Warszawa 1971, pp. 13-62; T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka i teatralna* (La critique littéraire et théâtrale), in : *Słownik literatury polskiego oświecenia* (Dictionnaire de la littérature des Lumières polonaises), réd. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1977, pp. 299-310.

sociales, tant les masses nobiliaires que la bourgeoisie et la propagande pour la lecture — tout cela a renforcé le développement de la critique littéraire qui devait aider les lecteurs à pénétrer dans la littérature polonaise et étrangère, leur indiquer les œuvres de valeur, dire leurs défauts et leurs qualités pour qu'ils puissent en profiter pour leur propre bien et pour le bien public. Le développement de la critique bénéficiait aussi de l'augmentation de la production de livres et de l'intérêt accru porté à la littérature. Les anciennes imprimeries des congrégations religieuses ont été aidées par de nouvelles imprimeries profanes fondées sous Stanislas-Auguste, celles notamment de Wawrzyniec Mitzler de Kolof, de Michał Gröll et de Piotr Dufour, grâce auxquelles l'édition des œuvres littéraires augmentait, basée sur une nouvelle thématique plus large et plus diversifiée. Aussi voit-on naître la publicité du livre et le besoin de s'informer sur le contenu. On observe une tendance à créer un fonds de lectures non seulement dans les familles de magnats mais aussi chez les nobles et les bourgeois. Le développement de la lecture a entraîné les nombreuses fondations des librairies, des salles de lecture appelées à l'époque cabinets de lecture et des salles d'emprunt.

Le besoin de lire et de disposer d'une bibliothèque apparaît aussi dans les belles-lettres, et cela sous deux formes. D'une part, lorsque l'auteur use de la satire pour critiquer l'obscurantisme de la société et de ridiculiser le goût pour les œuvres de dévotion ou les romans naïfs, ou encore les almanachs traditionnels dépourvus d'éléments cognitifs. Examinant d'un autre côté le motif du livre, l'auteur l'apprécie comme une valeur culturelle, et la bibliothèque est considérée comme un élément normal de l'aménagement de l'appartement. L'auteur voit dans l'œuvre littéraire, philosophique ou d'opinion, un sujet de réflexion intellectuelle ou esthétique. Rien d'étonnant donc à ce que cette nouvelle situation culturelle née à l'époque des Lumières ait engendré le besoin de la critique littéraire. Le lecteur attendait de la critique non seulement de bons conseils sur le caractère de ses lectures et sur ce dont il pouvait enrichir sa bibliothèque, mais il y cherchait aussi des recommandations qui lui faciliteraient le choix de ses lectures et lui permettraient de s'orienter dans le contenu de l'œuvre recommandée.

Le développement des belles-lettres aux sujets et genres de plus en plus variés allait de pair avec l'accroissement de la conscience littéraire. Cette conscience théorique en matière de littérature, qui englobait les phénomènes les plus divers, tant ontologiques qu'axiologiques, était surtout le propre de ceux qui s'occupaient professionnellement de l'enseignement de la poétique et de la rhétorique dans les écoles; cependant elle s'étendait peu à peu à des groupes de plus en plus larges des hommes de lettres et des lecteurs, des amis du théâtre, en un mot, des hommes instruits, se frayant en toute conscience avec la littérature qu'ils considérèrent comme une valeur de la culture humaine. C'est à eux qu'étaient destinés les considérations des manuels, les avis au lecteur et toutes sortes de traités sur le goût ou le génie, sur l'art dramatique et sur les traductions, sur la règle des trois unités et sur la mythologie dans la littérature, paraissant dans les périodiques du dix-huitième siècle.

L'époque des Lumières ouvre la voie du développement des revues périodiques en Pologne. Etant une importante composante de la vie culturelle du pays, elles avaient pour tâche de former l'opinion publique, d'éduquer la société, d'élever à un niveau plus haut sa culture intellectuelle, d'élargir ses connaissances générales, d'informer sur les événements politiques et autres survenus en Pologne et dans le monde. Parmi les

périodiques parus en polonais, en français et en allemand, dont ceux de langue polonaise étant les plus nombreux, on doit distinguer les journaux savants et mi-savants, les journaux de mœurs, de politique et les périodiques littéraires, et, en plus, les **gazettes d'informations et d'annonces**.² Il est significatif que les problèmes littéraires trouvaient leur reflet non seulement dans les périodiques littéraires, au sens strict du mot, mais aussi dans les journaux socio-politiques et de mœurs où l'on peut trouver des œuvres littéraires, des vers et des contes aussi bien que des articles critiques traitant de la littérature. On pouvait y trouver des considérations d'ordre général, relatives soit à l'art de la lecture, soit aux relations entre la littérature ancienne et moderne, mais aussi des comptes rendus des livres récemment parus. Si le *Monitor* (Moniteur, 1765-1785) ou le *Pamiętnik Polityczny i Historyczny* (Revue Politique et Historique, 1782-1792) sont les exemples du journal de mœurs et de politique, les *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* (Jeux Agréables et Utiles, 1770-1777), le *Journal Polonais* (1770) et le *Journal Littéraire de Varsovie* (1777-1778) — publiés en français — peuvent passer pour des revues à caractère avant tout littéraire. Un périodique qui alliait les traits de la revue mi-savante et du journal littéraire était le *Magazyn Warszawski Pięknych Nauk, Kunsztów i Różnych Wiadomości Dawnych i Nowych* (Magazine de Varsovie des Sciences, des Arts et des Nouvelles variées, anciennes et récentes, 1784-1785). Tous ces périodiques ont joué un rôle dans le développement de la critique littéraire, chacun d'eux publiant des articles sur la problématique littéraire.

Alors que dans le *Moniteur* ces articles ne composaient qu'une partie peu importante du contenu, ils étaient beaucoup plus nombreux dans les *Jeux Agréables et Utiles*. On pourrait remarquer qu'à mesure qu'augmentait le public, des périodiques qui, tel p. ex. le *Moniteur*, étaient recommandés comme lectures scolaires, les articles de critique littéraire qui y paraissaient trouvaient un nombre croissant de lecteurs parmi ceux qui ne s'occupaient pas directement, à titre onéreux, de littérature.

Dans la critique littéraire qui se développait en Pologne au XVIII^e siècle, on peut distinguer le type postulateur ou programmatique, le type appréciatif qui évaluait les différents phénomènes littéraires, et enfin le type informatif. Quant à l'information, nous pensons aux renseignements de toutes sortes sur les écrivains et leurs œuvres, publiés surtout dans les colonnes des périodiques et écrites à l'occasion soit du décès d'un écrivain célèbre, soit d'un événement littéraire. Ces informations s'accompagnaient généralement d'une caractéristique concise de l'auteur et d'une appréciation de son œuvre. Un exemple de critique informative d'un autre genre est fourni par les annonces, comportant les résumés des œuvres. C'est à cette époque que les premiers comptes rendus appartenant à la catégorie informative-appréciative virent le jour : ils comportaient des renseignements relatifs au contenu et des jugements critiques relevant les valeurs de l'œuvre et ses faiblesses.

Indépendamment de ces trois courants ou genres de critique, on constate dans la vie littéraire de l'époque un phénomène qui dépassa ces cadres indiqués tout en appartenant à la critique estimée comme un domaine distinct et spécifique de la littérature. Il s'agit de la réflexion générale sur l'esthétique de l'œuvre littéraire, des considérations sur le processus créateur (p. ex. le rôle du génie), des études du développement de la littérature (p. ex. la querelle des anciens et des modernes) ou enfin

² Cf. E. Aleksandrowska, *Czasopiśmiennictwo* (La presse périodique), in : *Słownik . . .*, op. cit., pp. 57-66.

des études sur tel ou tel élément de la littérature. C'est là qu'apparaissent différents problèmes comme les motifs mythologiques dans la littérature contemporaine, la notion du goût, la problématique des traductions en langues étrangères ou encore la question de la lecture en province.

L'inauguration à Varsovie, en 1765, d'un théâtre public contribua au développement de la critique théâtrale. La représentation théâtrale est devenue un phénomène social et l'objet de l'intérêt public. Commencèrent à paraître des articles de critique sur les spectacles, s'occupant non seulement de l'art dramatique mais aussi du jeu des acteurs, un sujet spécial qui n'entre plus dans le cadre de la critique littéraire au sens strict du mot.

En 1778, à l'initiative sans doute d'Adam Kazimierz Czartoryski, mécène des arts et de la littérature, écrivain, auteur de pièces dramatiques, naquit le projet de créer une société littéraire et une revue consacrée à la critique littéraire où devaient être publiés des comptes rendus d'œuvres diverses. Son rédacteur en chef devait être l'abbé Grzegorz Piramowicz, un pédagogue connu, secrétaire de la Commission d'Education Nationale. Le projet cependant n'aboutit pas et la publication envisagée laisse quelques traces sous forme de quelques études d'esthétique littéraire, publiées en addendum à la comédie de Czartoryski *Kawa* (Le Café, 1779), sous le titre général de *Listy krytyczne o różnych rodzajach literatury i dziełach* (Lettres critiques sur différents genres de la littérature et sur les œuvres). L'étude préliminaire de la plume de Piramowicz, contient des remarques générales sur le besoin de la critique appelée à indiquer aux écrivains les faiblesses de leurs créations et à définir les modèles idéaux de l'art. « L'activité de la critique » consiste à « comparer les œuvres » à ces modèles. Le critique doit « donner l'exemple des bonnes mœurs et former le cœur, guider l'esprit et servir les sciences. Loin d'être partial et grossier ou de formuler des remontrances humiliantes, il s'efforcera, en relevant les fautes, d'encourager l'écrivain, et ainsi, avertissant les auteurs qui ont encore besoin de temps et d'exercice, il se conciliera leur reconnaissance pour le zèle qu'il montrera pour leur célébrité. Et c'est avec diligence et joie qu'il saisira toute occasion de louer, de citer en exemple ou de recommander tout ce qu'il trouvera de beau, de bon et d'utile dans les écrits ».³

L'étude de Piramowicz définit en quelque sorte les tâches et les objectifs de la critique, traite des attitudes et obligations du critique littéraire qui doit associer des qualités morales au savoir et aux valeurs intellectuelles.

Parmi les autres « lettres critiques », celle de Michał Mniszech analyse la notion de génie, la lettre de Czartoryski traite de la composition des pièces dramatiques et relève les valeurs éducatives des représentations théâtrales, enfin les lettres de Józef Szymanowski, poète et traducteur du célèbre poème de Montesquieu *Le Temple de Gnide*, portent sur un problème typique de l'esthétique littéraire du XVIII^e siècle, à savoir celui du goût. Cependant dans ces considérations sur le goût se cache une proposition plus générale quant à la manière de comprendre l'art poétique et le but qu'il doit servir. Szymanowski range parmi les attributs du bon goût la tendresse, la délicatesse et la justesse, et il accorde une place toute particulière à la tendresse et à la délicatesse. L'auteur voit dans la tendresse la qualité de l'œuvre qui a le plus de prise sur

³ A. K. Czartoryski, *Kawa. Komedia w jednym akcie* (Le café. Comédie en un acte), Warszawa 1779, pp. 86-87; Libera, *op. cit.*, pp. 42-43.

la sensibilité du lecteur, qui l'attache à l'œuvre lue et lui donne une satisfaction sentimentale particulière. (L'œuvre plaît «aux âmes tendres».) La catégorie de délicatesse analysée par la suite et à laquelle l'auteur attache de l'importance, exprime des traits très importants de l'œuvre d'art. La délicatesse définit la valeur de l'œuvre; c'est elle qui la remplit d'admiration (sans délicatesse l'œuvre «ne saurait certainement étonner»), qui laisse l'empreinte d'une beauté parfaite, éblouit par l'originalité, ajoute de la douceur à l'œuvre. Szymanowski n'énumère que quelques cas des règles et des rigueurs de l'art poétique, il ne mentionne pas ses traits didactiques et éducatifs mais il attribue une valeur distincte à la signification de la grâce qui doit émaner de la poésie, il prévient contre le vulgaire et les allusions équivoques, recommande le goût des dames de société en tant que norme de la bonne réception esthétique de l'œuvre littéraire.⁴ On peut considérer les énonciations de Szymanowski et ses idées comme l'expression des préférences du rococo en poésie qui prisaient et la grâce et la délicatesse de l'œuvre poétique et ne recherchaient pas en elles la problématique sociale, morale ou politique.

A la critique littéraire appartient l'article attribué à Joachim Chreptowicz, intitulé *Poezja* (Poésie), publié dans *Zbiór potrzebniejszych wiadomości* (Recueil des connaissances utiles), un ouvrage encyclopédique préparé par Ignace Krasicki. Se penchant en effet sur l'essence et le but de la poésie, Chreptowicz démontre que le but visé est de savoir divertir les gens, plaire à tous, et «ce don n'est pas aussi universel qu'il pourrait sembler aux gens de goût médiocre». L'article sur la poésie contient des idées nouvelles, l'auteur indique que la poésie n'est pas tant appelée à instruire et à éduquer qu'à divertir avant tout. Elle réclame de l'imagination de la part du poète, sans laquelle elle ne saurait pas parler au cœur. Examinant le rôle de la poésie, l'auteur a recours à la langue de la métaphore et suggère que «la poésie pénètre dans le cœur de l'homme et, s'y étant répandue, le réchauffe, caresse, élève, remplit de l'odeur et du goût le plus délicat et fait ressentir une véritable volupté».⁵

Le traité de Franciszek Karpiński *O wymowie w prozie albo w wierszu* (De l'éloquence en prose et en vers) paru en 1782, faisait suite au recueil de poésies de l'auteur. Ce traité peut également être considéré comme un exemple d'études critiques ayant le caractère d'un programme littéraire. Karpiński met en relief le rôle du sentiment dans la littérature, le sentiment étant, d'après lui, le plus puissant ressort de l'art. A la différence des autres législateurs en matière d'esthétique littéraire, il ne se réfère pas aux seuls modèles antiques, au contraire, il affirme que «les écrivains des temps chrétiens peuvent aussi bien être lus par les élèves qui y puiseront de beaux exemples»; ces écrivains sont T. Le Tasse, J. Milton, L. Arioste, E. Young, J. Thomson et S. Gessner. Karpiński traite avec indulgence et scepticisme les règles de l'art poétique, et souligne que «quoique Edward Young ne respecte aucune règle dans ses *Nuits*, il parviendra à l'immortalité tout aussi bien que Voltaire, plus respectueux des règles dans sa *Henriade*; par ailleurs tant d'autres qui n'ont en leurs écrits aucune tendresse et s'en tiennent aux seules règles périront dans l'oubli».⁶ Le traité de

⁴ J. Szymanowski, *Listy o guście czyli smaku* (Lettres sur le goût), in : A. K. Czartoryski, *Kawa, op. cit.*, pp. 102-103.

⁵ *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych* (Recueil des connaissances utiles rangées en ordre alphabétique), Warszawa 1781, vol. II, pp. 380-381.

⁶ F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo w wierszu* (De l'éloquence en prose et en vers), in *Zabawki wierszem i proza* (Amusements en vers et en prose), Warszawa 1790, vol. II, pp. 54-68.

Karpiński a marqué un étape important dans la conscience théorique de la littérature : il a en effet formulé des remarques et des suggestions qui dirigeaient l'intérêt vers une littérature de sentiment et avertissaient contre une fidélité rigide aux schémas qui garrotaient l'art. L'opuscule de Karpiński devint à juste titre dans l'histoire de la littérature polonaise l'expression remarquable du courant sentimental.⁷

On doit sans doute ranger dans la série de documents de la critique littéraire le poème didactique de Franciszek Ksawery Dmochowski *Sztuka rymotwórcza* (L'art poétique, 1788), le pendant polonais de l'*Art poétique* de N. Boileau. Cette œuvre écrite en vers constitue une sorte de code de l'esthétique en poésie : elle renferme en effet, comme c'était le cas de l'*Épître aux Pisons* d'Horace et du poème de Boileau, un recueil de règles et principes qui devaient guider les poètes dans la composition de leurs œuvres. Ainsi, c'est la nature que l'on doit raisonnablement imiter et qui deviendra la source de la poésie. L'invention est l'élément naturel de la poésie et ses bornes sont déterminées par la mesure du bon sens. Dans le domaine du style, Dmochowski recommande la noble simplicité, il avertit du danger du style confus, indiquant que la qualité primaire de l'œuvre poétique est la clarté. Dmochowski met un accent particulier sur l'attitude envers la langue maternelle qui détermine les valeurs essentielles de l'art poétique. Tout en appréciant les poètes de l'Antiquité, il ne manque pas de chercher aussi ailleurs des modèles idéaux. On peut retrouver même parmi les écrits des modernes des « œuvres célèbres », égales à celles des anciens. Quand aux buts de la poésie, Dmochowski partage l'opinion d'Horace et celle de Boileau : la poésie marie le beau à l'utile.

Tandis qu'il ne se borne pas à découvrir les problèmes généraux touchant à l'essentiel et aux objectifs de la poésie, Dmochowski se prononce pour les genres littéraires particuliers : épopée, tragédie, comédie, satire, élégie, idylle, etc. Il caractérise chacun de ces genres et formule les règles auxquelles ils doivent s'astreindre. Il ne se contente pas de présenter les principes généraux et les règles particulières de l'art poétique. Son poème contient en plus un bref aperçu historique de la littérature polonaise, présenté — ce qui va de soi — à la façon littéraire, analogue aux parties correspondantes du modèle français. Dans cet aperçu se trouvent aussi des remarques sur les écrivains et les poètes contemporains : vu le caractère du poème et le rôle qui lui incombe dans l'histoire de la littérature, ces remarques devaient porter une signification particulière. Ces écrivains obtinrent non pas tant des étiquettes que des caractéristiques concises accompagnées d'une grande appréciation. Selon Dmochowski, Krasicki « est un modèle incomparable d'excellente satire », Adam Naruszewicz, en revanche, « de sa plume courageuse sait tout faire pour répudier la bêtise et aimer la raison ». Parmi les fabulistes, Dmochowski a distingué, à côté de Krasicki, Wojciech Jakubowski, le traducteur des fables de La Fontaine. L'auteur de l'*Art poétique* cite, parmi les dramaturges, Stanisław Konarski « Qui eut le courage d'être plein de sagesse » et introduisit dans le théâtre polonais Voltaire et Corneille; il cite en outre Józef Epifani Minasowicz, Franciszek Bohomolec, Wacław Rzewuski, Józef Wybicki, Franciszek Zabłocki et Antoni Kossakowski.⁸

⁷ Cf. T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm* (Sentimentalisme), in *Słownik* ..., p. 662.

⁸ Cf. Libera, *op. cit.*, pp. 46-48.

Les historiens de la littérature voient dans l'*Art poétique* de Dmochowski avant tout un programme du classicisme polonais; le caractère particulier, voire même exceptionnel du poème consiste en ce qu'il réussit à allier les traits d'une œuvre de la critique à programme et postulatrice à ceux de la critique informative-appréciative. Grâce à ces propriétés, le poème a gagné une place spéciale dans l'histoire de la littérature polonaise. « L'*Art poétique* ne se bornait pas à populariser les principes de la doctrine (...) ou à les soumettre à une confrontation avec la vie littéraire du moment, mais il a transformé, dans une certaine mesure, au cours de cette confrontation, la doctrine, en créant sa nouvelle version et en transposant les principes et les règles de la poétique scolaire du classicisme polonais dans la critique littéraire. »⁹

Le motif directeur de toutes ces publications consistaient à stimuler la conscience littéraire, à soumettre les problèmes touchant à l'essence de l'art poétique à la réflexion, et à suggérer des modèles artistiques. C'est ainsi que la sphère de l'esthétique littéraire est devenue sujet de réflexion critique. Qu'est-ce que c'est le goût, quelle est la relation de l'art à la nature, par où passent les frontières de l'imagination poétique, quelle est la part de la raison et du sentiment dans la poésie, en quoi consiste la fonction de la mythologie, par quoi s'expriment les règles du genre littéraire, quel est le but de la poésie, doit-elle enseigner ou, au contraire, divertir, quelle doit être l'attitude devant les modèles littéraires, en particulier ceux de l'Antiquité, quel est le rôle du génie, qu'est-ce qui décide du choix de la tradition culturelle, quelles sont les tâches de la critique littéraire — toutes ces questions, et on pourrait en énumérer encore, ont trouvé leur reflet dans les considérations développées dans des formes littéraires diverses. Ces considérations assumaient cependant une seule et même fonction : elles établirent le caractère distinctif de la littérature en tant que domaine spécifique et important de la vie culturelle qui doit faire l'objet de réflexions et nourrir d'un sujet permanent la discussion publique.

L'autre domaine de la critique littéraire, qui a commencé à se développer sous le règne de Stanislas-Auguste, était la critique informative-appréciative. Sous ce rapport se distinguait le *Journal Littéraire de Varsovie* qui avait pour tâche d'informer ses lecteurs sur les ouvrages scientifiques et sur les œuvres littéraires récemment parues. Ainsi y trouve-t-on un long compte rendu sur l'*Esprit des lois* de Montesquieu, avec une remarque en note que cet ouvrage fait en l'honneur de son auteur : « Sa patrie lui sera redevable d'un des meilleurs ouvrages sur la législation et cette version une fois connue et répandue ne pourra que hâter les progrès des Lumières ». ¹⁰ Dans un autre fascicule du même périodique nous tombons sur une information relative à un livre consacré à la mémoire de Madame Geoffrin, intitulé *A la mémoire de Madame G...* « Cette petite brochure — explique le *Journal* — est un tribut à la mémoire d'une des femmes les plus célèbres de ce siècle. Pour faire l'éloge de cette dame respectable il n'a été question que de tracer fidèlement son portrait. » ¹¹ Une présentation du roman de Goethe : *Les Souffrances du jeune Werther*, traduit en français par A. Aubry a paru dans le *Journal Littéraire*. Le texte était, il est vrai, la reproduction d'un résumé paru déjà

⁹ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu* (La doctrine littéraire du classicisme polonais), Wrocław 1966, pp. 491-492.

¹⁰ *Journal Littéraire de Varsovie*, 1777, vol. III, pp. 153-154.

¹¹ *Ibid.*, 1778, vol. I, p. 7.

dans le *Journal de Paris*, mais il n'en était pas moins un événement dans la vie littéraire polonaise. En plus du résumé, l'éloge du roman occupe une grande partie de la présentation. Les scènes des entretiens des amants à la lueur de la lune et celle des pistolets, sont appréciées par le « journaliste » comme les plus belles scènes du roman, alors que les autres parties lui semblent trop lassantes par l'excès d'exaltation et de frénésie.¹² Le *Journal Littéraire* ne se bornait pas à informer sur les œuvres étrangères. Il fournissait aussi des renseignements sur les œuvres polonaises, dont p. ex. les *Sielanki polskie* (Idylles polonaises) ou les *Listy patriotyczne* (Lettres patriotiques) de Wybicki. Le *Journal Littéraire* s'adressait aux lecteurs qui connaissaient la langue française, tandis que la *Polnische Bibliothek* destinée aux germanophones publia le compte rendu des *Poezje* (Poèmes) de Franciszek Kniaźnin et celui de *Ksiądz Pleban* (Monsieur le Curé) de Józef Kossakowski.

Les comptes rendus publiés dans les périodiques polonais adoptaient des formes diverses. Certains avaient le caractère de longues dissertations, d'autres ne contenaient qu'une information succincte sur le contenu de l'œuvre et donnaient l'impression de publicité de librairie. On peut citer en exemple de dissertation critique avec une ample analyse de l'œuvre, de ses qualités et de ses faiblesses, les *Uwagi « Polaka Patrioty » nad « Zdarzyńskim » tymi czasy z druku wyszłym* (Remarques du « Polonais Patriote » sur « Zdarzyński » — qui vient de sortir des presses), publiées dans le *Polak Patriota* (Polonais Patriote) en mai 1785. La parution du roman de Michał Dymitr Krajewski, intitulé *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący* (La vie et les aventures de Wojciech Zdarzyński racontées par lui-même, 1785) a été une bonne occasion à exprimer des considérations générales sur l'art romanesque qui commençait à se développer en Pologne et à changer de caractère vers la fin du XVIII^e siècle. Le roman succédant à ceux de divertissement et d'amour portait déjà les traits caractéristiques du roman didactique. Au-delà d'une réflexion sur les valeurs cognitives du roman et de son contenu, le compte rendu renfermait des remarques critiques sur la composition de l'œuvre, avec une mise en relief de certaines de ses parties. L'auteur termine cependant ses considérations en encourageant ses lecteurs à faire connaissance des livres de genre romanesque, dignes d'attention surtout par leurs qualités novatrices.

Dans le journalisme qui donnait publicité à des nouveautés littéraires, un rôle important revient au *Magazine de Varsovie* rédigé par Piotre Świtkowski, un périodique populaire, d'orientation nettement éclairée, publiant des actualités de divers genres. C'est là que parut l'analyse du roman de Krajewski dont il a été question plus haut. En comparaison avec le compte rendu publié dans le *Polonais Patriote*, cette analyse a le caractère d'une information banale, qui suggère cependant de lire le livre et en indique même le prix. Dans d'autres fascicules du *Magazine de Varsovie* on trouve des notices consacrées aux *Organy* (Les orgues) de Tomasz Kajetan Węgieński, à *Pan Podstoli* (Monsieur Podstoli) de Krasicki, à la *Podolanka wychowana w stanie natury* (Une fille de Podole élevée dans l'état de nature). Elles sont toutes très courtes, donnant le résumé de l'œuvre, informant sur les éléments essentiels du contenu, mais parfois, comme dans le cas de *Une fille de Podole*, elles contiennent aussi des remarques

¹² *Ibid.*, 1778, vol. I, pp. 244-245; Cf. Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia* (Le roman européen occidental dans la culture littéraire de la Pologne des Lumières), Wrocław 1968, pp. 195-196; Libera, *op. cit.*, pp. 27-28.

critiques : « Dommage cependant que (...) l'auteur n'ait pas corrigé certaines négligences et irrégularités de l'œuvre. »¹³ La recommandation est manifeste dans l'article sur *Monsieur Podstoli* : « Tout état y aura trouvé de beaux modèles à imiter et des vices à éviter. Le souverain, le ministre, le sénateur, le prêtre, le religieux, l'auteur, le journaliste, toutes les autorités en un mot y ont de quoi se divertir et reconnaissent le besoin d'apprendre. Ô, si tous les citoyens qui liront *Podstoli* voulaient l'imiter ». ¹⁴

Les informations publiées dans le *Pamiętnik Polityczny i Historyczny* (Revue Politique et Historique) résumaient, d'une manière analogue à celles de brèves notices, les traits spécifiques des livres présentés. Dans ce périodique, le lecteur trouvait des informations sur les *Jardins* de J. Delille, sur les *Ząbawki wierszem i prozą* (Amusements en vers et en prose) de Karpiński, ainsi que sur les ouvrages politiques, tels les *Przestrogi dla Polski* (Avertissements à la Pologne) de Stanisław Staszic. Ces notices portent un caractère informatif, quoiqu'on puisse y trouver une tentative d'appréciation. Si dans le commentaire relatif à l'œuvre de Karpiński nous lisons que l'auteur « a donné la preuve de savoir écrire dans un style coulant non seulement en tant que poète, mais aussi en philosophe, et cela de façon profonde et utile », ¹⁵ nous pouvons bien dire que l'on a affaire à quelque chose de plus qu'une simple analyse de contenu, que c'est une tentative de définir le propos pour lequel l'œuvre a été écrite, une intention à marier les qualités du poète aux inclinations du philosophe.

Dans tous ces comptes rendus et notices critiques peut-on dégager des critères de valeur ? Peut-on y relever les principes selon lesquels les auteurs appréciaient les œuvres analysées ? Bien que ces critères ne se manifestent pas nettement et ne reflètent pas encore l'orientation du critique, ils sont bien présents et on peut, je pense, les préciser. Les critiques exigent que les œuvres littéraires aient une valeur éducative ; ils recommandent des œuvres de divertissement et d'autres qui permettent au public de s'approprier des nouvelles connaissances (p. ex. l'analyse de *Monsieur Podstoli*). Ils signalent les valeurs cognitives : « Nous avouerons uniquement que la description de Varsovie et de ses mœurs nous a paru très intéressante ». ¹⁶ Ils apprécient beaucoup la critique des vices sociaux et des « bêtises de ce siècle ». Ils mettent en relief l'art et la beauté du style, alors qu'ils blâment les lacunes de composition, « les irrégularités » et les négligences. Tous ces critères sont fortement ancrés dans les idées des Lumières et répondent au goût des classiques qui proclamaient l'idée de l'utilité en littérature, défendaient le principe « movere et delectare » et respectaient l'ordre, la régularité et la logique de la composition, retrouvant dans ces trois critères la notion du beau esthétique.

En dehors des comptes rendus et des notices d'information et d'appréciation, les périodiques publiaient aussi l'avis du libraire, et remplissaient ainsi la fonction d'annonces ; aussi ne peut-on considérer cette section comme une manifestation de la critique littéraire. Il y a cependant un phénomène qui, il est vrai, n'appartient pas à la critique littéraire, pourtant s'y rattache par certains liens. En effet, comment qualifier la notice consacrée à Diderot, publiée dans un numéro du *Magazine de Varsovie* :

¹³ *Magazyn Warszawski* (Magazine de Varsovie), 1784, III^e partie, p. 750.

¹⁴ *Ibid.*, 1784, III^e partie, pp. 779-780.

¹⁵ *Pamiętnik Polityczny i Historyczny* (Revue Politique et Historique), 1783, vol. IV, pp. 641-642.

¹⁶ *Magazyn Warszawski*, 1785, I^e partie, p. 224.

« C'était une personne intéressante, sérieuse, et, dans ses relations, elle était gentille et humaine. Les grands savants français disparaissent l'un après l'autre, et d'autres ne leur succèdent pas. Un homme comme M. Diderot influe sur l'histoire de son pays, même sur celle de notre siècle. Il contribue à une grande révolution dans les esprits humains, dont on ignore si elle aidera en fin de compte au bonheur ou au malheur des hommes. Il est plus éminent que ceux qui se sont fait une célébrité dans la Gazette de France ». ¹⁷ Ces articles pourraient s'appeler souvenir posthume ou nécrologie développée; de quelque façon qu'on l'appelle, ils offrent le portrait de l'écrivain, défini moins bien par le langage de l'encyclopédie que par celui du critique qui apprécie beaucoup Diderot, son rôle et la place qu'il avait occupée dans l'histoire des idées et de la littérature. Des notices analogues se rapportant à des auteurs polonais et à d'autres, étrangers, tels Franciszek Bohomolec, J.-J. Rousseau, Voltaire, se rencontrent dans différents périodiques de ce temps. Publiées surtout à l'occasion de la mort d'un écrivain, les notices marquent un intérêt particulier, porté à la littérature polonaise et étrangère, et parfois elles contiennent plus qu'une simple information sur le décès de l'écrivain : elles émettent un jugement sur lui ou formulent une opinion qui se rapporte aux idées en cours.

Soulignant l'utilité de la critique littéraire du XVIII^e siècle, on ne pourrait passer sous silence les traités relatifs à l'art dramatique. Dans les colonnes du *Moniteur* paraissaient des articles ayant l'intention de définir les buts et les tâches de l'art théâtral, postulant que les pièces de théâtre enseignent des vertus et forment « une école du monde »; ces articles discutaient les règles des trois unités dans le drame, offraient un programme esthétique afin de défendre l'illusion scénique, et ils se prononçaient pour la vraisemblance des événements représentés sur la scène. ¹⁸

Parmi les traités qui s'occupent du théâtre et de l'art dramatique, il faut distinguer les *Briefe eines Gelehrten aus Wilna* (1775) de Mitzler de Kolof qui réclamait la représentation du héros bourgeois dans le drame, ainsi que les écrits de Czartoryski, notamment les préfaces de ses deux pièces : *Panna na wydaniu* (La fille à marier, 1771) et *Kawa* (Le café) où il expose ses idées sur l'art dramatique (tragédies et comédies), ayant pour modèle l'ouvrage du théoricien français J.-B. Du Bos : *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Il y exige le respect de la règle des trois unités dans la tragédie, il veut que, en rapport avec le contenu, la vertu obtienne sa récompense et le crime soit puni. En revanche, pour ce qui est de la comédie, Czartoryski désire que ce genre d'œuvre nous rende meilleurs êtres sociaux, qu'il nous aide à corriger nos défauts. Dans ces mêmes préfaces, il expose sa théorie sur l'adaptation des pièces étrangères en polonais : on doit réaliser le plan et l'intrigue « par des personnes qui conservent les coutumes nationales ». ¹⁹ Cette théorie a été vite transmise dans la pratique littéraire. Les meilleures comédies en effet renouaient souvent avec des sujets étrangers mais étaient saturées de coloris polonais. Czartoryski a également formulé des remarques critiques sur les pièces dramatiques polonaises, p. ex. les comédies de

¹⁷ *Ibid.*, 1784, III^e partie, pp. 742-744.

¹⁸ Cf. J. Pawłowiczowa, *Teatr — zagadnienia sztuki scenicznej* (Le théâtre — problèmes de l'art scénique), in *Słownik* . . . , pp. 711-720.

¹⁹ A. K. Czartoryski, *Panna na wydaniu. Komedia w dwóch aktach* (La fille à marier. Comédie en deux actes), Warszawa 1771, p. 64.

Bohomolec et de Józef Bielawski, dont il a découvert aussi bien les défauts que les qualités. Le développement du théâtre et de l'art dramatique s'est accompagné de l'épanouissement de la critique théâtrale qui a obtenu une place privilégiée dans les colonnes des périodiques.

La conscience littéraire et la critique en développement se reflètent bien dans la première polémique littéraire polonaise de l'époque, suscitée par le roman de Krajewski *Une fille de Podole élevée dans l'état de nature*, paru en 1784. Le roman a eu comme modèle le roman français *Imirce ou La fille de la nature* de l'abbé Dulaurens, et raconte l'histoire d'une jeune fille qui, élevée à l'état de nature, se marie à l'âge adulte avec un jeune homme qui avait suivi cette même éducation naturelle. Le roman renoue avec l'idée, très actuelle d'ailleurs à l'époque, d'être élevé selon les normes de la nature, idée formulée dans *Emile* de J.-J. Rousseau. Mais Krajewski ne s'est pas contenté d'être le partisan de cette nouvelle théorie de l'éducation; sous prétexte de l'histoire romanesque, il a énoncé toute une série de remarques et d'observations de nature philosophique, sociale, esthétique et littéraire. La réaction y fut la parution, rien qu'en 1784-85, de cinq brochures anonymes dont les auteurs s'engagèrent dans une polémique tant sur des problèmes philosophiques et éducatifs (concernant l'éducation naturelle), que sur des questions sociales, morales et littéraires. Les critiques de la *Fille de Podole* reprochaient à l'auteur d'avoir fait un plagiat, ils relevaient les maladroites du style et critiquaient l'attitude de Krajewski à l'égard de la tradition littéraire. C'est ainsi qu'un critique se plaint de ce que l'un des protagonistes, propriétaire d'une importante bibliothèque, n'a pas apprécié les valeurs littéraires des œuvres de Końarski ni les valeurs artistiques des poèmes de Naruszewicz.²⁰

Cette controverse mit au jour en Pologne non seulement les différences d'opinions (le défenseur anonyme devait être l'auteur du roman) mais démontra aussi, ce qui a plus d'importance, que les questions littéraires étaient devenues objets d'intérêt public et donnaient une bonne occasion à échanger publiquement des points de vue les plus différents.

La langue, ou plutôt la manière d'écrire, devint l'objet d'une autre polémique encore. Elle s'épanouit en 1788, à propos des dissertations des professeurs de l'université de Cracovie, à qui on reprochait des bizarreries linguistiques et des obscurités de style. L'axe de la discussion était le problème de la correction et de la pureté de la langue polonaise.

Tous ces phénomènes, caractéristiques à la critique littéraire polonaise du XVIII^e siècle, surtout dans sa phase initiale, se sont renforcés au début du XIX^e siècle avec le développement de la littérature, avec la création de nouvelles revues littéraires et la démocratisation de plus en plus vive de la vie littéraire. On a vu surtout se multiplier les comptes rendus des livres, augmenter le nombre d'articles et d'études portant sur des problèmes littéraires choisis, s'élargir la conscience théorique en littérature. Depuis lors, la critique littéraire a toujours tenu compagnie à la littérature, et a pris en charge la tâche ambitieuse d'en définir les objectifs et de rectifier ses chemins.

²⁰ Cf. Libera, *op. cit.*, pp. 50-60.

DISCOURS SUR LA THÉORIE DES JARDINS EN FRANCE ET EN POLOGNE DANS LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

par

EWA RZADKOWSKA

I. L'art des jardins en France : de Morel à Laborde

Tout le monde connaît le fameux passage de la *Nouvelle Héloïse*, où Saint-Preux et Wolmar se communiquent leurs jugements sur la manière de cultiver les jardins, après la visite de l'Elysée de Julie.¹

Les deux points de référence qu'on rencontre dorénavant dans de nombreux traités français sur les jardins, sont constitués par la notion de l'utilité et du plaisir, mais parfois il ne s'agit que de l'art de composer de beaux ensembles. On oublie vite les réformes de la sage Madame de Wolmar qui avait su conférer un air agréable aux carrées de choux et de navets. « Le potager était trop petit pour la cuisine — informe Saint-Preux — on en a fait du parterre, un second, mais si propre et si bien étendu, que ce parterre ainsi travesti plaît à l'œil plus qu'auparavant. Aux tristes ifs qui couvraient les murs ont été substitués de bons espaliers, au lieu de l'inutile marronnier d'Inde, de jeunes mûriers noirs commencent à ombrager la cour, et l'on a planté deux rangs de noyers jusqu'au chemin à la place des vieux tilleuls qui bordaient l'avenue. Par tout *on a substitué l'utile à l'agréable, et l'agréable y a presque toujours gagné.* »² (Souligné par moi, E. R.) C'est l'Elysée, où Julie ne fait qu'« embellir la nature » qui l'emporte et devient, avec les exemples d'outre la Manche, le modèle préféré des Français.

La discussion prend bientôt un aspect dynamique et significatif pour l'âge des Lumières. L'esthétique seule n'entre plus en jeu — on voit se dessiner, au second plan, des motivations d'ordre sociologique et philosophique. Mais, bien que la *Nouvelle Héloïse* ne soit évoquée qu'incidemment, le parc d'Ermenonville, aménagé par le marquis de Girardin en vue d'accueillir un jour Jean-Jacques Rousseau, est presque toujours situé au centre des réflexions.

Avant que le Citoyen de Genève n'accepte l'invitation du Marquis, celui-ci, muni de toute son érudition d'homme des Lumières, dispute à son architecte, Jean-Louis Morel, l'honneur d'avoir tracé le plan de la transformation de son domaine. L'un et l'autre, Morel et Girardin, lancent des traités, à une année de distance près, afin de « briser les entraves de la routine » (les paroles sont de Morel), et d'indiquer « le moyen le plus sûr de prévenir les maux de l'âme et du corps » (le conseil ou le palliatif vient de Girardin).³ Tous les deux, se ressentant encore de leur formation classique, insistent

¹ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, Paris 1964, vol. II, pp. 480-485.

² *Ibid.*, p. 442.

³ J.-M. Morel, *Théorie des jardins*, Paris 1776, p. 1; R. L. Girardin, *De la composition des paysages*, Genève et Paris 1777, p. VII (un des fils de Girardin, Stanislas, publiera aussi un livre sur le parc d'Ermenonville : *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris 1788).

sur l'importance d'un plan dressé préalablement, de l'unité de l'ensemble, des rapports qui permettraient de lier les détails en un tout harmonieux. Bien que Morel admette, au fond, tous les goûts et styles, contraint de respecter les grands qu'il sert, il ne manque pas de recommander la symétrie aux jardins de la ville et « les grâces naïves et les variétés de la nature » à ceux de la campagne. Il y aura donc, d'un côté, le style « symétrique » et « imitatif », de l'autre « pastoral », « poétique », « romanesque ». Les derniers qualificatifs montrent que l'auteur met l'art de transformer un terrain au même plan que celui de composer contes, poèmes, romans. La théorie des jardins affleure donc à la théorie littéraire. « Le pays — dit Morel — est une grande machine qui exige beaucoup d'imagination et des talents supérieurs; il est dans cet art ce que le poème épique est dans la poésie. L'Artiste qui se livre de préférence à cette espèce de jardin est autant au-dessus de celui qui s'attache aux autres, que le peintre d'histoire est au-dessus du peintre de genre. »⁴

Le marquis de Girardin dépasse encore son architecte dans les égards pour la nature, tout en plaçant la qualité de bon jardinier avant les autres : « cet art — dit-il — peut devenir (...) un des plus intéressants; il est à la poésie et à la peinture ce que la réalité est à la description, et l'original à la copie. »⁵

Ce digne admirateur de Jean-Jacques, à la motivation esthétique ajoute encore une autre, d'ordre moral, pour nous convaincre de l'influence bienfaisante du travail sur « le laboureur (qui) conduit sa charrue en chantant (...) tandis que ceux qui ne sont plus en état de travailler, arrachent les mauvaises herbes dans le champ déjà semé. »⁶ Et il montre « la force de cette analogie entre les charmes physiques et les impressions morales. »⁷

Le thème est repris par de nombreux écrivains, et, à la veille de la Révolution, toute la France peut lire des poèmes didactiques sur les jardins et l'art de tracer de beaux parcs, ainsi que de savantes discussions en prose sur la possibilité de concilier le goût anglais et le goût français.⁸

O paradoxe : ce sont surtout les poètes qui renouent à présent avec l'esprit pratique de Julie de Wolmar et s'évertuent de transmettre dans des strophes plus ou moins harmonieuses des conseils sur la culture de la terre, l'élevage et l'économie domestique. En même temps, comme les revendications du tiers état commencent à se faire entendre, certains nobles, contestant les délices faciles de la bienfaisance, donnent au travail dans les champs et aux jardins un sens plus « philosophique ». Tel le marquis de Lézy-Marnésia qui stigmatise le luxe effréné des nouveaux-riches, tout en rappelant les six années laborieuses où, une bêche à la main, il formait des jardins « n'ayant que la Nature et Rousseau pour maître. »⁹ C'est le même auteur qui s'efforce, dans son *Essai*

⁴ Morel, *op. cit.*, p. 236.

⁵ Girardin, *op. cit.*, p. XIII.

⁶ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁸ Les plus importants poèmes sont : J. F. Saint-Lambert, *Les saisons*, Paris 1769; J. Delille, *Les jardins*, Paris 1782; C. A. F. Lézy-Marnésia, *Le bonheur dans les campagnes* (en prose), Paris 1784; Idem, *Essai sur la nature champêtre* (poème précédé d'une longue préface en prose), Paris 1787; P. Letourneur, *Voyage à Ermenonville*, in J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris 1788, vol. I, pp. 59-176; S. Girardin, *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris 1788.

⁹ Lézy-Marnésia, *Essai sur la nature champêtre* ... *op. cit.*, p. 5.

sur la nature champêtre, d'exposer la richesse du terme « Nature » (force productive, êtres produits par elle, formes primitives de vie, sentiments honnêtes, conscience) et qui avoue que, vu cette variété des significations, la poésie peut s'en servir plus facilement que la prose.¹⁰ Dans cette explication ingénue de Marnésia se cache, d'un côté, une tendance à motiver tous les travaux agricoles par l'attrait de la « morale naturelle », de l'autre, une des raisons pour lesquelles la seconde moitié du XVIII^e siècle enferme ses rêves et désirs d'une meilleure économie dans des poèmes.¹¹

Mais la discussion sur les jardins français et anglais se poursuit de plus belle, et c'est maintenant qu'apparaît le qualificatif de « romantique » appliqué au nouveau style, ainsi que des tentatives de réunir « deux genres, sagement mêlés et variés l'un par l'autre ». ¹² Pierre Letourneur, dans son *Voyage à Ermenonville*, sans accorder la préférence à un des goûts les plus connus à l'époque, attribue chacun d'eux « à l'humeur et au moral » des deux nations. Ainsi il trouve « l'anglais moins communicatif, plus sombre, plus fermé » que le français qui « met tout dehors sous l'œil de l'étranger ». C'est pourquoi le premier est « accoutumé à un genre de beauté plus simple et plus naturelle », « il se cache et se retire dans les ombres et les détours, il ne s'ouvre à la confiance et ne se laisse pénétrer que par degrés ; il faut du temps pour parcourir tout son intérieur. *Ses jardins sont comme son âme* ». ¹³ (Souliné par moi, E. R.)

Mais le choix d'une esthétique n'est pas une chose innocente. Letourneur donne la parole à un Français que l'esprit de contradiction des Anglais agace à un tel point qu'il leur reproche un nationalisme outré : « Plus aimables que vous — dit-il — et étant vos prédécesseurs dans les arts d'agrément, nous nous sommes arrêtés à la ligne droite, aux dessins réguliers, et nous avons fait d'une campagne le champ décoré de tous les arts rassemblés. Vous l'avez vu ; et en haine de nous (souliné par moi, E. R.) parce que nous aimions la ligne droite, vous avez préféré la courbe. » ¹⁴

La Révolution apaise quelque peu la discussion sur la supériorité d'un style de jardin sur l'autre, l'esthétique devant céder la place à la politique, mais tous les « pèlerinages à Ermenonville » effectués en cette période ne manquent pas de voir dans le parc de Girardin un lieu privilégié grâce à son caractère « naturel ».

C'est au début de l'Empire que clôt enfin cette discussion un livre remarquable sur les jardins de France d'Alexandre de Laborde, qui considère déjà le paysage comme un être animé, capable d'affirmer notre dignité et de fournir un remède efficace contre « cette affection (que Cicéron appelle) l'ennui de la vie (...) et les Anglais — spleen ». ¹⁵

¹⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹¹ Lézay-Marnésia dans son Discours préliminaire à *l'Essai sur la nature champêtre*..., p. 3, tout en invitant les poètes à « enseigner à l'orner » (la nature), croit que « des préceptes exprimés en vers savamment faits, répandront de nouvelles beautés dans leurs poèmes ». Voir aussi à ce sujet R. Sabatier, *La poésie du dix-huitième siècle*, Paris 1975, le chapitre « Jacques Delille et les poètes didactiques », pp. 124-142, où l'auteur rappelle quelques poèmes didactiques latins trop vite oubliés du début du XVIII^e siècle : J. Vanière, *Stagna, Columbaria* et F. M. de Marsy, *Pictura*.

¹² Letourneur, *op. cit.*, p. 64.

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ A. Laborde, *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux* (...), Paris 1808, p. 2.

Sous la plume de Laborde on voit revivre l'histoire de l'art de composer des jardins considéré comme fonction de la vie sociale et politique. Il prétend que « nos jardins modernes ne sont pas une invention d'Angleterre. Ce sont les jardins des Anciens, ceux de Tasse, de Milton et surtout de Pétrarque; *ce sont les jardins de la nature* (souligné par moi, E. R.) auxquels les Anglais sont revenus un peu plutôt que nous. Bien loin de nous avoir jamais dirigés dans cet art, ils nous ont constamment imités, c'est de nous qu'ils tenaient leurs jardins jusqu'au XVII^e siècle». ¹⁶ La plus violente critique du jeune architecte se dirige pourtant contre les styles de propagande, comme la manie de monuments et jardins grandioses de Louis XIV, ou le goût idyllique dit de Louis XV propagé par les « philosophes ». « La bergerie se trouva alors un emblème tout prêt, un moyen préparé pour attaquer les institutions, comme elle avait servi d'abord pour fronder les mœurs. » ¹⁷

Le traité de Laborde montre aussi l'absurdité des poèmes consacrés à l'agriculture et au jardinage, sans égard à la véritable situation du paysan : « on leur (aux paysans) apprenait en très beaux vers dans quels temps ils devaient labourer, semer, récolter, tous les poèmes roulaient sur ce sujet, on vit à la fois les *Géorgiques* de l'abbé Delille, les *Saisons* de Saint-Lambert, les *Mois* de Roucher, l'*Agriculture* de Rosset, la *Nature champêtre* de Marnézia (...). Au milieu de ces singularités, ou plutôt à leur suite, arriva la Révolution ». ¹⁸

Ce à quoi aspire Laborde c'est de transformer tout le pays en un jardin : « en France chaque maison devrait être accompagnée d'un jardin soigné, de fleurs, de beaux arbres, et n'être séparée des autres habitations que par un fossé ou une haie, afin de se servir mutuellement de point de vue ». ¹⁹

Ainsi le discours sur les jardins change du tout au tout, et comme fonction principale de ce nouveau style il recommande la suppression des barrières entre les hommes pour former autour d'eux une zone fleurie et ouvrir de larges perspectives.

II. L'art des jardins en Pologne : Ignacy Krasicki — Izabela Czartoryska

Quelle sorte de discours emprunteront donc les littérateurs polonais sensibles aux nouveaux besoins et à l'intérêt éveillé en Occident par la discussion sur les jardins? Il faut le constater dès le début : bien qu'avec un certain retard, les écrits concernant ce thème sont assez nombreux. ²⁰ Les Polonais aimaient, de tout temps, le travail des champs, et ils appréciaient les charmes et l'utilité des jardins particuliers. Dans de nombreuses bibliothèques de la noblesse polonaise on rencontrait des livres sur l'agriculture et le jardinage.

¹⁶ *Ibid.*, 48.

¹⁷ *Ibid.*, 41.

¹⁸ *Ibid.*, 42.

¹⁹ *Ibid.*, 48.

²⁰ Cf. une riche bibliographie des traités polonais sur les jardins dans : L. Komarnicki, *Sztuka ogrodnicza na przełomie wieku XVIII i XIX* (L'art des jardins à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle), Warszawa 1923.

Pourtant c'est surtout vers la fin du XVIII^e siècle que sont tracés des jardins autour de grandes villes. Varsovie détient la priorité, car le roi Stanislas-Auguste Poniatowski et son frère, Casimir donnent l'exemple aux nombreux seigneurs et petits nobles, qui visitent la capitale à l'occasion des diètes. Les femmes, excellentes dans l'art de fonder les jardins, mais les hommes aussi propagent des styles différents, car très vite on se rend compte des particularités du goût français ou italien d'un côté, et du goût anglais (qu'on appelle parfois chinois) — de l'autre.

A la même époque autour de Varsovie se forme tout un réseau de résidences nobiliaires entourées de jardins qui, chez certains provoquent une vive critique, chez la plupart pourtant l'admiration et le désir de les égaler. Le mécontentement se manifeste parfois face aux embellissements coûteux et à l'imitation servile de l'étranger, surtout quand, en même temps, les propagateurs de ces inventions coûteuses négligent la tradition et les devoirs de leur état.

C'est en la personne d'Ignacy Krasicki, évêque de Varmie, qu'on peut voir s'affronter ces deux tendances; l'attrait de beaux jardins ingénieusement composés et le bon sens pratique visant surtout l'économie et l'utilité.²¹ Krasicki, un des hommes les plus en vue des Lumières polonaises, poète satirique, romancier, partisan des réformes, n'a pas besoin d'un Elysée de la *Nouvelle Héloïse*. Bien au contraire : il vit toujours entouré de sa petite cour et recherchant lui-même la société des autres. Il conseille à la noblesse de veiller, en premier lieu, sur la culture des champs, et il nous semble qu'il aurait été d'accord avec les transformations effectuées par Madame de Wolmar dans les parterres et le potager appartenant à sa maison. Il aime tous les plaisirs de table grâce à la culture des légumes et des arbres fruitiers. Mais il ressent une véritable satisfaction à la vue des fleurs écloses dans des serres ou sur les plates-bandes savamment tracées. Rien de plus instructif que de suivre les passages de ses œuvres où il blâme l'artifice ou approuve l'utilité des jardins, et de les confronter ensuite avec le libre discours de sa correspondance. On pourrait découvrir ainsi un des traits caractéristiques des Lumières dont on parle trop peu : une sorte de faille très souvent masquée par l'ancienne routine classique ou par la nouvelle et optimiste anthropologie des encyclopédistes. Cette contradiction interne sera découverte en France par Laborde, cité ci-dessus, mais dont les écrits ne viennent qu'après la Révolution.

Dans ses romans ainsi que ses satires Krasicki veut surtout instruire. Heureusement, il ne suit pas l'exemple de nombreux poètes didactiques de France, et il ne lui vient pas à l'esprit de donner des conseils ou recettes en vers. Mais il trace facilement, en poète satirique, le portrait de la « Femme à la mode » où le jardin fait d'après un modèle français est cruellement raillé. Les carrés traditionnels de buis y sont remplacés par des bosquets de cyprès, où parmi les ruisseaux se promène, en rêvant sur les malheurs d'Héloïse ou de Paméla, la maîtresse de ces lieux, trouvant de temps en temps le repos dans des kiosques, ermitages, belvédères ou au bord d'artificiels bassins.

Krasicki voudrait voir autre chose dans les campagnes polonaises. C'est pourquoi il écrit ses *Listy o ogrodach* (Lettres sur les jardins) où il rappelle l'ancienne devise de

²¹ Ignacy Krasicki (1735-1801) a laissé deux traités sur les jardins : *Ogrody* (Les jardins) et *Listy o ogrodach* (Lettres sur les jardins), in *Dziela...* (Œuvres...), Warszawa 1803, vol. V-VI. En plus, il a souvent informé dans sa correspondance privée, ses amis et proches, de ses entreprises dans ce domaine. Voir: *Korespondencja Ignacego Krasickiego* (Correspondance d'Ignacy Krasicki), Wrocław 1958, vol. I-II.

l'utile joint au plaisant, et trace l'histoire des jardins depuis l'Eden de la Bible jusqu'aux serres et jardins botaniques modernes. Connaissant bien l'histoire de son pays natal, l'évêque de Varmie comprend les difficultés auxquelles se heurtaient les efforts des aïeux de rendre la vie plus agréable, mener en sécurité une existence paisible : « cultiver son jardin » dans le sens propre et figuré.

Cultiver, ce n'est pas imiter servilement des modes extravagantes. En bon classique, Krasicki approuve tout ce qui pourrait servir l'homme : la culture des plantes médicinales en Chine, l'atmosphère unique des jardins antiques invitant à la méditation et au recueillement, la libre végétation dans les parcs anglais où, sur des pelouses vertes, on voit des arbres centenaires.

Ce qu'il blâme et critique, c'est la violation de la nature aussi bien en Orient qu'en Europe, et il donne en exemple des ruisseaux sans eau, des curiosités entassées sans nombre, des espaliers trop réguliers, des arbres taillés, des tapis en fleurs, etc. Mais Krasicki regarde tous ces artifices du même œil que la mode dite gothique. Il semble séparer le style médiéval des édifices, tellement en vogue en Angleterre, style lié à la poésie de ruines et de tombeaux et l'aspect des parcs et jardins « naturels » constituant le cadre à cette architecture abhorrée des Français cultivés du XVIII^e siècle.²² L'esthétique de l'évêque de Varmie rejoint donc celle de l'abbé Batteux qui propageait « la belle nature » ou « une nature choisie » et cherchait à réduire tous les arts à un seul principe.

Si nous comparons les textes sur l'art des jardins de Krasicki avec ses livres propos dans sa correspondance française (avec le comte Lehndorff) et polonaise (avec sa famille) nous découvrons surtout un seigneur débonnaire trouvant la plus vive satisfaction dans le jardinage. Presque chaque lettre à Lehndorff contient des informations sur les travaux effectués dans de nombreux jardins de ses résidences, sur les arbres et les fleurs nouvellement plantés, sur les embellissements introduits et les récoltes satisfaisantes. Le plus souvent se répètent les noms des fleurs que Krasicki aime beaucoup : tulipes, jacinthes, roses, jasmins. Il cite, avec satisfaction, ses commandes faites à Londres, à Hambourg, à Amsterdam : trois milles bulbes, des boisseaux de graines, d'innombrables plants. Il se vante de sa vigne (« j'ai des grappes dont une seule remplit une grande bassine » (sic)²³, de sa serre (« un seul prunier porte trois cent quarante fruits, sans parler de pêches et d'abricots »).²⁴ Le mauvais temps qui arrête la végétation l'exaspère, et le spectacle des fleurs le réjouit : « mon jardin, je vous le jure, est dans toute sa beauté, je viens de le quitter en ce moment, tout parfumé de jasmins et de roses ».²⁵

On peut donc constater chez cet homme des Lumières, épicurien à ses heures, une attitude utilitaire liée avec un authentique enracinement dû à ses origines campagnardes. L'esthète dispute de zèle avec « le bon seigneur » qui connaît tous les secrets du jardinage et se soucie de les communiquer à ses sujets. Il semblerait donc que dans ce domaine, Krasicki représente l'esprit pratique de Madame de Wolmar sans sacrifier à la mode extravagante et sans avoir besoin d'évasion comme Julie. Or, les choses ne sont

²² Krasicki, *Listy o ogrodach* (Lettres sur les jardins), *op. cit.*, vol. V.

²³ *Korespondencja Ignacego Krasickiego* (Correspondance d'Ignacy Krasicki), vol. II, p. 437, lettre n° 538 à Ghigiotti, du 17. 9. 1789.

²⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 632, lettre n° 658 à Antoni Krasicki, du mois de mars 1794.

²⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 628, lettre n° 657 à Lehndorff, du 23. 2. 1794.

pas si simples. A côté des jardins « naturels » l'évêque de Varmie en fonde d'autres, comme celui de Smolany où il invite Lehndorff en insistant : « il faut que vous reveniez avec les hirondelles au moins, pour de très grandes consultations au sujet des plantations, promenades, temples, kiosques, ponts, chaussées etc. . . que je projette dans ces lieux pour les rendre absolument semblables aux autres campagnes embellies dans le goût anglais ». ²⁶ Tout en améliorant la culture des légumes et des fleurs il y trouve un dérivatif aux malheurs de la patrie, et, tout en plaisantant, il se forge une philosophie de renonciation fondée sur le conseil fameux de Candide ! : « Faute de métairie, écrit-il, je cultiverais mon jardin. Gueux comme Epictète, je suis les drapeaux de la philosophie ». ²⁷ Quand, au printemps de 1790, une guerre entre la Prusse et la Russie menace sa paisible existence en Varmie, Krasicki écrit à son frère : « sans prêter attention à la guerre je m'affaire de mon mieux autour du jardin, je fais venir fleurs et arbres ». ²⁸ Et, lors de l'Insurrection de Kościuszko, en 1794, il se réjouit à la pensée d'aller à Hambourg où il pourra acheter de nouveaux plants, objet d'envie de ses voisins. Le jardin semble donc être pour Krasicki, comme pour certains philosophes de l'Antiquité mais aussi pour Voltaire, ce lieu unique où l'effort humain s'avère rentable et où l'on peut embellir la nature, sans pourtant communier avec elle.

Izabela Czartoryska qui d'ailleurs échange avec Krasicki des lettres sur la culture des plantes et les projets des parcs, et qui lui offre des plants et des grains en recevant en retour des catalogues et des spécimens curieux, représente une autre formation et elle initie un autre discours au sujet de jardins. ²⁹ Femme d'un riche aristocrate, elle visite plusieurs pays d'Europe et, sans négliger les modèles français, elle admire, ainsi que son mari, l'originalité de leurs concurrents d'Outre-Manche. C'est elle qui trace un grand parc, Powązki, tout près de Varsovie, en conciliant le style des jardins anglais et le goût des bergeries à la Marie-Antoinette. Elle se fonde aussi sur l'exemple de la princesse Helena Radziwiłł et de son Arcadie soigneusement entretenue près du palais de Nieborów où « l'on a récemment aménagé le temple en salon, construit un arc ancien, à moitié enfoncé dans la terre, en apparence tout à fait antique, (. . .) et terminé une cabane (. . .) ». ³⁰

Izabela Czartoryska semble donc, dans la première phase de son activité, s'adonner à une sorte de jeu, où quelques réminiscences de l'Elysée de Julie rejoignent de

²⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 236, lettre n° 406 à Lehndorff, du 26. 7. 1784. Un passage du journal du comte Lehndorff, cité par Z. Goliński dans sa monographie *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1979, p. 242, nous donne une idée des splendeurs du jardin de Krasicki à Heilsberg, où l'on pouvait admirer des chutes d'eau et une fontaine imitant fidèlement celle de Vaucluse. L'aristocrate prussien ne tarit pas d'éloges en parlant de parterres de fleurs, de jets d'eau et d'autres inventions de Krasicki qui semble oublier ses anciennes critiques dirigées contre l'imitation des modes étrangères.

²⁷ *Korespondencja Ignacego Krasickiego op. cit.*, vol. I, p. 342, lettre n° 219 à Lehndorff, du 20.1. 1779.

²⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 461, lettre n° 556 à Antoni Krasicki, du 18. 4. 1790.

²⁹ Izabela Czartoryska née Fleming (1746-1835), femme du prince Adam Kazimierz a tracé de magnifiques jardins et parcs à Powązki, Puławy, Sieniawa et, pendant plusieurs années entendait consacrer le meilleur de son temps à la composition de son livre édité en 1805, à Wrocław : *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów* (Pensées diverses sur les moyens de tracer les jardins). Ce sont les estampes, exécutées avec beaucoup de soin qui attirent aujourd'hui l'attention du lecteur. Sur ce sujet lire : Komarnicki, *op. cit.*, et A. Załuska, *Poezja opisowa Delille'a w Polsce* (Poésie descriptive de Delille en Pologne), Kraków 1934.

³⁰ *Listy księżny Izabeli z hr. Flemingów Czartoryskiej do starszego syna Adama* (Lettres de la princesse Izabela Czartoryska née Fleming à son fils aîné Adam), Kraków 1891, pp. 7-8.

nouveaux modèles de parcs anglais, avec des « fabriques » observées en France.³¹ Elle connaît et fait venir des livres sur le jardinage : elle préfère pourtant à la prose la poésie didactique se rapportant au même sujet. Elle lit donc passionnément A. Pope et J. Delille. C'est vers ce dernier qu'elle se tourne dès la parution des *Jardins*, traduits, grâce à l'initiative de la princesse en polonais, par Franciszek Karpiński en 1783. L'édition, augmentée, du poème, en 1800, contient un passage sur un des jardins d'Izabela, celui de Puławy.³²

Nous ne retrouvons point chez cette femme, cadette de onze ans à peine d'Ignacy Krasicki, rien de la réserve amusée de l'évêque de Varmie vis à vis de la nature, ni de son bon sens utilitaire. Elle aime surtout Delille, car celui-ci, tout en admettant la position privilégiée de l'homme et le situant au centre de ses descriptions, comme le faisaient les paysagistes du XVII^e siècle, lance l'idée d'une communion intime avec la nature. Les conséquences en seront très importantes aussi bien du point de vue esthétique que philosophique. Pour la princesse Czartoryska le sens plein de cette nouvelle perspective échappe quelque peu, mais elle s'approprie surtout la notion de nature-refuge. Tandis que Krasicki descendait dans ses jardins pour oublier les menaces d'une époque trouble et qu'il jouissait pleinement des résultats de son travail, Izabela, après avoir vu son parc de Powązki ravagé par l'armée russe, cherche une confirmation de ses sentiments patriotiques dans ses jardins de Puławy et de Sieniawa. C'est une douce mélancolie qui l'accompagne alors, et elle prend comme témoins de sa douleur les arbres tendant vers elle, ses longues branches comme de bons amis. En 1800, cinq ans après le dernier partage de la Pologne, Izabela parle, dans une de ses lettres adressées à son fils, de la nature comme d'un être vivant : « J'ai une grande reconnaissance — dit-elle — pour ces arbres, pour ces fleurs (...) Je veux leur élever un monument et cet hommage leur est dû ».³³

Toutes ces tendances trouvent leur expression la plus heureuse dans le livre sur la fondation des jardins que Czartoryska écrit au long de ces années mornes et tristes de sa vie. *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów* (Pensées diverses sur les moyens de tracer les jardins) éditées à Wrocław, en 1805, doivent leur valeur à la longue pratique de Czartoryska et à sa connaissance de la théorie.³⁴ Le livre richement illustré commence par une citation de Pope, ce qui signale le goût d'Izabela pour les jardins anglais. Elle voudrait, avant tout, apprendre à ses concitoyens, aussi malheureux qu'elle après la débâcle de la Pologne, un art capable de les consoler, car la nature est le meilleur ami de l'homme. Cette personnification de la nature dépasse chez elle les métaphores en cours et les lieux communs. Consciente de l'importance du paysage entourant le jardin, la princesse Czartoryska veut qu'on commence par aimer ce lieu

³¹ Le terme « fabrique » désigne au XVIII^e siècle de petites constructions légères élevées dans un jardin, un parc etc.

³² Sur ce sujet cf. Żaluska, *op. cit.*, pp. 27-28. Voir aussi : J. Ehrard, *Modernité du nouveau Virgile* (extrait), p. 208.

³³ *Listy księżny Izabeli*, *op. cit.*, lettres à son fils, du 10. 4. 1800.

³⁴ Sur ce livre cité ci-dessus, voir note 29. Izabela Czartoryska, toute vouée au culte de Rousseau et informée sur les nouveautés des traités théoriques paraissant en France, semble pourtant pencher vers le goût anglais, surtout après la Révolution de 1789.

comme un ami dont il faut « camoufler les défauts, faire ressortir les qualités, ne le quitter jamais, le secourir toujours et procéder d'une telle façon que notre goût le plus simple suive de près la Nature ». ³⁵

Les temps ont changé, les bergeries ne sont plus à la mode, et Izabela Czartoryska recommande surtout les effets produits par un site pittoresque et la végétation gracieusement disposée. Ce qui fut la gloire du parc de Powązki : cabanes, kiosques, temples (en un mot les « fabriques ») sont en nombre très réduit ici, et pourvu d'une fonction déterminée. On sait, d'ailleurs, à quoi servaient ses petits pavillons de Puławy : la princesse y conservait documents et souvenirs patriotiques, elle en formait de véritables musées où les visiteurs pouvaient suivre l'histoire glorieuse de la Pologne.

Voilà donc ce que sont devenues les différentes théories des jardins adaptées à la circonstance et servant maintenant la cause patriotique. « Ayant perdu même la Patrie et l'Espoir — avoue Izabela Czartoryska dans la préface à son livre — d'autres jeux et divertissements n'ont eu pour moi aucun attrait ni agrément : ce seul plaisir m'a toujours été agréable et elle chassait mes tristes souvenirs. » ³⁶

Bien que dans une douzaine de chapitres qui suivent cette belle préface on trouve surtout des informations pratiques sur la culture des arbres et des fleurs, sur les corbeilles, les sentiers, les haies, les monuments etc., il s'agit ici d'autre chose que de conseils terre à terre des traités sur les jardins de Krasicki.

Moins que la période d'une génération sépare les deux discours, pourtant ils appartiennent aux époques différentes. Ignacy Krasicki s'avère être un homme des Lumières par excellence, et la discipline classique liée à l'optimisme ironique semble cacher une inquiétude morale qui se traduit par des inconséquences plus ou moins visibles de ses choix. C'est le havre de l'utilité sur le plan individuel et social qui lui reste encore quand tout s'écroule autour de lui. Krasicki sait s'enfermer alors dans l'enclos de son verger ou de sa serre, et il continue à « cultiver son jardin ». Les motivations philosophiques qu'on peut y découvrir mènent vers *Candide* plutôt que vers la *Nouvelle Héloïse*.

Czartoryska aussi bien par son tempérament que grâce à son éducation porte en elle bien des traits d'un romantisme avant la lettre. Le style anglais des jardins qu'elle propage, malgré un engouement passager pour les bergeries de Versailles, répond à son besoin de communier avec la nature. Et c'est la nature regardée comme une amie devenue consolatrice par sa présence même, qui permet de supporter des séparations, des pertes, des malheurs. Bien plus : la nature fait que la mélancolie change en un sentiment doux et agréable. Aucune motivation utilitaire ne s'y mêle, sauf un désir, toujours plus grand, de sauver dans ce cadre champêtre l'identité nationale ravivée par d'émouvants souvenirs.

Un parallèle s'impose quand on considère le discours sur les jardins en France et en Pologne à l'époque des Lumières. Les mêmes tendances caractérisent tous ceux qui redécouvrent alors la nature, et parfois des motivations pareilles les guident dans leur recherche d'une paix d'âme de plus en plus difficile à atteindre. Aussi bien l'utilité que le plaisir se relayent ou se rejoignent en empruntant différentes formes. Ce qui est

³⁵ Czartoryska, *Myśli różne* ... op. cit., p. 1.

³⁶ *Ibid.*, p. 4.

pourtant spécifique pour les auteurs polonais qui voudraient voir leur pays transformé grâce à la culture des jardins, c'est l'harmonie de leurs sentiments patriotiques et de ce qu'il y a de plus désintéressé et de plus sublime dans la nature. A l'époque des grands **malheurs et des pertes irréparables, le jardin des intellectuels se réclamant des Lumières** aussi bien que celui des dames mélancoliques et quelque peu artificieuses, devient une oasis où l'on se sent chez soi, dans sa petite patrie.

LA POÉSIE POLITIQUE DE CIRCONSTANCE A L'ÉPOQUE DE STANISLAS-AUGUSTE PONIATOWSKI

par

ROMAN KALETA

Outre la littérature marquée dans les manuels scolaires par les noms des plus illustres hommes de lettres et de leurs œuvres, la Pologne avait connu une profusion d'œuvres, en quelque sorte souterraines parce qu'anonymes, de circonstance, par excellence politiques.

Pendant des dizaines d'années, les historiens de la littérature traitaient cette production « en marâtre », du fait de ses valeurs artistiques prétendument inférieures. Il y avait toutefois à cela une autre raison encore, plus importante : à part quelques vers éphémères peu nombreux, c'était une matière inconnue. Jusqu'à ce jour nous ne sommes pas en mesure de définir exactement la quantité d'œuvres appartenant à cette catégorie de poésie militante.

A l'Institut des Recherches Littéraires de l'Académie Polonaise des Sciences sont menés depuis trente ans des travaux visant à tirer des bibliothèques et des archives ces monuments de la littérature pour en préparer l'édition. A partir de matériaux déjà réunis on sait que, de la mort d'Auguste III Wettin (1763) jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, en l'espace donc de trente et quelques années, plusieurs milliers de vers de ce genre ont été mis en circulation. On prévoit leur édition en une quinzaine de tomes épais. Ce sera, rien que par ses dimensions, un corpus imposant.

Les chercheurs allemands, à commencer par les publications de Roch Liliencron et Franz Ditfurth, ainsi que les français avec en tête l'excellent « découvreur » et investigateur de cette « littérature militante » Charles Lenient, ont depuis longtemps déjà achevé de mettre au jour, ordonner et éditer leur patrimoine littéraire de ce type, chose que nous autres Polonais ne pouvions faire en même temps qu'eux du fait de la perte de l'indépendance. On ne pouvait entreprendre de rattraper ce retard qu'après le recouvrement de celle-ci. Un bon début a été fait après la première guerre mondiale à l'école cracovienne d'études polonaises du professeur Ignacy Chrzanowski où des travaux de pionnier sur cette poésie étaient menés par Juliusz Nowak. La continuation de ces recherches à une large échelle n'a cependant été possible que dans la République Populaire Polonaise.

J'ai signalé ci-dessus le nombre surprenant de vers politiques mis en circulation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, que ce soit sous forme d'imprimés éphémères ou de copies manuscrites transmises de main en main. Il a été possible de les réunir en dépit des grandes destructions dont avaient été l'objet nos bibliothèques publiques et privées ainsi que les archives, depuis la guerre polono-russe de 1792 et l'insurrection de Kościuszko de 1794, jusqu'à la seconde guerre mondiale. Qu'il suffise de mentionner

les pertes subies par la culture polonaise pendant l'insurrection de novembre (1830-1831) du fait de la confiscation des fonds de l'Université de Vilna et de ceux de la Société Varsoviennne des Amis des Sciences, ainsi que de la destruction de nombreuses bibliothèques religieuses, des magnats et des nobles. Qu'il suffise de signaler que, pendant la dernière guerre, dans la seule Bibliothèque du Majorat des Krasiński à Varsovie et à la Bibliothèque Nationale ont été consumés des milliers de codex manuscrits contenant de nombreux « silvana » où abondaient les œuvres recherchées.

La poésie politique de circonstance avait en Pologne une vieille tradition, remontant jusqu'au Moyen Age. Elle a connu un développement extraordinaire à l'époque de la démocratie nobiliaire, dont la base juridique était définie par les privilèges arrachés aux rois, aux XV^e-XVI^e siècles à toute occasion propice par « l'état chevaleresque », et présentés par la suite avec empressement à l'approbation de chaque souverain nouvellement élu après l'extinction de la dynastie des Jagellon. On gardait comme la prunelle de l'œil surtout la constitution et les privilèges des XV^e et XVI^e siècles, garantissant à la noblesse la sécurité personnelle et des biens, ainsi que son droit de regard dans toutes les affaires essentielles du domaine de la politique intérieure et étrangère de l'Etat.

Particulièrement nombreux furent les vers politiques qui circulaient dans le pays à l'époque des guerres (victoires, défaites, traités de paix), des confédérations et des révoltes des grands, dites « rokosz ». Il y en avait à la mort des souverains, à l'occasion des interrègnes, des élections et des couronnements de rois; lors des diètes, des diétines et des tribunaux ainsi que des circonstances mineures telles que les anniversaires, les actes de grâce particuliers, les voyages, les mariages, les baptêmes, les enterrements, etc. à la cour royale et dans les palais des magnats qui dirigeaient la vie politique de la République nobiliaire.

Jusqu'à l'avènement du roi Stanislas-Auguste Poniatowski (1764), ces vers étaient un puissant maillon assurant les liens de condition entre les nobles polonais dispersés sur l'immense territoire de 730 000 km². Ils étaient parfois un moyen d'expression pour les éléments anarchiques s'engageant passionnément dans la défense de la « liberté d'or ». Dans la plupart des cas cependant — et c'est ce que je voudrais souligner — leur genèse était caractérisée tant par le souci de maintenir les privilèges que par la sollicitude pour le sort de la République de plus en plus menacée de l'extérieur et affaiblie intérieurement par les collisions entre l'intérêt privé des magnats et l'intérêt public de la République.

La liberté d'or polonaise! Il n'avait pas son égale dans le monde entier. Même les « gueux à blason » les plus misérables en étaient gonflés d'orgueil, première source de la xénophobie nobiliaire fondée sur la conviction rendue à merveille par ces vers latins caractéristiques :

Una fides romana,
Unus pontifex in Roma,
Una libertas polona.

Plusieurs siècles de sollicitude de la noblesse pour ses avantages privés ont conduit à la chute du pouvoir royal et à la désagrégation de l'Etat.

Outre l'attitude hostile de la noblesse envers les rois, de nombreuses autres causes ont fait que la République des Deux Nations s'est trouvée, sous le règne d'Auguste III,

au fond de la décadence. Il convient de mentionner avant tout les guerres menées dans la seconde moitié du XVII^e siècle contre la Suède, les Cosaques et les Tatars, contre Moscou et la Turquie. Entre 1648 et 1716 la Pologne a vécu 55 ans sous le signe de **Mars, ce qui a appauvri et dépeuplé le pays. Effroyable était en effet l'image de l'Etat polonais au milieu du XVIII^e siècle.** Le roi saxon préférait séjourner à Dresde plutôt qu'à Varsovie. Les activités de la diplomatie s'étaient éteintes. Le trésor était vide. La capacité défensive du pays se présentait aussi sous un jour désastreux : les effectifs de l'armée polonaise et lituanienne ne dépassaient pas les 36 000 hommes (ce qui, au regard du nombre d'habitants, était un chiffre de plusieurs fois inférieur à celui des pays voisins), et les soldats étaient mal entraînés et armés. Le pouvoir législatif avait pratiquement cessé de fonctionner. Sous le règne d'Auguste III (1733-1763) aucune diète n'avait pu aboutir à un résultat quelconque. La règle d'unanimité en vigueur autorisait les coteries et partis opposés de magnats à rompre les débats publics par le cri : « *liberum veto!* » lancé par tout député corrompu ou incité à le faire.

Dans la conscience des nobles s'était ancrée la conviction exprimée par cette formule, devenue dès cette époque proverbiale : « La Pologne repose sur l'anarchie ». Et qu'elle subsistera ainsi en tant qu'Etat chrétien, car elle reste sous une protection particulière de la Providence divine, car elle ne menace aucun de ses voisins et constitue un important facteur de l'équilibre européen. Les symptômes mentionnés de la paralysie de l'Etat se doublaient du retard économique du pays, particulièrement choquant au regard du progrès économique de l'Occident, ainsi que de la décadence générale de l'éducation, des sciences et de la littérature. Les magnats qui dirigeaient la politique polonaise — héritiers de grandes fortunes — étaient principalement occupés à étendre leurs biens et accroître l'importance de leurs familles par des mariages avantageux et une exploitation inhumaine des paysans en contradiction avec toute sagesse économique, ainsi que par des démarches en vue de gagner en popularité parmi les « frères » nobles et à obtenir la protection des souverains étrangers. Dans les palais et les manoirs se tenaient coup sur coup des rassemblements à toute occasion ; ils avaient principalement pour but le divertissement, la goinfrerie et l'ivrognerie. En ces temps est entrée dans la langue la formule : « Sous le roi saxon, mange, bois et desserre la ceinture ».

C'est sur cette passion pour le divertissement et les plaisirs, si caractéristique de la noblesse polonaise, qu'écrivait avec une note de mélancolie patriotique Stanisław Konarski à Józef Aleksander Jabłonowski dans sa lettre du 13 janvier 1763 : « A Varsovie, opéras, comédies, ballets incessants, comme si trois cent mille soldats gardaient les frontières... (On a) à ce point oublié les malheurs du pays que personne ne veut faire front à rien, de sorte qu'il nous faut mourir peu à peu jusqu'à ce que nous ne mourrions pour de bon ».

Dans cette situation extrêmement critique pour la Pologne, il se trouvait cependant des patriotes qui n'épargnaient ni leurs forces, ni leurs talents, ni leur vie pour la sauver. C'étaient avant tout l'auteur de la lettre citée. Konarski était, dans sa génération, le premier qui ait « osé être sage ».¹ Dans sa brochure *Rozmowa ziemianina*

¹ *Sapere auso* — inscription gravée sur la médaille frappée en l'honneur de Konarski sur l'ordre de Stanislas-Auguste.

z sąsiadem (Entretien du propriétaire terrien avec son voisin), parue en 1733, il avait présenté la situation tragique de l'Etat et indiqué la voie de son renforcement, soulignant que, pour la Pologne, il était avant tout « nécessaire de faire aboutir les diètes ». La lutte contre le *liberum veto* était devenue son obsession. Il la couronnera trente ans plus tard par la publication de son fameux traité politique *O skutecznym rad sposobie* (De la manière efficace de délibérer). Le plus grand mérite de Konarski a été cependant la réforme des collèges piaristes, réalisée par lui en 1741 dans l'esprit du rationalisme et en considération du salut à apporter à la patrie.

Avec le temps, d'autres congrégations religieuses enseignantes emboîtèrent le pas des piaristes : les théatins et surtout les jésuites. Avant même l'avènement de Stanislas-Auguste, les prêtres de la Société de Jésus avaient accompli la grande œuvre d'associer l'enseignement dans l'esprit catholique aux acquisitions de la pensée européenne contemporaine; ils tentaient en outre de mettre en harmonie la doctrine de l'universalisme religieux avec l'intérêt de leur propre nation et Etat.

Après la mort d'Auguste III et avant l'élection du nouveau roi il y avait en Pologne deux partis politiques à la tête desquels se trouvaient les magnats polonais les plus influents : l'un s'appelait républicain ou parti des Potocki, l'autre, parti des Czartoryski ou « Familia » (Famille). Etait également actif un autre groupement politique dit « de cour » ou « saxon ». Pendant de nombreuses années, la lutte entre ces trois fractions politiques se réduisait principalement aux marchandages ayant pour enjeu les offices ministériels, les palatinats, castellanies et starosties, devenus vacants après la mort des dignitaires. Vint enfin le temps où, dans la ferveur des luttes politiques, on commença à parler de plus en plus fort et à écrire de plus en plus fréquemment du besoin de renforcer l'Etat. Les porte-parole de l'amendement des institutions de la République et de la réalisation, à cette fin, des réformes indispensables s'étaient recrutés principalement parmi les représentants de la jeune génération de Polonais, formés dans les collèges piaristes, collaborant avec le camp des princes Czartoryski. Ils entreprirent des activités sur un front très vaste, s'efforçant d'agir sur la noblesse dans l'esprit des Lumières occidentales, dont les idées étaient largement véhiculées jusqu'en Pologne, surtout par l'intermédiaire des livres français, et éveillaient une résonance de plus en plus grande dans les publications polonaises.

Quand, après la mort de l'impératrice Elisabeth (5. I. 1762) et le court règne de son neveu Pierre III, privé de la couronne le 9 juillet 1762, le sceptre russe eut passé aux mains de Catherine, bienveillante pour les Czartoryski, les chefs de la Famille décidèrent de faire un coup d'Etat, de détrôner Auguste III et, avec l'appui de St-Petersbourg, faire passer l'élection d'un roi Piast (c'est-à-dire polonais), choisi évidemment au sein de leur famille. La réalisation de ce but fut éminemment facilitée par la mort subite du monarque (4. X. 1763).

Cédant aux souhaits de leur protectrice, les Czartoryski proposèrent comme prétendant au trône Stanislas Poniatowski, dans la conviction que le jeune souverain, leur proche parent, serait par simple reconnaissance un instrument docile de leurs visées politiques. L'impératrice (qui avait entretenu autrefois avec le candidat au trône polonais des relations intimes) faisait des calculs analogues à l'encontre de la personne de Poniatowski et recommandait à ses diplomates de pousser sa candidature comme roi de Pologne. La victoire de Stanislas-Auguste sur le champ des élections fut décidée par les troupes russes qui, à la demande des Czartoryski, étaient entrées au nombre de

plusieurs dizaines de milliers en Lituanie et en Pologne, contribuant d'une manière décisive à mettre en déroute l'opposition.

Les événements décrits ici en un grand raccourci s'accompagnaient d'écrits satiriques diffusés dans le pays par les partis adverses. Après l'avènement de Stanislas-Auguste apparurent des œuvres à caractère panégyrique, écrites par les partisans et les flatteurs du nouveau monarque, principalement par les maîtres *ad usum scholae*. Elles n'arrivèrent pas à étouffer les voix littéraires représentatives de l'opinion publique, exprimant l'aversion, voire la haine pour le roi imposé à la Pologne par la force.

Mettant à profit sa supériorité dans la sphère politique, la Famille réalisa plusieurs changements législatifs essentiels à la diète de convocation. Monté sur le trône, Stanislas-Auguste entreprit énergiquement de continuer l'œuvre d'amendement de la République, consacrant beaucoup de temps et de forces à l'élaboration d'un projet à long terme de réforme du système de pouvoir et des institutions.

L'ambition visible du jeune monarque de restituer aux Polonais et aux Lituanais la position qui leur était due en Europe fut vite paralysée par les puissances qui, ayant placé leur candidat sur le trône des Piast et des Jagellon, visaient à présent à élargir et renforcer leurs influences dans l'Etat polonais. La garantie de cette politique de conquête résidait dans les 40 000 soldats russes qui stationnaient en territoire de la République depuis le dernier interrègne, contrairement aux accords conclus avec les Polonais. Les Czartoryski, déçus dans leurs calculs politiques, voire trompés, commencèrent à se rapprocher de leurs adversaires politiques d'hier. L'ambassadeur de l'impératrice, ayant à portée de la main une puissante armée, tendait à imposer aux uns et aux autres sa volonté. La première grave confrontation entre le nouveau pouvoir inspiré par les mandats étrangers et la société eut lieu pendant la diète de 1766. Elle avait été provoquée par la tentative, faite à l'instigation des ambassadeurs russe et prussien, de faire passer une loi sur l'égalité en droit des confessions.

La noblesse, catholique dans sa masse et traditionnellement dévote, conduite par Kajetan Sołtyk, l'évêque de Cracovie, s'opposa violemment au projet de supprimer le privilège de la primauté de la religion jusque-là dominante. Elle voyait à juste titre dans le projet de loi, dans sa teneur générale conforme à l'esprit de l'humanitarisme éclairé et de la tolérance, un attentat de la Russie schismatique et de la Prusse protestante, ainsi que du roi agissant dans leur intérêt, contre le principe jalousement gardé de la « liberté d'or ».

Pour enlever à Stanislas-Auguste l'espoir de tirer la République de l'anarchie et pour le forcer à une obéissance absolue à l'ambassadeur de l'impératrice, celui-ci avait entrepris, dès le moment de la confédération constituée à Radom en juin 1767, des entretiens apparemment amicaux avec l'opposition des nobles revendiquant le détronement du roi. L'ambassadeur russe déploya aussi des efforts pour semer la dissension entre le roi et ses oncles, les Czartoryski, pour en faire, ainsi isolé, un instrument docile de sa politique. Par la corruption, les intrigues et la violence, les garants de la « liberté d'or » parvinrent à leurs fins : ils approfondirent la haine de la noblesse pour Stanislas-Auguste, paralysant ainsi le programme en embryon inauguré par la Famille puis, en dépit des difficultés cumulées, concrétisé par Stanislas-Auguste, programme par lequel la Pologne devait être arrachée à son impuissance économique, politique et militaire.

Nous trouvons un reflet des idées et de l'atmosphère caractéristiques de la noblesse en ce temps dans les œuvres littéraires satiriques diffusées à travers toute la Pologne. Mentionnons les deux *Ody rewolucji polskiej* (Odes de la révolution polonaise) diffamatoires pour le roi, et les drames *Cnota uciemżona* (La vertu opprimée) et *Perekińczyk* (le Rénégat). Ces deux derniers, démunis d'action, étaient de fait des dialogues non scéniques visant Poniatowski, sa famille, la cour et les mandants étrangers ainsi que le Primat. Très populaires étaient les *Zdania o biskupach na sejmie teraźniejszym* (Propositions sur les évêques de la diète actuelle), composées vers la fin de 1767 sous forme de petits portraits en vogue chez nous depuis Jan Kochanowski, mais, au XVIII^e siècle, composés en série. Ils faisaient l'éloge de la vertu ou fustigeaient les vices des députés aux diètes, des sénateurs et, le plus souvent, des délégués aux Tribunaux de la Couronne et de Lituanie. Cette fois, le poète avait pris pour objet de sa satire l'épiscopat, reprochant à plusieurs évêques la poursuite des intérêts privés et le manque de zèle religieux. Ce second grief était d'une actualité particulière car la question de l'égalité en droits des confessions religieuses, apparemment enterrée une fois pour toutes, était à nouveau posée à la diète tenant ses débats depuis octobre 1767. La chose était devenue possible grâce à l'opiniâtreté de Michel Repnine, ambassadeur russe, qui, pour parvenir à son but, s'était assuré l'appui des sénateurs corruptibles et craintifs, et surtout du primat Gabriel Podoski. Les défenseurs du catholicisme : les évêques Kajetan Sołtyk et Józef Załuski ainsi que Wacław Rzewuski et son fils Seweryn, qui restaient fermement sur leurs positions, furent sur l'ordre de Repnine enlevés par la soldatesque de leurs logis dans la nuit du 13 au 14 octobre et déportés au fond de la Russie où ils devaient rester prisonniers jusqu'en 1773. Cet acte inouï de violence bouleversa profondément et indigna tous les Polonais, surtout le clergé et la petite et moyenne noblesse ardemment catholique. Andrzej Zamoyski, grand chancelier de la Couronne, remit le sceau en signe de protestation. Les patriotes capables d'exprimer leur colère par la plume maudissaient cet acte infâme dans de nombreuses œuvres. De cette période datent notamment *Oda utyskująca wolności w Polsce* (Ode pour la liberté en Pologne), *Rozmowa Wiary z Polską* (Entretien de la Foi avec la Pologne), *Nadgrobek Wolności i Wierze* (Monument funéraire de la Liberté et de la Foi), *Hasło Wolności Polskiej* (Mot d'ordre de la Liberté polonaise). Rappelons que l'idée d'emprisonner les principaux chefs de l'opposition était attribuée par nombre de personnes à Stanislas-Auguste lui-même. Dans la lutte autour des privilèges de la religion catholique, ses défenseurs menaçaient la nation de la vengeance divine et s'exprimaient dans les prophéties alors à la mode, dont *Kabala wróżąca tryumf Wiary* (Cabale prédisant le triomphe de la Foi), *Proroctwo na rok 1768* (Prophétie pour l'année 1768) annonçant entre autres la mort prochaine du roi et des émeutes dans le pays, ainsi que *Głos zasłyszany* (La Voix entendue) proclamant la destruction de la Pologne et de la Russie. Dans le même temps circulait en Pologne la fameuse prophétie de l'abbé Marek Jandołowicz, qui devait bientôt devenir le chef spirituel et l'aumônier général de la Confédération de Bar. Ce religieux, jouissant d'une réputation de thaumaturge, y annonçait de nombreux désastres horribles qui devaient fondre sur la patrie, suivis de la renaissance des « cendres » d'une Pologne grande et puissante.

La diète tenant ses débats jusqu'au 5 mars 1768 sous « la protection » importune de Repnine, finit par adopter tous les projets d'amendement de la constitution présentés par la délégation docile à l'ambassadeur, notamment la loi la plus controversée sur

l'égalité en droits des confessions religieuses. En échange de cette docilité, les Polonais obtinrent l'assurance que les sénateurs seraient relâchés et les troupes russes retirées du territoire de la République. Avant toutefois la clôture des débats du corps législatif s'était constituée à Bar, dans une province lointaine, une confédération pour la défense de la Foi et de la Liberté violentées. Les nobles y adhérèrent en foule, surtout les jeunes, particulièrement sensibles au mal fait à la patrie et à l'Eglise. Les confédérés élurent maréchal Michał Krasiński et, dans le manifeste du 29 février, les lois adoptées par la diète encore réunie en session furent déclarées nulles. Les nobles assemblés dans la petite ville de Podolie décidèrent de faire face à la violence les armes à la main. A la tête des forces armées constituées à la hâte fut placé Józef Pułaski, staroste de Warka.

La première rencontre entre l'armée tsariste et les confédérés eut lieu le 23 avril. Ainsi commença la guerre civile, en fait guerre de la noblesse contre la Russie qui, avec un bonheur variable, devait durer plus de quatre ans et se terminer par la défaite complète des confédérés. Les «Chevaliers de la Vierge» ne capitulèrent à Częstochowa, au Monastère des Ermites de St-Paul, leur dernier bastion de résistance, que le 18 août 1772, 13 jours après la proclamation par les trois puissances limitrophes du premier partage de la Pologne.

Les affrontements armés des insurgés avec l'armée d'intervention se terminaient, sauf la première rencontre de Stary Konstantynów, par la défaite des Polonais, mettant au jour tout l'anachronisme de la structure défensive de notre pays, fondée sur le ban de la noblesse. Confronté à l'armée professionnelle, moderne tant au plan de l'armement que du commandement, et surtout disposant de la puissance du feu des carrés d'infanterie appuyés par l'artillerie, le plus grand héroïsme des chevaliers maniant à la perfection le sabre était d'avance condamné à l'échec. Le foyer de l'insurrection étouffé définitivement, semblait-il, en Podolie, se ravivait avec une puissance plus forte encore dans d'autres parties du vaste Etat. La confédération se rallia le plus tôt le palatinat de Braclaw et de Pokucie, suivi par la Grande-Pologne et le palatinat de Cracovie; l'insurrection embrasa aussi la Lituanie. Dans les combats contre l'armée d'intervention, les Polonais usaient de la tactique de guerre de guérilla. En octobre 1769, la noblesse engagée massivement dans la lutte, mit sur pied la Generalność (Généralité) ou gouvernement confédéré, qui entreprit des démarches pour obtenir l'aide militaire et diplomatique des gouvernements favorables à l'insurrection, surtout la Turquie et la France. Les deux puissances, intéressées dans l'affaiblissement des influences russes en Pologne, adoptèrent cependant une attitude de réserve envers les confédérés. Outre les dissensions régnant parmi les chefs du mouvement, une diminution importante du prestige du gouvernement insurrectionnel était due à ses décisions irréflechies, notamment à la proclamation de l'interrègne en octobre 1770 et à l'attentat organisé un an plus tard contre Stanislas-Auguste à l'instigation des auteurs de cette proclamation, ce qui provoqua la chute de la confédération davantage que toutes les batailles perdues. Le mouvement de Bar se trouva abandonné du gouvernement français qui lui était jusque-là favorable, et surtout de Vienne qui le considérait avec bienveillance. L'Autriche alléchée par le partage de la Pologne, mit à profit le complot infortuné contre le roi et en fit un excellent prétexte pour refuser à la Généralité l'hospitalité qu'elle lui accordait jusque-là — le centre du gouvernement de la Confédération se trouvant en effet sur son territoire.

Le décret sur l'interrègne et la tentative manquée d'enlever le roi contribuèrent à la baisse de la popularité du mouvement de Bar dans la majeure partie de la société nobiliaire épuisée par tant d'années d'une guerre visiblement sans issue. Au cours des dernières années on s'était convaincu que Stanislas-Auguste, même dans ces mois critiques de son règne où l'unique force lui garantissant la conservation de la couronne était la Russie manifestait, d'une part, avec une ruse diplomatique consommée, la soumission à sa protectrice et, de l'autre, recherchait la réconciliation avec l'opposition nobiliaire. Il le faisait au nom de la raison d'Etat le plus lapidairement exprimée dans l'impératif moral romain : *Salus rei publicae suprema lex*.

La lutte armée des partisans de Bar et toutes ces affaires publiques, que nous avons été amené à présenter dans leurs contours les plus généraux, ont trouvé un écho dans l'abondante littérature politique, surtout dans les vers qui nous intéressent au premier chef. Ils étaient transmis de manoir en manoir, de palais en palais, de couvent en couvent, du pays tout entier vers la capitale et de la capitale en province, sous forme de tracts exclusivement manuscrits. Certains de ces textes étaient envoyés dans les résidences des magnats ou habilement glissés sous les yeux du roi et des magnats considérés comme coupables des malheurs du pays. Il arrivait que de courts pamphlets étaient collés aux murs sous forme de placards. L'action la plus forte était exercée par les vers pour lesquels des musiciens anonymes composaient une mélodie ou qui, d'emblée, étaient adaptés à l'air des chants les plus connus et les plus en vogue. Comme les confédérés menaient la guerre à la fois pour la défense de la religion catholique et pour des motifs patriotiques, les chants qu'ils chantaient étaient pour une très grande part pénétrés de piété.

La priorité parmi ces œuvres méliques politico-religieuses revint au chant composé selon la poétique du serment chevaleresque, comprenant 10 strophes saphiques, commençant par les mots « *Stawam na placu z Boga ordynansu* » (Je me présente sur la place sur l'ordre de Dieu). Plusieurs dizaines de textes analogues, professant que les soldats luttaient « sur l'ordre de Dieu » et confirmant leur « alliance éternelle avec Marie », furent composés à l'époque de la Confédération de Bar. On les chantait sans doute sur les mélodies des chants religieux généralement connus. Il y avait, parmi eux, le chant de Marie, le plus populaire entre tous : « *Woła do Ciebie przez nas Polska cała* » (La Pologne tout entière crie vers Toi par nos bouches). Pour certains chants des confédérés, les copistes notaient les recommandations mélodiques, ainsi pour *Pieśń Konfederacji barskiej* (Le Chant de la Confédération de Bar) ou le cycle *Nabożne pieśni w czasie rewolucji w upadku wiary świętej, wolności i ojczyzny* (Chants pieux au temps de la révolution contre l'atteinte à la sainte foi, à la liberté et à la patrie).

Outre les chants politico-religieux retentissant pendant les offices et aux moments solennels, les confédérés exécutaient autour du feu de camp et dans l'ordre de bataille de nombreux chants et chansons profanes — populaires et militaires. Ces derniers étaient connus du temps où les ancêtres avaient lutté pour la gloire des armes polonaises, sous le commandement de Jean III Sobieski. Ils coexistaient avec les nouveaux « tubes », comme on dirait aujourd'hui, composés sous l'effet immédiat des combats livrés, proclamant l'éloge des chefs militaires et réchauffant le courage. C'étaient notamment *Marsz konfederacji barskiej* (Marche des confédérés de Bar) commençant par les mots : « *Marsz, Polacy, marsz do broni/ Gdy was Moskwa zewsząd goni* » (Aux armes, Polonais, aux armes Puisque Moscou vous pourchasse de

toutes parts), *Pieśń w czasie rozruchów w Królestwie Polskim roku 1768* (Chant du temps des émeutes dans le Royaume de Pologne en 1768), ainsi que les supplications : *Nieogarniony w swych wyrokach Boże* (Dieu, inconcevable dans tes desseins). La chanson populaire se moquant de Drewicz (Johan Drewitz), un major russe combattant avec acharnement les Polonais, est un éloge de Kazimierz Pułaski, Józef Zaremba et Sawa Caliński, les plus célèbres guérillos confédérés. Il y avait sans doute beaucoup de chants analogues encore, chantés aux fêtes de pardons et pendant les pèlerinages des mendiants, mais ils s'évanouirent avec la génération qui avait été témoin de ces événements historiques et sous l'effet des événements ultérieurs, encore plus tragiques.

Un exemple émouvant de poésie lyrique patriotique de la période considérée, reflétant les sentiments collectifs du demos nobiliaire est fourni par le triptyque poétique de l'excellent poète de l'époque stanislavienne Franciszek Karpiński. Le premier morceau de ce cycle était intitulé *Matka syna wyprawia do obozu* (La mère envoie son fils au camp). Karpiński avait composé dans le même temps d'autres œuvres : *O nieszczęściach Ojczyzny i rzezi humańskiej* (Des malheurs de la Patrie et de la boucherie de Humań), *Powietrze i wojna* (La peste et la guerre), *Tęskność do kraju* (Nostalgie du pays).

Les événements politiques et militaires ont trouvé un écho aussi dans la littérature satirique éphémère. L'arme de la satire des versificateurs de Bar était généralement tournée contre le roi et ses partisans, contre les dissidents et contre « la violence moscovite » s'immisçant dans les querelles intérieures des Polonais. La personnification de cette violence fut le prince Michel Repnine déjà mentionné, ambassadeur de l'impératrice.

Voici un exemple illustrant son despotisme dans la capitale de l'Etat polonais. Etant venu le dimanche 5 février 1769 au théâtre au moment où le spectacle touchait déjà à sa fin, il l'interrompit et ordonna de jouer la pièce depuis le commencement. C'était sous sa pression qu'avait été prise la décision d'étouffer la confédération en usant de la violence militaire. Rien d'étonnant à ce qu'il fût devenu la cible d'attaques particulièrement violentes de la part des poètes défenseurs de la foi et de la liberté.

Pour ce qui est des genres littéraires, les poètes de Bar ne manifestaient aucun souci d'innovation. Les plus populaires étaient les formes d'expression qui avaient déjà fait leurs preuves dans un passé lointain, notamment les stylisations de prières et de littérature religieuse. Citons à titre d'exemple *Katechizm konfederacki* (Catéchisme des confédérés) de 1767 visant les dissidents confessionnels et *Siedem psalmów, w których wolność polska czyni lamentacje nad upadkiem swoim* (Sept psaumes dans lesquels la liberté polonaise se lamente sur sa chute) ainsi que le travestissement du catéchisme dans *Opisanie Polski roku 1770* (Description de la Pologne de 1770). L'auteur de *Prawda o Polsce z Izraela w rozdziałach szesnastu* (Vérité sur la Pologne d'Israël en seize chapitres) renouait avec le style biblique. Un travestissement du Décalogue, signalé par le titre même, fut réalisé dans l'œuvre *Dziesięcioro przykazania bożego* (Les dix commandements de Dieu). Dans *Podróż konfederacka na stacje podzielona* (Voyage confédéré réparti en stations), reprenant le thème du Chemin de la Croix, un anonyme décrit le martyre des soldats polonais tombés prisonniers près de Cracovie et déportés en direction de Kiev.

L'une des satires les plus diffusées était *Pacierz* (Prière) tournant en dérision Stanislas-Auguste — une paraphrase du Notre Père. On peut ranger dans le groupe d'œuvres définies ci-dessus le *Veni creator konfederackie* (Veni creator des confédérés) fustigeant les politiciens de Bar par ce « qu'ils veulent attirer le Turc en Pologne pour la défense de Jésus-Christ ». Les dialogues versifiés : *Dyskurs ziemianina z dworzaninem królewskim* (Discours d'un noble avec un courtisan du roi), *Rozmowa Polski z Litwą* (Entretien de la Pologne avec la Lituanie), *Dyskurs Moskala z konfederatem 1772* (Discours d'un Moscovite avec un confédéré 1772) jouissaient également d'une grande popularité.

Le groupe le plus nombreux de poèmes éphémères du temps de la confédération de Bar était cependant celui des vers de circonstance construits *antiquo modo* sous forme de distiques ou composés de strophes de quatre vers à rimes alternées : p. ex. *Wiersze do księcia Radziwiłła, Marszałka Konfederacji Radomskiej* (Des vers au prince Radziwiłł, Maréchal de la Confédération de Radom), *Wiersze Anonima o złożeniu pieczęci wielkiej przez Andrzeja Zamoyskiego* (Les vers d'un Anonyme sur la déposition du grand sceau par Andrzej Zamoyski), *Wiersze do króla Stanisława Augusta* (Des vers au roi Stanislas-Auguste) et nombre d'autres. Dans cet ensemble diversifié de littérature républicaine, on peut distinguer de nombreux vers proches par leur caractère des œuvres lyriques parce qu'exprimant les sentiments de rancune contre l'oppression qui écrase la patrie, ou de désespoir à la nouvelle de la mort de quelque guerrier connu, ou de regret à cause d'une défaite essuyée sur le champ de bataille, p. ex. *Lamentacja Jeremiasza nad Krakowem 1768 Anno* (Lamentation de Jérémie sur Cracovie en 1768), *Nadgrobek Jmć Pana Sawy, marszałka niegdyś mazowieckiego* (Monument funéraire du Sieur Sawa, autrefois maréchal de Mazovie).

Outre les poèmes suscitant des sentiments de tristesse, il y avait aussi des satires amusantes, suscitant l'allégresse. Ce sont, entre autres : *Walny atak dowcipnego wynalazku generała Witta na konfederację barską przypuszczony* (Attaque générale de l'invention spirituelle du général Witt, lancée contre la Confédération de Bar), *Lament Warszawskich dam nad księciem Repninem obrzezanym od Turków pod miastem Dziurdziawa* (Lamentations des dames varsoviennes sur le prince Repnine circoncis par les Turcs près de la ville de Dziurdziawa) et une autre œuvre écrite pour la même circonstance, intitulée *Lament serdeczny nad przypadkiem Repnina* (Lamentation cordiale sur l'accident survenu à Repnine), les deux assaisonnées d'esprit grivois, mises en circulation probablement en août 1771, quand parvint en Pologne la nouvelle que l'ancien ambassadeur russe à Varsovie (où il était jusqu'en juin 1769) avait été envoyé sur le front turc où il « a été deux fois contusionné par un boulet » et « reste sans espoir de vie ».

Après le déclenchement de la Confédération de Bar, la poésie insurrectionnelle régnait sans partage sur le marché littéraire. Avec le temps, quand Stanislas-Auguste se fut conforté sur le trône, surtout après le départ de Repnine de Varsovie, on vit apparaître des tracts manuscrits, parfois imprimés, contenant des vers composés par des poètes favorables au roi. Les écrivains fidèles au souverain accusaient de plus en plus hardiment et d'une manière de plus en plus convaincante la Généralité de la Confédération de Bar de sottise politique, et ses partisans d'égoïsme nuisible à l'Etat, en leur attribuant les malheurs dont souffrait le pays tout entier du fait de la guerre. Ils faisaient en même temps l'apologie de Poniatowski, monarque éclairé, ils défendaient

sa diplomatie, salutare pour la République. Cela provoqua des tournois poétiques permettant aux adversaires politiques de combattre avec la plume, et cela avec un acharnement non moindre que les soldats avec leurs sabres sur les champs de bataille. **Un exemple caractéristique de ces escarmouches est fourni par la réplique agressive** d'un poète anonyme de Bar au poème *Do narodu i potomności* (A la nation et à la postérité), écrit par Antoni Korwin Kossakowski, secrétaire du roi après la tentative de quelques conspirateurs d'enlever le roi et même — en cas de résistance — de le tuer. Outre Kossakowski, d'autres poètes sont intervenus pour défendre Stanislas-Auguste, avec, en tête, Adam Naruszewicz, un des plus illustres poètes des Lumières polonaises, auteur de *Oda do Ojczyzny z okazji niesłychanego przypadku Jego Królewskiej Mości* (Ode à la Patrie à l'occasion de l'accident inouï de Sa Majesté).

En résultat de son premier partage, la Pologne perdit de vastes territoires d'une superficie globale de 211 000 km² peuplés de 4 530 000 habitants. Se rappelant, 18 ans plus tard, cette spoliation, un des publicistes écrivait : « La Pologne a été dépecée en quatre parties, dont une seule nous est restée ». Dans ce moment difficile pour la Pologne, où la nation était épuisée par la guerre et économiquement affaiblie par les pillages et les contributions imposées pendant quelques années à la noblesse, à la bourgeoisie et à la paysannerie par toutes sortes d'armées, dans ce moment où il n'y avait ni chef ni moyens pour opposer une résistance armée, Stanislas-Auguste s'est trouvé à la hauteur de la tâche. N'étant pas en état de repousser la violence par la force, il fit tout ce qui était en son pouvoir pour élever, devant le monde et la postérité, au moins une protestation solennelle contre les partages. Ayant pris pour auxiliaires Feliks Łojek, Naruszewicz, Karol Wyrwicz et d'autres hommes éclairés, il élabora des mémoires dans lesquels il abolissait point par point, sous le rapport historique et juridique, les arguments par lesquels la Russie, l'Autriche et la Prusse justifiaient, dans leurs notes officielles, l'appropriation des territoires arrachés à la Pologne.

La violence étrangère consacrait son triomphe dans le pays. Sous la pression des canons et la menace de l'anéantissement total de l'Etat, la diète réunie à Varsovie se résigna à ratifier le démembrement et à consentir à des formes de gouvernement dépendant davantage de la volonté de l'ambassadeur russe que de la nation et du roi. La protestation héroïque d'un petit groupe de députés lituaniens avec Tadeusz Rejtan en tête ne put rien y changer. Ce dernier, se couchant sur le seuil de la chambre des députés, barrait de son propre corps le passage de ses homologues acceptant, avec résignation, le « tombeau de la patrie ».

La tragédie du premier partage de la Pologne et les persécutions des patriotes voulant empêcher le sanctionnement de la violence, contribuèrent à approfondir le culte des combattants de Bar dans la noblesse. Cela malgré la guerre perdue et en dépit des efforts des idéologues de la cour de Varsovie qui, à toute occasion propice, s'efforçaient de présenter les principaux animateurs de la Confédération sous un jour défavorable. Des milliers de mères, de femmes et d'enfants pleuraient la mort, l'infirmité ou l'esclavage de plus de quatre mille de leurs fils, époux et pères déportés au fond de la Russie. Les vétérans heureusement revenus au foyer étaient entourés du respect dont le peuple entoure habituellement les héros. L'apologie des guerriers et des martyrs de la liberté trouva son expression éloquente dans les scènes d'accueil réservées à Varsovie aux sénateurs rentrant du bannissement. Quand, le 12 février 1773 à 5 heures de l'après-midi, le carrosse de Kajetan Sołtyk, évêque de Cracovie, surgit dans

les rues de Varsovie, une foule immense de nobles et de bourgeois lui manifesta sa vénération par les cris : « Vive la victime de la foi et de la patrie ! » Un témoignage de reconnaissante commémoration pour le fait d'armes des confédérés se retrouve dans l'ample poème *Echo smutnym ukraińskiej rzezi odglosem brzmiaące roku 1768 przez ur. Serwacego Pruss-Socharzewskiego, komornika kijowskiego, r. 1783 wydane* (Echo à triste résonance du massacre ukrainien de 1768, par Serwacy Pruss-Socharzewski, chambellan de Kiev, édité en 1783), contenant entre autres la description du siège et de la chute de Bar et de Berdyczów. C'est avec l'affaire de Bar que renoue, par sentiment patriotique, pendant la Diète de Quatre Ans, l'auteur de la brochure *Myśli nawiasowe Polaka lewą ręką pisane* (Pensées entre parenthèses, écrites de la main gauche par un Polonais), visant l'hetman Ksawery Branicki. Pendant de longues années, le souvenir de cet élan désespéré de la noblesse était entretenu par ses participants qui, jusqu'à la fin de leurs jours, racontaient leur épopée guerrière aux plus proches, surtout aux enfants et aux petits-enfants. Leurs récits étaient assaisonnés de chansons chantées *pro domo sua* et lors des réunions de proches et de voisins. Les auditeurs avaient une prédilection particulière pour les chants célébrant les chefs militaires : Pułaski, Sawa et Zaremba. Les valets les répétaient après leurs maîtres; les bonnes les chantaient aux enfants sous forme de berceuses. Les chants célébrant Bar étaient aussi entrés dans le répertoire des mendiants ambulants qui, dans les villages et les petites villes, allaient chanter parmi le peuple la bravoure et le martyre des chevaliers qui avaient combattu pour la religion et la liberté. C'est dans cette tradition domestique, bientôt auréolée de légende, qu'allait puiser plus tard la littérature romantique polonaise dont les plus illustres représentants (Mickiewicz et Słowacki) rendront dans certaines de leurs œuvres un profond hommage aux héros de Bar, lançant la première insurrection contre le principal oppresseur des Polonais.

Le règne de Stanislas-Auguste entre le premier partage de la Pologne et la Diète de Quatre Ans, était une période de paix relative en Europe et au pays. Le roi faisait tout ce qui était en son pouvoir pour arracher aux puissances copartageantes, quasiment en échange de la monarchie amputée, le consentement à certaines réformes visant principalement la restitution de quelques-unes de ses propres prérogatives et le renforcement de l'Etat. Dès la diète de 1776 il avait profité de l'inimitié acharnée opposant l'ambassadeur russe Otto Stackelberg, et l'hetman Ksawery Branicki, pour limiter le pouvoir de l'hetman dont l'hypertrophie était devenue un des facteurs de l'anarchie polonaise. Il prit également soin du développement des manufactures et du commerce, ce qui devait activer les processus socio-économiques favorisant la formation de la nation bourgeoise. Il mit beaucoup de soin à la codification du droit. Il consacrait cependant le plus d'énergie à l'élévation de la mentalité de la noblesse dans l'esprit du rationalisme, et cela au moyen de l'école, de la littérature et des beaux-arts. A son initiative, Joachim Chreptowicz proposa à la diète le projet d'affecter à des fins éducatives l'immense fortune des jésuites après la dissolution de leur ordre. La Commission d'Education Nationale, premier ministère de l'éducation en Europe, réalisa la réforme de l'enseignement dans le pays tout entier. Pour stimuler la fierté nationale des Polonais et les gagner à l'idée d'un pouvoir central fort, le souverain recommandait aux savants invités aux fameux déjeuners du jeudi d'écrire la biographie des illustres rois et chefs militaires de toute l'histoire de l'Etat polonais. Sur son incitation, Adam Naruszewicz entreprit un travail patient qui devait l'occuper pendant

plusieurs années, intitulé *Historia narodu polskiego od początku chrześcijaństwa* (Histoire de la nation polonaise depuis le début du christianisme).

L'objectif patriotique de rattacher le passé au présent fut réalisé, à la demande de Stanislas-Auguste, par les artistes du pinceau et du ciseau qui ornaient les deux résidences royales : le Château officiel au bord de la Vistule, et celui d'été à Łazienki, de sculptures et de peintures représentant des héros illustres et leurs actes connus dans les légendes antiques et l'histoire de la nation polonaise. Le produit le plus réussi du mécénat du roi dans ce domaine était la Salle des Chevaliers du Château, ornée des bustes coulés en bronze par l'excellent Le Brun, des illustres grands généraux : Jan Zamoyski, Stefan Czarniecki, Paweł Sapieha et Stanisław Jabłonowski, ainsi que des toiles de M. Bacciarelli représentant des scènes historiques adaptées aux buts de la politique intérieure et étrangère du souverain. A l'occasion de l'ouverture de la Salle des Chevaliers au public, le 25 novembre 1786, Naruszewicz remit au roi un poème panégyrique.

Le roi fut célébré pour avoir rappelé à ses sujets le passé glorieux dans le temple nouvellement ouvert de la gloire polonaise et pour les avoir incités à imiter leurs grands aïeux. Des vers éphémères naquirent sur ce thème de la plume d'autres poètes aussi, notamment de Stanisław Trembecki, Jan Paweł Woronicz et Ksawery Zubowski.

Un des poèmes préférés du roi lui-même était la strophe sur l'amour de la patrie, tirée du poème héroï-comique de Ignacy Krasicki, *Myszeida* (La Sourjade) lu par l'auteur pendant un des déjeuners du jeudi :

D'une chère patrie, amour sublime et tendre
Les grands cœurs peuvent seuls te sentir, te comprendre,
On savoure pour toi les plus affreux poisons;
On brave avec plaisir les fers et les prisons;
Tu sais même embellir d'informes cicatrices.
Dans l'âme tu répands d'ineffables délices;
Pourvu qu'à t'aviver on puisse concourir,
Il est doux d'être pauvre, il est doux de mourir.²

Cette octave de la *Sourjade* était diffusée avant même la parution du poème tout entier, en tant qu'œuvre distancte, et cela à plusieurs reprises : dans les « *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* » (Jeux Agréables et Utiles) et sous forme de tract anonyme. Adam Kazimierz Czartoryski l'inséra par la suite dans les manuels d'éducation morale, destinés à l'Ecole Militaire.

Hymn do miłości ojczyzny (Hymne à l'amour de la patrie) appartient aux plus belles œuvres canoniques du courant poétique en question. Son texte devait bientôt être connu par cœur de tout enfant polonais. A l'Ecole Militaire de Varsovie, dont Tadeusz Kościuszko était élève et qui a formé bon nombre d'excellents chefs militaires devenus plus tard célèbres aux combats pour l'indépendance de la République, ensuite dans les guerres pour la libération menées sous les étendards de Napoléon, cet *Hymne* était chanté tous les jours comme une prière; il était également chanté par la jeunesse dans les écoles relevant de la Commission d'Education Nationale. Pour la nouvelle

² D'après la traduction de Boyer-Nioche dans *La Pologne littéraire*, Paris 1839.

génération de Polonais, *l'Hymne à l'amour de la patrie* était devenu un catéchisme de patriotisme circonspect et dévoué en temps de paix («il est doux d'être pauvre») et en temps de guerre («il est doux de mourir»).

Remarquons les allusions contenues dans ce poème à la situation critique de la Pologne («affreux poisons», «les fers et les prisons») et l'exhortation aux compatriotes pour pratiquer les vertus chevaleresques qui, à l'avenir, peuvent préserver la République contre les nouveaux désastres et les nouvelles pertes territoriales. Ce fut, dans notre poésie moderne, le premier exemple significatif où on réussit à faire passer des contenus politiques par le chas de la censure; dans ce cas concret : exprimer des idées de liberté et de libération sans s'exposer à la répression des voisins maintenant l'ordre politique imposé aux Polonais. De nombreux exemples de camouflage analogue émaillent l'œuvre non seulement du plus illustre poète de l'époque stanislavienne (toute la *Souriade*, dont est tirée la strophe en question, en est un excellent exemple), mais de presque tous ses collègues par la plume. Outre Krasicki, ces procédés littéraires étaient pratiqués à la perfection par Naruszewicz déjà mentionné qui saisissait presque toute occasion qui s'offrait à lui pour exprimer ingénieusement le sarcasme patriotique et les pressentiments lugubres. Ainsi, dans le poème *Na piorunochron umieszczony na Zamku warszawskim* (Sur le paratonnerre installé sur le Château de Varsovie, 1784), il adressait cette invocation politique à l'invention de Franklin : «Protège de ton bouclier inexpugnable ces maisons / Et la patrie en en détournant les triples foudres».

Les poètes acquéraient la plus grande liberté d'expression sur les affaires de l'indépendance dans la traduction des œuvres étrangères chantant la situation tragique de leur propre pays ou d'un autre, proche de celle dans laquelle se trouvait la Pologne. Ainsi Naruszewicz, dans la paraphrase du prologue de Voltaire à sa tragédie *Tancrède* a transmis à ses compatriotes, sous le masque de l'original français, des contenus cadrant à merveille avec le triste destin de sa patrie.

Sous peu, d'autres poètes de la jeune génération passeront maîtres dans l'utilisation de procédés analogues de camouflage, surtout Julian Ursyn Niemcewicz dans ses fables politiques allégoriques, p. ex. *Sowa, zięba i krogulec* (Le hibou, le pinson et l'épervier), chacun de ces oiseaux représentant une des puissances copartageantes, et ses pamphlets jetaient l'infamie sur les traîtres de la patrie.

Si nous attirons l'attention sur cette particularité de la poésie des Lumières polonaises et y mettons même un accent spécial, c'est parce qu'au siècle suivant, au temps de la perte totale de l'indépendance, le mode de camouflage politique déjà utilisé à une grande échelle au XVIII^e siècle sera porté à la perfection par nos maîtres romantiques du verbe.

Les rapides transformations intervenus dans la poésie politique éphémère après le premier partage de la Pologne ont une structure proche de celle des modèles littéraires à la mode. Les vers écrits dans le style de Bar, dont la langue portait les traces caractéristiques du baroque, sont rares et se rencontrent plutôt en province que dans la capitale qui joue un rôle de plus en plus important, bientôt pilote, dans la vie politique, économique et intellectuelle du pays. Une certaine réactivation de cette littérature, déjà nettement secondaire, à caractère nobiliaire-républicain, donc hostile au roi et opposé à tout changement institutionnel, est intervenue pendant la diète de 1782. Le tumulte qui, en ce temps, s'est étendu à toute la Pologne avait été provoqué par la déposition,

par le Chapitre de Cracovie, de Kajetan Sołtyk, le défenseur du catholicisme, pour cause de démence. La mitre cracovienne fut confiée à Michał Poniatowski, évêque de Płock et, à la fois, coadjuteur de Cracovie. Le bruit courut à travers le pays que la maladie avait été inventée pour que le frère du roi pût toucher les revenus de ce diocèse, le plus riche de Pologne. L'ancienne haine de la noblesse pour Stanislas-Auguste se raviva et prit, pendant la diète, des dimensions menaçantes, le prince évêque dépossédé étant soutenu par les magnats hostiles aux Poniatowski et attendant depuis longtemps une telle occasion : la puissante famille des Potocki, Stanisław Lubomirski, grand maréchal de la Couronne, Kazimierz Sapieha, général de l'artillerie lituanienne, et surtout Branicki, grand hetman de la Couronne et Seweryn Rzewuski, hetman de la Couronne. Ce dernier déclara dans une lettre au roi et au Conseil Permanent que s'il ne trouvait pas de défense pour Sołtyk « dans les lois et la puissance nationales », il la chercherait auprès des étrangers. Le danger d'une nouvelle anarchie fut cependant conjuré grâce aux preuves convaincantes de la démence de Sołtyk et à la politique circonspecte du roi lui-même.

La tâche immense de révéler à leurs compatriotes leur responsabilité dans le renforcement, en cas de besoin, de la défense de la patrie, incombait en partie aux poètes liés à la résidence des princes Czartoryski à Puławy, devenue dans les années quatre-vingts, le second centre littéraire du pays après Varsovie quant à la grandeur et la signification. Là résidait en permanence et écrivait Franciszek Dionizy Kniaźnin, le représentant le plus doué du sentimentalisme ; là gagnait, pendant quelque temps, sa vie par sa plume Karpiński, lui-même un excellent « poète du cœur » ; là avait débuté Franciszek Zabłocki, le plus grand auteur comique des Lumières polonaises, et Niemcewicz. C'est à la résidence de Puławy qu'était liée l'œuvre de l'élégant chantre des sentiments, Józef Szymanowski. Parmi les nombreux poètes de second ordre, citons Józef Koblański et Grzegorz Piramowicz. Un des poètes écrivait avec conviction en 1786 :

L'espoir de recouvrer la gloire reviendrait si dans
tout le pays on pouvait semer des Puławy.

Les poètes de Puławy rivalisaient avec ceux de Varsovie dans l'effort d'éduquer la noblesse pour en faire des citoyens guidés par le bien et l'idée d'unité de la patrie, laborieux et dévoués, des soldats entraînés aux incommodités des camps, prêts à défendre l'indépendance de la République en menant le combat à la vie ou à la mort. Dans cette œuvre voulant transformer la mentalité des Polonais on en appelle à l'aide des femmes. Ce n'est plus les cosmopolites de salon à la parisienne, pâles d'insomnie et de débauche, mais les jeunes hommes honnêtes, assoiffés de la gloire militaire de leurs ancêtres, qui doivent être l'objet de leurs sentiments, l'idéal du cœur, les compagnons de la vie.

Une exhortation patriotique ardente avait déjà été adressée par Kniaźnin à la jeunesse polonaise des deux sexes en 1779 dans l'ode *Do wąsów* (A la moustache), cinq fois remaniée et sortie des presses pour circuler à travers le pays en copies multiples, ainsi que dans le beau poème *Matka obywatelka* (La mère citoyenne). Deux manifestes poétiques conçus dans le même esprit avaient été publiés dans le *Magazyn Warszawski* (Magazine de Varsovie) en 1784 par Jambert Jarud Lulewicz, sous le titre *Zaloty*

(Galanteries) et *Do dam polskich* (Aux dames polonaises). Une ardeur analogue à gagner le sexe faible à la cause du combat et du retour à la vigueur nationale se manifesta dans l'œuvre de Szczęsny Potocki, *Życzenia . . . żonie swojej w dniu imienin 19 marca 1786 danych* (Souhaits . . . formulés à ma femme le jour de sa fête le 19 mars 1786). L'idéal de l'homme-chevalier est surtout recommandé aux femmes polonaises par les auteurs des chansons militaires, tels Szczęsny Potocki dans son *Do Ojczyzny i Kasi* (A la Patrie et à Cathie), Szymanowski dans les adieux *Do Zosi* (A Sophie), l'auteur anonyme de la rengaine *Żołnierz* (Le Soldat) et nombre d'autres.

L'exaltation des sentiments patriotiques dans la nation fut attisée en même temps par le centième anniversaire de la victoire de l'armée polonaise sur l'armée turque aux portes de Vienne qui fut célébré le 12 septembre 1783. Pour cet anniversaire parut dans *Pamiętnik Polityczny i Historyczny* (Revue Politique et Historique, 1783, n° 9) un ample article dont l'auteur fit une analyse de la situation politique contemporaine de la Pologne, ayant pour toile de fond historique la délivrance de Vienne. Rappelant les jours de gloire mondiale des armes polonaises, l'auteur était très critique envers le principal vainqueur de Kara Mustafa, et cela est significatif étant donné le caractère jubilaire de l'article.³ Le jugement négatif porté sur Jean III peut être reconnu comme caractéristique de l'ensemble des Polonais éclairés. Il a été formulé lapidairement par Trembecki dans le poème *Na dzień 7 września* (Pour le 7 septembre), où il écrivait : « Il nous a affaiblis pour maintenir la puissance des voisins ».

Malgré la critique des aspects politiques de la délivrance de Vienne par Sobieski (la défaite de l'empire ottoman a posé les bases de la puissance de l'Autriche), le centenaire de cet événement était célébré solennellement dans la République. On voulait rappeler à l'Europe le grand mérite des Polonais dans la défense de la civilisation occidentale, et alimenter la fierté nationale de la génération contemporaine. Les plus grandes solennités se déroulèrent à Varsovie, Vilna, Puławy et Nieśwież. L'organisateur de la fête à l'échelle nationale était la Commission d'Education Nationale qui avait fixé sa célébration au 12 octobre. Le souvenir du glorieux fait d'armes polonais fut célébré aussi dans la résidence des Czartoryski, sur quoi nous trouvons le passage suivant dans les mémoires de Niemcewicz :

« Approchait le 13 octobre, jour du centième anniversaire de la délivrance de Vienne par le roi Jean; ce jour était solennellement célébré dans le pays tout entier. Puławy, animée d'un véritable esprit civique, ne s'est pas laissé distancer dans ces célébrations. J'ai écrit un chant pour cette solennité, qui se trouve, paraît-il, dans mes écrits; la princesse lui a ajouté de la musique. Il était chanté par notre jeunesse. Il y avait un festin, des danses, des illuminations convenant à un jour pareil. »

En plus de Niemcewicz, d'autres poètes écrivirent également des vers patriotiques pour le centenaire de la délivrance de Vienne, et parmi eux Kniaźnin et Kazimierz Ustrzycki, un poète décédé peu après dans la fleur de l'âge, auteur d'une œuvre particulièrement réussie : *Hymn do Boga o uszczęśliwienie ojczyzny* (Hymne à Dieu pour le bonheur de la patrie).

³ Une preuve de l'intérêt toujours vivant porté au héros de Vienne non seulement en Pologne, était fournie par la monographie en trois volumes de G. F. Coyer *Histoire de Jean III Sobieski Roy de Pologne*, Amsterdam 1761. Cette position a eu plusieurs rééditions. Une traduction allemande en a paru en 1762 à Leipzig, et une anglaise la même année à Londres. Une traduction russe en est sortie à Saint-Petersbourg dans les années 1770-1773.

En 1784 Stanislas-Auguste offrit à la mémoire du vainqueur des Turcs un beau sarcophage pour la cathédrale du Wawel; la même année fut érigé, également à ses frais, un monument de Sobieski à Padoue, sur la place ornée de statues d'hommes célèbres liés à cette ville, généralement anciens élèves de son université.⁴ Une autre expression du culte de Sobieski était la peinture installée à la Salle des Chevaliers du Château de Varsovie, représentant la victoire de Vienne, et inaugurée en 1786. Il convient de souligner que ce tableau était le seul dans la série de toiles de Bacciarelli exposées dans cette Salle qui eût pour sujet un exploit militaire.

La plus grande fête en l'honneur de Jean III Sobieski, l'événement le plus longtemps et plus soigneusement préparé par Stanislas-Auguste, se déroula cependant le 14 septembre 1788 : à l'occasion de l'inauguration du magnifique monument du vainqueur de Vienne sur le pont des Lazienki. Au « carrousel » organisé à cette occasion prirent part des foules de Varsoviens et d'habitants des localités voisines. Naruszewicz avait écrit pour ce jour une solennelle *Kantata* (Cantate), et d'autres poètes, dont Trembecki, Jan Baudouin, Zubowski, Adam Łabęcki, Angelo Maria Durini, légat du pape, et plusieurs autres anonymes, rehaussèrent les festivités par des poèmes panégyriques, célébrant en polonais, allemand et latin les deux rois.

Le zèle de Stanislas-Auguste à entretenir le culte de Jean III Sobieski avait un aspect politique et se rattachait à son action diplomatique, menée depuis plusieurs années en vue de faire admettre la Pologne à la ligue contre la Turquie, organisée par les cours de Pétersbourg et de Vienne. A l'action armée projetée contre la Turquie, le roi de Pologne attachait l'espoir d'avantages bien définis. L'engagement de deux puissances copartageantes dans la guerre de Crimée aurait certainement détourné pour un certain temps leur attention des territoires de la République. La participation de la Pologne à cette guerre, due essentiellement à ses mérites historiques, aurait porté le pays au rang de partenaire de puissances non ordinaires, ce qui pouvait lui donner du prestige dans l'arène internationale. En échange de cette participation à la guerre agressive, on escomptait le consentement des alliés aux réformes intérieures renforçant le gouvernement et surtout à l'accroissement des effectifs de l'armée.

Cette dernière question était particulièrement importante, vu qu'elle reflétait le sentiment unanime de la société polonaise. Quand, pendant les débats de la diète de Grodno en 1784, Szczęsny Potocki, le plus riche magnat polonais, promit de mettre sur pied à ses propres frais et d'offrir à la République un régiment et 24 canons, son intervention fut récompensée de vifs applaudissements et l'opinion publique le porta bientôt au rang de premier patriote polonais. De nombreux poètes, et parmi eux les plus grands : Krasicki, Kniaźnin et Niemcewicz, lui adressèrent des poèmes élogieux, le donnant en exemple de vertu civique aux contemporains et à la postérité.

Longtemps et soigneusement préparés, les plans politiques du roi de Pologne aboutirent dans le projet d'alliance avec la Russie et l'empereur, plans soumis à Catherine II pendant la rencontre de Kaniów en mai 1787.

⁴ L'initiative d'ériger à Sobieski un monument à Padoue avait été prise dès les années soixante-dix par Andrea Memmo, le proveditore du lieu. Il est caractéristique que la proposition faite au roi de Pologne par le même aristocrate d'ériger un colosse également à Etienne Batory n'a été réalisée qu'en 1789, au temps donc où la Pologne s'était rendue indépendante de Pétersbourg. Soulignons : deux ans après l'occasion propice, notamment le bicentenaire de la mort de ce grand monarque, célébré en 1786.

L'écho littéraire des espoirs quant à la participation de la Pologne à la guerre contre la Porte, se retrouve dans les poèmes militaires composés en ce temps, contenant des accents anti-turcs : de Niemcewicz *Oda do wojska polskiego stojącego nad Dniestrem* (Ode à l'armée polonaise se trouvant sur le Dniestr), *Wiersz z okazji wydanej od Turków wojny według podanych kadencji ułożony od JWP. Humieckiej* (Poème à l'occasion de la guerre déclarée par les Turcs, composé d'après les rythmes indiqués par Sa Seigneurie Humiecka), et surtout l'œuvre anonyme *Pobudka do Polaków* (Appel aux Polonais), commençant par les mots : « Alarmons la nation, tous aux armes, faisons front au Turc, qu'il ne nous poursuive pas ».

Les espoirs de Stanislas-Auguste, en vue desquels il stimulait le culte de Sobieski, furent malheureusement acculés à l'échec : la proposition de laisser la Pologne participer à la guerre contre les Turcs fut rejetée par Catherine II. Ainsi la solennité des Łazienki était privée de sa raison politique.

Il est à souligner que ces démarches diplomatiques du roi de Pologne n'étaient pas populaires parmi la noblesse qui considérait la Turquie comme une alliée naturelle de la République, se souvenant avec reconnaissance de l'aide accordée par la Porte aux confédérés de Bar. Un témoignage s'en trouve dans les pamphlets sortant coup sur coup, condamnant Stanislas-Auguste pour son action politique. Dans *Głos wolnego Polaka do swoich współziomków* (Voix d'un Polonais libre à ses compatriotes), le poète inconnu préfère le risque de la guerre contre la Russie à la malheureuse alliance, et recommande aux compatriotes, au cas où cette guerre éclaterait, la tactique des guérillas. L'auteur anonyme de la proclamation *Do Króla w Wielką Sobotę 1788* (Au Roi, le Samedi saint 1788) invitait le monarque à changer radicalement sa politique et de l'orienter, conformément à la volonté de la nation, contre les vrais ennemis de la République.

Dans ce contexte il n'est nullement étonnant que la nouvelle du fiasco des projets du roi fût accueillie par l'ensemble des Polonais avec une satisfaction non voilée, et contribuât considérablement, dans plusieurs palatinats, à la victoire de ses adversaires lors des élections aux diétines en août 1788. Une expression significative de l'opposition politique est fournie par les vers satiriques, tournant en dérision la fête des Łazienki et Stanislas-Auguste lui-même. D'après certains, les grandes sommes dépensées pour la statue équestre de Sobieski et pour les solennités attachées à son inauguration auraient dû être investies dans l'armée. Le plus cruel envers le souverain fut l'auteur anonyme du distique diffusé le lendemain du carrousel :

« Cent mille pour le monument! — je donnerais deux fois
plus pour que Stanislas meure et Jean Trois revive ».

Le gala de Łazienki se tint un mois avant l'ouverture de la diète, appelée plus tard Grande, au temps donc où un esprit réformateur universel se manifestait dans les discussions animées et dans les nombreux vers et brochures politiques éphémères.

Un symptôme, superficiel, il est vrai — de l'esprit d'amendement de la République apparut, aux approches de cette diète, sous forme de lutte pour le retour au costume national. A. K. Czartoryski, général de Podolie, avait habillé ses deux fils de costume polonais dès février 1787. Une vraie sensation dans la capitale, et la Pologne tout entière fut ensuite provoquée, au printemps suivant, par l'abandon de l'habit français à

la mode par Jan Potocki, le futur auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, au profit du costume polonais noble exécuté d'après le modèle d'un portrait du XVI^e siècle. La jeunesse emboîta bientôt le pas, mue par un sentiment patriotique. De nombreux vers élogieux célébrèrent Potocki, quoiqu'il ne manquât pas non plus de voix polémiques, p. ex. *Do Potockiego, krajczyca koronnego, z okazji przebrania się po polsku* (A Potocki, écuyer tranchant de la Couronne, à l'occasion de son déguisement à la polonaise), *Dawny Polak do nowomodnych obywatelów z przyczyny przebrania się po polsku Jana Potockiego* (Un ancien Polonais aux citoyens à la nouvelle mode à l'occasion de la prise du costume polonais par Jan Potocki), *Z odmianą stroju Polak się odmienił* (En changeant de costume, le Polonais a changé), *Kontusz* (La robe longue à la polonaise). Książnin a composé pour la circonstance ses œuvres : *Wiersz do Polaków* (Poème aux Polonais) et *Wiersz do Polek* (Poème aux Polonaises). A certaines diétines, on suggéra aux députés nouvellement élus de créer une loi sur l'obligation de porter le costume polonais, sous peine de perdre le privilège de noblesse. Cette question devint en effet l'objet de discussions à l'assemblée législative qui adopta le projet proposé dès le début de décembre. Pendant les débats de la diète, le costume polonais était devenu une marque d'appartenance au parti des réformes.

La diète convoquée à Varsovie pour le 6 octobre décida, dès le lendemain, de tenir ses débats en tant que confédération pour que les résolutions puissent être adoptées à la majorité des voix et non *unanimité*, comme c'était de rigueur pendant les diètes ordinaires. C'était une décision capitale pour le succès des projets d'une réforme très poussée de l'Etat. Profitant de ce que la Russie s'était engagée dans la guerre contre la Turquie, les députés s'entendirent pour rejeter le joug de la garantie imposée à la Pologne par les puissances copartageantes en 1773. Une des mesures les plus importantes que cette diète prit pour lutter contre l'ingérence des puissances limitrophes dans les affaires intérieures de la Pologne et, en cas de besoin, pour défendre son intégrité territoriale, était la décision, prise au début des débats, de porter à 100 000 hommes les effectifs de l'armée. La nouvelle de cette résolution provoqua une joie générale dans toute la nation. Franciszek Ksawery Dmochowski composa un poème enthousiaste et reconnaissant *Do Stanów z okoliczności uchwały sto tysięcy wojska* (Aux états à l'occasion de la résolution sur les cent mille soldats) et, dans la satire écrite à la même occasion, Zabłocki adressait à ses compatriotes un appel d'effort financier pour faire aboutir une si louable décision.

Une autre décision courageuse, digne d'une « nation vraiment libre », était la résolution, adoptée en janvier 1789, supprimant le Conseil Permanent, objet des manipulations de l'ambassadeur de l'impératrice, constitué sur la recommandation de St-Petersbourg après le premier partage de la Pologne. Cette décision fut aussi accueillie avec approbation par le public et trouva son écho dans la littérature. Un des correspondants de la capitale écrivit dans la gazette datée du 4 février : « A l'occasion de la suppression de ce Conseil paraissent ici des écrits tels que prières, inscriptions funéraires, etc., tant en vers qu'en prose ».

A Varsovie et dans le pays tout entier circulaient de plus en plus souvent et de plus en plus nombreux des écrits sur des questions politiques : des brochures, des projets, des voix polémiques, des discours de députés, colportés sous forme d'imprimés ou de manuscrits, ainsi que des poèmes élogieux ou satiriques suivant le sujet et la position adoptée par le poète devant les problèmes discutés par le cabinet ou lors des débats

parlementaires. Comme on l'a indiqué, la ferveur réformatrice s'était accrue au printemps 1788. Un journaliste varsovien remarqua dans sa lettre envoyée en province le 18 avril de cette année : « Dans la capitale, quoiqu'il n'y ait jamais manqué de critiques et de pamphlets, nous ne nous souvenons pas en avoir vu une telle quantité qu'à présent, écrits tant en vers qu'en prose ». Quelque vingt ans plus tôt, Tomasz Kajetan Węsierski, un excellent poète satirique, s'était plaint dans l'épître dédicatoire de son poème héroï-comique *Organy* (Les Orgues), dédié à Krasicki : « La folie d'écrire des vers s'est emparé de tous les états. Que diriez-vous si je vous racontais qu'aux diètes mêmes ils parlent en vers ? Si la Providence divine ne daigne pas étendre sa miséricorde sur le peuple polonais, la prose sera chassée même du langage courant. Ce qu'il faut cependant avouer c'est que nos poètes, en retour de cela, écrivent presque tous leurs poèmes en prose ».

On pourrait rapporter ce dernier grief sans ironie à de nombreuses œuvres écrites sous forme versifiée pendant la Diète de Quatre Ans. Il convient toutefois de remarquer que ces textes poétiques très divers, versifiés sans grand art, dès qu'ils touchaient des affaires politiques faisant l'objet de violentes discussions ou des personnages éminents, jouissaient d'un immense succès et avaient un puissant impact sur la formation de l'opinion publique et *eo ipso* sur le déroulement des débats parlementaires. Ils étaient lus et prêtés aux amis, avec un empressement non moindre que les discours de la diète, les brochures et les gazettes écrites. Ils représentent pour nous aujourd'hui de précieux documents de la conscience politique et des goûts littéraires de la société nobiliaire et des riches bourgeois ; aussi ne saurait-on pas en surestimer l'importance. De nombreux poèmes étaient adressés aux chefs de la vie politique ou à la diète tout entière, p. ex. l'appel de Dmochowski *Do Stanów sejmujących* (Aux états légiférants), le poème de Wincenty Ignacy Marewicz sous le même titre ou l'ode de Książnin *Do zgody* (A la réconciliation). Tout comme les magnifiques épîtres destinées à toute la nation : celles de Naruszewicz *Consulite vobis, prospicite Patriae*, vendues sous forme de feuille volante imprimée en octobre 1788, et de Trembecki *Do moich współziomków* (A mes compatriotes). Dans cette dernière le poète, fasciné par les résultats des débats de la diète obtenus pendant les premières semaines, écrivait avec une haute envolée : « Jamais de députés mieux assortis Varsovie n'avait eus ».

La justesse de ce jugement devait être confirmée par l'avenir proche et lointain.

Dynamique, consciente de ses buts et de l'occasion offerte, la force pilote de la diète en question était fournie par un groupe de députés, pour la plupart jeunes, formés au temps de Stanislas-Auguste, versés dans la littérature européenne, connaissant le monde et fermes dans leur résolution de restituer à la République sa souveraineté politique. Leurs entreprises étaient appuyées par la sagesse et la plume des plus illustres écrivains politiques et poètes actifs en ce temps. Dès le début de la diète on se mit à les désigner du nom de « patriotes », pour les distinguer des députés du parti « royal ».

Un rôle immense dans la dénonciation des fourberies des adversaires de la réforme incombait à la littérature, surtout aux nombreux pamphlets et vers satiriques circulant dans Varsovie. Pour ce qui concerne les puissances limitrophes, surtout la Prusse, leurs visées réelles au sujet de la Pologne et les coulisses de leur activité diplomatique furent dévoilées avec une grande perspicacité et intuition (comme devait le montrer l'avenir) par Krasicki dans l'œuvre ménippéenne *Organy, czyli odpowiedź na list przyjaciela z*

Warszawy (Les Orgues ou réponse à la lettre d'un ami de Varsovie, 1788) jouissant d'une grande popularité.

A mesure que progressaient les débats, les députés «royaux», avec Stanislas-Auguste en tête, se joignirent pour la plupart au parti patriotique. Ils jouèrent un rôle capital dans les travaux législatifs, dont le mémorable fruit final devait être la constitution adoptée le 3 mai 1791. Ils se distinguaient des premiers promoteurs du mouvement de renouveau par leur modération dans la politique étrangère. Le roi faisait particulièrement attention à ce que des paroles ou des mesures juridiques imprudentes n'attirent pas sur le pays et sur lui-même la colère de la «Grande Impératrice» qui observait attentivement le cours des événements en Pologne. Ce conservatisme par rapport à la Russie sera le trait caractéristique de sa conduite même après la conclusion de l'alliance polono-prussienne, devenu à partir de mars 1790 le fondement de notre souveraineté. Les députés aux idées conservatrices étaient effrayés par les dimensions des réformes projetées pour les institutions de l'Etat, surtout par la suppression du *liberum veto* et l'établissement en Pologne de la succession au trône. Malgré la haine qu'ils nourrissaient pour la garantie étrangère, la crainte de perdre, ou même de voir limiter la «liberté d'or», les poussait dans le parti de l'opposition, prussien, à la tête duquel se trouvait Franciszek Ksawery Branicki, grand hetman de la Couronne. Les poètes satiriques s'opposaient efficacement à ce passage des députés hésitants dans le camp de l'hetman, et ils dévoilaient dans leurs vers anonymes les tortillements de l'opposition et mettaient à nu le but réel de son activité, qui n'était pas uniquement le souci des privilèges nobiliaires mais aussi l'effort, tenu dans le plus profond secret, de maintenir une Pologne anarchique et impuissante dans l'orbite des influences russes. Zabłocki, ayant cessé d'écrire pour la scène, voua son talent poétique à la patrie en s'engageant dans la lutte politique directe en tant qu'auteur d'excellents pamphlets et satires, diffusés sans son nom et visant Ksawery Branicki et son «conseil». Le magnat en colère promit une récompense à qui livrerait le nom de son persécuteur, et Jacek Jezierski, castellan de Łuków, particulièrement ridiculisé par le poète comme «singe de l'hetman», promettait de clouer à un pieu la main qui maniait si habilement la plume. Zabłocki ne se laissait pas intimider par ces menaces et y répondit par de nouveaux vers stigmatisant les adversaires de la réforme avec un courage et un acharnement encore plus grands. Ce n'est pas sans fondement qu'il affirmait dans une de ses comédies écrites en ce temps : «Quand j'ai raison, je suis hardi même avec les rois». Son œuvre eut une influence considérable sur l'opinion publique, en promettant surtout la concrétisation des opinions des députés eux-mêmes, ce qui était le plus important. Ces vers de propagande rattachés aujourd'hui par les chercheurs au nom de Zabłocki sont, dans l'histoire de la poésie politique des Lumières, un phénomène sans précédent et constituent sa plus remarquable réalisation tant par leur lien permanent avec les débats de la diète, que par leurs valeurs artistiques (l'emploi magistral de l'invective et des procédés d'ironie).

Des dizaines de poètes éminents ou de second rang soutenaient les députés du parti patriotique dans leurs entreprises. Les uns se servaient — comme Zabłocki — du libelle et de la satire, d'autres écrivaient des poèmes rhétoriques pleins de bons conseils et pénétrés de sollicitude pour le bien du pays, d'autres encore composaient des panégyriques enflammés en l'honneur des députés qui se distinguaient par leur droiture patriotique, la sagesse et le travail. Leurs œuvres reflètent tout événement

essentiel se produisant en Pologne et à l'étranger, tout projet de loi discuté par le parlement, toute intervention publique hardie.

Dans la capitale firent sensation en 1790 les devinettes sur le roi, les sénateurs (donc les évêques, ministres, palatins et castellans), sur les députés et même les dames qui s'adonnaient à la vie politique. C'étaient des caricatures littéraires habilement tournées, principalement en quatrains, de tous ceux qui, d'office, avaient quelque influence sur le déroulement des débats parlementaires et décidaient de l'amendement de la République. Elles étaient composées par plusieurs poètes, qui — semble-t-il — se trouvaient de connivence. La série des devinettes mise en circulation était complétée par les lecteurs qui en ajoutaient de nouvelles ou remaniaient la version originale des portraits moins réussis. Ainsi apparurent des variantes intéressantes.

Jusqu'à présent, on a retrouvé dans les archives plus de 200 miniatures poétiques de ce genre. Leurs auteurs étaient parfaitement informés de la vie (non seulement publique!) du modèle ainsi caractérisé. Ils en connaissaient les vices et les péchés mignons jalousement gardés en secret; ils les mettaient au jour sans pitié, avec toute la brutalité des satiristes, mais aussi avec un excellent sens de l'humour. Ils savaient découvrir, même chez les hommes politiques du camp de la réforme, les manquements à l'idéal en vigueur des Polonais et n'hésitaient pas à les montrer du doigt.

La Révolution française eut un grand effet sur le déroulement des débats de la diète et provoqua la radicalisation de la poésie éphémère. La nouvelle de la destruction de la Bastille et de la chute du gouvernement de Louis XVI fut accueillie en Pologne avec enthousiasme tant par les partisans du progrès que par les masses de la noblesse conservatrice, traditionnellement hostile aux monarques, qui voyait en la personne du souverain celui qui, potentiellement, menaçait les libertés de la classe privilégiée. Varsovie adopta la mode des bonnets phrygiens, sorte de revanche pour les bonnets patriotiques polonais portés au bord de la Seine, dont plus de 200 avaient été envoyés, dès l'automne 1788, à Paris. Même les dames parisiennes souhaitaient s'habiller « à la Patriote ». A Varsovie les enthousiastes de la Révolution portaient des cocardes aux couleurs françaises. Dans un poème écrit pour la circonstance par un poète anonyme et sorti des presses sous le titre significatif *Szczęśliwi, żeśmy tych czasów dożyli* (Heureux d'avoir connu ce temps), la révolution en France est reconnue comme la plus grande réussite du « siècle des Lumières », et la prise de la prison parisienne est définie comme un acte de vengeance : « l'humanité maltraitée », conforme au droit naturel. Il faut souligner l'espoir exprimé dans la dernière strophe que l'exemple des Français sera suivi par d'autres nations et que « d'autres tyrans chancellent sur leurs trônes ». Dans le poème *Z okazji rewolucji francuskiej* (A l'occasion de la Révolution française), écrit pendant le procès qui se déroulait à la Cour de la diète contre le prince Adam Poniński⁵ accusé de haute trahison, à cause des services rendus aux puissances copartageantes et de l'accaparement des biens publics, un autre satiriste remarquait que le procès traînait trop en longueur, et il demandait aux juges d'appliquer la loi révolutionnaire à l'encontre de ce criminel.

⁵ Poniński avait été arrêté sous la pression de l'opinion publique le 8 juin 1789. Le procès qui lui fut intenté dura plus d'un an et se termina le 28 août 1790 par un verdict condamnant l'ancien président de la Diète de Délégation, puis trésorier de la Couronne, à la perte éternelle de son nom, de ses titres, de ses biens, et au bannissement. Cette affaire eut de nombreuses répercussions dans les écrits d'opinion et dans la poésie de circonstance de ce temps.

Il ne fait pas de doute que les événements survenus au bord de la Seine ont accéléré la démocratisation de la vie et des principes institutionnels, ce qui consistait à reconnaître aux couches opprimées de la population des droits économiques, politiques et la liberté confessionnelle. Une telle tendance pouvait déjà s'observer en état embryonnaire dans les écrits des premiers réformateurs, parus surtout dans le périodique *Monitor* (Moniteur, 1765-1785). Ce n'est toutefois qu'à ce moment que le nouveau modèle d'une patrie démocratique s'attache un nombre croissant de partisans et devient l'élément le plus important du programme d'amendement de l'Etat. Les plus grands écrivains politiques, avec Stanisław Staszic, Hugo Kołłątaj et Franciszek Salezy Jezierski en tête, s'efforcent d'englober dans la définition de la « nation » non seulement tous les Polonais, indépendamment de leur appartenance de classe, mais aussi des habitants du pays qui avaient une autre appartenance nationale, ethnique ou religieuse. Staszic avertissait ses compatriotes qu'après l'injustifiable partage du pays et sous la menace constante dirigée contre la République « il n'y a pas d'autre moyen que d'adopter au plus tôt ce qui assure la concorde dans les sociétés humaines : qu'il vaut mieux accroître la liberté des cohabitants pour augmenter la puissance du pays tout entier que de craindre nuit et jour l'heure horrible où (le voisin) plus puissant dira à tous qu'ils sont ses esclaves ».

Le processus de formation de la nation bourgeoise, déjà perceptible en Pologne, permit de recouvrer ses droits civiques surtout à la bourgeoisie, faible parce que ruinée au siècle précédent par la noblesse. Les villes polonaises, quoique considérablement ranimées sous le règne de Stanislas-Auguste, le cédaient encore beaucoup, du point de vue de peuplement et de richesse, aux agglomérations urbaines de l'Occident. A présent, toutefois, elles commencèrent à jouer un rôle politique de plus en plus évident et important, surtout Varsovie qui, à cette époque comptait déjà plus de 100 000 habitants. L'usage s'établit parmi les nobles de montrer des égards au patriciat bourgeois. Les représentants des autorités municipales sont invités aux solennités et réceptions publiques. Cette alliance en train de s'ébaucher entre la noblesse et la bourgeoisie a trouvé son expression aussi dans la poésie. L'exemple le plus éloquent en est fourni par le poème de Michał Mackiewicz *Do Pana Jana Mariańskiego, kowala, z okazji darowanych przez niego dwóch wozów dla wojska Rzeczypospolitej* (A Monsieur Jan Marianski, forgeron, à l'occasion des deux chars offerts par lui à l'armée de la République), en 1790. Après l'adoption de la loi sur les villes, en avril 1791, les bourgeois propriétaires de biens fonciers pouvaient demander l'anoblissement et, en signe de fraternité, de nombreux représentants de la classe dominante se sont inscrits dans les registres de la ville de Varsovie et d'autres cités. Les avantages qui pouvaient découler de cette union pour les deux parties et pour la patrie ont été montrés par Wybicki dans son œuvre scénique *Mieszczanin szlachcicem* (Le bourgeois noble).

Les travaux de la diète siégeant en permanence (depuis 1790 avec un nombre de députés redoublé) furent couronnés par l'adoption de la Loi gouvernementale, le 3 mai 1791. Elle abolissait le *liberum veto*, désignait un successeur au trône, limitait l'influence des grands dans l'Etat, concédait des privilèges nobiliaires à la riche bourgeoisie, et « prenait sous la protection de la loi et du gouvernement national » les paysans en tant que « population la plus nombreuse dans la nation, et de ce fait la force la plus valable du pays ». Dans *Deklaracja Stanów zgromadzonych* (Déclaration des états réunis) ajoutée à la constitution, il était recommandé aux compatriotes de vouer

des actions de grâces « pour l'occasion propice à libérer la Pologne de la violence étrangère et du désordre domestique, pour la restitution d'un gouvernement qui peut garantir le plus efficacement notre vraie liberté et l'intégrité de la Pologne ».

La Constitution du 3 Mai a été hautement appréciée par les gens éclairés tant en Russie qu'en Occident. Le jugement probablement le plus élogieux fut porté sur elle par Thomas Jefferson, président des Etats-Unis, qui écrivait : « ... le monde a obtenu trois constitutions dignes de mémoire et de respect : l'américaine, la polonaise et la française ». Sous le rapport des classes, la sublime phraséologie patriotique de la *Déclaration* rapprochait les échelons de la hiérarchie féodale, jusque-là distants, sans toutefois l'inverser comme on le faisait en France. Mais elle proclamait l'égalité des hommes, l'égalité devant la loi et devant la République. Les Polonais se sentirent enfin vraiment libres. Et heureux. A Varsovie on célébra à cette occasion des offices solennels d'action de grâces et on organisa des festivités populaires. Pendant la fête organisée le 8 mai à Cracovie, au bal donné dans la Halle aux Draps, un chant composé ex promptu fut exécuté au rythme de la polonaise, et fit immédiatement carrière. Il commençait par ces mots : « L'accord de la Diète a fait que la liberté nous a été restituée ».

Les poètes chantaient leur joie et la liesse universelle dans de nombreux panégyriques célébrant la Constitution et ses auteurs. L'éloge le plus lapidaire de la grande œuvre a été composé par Krasicki dans la strophe envoyée de Heilsberg au roi et commençant par ces mots : « La nation a aboli le moment qui avait terni le siècle, et, incapable de plier sous le joug, elle s'est relevée de l'abjection, magnifique et libre ».

Ce vers fut immédiatement porté à la connaissance du public dans *Suplement do Gazety Warszawskiej* (Supplément à la Gazette de Varsovie) du 8 juin, puis, sur l'ordre de Stanislas-Auguste, il fut gravé sur une plaque de marbre scellée dans le mur du Château de Varsovie pour éternelle mémoire.

Un autre poète, dans sa réflexion *Nad rewolucją dwóch narodów w Europie* (Sur la révolution de deux nations d'Europe), disait avec une vraie fierté comment le Polonais s'était libéré du joug de l'esclavage extérieur et intérieur « sous les étendards levés de l'égalité », sans effusion de sang ; au contraire du Français « qui par le massacre est devenu libre ».

Le plus grand nombre de vers en l'honneur de la Constitution du 3 Mai furent publiés pour commémorer son premier anniversaire, auquel les patriotes polonais s'étaient préparés dans le pays entier avec un grand zèle et très soigneusement. La solennité principale qui eut lieu à Varsovie, était d'une envergure grandiose et calquée, sans doute, sur le modèle des Français célébrant le 14 juillet 1790. A l'office d'action de grâces furent présents le roi Stanislas-Auguste, le primat et les évêques, tous pontificaliter, les sénateurs et les députés, les généraux et les représentants des puissances étrangères accrédités à la cour de Pologne. Dans le cortège se rendant de l'église de la sainte-Croix à Ujazdów se trouvaient, en plus des dignitaires cités, des centaines d'ecclésiastiques avec des cierges à la main et des dizaines de milliers d'habitants de la capitale et d'autres venus à cette solennité des villes et villages d'alentour. Des détachements militaires gardaient l'ordre. Pendant la procession, les chœurs chantaient un cantique pieux composé spécialement pour la circonstance par Krasicki.

L'anniversaire de l'adoption de la Constitution fut célébré par Książnin aussi dans le beau et sublime *Hejnal* (Fanfare). Karpiński avait composé *Pieśń na dzień 3 maja*

szcześnie doszlej Konstytucji (Chant pour le 3 mai, jour de la Constitution heureusement adoptée), exécuté sur la mélodie de l'air populaire de la pièce de L. S. Mercier *La Brouette du vinaigrier*, ce qui lui assura immédiatement un immense succès. La joie qui régnait dans la société après l'adoption de la Constitution avait plus tôt inspiré à ce poète son *Pieśń o narodzeniu Pańskim* (Chant sur la nativité du Seigneur) où il avait inséré une prière pour la prospérité de la patrie. Il convient de signaler que ce chant de Noël constitue un chef-d'œuvre du lyrisme patriotique et religieux, même à l'échelle mondiale.

La nouvelle forme de gouvernement était également glorifiée par les publicistes dans de nombreuses brochures politiques, ainsi que par les prédicateurs.

Les Polonais ne jouirent pas longtemps de la pleine liberté et de la Constitution qui en définissait les principes. Dès le 18 mai deux armées russes d'intervention entrèrent sur le territoire de la République pour rétablir l'ancien « ordre ». C'était le début de la guerre.

Qu'est-ce qui y avait conduit ?

La cour de Pétersbourg, prévoyant que, sous son nouveau gouvernement, la Pologne recouvrerait son ancienne puissance et pourrait devenir pour la Russie un dangereux voisin, avait décidé d'entreprendre des actions visant à abolir la Constitution. Elle prit la résolution de recourir à un moyen qui, dans l'histoire de la Pologne, avait de vieilles traditions, à savoir la confédération. On eut l'idée de placer à sa tête les magnats connus pour leur hostilité à tout changement institutionnel et aussi à la Constitution du 3 Mai, notamment Szcześnie Potocki, Seweryn Rzewuski et Ksawery Branicki. En mars 1792, Potocki et Rzewuski se rendirent à St-Pétersbourg. Peu après ils furent rejoints par Branicki. « S'étant eux-mêmes appelés nation » — comme l'a excellemment défini dans une de ses satires Niemcewicz — ils demandèrent officiellement à l'impératrice son soutien armé pour la révolte (rokosz) déjà ourdie. Cette pétition correspondit admirablement aux plans de Catherine II.

Le manifeste de confédération générale de la Couronne, élaboré sous la direction du général Popov et assermenté par les traîtres à St-Pétersbourg, fut rendu public le 14 mai 1792 dans la petite ville de Targowica, située sur le territoire de la République. Il y était reproché à la Diète d'avoir « brisé les lois cardinales, balayé toutes les libertés des nobles et, s'étant muée le 3 mai 1791 en révolution et complot, d'avoir décidé avec l'aide des bourgeois, des soldats, des uhlands, une nouvelle forme de gouvernement et (accepté) la succession au trône imposée », etc.

L'armée polonaise, comptant environ 40 000 soldats, entreprit la défense du pays contre un ennemi trois fois plus puissant. Dans les durs combats défensifs, l'armée se battait avec un acharnement et une détermination de plus en plus grands, infligeant à l'ennemi de lourdes pertes. La victoire partielle du prince Joseph à Zieleńce (15. VI.) et la bataille victorieuse de Dubienka (18. VII.) où Tadeusz Kościuszko se rendit célèbre comme stratège et homme de guerre, ne pouvaient cependant influencer sur l'issue de la guerre.

A ce moment, comme toujours dans les moments difficiles, les poètes ne manquèrent pas d'appeler aux combats contre l'ennemi.

Ils préparaient depuis longtemps déjà les soldats à l'action armée, écrivant pour eux des chansons et des vers patriotiques qui agrémentaient leur vie et définissaient le but idéologique de la guerre en perspective. Citons les chants des soldats qui furent édités

en 1790 par Franciszek Makulski dans la plaquette *Marsz i pobudka dla Polaków* (Marche et appel aux Polonais), ainsi que la proclamation *Do Żołnierza idącego na wojnę* (Au soldat allant à la guerre), composée par Michał Wyszkowski, parue dans la plaquette *Rozrywki młodości wierszem i prozą* (Divertissements en vers et en prose) en 1790. Plusieurs chansons militaires fort réussies avaient été composées en septembre 1791 à Puławy, à l'occasion des grandes manœuvres réalisées dans la région sous le commandement du duc de Wittenberg. Deux d'entre elles avaient été composées par la princesse Izabela Czartoryska elle-même : « Hej, hej rycerze / Serca nasze radość bierze » (Hé, hé, soldats, nos cœurs s'emplissent de joie) et *Pieśń nadwiślańska* (Chant des bords de la Vistule) elle les chantait avec les dames pendant la réception donnée aux soldats. Książnin avait composé pour la même occasion *Marsz Polski* (Marche polonaise) et un poème non moins patriotique *Na obóz pod Gołębkiem* (Pour le camp de Gołębki).

Quand le danger de guerre fut devenu réel à la nouvelle du complot de Targowica et de la concentration de l'armée russe le long de la frontière de la République, de nombreux vers parurent pour conforter le moral des compatriotes, surtout des soldats défendant l'indépendance du pays. Le poète signé du cryptonyme W. L. Ch. dédiait dès le 10 mai 1792 une *Oda* (Ode) enflammée à l'armée sortant des casernes pour aller vers la frontière orientale. C'est dans un esprit analogue que d'autres écrivains, le plus souvent anonymes, s'adressaient aux soldats dans les poèmes : *Zalecenie do obrony wolności* (Recommandation pour la défense de la liberté), *De Polaków na wojnę przeciwko Moskwie idących* (Aux Polonais allant à la guerre contre Moscou). Révétons encore *Odezwa do narodu polskiego* (Appel à la nation polonaise) écrit sous l'influence visible de la *Marseillaise*, et *Wiersz patriotyczny do Polaków* (Vers patriotiques aux Polonais) modelé également sur la poésie lyrique révolutionnaire française et adressé à la paysannerie, aux « frères forestiers » et aux « sains cultivateurs » pour qu'ils quittent leurs enclos et aillent « protéger de leurs poings la patrie » contre « les oppresseurs de la Nature ». A la nouvelle du projet de la diète concernant la défense du pays, un poème débordant de détermination héroïque parut dans la *Gazeta Narodowa i Obca* (Gazette Nationale et Etrangère) n° 39, 16. V. : « Il n'y a pas pour l'homme vertueux de trépas plus enviable que de tomber pour la défense du droit, de la liberté et du trône ». Trois jours plus tard, dans le même organe du parti patriotique paraissait *Wiersz przysłany do kantoru Gazety Narodowej* (Vers envoyé au comptoir de la Gazette Nationale), de la plume de Onufry Kopczyński, pénétré du même optimisme.

Quand, pendant les hostilités, on apprit qu'une certaine bourgeoise de Grodno, « s'étant procuré l'équipement de soldat et étant montée à cheval, est allée se placer sous le commandement (militaire) pour défendre son pays contre l'envahisseur », un poète inconnu célèbre son nom dans une œuvre de 10 strophes saphiques. Il y eut aussi un poème dans un style homérique, contenant la description de la mort de Tepfer, un lieutenant d'artillerie décoré de la croix *Virtuti Militari* pour la bravoure dont il avait fait preuve à Zieleńce.

Outre les profanes, il y avait aussi des textes religieux, notamment l'ode de Książnin *Do Boga* (A Dieu), Le même ton imprégnait *Pieśń* (Chant) de Łukasz Bogusławski, imprimé dans la pièce dramatique *Miłość w obronie ojczyzny* (Amour pour la défense de la patrie).

Un des grands événements littéraires de ce moment historique était le tournoi poétique engagé entre les patriotes et les partisans de la Confédération de Targowica et ayant pour thème la chanson *Ça ira*, extrêmement populaire en Europe. Le poème *Wszystko pójdzie znakomicie* (Tout ira à la perfection) avait paru à Varsovie le 8 mai; il exprimait dès les premiers mots sa conviction que «le roi avec la nation vertueuse rendront la vie à la patrie». Dans une des strophes, le chanteur déclare hardiment : «Ni vous, traîtres domestiques, ni les régiments étrangers tout prêts, ne sèmerez l'effroi dans les cœurs polonais», et dans une autre, il menace les scélérats à la manière jacobine : «Le peuple prononce déjà contre vous son jugement!».

Ces vers suscitèrent une réplique de la partie adverse qui publia avec le texte de la chanson aussi les notes de la mélodie. Le porte-parole de Targowica y menaça les patriotes varsoviens : «Catherine soutient la liberté, (elle) déchirera vos lois», et invita le roi à abandonner «les sentiers pervers», et le prince Joseph, «suppôt de l'esclavage», à retirer l'armée et à la sauver du désastre : «Car nous te battons comme il convient».

L'audace des traîtres provoqua immédiatement une revanche indignée, préparée par deux poètes, indépendamment l'un de l'autre. Tous deux, se référant au texte de *Ça ira* de Targowica, assuraient en termes railleurs les rebelles qu'avec la Garde qui lui avait été donnée par la diète, le roi ferait tout pour «détruire jusqu'au dernier les traîtres».

Stanislas-Auguste ne se trouva malheureusement pas à la hauteur de sa tâche en tant que commandant suprême de l'armée. Au début de la guerre, il avait mis soin à convaincre la nation et l'armée de sa volonté inflexible de combat, il avait même promis de se rendre sur le front pour donner du courage aux soldats. Il se vit, de ce fait, offrir au nom de l'armée l'épigramme suivante : «Conduis-nous, ô roi, là où l'ennemi a ses quartiers, car le Polonais craint plus les chaînes que la mort». De nombreux Polonais, les femmes surtout, récitaient le psaume 122, pris dans le recueil récemment paru de *Pieśni nabożne* (Cantiques) de Karpiński, intitulé *Za króla idącego na wojnę* (Pour le roi allant à la guerre), où le poète exprimait la vision prophétique des événements qui allaient survenir. Pour ce moment attendu par tous les patriotes, Niemcewicz avait composé dès juin le poème *Do rycerstwa polskiego* (A la chevalerie polonaise) immédiatement imprimé et stocké assez longtemps avant d'être vendu, jusqu'à ce que le «Père de la Patrie» adulé accomplisse son devoir. Stanislas-Auguste quitta enfin le Château le 11 juillet pour se rendre non auprès du prince Joseph, mais dans le quartier de Praga pour y assister dans la plaine aux exercices de ses gardes de corps, après quoi il eut un entretien sur les affaires de l'armée avec Szmul, un riche livreur, puis, accompagné des dames et des dignitaires, il revint pour la nuit à Varsovie. L'opinion publique accueillit cette excursion du roi comme une farce. Sur les maisons de la capitale fut placardée le lendemain l'affiche intitulée *Wielka opera komiczna* «*Wyprawa na wróble, albo obóz na Pradze pod karczmą Grochowa*» (Grand opéra comique «Expédition contre les moineaux, ou camp de Praga aux abords de l'auberge de Grochów»).

C'étaient, depuis l'adoption de la Constitution du 3 Mai, les premières expressions satiriques visant le souverain. Celui-ci devait perdre rapidement sa popularité. Depuis un certain temps courait dans la ville le bruit de palabres secrets avec ses amis et de démarches diplomatiques mystérieuses qui ne présageaient rien de bon. En effet, découragé par les premiers échecs de son armée, Stanislas-Auguste était parvenu à la

conclusion que dans cette situation, absolument défavorable pour le pays, il fallait lutter contre l'ennemi d'une force supérieure « plutôt avec la plume qu'avec les armes » (ce sont ses propres mots). Il entra donc en correspondance avec St-Petersbourg (le 22. VI. il avait déjà envoyé une lettre suppliante à Catherine II) pour, enfin, après deux mois d'hostilités, prendre le 23 juillet la décision de cesser le combat et de se rallier à la Confédération de Targowica. Ceci provoqua l'indignation des chefs militaires polonais et des soldats qui déclaraient leur disposition à continuer la lutte et comptaient, dans le pire cas, sur une trêve conclue à de meilleures conditions. De nombreux dignitaires adhèrent avec le roi à la confédération des traîtres. Ignacy Potocki et Stanisław Małachowski, les principaux auteurs de la Constitution du 3 Mai — et après eux plusieurs autres hommes politiques, dont Niemcewicz, partirent à l'étranger. C'est aussi ce que firent les officiers qui refusaient de se soumettre au commandement de Targowica. Ils déposaient des lettres de démission. Certains émigrèrent à l'Occident. Parmi eux se trouvèrent les héros de la guerre interrompue : le prince Joseph Poniatowski et Tadeusz Kościuszko.

Les compagnons d'armes de ce dernier lui firent les adieux en composant spécialement en son honneur une polonaise qui devait connaître une popularité extrême et, sous le nom de *Polonez Kościuszki* (Polonaise de Kościuszko), être chantée pendant plusieurs dizaines d'années dans les maisons polonaises.

En automne, Kościuszko se rendit dans la résidence des Czartoryski à Sieniawa, dans la province polonaise de l'Autriche. Józef Koblański célébra sa fête (28. X.) par un poème de circonstance (un poème en l'honneur de Kościuszko fut aussi composé par Książnin). Pendant la réception donnée à cette occasion, la tête du Général fut décorée d'une couronne exécutée des feuilles d'un chêne planté par le roi Jean III Sobieski, et un toast fut chanté (« Unissons, unissons nos mains amicales, Couronnons ces tempes de chevalier »), qu'il convient de citer étant donné que, dans l'un des distiques, l'auteur attachait au héros de la fête l'espoir d'une prompte libération de la Pologne de « l'esclavage moscovite ».

En novembre, le héros de la guerre interrompue quitta Sieniawa pour Léopol. Dans les numéros 10 et 11 du *Dziennik Patriotycznych Polityków* (Journal des Hommes Politiques Patriotiques, 1792) parut le poème d'Alojzy Feliński *Do Kościuszki* (A Kościuszko), le plus beau de tous les témoignages poétiques du culte du Général, parus en ce temps. Il eut également une édition distincte sous forme de feuille volante. Feliński était un admirateur particulièrement fervent du courageux Polonais : dès 1789 il lui avait dédié le poème écrit à propos de la Révolution française, *Do Tadeusza Kościuszki nad Bastylią* (A Tadeusz Kościuszko sur la Bastille).

De Léopol, le Général se rendit à Zamość où il était invité par Konstancja née Czartoryska, femme du majorataire Zamoyski ; dès décembre cependant, à la demande ferme de la cour de Vienne il dut quitter la patrie. Avant son départ cependant, il reçut encore une preuve de l'admiration de ses compatriotes, notamment une épître portant, dans les copies d'archives, le titre *Do Kościuszki, cnotliwego generala-lejtnanta* (A Kościuszko, vertueux lieutenant-général) ou *Do Kościuszki, cnotliwego człowieka* (A Kościuszko, homme vertueux).

Combien pauvres étaient, en comparaison avec le respect universel manifesté à Kościuszko, les marques d'approbation accordées au prince Joseph — quoique dans la guerre contre un ennemi trois fois plus nombreux il ait donné des preuves de

circonspection stratégique et, plus d'une fois, de courage personnel. Sur son nom pesait sans doute la trahison du roi, que son neveu avait appelé « infamie ». Dans une lettre à I. Czartoryska sur la situation du pays, il avait exprimé une idée qui mérite le plus grand hommage : « Il aurait plutôt fallu se battre jusqu'à la mort que de respirer la honte ». Il est certain qu'il n'avait pas su gagner l'amour de ses soldats, comme l'avait fait Kościuszko que l'un des officiers avait appelé dans un vers élogieux, quelques mois avant le début de la guerre, « ami du peuple » qui mérite qu'on offre pour lui, « comme pour la patrie, l'honneur et la vie en sacrifice ».

C'est un écrit rare, appréciant hautement les mérites militaires du prince Joseph et son attitude patriotique; il s'agit de la réplique — de la plume, semble-t-il, d'Aleksander Linowski — à *Odezwa do wojska* (Proclamation à l'armée) lancée par Szczesny Potocki à l'occasion du Nouvel An 1793 et faisant allusion au neveu du roi. Outre Linowski, une riposte pour défendre le prince Joseph fut donnée à la mi-janvier par un anonyme dans *Wiersz żołnierza do Szczsnego Potockiego po przeczytaniu sobie przy befelu « Odezwy »* (Vers adressés par un soldat à Szczesny Potocki après la lecture de la « Proclamation »).

Ajoutons que le prince Joseph répondit lui-même à l'écrit offensant dans une lettre envoyée au quartier général de la confédération à Grodno, le 9 janvier. Szczesny Potocki réagit par une réponse pleine d'orgueil aristocratique, de sottise et d'impolitesse; le prince le provoqua en duel. La rencontre n'eut pas lieu vu la poltronnerie de Szczesny. L'affaire eut un retentissement et couvrit d'une nouvelle ignominie le chef de Targowica alors que le prince Joseph acquit de nouveaux admirateurs.

Il convient de ranger parmi ces derniers Niemcewicz et Linowski. Au déjeuner donné pour la fête du prince (19. III. 1793) à Vienne, tous deux écrivirent sous le portrait du prince des épigrammes patriotiques très réussies. C'étaient les seuls morceaux qui aient célébré directement, dans la poésie de circonstance de ce temps, celui qui devait avec le temps devenir le fameux commandant en chef des Polonais.

Le gouvernement de Targowica qui étendit sa violence sur le pays tout entier après la proclamation de l'armistice par le roi, déclencha un véritable orage littéraire. Sur les auteurs du malheur national tomba une pluie de satires violentes et de pamphlets virulents, en une quantité jusque-là inconnue dans les moments cruciaux de l'histoire de la République nobiliaire. Ces œuvres sont le document le plus éloquent de la haine de la nation pour ceux qui avaient provoqué la guerre dans le pays et excellemment facilité à leur « Illustrissime Protectrice » le deuxième partage de la Pologne; elles condamnent aussi les gens instables qui, pour conserver leurs postes et préserver leur fortune, avaient accepté de collaborer avec l'occupant.

Un inventaire bibliographique de ces poèmes prendrait trop de place, aussi nous bornerons-nous dans cette esquisse à citer et présenter brièvement les œuvres les plus remarquables, les plus significatives.

Des vers pleins de regrets, de prétentions et de colère visèrent avant tout Stanislas-Auguste. « Une des Polonaises » remania le chant de Karpiński écrit pour le premier anniversaire de la Constitution du 3 Mai, transformant astucieusement en satire tous les termes élogieux qui se rapportaient au monarque. Ainsi conseillait-elle de chanter le refrain « Combien notre roi est riche — son trésor c'est des millions de cœurs » de la manière suivante : « Combien notre roi est riche — son trésor c'est les mensonges et les

trahisons ». On remania également la *Polonaise du 3 Mai* de Cracovie, flatteuse pour Poniatowski. A la bouche des patriotes fidèles à la Constitution, il prit une expression extrêmement tragique : « La trahison du roi a installé chez nous Moscou. Tous les états criez 'Au secours ! la Nation trompée périt' ! » Diffusés dans Varsovie, les vers virulents caractérisant la personne du souverain étaient très en vogue, p. ex. *Król o sobie* (Le roi sur lui-même). Un des poèmes était construit selon la convention des devinettes : « Traître, trompeur, débauché — telle est toute la gloire du roi Stanislas infâme parmi les Polonais ». Parmi les feuilles volantes satiriques circulant dans le pays et imputant à Stanislas la trahison et la bassesse, on peut trouver une inscription funéraire le plaçant dans une tombe commune avec *Szczęsny Potocki*, du fait que l'un d'eux « tendant la main vers la couronne a introduit Moscou dans le pays, l'autre, pour mourir roi, a trahi le peuple et Dieu ».

Avec le temps, la satire contre le trône devient de plus en plus violente. Le souverain devait sans doute s'effrayer à la menace formulée à son adresse au début de 1793 : « Le roi s'est acquis la confiance et était excellent, mais puisqu'il a trahi sa nation, il sera tué ! »

Les foudres littéraires les plus nombreuses pleuvaient cependant sur les têtes des initiateurs réels et des auteurs de la tragédie des Polonais : les chefs de Targowica et leurs adhérents les plus infâmes, ainsi que le centre d'instigation étranger qui leur accordait le soutien militaire. Le plus grand nombre d'invectives versifiées frappaient le commandant en chef du complot *Szczęsny Potocki*. En voilà quelques incipits : « Violenteur de l'humanité, farouche coupable ; « *Szczęsny*, orgueilleux de ton nom, traître à la Pologne » ; « Sauveur prétendu de la nation » ; « Successeur d'un mauvais père, fils prodigue ». Des libelles non moins virulents étaient adressés à *Branicki* et à *Rzewuski*. L'évêque *Józef Kossakowski*, chef de la confédération dans le Grand-Duché de Lituanie, était couvert d'opprobre dans un pamphlet et un anagramme dont les auteurs ne pesaient pas les mots. L'on condamnait aussi *Kazimierz Raczyński*, maréchal de la confédération en Grande-Pologne. Dans son *Poselstwo do Rzymu* (Députation à Rome), *Krasicki* dépeint le caractère infâme de l'évêque *Michał Roman Sierakowski*, l'aumônier de la Confédération de Targowica, et le stigmatise pour avoir accepté la fonction de délégué au Saint-Siège. La série satirique *Do ministrów targowickich* (Aux ministres de Targowica) fustige *Szymon Kossakowski* nommé par le nouveau pouvoir hetman de Lituanie, *Antoni Dziekoński*, trésorier de Lituanie, *Jacek Małachowski*, grand chancelier de la Couronne, *Józef Kossakowski*, évêque de Livonie, et *Seweryn Rzewuski*. Des poèmes particuliers blâmaient pour haute trahison les figurants moins importants de Targowica.

Un groupe d'œuvres est constitué par les satires visant d'une manière générale tout le camp de la confédération : *Do zdrajców* (Au traîtres), *Wiersze w czasie panującej konfederacji targowickiej w 1792 napisane* (Vers écrits pendant la confédération de Targowica en 1792), de la plume de *Bonawentura Małowieski*, *Do targowiczán, bajka prawdziwa* (A ceux de Targowica, fable véridique) et nombre d'autres.

Les lecteurs étaient particulièrement enthousiasmés par *Hymn patriotyczny* (Hymne patriotique) de *Makulski*, diffusé sous forme de copies en décembre 1792 et publié seulement au printemps de 1794 dans la brochure *Siedem psalmów patriotycznych* (Sept psaumes patriotiques). C'était une paraphrase du cantique de *Krasicki* publié sous forme de feuille volante sous le titre *Modlitwa* (Prière) en 1787. L'Hymne de

Makulski devait probablement sa popularité à cette prière adressée à Dieu dans la dernière strophe : « Quand tu seras ému de notre cruel sort, garde la vie de Kościusko chère à tous. Lui seul arrachera nos chaînes infâmes et nous rendra la liberté ».

L'œuvre de Makulski servit quelque mois plus tard de modèle à l'auteur inconnu de *Hymn do Boga za cnotliwymi rodakami* (Hymne à Dieu pour les compatriotes vertueux). Dans cette paraphrase également réussie du cantique de Krasicki on trouve entre autre un appel à l'insurrection armée et un credo suivant : « quand Kościusko commandera les armées, nous vaincrons avec lui ».

En décembre 1792 le pays fut envahi des copies d'une satire renouant, sous le rapport formel, avec le genre de la prière, maintes fois exploité dans le passé par les poètes. Elle contenait *Modlitwa Konfederacji Targowickiej* (Prière de la Confédération de Targowica; incipits : impératrice qui êtes à Pétersbourg); *Skład konsyliarski* (Le Symbole du conseil; incipits : je crois en l'impératrice toute-puissante) et *Dziesięcioro przykazań* (Le Décalogue; incipits : Je suis l'impératrice qui vous a mis hors la loi . . .). L'œuvre avait sans doute été écrite à l'occasion du séjour dans la capitale russe de la délégation de Targowica, envoyée par la Généralité à Catherine II avec des remerciements pour l'aide armée qu'elle avait accordée.

Quand, le 5 décembre 1792, la « Confédération Générale des Deux Nations Libres » adopta la résolution de frapper des médailles et des monnaies portant des inscriptions perpétuant la victoire de Targowica, deux satires parurent immédiatement : *Na talary z rozkazu konfederacji bite* (Pour les thalers émis sur l'ordre de la confédération) et *Ojczyzna wolność* (La liberté de la patrie), toutes deux démontrant la perversité et l'infamie de cette entreprise.

Les partisans de Targowica célébrèrent leur joie de la victoire remportée avec l'aide étrangère non seulement en émettant des médailles commémoratives : ils l'exprimaient journallement par des bals donnés à toute occasion, surtout au temps du carnaval. Alors on diffusa l'appel *Młodzież do dobrych Polek* (Les jeunes aux bonnes Polonaises), faisant l'éloge des femmes qui manifestaient leur mépris aux « auteurs de l'esclavage et du crime », et dont la deuxième partie vouait nommément « au mépris éternel » celles des compatriotes qui se montraient « accessibles aux traîtres de leur patrie et à ses agresseurs ». Le modèle de la Polonaise patriote esquissé dans cette œuvre devint obligatoire pour le sexe faible pendant les 120 ans d'esclavage.

Les bals donnés à Grodno, où se trouvait le siège principal de la Généralité de la confédération, furent subitement interrompus à la nouvelle du deuxième partage de la Pologne. Le camp des confédérés fut saisi de consternation et d'indignation, ce qui, malheureusement, ne pouvait plus détourner le cours des événements, si tragique pour la République.

Pour le 17 mai, fut convoquée à Grodno la Diète qui avait pour tâche d'abolir la Constitution du 3 Mai et d'instituer une nouvelle forme de gouvernement, ou plutôt restituer l'ancienne et, surtout, sanctionner la nouvelle spoliation des territoires polonais, accomplie déjà par la Russie et la Prusse.

Stanislas-Auguste partit pour cette assemblée législative le 4 avril, poursuivi par la virulente satire d'un poète anonyme *Do króla przy wyjechaniu z Warszawy do Grodna* (Au roi pour son départ de Varsovie pour Grodno). Cette œuvre exprimait la douloureuse satisfaction des patriotes qui, depuis longtemps, prédisaient aux traîtres le prix qu'aurait à payer toute la nation pour l'aide étrangère appelée par eux; elle

témoignait par ailleurs de l'activité combative des gens de lettres, traducteurs authentiques et courageux des sentiments et des pensées de la société polonaise.

De nouveaux vers et chansons paraissaient. Parmi ces dernières, une très grande popularité entourait l'ariette de la comédie *Henryk VI na lowach* (Henri VI à la chasse), aux allusions anti-targowiciennes, présentée par Wojciech Bogusławski au Théâtre National pour la première fois le 8 septembre 1792, ainsi que *Naśladowanie tej arii z stosunkiem do Grodna* (Imitation de cette ariette avec un référence à Grodno; incipits : Que celui qui veut porter le nom de magnat s'adapte aux traîtres, répande le sang de son frère, détruise et pille le pays). C'était l'une des œuvres satiriques les plus violentes et les plus répandues. Elle n'a été surpassée en popularité et en la puissance de sa colère que par l'excellente épître connue de copies contemporaines sous le titre *Do posłów grodzieńskich* (Aux députés de Grodno) ou *Na partyzantów grodzieńskich* (Contre les partisans de Grodno), ou encore *Do króla w Grodnie* (Au roi à Grodno). La dernière variante du titre semble être la plus juste, car l'unique criminel politique nommément accusé dans ce vers était Stanislas-Auguste. Son auteur le proclamait « Capet digne de canonisation », et exprimait sa conviction que Poniatowski serait lui aussi mis à mort et la Pologne, à l'exemple de la France, obtiendrait à nouveau la liberté « dans un espace libéré des rois ».

Cette œuvre avait sans doute été écrite au moment où, au « marché de la Pologne » à Grodno, se jouaient des scènes dramatiques, notamment dans l'action inspirée par Jacques Sievers, ambassadeur de l'impératrice russe, visant la légalisation du deuxième partage de la Pologne. Bien qu'à cette diète on ait élu des députés favorables à Targowica, dans la discussion sur l'approbation de la spoliation territoriale, nombre d'entre eux opposèrent, à la violence étrangère et aux traîtres qui la représentaient, une résistance digne de la mémoire de la nation. Particulièrement orageuse avait été la session du 17 juillet où l'ambassadeur, voulant obtenir la signature du traité du partage, cerna de ses troupes le château royal et l'assemblée nationale qui y tenait ses débats. Un des députés s'adressa à Stanislas-Auguste en ces termes : « On dit, ô roi, que Catherine t'a choisi roi. Montre plutôt au monde que tu es désigné par Dieu (. . .) Roi et père ! Je parle ici au nom de la majorité de la chambre et je dis qu'en Sibérie même nous t'aurons pour roi et le meilleur des pères. Allons en Sibérie ! Que l'ennemi craigne notre vertu ! »

Les patriotes opposèrent la résistance la plus ferme à Sievers quand vint le moment de la ratification du traité de partage avec la Prusse. Ne pouvant briser la résistance par la corruption ni par les moyens parlementaires, Sievers recourut à la répression : il ordonna d'enlever les députés les plus récalcitrants et de les garder à vue pendant 20 heures, de les éloigner ensuite de Grodno et de les relâcher après trois jours à condition qu'ils ne reviennent plus à la diète. Un poète inconnu honora les défenseurs de la patrie ainsi violentés dans les beaux vers de *Do posłów aresztowanych* (Aux députés arrêtés). Le 23 septembre, Sievers ordonna, pour intimider les députés, d'installer dans les portes ouvertes une quinzaine de canons tournés vers la chambre des députés, parvenant ainsi à ses fins : les députés effrayés ratifièrent enfin le deuxième partage de la Pologne. Stanislas-Auguste signa, paraît-il, le document proposé les larmes aux yeux. Dans le vers *Strata ojczyzny* (La perte de la patrie) un poète anonyme jeta sur lui pour cet acte la malédiction de l'infamie éternelle et composa l'épithaphe suivante : « Ci-gît la tête parjure du roi ». C'est probablement dans le même temps que furent composées les

lamentations : *Wiersz zakordonowgo Polaka do innych Polaków* (Vers d'un Polonais de derrière le cordon aux autres Polonais), *Głos obywatela do żony i dzieci* (Voix d'un citoyen à sa femme et aux enfants) et *Żal Potockiego* (Regret de Potocki), sorte de confession et en même temps supplication pour obtenir l'absolution du crime qu'il a commis contre sa propre nation. On se transmettait de main en main, avec une satisfaction patriotique en les recopiant aussi *Nagrobek konfederacji targowickiej* (Monument funéraire de la Confédération de Targowica), ainsi que le vers *Transfiguracja Targowicy* (Transfiguration de Targowica; incipits : Targowica a déjà expiré parce que la trahison était son mot d'ordre).

Après les débats de la diète (23 novembre), le roi abattu revint à Varsovie. Trembecki dans *List do posłów powracających z Grodna* (Lettre aux députés revenant de Grodno) et un panégyriste de second ordre dans le poème *Hold winny, sprawiedliwy i rzetelny Najjaśniejszemu Stanisławowi Augustowi ... z Grodna do Warszawy powracającemu ...* (Hommage vrai, juste et honnête à sa Majesté Stanislas-Auguste ... revenant de Grodno à Varsovie), s'efforcèrent de décharger la conscience du roi et convaincre les lecteurs que tout ce que Stanislas-Auguste avait fait répondait à l'intérêt bien compris de la patrie et avait été accompli sous la pression des circonstances historiques; cependant leur tentative de défendre le souverain resta sans écho.

Dans la lutte littéraire acharnée, menée par les patriotes contre les traîtres et les envahisseurs de la patrie, sa plume acérée assura un grand renom à Niemcewicz, député à la Diète de Quatre Ans, un des plus illustres militants du camp des réformes, publiciste et écrivain. Ayant quitté le pays, il se rendit d'abord à Leipzig, puis à Vienne d'où il envoyait à Varsovie des libelles virulents. Niemcewicz avait écrit sa première satire contre les traîtres encore à Varsovie, sous l'effet direct de la guerre menée par eux contre leur propre patrie : il la publia en juin 1792 sous le titre bizarre : *Forma rządu targowickiego ułożona w Tulczynie ... nakładem Rzeczypospolitej Targowickiej ...* (Forme de gouvernement de Targowica composée à Tulczyn ... par les soins de la République targowicienne ...). C'était une ample polémique pleine de raillerie dirigée contre les principes idéologiques des destructeurs de la réforme institutionnelle que l'Etat avait récemment réalisée. Niemcewicz lança une seconde attaque dans le poème *Na hersztów targowickich* (Contre les meneurs de Targowica). Ce pamphlet, sans doute le meilleur de tous les textes poétiques connus, stigmatisant nommément les triumvirs de la confédération, avait paru à Varsovie dès le milieu de septembre. Deux mois plus tard, les patriotes se délectaient à la lecture d'une nouvelle œuvre de Niemcewicz, le *Fragment Biblii targowickiej — księgi Szczęsnowej* (Fragment de la Bible de Targowica — Livres de Szczęsny), adoptant la convention stylistique de l'Ancien Testament. Deux éditions ont paru en ce temps de ce magnifique persiflage : une à Vienne, la seconde à Léopol.

Józef Kossakowski, évêque de Livonie, prépara sur le vif une réplique que l'on publia sans tarder : *Kontynuacja Fragmentu Biblii targowickiej, — Ksiąg Szczęsnego* (Continuation du Fragment de la Bible de Targowica — Livres de Szczęsny), mais il ne parvint pas à surpasser Niemcewicz, lui procurant au contraire un plus grand retentissement.

La satire suivante envoyée par Niemcewicz de Vienne en Pologne sous forme de feuille volante, comme la précédente, s'intitulait *Obrona wojska moskiewskiego w Polsce przez Iwana Wasilewicza, oficera w tymże wojsku* (Défense de l'armée moscovite

en Pologne par Ivan Vasilevitch, officier de cette armée). Au tribunal, devant lequel le poète faisait comparaître sur le banc des accusés les principaux auteurs des malheurs de la patrie, il confiait le rôle de procureur à un officier de l'armée ennemie; plus même, à un participant de la dernière guerre. Grâce à ce procédé, les griefs faits par les criminels gagnèrent en acuité et acquirent du piquant. En établissant la distinction entre le despotisme du tsarisme et le peuple russe, ou du moins ses honnêtes représentants, il fit preuve non seulement de magnanimité, mais posa même les assises (on ne sait dans quelle mesure sciemment) de l'édifice rêvé de coexistence pacifique, voire d'amitié entre les deux nations.

Le même ton de fraternité résonnait dans un poème antérieur d'un auteur inconnu, *Hasło*: «*Żyć, albo umrzeć niepodleglymi*» (Mot d'ordre: «Vivre ou mourir indépendants»), qui s'adressait aux deux hauts fonctionnaires, exécuteurs de la volonté de Catherine II, l'un politique, l'autre militaire.

La cible des attaques virulentes et incessantes de Niemcewicz était le principal chef de Targowica, Szcześny Potocki; la preuve en est *Treny, to jest narzekania Szcześnowe* (Thrènes, c'est-à-dire lamentations de Szcześny), imprimé à Vienne et transporté par courrier secret à Varsovie. Ce nouveau « bonbon » (le terme est de Niemcewicz lui-même) attribué à Potocki est un travestissement des lamentations du prophète Jérémie, et continue la *Bible de Targowica* non seulement au sens formel, en calquant les livres de l'*Ecriture sainte*, mais aussi quant au fond, car il commente l'histoire de ce traître fieffé jusqu'à sa chute, sauf que cette fois en liaison avec l'activité de Rzewuski, le conseiller pour les affaires idéologiques.

Niemcewicz se proposait de consacrer à ces deux personnages de proue de Targowica, et peut-être aussi à Branicki, une œuvre encore, *Glupiada* (La Sottitude), dans le genre de poème héroï-comique; mais après deux chants il en interrompit le travail. L'autographe conservé n'a été publié qu'au début de ce siècle par I. Chrzanowski.

La dernière œuvre anti-targowicienne de Niemcewicz, délectant les lecteurs de ce temps, était le poème satirico-élégiaque portant, à la place du titre, cet exergue d'Ovide: «*Cum patriam amisi, tum me perissee putato*». Le poète l'écrivit sous le coup de la nouvelle du deuxième partage de la Pologne, désespérant du fait que la trahison de quelques magnats contre des millions de compatriotes vivant héréditairement dans un même pays, le leur, avait fondé le moment «cruel de la séparation et de la misère éternelles, des plaintes et des lamentations éternelles», que «le frère est devenu un étranger pour le frère», et qu'il faudra appeler la Pologne «d'un nom étranger».

Varsovie, la plus grande ville de la République, devenue aussi la plus cossue et patriotiquement la plus exaltée, connut coup sur coup des excès anti-targowiciens et, de plus en plus souvent, on y entendit des menaces à l'encontre du pouvoir restitué de l'oligarchie des magnats, si anachronique au regard des transformations sociales survenues en Europe occidentale! Surtout en France, vers laquelle se tournaient avec amitié et espoir les regards des Polonais progressistes depuis la prise de la Bastille. Les Polonais se rendaient en effet très bien compte de la signification, pour toute l'humanité, des transformations qui s'y opéraient. Kołłataj, l'homme d'Etat polonais le plus remarquable de l'époque, écrivit ceci, en 1792, à un de ses amis sur les événements se déroulant au bord de la Seine: «C'est une guerre du peuple qu'on ne peut pas ne pas prendre en considération. Son feu est déjà passé en Italie et en

Allemagne. Partout ils (les Français) trouveront un peuple semblable à eux. La langue de la liberté est très flatteuse pour le cœur de l'homme, on la comprend dans chaque pays ».

Les idées françaises de liberté et d'égalité étaient le mieux exprimées en Pologne justement dans la poésie. C'est ce qu'avait remarqué Bogusław Lésnodorski, un connaisseur des doctrines politiques de ce temps, dans son étude *Polscy jakobini* (Les jacobins polonais), Varsovie 1960, p. 256.

Les partisans et sympathisants polonais des transformations institutionnelles s'accomplissant au bord de la Seine attachaient à la Révolution l'espoir que la Pologne pourrait recouvrer son indépendance. Pour accélérer la marche de l'histoire, ils appelaient à éliminer la réaction indigène en usant du moyen pratiqué par les jacobins : la terreur sanglante. Dans une des imitations de la chanson française déjà citée, *Ah, ça ira!*, un poète polonais inconnu invitait les Polonais à abolir, à l'exemple des Français, au nom des principes d'égalité et de liberté, le gouvernement despotique. Sur un ton également impératif, un autre poète incitait les compatriotes, dans son vers *Do Polaków* (Aux Polonais), à imiter les Français.

La mode était venue des chants et des chansons à la parisienne. En plus de *Ça ira*, immense était la popularité de la *Marseillaise*. De nombreux poètes l'avait traduite en polonais. Dans *Pieśń marsejska do Polaków* (Chant marseillais aux Polonais), composé sur le modèle du célèbre *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, un révolutionnaire inconnu appelait ses frères à punir de mort « ces compatriotes de Targowica qui ont appelé Moscou chez nous ». De même la *Carmagnole*, si populaire en France, avait trouvé un adaptateur polonais. *Le Chant d'une négresse sur le berceau de son fils*, composé par Coupigny après l'adaptation, le 24. VI. 1793, de la constitution, aux termes de laquelle les indigènes des colonies françaises étaient admis à la liberté, a également été adopté en polonais.

Outre les chants révolutionnaires cités, le pays vit passer une vague de poèmes à caractère jacobin, très libertins, pénétrés d'un radicalisme sans précédent dans l'histoire de la poésie politique polonaise. Nous citerons brièvement, sur le mode bibliographique, les œuvres les plus importantes. Tout d'abord les appels : *Do ludu* (Au peuple), *Do panujących narodów i do królów tyranów* (Aux nations souveraines et aux rois tyrans), *Przeciw despotyzmowi* (Contre le despotisme), *Przeciw możnowładztwu za wolnością* (Contre l'oligarchie pour la liberté), *O despotyzmie* (Du despotisme), *Jakobin* (Le jacobin). Il faut classer séparément les œuvres philosophiques à contenu déiste, telles que : *Katechizm francuski* (Catéchisme français) présenté sous forme de dialogue, *Te deum laudamus*, l'œuvre polémique antipapiste *Obrok duchowny na Polu Marsowym do spowiednika generalnego penitentowi po bluźnionej « Spowiedzi »* (Nourriture spirituelle sur le Champ de Mars, au confesseur général pour le pénitent après la « Confession » blasphématoire).

Dans la guerre littéraire ininterrompue contre Targowica, un rôle peu négligeable était joué par les œuvres radicales, dont les auteurs prenaient pour source d'inspiration et modèle la poésie révolutionnaire française, transposant avec prédilection dans leurs vers la phraséologie et les mots-symboles formés au bord de la Seine, tels que : *Lud* (peuple) dans le sens de nation, *równość* (égalité), *wolność* (liberté), *fanatyzm* (fanatisme), *despotyzm* (despotisme), etc.; toutefois l'objectif suprême de leur effort d'écrivains était l'indépendance de leur propre patrie.

Une des plus belles œuvres et des plus représentatives de ce courant de la poésie était la lettre ouverte *Do egzulantów polskich. O stałości* (Aux exilés polonais. De la constance), publié probablement à Vienne. L'auteur inconnu y appréciait hautement les mérites civiques des éminents hommes d'Etat se trouvant en émigration, principaux auteurs du récent amendement de la République, ainsi que «le disciple de Washington» — Kościuszko. Le poète les exhortait à l'unité et à la persévérance dans la vertu. A la fin, il prédisait pour toutes les nations un âge d'or de liberté. Les apôtres de cette liberté seraient les Français — ce sont eux qui aboliront les trônes et rendront aux hommes leur dignité foulée aux pieds — «depuis le Tage jusqu'à la Neva».

C'est par ce cri : «Que périssent les rois et le monde sera libre!» qu'a terminé son poème *Wiersz w czasie obchodzonej żałoby przez dwór polski po Ludwiku XVI* (Poème à l'occasion de la célébration par la cour de Pologne du deuil de Louis XVI) le colonel Jakub Jasiński, le poète polonais «jacobin», plus tard général et chef de l'insurrection en Lituanie. Quand on apprit à Varsovie la nouvelle de l'exécution du roi de France, Stanislas-Auguste proclama le deuil; Michał Poniatowski, le primat, émit une ordonnance obligeant les curés à célébrer des messes solennelles et des offices des morts pour l'âme du monarque exécuté. Jasiński approuva la sentence du tribunal révolutionnaire rendant Louis XVI coupable de trahison envers sa propre nation, et il rappela aux Polonais, émus par la fin tragique du souverain étranger, avec reproche leur propre sort misérable. Pendant l'office funèbre solennel célébré à Varsovie, un placard fut collé sur la porte de l'église, portant *in extenso* le poème de Jasiński.

Il est significatif que le plus grand nombre de vers à caractère jacobin et d'œuvres consacrées aux affaires du pays, dans lesquelles les auteurs rappelaient volontiers les faits révolutionnaires de France et exprimaient l'espoir qu'en cas de soulèvement le gouvernement français viendrait immédiatement au secours de son allié aux bords de la Vistule, sont parus après le deuxième partage de la Pologne. C'était le moment où dans la patrie de Danton et de Robespierre la terreur sanglante consacrait ses plus grands triomphes. Cette poésie a joué un rôle important dans la préparation des Polonais à la lutte armée contre l'occupation russo-targowicienne.

Nous savons que, pour ce qui est de l'aide militaire, les Français ont déçu. Ils ont en revanche fait preuve d'un grand zèle pour soutenir idéologiquement le mouvement libérateur de leurs amis. C'est dans ce contexte que Kościuszko, venu à Paris au printemps 1793, s'est vu réserver un accueil enthousiaste et délivrer un diplôme de citoyen d'honneur; c'est également dans ce contexte qu'ont été imprimées des feuilles volantes avec son effigie exécutée par Queneday, et avec l'inscription : «Kościuszko, célèbre général polonais, s'étant réfugié en 1793 en France, prépare actuellement la révolution polonaise». Le même portrait représentant notre héros dans l'uniforme de général et tenant des deux mains à la hauteur de la poitrine un sabre et prononçant les mots «Permits de me battre une fois encore pour la patrie!» a paru aussi en version polonaise à tirage massif, destiné à être exporté à Varsovie.

Au début de 1794, l'atmosphère devenait de plus en plus insupportable en Pologne de fait des restrictions imposées par le gouvernement à la demande de l'ambassadeur de Catherine II, Otto Igelström. Le mécontentement et la volonté de libérer la nation du joug qui lui était imposé trouvent un écho dans les poèmes mis en circulation, notamment à la magnifique épître de Jasiński *Do narodu* (A la nation) — contiennent

des appels au combat ; l'œuvre citée date de la fin de mars, moment où se propagea la nouvelle du déclenchement de l'insurrection de Kościuszko.

La proclamation de l'insurrection depuis longtemps attendue et préparée, avait été **hâtée par l'ordonnance, émise par la Commission Militaire à l'instigation de l'ambassadeur Igeslström**, sur la réduction des effectifs de l'armée, ce qui aurait entièrement anéanti la puissance militaire de l'Etat. Le conflit armé fut définitivement déclenché par Antoni Madaliński, commandant de la brigade de cavalerie nationale de Pułtusk, qui se dirigea, à la tête de ses détachements, vers Ostrołęka, balayant sur son chemin les patrouilles russes, se frayant ensuite un chemin vers le Sud, et réunissant les détachements polonais rencontrés.

Alarmé par les événements, Kościuszko vint secrètement à Cracovie le dimanche 23 mars à 9 heures du soir ; ayant passé toute la nuit à délibérer, il se rendit le lendemain, assisté de conseillers et des députés de la Grande Diète se trouvant à Cracovie, sur la place du marché et fut salué avec enthousiasme par l'armée et la population. Il s'adressa dans une brève allocution aux soldats, puis, en tant que Commandant Suprême des Forces Nationales en vertu de l'acte insurrectionnel, prêta serment de fidélité à la nation. Onze jours plus tard, allant de Cracovie à la rencontre de l'ennemi, il remporta, aux approches du village de Raclawice, une brillante victoire sur les Russes. A ce succès avaient considérablement contribué les paysans armés de faux plantées à pic sur leurs bois (ils étaient au nombre de 320), conduits à l'assaut des batteries ennemies par le Commandant Suprême lui-même.

Le 17 avril, le jour de Pâques, éclata l'insurrection à Varsovie : l'ambassadeur s'enfuit et ce qui restait de garnison russe dans la capitale battit en retraite. Pendant les deux jours de combats de rues, les soldats furent grandement aidés par la population civile, surtout la jeunesse.

Varsovie fut immédiatement suivie par Vilna, rapidement libérée grâce à une attaque réalisée dans la nuit du 23 au 24 avril par des détachements polonais au nombre de 400 hommes agissant de concert avec les habitants. Ils étaient commandés par le poète-jacobin Jakub Jasiński, promu pour cette action du grade de colonel à celui de général.

Le feu de l'insurrection s'étendit à toutes les provinces de la République.

La nouvelle de la proclamation de l'insurrection nationale à Cracovie, de la victoire de Raclawice et de la libération de Varsovie et de Vilna, se propagea rapidement dans tout le pays, suscitant dans la population une joie indescriptible.

L'expression la plus complète, la plus puissante et la plus émouvante des sentiments patriotiques de la nation polonaise fut donnée — comme d'habitude — par les poètes écrivant à cette occasion de nombreux vers panégyriques, des appels au combat, surtout des chants.

Le chant préféré, on pourrait dire « de pointe », de l'insurrection de Kościuszko était l'air de Bardos, de l'opéra *Cud mniemany albo Krakowiacy i Górale* (Le miracle prétendu ou les Cracoviens et les Montagnards), joué pour la première fois les 1-3 mars au Théâtre National. Les paroles du chant, exhortant les compatriotes à la persévérance et au service de la patrie, suscitèrent l'enthousiasme général.

Pendant que cet opéra était au programme, et avant même la libération de Varsovie, on chantait sur cet air de nouvelles variantes qui, bientôt, se substituèrent entièrement au texte original, p. ex. « Allons, frères, terminons la noce tant que nous sommes en

paix, bref sera le temps de cette liberté, vous connaissez la nouvelle de la guerre, nos frères vont courageusement à la mort ou vivent dans l'esclavage, et nous restons là impotents alors qu'ils se battent pour nous». Quelques mois après la première de *Cracoviens et Montagnards*, les «sans-culottes», de Varsovie, ayant bu quelque peu, chantaient dans les cafés et les auberges de la capitale une version de l'air de Bardos composée par l'un d'eux. Nous n'en connaissons qu'un petit fragment : « Nous, les Cracoviens, nous portons un gros bouton à la ceinture, nous y pendrons le roi et le primat ». On disait en ce temps que l'air de Bardos s'était substitué, pendant cette révolution, à *Ça ira* et à *Allons enfants*.

Les premiers chants de combat étaient : *Marsz* (Marche) composée à la hâte, commençant par les mots : « La trahison a forgé les chaînes, empoisonné notre bonheur; que celui qui aime la liberté et le droit, se dresse avec nous dans la vengeance », chanté dans le camp de Kościuszko près de Cracovie. Simultanément avait vu le jour *Pieśń o wolności* (Chant sur la liberté), pénétré d'esprit jacobin, proclamant le mot d'ordre « Liberté avec l'Egalité ».

Le répertoire des chants aimés par les soldats et datant des années passées et de la dernière guerre, s'enrichissait de nouveaux appels et marches, définissant les bases idéologiques de l'insurrection commandée par Kościuszko. Parmi ceux qui étaient nouvellement composés, nous ne citerons que les plus importants. On retiendra avant tout *Pieśń ochotników* (Chant des volontaires) de la plume de Feliński, imprimé sous forme de tract à Cracovie, publié à deux reprises dans les journaux de Varsovie où il fut reproduit à quatre reprises aussi sous forme de feuille volante. Plus retentissante encore était *Śpiewka włościan krakowskich* (Rengaine des paysans de Cracovie), écrite dans une langue patoisante spécialement pour les faucheurs. Cette œuvre eut, par les soins du gouvernement insurrectionnel, quatre éditions à Varsovie, tirées à 7000 exemplaires. Elle fut en outre tirée séparément dans les officines varsoviennes. Ainsi donc la *Rengaine des paysans de Cracovie* battit tous les records de tirages de l'imprimerie polonaise du XVIII^e siècle. La troisième œuvre publiée aux frais du gouvernement était *Pieśń żołnierska w czasie powstania narodowego* (Chant des soldats pendant l'insurrection nationale), maintenu dans le style de l'appel de guerre; on lui ajouta *Nagrobek dla rycerzów, którzy polegli pod Raclawicami* (Monument funéraire des chevaliers tombés à Raclawice); cette œuvre eut également plusieurs éditions. Très populaires étaient dans l'armée et, en général, dans toute la population polonaise les chants : *Do broni* (Aux armes), *Pieśń Korpusu Towarzyskiego Kawalerii Narodowej* (Chant du Corps chevaleresque de Cavalerie Nationale), écrit peu après la victoire de Raclawice par Filip Frankowski, officier-major de ce Corps; *Marsz przy powstaniu narodu litewskiego* (Marche pour l'insurrection de la nation lituanienne); *Pieśń przy sypaniu okopów na Pradze* (Chant pour le creusement des tranchées dans le quartier de Praga), et nombre d'autres.

Pour ce qui est des œuvres religieuses, il convient de citer : *Hymn do Boga w teraźniejszych okolicznościach* (Hymne à Dieu dans les circonstances présentes); *Głos Polaka do Boga* (Voix du Polonais à Dieu), composée en strophes saphiques; le chant à la Vierge *Hasło w czasie oblężenia* (Appel pendant le siège), et surtout *Pieśń na dziękczynienie Opatrzności za wybiecie się spod przemocy moskiewskiej* (Chant d'action de grâces pour la libération de la domination moscovite), célébrant l'héroïsme du peuple varsovien dans les combats des 17 et 18 avril. Il fut imprimé trois fois sur l'ordre

du gouvernement, à un tirage global de 4000 exemplaires. Une imprimerie varsoivienne a sorti la brochure *Nabożeństwo patriotyczne w czasie wojny* (Office patriotique pour le temps de la guerre), contenant des prières, des litanies, des psaumes, des antiennes et des chants adaptés à la circonstance.

A propos des chants de l'insurrection de Kościuszko, il convient de souligner qu'ils étaient un excellent véhicule propageant les idées libertaires à caractère révolutionnaire et national parmi les masses paysannes et bourgeoises illettrées.

Outre les œuvres chantées, on vit circuler de nombreux poèmes célébrant l'insurrection et son commandant, ainsi que les proclamations poétiques de circonstance, appelant aux armes tout Polonais apte au service militaire. Ce sont : *Wezwanie do mieszkańców ziemi polskiej* (Appel aux habitants de la terre polonaise), commençant par « Kościuszko! Sauveur Premier Commandant! »; *Do powstającego narodu pod naczelnictwem Tadeusza Kościuszki* (A la nation se levant sous le commandement de Tadeusz Kościuszko); *Do Krakowa. Dnia 24 marca* (A Cracovie. Le 24 mars); *Epigramma na powstanie Krakowa i Warszawy* (Epigramme pour l'insurrection de Cracovie et de Varsovie), de Feliński; *Do uzbrojonego ludu pod naczelnictwem Tadeusza Kościuszki* (Au peuple armé sous le commandement de Tadeusz Kościuszko) de la plume de Józef Bielawski; *Do Polaków po bitwie szczekocińskiej* (Aux Polonais après la bataille de Szczekociny), et nombre d'autres.

Un bel exemple de lyrisme patriotique a été donné par Książnin dans son poème *Poranek* (Le matin) et dans l'ode *Na rewolucję 1794* (Pour la révolution de 1794).

Il est à retenir en particulier un chant en l'honneur de l'insurrection, retrouvé dans une des copies manuscrites intitulée *Hungari ad Polonos*, et sorti des presses aussi sous le titre *Ad Polonos* (inc. Tres Aquillae certare parant, certare cruenta), une œuvre d'Aleksy de Nedece Nedecki, curé en Orava.

Dans les chants cités, comme dans les poèmes insurrectionnels, l'admiration la plus haute est accordée au héros collectif que fut l'armée; et d'une manière générale, à tous les Polonais qui ont entrepris l'effort désespéré de recouvrer la liberté et de récupérer les territoires spoliés. Parmi les protagonistes nommément cités du mouvement armé, la première place est réservée, de toute évidence, à Kościuszko. Outre les nombreuses ovations contenues dans les œuvres déjà citées, on lui dédiait aussi séparément des chants et des panégyriques poétiques. Ce sont : *Pieśń na wjazd Kościuszki do Warszawy w dniu 10 lipca* (Chant pour l'entrée de Kościuszko à Varsovie le 10 juillet), sorti des presses en ce temps-là; *Epigramma Thadaeo Kościuszko Supremo Exercitus Poloni Duci* d'Adam Łabęcki; l'ode composée dans un style également classique *Ad Thadaeum Kosciuszko manes Polonorum*, publiée dans un journal varsovien.

Il convient à présent de faire mention au moins de quelques œuvres écrites sous le coup de la perte au combat des compagnons d'armes ou à la nouvelle du désastre. Ce sont entre autres des lapidaires funèbres, tels p. ex. *Nagrobek Jana Grochowskiego, generała* (Monument funèbre de Jan Grochowski, général), *Nagrobek Wodzickiego, generała* (Monument funèbre de Wodzicki, général), *Żal po wzięciu Kościuszki w niewolę* (Regrets après Kościuszko fait prisonnier) après la bataille de Maciejowice, perdue par les Polonais (11. X. 1794), commençant par les mots : « Le colosse de la patrie est tombé, avec lui le temple de la gloire ». A la même occasion parut le poème *Ad Thadaeum Kościuszko in vinculis*. Citons aussi *Nadgrobek Jakubowi Jasińskiemu* (Monument funèbre de Jakub Jasiński), écrit par Rajmund Korsak.

Les poèmes ayant exprimé, sous le régime de Targowica essentiellement les sentiments et les attitudes les plus représentatives de la nation polonaise, avaient cédé le pas pendant la guerre aux chants militaires et aux autres œuvres cherchant à soutenir les compatriotes répandant leur sang dans l'intérêt de toute la nation. Mais même à ce temps-là où se décidait le sort de la République sur les champs de bataille, les poètes satiriques, gardiens vigilants de l'ordre moral et de la légalité ne se taisaient pas.

L'un des premiers continuateurs de la guerre littéraire virulente menée contre les copartageants et les traîtres était, après le déclenchement de l'insurrection, le romancier connu Michał Dymitr Krajewski, auteur de *Wiersz obywatelski z okazji listu Igelströma do ministra wojennego, w którym odwołuje się do Boga i dobrej sprawy monarchini swojej* (Poème civique à l'occasion de la lettre d'Igelström au ministre de la guerre, dans laquelle il en appelle à Dieu et à la bonne cause de sa souveraine) : ce poème a connu trois éditions. Feliks Gawdzicki, un excellent satiriste, a publié une feuille volante poétique intitulée *Składnia o despotycznych czynnościach Igelströma w Polsce Z pobudką do wojny* (Composition sur les agissements despotiques d'Igelström en Pologne avec un Appel à la guerre).

Les sentiments révolutionnaires qui s'étaient affirmés avec une grande force dans les manifestations de rue des villes libérées, surtout à Varsovie, Cracovie et Vilna, avaient trouvé leur exutoire le plus complet et le plus violent dans la poésie de «lanterne» rendant compte de l'action de pendaison, revendiquée par le peuple auprès du gouvernement, des traîtres à la patrie. Le premier à être mis à mort fut l'hetman Szymon Kossakowski, un des plus grands adhérents et des plus infâmes de Targowica. Il fut pendu le 25 avril sur la grande place de Vilna, en vertu d'un verdict rendu par le Tribunal Criminel institué par le Haut Conseil National du Grand-Duché de Lituanie. La nouvelle que justice avait ainsi été faite parvint à Varsovie le 3 mai et dut provoquer une satisfaction chez ses habitants. Le témoignage littéraire du contentement universel est fourni dans *Nadgrobek Szymonowi Kossakowskiemu* (Monument funèbre de Szymon Kossakowski), composé par Erazm Komar et publié à deux reprises sous forme de feuille volante.

L'exemple de Vilna fut vite suivi dans la capitale. Sur les 137 personnes accusées de haute trahison et arrêtées sur l'ordre du Conseil Intérimaire Provisoire, le Tribunal Criminel condamna à mort par jugement sommaire, sous la pression du peuple armé en effervescence, les plus grands criminels de Targowica, notamment : Józef Ankiewicz, maréchal du Conseil Permanent, Piotr Ożarowski, grand hetman de la Couronne, Józef Zabiello, hetman de Lituanie, et Józef Kossakowski, évêque de Livonie. Ils furent pendus le 9 mai sur des potences dressées sur la place du marché de la Vieille Ville et dans la rue Krakowskie Przedmieście.

Ces événements trouvèrent rapidement leur résonance dans de nombreux poèmes éphémères. À Varsovie parut une brochure anonyme intitulée *Ostatnie pożegnanie* (Dernier adieu) à savoir, des dignitaires pendus de Targowica, et *Zastanowienie się z zadumieniem przechodzącego koło szubienicy Kossakowskiego* (Réflexion profonde du passant devant la potence de Kossakowski) ainsi que *Nagrobki* (Monuments funèbres), composés pour ces traîtres. Ils furent imprimés à l'officine de l'abbé Józef Meier, un des jacobins polonais les plus fervents. D'autres poèmes écrits à cette occasion circulaient en manuscrits, notamment : *Duma dziadów farnych* (Complainte des mendiants près de l'église), excellente dans son imitation du chant populaire;

Wiersz z okazji na zdrajców ojczyzny wymierzonej kary dnia 8 maja 1794 (Poème à l'occasion du châtement des traîtres à la patrie, le 8 mai 1794); *Do zdrajców wywieszanych i żyjących* (Aux traîtres pendus et vivants), et de nombreux autres **monuments funèbres et vers collés aux potences**.

Une nouvelle action de pendaison des traîtres eut lieu le 28 juin, sous la pression de la foule ameutée la veille. On exécuta alors sans verdict du tribunal Ignacy Massalski, évêque de Vilna, le prince Antoni Czetwertyński et six autres prisonniers de moindre importance, tirés de force des cachots. Il est significatif que ce nouvel élan populaire ne trouva pas de résonance dans la poésie. A part quelques monuments funéraires, je ne connais qu'une œuvre importante liée à cet événement, notamment *Pieśń ochotników warszawskich śpiewana przy powieszeniu ośmiu zdrajców* (Chant des volontaires de Varsovie, exécutés pendant la pendaison de huit traîtres).

En août 1794 se répandit la nouvelle de la mort subite du Primat Michał Poniatowski. Elle se doublait du bruit, jusque-là non vérifié, qu'il s'était rendu coupable de trahison en envoyant aux Prussiens qui assiégeaient la capitale un messenger pour les informer sur les points faibles de la ville. Ceci mit le peuple en ébullition et le primat, craignant de finir sa vie sur la potence, se serait empoisonné. Un satiriste anonyme en informait les concitoyens dans un *Nagrobek* (Monument funéraire) de circonstance : « Pour fuir la potence, il a succombé au poison ». Un autre pamphlétaire éclairait plus crûment encore sur le mystère de sa trahison et de sa mort : « Le Prince Primat a eu vent de la corde, il a préféré la poudre à l'échelle ». Un autre poète rendait publics les péchés du Primat dans le poème *Na śmierć J. O. Xięcia Prymasa Poniatowskiego dnia 11 sierpnia 1794...* (Pour la mort de Sa Grandeur le Prince Primat Poniatowski le 11 août 1794).

Quelques autres pièces satiriques furent composées pour la mort du Primat : avec les œuvres précédentes, elles témoignent de son exceptionnelle impopularité auprès des habitants de la capitale.

Des distiques à la fois spirituels et mordants saluèrent également la nouvelle de la mort naturelle de Tomasz Aleksandrowicz, palatin de Podlachie, maréchal de la Cour, à qui l'on reprochait maintes fois, surtout pendant la Diète de Quatre Ans, qu'il captait des partisans du roi en les invitant aux fameux rôtis donnés au Château.

Pendant le siège de Varsovie par l'armée prussienne dans l'été 1794, de nombreux poèmes satiriques vantaient sur un ton moqueur le courage de celle-ci. L'auteur de l'un d'entre eux, intitulé *Aux Prussiens pendant le siège de Varsovie* aurait été, à ce qu'on dit, le prince Joseph Poniatowski. Le poème fut composé probablement le 2 août, après la défaite de l'ennemi. Un autre poète avait composé un mordant acrostiche avec le mot PRUSAK (Prussien). On se moquait des Prussiens avec le plus de verve dans la chanson composée sur la mélodie de quelque vieux chant chevaleresque : elle commençait par les mots « Fuyez harengs secs, car Kościuszko arrive contre vous ».

L'insurrection de Kościuszko eut une fin tragique. Sa chute fut préjugée par la bataille de Maciejowice, désastreuse pour les Polonais, où notre armée fut mise en déroute et son Commandant, grièvement blessé, tomba prisonnier. En dépit de ce désastre, les insurgés, encore capables de combattre, décidèrent d'opposer une résistance à l'ennemi à Varsovie. Eux aussi, malheureusement, succombèrent à la violence.

L'acte final du drame est universellement connu. Les puissances à nouveau concertées effacèrent la République des Deux Nations de la carte de l'Europe.

L'Etat polonais a cessé d'exister. Restait cependant la nation, éprise de sa patrie et **des libertés politiques auxquelles elle s'était accoutumée depuis des siècles. Les ennemis** n'avaient pas réussi avec les canons et les baïonnettes à étouffer en elle l'idée de la justice et de la liberté, ni à effacer la conscience de l'injustice subie. La nation n'a pas oublié non plus son droit à l'indépendance.

La première et meilleure preuve en était fournie par les satires écrites en réponse au sermon prononcé le Vendredi Saint, 12 mars 1795, par l'abbé Jan Albertrandi : connu pour son hostilité pour le dernier mouvement de libération, ce prêtre imputait la responsabilité pour la chute de la patrie à ses propres compatriotes, plus exactement aux défenseurs les plus héroïques de son indépendance. Ce fait infâme a été relevé au nom des lois principiellles de la morale humaine par deux poètes anonymes — l'un dans une épître sévère, l'autre dans une réprimande patriotique également violente.

Au nom des mêmes principes éthiques et historiques, l'opinion publique condamna l'office funèbre et le sermon prononcé par Albertrandi le 9 mai 1795, jour du premier anniversaire de l'exécution des chefs de Targowica. Sur l'ordre des autorités d'occupation, les corps des pendus furent déterrés de dessous les potences et on leur fit des funérailles solennelles en terre bénite. Un poète anonyme fit de graves reproches aux participants de cette manifestation, en leur rappelant les faits infâmes des criminels châtiés par leurs compatriotes.

Bien que ces œuvres aient été écrites après la perte de l'indépendance, nous les avons rappelées parce que thématiquement elles se rattachent au mouvement insurrectionnel et se situent dans son épilogue.

L'aperçu que nous venons de donner de la poésie politique de circonstance du temps du règne de Stanislas-Auguste révèle nettement qu'il s'agit là d'une expression courageuse, souvent violente et méchante, de l'opinion publique, principalement de sa majorité progressiste. Mais pas uniquement. Elle éveillait aussi les sentiments patriotiques des lecteurs en suscitant en eux des émotions nobles. Ce dernier aspect, lyrique, la distinguait de la littérature d'opinion *sensu stricto*, dont elle était la sœur inséparable malgré leurs différences formelles, apparentes à première vue, c'est-à-dire que la première employait une langue plus ou moins artistique et conforme aux règles de la versification. Engagée pendant les années de paix dans une lutte longue et pénible pour la modernisation des institutions de l'Etat, elle devint, quand sonnaient les clairons du combat, un soutien des meilleurs fils de la nation sur les champs de bataille et dans les camps militaires. Au moment le plus critique, où les canons se sont tus et la Pologne a été déchirée, elle éleva les protestations les plus retentissantes contre ce crime; c'est elle encore qui transmet aux générations suivantes l'idée de l'indépendance de la patrie et l'impératif de reprendre par la force « ce que la puissance étrangère nous avait arraché ». De plus, la poésie patriotique avait participé avec ferveur à la transformation de la démocratie nobiliaire en démocratie bourgeoise, qui ouvrait la voie aux droits politiques, à la culture et à la libération économique devant les grandes masses de la bourgeoisie et de la paysannerie — en accord avec les transformations s'accomplissant en Europe occidentale et en Europe centrale. Pour terminer, il convient de souligner que, dans cette poésie, on peut également trouver le reflet de l'optimisme caractéristique du « siècle de la raison », traduit dans la volonté de revenir

aux anciens idéaux : la paix et la fraternité universelle des peuples. Qui d'autre sinon les poètes devaient cultiver chez leurs compatriotes cet *aurea aetas* rêvé?! La plus belle expression en a été donnée par l'auteur inconnu du poème déjà cité *Aux exilés polonais* — *de la constance*, où il assurait ses compatriotes en exil que l'ère du bonheur universel surviendrait dès que le peuple abolirait les monarchies dans tous les pays d'Europe :

Alors à tout jamais expireront les jours de guerre,
La tribu transmettra à la tribu une paix séculaire;
Le monde alors reviendra à sa forme première
Et le genre humain sera une famille de frères.

Bibliographie sélectionnée

R. Kaleta, *Turniej paszkwilancki z okazji odsłonięcia pomnika króla Jana III Sobieskiego w Łazienkach de Quatre Ans*, *Przegląd Polski*, 1871-1872 et tiré à part, Kraków 1882;

J. Nowak, *Satyra polityczna Sejmu Czteroletniego* (La satire politique de la Diète de Quatre Ans), Kraków 1933;

J. Nowak-Dłużewski, *Satyra polityczna konfederacji targowickiej i sejmu grodzieńskiego* (La satire politique de la Confédération de Targowica et de la Diète de Grodno), Kraków 1935;

W. Konopczyński, *Konfederacja barska* (La Confédération de Bar), Warszawa 1935, vol. I-II;

J. Nowak-Dłużewski, *Poezja powstania kościuszkowskiego* (La poésie de l'Insurrection de Kościuszko), Kielce 1946;

B. Leśnodorski, *Polscy jakobini. Karta z dziejów insurekcji 1794* (Les Jacobins polonais. Une page d'histoire de l'insurrection de 1794), Warszawa 1960;

E. Rostworowski, *Legedy i fakty XVIII wieku* (Légendes et faits du XVIII^e siècle), Warszawa 1963;

R. Kaleta, *Turniej paszkwilancki z okazji odsłonięcia pomnika króla Jana III Sobieskiego w Łazienkach* (Tournoi de pamphlets à l'occasion de l'inauguration du monument du roi Jean III Sobieski dans le parc de Łazienki), *O twórczości satyrycznej Franciszka Zablockiego w okresie Sejmu Czteroletniego* (L'œuvre satirique de Franciszek Zablocki pendant la Diète de Quatre Ans), *Polska poezja polityczna w latach 1788-1794. Stan badań* (La poésie politique polonaise dans les années 1788-1794. Etat des recherches), in R. Kaleta, *Eclairés et sentimentaux*, Wrocław 1971;

R. Kaleta, *Polskie potomstwo rewolucyjnej pieśni francuskiej «Ça ira»* (La descendance polonaise du chant révolutionnaire français «Ça ira»), in *Wiek XVIII. Polska i świat* (Le XVIII^e siècle. La Pologne et le monde), Warszawa 1974;

J. Maciejewski, Introduction à *Literatura barska* (La littérature de la Confédération de Bar), Wrocław 1976;

E. Rabowicz, *Okolicznościowa literatura polityczna* (Littérature politique de circonstance), in *Słownik literacki polskiego oświecenia* (Dictionnaire de la littérature des Lumières polonaises), sous la dir. de T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977;

B. Wolska, *Poezja polityczna czasów pierwszego rozbioru i Sejmu Delegacyjnego 1772-1777* (La poésie politique du temps du premier partage et de la Diète de Délégation), Wrocław 1982.

LES PRINCIPAUX PÉRIODIQUES POLONAIS DANS LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

par

ELŻBIETA ALEKSANDROWSKA

1. Introduction

Le siècle des Lumières s'inscrit d'une façon durable et significative dans l'histoire du journalisme polonais. Cette époque, en effet, coïncide avec les débuts et le développement de la presse périodique moderne, qui accompagne les transformations de la vie socio-culturelle de l'époque. Avant le XVIII^e siècle, on n'observe que de modestes tentatives isolées et passagères de publication d'un journal politico-informatif, comme le *Merkuriusz Polski* (Mercure Polonais, 1661), ou la diffusion des *Nouvelles, Avis, Compterendus et Informations*, feuilles occasionnelles paraissant à propos d'événements notoires. Il faut attendre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècles pour pouvoir constater un changement réel dans ce domaine. C'est alors que paraissent, sans interruption et durant quelques années, soit à Cracovie, soit à Varsovie, les journaux d'informations de Jan Aleksander Priami *Awizy* (Avis, 1696-1700), *Wiadomości Różne Cudzoziemskie* (Informations Etrangères Diverses, 1696-1705), *Gazety z Warszawy* (Gazettes de Varsovie, 1701-1705). Priami fut en même temps le premier à tenter en Pologne la création d'un journal scientifico-littéraire : *Mercurius Polonicus* (1698).

Mais ce n'est que vers la fin des années 1720 qu'on peut parler d'un développement continu de la presse périodique en Pologne, limitée tout d'abord aux confins nord-ouest de la République nobiliaire et aux territoires voisins de langue ou de culture polonaises, situés en dehors de ses frontières (la Prusse Orientale). En raison des contacts animés avec les centres intellectuels allemands et hollandais, ces régions s'ouvrent les premières aux courants nouveaux. Les journaux scientifiques de Gdańsk et de Toruń constituent le point de départ de divers types de périodiques consacrés à l'histoire de la Prusse et de la Pologne : *Polnische Bibliothek* (1718-1720) de Godfryd Lengnich et *Gelehrte Preussen* (1722) des professeurs du lycée de Toruń, ainsi que *Poczta Królewiecka* (Poste de Królewiec, 1718-1720) de Jan Dawid Cenckier, gazette d'information rédigée en polonais littéraire et diffusée également en Prusse Royale et en Lituanie. Les deux premiers paraissent en langue allemande, étant donné la langue d'origine de leurs éditeurs et le fait qu'ils sont édités à l'étranger.

Le grand essor du journalisme à Varsovie, capitale de l'Etat, date de l'année 1729. *Nowiny polskie* (Nouvelles Polonaises) et *Relata Refero*, publiés par les piaristes sur privilège royal, inaugurent cette période. Ces journaux se maintiennent, tout en changeant leurs titres, leurs titulaires de privilège et leurs rédacteurs, jusqu'en 1939. Ce sont des journaux d'information générale.

La tentative de publier des journaux scientifiques se situe entre 1750 et 1755. Le mérite en revient à des savants venus de Saxe : Wawrzyniec Mitzler de Kolof et Christian Gotlieb Friese. Mitzler était l'éditeur de « *Warschauer Bibliothek* » (1753-1755) et des « *Acta Litteraria Regni Poloniae et Magni Ducati Lithuaniae* » (1756-1757). Ces revues paraissaient sous la protection des centres scientifiques représentés par Józef Andrzej Załuski et Józef Aleksander Jabłonowski. Załuski était le fondateur de la première bibliothèque publique (1747) autour de laquelle se groupaient les écrivains de l'époque. Jabłonowski, l'un des représentants de l'aristocratie éclairée, qui a fondé en 1768 à Leipzig la Société Savante, est devenu mécène de certaines publications éditées en Pologne, entre autres des *Acta Litteraria*.

Au début des années soixante, on tente de transplanter sur le sol polonais d'autres types de journaux : des périodiques mi-savants et des journaux de mœurs. Tels sont par exemple *Patriota Polski* (Patriote Polonais) publié par Teodor Bauch dans l'année 1761 et destiné à la bourgeoisie polonaise.

C'est à cette époque (en 1763) que paraît le premier vrai périodique politique, le *Monitor* (Moniteur) sous forme de journal de mœurs adressé à la noblesse. Il se fixe des buts politiques concrets : réforme de l'Etat suivant le programme de la Famille qui aspire au pouvoir (parti politique des Czartoryski), et dont l'un des piliers est Adam Kazimierz Czartoryski, éditeur, rédacteur et auteur du périodique en question. En dépit de son caractère éphémère (d'août à septembre sortent à peine 7 feuilles volantes anonymes d'une page chacune), le *Moniteur* de Czartoryski, appelé le petit *Moniteur* s'attire la faveur du public, suscite un retentissement général et contribue à la victoire des Czartoryski à la diète élective de 1764 où fut élu roi Stanislas-Auguste Poniatowski. Il influe également sur le développement ultérieur de la presse périodique.

2. Monitor 1765-1785

Le « grand » *Moniteur*, principal périodique socio-politique du siècle des Lumières, paraissant sans interruption pendant 21 ans (1765-1785) renoue avec la tradition, le programme et la présentation du *Moniteur* de 1763. Le journal est publié à la suggestion du roi et est destiné à jouer un rôle important dans la réforme de l'Etat entreprise au début du règne, analogue à celui assigné au Théâtre National et à l'Ecole Militaire, créés la même année. Il s'agit d'une publication bi-hebdomadaire. Au début, son éditeur Mitzler de Kolof se contente du rôle de propriétaire de l'imprimerie, s'associant aux coûts et aux risques de l'entreprise. Mais c'est aux réformateurs et proches collaborateurs du roi qu'incombe la responsabilité du programme, du contenu et de l'orientation du journal : Ignacy Krasicki et Adam Kazimierz Czartoryski déterminent le profil du journal et seront ses rédacteurs pendant les trois premières années. Néanmoins, le roi reste le créateur et l'inspirateur du *Moniteur*, et ce fait est connu des cercles bien informés de l'époque. On fait croire, par contre, à l'opinion publique que « maintes éminentes personnes de ce pays ainsi que celles dont le savoir, la sagesse, le goût et les mérites s'attirèrent bien auparavant déjà l'estime de tous les connaisseurs » (*Thornische Wöchentliche Nachrichten*, 1765) collaborent avec le journal.

Tout en se rattachant au petit *Moniteur* appelé « feu père et bienfaiteur » (n° 1), le *Moniteur* reprend également à son compte la tradition et la forme de journal de mœurs.

Pour la réalisation et la mise en page il s'inspire du *Spectator* anglais, publié en 1711-1712 et 1714 par R. Steele et J. Addison, un modèle du genre pour toute l'Europe d'alors. Le *Moniteur* reconnaît plus d'une fois sa parenté avec le *Spectator*. En fait, il n'emprunte au *Spectateur* que le programme global (enrichi considérablement de contenus politiques), la forme de l'énoncé (petit traité, feuilleton, lettre fictive, peinture de mœurs) et la conception propre au périodique. (Le *Moniteur* est non seulement un titre mais aussi une personne qui s'entretient avec le lecteur.) Des 2164 numéros il n'y a que 234 qui portent la marque d'une dépendance par rapport au modèle anglais. D'ailleurs il est moins question de traductions que d'adaptations souvent très habilement ajustées aux réalités polonaises. Les articles sont empruntés à l'édition du *Spectator* publié à Amsterdam sous le titre *Le Spectateur ou le Socrate Moderne*.

Les parentés du journal, retracées ci-dessus, ne concernent cependant que son programme, déclaré par ses auteurs. Les nombreux articles et ouvrages paraissant dans les colonnes du journal se réfèrent, eux, à une tradition diamétralement opposée, témoignant de la grande diversité et variabilité d'inspiration du *Moniteur* au long de son histoire.

Le journal devait être, selon l'intention de ses auteurs, l'œuvre collective de l'équipe de rédaction, constituant, selon la mode anglaise, une sorte de club. Le rédacteur en présente les membres, sous des noms fictifs, dans le numéro deux. Outre les collaborateurs occasionnels, le journal a des correspondants qui lui envoient leurs observations sur les questions traitées par le journal ou sur celles que soulève la réalité contemporaine. Krasicki écrit en conclusion du premier article du *Moniteur* : « Je travaille dans cette société, plaise à Dieu, avec profit et j'y invite tous ceux qui voudraient participer à notre tâche. Nous accepterons avec éloge ou pour le moins avec contentement les réflexions et propositions nouvelles, si elles le méritent. La lettre envoyée à Varsovie, destinée au *Moniteur* et portant une signature fictive, arrivera sûrement ».

Il est impossible de distinguer dans la correspondance la part de la rédaction (des lecteurs fictifs) et celle d'origine extérieure (des lecteurs réels), étant donné le principe de l'anonymat et la forme épistolaire, appartenant au répertoire des formes littéraires classiques d'un journal des mœurs. Seules les attaques lancées contre le journal visiblement sous forme de parodie peuvent — sans autres indices — être rangées dans la correspondance fictive. Le *Moniteur* assure néanmoins ses lecteurs qu'il reçoit un important courrier dont la preuve est fournie par les articles qui paraissent sous des cryptonymes lisibles, facile à déchiffrer. L'opinion publique reproche toutefois au *Moniteur* de ne publier que les lettres élogieuses. En effet, à ses débuts le journal n'informe son public des lettres polémiques que de manière indirecte, en reprenant les sujets controversés ou dans des articles de programme. Les sources de l'époque citent un grand nombre de polémiques adressées au *Moniteur*, « mais rien de tout cela ne transparaît au grand jour, car on étouffe tout » (relation de Heyne). Il en résulte que la majorité des écrits « antimoniteurs » n'est pas adressée au journal et circule uniquement comme manuscrits. Mais lorsqu'on demande les pleins droits civiques pour les dissidents et qu'à propos des incidents relatifs à la confédération de Bar se crée une situation politique particulièrement tendue, les « antimoniteurs » sortent imprimés.

La parution ininterrompue durant 21 ans du *Moniteur* constitue un fait majeur de la presse périodique polonaise au siècle des Lumières. Mais d'autre part, cela nous empêche de trouver au *Moniteur* une orientation idéologique nettement définie. **Considérer le journal en bloc — comme c'est l'usage — comme « organe du parti royal réformiste »** ou encore « périodique de Franciszek Bohomolec » relève d'une simplification et erreur grossières. En réalité, ces étiquettes ne correspondent qu'à certaines époques concrètes du magazine, et non à son ensemble, puisque sa carrière se divise en périodes distinctes ayant chacune son orientation particulière. Rédigé par des équipes différentes, le *Moniteur* suit en définitive des programmes adaptés à la situation donnée. En se basant sur l'analyse et la reconstruction historique de l'exécution du journal, on peut distinguer jusqu'à 7 périodes distinctes.

C'est la première période qui correspond le mieux à l'étiquette d'organe du parti royal réformiste (1765-1767). Les plus illustres collaborateurs du roi en matière de réformes écrivent dans les colonnes du *Moniteur* : Krasicki, Czartoryski, Feliks Łojko, premier conseiller politique du magazine, ensuite Kasper Rogaliński, Tadeusz Lipski et le roi en personne, semble-t-il. On discute des questions relatives à l'activité du périodique lors des réunions du cabinet de sa Majesté, et celui-ci réalise essentiellement le programme des Lumières imposé par le roi. Il traite l'ensemble des questions politiques, sociales, éducatives, morales et culturelles. Les énoncés sur les problèmes moraux — comme l'indique son étiquette de journal de mœurs, choisie délibérément — et les formes de feuilletons et petits récits lui permettent de réaliser sans ostentation les visées essentielles du moment, tout en ménageant la noblesse moyenne qui reste attachée au lois et coutumes anciennes et qui constitue son public d'élection. Le *Moniteur*, outre cette campagne politico-sociale, poursuit aussi une lutte systématique pour l'éducation et l'instruction (publiant même des extraits d'*Emile* de Rousseau), pour la pureté et l'essor de la langue polonaise, en soutenant la science et l'art, ainsi que les formes classiques en littérature. Avant l'ouverture du Théâtre National, il fait la propagande pour cet établissement et révèle les arcanes de l'art dramatique. Les articles les plus audacieux sur la réforme complète de l'Etat paraissent au début de 1766 de la plume de Łojko : l'histoire, la statistique et les articles de l'*Encyclopédie* de Diderot, joints aux propos de F. Quesnay, initiateur du physiocratisme en constituent la documentation. Les annales de 1767 — consécutives à la défaite politique du parti royal à la diète de 1766 — sont celles qui s'engagent le plus dans les questions sociales : lutte pour améliorer le sort de la paysannerie, ce qui est la condition première du relèvement de l'économie rurale. Les propos les plus acerbes sur cette question paraissent alors dans les articles (n° 47-48) traduits de la *Dissertation sur la nature du peuple* du père De Coyer, dont s'inspire également l'auteur de l'article « Peuple » dans l'*Encyclopédie* de Diderot. Cet article omet toutefois les passages les plus osés que le journal polonais n'hésite pas à publier.

L'étiquette « périodique de Bohomolec » ne correspond au *Moniteur* qu'en 1768 lorsque, cédant aux pressions du roi, Bohomolec en devient le rédacteur, à un moment où les incidents politiques (liés aux confédérations de Radom et de Bar et à l'intervention de l'armée russe) « détournent vers d'autres buts importants d'excellents ouvriers » (P. Dufour). Dans cette situation politique et matérielle difficile, le nouveau rédacteur, auteur de 58 numéros de l'année, rapproche le plus le *Moniteur* du modèle d'un journal de mœurs. Il s'intéresse presque exclusivement à la problématique des

coutumes et de la culture, en adoptant des formes d'expression caractéristiques du genre. Il y ajoute, de sa propre initiative, due à son expérience de rédacteur des *Wiadomości Warszawskie* (Nouvelles de Varsovie), les formes d'un « calendrier moral » et d'un journal satirique des mœurs. En même temps, à l'instar de ses prédécesseurs, il publie bon nombre de traductions tirées du *Spectator* et d'autres sources semblables. Comparé au *Moniteur* des années précédentes, qui soulevait surtout le problème de l'Etat, le journal de Bohomolec semble fade, sans contact réel avec la vie du pays. Toutefois cette attitude apolitique de son rédacteur est porteuse d'une signification politique. Placé à la tête du périodique à un moment historique où la majorité de ses confrères et compatriotes mènent une lutte armée contre l'invasion étrangère, Bohomolec garde le silence avec ostentation, puis s'écarte de cette direction vers la fin de l'année. Après quoi, les *Moniteurs* de Bohomolec ne sont imprimés que sporadiquement et ne traitent que des questions secondaires.

La période 1769-1772 peut se définir par sa tendance dominante : durer coûte que coûte. Mitzler devient alors le véritable éditeur du périodique. On observe en même temps une sensible baisse d'intérêt pour le *Moniteur* de la part du milieu gouvernemental. La ligne politico-idéologique étant fortement embrouillée, le peu de souci que le cabinet royal fait de ses prises de position et l'arrivée à la direction du *Moniteur* de Józef Epifani Minasowicz sont autant de signes de cette désaffection. Minasowicz est un écrivain de vieille trempe, aux goûts et affinités de l'époque du baroque tardif. Il appartient directement au milieu bénéficiant du mécénat de Załuski et de sa bibliothèque, et reste aussi étroitement lié à l'activité culturelle de Mitzler, occupant en son nom le poste de correcteur du journal depuis sa création. L'avènement de Minasowicz — qui n'y faisait auparavant que de très rares apparitions — change sensiblement le profil du *Moniteur*. L'intérêt porté aux sciences et aux savants, les traités de vulgarisation scientifique, les textes littéraires polonais du début du XVIII^e siècle ainsi que de nombreuses traductions du *Spectator*, d'Horace, J. T. d'Oxenstierna et d'autres sources, font du *Moniteur* un périodique mi-savant, peu soucieux d'actualité. Les quelques collaborateurs de Minasowicz appartiennent tous à sa génération et à son milieu. Mais on y trouve aussi — lors des remous provoqués par les événements de Bar — des confédérés actifs. On publie alors quelques articles scientifiques ou satiriques plus audacieux, mais cela est vite étouffé par la critique qui attaque le journal au nom de l'orthodoxie catholique, ou encore par la maréchaussée.

A la fin de 1771, pour une année le journal cesse d'être un périodique *de facto*. Les matériaux publiés en 1772 sont uniquement des restes de discours non utilisés du *Spectator*, et transmis au journal par son premier rédacteur, Krasicki. Il s'agit d'un geste fait au roi en ce temps par Krasicki, lui suggérant de continuer à diriger le *Moniteur* — projet non réalisé.

La quatrième période — les années 1773-76 — apportent au journal un renouveau politique, en accord avec la nouvelle situation du pays consécutive à la confédération de Bar et au premier partage de 1772. Le *Moniteur* participe alors pour la seconde fois à la campagne pour un nouvel Etat et une société éclairée. Toutefois, le programme du journal ne lui est plus dicté par le parti royal comme c'était le cas au moment de sa création, mais il réalise l'idéologie et les buts des milieux intellectuels et bourgeois. Mitzler de Kolof, éditeur et imprimeur du journal, ennobli par le roi pour ses mérites dans le développement de la culture polonaise, assume personnellement les risques de

l'entreprise. Il est l'auteur de 174 *Moniteurs* de ces années, et recrute ses collaborateurs parmi les « sages de la plume », les hommes de lettres « fauchés » (notamment l'ex-missionnaire et écrivain Antoni Tadeusz Michniewski; le professeur de l'ordre uniate des basiliens Aleksander Żórawski; l'ex-piariste et futur jacobin Józef Meier de Volda). On y fait de nouveau une large part à l'actualité, et les auteurs connus et inconnus abordent ouvertement ou par métaphores des questions politiques délicates. Le contenu des articles est fourni par les débats à la diète de 1773-1775. On traite, dans une série de publications, la tactique des séances dans une situation « où on ne clôt les débats qu'avec dommage et perte » (1774, n° 17). On s'adresse aux députés, rassemblés dans des conditions particulières, vu la pression de l'occupant désireux de ratifier le premier partage du pays. La satire, la parodie et même le libelle (ayant pour cible Adam Poninski, tristement célèbre chef de la délégation de la diète, avec ses partisans) servent, à côté d'articles sérieux, les buts politiques du journal. Quant au problème social, à cette époque le *Moniteur* s'occupe dans ses articles de tous les états et couches de la société, réservant une place privilégiée à ceux qui ont besoin d'une protection particulière de l'Etat : savants, artistes, artisans et paysans (1774, n° 21). Ces articles sont quelquefois écrits dans une optique plébéienne, (1773, n° 34) et certaines définitions, notamment celle de citoyen-habitant (1773, n° 7), trahissent un radicalisme surprenant pour l'époque.

Après la diète de 1773-1775, Mitzler change quelque peu la thématique de ses traités, qui occupent alors la majeure partie du périodique. On y propage surtout des idées rationalistes (selon la philosophie de Wolff) : la théorie du droit et de la morale naturels, celle du contrat social. Ce dernier sujet — traitant aussi du pouvoir et du devoir — permet à Mitzler de formuler, au lendemain de la diète sanctionnant le partage du pays, une pensée qui deviendra par la suite la devise nationale pour des générations d'opprimés. Il proclame, que « nous sommes *contraints*, mais non *tenus* (c'est Mitzler qui souligne) à accepter cette situation; nous souffrons contre notre gré les effets du pouvoir suprême, et en apparence soumis, nous sommes intérieurement révoltés contre lui, ce qui nous laisse plein droit de rechercher divers moyens pour secouer le joug » (1775, n° 32).

Dans les années 1775-78 Minasowicz occupe de nouveau la première place parmi les auteurs du journal. La majorité des textes qu'il publie reflète la ligne cléricale du règne des rois de Saxe. Cela marque un signe visible de régression du *Moniteur*, ne fut-ce que par rapport à la troisième période du journal. Janusz Jabłonowski, un chanoine de Varsovie, par ailleurs auteur d'articles sur le journal et ses difficultés, devient alors le collaborateur intime de Minasowicz. On trouve encore quelques noms célèbres parmi les rares débutants de l'époque (Józef Wybicki, Franciszek Zabłocki) dont certains (comme par ex. Walenty Sobolewski, chambellan favori de Stanislas-Auguste) témoignent de l'intérêt que la Cour continue à porter au journal même dans cette période. Il n'empêche toutefois que le journal traverse alors une crise matérielle et idéologique particulièrement dure, car la mort de Mitzler (1778) ébranle ses assises.

Mais ce n'est que dans les années 1779-83 que la véritable faillite atteint le *Moniteur*. Transféré à l'imprimerie du Corps des Cadets, héritière de l'imprimerie Mitzler, rédigé par une équipe jusqu'à présent non identifiée, il se maintient en vie malgré le manque de matériel, l'absence d'un programme précis et le désintérêt des gouvernants. Il se base essentiellement sur la reproduction ou adaptation massives d'articles déjà parus dans

les années précédentes et sur la réimpression incessante des textes littéraires du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, dont on cache soigneusement la provenance. Toutefois on peut lire de temps à autre des articles sur la situation politique du pays, venus probablement de l'extérieur, qui prouvent que le *Moniteur* ne cesse de remplir, même dans sa plus critique période, le rôle de tribune publique.

Le début de l'année 1784 apporte des changements importants dans la situation du *Moniteur*. A partir de cette date il paraît dans l'imprimerie privée de P. Dufour, directeur de l'imprimerie du Corps des Cadets. En 1784, Józef Ignacy Boelcke, muni d'un privilège royal l'autorisant à faire paraître le journal, devient son rédacteur et en même temps collaborateur de Dufour. En 1785 le journal paraît sous l'égide d'un rédacteur dont nous ignorons le nom — « homme aimant le travail et les sciences, s'étant acquis la gloire littéraire et qui est bien connu dans la capitale, non seulement pour les œuvres publiées mais encore pour la place de marque qu'il y occupe » (P. Dufour). On observe une différence de profil, de niveau artistique et d'originalité entre les annales de 1784 et 1785. L'année 1784, en dépit des espoirs de son éditeur, ne restitue pas au *Moniteur* son ancienne splendeur. Hormis quelques textes plus intéressants et la reprise des traductions du *Spectator*, il puise en majorité dans les nombreux travaux étrangers précédemment parus ou même réimprime de vieux *Moniteurs*, abondant en traités prolixes, probablement traduits. L'année suivante le journal débute avec un programme clairement défini de journal de mœurs, ayant pour but de « divertir et non pousser à la mélancolie » et d'opérer un redressement moral de la société, en se basant non pas tant sur les moralisations que sur « la moquerie » et « la crainte du persiflage et du mépris » (n° 7). Il mène à bien ce programme en quelques essais, en puisant plus d'une fois son thème dans la vie quotidienne de Varsovie. On observe une tendance précise qui préside à ces deux années du journal : l'ambition de démasquer la réalité socio-politique, la passion de démystifier les comportements humains, s'attaquant en priorité aux « seigneurs bardés de décorations » et aux « faux patriotes » qu'on entoure d'un respect apparent mais immérité. A cela s'ajoute une lutte ouverte contre les privilèges de naissance et de fortune, où perce une phraséologie préjacobine de provenance franc-maçonnique. En 1785, malgré l'étiquette de journal de mœurs adoptée avec ostentation, cette tendance se double de l'engagement aux côtés du roi dans la lutte politique acharnée entre ce dernier et l'opposition consolidée des magnats. Les invectives railleuses contre « les faux patriotes » contiennent parfois des attaques visant des individus concrets. Le journal professe à cette époque une morale digne d'intérêt : c'est une morale laïque, affranchie de toute stipulation théologique. On n'en connaît pas les auteurs, mais ces prises de position pourraient fort bien provenir du cercle des officiers et pédagogues de l'Ecole Militaire, avec lesquels Dufour, en tant que directeur de l'imprimerie du Corps des Cadets, devait entretenir des contacts étroits. Dans la seconde moitié de l'année 1785, on met en sourdine les manifestations radicales et on reprend les thèmes exclusivement littéraires et moraux. Puis, à la fin de l'année, le journal cesse soudain de paraître — fait d'autant plus surprenant qu'il était visiblement parvenu à surmonter la crise.

Le *Moniteur* a joué un rôle considérable dans la vie politique, sociale et culturelle de l'époque, s'est acquis des lecteurs fidèles et a circulé même dans les écoles. La prose qu'il publiait exerçait une grande influence sur le développement de la littérature. Dans ses colonnes sont apparues des formes d'énoncé comme l'essai, le court traité, la lettre,

le journal, la peinture des mœurs, le récit ou conte moral. Les essais ont pour thème la philosophie morale, la politique, l'économie et les questions sociales. La satire dénonce les mœurs et attitudes des vieux Sarmates (manie de procès, oisiveté, prodigalité, sens **exagéré de l'honneur**) et leur oppose, **dans de nombreux essais, le portrait de bons** citoyens et patriotes exemplaires, propriétaires terriens prévoyants, gens sages, instruits et dépourvus de préjugés sociaux. Les 21 années du journal fournissent des informations d'une grande richesse et valeur historique, permettant de connaître les mentalités, les problèmes et horizons intellectuels de l'élite des Lumières et de ceux qu'on voulait instruire. *Wiadomości Brukowe* (Informations de Pavé, 1816-1822), organe de la société libérale des Jeunes (*Towarzystwo Szubrawców*) à Vilna, fut, parmi les journaux du début du XIX^e siècle, celui qui s'inspira le plus du modèle du *Moniteur*.

3. Zabawy Przyjemne i Pozyteczne, 1770-1777 (Jeux Agréables et Utiles)

Les *Jeux* par contre furent, sous le règne de Stanislas-Auguste, le principal périodique consacré à la littérature. Edités par Michał Gröll, ils sortaient de l'imprimerie des jésuites deux fois par semaine. On rassemblait deux fois par an les exemplaires respectifs en volumes numérotés in continuo; seize volumes parurent au total. Les quatre premiers eurent en 1775-1793 une seconde édition de luxe, dédiée au roi. Les *Jeux* s'apparentent à un genre caractéristique de la presse périodique de l'Europe, pratiqué dans les années trente du XVIII^e siècle : journaux ou magazines littéraires adressés à l'élite intellectuelle et mondaine. Ces revues se proposent de divertir et d'instruire le lecteur tant moralement qu'intellectuellement. On publie donc des textes littéraires aussi bien que des essais et traités présentant les nouveaux courants littéraires, philosophiques et scientifiques. Outre les caractéristiques d'ensemble, propres au genre en question, les *Jeux* prennent comme modèle concret la gazette suisse : *Recueil pour l'Esprit et pour le Cœur* (Zelle 1764-65). Cependant, on ne reproduit qu'occasionnellement son contenu tel quel. Le journal polonais puise davantage dans les nombreux périodiques et anthologies français, en omettant souvent — selon la pratique de l'époque — de citer ses sources. Mais les *Jeux* renouent surtout avec la tradition polonaise, en se référant aux recueils poétiques et rhétoriques des élèves du Collegium Nobilium Societatis Jesu de Varsovie publiés par Bohomolec : *Zabawki poetyckie* (Jouets poétiques) et *Zabawki oratorskie* (Jouets oratoires). On les publia pour la première fois en 1754 et 1755 dans la même imprimerie que les *Jeux*, et ils furent réédités à plusieurs reprises. Cela paraît d'autant plus vraisemblable que c'étaient les jésuites de Varsovie qui élaborèrent le projet du journal, et en devinrent — en la personne du rédacteur Jan Albertrandi et de son principal collaborateur Adam Naruszewicz — les réalisateurs et auteurs presque exclusifs pour les deux premiers volumes. Le journal réalise alors le programme culturel et didactique des débuts de l'ère des Lumières, s'inspirant plus d'une fois de l'œuvre philosophique et littéraire des jésuites français (P. Brumois, J. A. Cerutti, J. Du Cerceau, P. Sautel). La réalité polonaise manque totalement dans le contenu du journal. Il publie presque exclusivement des traductions de la littérature didactique et morale française, allemande et anglaise. On y traduit donc des fables (La Fontaine), des odes (J.-J.

Rousseau, J.-B. Gresset, L. Thomas, A. Pope), des contes moraux, des dialogues des morts (G. Lyttelton, E. Montagu). Puis les très appréciés idylles, avec leurs variantes sentimentales (S. Gessner), rococo (A. Deshoulières, B. de Fontenelle) et baroque (Sautel). **L'intérêt se manifeste encore — outre la littérature — pour les problèmes scientifiques et moraux**, sur lesquels on disserte de façon abstraite, se limitant aux exemples de l'histoire étrangère, comme l'impose d'ailleurs la provenance de ces articles.

Naruszewicz devient, au début de 1771, rédacteur et auteur principal des *Jeux* qu'il tourne vers la réalité polonaise en y introduisant la poésie de circonstance, essentiellement panégyrique et mondaine. La vie polonaise fait même irruption dans les ouvrages poétiques d'inspiration étrangère, comme l'idylle arcadienne de Gessner : *Oczekiwanie pasterza na towarzyszyów* (Le pâtre attendant ses compagnons) ou la satire d'après Boileau : *O prawdziwym szlachectwie* (De l'authentique noblesse). Le thème national transparaît également dans les pièces de concours que rédigent les élèves du Collegium Nobilium des jésuites et que publie Adam Naruszewicz, professeur au collège. Les *Jeux* publient aussi à la même époque des essais moraux et philosophiques, ainsi que des contes sur le modèle du *Moniteur* ou du *Spectator*.

Naruszewicz étant devenu vers le milieu de l'année 1773 poète officiel à la cour de Stanislas-Auguste, les *Jeux* se rapprochent de l'entourage du roi. Ils deviennent une espèce de bulletin poétique des événements concernant la Cour et le Tout-Varsovie, l'écho des incidents politiques (comme l'enlèvement du roi par les confédérés de Bar) et le porte-parole du programme réformiste royal en matière politique et culturelle (surtout dans les solennelles odes historico-politiques, dans les satires et fables politiques). Le journal devient aussi l'organe non officiel des réunions littéraires organisées au palais, appelées dîners du jeudi, devenant à cette époque réguliers. Le périodique publiait les ouvrages poétiques qu'on présentait au roi pendant les dîners du jeudi (jeux de société et poèmes à thèse), ainsi que des projets culturels, juridiques et scientifiques. Quant aux participants des « sages délibérations », ils deviennent, au sein du journal, un groupe d'auteurs influents (Antoni Kossakowski, Wojciech Jakubowski, Stanisław Trembecki, Celestyn Czaplic, Michał Wandalin Mniszcz). On peut lire, d'autre part, dans les colonnes des *Jeux*, les meilleurs débutants littéraires de l'époque (Tomasz Kajetan Węgierski, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Franciszek Zabłocki), des grands seigneurs s'adonnant aux lettres et à la poésie, dont certains n'appartiennent pas à la Cour (Józef Aleksander Jabłonowski), et des élèves de l'Ecole Militaire.

En 1771 les *Jeux* impriment, avec le soutien du roi, une série de traductions d'Horace qui avaient paru auparavant dans le *Moniteur*. Un groupe de traducteurs du *Moniteur*, suivis de quelques autres, passent au nouveau journal; il en résultera l'édition en 1773-75 d'un recueil de *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych* (Chants complets d'Horace en traductions diverses), ainsi que le succès grandissant, dans les colonnes du journal, de l'ode horacienne. Les *Jeux* commencent alors à vouer un culte à la littérature antique (traductions d'Anacréon, de l'*Anthologie Grecque*, d'Ovide, de Claudius Claudian) et néolatine (A. Ines, Kazimierz Maciej Sarbiewski), ce qui est en rapport aussi avec la réception de la littérature classique française du XVII^e siècle et du classicisme plus récent d'Europe occidentale. Le journal publie en même temps les textes littéraires et philosophiques des grands noms du siècle des Lumières français

(par exemple *Le Marseillois et le lion* et *Le Précis d'Ecclesiaste* de Voltaire — sans en préciser, toutefois, les sources).

Jusqu'au milieu de 1774, Naruszewicz occupe sans conteste la première place au journal. Il est aussi à la tête des poètes des dîners du jeudi, et son école poétique sert de modèle pour les poètes débutants des *Jeux*. Mais vers le milieu de 1773, des hommes de lettres des divers milieux intellectuels de la capitale font leur entrée aussi bien au *Moniteur* que dans les colonnes des *Jeux*. On y remarque des ex-jésuites s'adonnant à la littérature après la dissolution de l'Ordre (Kniaźnin, Grzegorz Piramowicz, Józef Kazimierz Świątorzecki entre autres), des fonctionnaires du Conseil Permanent et de la Commission de l'Education Nationale, fraîchement créés (Zablocki, Węgiński) et des piaristes nouvellement venus au journal. Ces auteurs occupent, avec les élèves des écoles modèles de Varsovie, une place dominante dans les colonnes des *Jeux*, lorsque Naruszewicz interrompt sa collaboration active avec le périodique dans les années 1774-75. Ils se mettent en 1776-1777 à la tête du journal dont ils modifient le profil, faisant de cet organe royal la tribune de l'ensemble des écrivains varsoviens, l'endroit où l'on publie ses œuvres, poétiques en premier lieu. La poésie à laquelle le journal accorde une large place dès sa parution, devient alors la forme dominante de l'énoncé littéraire. Le contenu des vers publiés dans les *Jeux* subit alors un changement progressif. Les panégyriques et la poésie de circonstance — outre les morceaux adressés au roi lors des cérémonies officielles — passent au second plan, car les institutions de la Cour deviennent un sujet qu'on aborde avec réserve (voir par exemple *Do czwartku* — Au jeudi, de Michniewski). Les difficultés de l'écrivain fauché commence à apparaître plus souvent. Mais l'essentiel de la production est constitué par les poèmes philosophico-réflexifs, originaux ou traduits (entre autres de L. Racine, Voltaire, E. Young), les poèmes lyriques sur le modèle de Pétrarque et Métastase, les idylles d'origine diverse, les fables inspirées — outre La Fontaine — par Ch. F. Gellert, A. de la Motte, S. de Benserade, enfin les traductions en profusion de la littérature latine et néolatine. Les travaux de la Commission d'Education Nationale (notamment les discours de ses membres et inspecteurs) occupent les devants de l'actualité.

Les colonnes des *Jeux* sont «l'école» de la poésie à l'époque du roi Stanislas-Auguste. Ils enrichissent la production littéraire d'un abondant répertoire de formes et de tendances, empruntées à la poésie européenne du XVII^e et du XVIII^e siècle, principalement française, et renouent avec la poésie antique et la poésie néolatine, élaborant, par le biais des traductions et imitations, des formes poétiques fidèles en général aux prescriptions de la doctrine classique, comprise sans rigueur excessive. Les ouvrages publiés dans les *Jeux* — en dépit des nombreuses traductions et inspirations puisées dans la poésie classique française — se distinguent par leur grande diversité, renfermant aussi des modèles sentimentaux et rococo. Toutefois, cette poésie se révèle, avant tout, soucieuse de la pureté, de la clarté et de la correction de la langue. Le journal renoue aussi avec les meilleures traditions de la poésie nationale (Jan Kochanowski, Szymon Szymonowicz, Wacław Potocki, Sarbiewski). Presque tous les poètes illustres de l'époque, à part Franciszek Karpiński, font leurs débuts dans ses colonnes, offrant, avec leurs confrères moins brillants, un tableau représentatif et varié de la poésie polonaise dans les années soixante-dix du XVIII^e siècle. En matière de prose, les *Jeux* complètent les modèles de narration introduits alors dans la conscience littéraire par le *Moniteur*. Ils constituent aussi, dans notre culture, un modèle de

périodique littéraire qui sera repris par la suite : *Magazyn Warszawski* (Magazine de Varsovie) 1784-85 de Piotr Świtekowski, *Co Tydzień* (L'Hebdomadaire) 1798-99 de Krasicki et surtout le périodique de Cyprian Godebski et de Ksawery Kossecki paraissant en 1803-06 sous le même titre : *Jeux Agréables et Utiles*.

4. Pamiętnik Historyczno-Polityczny, 1782-1792 (Revue Historique et Politique)

La *Revue Historique et Politique* est le troisième périodique à exercer une grande influence sur la vie culturelle et politique du règne de Stanislas-Auguste, dans les années quatre-vingts et le début des années quatre-vingt-dix. Il est publié par Piotr Świtekowski durant onze années consécutives, à l'imprimerie de Gröll. C'est une entreprise privée publiée aux risques et périls de son rédacteur, sans protection aucune de la Cour ni d'aucun groupe déterminé de magnats. Le journal débute en octobre 1782 comme revue mi-savante, réunissant compte rendus commentés, événements étrangers et locaux, articles d'actualité politique, sociale, économique et littéraire (avec une prédilection pour la littérature allemande et anglaise) sans oublier la philosophie, géographie ou médecine, les informations sur les découvertes scientifiques et les conseils pratiques en tous genres. Świtekowski est à la fois éditeur, rédacteur unique, puis principal auteur d'articles, et marque le journal de sa propre personnalité et de son idéologie. Un grand nombre d'énoncés revêtent les formes rendues populaires par le *Moniteur* : causerie, feuilleton, lettre. Le profil général rappelle surtout *Nowe Wiadomości Ekonomiczne i Uzione* (Nouvelles Informations Economiques et Scientifiques) de Mitzler de Kolof dans les années 1758-61, et les périodiques allemands comme par exemple *Politisches Historisches Portefeuille* ou *Hamburger Politisches Journal*, dont il reprend souvent les articles. Il utilise aussi d'autres sources allemandes, françaises (notamment l'*Encyclopédie* de Diderot), anglaises et italiennes, ne faisant nul mystère de ce procédé. Les informations de politique étrangère paraissent le plus souvent sous forme de larges extraits tirés des journaux étrangers. Une note « traduit de l'allemand » accompagne beaucoup d'articles, et on recourt largement à la traduction des personnes extérieures et aux extraits d'œuvres étrangères, avec parfois les noms d'auteurs, suivis par surcroît d'indications biographiques. On traduit toujours les livres et publications les plus récentes (entre autres F. Carossi, W. Coxe, G. Raynal, J. C. Schubart) suivis de commentaires critiques et mis en rapport avec la situation polonaise. Świtekowski y propage les inventions scientifiques et les théories économiques, philosophiques et juridiques des principaux représentants de l'époque : Locke, Montesquieu, Rousseau. Un an après sa création, le journal jouit d'une estime et d'une notoriété générales, accroît le nombre des abonnés et élargit le cercle de ses collaborateurs, qui y envoient lettres et articles. Ceux-ci se recrutent aussi bien parmi les écrivains connus (p. ex. Paweł Brzostowski, Feliks Oraczewski, Ferdynand Nax) qu'entre les modestes fonctionnaires de la capitale, tels que caissier à l'Hôtel des Monnaies ou médecin à la Cour. Mais, dès 1783 la gazette et son éditeur se voient devenir l'objet des critiques et polémiques violentes de la part de leurs détracteurs, comme par exemple ce Français anonyme que guide « le souci de défendre la gloire de son pays », ou les concurrents qu'inquiète le succès de la revue. Son

principal rival se trouve être Stefan Łuski, éditeur de *Gazeta Warszawska* (Gazette de Varsovie), propriétaire du monopole de la presse, qui reproche au journal de publier « n'importe quoi, pourvu que cela soit une nouveauté ». Świtkowski répond à ses adversaires, et la polémique se transforme en un débat sur la liberté de confession et de presse, dont l'éditeur de la *Revue* est un défenseur ardent.

La *Revue* subit, durant ses onze années d'existence, une importante évolution et change de titre à deux reprises. Recueil d'information générale à l'origine, il se transforme, dans un premier temps, en un journal essentiellement économique, laissant les rubriques sciences, lettres et opinions au *Magazine de Varsovie*. Après la création d'un périodique consacré à l'économie, la *Revue* devient un journal essentiellement politique. En 1786-88 le journal propage successivement les idées apparentées au programme du parti royal, puis, au début de la Diète de Quatre Ans celles du parti patriotique. Plus tard, le journal se fait le porte-parole de l'aile radicale du parti patriotique, comme on dit : « La Forge » de Kołłątaj. Świtkowski diffuse et recommande dans la *Revue* les écrits radicaux de Stanisław Staszic, Hugo Kołłątaj, Franciszek Salezy Jezierski, les drames de Julian Ursyn Niemcewicz, regorgeant d'allusions politiques. Il publie aussi ou commente les projets des réformes économiques, sociales et politiques, suit attentivement le déroulement de la diète, soutient vivement et propage la Constitution du 3 Mai 1791. Il informe aussi avec grand intérêt et sympathie des progrès de la Révolution française qui n'est point, écrit-il « œuvre des lecteurs de livres non censurés, mais le résultat de l'oppression du peuple » (1789, vol. II, p. 932).

La victoire de la confédération de Targowica, adversaire des réformes et de la nouvelle constitution, interrompt la parution du journal. Il cesse de paraître en août 1792, partageant ce sort avec la patriotique *Gazeta Narodowa i Obca* (Gazette Nationale et Etrangère), organe de presse officiel du parti réformiste à la Diète de Quatre Ans. Mais dès septembre, Świtkowski, non rebuté, reprend la publication d'un nouveau périodique *Zabawy Obywatelskie* (Jeux Civiques) qui paraît jusqu'en juillet 1793. Il se voit contraint par la nouvelle censure à se contenter de la vulgarisation scientifique. Au début de l'année 1794, Świtkowski projette, une fois de plus, la reprise de la *Revue*, en vertu d'un privilège royal, mais sa mort subite met fin à l'entreprise.

À Varsovie, au lendemain de la chute de l'Etat, un mensuel d'auteur inconnu, également imprimé par Gröll, reprend dans la première moitié de 1795 le titre et la tradition du périodique de Świtkowski. Le journal manifeste un intérêt particulier pour les événements français, mais ne partage point la sympathie de son prédécesseur pour le mouvement jacobin.

5. Conclusion

L'histoire abrégée des trois principaux périodiques du règne de Stanislas-Auguste reflète l'évolution propre au siècle des Lumières qui, perdant progressivement son caractère imposé d'en haut, se transforme en un courant authentique né de l'impulsion de groupes d'origine sociale plus modeste. Mais la présente étude n'épuise pas, bien entendu, l'histoire de la presse périodique polonaise de cette époque. Celle-ci se développe aussi dans les villes de province : Vilna, Cracovie, Léopol (Lwów) et connaît un remarquable quoique bref essor durant les années de grande animation politique, marquées par la Diète de Quatre Ans et l'Insurrection de Kościuszko (1794).

Ce travail ne comprend pas non plus l'histoire des principaux périodiques du début du XIX^e siècle. Ceux-ci constituent un chapitre à part dans l'histoire de la presse périodique polonaise, et sont conditionnés par une tout autre situation politique — **perte de l'indépendance en 1795** — ainsi que par des transformations socio-culturelles qui font de la presse périodique en général — suivant en ceci l'exemple de l'Europe occidentale — un besoin authentique dont la satisfaction promet aux éditeurs des profits considérables. Le développement de la presse périodique, qui ne survient à plus grande échelle qu'après la stabilisation politique consécutive au Congrès de Vienne, se trouve constamment freiné par la censure gouvernementale et par les répressions qui frappent en premier lieu les journaux poursuivant certains buts politiques (comme par exemple le groupe de presse de Brunon Kiciński qui lutte pour le respect des droits garantis par la Constitution du Royaume de Pologne créé après le Congrès de Vienne). Les seuls journaux exceptés, les gazettes d'information supportant cette situation sont les périodiques scientifico-littéraires, héritiers des périodiques mi-savants de l'époque précédente, comme par exemple *Pamiętniki Warszawskie* (Revue de Varsovie) publié par Ludwik Osieński en 1809-10, par Feliks Bentkowski en 1815-21, par Kazimierz Brodziński, Fryderyk Skarbek et Karol Skrodzki en 1822-23, précédés par *Nowy Pamiętnik Warszawski* (Nouvelle Revue de Varsovie, 1801-1805) de Franciszek Ksawery Dmochowski, et les gazettes de Vilna : *Tygodnik Wileński* (Hebdomadaire de Vilna) de 1804 et des années 1815-1822, *Dziennik Wileński* (Journal de Vilna) des années 1805-1806 et 1815-1830. Tous ces journaux publient des comptes rendus des événements scientifiques, des discussions sur la littérature nationale et étrangère, de petits écrits en vers et en prose, des informations concernant la vie culturelle en Pologne et ailleurs, des réflexions sur l'esthétique, etc. Ils constituent une source considérable d'informations sur les changements et les processus s'opérant dans les connaissances théoriques et critique de l'époque et dans les tendances littéraires marquant le passage au romantisme. Toutefois, cette problématique mérite d'être l'objet d'une étude spéciale.

Bibliographie sélectionnée

- R. Kaleta, M. Klimowicz, *Prekursorzy oświecenia* (Les précurseurs des Lumières), Wrocław 1953;
 Z. Sinko, « *Monitor* » wobec angielskiego « *Spectatora* » (Le « *Moniteur* » face au « *Spectator* » anglais), Wrocław 1956;
 E. Aleksandrowska, « *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* 1770-1777. Monografia bibliograficzna » (« *Jeux Agréables et Utiles* » 1770-1777. Monographie bibliographique), Wrocław 1959;
 E. Aleksandrowska, *Z warsztatu bibliografa « Monitora »*, I-V (Des travaux du bibliographe du « *Moniteur* », I-V), *Pamiętnik Literacki*, 1959, n^o 3/4, 1960, n^o 4, 1963, n^o 4, 1972, n^o 2, 4;
 I. Homola-Dzikowska, « *Pamiętnik Historyczno-Polityczny* » Piotra Świtkowskiego (« *Revue Historique et Politique* » de Piotr Świtkowski), Kraków 1960;
 J. Platt, Introduction aux « *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* » 1770-1777. *Wybór* (« *Jeux Agréables et Utiles* » 1770-1777. Textes choisis), Wrocław 1968;
 E. Aleksandrowska, *Relacje Jana Heynego, agenta księcia Ksawerego saskiego o « Monitorze » 1765-1770* (Rapports de Jean Heyne, agent du prince Xavier de Saxe sur le « *Moniteur* » 1765-1770), *Pamiętnik Literacki*, 1976, n^o 3;
 E. Aleksandrowska, Introduction au « *Monitor* » 1765-1785. *Wybór* (« *Moniteur* » 1765-1785. Textes choisis), Wrocław 1976;
 E. Aleksandrowska, *Czasopiśmiennictwo* (La presse périodique), « *Monitor* » (« *Moniteur* »), « *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* » (« *Jeux Agréables et Utiles* »), in *Słownik literatury polskiego oświecenia* (Dictionnaire de la littérature des Lumières polonaises), réd. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.

L'EXPRESSION EN PROSE DES IDÉES POLITIQUES ET SOCIALES EN POLOGNE DANS LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

(Formes et aspects)

par

ZBIGNIEW GOLIŃSKI

La littérature des Lumières polonaises dans laquelle se sont manifestées les opinions, les aspirations et les idées de l'époque fut caractérisée par une dynamique qui permettait son évolution; elle fut liée par une interaction constante à la vie politique, sociale, économique et culturelle du pays. La société — politiquement aventurière mais passive et économiquement décadente, tout à la fois prodigue et dissipatrice, militairement faible mais orgueilleuse de l'étendue du royaume et de ses anciens succès militaires, inactive sur le plan culturel et éducatif et pourtant infatuée de sa grande tradition humaniste — cette société fit preuve subitement, au milieu du siècle, d'une grande vitalité et, grâce à ses plus illustres représentants, a amorcé un mouvement d'éveil qui allait se propager de proche en proche à partir de son centre : Varsovie, la capitale du pays. Cette littérature sut véhiculer les nouveaux contenus de la vie sociale dont les promoteurs prirent de plus en plus amplement la parole pour traiter — sans aucune limitation ni préférences marquées — depuis les problèmes institutionnels jusqu'aux questions de la littérature et des arts. En l'absence de formes modernes d'expression, vu l'indigence de publications périodiques, on recourait aux moyens traditionnels de propagation des idées : le texte manuscrit, la feuille volante, parfois rééditée, ainsi que des publications plus amples, paraissant successivement par parties. A partir de la parution en 1765 du *Monitor* (Moniteur) et à mesure que se développait la presse périodique, les modes de transmission cités se sont vus sous-tendus par d'autres formes, plus modernes, permettant de porter à la connaissance des récepteurs des contenus socio-politiques. Ce phénomène se caractérisait surtout par sa généralité et par sa dynamique.

Dans la présente communication, nous limiterons nos considérations aux œuvres en prose non littéraires traitant des phénomènes d'actualité sociale sous un point de vue social ou politique défini en vue de concilier pour celui-là l'opinion publique. Cette manière de délimiter l'objet, essentiellement formelle, n'est pas stricte : en effet, de nombreuses œuvres d'imagination de la littérature des Lumières, ne serait-ce que le très populaire *Pan Podstoli* (Monsieur Podstoli) d'Ignacy Krasicki, se composaient de cycles de discours sur des sujets d'actualité sous des apparences d'affabulation. De même, de nombreuses œuvres versifiées ou formellement dramatisées par la distribution en voix, servaient avant tout à exprimer des idées politico-sociales. Les formes dialoguées (y compris celles en prose) s'étaient multipliées en particulier au premier stade des Lumières. La prise de position dans les questions sociales d'actualité était d'ailleurs une dominante de toute la littérature des Lumières polonaises.

Un trait quasi universel de la littérature d'opinion des Lumières fut l'anonymat. Les publications n'indiquaient généralement pas les auteurs et, très souvent, se taisaient sur le lieu de l'impression et le nom de l'imprimeur, ou portaient des indications bibliographiques fausses. Pour ce qui est des écrits aux indications exactes, donc imprimés au grand jour, la dissimulation du nom de l'auteur était le plus souvent un procédé visant à ne pas rebuter les lecteurs par un nom notoire du camp ou de la coterie adverses, ces écrits devant convaincre par leurs raisons et argumentations, alliées à la puissance de l'expression. Même les hommes et écrivains politiques les plus illustres — ou surtout eux — dissimulaient leurs noms : Stanisław Leszczyński, Stanislas-Auguste, Stanisław Konarski, Stanisław Staszic, Hugo Kołłątaj, Ignacy Potocki. L'absence d'indications bibliographiques ou leur falsification consciente (indiquant par exemple le lieu de l'impression à l'étranger et une date modifiée) découlaient également du besoin réel de dissimuler plus profondément l'auteur pour des raisons politiques.

L'anonymat des écrits d'opinion était l'objet d'un jeu incessant de déchiffrement par les lecteurs et par les milieux politiquement et socialement actifs. Les chefs et militants politiques s'évertuaient à reconnaître les auteurs des textes publiés pour établir la balance des forces : ils voulaient connaître les plumes qui écrivaient et ceux qui les inspiraient pour pouvoir les combattre efficacement, frapper juste dans la polémique en révélant par allusion ou directement des faits compromettants pour l'auteur, parfois pour attirer l'écrivain dans leur propre camp. La masse de récepteurs s'intéressait aux auteurs des écrits du point de vue de sa propre situation : les moins instruits accordaient plus de confiance aux grands noms qu'à leur propre pensée critique, et en même temps ils voulaient voir dans les écrits correspondant à leurs idées ou à leurs convictions la plume des écrivains préférés et des hommes politiques populaires dans le milieu donné. Les hommes politiques de province tendaient à évaluer le rapport des forces dans une prospective personnelle. On fournissait le plus d'informations sur les auteurs dans les gazettes manuscrites envoyées de Varsovie en province; on y joignait parfois des brochures et des feuilles volantes. On peut retrouver de telles informations, parfois de simples suppositions, dans les lettres privées et semi-officielles, dans les journaux et les mémoires; sur de nombreux exemplaires on notait aussi les noms des auteurs vrais ou supposés.

Nous ne saurions dire aujourd'hui quelle partie de la littérature d'opinion était diffusée uniquement en manuscrits, sous forme non imprimée. Certains chercheurs affirment en se fondant sur leur vaste expérience que, par exemple, à l'époque de la Confédération de Bar (1768-1772) un dixième seulement de ce qui avait été écrit était sorti des presses. En effet, les imprimeries, qui se trouvaient à cette époque exclusivement aux mains des congrégations religieuses, se refusaient, pour des raisons politiques, à publier beaucoup de ce qui s'écrivait. Ainsi la diffusion fut assurée par copies individuelles des textes, faites pour l'usage personnel de celui qui copiait, ou au contraire, par copie à plusieurs mains pour les besoins de la propagande; les écrits ainsi multicopiés étaient envoyés à des destinataires établis à l'avance et on se les arrachait. Après le premier partage de la Pologne (1772) un nombre plus important d'écrits fut imprimé. Cependant, l'expérience et l'ancienne tradition des ateliers de copiage connurent un grand regain à l'époque de la Grande Diète (1788-1792), surtout dans la production de ce qu'on appelait les « gazettes écrites » pour lesquelles on multicopiait aussi à la main certains autres écrits, avant tout les petites pièces versifiées. Les copies

manuscrites étaient favorisées par la tradition toujours vivante des in-folio des nobles où étaient transcrits les nombreux documents de la vie sociale et politique, parfois pendant plusieurs générations. Les publications imprimées ont parues aux frais des auteurs, souvent de leurs mandants, sans doute avec des surtaxes si on voulait garder en secret le nom de l'auteur.

Les tirages variaient. Les périodiques paraissant deux fois par semaine et de petit format étaient tirés de 500 jusqu'à 1500 exemplaires; en revanche, les écrits particulièrement attrayants du point de vue politique atteignaient (parfois avec des rééditions à de très courts intervalles) plusieurs milliers; mais on colportait beaucoup gratuitement, avec prodigalité. Les éditeurs et libraires n'avaient pas de difficultés particulières à diffuser les publications sorties sans indication de l'imprimeur. Le mode de colportage, surtout des feuilles volantes, était attesté par une longue expérience : on faisait volontiers la publicité des écrits dans la presse : on informait sur les publications récentes et sur les anciennes se trouvant encore en dépôt, sans indiquer l'éditeur. Les imprimeurs les plus actifs de la capitale : Michał Gröll et Piotr Dufour annonçaient en permanence leurs nouveautés.

Il est essentiel, pour embrasser tous les phénomènes de la littérature d'opinion de ce temps, de se demander si on doit y ranger tout ce qui concernait directement les affaires de Pologne, ou seulement ce qui était inspiré par la pensée politique, sociale et culturelle polonaise. C'est à ce temps, en effet, qu'ont vu le jour de nombreuses publications d'auteurs étrangers, écrites dans leur langues nationales, alors que d'autres étaient traduites à partir de langues étrangères, sur commande et avec l'argent des puissances limitrophes de la Pologne. En outre, on vit paraître des traductions dans des langues étrangères de textes authentiquement polonais, colportés à l'étranger pour y populariser certains problèmes; il y avait aussi des traités et des écrits politiques rédigés et publiés directement en langues étrangères, mais d'inspiration absolument polonaise. Parmi ces catégories formelles, les plus difficiles à qualifier de polonica ou à rayer de cette liste sont les avis sur les affaires polonaises d'actualité, préparés par des auteurs polonais, mais avec l'argent de l'étranger. Même les noms des auteurs n'éclaircissent pas la question si l'on n'examine pas de près les circonstances dans lesquelles tel ou tel avis a vu le jour.

• Il semble que l'inspiration non polonaise ne peut constituer un critère de délimitation des phénomènes considérés. On ne saurait rejeter certaines traductions des textes de langue étrangère, par exemple *Uwagi nad rewolucją polską* (Remarques sur la révolution polonaise), un pamphlet contre la Constitution du 3 Mai, écrit à l'instigation du gouvernement russe. Cette œuvre a été traduite du français en polonais et éditée en 1792, les frais de traduction et d'impression ayant été couverts par l'ambassadeur russe. Il serait difficile, par exemple, de départager ce qui est à proprement parler un polonicum et ce qui ne l'est pas dans *Uwagi nad rękopisem Observations de mr l'abbé de Mably sur la réforme des lois de la Pologne* (Remarques sur ...). Et en quoi diffèrent, sous ce rapport, l'œuvre elle-même de G. B. Mably *Du gouvernement et des lois de la Pologne* ou les *Considérations sur le gouvernement de Pologne et sur la réformation projetée*, écrites par J.-J. Rousseau à la demande de Michał Wielhorski, du pamphlet de d'Alembert *Les paradoxes* où il critique les anomalies de la vie sociale et des institutions politiques polonaises, ou encore des écrits semblables de Voltaire.

La littérature d'opinion des Lumières paraissait dans plusieurs langues; c'était d'ailleurs un phénomène général dans la littérature de ce temps et dans la vie privée de l'élite intellectuelle du pays. En plus du polonais, qui prédominait absolument, on s'exprimait dans les œuvres d'opinion du temps en français, la langue européenne de l'époque, et, dans une moindre mesure, en allemand. Le latin en revanche avait été entièrement éliminé : rarement s'en servait-on encore parmi les savants, plus souvent dans le clergé, mais uniquement aux fins de la communication intérieure.

Les écrits d'opinion se multiplièrent particulièrement dans les moments d'activité politique intense de la société nobiliaire, notamment pendant les guerres, les diètes, les confédérations, les élections, et dans d'autres périodes critiques ou marquant un tournant dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Si aux périodes antérieures à la dernière élection (1764) on écrivait peu, depuis l'élection au trône de Stanislas-Auguste on nota une croissance constante de la littérature traitant des affaires publiques. Ce développement atteindra son apogée pendant la Grande Diète et les autres événements dramatiques attachés à la confédération de Targowica, hostile à la Constitution du 3 Mai, ensuite pendant l'insurrection de Kościuszko, cette dernière tentative de sauver l'indépendance de la Pologne.

L'objet de mire de la littérature d'opinion englobait tous les domaines de la vie sociale, à commencer par les questions institutionnelles les plus importantes : la participation de la société au gouvernement de l'Etat, l'administration, la justice, l'armée, et tout particulièrement le *liberum veto* et la succession au trône. On s'intéressait aussi aux affaires confessionnelles, au statut du clergé et au problème des dissidents, à la place des ordres religieux dans la société. On s'exprimait sur les affaires économiques, surtout le commerce national et extérieur, le système monétaire, les impôts, les banques, les douanes, l'industrie nationale, la part des étrangers dans le commerce, le problème des nationalités (problème juif). On accordait une grande attention aux affaires sociales telles que la question paysanne et bourgeoise : leurs droits constitutionnels et leur position en regard des privilèges de la noblesse. On discutait les questions de l'éducation : système scolaire et méthodes éducatives. On n'oubliait pas non plus les problèmes des mœurs, on discutait de la tradition et de l'attitude envers l'étranger, surtout des voyages à l'étranger. Une grande importance était attachée aux problèmes des sciences et des arts, de la littérature, des œuvres moralisantes et autres.

Les récepteurs potentiels des écrits d'opinion étaient les masses de la noblesse réunies en diétines. La raison demandait d'influencer avant tout les idées à ce forum socio-politique. La noblesse réunie en diétines donnait des instructions aux députés qu'elle élisait et aux employés, et réclamait leur engagement concernant le fond des questions et l'ordre dans lequel elles devaient être réglées par la diète. En dépit de la pression exercée régulièrement par les puissants magnats (les Potocki, les Czartoryski, les Sapieha, les Radziwiłł et d'autres) sur les nobles réunis en diétines, et malgré la corruption également générale aux différents échelons et, dans les périodes de crises politiques aiguës, les violences perpétrées surtout par l'armée russe, les diétines exprimaient l'opinion nobiliaire la plus complète dans les questions non seulement publiques, mais aussi sociales. Ainsi toucher l'opinion de la noblesse provinciale (dans sa représentation la plus dynamique et la plus entreprenante) constituait le but de presque tous les textes d'opinion (y compris les périodiques). Bien que s'adonnant aux

discussions politiques acharnées, les récepteurs n'étaient pourtant pas formés politiquement, ils ignoraient les démarches et les intrigues des cours et des groupements en course permanente au pouvoir. C'est pourquoi les textes d'opinion usaient généralement de certains moyens de persuasion : en appelaient sans cesse aux émotions, exploitaient les habitudes de la société nobiliaire attachée à la terre, recouraient parfois à la démagogie. Dans la capitale, les récepteurs (mais non les destinataires) de toute la production d'opinion étaient, outre les hommes politiques professionnels, les ambassades étrangères qui analysaient scrupuleusement toutes les publications, celles surtout de nature politique ou directement vouées aux questions politiques. Aux rapports envoyés à leurs pays, les ambassadeurs joignaient généralement les feuilles volantes, ou le résumé des écrits moins importants, diffusés uniquement en manuscrits. Ainsi, un recueil représentatif des textes d'opinion imprimés de cette période s'est conservé dans les dossiers de l'ambassadeur saxon A. F. Essen à Dresde.

Les écrivains revêtaient leurs textes d'opinion de formes issues d'une triple tradition : antique, polonaise du vieux style et française de l'époque des Lumières. La tradition de la littérature latine était indissolublement associée aux expériences du polonais de l'époque ancienne, allant du XVI^e au XVIII^e siècle, où l'on avait puisé surtout dans les modèles de l'Antiquité. Ainsi la II^e partie de l'œuvre *Anonima listów kilka* (Quelques lettres d'un anonyme) de Kołłątaj (1788) reçut le titre du retentissant traité d'Andrzej Frycz Modrzewski *O poprawie Rzeczypospolitej ksiągi czworo* (Quatre livres sur l'amendement de la République). Le traité de Modrzewski, écrit en latin, est devenu populaire par sa traduction polonaise, faite par Cyprian Bazylik (1577). Les modèles français étaient inséparables de l'inspiration philosophique et sociale, et même scientifique, de la littérature française, les contacts étant particulièrement serrés au moment de la coopération directe des militants politiques polonais avec Rousseau et Mably pendant la Confédération de Bar.

Toutes ces « voix », « lettres » et « réponses » à ces lettres, « discours », « rappels », « pensées » et « méditations », « projets », « avertissements », « conseils », « réflexions », « remarques », « considérations », « avis » étaient apparus déjà dans la première moitié du siècle, mais ont commencé à proliférer au début de l'ère stanislavienne au moment de la montée de la littérature, et ont persisté jusqu'à la fin du XVIII^e siècle pour persévérer dans les vingt premières années du siècle suivant. Les titres cités ci-dessus étaient en quelque sorte apparentés aux titres des œuvres versifiées, de celles surtout qui comportaient un enseignement social, ou politique, ou d'actualité, sans parler des problèmes de mœurs ou d'idéologie.

Les titres formulés selon ces schémas n'avaient généralement pas de valeur littéraire mais, en précisant la forme essentielle des œuvres, indiquaient souvent l'objet de l'énonciation. Dans les discussions et polémiques sur des questions politiques importantes, telle par exemple la retentissante discussion sur la succession au trône de Pologne, inaugurée en 1789 par la lettre de Seweryn Rzewuski, les prises de position successives se développaient en chaîne : celles qui prêtaient à controverse stimulaient des polémiques rapides de la part de nombreux auteurs. Le texte qui abordait le problème imposait généralement certaines formes d'intervention à ceux qui devaient suivre la controverse et déterminait les titres qui reprenaient, dans une stylisation particulière, les éléments du titre — et du contenu — de l'énonciation contre laquelle ils

polémiquaient. Parfois les titres stylisés d'après des modèles jésuites baroques obscurcissaient l'objet de la discussion, sans toutefois provoquer de malentendus quant aux textes auxquels la polémique se référerait.

Le titre qui annonçait le plus simplement le contenu de l'énonciation sans en signaler en général la forme, indiquait ce dont il était question dans le texte, par exemple: *O religii pocziwych ludzi* (De la religion des honnêtes gens, 1769) de Konarski, ou, du même auteur, *De arte bene cogitandi ad artem dicendi bene necessaria* (1767) et *O rokoszu pod Targowicą rzecz krótka* (Chose brève sur la révolte de Targowica, 1792) d'Ignacy Potocki. C'était une façon de renouer directement avec la tradition des intitulés classiques d'auteurs aussi populaires dans la société nobiliaire que Cicéron avec ses livres : *De inventione*, *De oratore*, *De republica*; Salluste : *De coniuratione Catilinae*; Cornelius Nepos : *De illustribus viri*; Sénèque : *De consolatione*, Lucrèce : *De rerum natura*, ainsi qu'avec les titres des ouvrages des grands penseurs français, tel *De l'esprit des lois* de Montesquieu.

La forme d'expression la plus populaire dans les textes d'opinion était la dissertation discursive qui exposait le problème et les thèses dans les grandes lignes, réunissait des arguments à leur appui et, souvent, réfutait d'avance les objections prévisibles. Souvent c'était une énonciation impersonnelle, présentant les opinions sur des affaires concrètes en tant que jugements irréfutables. L'émetteur semblait ne pas nouer de contact direct avec le récepteur potentiel : il présentait d'une manière péremptoire certaines idées, portait une série de jugements de valeur, dictait des recommandations et en vantait les avantages. Tel par exemple *Projekt de poprawy praw i rządu* (Projet d'amendement des lois et du gouvernement) d'Adam Krasiński, datant du temps de la Confédération de Bar, non édité en son temps. Une forme beaucoup plus fréquente consistait cependant à identifier l'auteur avec le récepteur par l'emploi de la première personne du pluriel « nous ». Ainsi, l'orateur préjugait des raisons et des convictions du récepteur, argumentait au nom du lecteur et en son propre nom, donnait des avertissements, prononçait des verdicts, posait des diagnostics, invoquait des exemples historiques à l'appui des jugements formulés. Il obtenait ainsi un contact direct, propre au discours prononcé de vive voix devant des auditeurs avec lesquels il est facile de s'entendre, ces hommes ayant des idées analogues ou identiques, et en tous cas des objectifs communs. Cette forme, par exemple, a été adoptée dans l'œuvre fondamentale de la pensée politique polonaise, écrite au seuil de l'ère stanislavienne, *O skutecznym rad sposobie* (De la manière efficace de délibérer, 1760-1763) de Konarski, ainsi que dans *Zdanie sprawiedliwego polityka nad terażniejszą Polski nieszczęśliwością* (Avis d'un homme politique juste sur le malheur actuel de la Pologne), attribué à Andrzej Zamoyski et datant du temps de la Confédération de Bar.

Parfois l'auteur semblait ne plus supporter cette stylisation relativement familière et, au cours de l'énoncé, à mesure que croissait la tension émotionnelle, se produisait un glissement ou le « moi » du locuteur devenait prédominant : l'auteur passait à la première personne du singulier pour parler en son propre nom (quoique anonyme) au récepteur collectif qu'il interpellait sans cesse par la forme « vous ». Dans ces cas on voyait souvent intervenir, dans certains fragments de l'énonciation, le mode impératif. C'est ainsi que s'est fait valoir l'autorité de l'orateur qui imposait sa volonté aux récepteurs. En même temps, on se servait d'invocations visant à provoquer une réaction émotionnelle, d'autres fois de brèves citations sous forme d'aphorismes.

Cependant, dans les textes pareils, à caractère de sermon, de discours d'agitation, d'appel direct, pouvaient également se trouver des notes d'érudition qui devaient soutenir l'énoncé essentiel par des exemples particuliers, surtout historiques, bien qu'ici ou là elles fussent accordées avec la tonalité invocative du texte fondamental, comme c'était le cas par exemple de *Ostatnia przestroga dla Polski* (Dernier avertissement à la Pologne, 1790) de Kołłątaj. On trouve un exemple d'énonciation d'un grand poids politique, où la forme traditionnelle du traité se trouve éclatée par des éléments lyrico-subjectifs, présentatifs et narratifs, voire même visionnaires, dans les ouvrages d'opinion de Staszic, et en particulier dans ses *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego* (Remarques sur la vie de Jan Zamoyski). Les œuvres utilisaient de nombreux procédés littéraires aux fins de la persuasion émotionnelle : elles étaient pleines d'ardeur et se caractérisaient par une manière très personnelle de traiter les affaires sociales et la question du renouveau politique du pays.

Les plus proches de la forme du discours-dissertation étaient les différentes sortes de « voix », « votes », « rappels », « discours », « opinions », prononcés aux diètes, plus rarement aux diétines — et ceux-ci portaient tous les éléments de l'identité : le nom de l'auteur, ses titres et offices, la circonstance de l'énonciation et la date, le plus souvent le quantième, par exemple *Głos na sejmie roku 1790 dnia 21 grudnia po przystąpieniu posłów nowego wyboru do Aktu Konfederacji miany* (Voix exprimée à la diète de 1790, le 21 décembre, après l'adhésion des députés nouvellement élus à l'Acte de la Confédération), de Maurycy Franciszek Karp. On puisait les modèles des discours, comme en témoignent certains auteurs dans leurs mémoires, directement dans l'Antiquité, surtout chez Cicéron.

Une des formes d'expression très répandues dans les textes d'opinion était la lettre. Les formes épistolaires, en langue française ou polonaise, étaient connues chez nous depuis longtemps et assumaient des fonctions diverses et non seulement informatives. On connaissait aussi les *Lettres persanes* de Montesquieu et les *Lettres anglaises* de Voltaire, lues en Pologne dans l'original et en traduction polonaise. Dans l'œuvre des publicistes polonais du XVIII^e siècle, les lettres en langue française foisonnent, mais celles en polonais étaient beaucoup plus nombreuses. Elles couvraient toutes les questions sociales et politiques d'actualité, investissaient le terrain de la littérature et les domaines annexes, telles par exemple *Listy o ogrodach* (Lettres sur les jardins) d'Ignacy Krasicki écrites à la fin du siècle, ou *Listy o guscie czyli o smaku* (Lettres sur le goût, 1779) de Józef Szymanowski.

Souvent le texte adoptant la forme de lettre était intitulé « Copie de lettre » et publié sans nom, telle par exemple *Kopia listu senatora litewskiego do przyjaciela w Warszawie mieszkającego* (Copie d'une lettre d'un sénateur lituanien à son ami habitant à Varsovie, 1791), de la plume d'Adam W. Rzewuski. La lettre adoptait aussi la forme d'une discussion vraie ou simulée en utilisant dans l'en-tête la formule « réponse » : on peut citer ici l'exemple de *Odpowiedź na list przyjaciela* (Réponse à une lettre d'un ami) de Stanisław Rosołowski. Les *Quelques lettres d'un anonyme* (1788-1789) de Kołłątaj étaient adressées à Stanisław Małachowski, et chaque lettre portait une date exacte. Les œuvres ménippéennes furent aussi écrites sous forme de lettres, par exemple *Organy, czyli Odpowiedź na list przyjaciela z Warszawy* (Les Orgues, ou Réponse à une lettre d'un ami de Varsovie), attribuée généralement à Krasicki. Ces œuvres étaient

cependant en principe des écrits satiriques et on ne peut les ranger parmi les textes d'opinion que dans des cas particuliers.

La lettre avait une bonne tradition dans l'histoire de la littérature d'opinion. Sa valeur principale consistait dans son atmosphère d'intimité, d'entretien direct en quelque sorte entre deux personnes s'informant réciproquement sur différentes affaires et conférant à ces informations une orientation définie. Cette atmosphère était renforcée par les formules employées dans les titres. On usait particulièrement souvent de la forme « à un (mon) ami », ce qui permettait d'abandonner le mode rhétorique officiel et de styliser le texte dans le genre du monologue amical, agrémenté d'expressions très courantes, avec des jugements pleins de candeur. La forme de lettre apparut aussi dans les périodiques, surtout dans le *Monitor* (Moniteur) où ce genre de mystification rompait la monotonie des discours monothématiques, offrant un cadre commode pour développer un sujet ou pour passer adroitement à un autre.

L'entretien en tant que forme d'énoncé employée dans les textes d'opinion — bien que moins populaire que la lettre — était un genre significatif surtout par l'importance des problèmes soulevés dans ces textes d'assez grandes dimensions. La forme dialoguée exposant des thèses concrètes sur les affaires institutionnelles ou politiques, remontait à la littérature traditionnelle de l'ancienne Pologne, avec laquelle les Lumières renouaient en toute conscience. Ainsi Józef Andrzej Załuski a réédité en 1750 la *Rozmowa Polaka z Włochem o wolności i prawach polskich* (Entretien d'un Polonais avec un Italien sur la liberté et les lois polonaises) de la plume de Łukasz Górnicki, écrite à la fin du XVI^e siècle. De même on connaissait parfaitement toute l'œuvre de l'illustre écrivain politique du XVI^e siècle Stanisław Orzechowski, et notamment *Rozmowa albo Dialog około egzekucji Polskiej Korony* (Entretien ou Dialogue sur l'exécution de la Couronne Polonaise, 1563), reproduit en fragments dans les textes choisis pour les écoles nationales en 1792. L'entretien était une forme pratiquée avec prédilection surtout pendant la Confédération de Bar et à l'époque du premier partage, mais seulement une infime partie de ces textes a vu le jour durant cette période, dont *Podział Polski w siedmiu rozmowach* (Le partage de la Pologne en sept dialogues). L'auteur de cette œuvre, intitulée à l'origine *The Polish Partition Illustrated in Seven Dramatical Dialogues*, était John Lind. Elle a immédiatement été traduite en français, puis, à partir de cette langue, en polonais, et publiée à Leipzig en 1774. Il y a eu en outre des traductions allemande, italienne et suédoise. Les entretiens étaient au fond des discours répartis entre des voix et gardaient la même construction : ils offraient cependant la possibilité de présenter plus crûment et plus radicalement les questions discutées, grâce à une distribution appropriée des raisons et arguments contradictoires, soulignée aussi par un choix adéquat des héros du dialogue. Dans les entretiens on débattait des problèmes importants au point de vue de la noblesse : l'indépendance du pays, les libertés religieuses, les privilèges de naissance, etc.

La littérature d'opinion recourait moins fréquemment à la stylisation, et cela seulement quand elle s'approchait du pamphlet. Une des stylisations particulièrement populaires fut l'imitation des formes littéraires de la Bible. On pratiquait cette stylisation avec la même prédilection pendant la Confédération de Bar, par exemple dans *Siedem psalmów wolności polskiej* (Les sept psaumes de la liberté polonaise), écrites du point de vue des confédérés, et dans *Prawda o Polsce z Izraela* (Vérité sur la Pologne prise dans Israël), qui était une réponse pro-royale, au déclin de la

République, pendant la décadence de Targowica. En ce temps ont paru : *Fragment Biblie targowickiej — Księgi Szczęsnewe* (Fragment de la Bible de Targowica — Livres de Szczęsny, 1792) et, toujours dans le même style, la réplique immédiate défendant Szczęsny Potocki, le chef des confédérés de Targowica, écrite par Józef Kossakowski sous le titre *Kontynuacja Fragmentu Biblie targowickiej — Ksiąg Szczęsnego* (Continuation du Fragment de la Bible de Targowica — Livres de Szczęsny, 1793). Les stylisations, notamment de ce dernier genre, offraient la possibilité d'introduire un climat émotionnel particulier : noble, ou ridiculisant les adversaires. Elles avaient encore cette autre particularité que leur forme était accessible à tous, le lecteur s'étant depuis son enfance familiarisé avec le style biblique. On utilisait aussi la forme traditionnelle de l'exposé concis des articles de la foi sous forme de questions et réponses, à l'instar du catéchisme. On peut citer ici l'exemple de l'œuvre de Franciszek Salezy Jezierski *Katechizm o tajemnicach rządu polskiego, jaki był około roku 1735 napisany przez J. P. Sterne . . . , a teraz na koniec po polsku* (Catéchisme des mystères du gouvernement polonais écrit vers 1735 par J. P. Sterne . . . , à présent finalement en polonais, 1790). La référence à Sterne était évidemment une mystification littéraire.

Les périodiques, et surtout le *Moniteur* qui a inauguré l'ère stanislavienne, ont instauré de nombreuses formes d'expression pour les textes d'opinion, parmi lesquelles la première place revient sans doute à la petite dissertation discursive, mais il y avait aussi le récit, la lettre, la réponse à la lettre envoyée à la rédaction, l'article polémique, le journal. Cependant les revues morales, et tel était le *Moniteur* (1765-1785) ainsi que les *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* (Jeux Agréables et Utiles, 1770-1777) et *Pamiętnik Polityczny i Historyczny* (Revue Politique et Historique, 1782-1792) qui soulevaient parfois une problématique analogue, devaient se soumettre à leurs propres lois. Les écrits de la presse étaient limités par le volume du numéro et, quoique ce ne fut point de rigueur, on ne pouvait dépasser les dimensions d'une très petite forme en prose. Rarement le même sujet était-il divisé entre deux numéros ou plus, de façon toutefois que le lecteur obtînt à chaque fois une composition littéraire close. Les rédacteurs, parfois un seul, comme dans le cas de la *Revue* ou du *Moniteur*, définissaient nettement leur personnalité d'auteur, quoique tous ne fussent pas connus de nom, et intervenaient en leur propre nom : soit individuellement, soit au nom d'une collectivité très réduite, suivant en cela l'usage des revues étrangères sur lesquelles ils se modelaient : ils présentaient dans les premiers numéros la liste des membres (en général fictive) de la rédaction du périodique, et rendaient publiques leurs traits physiques et l'attitude idéologique. Ce « moi » de l'éditeur, formulé parfois au pluriel, abolissait la barrière entre l'auteur et le lecteur, donnant à la fois la garantie d'un contact solide et durable. Le lecteur avait le sentiment qu'il pouvait entreprendre avec les rédacteurs une discussion sur le sujet traité ou sur n'importe quel autre qui le préoccupait, puisqu'il n'avait pas affaire à une éphéméride anonyme mais à une tribune stable, bien ancrés dans le système de communication sociale de l'époque, dotée également des attributs d'une quasi officialité. Ce sentiment de stabilité était entretenu par les rédacteurs eux-mêmes qui se référaient dans le numéro courant aux articles anciens où ils trouvaient un appui pour le thème actuellement traité, tout en approfondissant l'interprétation, ou soumettant à une certaine modification les idées déjà exprimées. Pour les intervenants et les polémistes, ainsi que pour ceux qui

soutenaient l'opinion de la revue, le caractère du périodique garantissait que leurs voix et jugements adressés à la rédaction parviendraient au même public.

Un périodique tel que le *Moniteur*, édité sans interruption pendant vingt ans, avait la possibilité d'introduire dans la littérature polonaise certaines formes mineures en prose, parmi lesquelles venaient en tête le feuilleton, la lettre, la description documentaire, le reportage et autres. A l'époque des Lumières, les revues offrirent des conditions favorables à l'élaboration de nouvelles formes de la littérature d'opinion destinée à former une large couche du public à l'aide de l'exposé calme et objectif et de l'argument concret. On peut citer les articles écrits pendant la Grande Diète par Jan Potocki et publiés dans le *Journal Hebdomadaire de la Diète de Varsovie* dont il était l'éditeur (1788-1792), ou les articles de Julian Ursyn Niemcewicz qui sont parus dans la *Gazeta Narodowa i Obca* (Gazette Nationale et Etrangère, 1791-1792).

L'ordre en principe invariable des formes — remontant souvent aux XVI^e et XVII^e siècles — utilisé dans la littérature d'opinion des Lumières, subit des modifications très nettes s'exprimant dans l'évolution des moyens d'articulation linguistique, en particulier dans la phraséologie et le vocabulaire. Dans la période préstanislavienne régnait la conviction, due à la présence, et même dominance dans les écoles de la langue latine, que le lexique polonais ne se prêtait pas à l'usage des textes d'opinion, et que, traditionnellement, cette littérature se servait d'un grand nombre de mots d'origine latine ou d'intercalations latines. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle il s'est formé de nombreux locutions et mots polonais qui, pendant un certain temps, étaient employés concurremment avec la manière latinisante pour, finalement, se substituer dans la langue de la littérature d'opinion aux éléments étrangers. Certaines locutions et mots polonais n'obtinrent droit de cité qu'au début du XIX^e siècle; dans les milieux attachés à la Société Varsovienne des Amis des Sciences on procéda en effet à une polonisation systématique de la terminologie relative à la vie sociale. On supprima de nombreux termes latins, pour les remplacer par des mots de souche polonaise. On enregistre également des modifications nettes dans certaines catégories grammaticales, surtout la flexion et la syntaxe. En matière de phraséologie on assista à une vague d'emprunts venus des langues modernes, particulièrement du français de l'époque post-révolutionnaire. La littérature d'opinion des Lumières a donc eu une importante contribution au développement du polonais et a élaboré et mis en place des moyens permettant de s'exprimer sur les questions sociales et nationales.

Ce dynamisme, trait extérieur majeur de la littérature d'opinion polonaise de l'époque des Lumières, avait au fond deux pôles : les auteurs d'une part, et les lecteurs de l'autre, d'ailleurs très souvent interchangeables, car le lecteur d'aujourd'hui devenait auteur le lendemain. On dirait que toute la Pologne sachant tracer les lettres saisissait la plume, écrivait et imprimait. En dépit du grand nombre des œuvres disparues, surtout parmi les brochures et les tracts de quelques feuillets sans aucune apparence et d'une exécution typographique médiocre, il s'en est conservé une grande quantité, et on en connaît de nombreux autres à partir uniquement des titres occasionnellement notés ici ou là. L'universalité du phénomène, s'expliquant par le besoin de s'engager dans la discussion particulièrement intense surtout pendant la Grande Diète, n'avait pas son pareil. La lettre « d'un inconnu » (Józef Komorowski), adressée au président de la Diète Stanisław Małachowski en été 1790, fournit le témoignage d'une participation spontanée à la discussion : « Etant présent à la Diète

pendant tout le trimestre et désireux de contribuer de quelque façon au bien national, j'ai écrit sur le luxe sous le titre *Un citoyen du Grand-Duché de Lituanie*, contre les excès de la nation; j'ai écrit en outre sur la nécessité de hâter le départ des ambassadeurs destinés (à aller) à l'étranger, (et cela) sous le titre *Periculum in mora*, adressé à la Diète et non pas au Conseil Permanent, imprimé chez les P. P. Piaristes à Varsovie. Etant encore à Varsovie, j'ai formé des Remarques sur les Juifs... Considérant que mes Remarques... renferment des informations particulières pouvant aider à l'établissement d'un projet utile, j'ai pris la hardiesse de les adresser à mon Bienfaiteur».

L'éruption des textes d'opinion était favorisée par le colportage et la lecture. La part la plus importante de la diffusion des imprimés restait à la capitale où on vendait environ 80 pour cent des périodiques et, probablement, autant des autres imprimés. On pouvait se les procurer dans les imprimeries et les librairies, les commerces d'épices, dans les boutiques et les auberges. On en remplissait, comme l'atteste un rimailleur de l'époque «les petites boutiques, les auberges, les lieux d'ivrognerie et les étalages et les marchés».

Le Livonien Frédéric Schulz, un observateur perspicace et véridique dans ses relations de la vie de la capitale polonaise de ce temps, écrivait que «les romans, les poésies et autres œuvres légères d'écrivains français et de faiseurs de livres restaient intacts, car même les élégants et les femmes s'étaient laissées entraîner par le courant universel et avaient en tête la politique et la nouvelle constitution».

C'étaient les dernières années des efforts de la République, entrepris pour de grandes causes : la libération de l'Etat de la suprématie étrangère, la réorganisation de ses institutions dans l'esprit du progrès universel de ce temps qui a donné à la France la Grande Révolution, tout cela en fonction des besoins polonais.

Après le désastre du troisième partage et la perte de l'indépendance en 1795, les traditions de la littérature d'opinion du XVIII^e siècle seront reprises dans un certain sens, d'une manière moins spectaculaire et à une moindre échelle, par les institutions culturelles et éducatives du temps, par exemple la Société Varsoivienne des Amis des Sciences qui, toutefois, concentrait ses activités sur la promotion des sciences et de la culture. Ces activités ne visaient plus à introduire un nouveau modèle d'Etat, à transformer le système social : leur objectif fut avant tout de conserver l'identité nationale.

Les formes et les aspects de la littérature d'opinion qui existaient pendant les guerres napoléoniennes dans le Duché de Varsovie et, après le Congrès de Vienne, dans le Royaume de Pologne placé sous l'autorité totale de la Russie, posent des problèmes qui dépassent le cadre de cette contribution limitée à la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Bibliographie sélectionnée

R. Pilat, *O literaturze politycznej Sejmu Czteroletniego (1788-1792)* (De la littérature politique de la Diète de Quatre Ans. 1788-1792), *Przegląd Polski*, 1871-1872 et tiré à part, Kraków 1882;

W. Smoleński, *Publicyści anonimowi z końca wieku XVIII. Poszukiwania bibliograficzno-historyczne* (Les publicistes anonymes de la fin du XVIII^e siècle. Recherches bibliographiques et historiques), *Przegląd Historyczny*, 1912 et tiré à part, Warszawa 1912;

P. Matuszewska, *Z problematyki «Monitora»* (Les problèmes du «Moniteur»), *Pamiętnik Literacki*, 1949 n° 3-4;

J. Łojek, *Dziennikarze i prasa w Warszawie w XVIII wieku* (Les journalistes et la presse à Varsovie au XVIII^e siècle), Warszawa 1960;

F. Peplowski, *Słownictwo i frazeologia polskiej publicystyki okresu oświecenia i romantyzmu* (Le vocabulaire et la phraséologie de la littérature d'opinion polonaise au temps des Lumières et du romantisme), Warszawa 1961;

E. Rostworowski, *Legends i fakty wieku XVIII* (Légendes et faits du XVIII^e siècle), Warszawa 1963;

W. Konopczyński, *Polscy pisarze polityczni XVIII wieku (do Sejmu Czteroletniego)* (Les écrivains politiques polonais du XVIII^e siècle — jusqu'à la Diète de Quatre Ans), Warszawa 1966;

B. Krakowski, *Oratorstwo polityczne na forum Sejmu Czteroletniego. Rekonesans* (L'art oratoire politique sur le forum de la Diète de Quatre Ans. Reconnaissance), Gdańsk 1968;

Z. Goliński, *Publicystyka* (Littérature d'opinion), in *Słownik literatury polskiego oświecenia* (Dictionnaire de la littérature des Lumières polonaises), réd. par T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977;

E. Aleksandrowska, *Introduction au «Monitor» 1765-1785. Wybór* («Moniteur» 1765-1785. Textes choisis), Wrocław 1976.

L'IMPRIMERIE ET LA LIBRAIRIE EN POLOGNE A L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

par

JÓZEF SZCZEPANIEC

Les transformations que les Lumières ont provoquées en Pologne, allaient de pair avec un immense accroissement du rôle du livre en tant que moyen de diffusion le plus important des valeurs intellectuelles dans la société. On a vu se développer l'importation des livres étrangers, par suite de quoi les Polonais ont eu accès au patrimoine culturel et scientifique des pays d'Europe occidentale, parmi lesquels la France venait en tête. On observe un accroissement dynamique de la production du livre polonais. De nouveaux genres de publications ont vu le jour, tels que la presse quotidienne, les périodiques, les ouvrages encyclopédiques, certains types d'imprimés officiels. A la production du livre prenaient part : les imprimeries bourgeoises ou académiques et celles des congrégations religieuses et des magnats, mais les plus grands résultats de l'édition furent enregistrés par les firmes bourgeoises installées à Varsovie et dans quelques autres centres du pays. Grâce à elles, le monopole de l'Eglise dans la production du livre a été brisé, ce qui a diminué l'importance des imprimeries des congrégations religieuses destinées, avant tout, à satisfaire les besoins religieux de la société.

On a vu, en outre, apparaître une librairie bourgeoise moderne, importante surtout à Varsovie, qui a contribué à la circulation du livre dans la société, organisée à une large échelle, tant pour le livre polonais que pour les ouvrages importés. De nombreux imprimeurs et libraires bourgeois étaient venus d'Allemagne, de France et d'Italie. Ils transplantaient durablement en Pologne les meilleures expériences professionnelles de leurs pays d'origine pour le grand profit du développement de la culture polonaise. Les imprimeries et librairies, surtout celles qui appartenaient à des bourgeois, menaient des activités d'édition, finançant de nombreuses publications d'une importance capitale pour l'évolution de la littérature nationale. Guidées dans leurs activités par les lois de l'offre et de la demande, elles ont su stimuler, en même temps que satisfaire la demande du verbe imprimé qui modifiait la physionomie culturelle, littéraire, scientifique, socio-politique et économique de la Pologne. Le mouvement d'édition d'esprit éclairé était patronné par des mécènes comme Stanislas-Auguste et des magnats, notamment Adam Kazimierz Czartoryski, Ignacy Potocki, Joachim Chreptowicz, Antoni Tyzenhaus.

1. L'imprimerie à Varsovie

a) Imprimeries des congrégations religieuses

Dans la première moitié du XVIII^e siècle il existait à Varsovie deux imprimeries, appartenant respectivement à la congrégation des piaristes et à l'ordre des jésuites. La première avait été fondée en 1682. Les piaristes avaient racheté à cette époque une partie de l'atelier des héritiers de Piotr Elert doté du privilège d'imprimer les publications officielles; en 1693 ils avaient acheté les presses et les caractères laissés par Karol Ferdynand Schreiber. A partir de cette date et jusqu'en 1717, l'imprimerie des piaristes était l'unique imprimerie de Varsovie. Elle devait fonctionner jusqu'au milieu du XIX^e siècle. A l'époque des Lumières, elle était l'une des mieux organisées et équipées du point de vue technique. Dirigée par des préfets éclairés, elle a participé activement à l'élaboration des textes, et publiait entre autres des textes officiels (constitutions des diètes et ordonnances des autorités), la presse, des ouvrages juridiques, des œuvres littéraires, des manuels scolaires, des textes d'opinion et des mémoires scientifiques en différents domaines des connaissances, écrits principalement par des piaristes : Antoni Wisniewski, Stanisław Konarski, Antoni Popławski, Wincenty Skrzetuski, Teodor Waga, Franciszek Ksawery Dmochowski et Onufry Kopczyński.

En 1717 on a ouvert l'imprimerie jésuite, destinée à l'origine à satisfaire les besoins de l'ordre, mais répondant, sous le règne d'Auguste III, aussi à la demande sociale. Sa contribution au développement de l'édition en Pologne s'est considérablement accrue à l'époque des Lumières, à partir de 1762, année où les fonctions de préfet furent confiées à Franciszek Bohomolec, publiciste, poète et dramaturge. Après la dissolution de l'ordre des jésuites en 1773, leur imprimerie fut transformée en Imprimerie de Cour de Sa Majesté, et Bohomolec devint son propriétaire et directeur à vie. Après sa mort en 1784, l'officine, en tant que propriété ex-jésuite, passa aux mains de la Commission d'Education Nationale et fut nommée, jusqu'à l'insurrection de 1794, Imprimerie de Cour de Sa Majesté et de la Commission d'Education Nationale. Elle était tenue en bail par l'ex-jésuite Stanisław Matcinski jusqu'en 1797, date de sa suppression par les autorités prussiennes d'occupation. Sous le règne de Stanislas-Auguste, elle desservait principalement les écrivains jésuites. Dans cette imprimerie éditaient leurs œuvres, parmi d'autres : Adam Naruszewicz, Jan Albertrandi, Bohomolec, son frère Jan, Karol Wyrwicz, Grzegorz Piramowicz. L'imprimerie a participé très activement à la publication des plus importants organes de presse : *Wiadomości Warszawskie* (Nouvelles Varsoviennes, 1761-1773), *Gazeta Warszawska* (Gazette Varsoviennne, 1774-1793) et *Gazeta Rządowa* (Journal Gouvernemental, 1794). Elle imprimait des manuels pour les écoles de la Commission d'Education Nationale, des textes officiels commandés par les autorités publiques, en dehors des écrits d'opinion, des ouvrages scientifiques, des plaquettes de poésies, des œuvres scéniques et autres.

En 1780 une imprimerie fut fondée, également à Varsovie, par les pères lazaristes qui la dotèrent de l'équipement technique de leur imprimerie de Chełmno, fermée en 1772 par les autorités prussiennes. Elle s'installa à Varsovie dans les bâtiments du monastère, auprès de l'église de la Sainte-Croix. En vertu du privilège du roi, les lazaristes furent autorisés à imprimer et colporter des imprimés sur des sujets religieux,

pédagogiques, scientifiques et moraux. A l'époque du plus grand développement de l'imprimerie (1781-1792), elle a publié de nombreuses œuvres d'auteurs polonais et des traductions d'ouvrages français. De ses presses sortaient entre autres les ouvrages de mathématiques et de génie militaire de Józef Jakubowski, les écrits d'opinion de Kazimierz Plater sur des sujets socio-économiques, et, en plus, de nombreux discours de députés et des textes officiels, à l'époque de la Diète de Quatre Ans (1788-1792). La perte de l'indépendance de la Pologne en 1795 a marqué un déclin dans les activités de l'imprimerie qui fut définitivement fermée au milieu du XIX^e siècle.

b) Imprimeries bourgeoises importantes

La première d'entre elles a été ouverte en 1756. Son propriétaire était Wawrzyniec Mitzler de Kolof, un étranger venu de Saxe, médecin, musicologue, philosophe et historien plein d'élan et d'initiative, depuis quelques années devenu libraire et éditeur varsovien. Il devait rester propriétaire de l'imprimerie jusqu'en 1768, date à laquelle il l'a cédée au Corps des Cadets à Varsovie (une école formant les officiers de l'armée polonaise et lituanienne), tout en se réservant les fonctions de directeur. Après la mort de Mitzler, survenue en 1778, son imprimerie a continué de fonctionner, sous le nom d'Imprimerie du Corps des Cadets, jusqu'en novembre 1794, date à laquelle elle fut fermée. Les travaux exécutés à l'imprimerie du vivant de son fondateur ont largement contribué à stimuler le mouvement intellectuel en Pologne. C'est de ses presses que sortaient, rédigés et édités par Mitzler, les périodiques suivants : *Acta Litteraria Regni Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* (1755-1756), *Nowe Wiadomości Ekonomiczne i Uzone* (Nouvelles Informations Economiques et Savantes, 1758-1767), *Patriota Polski* (Patriote Polonais, 1761) et *Monitor* (Moniteur, 1765-1784).

Mitzler imprimait, outre les rééditions des œuvres des écrivains du XVI^e et du XVII^e siècles, des réimpressions et traductions polonaises des œuvres d'auteurs grecs et latins ainsi que d'auteurs d'Europe occidentale. Il publiait les œuvres des écrivains varsoviens contemporains, notamment Konarski, Józef Andrzej Załuski et Józef Epifani Minasowicz. Des liens de collaboration particulièrement serrés l'unissaient à ce dernier. C'est à l'imprimerie de Mitzler que Minasowicz publiait la plupart de son abondant patrimoine littéraire et il y exerçait la fonction de conseiller littéraire. Mitzler collaborait avec la Bibliothèque des Załuski et le Collegium Nobilium des piaristes. Il a déployé ses activités d'éditeur dans les années 1765-1770 dans le cadre de la Société Littéraire fonctionnant alors à Varsovie, dont le président était Józef Andrzej Załuski et le secrétaire Mitzler. La Société avait financé 17 publications, pour la plupart scientifiques et littéraires, destinées principalement à l'usage des élèves du Corps des Cadets et d'autres écoles de Pologne.

Dans l'histoire de la production et de la diffusion du livre à travers la Pologne stanislavienne le plus grand mérite revient à Michał Gröll, marchand aux enchères, libraire, éditeur et imprimeur. Il est venu à Varsovie en 1759 de Dresde où, pendant plusieurs années, il s'était spécialisé dans la librairie et à l'édition. A Varsovie, il habitait d'abord au Château royal d'où il a déménagé en 1763 à Marywil (grande maison quadrangulaire, jouant principalement un rôle d'hôtel et de centre de commerce) où il a vécu pendant plus de trente ans. Il y possédait un bureau d'annonces,

une salle de vente aux enchères, une librairie, son appartement privé, plus tard même son imprimerie. Dès le début de son établissement à Varsovie il se lançait dans des entreprises d'édition d'une envergure jusque-là inconnue, en publiant des ouvrages en polonais, allemand, français et latin. Avant de fonder en 1778 sa propre imprimerie, il imprimait ses livres en partie en Allemagne (Dresde, Leipzig), en partie en Pologne, essentiellement à Varsovie, dans les officines des piaristes, des jésuites et de Piotr Dufour.

L'imprimerie mise sur pied par Gröll se distinguait par la qualité de son équipement technique. Elle possédait quatre presses (d'après le relevé de 1784), un assortiment varié de caractères, de vignettes gravées sur bois, de signets d'éditions, etc. Les livres qui en sortaient étaient le plus souvent édités sur du papier de très bonne qualité, hollandais ou de fabrication polonaise et se distinguaient par une esthétique typographique exceptionnelle à laquelle Gröll attachait une grande importance non seulement pour des raisons commerciales, mais aussi du fait de ses goûts personnels, étant lui-même historien de formation et un fin connaisseur de l'art. D'abord dans d'autres imprimeries, puis dans la sienne, Gröll éditait à ses propres frais les œuvres des plus illustres écrivains polonais de l'époque stanislavienne : Ignacy Krasicki, Naruszewicz, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Wojciech Bogusławski, Franciszek Karpiński, Dymitr Michał Krajewski, Hugo Kołłątaj, Stanisław Staszic, Franciszek Salezy Jezierski et d'autres. Il publiait aussi, en traduction polonaise, les œuvres d'auteurs d'Europe occidentale, notamment P. Metastasio, H. Fielding, D. Defoe, A. Pope, Molière, P. Destouches, Voltaire, J.-J. Rousseau, J.-F. Marmontel, J.-B. Gresset, S.-F. de Genlis.

Gröll publiait en outre une série de périodiques, dont *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* (Jeux Agréables et Utiles, 1770-1777), la revue littéraire la plus remarquable de l'époque. Dans les années 1781-1782 il a été, pour le compte de la Commission d'Education Nationale, l'éditeur général et le distributeur des manuels scolaires dont il fournissait les écoles sur le territoire de la Couronne et du Grand-Duché de Lituanie. Il imprimait également des calendriers, des textes officiels et des ouvrages scientifiques. Par ses activités, Gröll a éminemment contribué au développement de la littérature polonaise à l'époque des Lumières. Il en était d'ailleurs conscient, si l'on considère que sa firme à Marywil portait, dans les années 1772-1790, l'enseigne « Sous le signe des poètes nationaux » avec les bustes des deux illustres poètes polonais Naruszewicz et Maciej Sarbiewski. Vers la fin de sa vie, en 1795, Gröll a cédé son imprimerie à son gendre Jan Krzysztof Bogumil Ragoczy qui l'a dirigée pendant près de vingt ans.

Un rôle important fut joué à Varsovie par l'éditeur, imprimeur et libraire Dufour, qu'Adam Kazimierz Czartoryski avait fait venir en 1774 de Paris où il jouissait d'une autorité professionnelle bien assise en tant qu'imprimeur et libraire juré de l'université. Dès l'année suivante, Dufour a ouvert, sur la Place du Marché de la Vieille Ville, une imprimerie excellemment équipée d'installations techniques modernes. Il a fait venir de Paris et de Hollande une partie des caractères, commandant d'autres chez les fondeurs de Varsovie. Il disposait d'un grand ensemble de vignettes rococo gravées sur bois, destinées à orner les imprimés. Dans les années 1784-1794, Dufour a aussi été directeur de l'Imprimerie du Corps des Cadets qu'il mit à contribution pour réaliser ses propres projets d'édition.

Disposant de deux officines, il imprimait de nombreux périodiques, journaux, ouvrages scientifiques, textes d'opinion politique, œuvres littéraires, dictionnaires, publications franc-maçonnes, textes officiels, manuels scolaires. Ils paraissaient principalement en polonais, mais il y en avait aussi en français, allemand, italien, vieux-slave ecclésiastique et hébreu. Dufour a enregistré les plus grands succès surtout dans l'édition des périodiques, œuvres théâtrales, romans et encyclopédies. Parmi les premiers notons surtout : *Journal Littéraire de Varsovie* (1777-1778), en langue française, *Moniteur* (1784-1785), *Polak Patriota* (Polonais Patriote, 1785) et *Przyjaciół Ludu* (Ami du Peuple, 1794). Collaborant avec le Théâtre National de Varsovie, il a publié la plupart des œuvres scéniques, réunies dans la collection *Teatr Polski* (Théâtre Polonais), totalisant 175 pièces (1779-1794). Une des plus grandes réalisations encyclopédiques fut le *Nowy dykcjonarz historyczny* (Nouveau dictionnaire historique) traduit du français (1783-1788), d'après l'œuvre de L. Mayeul de Chaudon en 8 volumes.

Dufour a eu aussi beaucoup de mérites dans le domaine de la mise à la portée du lecteur polonais des textes des plus grands écrivains d'Europe occidentale du temps des Lumières, surtout français, notamment Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Marmon-
tel, P. Beaumarchais, Molière, P. Marivaux et d'autres. Parmi les auteurs polonais connus, Dufour était lié, entre autres, avec Czartoryski, Franciszek Zabłocki, Tomasz Kajetan Węgierski, Bogusławski, Jan Baudouin de Courtenay, Józef Wybicki, Grzegorz Broniszewski, Józef Kossakowski, Franciszek Podolski. En tant qu'éditeur de textes officiels, Dufour collaborait avec le Conseil Permanent, organe gouvernemental fonctionnant auprès du roi, puis avec les autorités suprêmes de l'insurrection de Kościuszko en 1794 et avec l'Hôtel de ville de la Vieille Varsovie. Dans ses mémoires envoyés aux diètes de 1784 et 1789, il fit des tentatives pour réformer les rapports éditoriaux en Pologne d'après le modèle français, sans obtenir toutefois aucun résultat législatif. Après la mort de Dufour en 1797, son imprimerie passa aux mains de son compatriote, le parisien Thomas Lebrun qui le garda jusqu'en 1804; en 1805 elle se trouvait aux mains d'Antoni Lesznowski, le rédacteur et éditeur de la *Gazeta Warszawska* (Gazette Varsoviennne).

c) Autres imprimeries varsoviennes

Outre les imprimeries citées, il y avait à Varsovie des officines moins importantes qui, grâce à leur nombre, constituaient un appoint important pour l'édition. Une Imprimerie Musicale fonctionnait entre 1770 et 1776, la première du genre en Pologne. Son propriétaire était Jan Engel, musicien, compositeur, maître de chapelle à la collégiale St-Jean et à la cour royale. Il imprimait les partitions musicales au moyen de planches gravées sur cuivre et de caractères mobiles, une nouveauté importée de Leipzig. C'est dans les années 1784-1792 que fonctionnait l'imprimerie de Stefan Baccigalupi, un Gênois : elle travaillait d'abord auprès de la Loterie Nationale, et, à partir de 1787, auprès de la Commission du Trésor de la Couronne. Elle assurait l'exécution d'imprimés pour la Loterie et la Commission et, dans les années 1791-1792, elle imprimait également la *Gazette de Varsovie* et toutes sortes d'œuvres littéraires en polonais, français, italien et allemand. Dans les années 1793-1796, elle fut prise à bail par l'abbé Karol Malinowski, l'éditeur et rédacteur du *Korespondent* (Correspondant).

Pendant la Diète de Quatre Ans on a lancé plusieurs autres ateliers d'impression. Jan Potocki, un écrivain connu, historien, voyageur et explorateur de l'Orient, fonda en septembre 1788 une Imprimerie Libre qui, en plus des écrits de son propriétaire, des discours des députés, des poèmes de circonstance et des textes politiques, imprimait l'hebdomadaire politique *Journal Hebdomadaire de la Diète* (1788-1792). Toutes ces publications servaient à la propagation des idées du parti patriotique. Au début de mai 1792, l'Imprimerie Libre devint la propriété de son directeur Antoni Czarniawski. Son sort ultérieur reste inconnu. Au début de 1789, une Imprimerie Nouvelle fut ouverte par Piotr Zawadzki, fondateur privilégié du roi depuis 1777, qui approvisionnait en caractères la plupart des imprimeries polonaises et, en partie, même les imprimeries se trouvant dans les provinces détachées de la Pologne lors du premier partage de 1772. Le fondateur dirigeait en personne l'imprimerie et la fonderie jusqu'à sa mort en 1796, après quoi toutes deux ont continué à fonctionner jusqu'à 1811 environ, gérés par ses successeurs. L'imprimerie a déployé sa plus grande activité à l'époque de la Diète de Quatre Ans et de l'insurrection de Kościuszko. Ses presses produisaient alors des journaux, dont *Gazeta Narodowa i Obca* (Gazette Nationale et Etrangère, 1791) et *Korespondent Warszawski* (Correspondant Varsovien, 1792), de nombreux écrits d'opinion, des poèmes de circonstance, des textes officiels, des almanachs et des livres religieux.

Tadeusz Podlecki, rédacteur et éditeur de nombreux périodiques, a fondé en 1791 une imprimerie d'où sortaient entre autres *Dziennik Handlowy* (Journal du Commerce) et *Przewodnik Warszawski* (Guide de Varsovie) et, pendant l'insurrection de Kościuszko, *Gazeta Powstania Polski* (Gazette de l'Insurrection de la Pologne). Vers la fin de 1791, une autre imprimerie fut ouverte par Tadeusz Mostowski, député à la Diète de Quatre Ans et militant actif du parti patriotique. Il édita en 1792 la *Gazette Nationale et Etrangère*, organe de presse du camp des réformes, et de menus écrits d'opinion et œuvres littéraires, surtout de la plume de Julian Ursyn Niemcewicz. Pendant la confédération de Targowica, l'imprimerie portait le nom d'Imprimerie au Palais Prussien : passée sous la direction de Karol Eisbach, elle était peu active; enfin, vers la fin de 1793 elle fut achetée par Tadeusz Włodek, l'éditeur de *Gazeta Krajowa* (Gazette Nationale). De Włodek, elle passa aux mains de Lesznowski.

Tadeusz Mostowski, cité ci-dessus, déployait encore des activités éditoriales dans les années 1802-1806 et 1815-1819; il installa alors son imprimerie dans son hôtel particulier où il éditait surtout de nouveaux tirages des œuvres d'écrivains polonais, des contes et romans ainsi que les ouvrages de voyageurs connus.

2. L'imprimerie hors de Varsovie

a) Imprimeries bourgeoises

Les villes provinciales avaient également connu un développement de l'imprimerie. Les firmes bourgeoises étaient les plus nombreuses dans les territoires nord-ouest de la République, et en Prusse Royale, dans les villes telles que Gdańsk, Toruń, Elbląg, Kwidzyn, Leszno, Rawicz et Wschowa. Ces régions, peuplées en majeure partie par une population de nationalité allemande de confession protestante, n'offraient pas de

conditions favorables à l'imprimerie des congrégations religieuses. Les centres d'édition cités répondaient surtout aux commandes des écoles locales, des autorités municipales, des sociétés savantes et des églises protestantes. Elles publiaient leurs textes surtout en allemand et en latin. En polonais paraissaient les ordonnances des autorités locales, les manuels scolaires et les textes religieux (cantionnaires, manuels de piété, sermons), qui satisfaisaient uniquement les besoins fondamentaux de la population polonaise. La littérature de plus haute volée en langue polonaise venait de Varsovie et d'autres villes de la Pologne centrale.

Dans cette situation, le second centre d'imprimerie bourgeoise après Varsovie, d'une grande signification pour le développement du principal courant de culture éclairée polonaise, fut Cracovie où la vie scientifique se concentrait autour de l'Université. Là s'étaient redressées deux officines bourgeoises encore existantes : une ancienne, datant du XVII^e siècle, et une plus récente, fondée en 1740 par Michał Dyaszewski. La première continuait ses activités comme propriété des Dziedzicki jusqu'au début du XIX^e siècle, la seconde appartenait de 1761 à 1792 à Stanisław Stachowicz, puis devint la propriété de Jan Maj, un excellent imprimeur, éditeur et libraire de Cracovie dans la période tardive des Lumières. Maj avait été formé dans la meilleure des officines de la seconde moitié du siècle à Cracovie, fondée en 1781 par Ignacy Gröbel, gérée dans les années 1790-1819 par son fils Antoni Ignacy et ses autres successeurs. Les Gröbel et les Maj eurent d'énormes mérites dans le développement de la vie littéraire et scientifique à Cracovie et en Pologne, restant sous ce rapport les émules des typographes varsoviens les plus réputés. Ces mérites consistaient notamment en ce qu'ils finançaient à une grande échelle les éditions.

D'autres centres d'imprimerie bourgeoise se trouvaient à Léopol (Lwów), Przemyśl et Tarnów. A Léopol, l'imprimerie était tenue dans les années 1741-1767 par Jan Filipowicz, un éminent graveur qui a beaucoup contribué au développement du livre illustré. Sa production éditoriale se limitait aux panégyriques et aux œuvres religieuses. C'est dans les années 1755-1785 que fonctionnait l'officine des Szlichtyn, fondée et dirigée jusqu'à environ 1770 par Jan. Passée aux mains des successeurs, elle devint en 1777 la propriété de Kazimierz Szlichtyn, le plus remarquable représentant de la famille, entretenant des contacts avec la firme Gröll à Varsovie. L'officine des Szlichtyn se distinguait par ses publications de sujets profanes, dont un grand pourcentage était constitué par des œuvres littéraires, comprenant aussi des réimpressions des éditions varsoviennes. En 1772, Léopol étant passé sous la domination autrichienne, une nouvelle imprimerie y fut fondée par Antoni Piller venu de Vienne. Après la mort du fondateur, elle devait appartenir à sa veuve Józefa, à ses fils Tomasz et Józef, enfin, au XIX^e siècle à d'autres héritiers. Les Piller ont joué un grand rôle dans l'édition de Léopol à la période considérée, imprimant des ouvrages dans différentes langues et sur des sujets divers, entre autres les ordonnances des autorités de Vienne et de Léopol, des périodiques et des textes littéraires en polonais.

Przemyśl est devenu un centre typographique à partir de 1754, date de l'arrivée dans cette ville du typographe cracovien Adam Klein qui, mettant à profit la protection de l'évêque du lieu Wacław Sierakowski, ouvrit une officine dans laquelle il réalisait les commandes du clergé local. En 1757, Klein abandonna sa profession et transmit son atelier au collège jésuite. Après l'entrée en 1772 des Autrichiens à Przemyśl et la suppression de l'imprimerie jésuite, l'édition locale fut interrompue. Elle reprit avec

l'arrivée de Léopol d'Antoni Matiaszowski qui fonda en 1784 une officine devenue célèbre par un nombre considérable de publications précieuses, surtout littéraires et d'opinion, donnant une bonne image du développement de la culture dans la ville de Przemyśl. Après 1792, l'officine était dirigée par la veuve Anna et, en 1800, elle devint la propriété de Jan Gołębiowski, éminent typographe de Przemyśl dans les trente premières années du XIX^e siècle. A Tarnów, en revanche, fonctionnait dans les années 1788-1805 l'imprimerie de Józef Jerzy Matiaszowski, probablement le frère d'Antoni. Son activité dépendait entièrement des besoins de l'évêché de Tarnów récemment constitué.

b) Imprimeries de la hiérarchie ecclésiastique et des congrégations

Hors de Varsovie, le plus grand nombre d'imprimeries appartenaient à l'Eglise catholique, concrètement à la hiérarchie ecclésiastique et aux congrégations et ordres religieux. Parmi les premières il faut citer l'Imprimerie du Primat à Łowicz, fondée en 1761 par le primat Władysław Łubiński, gérée en vertu du testament de son fondateur, à partir de 1767, par la Maison des Prêtres Emérites. Elle a existé jusqu'en 1822 après avoir été agrandie en 1794 par l'adjonction de l'ancienne imprimerie des jésuites de Kalisz, fonctionnant depuis 1781 également en tant qu'Imprimerie du Primat. D'abord dans les deux officines, celles de Łowicz et de Kalisz, ensuite seulement à Łowicz, on éditait surtout des ouvrages religieux, mais aussi des manuels scolaires, des almanachs, des guides d'agriculture, des publications du domaine de la médecine, de l'histoire, de la philosophie. Plus tôt, Andrzej Stanisław Załuski, mécène connu des savants et gens de lettres, avait possédé en tant qu'évêque de Cracovie, dans les années 1748-1757, une Imprimerie Episcopale bien équipée, qu'il légua au Séminaire Episcopo-Académique fondé par lui à Cracovie. En plus des œuvres de dévotion, elle publiait de précieuses livres scientifiques et littéraires.

L'ordre des jésuites, le plus actif en Pologne, développait des activités éditoriales dans les imprimeries qu'il possédait à Braniewo, Kalisz, Lublin, Léopol, Nieśwież, Poznań, Przemyśl, Sandomierz, Varsovie et Vilna. Ces imprimeries réalisaient en premier lieu les commandes de l'ordre, publiant des ouvrages écrits par les jésuites sur des problèmes religieux, pédagogiques, scientifiques, littéraires, d'opinion. La dissolution de l'ordre des jésuites en 1773 entraîna la suppression immédiate par les autorités des puissances copartageantes des anciennes imprimeries jésuites en territoire polonais appartenant à la Prusse (Braniewo) et à l'Autriche (Léopol, Przemyśl). Sur les territoires de la République tronquée, elles devinrent la propriété de la Commission d'Education Nationale qui prit possession de tous les biens de l'ordre supprimé, les utilisant au développement des écoles.

La Commission d'Education Nationale donnait les imprimeries de la Couronne à bail temporaire ou à vie aux ex-jésuites méritants, transmettant les autres, en 1781, en propriété aux institutions ecclésiastiques. Un sort différent fut réservé aux imprimeries autrefois jésuites dans le Grand-Duché de Lituanie. Celle de Nieśwież a été reprise en 1774 par les Radziwiłł qui en avaient été les fondateurs, celle de Vilna en revanche resta rattachée à l'Académie. Une partie du matériel d'imprimerie de l'officine académique de Vilna fut transportée en 1775 par Antoni Tyzenhaus, trésorier de Lituanie, à

Grodno où il ouvrit une Imprimerie de Sa Majesté qui devait publier de nombreux ouvrages scientifiques, œuvres littéraires, textes officiels et autres, en polonais, français, allemand et latin, et, en outre, la *Gazeta Grodzieńska* (Gazette de Grodno, 1776-1783). Après la mort de Tyzenhaus (1785), l'imprimerie devint la propriété de la Commission d'Education Nationale qui la donnait en bail aux anciens jésuites de Grodno. Elle a fonctionné jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Toutes les imprimeries des ex-jésuites évidemment, celles de la Couronne comme les lituaniennes, restaient très actives jusqu'au troisième partage de la Pologne en 1795.

Un nombre important d'imprimeries se trouvaient aussi aux mains des autres ordres religieux. Les plus grandes officines piaristes, bien équipées et organisées, œuvrant activement pour la diffusion des sciences, de la culture et de la littérature, se trouvaient à Varsovie et à Vilna (depuis 1758). Un rôle moins important revenait à l'imprimerie piariste de Piotrków Trybunalski (1792-1801). Des imprimeries d'une portée nationale étaient encore celles des basiliens, notamment à Vilna (depuis 1628), à Supraśl (depuis 1695) et à Poczajów (depuis 1735). Les lazaristes possédaient des imprimeries à Chelmno (1764-1772) et à Varsovie. Etaient en outre propriétaires d'imprimeries : les Ermites de St-Paul à Częstochowa (depuis 1628), les carmes à Berdyczów (depuis 1760), les dominicains à Słonim (1777) et à Łuck (depuis 1787) et la Confrérie de la Sainte-Trinité ainsi que la Confrérie Stauropeigiale à Léopol.

c) Imprimeries académiques

Un rôle peu banal dans le développement du mouvement éditorial incombait aux imprimeries académiques de Cracovie, Vilna, Poznań et Zamość. Leur organisation et la direction de leurs activités dépendaient des besoins des académies, aussi publiaient-elles avant tout les ouvrages sortis de la plume et à l'usage des milieux académiques. C'étaient avant tout des dissertations scientifiques, des manuels scolaires, la littérature de circonstance, les almanachs. Après la création de la Commission d'Education Nationale, les imprimeries académiques de Cracovie et de Vilna furent chargées du soin d'éditer les manuels scolaires pour les provinces de la Couronne et du Grand-Duché de Lituanie. L'académie de Cracovie possédait trois imprimeries; après la transformation de l'Académie en Ecole Centrale de la Couronne, les imprimeries fusionnèrent en 1783 en une seule : leur fonctionnement en devint plus effectif sous une même direction et sous le nom d'Imprimerie de l'Ecole Centrale de la Couronne; elle concentra, dorénavant, son effort sur la publication des ouvrages scientifiques et des manuels scolaires pour les écoles de la Couronne de tous degrés. Après les partages, elle continua à fonctionner sous le nom d'Imprimerie de l'Académie de Cracovie.

L'imprimerie académique de Vilna, entretenue depuis la fin du XVI^e siècle par les jésuites, développait ses activités après la dissolution de l'ordre tout d'abord sous son premier nom, puis sous celui d'Imprimerie de l'Ecole Centrale Lituanienne (1781-1795), d'Imprimerie de l'Académie de Vilna et, à partir de 1803, d'Imprimerie de l'Université de Vilna, dirigée à partir de cette date par Józef Zawadzki, le représentant d'une famille de typographes éminents de Vilna. Elle publiait surtout des ouvrages scientifiques, des manuels scolaires, des œuvres littéraires et d'opinion, ainsi que de nombreux journaux avec *Gazety Wileńskie* (Gazettes de Vilna, 1764-1792) en tête. Un

moindre rôle incombait aux imprimeries de Poznań et de Zamość. La première fut supprimée au moment de la fermeture de l'Académie Lubrański (1780), la seconde devait végéter sous la domination autrichienne jusqu'au début du XIX^e siècle.

d) Imprimeries des magnats

À l'époque des Lumières il existait aussi quelques imprimeries fondées et entretenues par des magnats auprès de leurs châteaux, avec, pour vocation, de réaliser les commandes de leurs propriétaires aux aspirations littéraires, jouant le rôle de mécènes dans la vie littéraire ou culturelle. Les imprimeries des magnats étaient implantées dans les territoires orientales de la République, le plus souvent loin des grands centres d'édition. De telles imprimeries se trouvaient aux mains des Radziwiłł à Nieśwież en Lituanie dans les années 1774-1791; de Michał Kazimierz Ogiński, grand hetman de Lituanie, grand amateur de musique et du théâtre, à Słonin en 1778; d'Anna Jabłonowska, femme du palatin de Braclaw, auteur de nombreux ouvrages d'économie et d'agriculture, à Siemiatycze dans les années 1783-1786; de Walerian Dzieduszycki à Jaryszów près de Mohylew, dans les années 1790-1792. Pendant la confédération de Targowica, cette dernière officine appartenait à Stanisław Szczęśny Potocki (chef des fédérés), après quoi elle est passée aux mains de Prot Potocki, un banquier, qui l'a transférée à Machnówka en Podolie où elle devait rendre, pendant plusieurs années, de précieux services. En Podolie et en Volhynie fonctionnaient encore d'autres imprimeries de magnats, de moindre importance pour la culture polonaise.

Les librairies — magasins de livre

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle on vit se développer considérablement en Pologne le réseau des librairies. Celles qui existaient depuis longtemps ont connu un regain d'activité en même temps que s'ouvraient d'autres firmes, souvent fondées par des étrangers possédant en général de hautes qualifications professionnelles. Les librairies de ce temps peuvent être classées dans trois groupes fondamentaux. Au premier appartenaient les dépôts de livres auprès des imprimeries. On y colportait avant tout les publications sorties des imprimeries mères, parfois aussi des publications d'autres officines, vendues par commission ou entrées en résultat d'échanges entre éditeurs. Les librairies auprès des imprimeries fonctionnaient aussi longtemps que les imprimeries dont elles dépendaient.

Le deuxième groupe était constitué par les librairies indépendantes, d'assortiment ou d'assortiment et d'édition, spécialisées dans le colportage des livres polonais et étrangers. Souvent elles pratiquaient aussi le commerce du livre d'occasion et les meilleures d'entre elles lançaient des actions d'édition pour financer des publications attrayantes, garantissant un profit. Elles constituaient leurs stocks par voie d'achat, de commission, d'échanges et d'abonnement. Tenues par des bourgeois entreprenants, elles ont contribué à la mise sur pied en Pologne d'un marché du livre par l'intermédiaire duquel toute la production d'édition polonaise et, partiellement, étrangère, pouvait atteindre de larges couches du public. Les plus remarquables libraires, installés à Varsovie, Cracovie et dans d'autres villes importantes, ouvraient des filiales dans les petits centres provinciaux, organisant même la vente de leur marchandise aux foires et dans des lieux contractants qui attiraient une foule de nobles.

Au troisième groupe appartenait les dépôts de librairie tenus occasionnellement par les employés de la poste, les enseignants des écoles secondaires, les curés des paroisses, les représentants des maisons religieuses, les propriétaires de postes de commerce, les boutiquiers, les marchands ambulants : ils vendaient les livres tenus en commission des éditeurs ou libraires professionnels. Le rôle de ces dépôts n'était nullement négligeable dans la diffusion du livre, surtout si l'on considère leur nombre et leur implantation dans des localités le plus souvent dépourvues de librairies ou de leurs filiales.

Le plus grand centre du commerce du livre était Varsovie. Ici on vit se développer surtout des librairies fonctionnant auprès des imprimeries. Parmi celles-ci, se distinguaient par leurs acquisitions particulières les firmes des piaristes, des jésuites, de Mitzler de Kolof, de Gröll, de Dufour et de Zawadzki : elles colportaient en effet non seulement leurs propres publications, mais aussi celles d'autres éditeurs varsoviens et provinciaux. Mitzler importait en outre une quantité considérable de livres étrangers, surtout de langues française, allemande et latine. Dufour collaborait étroitement, en tant que libraire, avec l'imprimerie des Gröbel à Cracovie, en effectuant un échange de publications.

Depuis les années soixante jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix du siècle, la personnalité la plus active en matière de librairie fut Gröll. Il tenait en dépôt ses propres publications et celles de toutes les imprimeries les plus importantes de Pologne ainsi que des livres importés de nombreux pays d'Europe, surtout de France et d'Allemagne avec lesquelles il entretenait des contacts par des canaux très variés. Sa librairie assumait la fonction d'une librairie centrale en Pologne. Gröll vendait ses stocks de livres non seulement à Marywil : il disposait d'un réseau étendu de filiales dans tout le pays. Il y en avait qui fonctionnaient au moment de la conclusion des contrats, par exemple à Dubna, Mińsk, Nowogródek et Zaslav, ou pendant les foires, à Nieśwież, Zelwa et Świsłocza; d'autres étaient ouvertes de façon permanente à Poznań, Piotrków, Lublin, Łuck, Grodno, Vilna, Léopol, Kamieniec Podolski et Mohylew. Gröll installa ses filiales surtout dans les années 1785-1795. Après sa mort, survenue en 1798, la librairie varsoviennne passa à son fils Karol, un excellent graveur, qui la tint jusqu'en 1806.

Indépendamment des librairies rattachées aux imprimeries, il y avait dans la capitale de nombreuses librairies indépendantes, menant une grande activité dès environ 1730. Une position de choix revenait ici à la librairie de Krzysztof Bogumił Nicolai, fonctionnant d'environ 1730 à 1770, vendant principalement des livres importés de l'étranger. Elle avait aussi en stock des ouvrages imprimés en Pologne, elle a même été la première à financer les éditions. En 1770 son stock fut acheté par Gröll. En plus de Nicolai, le livre polonais était colporté à Varsovie par une quinzaine de firmes, dont certaines faisaient aussi la reliure.

Avec l'épanouissement des Lumières, le nombre de librairies s'accrut considérablement à Varsovie. Il est caractéristique de cette époque que la proportion des libraires de nationalité polonaise baissa au profit des libraires étrangers, d'origine allemande, française ou italienne. Parmi les libraires polonais nous trouvons Maciej Lokajewski (v. 1765-1784), Kasper Żebrawski (jusque v. 1785), Jan Ludwik Koch (1784-1812), Walenty Nawarski (1792-1803) et Maciej Szczepański qui tenait son commerce depuis le début de l'époque stanislavienne jusqu'en 1825.

Parmi les étrangers, les libraires d'origine allemande venaient en tête : Jan August Poser (1768-1804), Jan Tomasz Trattner, propriétaire de ce qu'on appelait la Librairie Viennoise (1783-1792), les frères Jan et Fryderyk Gay et des libraires strasbourgeois, viennois et parisiens, tenant également librairie à Varsovie (1785-1793), comme Fryderyk Pfaff (1788- v. 1829), Fryderyk Chrystian Netto (1790-1797), Jerzy Dawid Wilke (1796-1802) et Tomasz et Michał Melchin (1800-1805). Comme Français il y avait Joseph Lex, conseiller de Stanislas-Auguste, propriétaire d'une librairie dans les années 1778-1793, et Pierre Besson (1793-1794). Pendant la Diète de Quatre Ans des Italiens ont également ouvert des librairies : Alici (1791-1792), Valentino Bussano et Antonio Muraro (1791-1794), Luigi Fietta (1791-1805) et, en 1794, Carolo Scapini. Les libraires d'origine polonaise entretenaient des contacts surtout avec les imprimeries du pays et colportaient principalement leurs livres; les étrangers en revanche, mettant à profit leurs contacts avec les firmes étrangères, diffusaient la littérature d'Europe occidentale qui, d'ailleurs, était très en vogue en Pologne. Les plus grands libraires, dont Poser, Koch et Netto, finançaient eux-mêmes les éditions, enrichissant de leurs publications la culture polonaise.

Les nombreuses imprimeries se trouvant en différents endroits de la Pologne ont participé au développement des activités des libraires de province. Dans des villes plus importantes il y avait aussi des librairies autonomes, p. ex. celle de Gröbel et Drelinkiewicz à Cracovie et celle de Pfaff à Léopol.

Le rôle du livre et des activités liées à sa production et à sa diffusion, était considérable à l'époque des Lumières en Pologne. Les contemporains s'en rendaient déjà compte, notamment les hommes politiques avec Stanislas-Auguste en tête, les idéologues, les savants et les écrivains. Les imprimeurs et libraires prisait également leur profession. L'un d'eux, Dufour, dans son mémoire écrit en 1784 pour la Diète de Grodno, disait ceci : « L'art de l'imprimerie est sans nul doute l'un des plus nécessaires et des plus utiles; il propage en effet l'esprit, perfectionne le goût, la littérature; il rend immortels les hommes grands et célèbres de tous les pays, il sert à proclamer leurs vertus et à transmettre à la postérité l'histoire de toutes les nations ». Par leur engagement les typographes éminents et pleins d'initiative servaient la société polonaise des Lumières, en perpétuant les grandes réalisations de la culture pour le profit des générations contemporaines et futures.

Bibliographie sélectionnée

Drukarze dawnej Polski (Les imprimeurs de l'ancienne Pologne), Wrocław 1959-1977, vol. III, 1^{re} partie, vol. IV-VI;

J. Pachofski, *Drukarze, księgarze i bibliofile krakowscy 1750-1815* (Imprimeurs, libraires et bibliophiles cracoviens 1750-1815), Kraków 1963;

Encyklopedia wiedzy o książce (Encyclopédie du livre), Wrocław 1971;

J. Rudnicka, *Ruch księgarski w Warszawie za Stanisława Augusta 1764-1795* (La librairie à Varsovie sous Stanislas-Auguste 1764-1795), in *Studia warszawskie* (Etudes varsoviennes), Warszawa 1972, vol. XII;

Słownik pracowników książki polskiej (Dictionnaire des travailleurs du livre polonais), Warszawa 1972;

J. Szczepaniec, *Rola drukarstwa w życiu literackim polskiego oświecenia. Zarys wybranych zagadnień* (Le rôle de l'imprimerie dans la vie littéraires des Lumières polonaises. Aperçu de problèmes choisis), in *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia* (Problèmes de la littérature polonaise des Lumières), réd. par Z. Goliński, Wrocław 1973;

J. Dobrzyniecka, *Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego 1674-1783* (L'imprimerie de l'Université Jagellone 1674-1783), Kraków 1975;

J. Rudnicka, *Bibliografia katalogów księgarskich wydanych w Polsce do końca XVIII wieku* (Bibliographie des catalogues de librairies édités en Pologne jusqu'à la fin du XVIII^e s.), Warszawa 1975;

J. Szczepaniec, *Drukarstwo-Księgarstwo* (Imprimerie-Librairie), in *Słownik literatury polskiego oświecenia* (Dictionnaire de la littérature des Lumières polonaises), réd. par T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.

LES PROBLÈMES DU CLASSICISME DANS LA LITTÉRATURE HONGROISE DES LUMIÈRES

par

JÓZSEF SZAUDEK

Dans la littérature hongroise, où la période strictement dite des Lumières traverse un large demi-siècle, de 1760 à 1820, et peut être comptée du programme de la culture de Bessenyei, représentant de la poésie classique, au programme littéraire poétique d'un aspect plutôt romantique de Ferenc Kölcsey, l'autonomie de la culture intérieure et le décalage de celle-ci par rapport au développement de la littérature occidentale reflètent une situation à la fois complexe et spécifique. Les idées bourgeoises éclairées, en langue hongroise, ne pouvaient s'enraciner, sauf quelques cas, jusqu'aux années 1770 dans l'esprit hongrois de caractère féodal; tandis que la littérature de langue latine s'était intéressée beaucoup plus tôt aux idées des Lumières et avait développé sa tendance classique de type baroque ou horacien. A partir donc de 1770, la langue de la littérature est devenue de nouveau le hongrois, et cela avec une rapidité vertigineuse. Mais cette expression hongroise portant déjà l'héritage littéraire complexe du passé est vite devenue le porte-parole de certaines idées des Lumières françaises, allemandes, celles-ci commençant déjà à montrer leur caractère contradictoire, exprimant les symptômes de la crise des Lumières d'Europe occidentale et favorisant des tendances anticlassiques. Et si, à côté du classicisme d'ancien type, dit scolaire ou horacien, ou en contact avec lui, les idéaux éclairés esquisaient déjà un classicisme plus moderne, de type voltairien qui s'est uni au nouveau courant du rococo, ainsi exprimant une nouvelle sensibilité, les tendances encore plus modernes de l'époque : le style du Sturm und Drang, la poésie populaire, l'ossianisme et le sentimentalisme, se sont vues singulièrement soutenues et renforcées aussi bien par l'héritage baroque que par l'esprit réformateur des nobles et par le style piétiste cherchant à s'assurer l'avenir. L'ancien, en lutte avec le nouveau, a donc dépassé les cadres des nouvelles tendances éclairées et classiques et, bien que transformé, s'est inséré dans les courants de style qui se révoltaient contre le classicisme éclairé de type français. Mais le classicisme éclairé se modifiait aussi et a fait naître, conformément à la conception moderne de la vie, à son idéal et à son goût modernisés, une nouvelle forme de style ensemble avec une manière de voir classique et a englobé ainsi la plupart des tendances romantiques (« préromantiques ») antérieures pour conduire directement au romantisme. Ce néoclassicisme qui remonte à l'architecture palladienne des « connaisseurs » anglais du début du XVIII^e siècle en Europe occidentale, puis à l'esthétique anglaise (Shaftesbury) de cette même époque, ainsi qu'à la découverte de Pompéi et de Herculaneum et aux idées de Winckelmann, ne commence à se manifester dans la littérature hongroise que vers les années 1800 et la dominera pendant vingt bonnes années. Il sera à la base

du plus important mouvement linguistique, stylistique et littéraire : celui de la « rénovation de la langue » nationale.

Le néoclassicisme, ce courant qui diffère nettement du classicisme éclairé du XVIII^e siècle représenté par Voltaire, Delille et beaucoup d'autres, représente, à l'intérieur de l'unité relative à la conception idéologique, des forces à la fois convergentes et divergentes. Mais quant à ses principes généraux, il faut tout de même le considérer — ensemble avec d'autres tendances — comme appartenant au classicisme des XVIII^e-XIX^e siècles, pris au sens plus large du mot.

Bien que la première période des Lumières hongroises — dès le milieu du XVIII^e siècle jusqu'à sa fin — ne représente ni un seul style dominant ni les différentes tendances bien cristallisées qui sont adoptées partout en Europe, c'est tout de même, et pour plusieurs raisons, le classicisme que nous nommons le courant idéologique le plus important, le plus répandu chez le plus grand nombre d'écrivains, et comme courant d'esprit, et comme style, et comme méthode de création. C'est à cette période-là que les variantes de goûts de l'époque tendent vers une sorte d'épuration. Après la chute du mouvement jacobin (1795), les tendances classiques se renforcent et font triompher — dans les premières décennies du XIX^e siècle — le néoclassicisme de Ferenc Kazinczy et de son cercle. On sait bien que ni le rococo, ni le sentimentalisme, ni les autres courants poétiques « prérromantiques » n'ont de doctrine et de principe poétique comparables à ceux du classicisme, examinant consciemment la méthode de création, la substance et la fonction de l'œuvre d'art. Si Bouhours, Dubos et Batteux, tous connus en Hongrie, représentaient la théorie du rococo, et que les tendances prérromantiques avaient aussi leurs théories poétiques, ce n'est que le classicisme scolaire, basé sur les traditions humanistes, qui a offert aux écrivains, tout comme aux lecteurs, des connaissances synthétiques sur l'éloquence et sur la poétique, embrassant toute la littérature (ceci par l'étude des manuels d'enseignement).

Malgré ces caractéristiques communes propres à l'évolution culturelle et à la conscience poétique, nous pouvons constater que les œuvres des différents auteurs montrent une grande variété de styles et de goûts à l'époque. De nouveaux modèles — Milton, Ossian, Young etc. — entrent en scène et « menacent » les positions des anciens; le style classique, l'interprétation discursive s'alterne souvent avec la nouvelle pratique poétique romantique et sentimentale, cherchant à atteindre un niveau plus original, plus pathétique; mais quant au but de l'œuvre d'art, quant à sa fonction et à sa méthode de création, l'enseignement du classicisme traditionnel est encore si vivant que, au lieu de proposer de nouvelles méthodes pour traiter les problèmes théoriques, le classicisme influence directement la création artistique et, bien que d'une façon modifiée et adaptée aux nouvelles exigences, il arrive à fournir une énorme production poétique qui, chose étrange, voudra se libérer par la suite de la doctrine classique.

En m'opposant à mes collègues qui doutent de la présence du classicisme dans la culture du XVIII^e siècle, je veux souligner que les recherches ont réussi à donner une définition plus dialectique de ce classicisme en formation permanente. Cette nouvelle définition consacre une grande attention à la complexité des idées esthétiques et aux spécificités du style classique, ne cherchant pas à démontrer à tout prix la supériorité d'un classicisme « homogène ».

A côté du classicisme dit scolaire, qui a créé une culture littéraire de niveau moyen et a traversé tout le siècle, nous devons souligner que le classicisme comme tel et le

néoclassicisme qui lui succède ne peuvent être considérés comme des courants radicalement différents; des rapports de transition et de contact, surtout entre les courants scolaire et éclairé du classicisme, peuvent toujours être observés.

En basant notre analyse sur l'examen synthétique des œuvres d'art concrètes, nous pouvons constater que les effets de ces changements de style survenus dès le milieu du XVIII^e siècle dans les littératures allemande, italienne et d'Europe centrale, sont encore présents au début même du XIX^e siècle. Cependant, la vraie période classique — néoclassique — de la littérature hongroise correspond aux deux premières décennies du XIX^e siècle, succédant à la période marquée par Mihály Csokonai Vitéz, laquelle a déjà réuni les principes du classicisme éclairé à d'autres procédés stylistiques, d'inspiration à la fois plus ancienne et plus moderne.

Qu'y a-t-il de commun dans les trois types esquissés du classicisme? Qu'est-ce qui nous autorise, malgré les différences, surtout malgré celles qui se présentent dans les contenus et dans les programmes exprimés, à nommer tout de même classiques et la pratique de l'imitation scolaire (qui s'est conservée d'ailleurs pendant des siècles), et le courant du classicisme éclairé, et le style néoclassique qui glisse vers le romantisme? Au lieu d'énumérer les définitions si souvent citées et les conditions si minutieusement décrites par Karel Krejčí, je veux faire allusion seulement à quelques principes de base, et à l'existence de certains points de rencontre théoriques qui se montrent communs dans les nombreuses variantes du classicisme (leur existence s'explique d'ailleurs par une manière de comportement humain, produit historique et norme de valeur générale, qui peut apparaître aux autres étapes de l'histoire aussi).

En acceptant le principe de la pluralité des idées, des comportements et des styles dans l'histoire de la culture, nous pouvons facilement dévoiler les spécificités des variantes du classicisme vivant pendant la longue période du développement et de la floraison du baroque aussi. En effet, ces derniers temps on a tendance à rapprocher les deux courants de style, le classique et le baroque, jugés autrefois nettement différents, opposés (sans vouloir prouver « l'impérialisme » de l'un ou de l'autre), en accordant à chacun son autonomie. Il n'est pas moins justifié de rechercher les principes essentiellement communs qui se rapportent, suivant les périodes historiques, aux courants classiques, et qui tendent vers une plus grande unité : dans la mesure où le maniérisme, le classicisme et le baroque sont tous partis de la Renaissance et où l'idée de l'unité entre l'homme et son univers s'est maintenue en tant que valeur immanente de la culture universelle, Blagoi, Krejčí ou Souriau prennent le classicisme pour une tendance de style complexe (et dominante) traversant toute une époque historique-complexe.

Nous pensons que derrière les principes très schématiques et très scolaires que sont le *prodesse* et le *delectare* (*utile dulci*) se cachaient des parallèles et des corrélations, des thèses et des dogmes demeurant intacts pendant des siècles — bien que régulièrement mis en cause, — qui restaient les mêmes jusqu'à l'extinction des tendances classiques survivant parfois même au XIX^e siècle. C'est que *prodesse* désigne ce qui s'enseigne et a le caractère de l'enseignable, donc le Vrai qui fait l'objet de la cognition (encore que le néoclassicisme ait renoncé à son enseignement scolaire); en rapport étroit avec lui, *delectare* signifie la jouissance que provoque le contact (soit direct soit par le truchement des auteurs antiques) avec la nature portant l'empreinte du Vrai et qui, étant l'objet de création, est toujours belle.

A travers ces deux catégories, la théorie du *beau absolu* subsiste jusqu'au XVIII^e siècle, basée sur le principe des idées innées. Ce n'est point par hasard que le commencement du romantisme, ce grand tournant culturel, remonte à la fin du XVII^e siècle, à la philosophie de Locke, qui tente d'éliminer la théorie des idées innées. La crise, décrite avec une si grande plasticité dans l'ouvrage de Paul Hasard (*Crise de la conscience européenne*) commence dès la fin du XVII^e siècle, sans qu'elle réussisse à vaincre la foi dans la substantialité, foi qui repose sur l'harmonie entre la raison (les idées claires) et le monde (enveloppe de l'existence créée); cette crise se poursuit tout au long du XVIII^e siècle.

La théorie du *beau absolu* implique un parallélisme et une complémentarité, communs à toute sorte de classicisme, entre la science (= vrai, création, cognition) et l'art (= beau, beauté de la nature, délectation), ce qui a pour conséquence que l'érudition et l'art ne se séparent pas entre eux avec une netteté théorique (du moins jusqu'à l'apparition de l'esthétique en tant que branche autonome). L'état retardé et archaïque qui caractérisait incontestablement la Hongrie (c'est-à-dire que la poésie était considérée comme partie non différenciée de l'évolution) s'unit, dans le programme de Berzsenyi et de ses amis, d'une manière parfaitement digne, aux idées de l'éloquence, du classicisme des Lumières et de l'Encyclopédie, quant à la réciprocité de la science et de l'art.

De tout cela (donc de l'idée fondamentale du Vrai et de la création basée sur celui-ci) découle l'importance primordiale qu'on attribue à la séparation entre idéation et production, à la conception anorganique (atemporelle) de l'œuvre et, en rapport étroit avec celles-ci, l'interprétation de la langue non pas comme expression mais comme véhicule — tout cela à l'intention même d'une vision du monde close, statique, malgré les poussées contraires, malgré la relativisation sans cesse rebondissante mais toujours refoulée et tournant en rond.

La séparation entre idéation — c'est-à-dire formulation idéale du phénomène — et production — c'est-à-dire exécution technique —, donc l'idée que l'artiste accomplit essentiellement une tâche idéative, fut approuvée par tous depuis la Renaissance et Poussin, de Félibien à Winckelmann, de Lessing à Kazinczy, et c'est justement cet idéal prenant ses racines dans la Renaissance qui a permis que l'écrivain formé par la doctrine du classicisme puisse aller au-delà de l'idéation et se mettre, en se libérant de celle-ci, à élaborer une technique et ses règles. Son œuvre sera ainsi non pas le prolongement et l'expression de ses sentiments ou expériences subjectifs (l'expérience n'étant tout au plus qu'une impulsion motrice) mais — tout comme dans sa vision du monde où il refuse la transcendance — une création refermée sur elle-même avec correspondance aussi parfaite que possible entre la fin et les moyens.

Après cette brève esquisse que je trouve moi-même incomplète et qu'il faudrait perfectionner par la suite par des discussions, je pense exprimer les traits communs des différentes tendances du classicisme. Voyons d'abord quels sont les rapports entre les Lumières hongroises et le style classique, se manifestant tous les deux dans la littérature hongroise de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles.

La doctrine et le type du classicisme scolaire — sans que les intellectuels de l'époque qui avaient été élevés dans l'esprit de cette doctrine aient rencontré les autres idéaux représentatifs, et sans que cette doctrine ait remplacé le principe du beau absolu (lié aux idées innées) par des informations transmises par les sens humains, comme l'explique

Francastel — n'ont mené à aucune synthèse artistique importante; par contre, jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle, ils se sont largement répandus dans la littérature européenne sous forme d'une poésie nouvelle, prenant ses racines dans la « *poetica classis* », mais qui était plutôt de caractère baroque-populaire. Cette école, si on peut la nommer une école, a été caractérisée, pour la première fois dans notre histoire littéraire, et le plus parfaitement possible jusqu'à présent, par János Arany (poète éminent du XIX^e siècle).

La « conscience classique », s'inspirant du classicisme scolaire, ne se fait valoir que très peu dans la méthode de création et dans le style poétique, rempli d'images antiques et banales, de ces poètes. Leur style préféré est quelquefois le baroque enjoué, mais c'est surtout dans un baroque lourd et pédant qu'ils s'expriment. Cependant, ils se vantent souvent de leur intention artistique et de leur culture classique. « *Vers szerzésnek Tudománya! Az Észnek szép találmánya* » (Science de créer des vers! Une belle invention de la Raison) — c'est par ces mots que commence le poème intitulé *A költéshez* (Pour faire des vers) de József Péteri Takács, un personnage renommé de la vie publique, mais un poète de niveau très moyen. Ce phénomène est la manifestation typique de la conscience poétique d'inspiration scolaire (qui relie la poésie à la science), voir par ex. la déclaration d'András Csenkeszfai Poóts (le niveau de sa poésie est d'ailleurs inférieur même à celui de Péteri Takács) : il s'agit d'un passage de l'Avant-propos de sa traduction de *Lukretzia Senia* (p. XV, 1787), dans lequel, après avoir souligné, en regard du bien public, l'importance de la poésie dans l'enseignement au bien, le traducteur attire l'attention sur le rôle des orateurs qui empruntent « de l'épique » aux poètes pour mieux s'exprimer par les « beaux indices oratoires », mais cette « épique » ne fait point partie de l'esthétique, elle n'appartient ni au concept de la beauté, ni à celui de la jouissance, elle est la science même. Et s'il y a peu de poètes hongrois qui se manifestent dans ce « *Seculum savant* », Csenkeszfai en trouve l'explication dans le fait que les sciences, la conception scientifique du monde manquent en Hongrie; pourtant le bon poète doit être à la fois bon soldat, bon historien, bon géographe et bon moraliste.

Lorsque ce poète hongrois de culture moyenne, se contentant d'avoir reçu un enseignement scolaire traditionnel, mit l'idée de l'*utile dulci* horacien à la tête de l'un de ses poèmes, et essaya de l'adapter à toute sa poésie, ou bien lorsque József Rajnis, meilleur poète que Csenkeszfai Poóts mais qui, ayant une conception traditionnelle du classicisme, devait provoquer pas mal de discussions, mit sur la couverture de l'un de ses livres la devise phaedrienne : *Illiteratum plausum non desidero*, qu'il envisagea de suivre dans son comportement de tous les jours, ils exigeaient, tous les deux, que l'ancien concept de l'érudition fût déclaré l'élément essentiel de la poésie — comme Rajnis l'a bien exprimé dans l'ouvrage mentionné ci-dessus : « ... fais honneur aux auteurs antiques et récents des Rythmes, mais pour leur Science Poétique et non pour leurs connaissances de Rythme, qui ne servent sûrement pas d'ornement pour la Science Poétique. »

Au lieu de continuer à citer d'autres exemples de ce genre, je me borne à faire l'analyse du rôle, des résultats et de la place occupée dans l'histoire littéraire hongroise par la variante du classicisme que j'ai nommée éclairée et qui devait garder des rapports incontestables avec la doctrine du classicisme scolaire.

Le style classique reflétant l'idéal spécifique des Lumières hongroises débute dans la poésie de György Bessenyei (1772) et apparaît en son plein épanouissement dans le grandiose œuvre lyrique et épique de Mihály Csokonai Vitéz (entre 1795 et 1805). Cet essor significatif de la vie littéraire, mais qui n'a pas apporté la domination d'une tendance unique dans la littérature hongroise de l'époque, a beaucoup aidé à éclaircir les problèmes stylistiques et méthodologiques, les questions de thématique et de genre littéraires. De ce point de vue, le classicisme éclairé était la tendance la plus précieuse de l'époque, contribuant grandement à la naissance d'importantes œuvres littéraires, tandis que la littérature populaire soutenant plus nettement l'opposition d'une bonne partie des nobles aux Habsbourg, et conservant les traditions baroques-féodales, avait un effet particulier sur les masses. Si les possibilités esthétiques et critiques de la littérature populaire ne dépassèrent pas les cadres esthétiques du classicisme scolaire, la théorie, les objectifs et les moyens poétiques de Bessenyei, ou ceux de Csokonai encore plus, puisant aux sources classiques, se transformaient petit à petit; leurs œuvres originales pouvant témoigner du «degré de mûrissement» qu'ils ont pu atteindre par rapport au classicisme français dont ils remaniaient le modèle voltairien en y assimilant les idées de la période d'entre Voltaire et Chénier, idées plus récentes, révolutionnaires.

Je ne voudrais pas m'arrêter à l'analyse de l'évolution tortueuse du quart du siècle qui va de l'époque de Bessenyei à celle de Csokonai, je dois quand-même mentionner qu'au cours de cette étape d'évolution certaines discussions critiques, esthétiques, littéraires qui se sont produites en Europe occidentale, se reproduisent dans des cadres hongrois sur des thèmes locaux. Bien qu'avec un grand délai, János Batsányi, l'éminent poète et d'autres encore mènent la même «lutte typologique» pour défendre Milton et Ossian contre la conception humaniste-scolaire (gottschedien) de József Rajnis, qu'avaient menée auparavant les Suisses contre Gottsched.

La poésie d'un des poètes lyriques les plus doués de la fin du siècle, Gábor Dayka, mort très jeune, s'esquisse à partir des années 1791 sous le signe du classicisme et amène d'une part l'épure du style, pour que ce nouveau style classique devienne plus homogène, et prépare directement la poésie lyrique de Csokonai de l'autre part, pour devenir un jour un bon concurrent de l'œuvre poétique de Kazinczy et du néoclassicisme en voie de développement (1805-1820).

György Bessenyei (1764-1811) qui était un pionnier des Lumières hongroises, au niveau européen (et il en est devenu également le plus grand idéologue, auteur de programmes, écrivain, poète), a avancé pour ainsi dire toutes les variantes du futur développement des idées, des genres et du style des Lumières; tout cela — sauf quelques cas où il excelle, par exemple dans la prose d'essai à discussion réflexive, dans la poésie descriptive ou dans ses grotesques — fut réalisé dans une élaboration inégale et rapide. Sa conception du monde, pleine de sensibilité surmontant les cadres du stoïcisme, qui est à la recherche de la vérité conçue comme substance de la nature, son patriotisme à tendance démocratique qui surpasse celui, plus étroit, des nobles, sa manière de voir son pays natal, ses idées sur la mort, son humour satirique — tout cela crée des formes que la poésie hongroise développera jusqu'aux années 1820, période de l'apparition de Berzsenyi, et remplira de sujets neufs, ne suivant pas strictement l'idéal classique. «J'écris tous mes travaux avec la vitesse d'écrire une lettre car je suis toujours inquiet quand je travaille. Et je regrette de ne pouvoir faire de plus grandes

corrections... » a-t-il écrit quelque part. Il ne faisait pas grande attention à la formulation châtiée qui caractérisait le style classique; et si nous comparons la philosophie de Parménio, héros de sa comédie intitulée *A filozófus* (Le philosophe, 1777), à celles des pièces classiques françaises ou autrichiennes, le jugement est net : il s'agit là d'une variante hongroise alourdie dont le héros est rongé littéralement par les problèmes desquels il devrait faire une analyse comique pour offrir une leçon élégante et légère au public. Son grand roman écrit à la fin de sa vie : *Tariménés utazásai* (Les voyages de Tariménés) — ce roman philosophique d'inspiration classique sur l'Etat — montre déjà des signes de désagrégation quant à sa structure car le nouveau sentiment de la vie déborde les anciennes formes : la déception, le regard douloureux réfléchi par un miroir déformateur, la révolte affectée, sentimentale les dépassent.

Tout de même, étant le seul à comprendre vraiment le classicisme anglais et français, et, créant des œuvres originales selon le modèle de celui-ci, Bessenyei, lors de la première période de sa carrière (de 1772 à 1781) a désigné pour longtemps la voie de la littérature hongroise par des œuvres et des genres typiquement classiques. Il avait débuté dans la littérature par la traduction de l'*Essay on Man* de Pope, et a continué sa carrière par des chants composés dans un style rococo classicisant sur le thème des « fêtes galantes » hongroises, puis par des épîtres philosophiques qui décrivent des paysages et la nature, et par des tragédies de type classique français — dont les composants sont encore à analyser — traitant des sujets historiques nationaux et des problèmes sociaux hongrois, pour arriver très vite, vers les années 1777-79, à créer des essais étonnants, des portraits et des méditations dont la concision classique rappelle La Bruyère, et s'élever enfin dans des hauteurs jamais atteintes jusque-là avec ses pamphlets retentissants. Ces derniers (Le Spectateur hongrois et autres) qui reflétaient des pensées polémiques visant la transformation, la rénovation de la conscience humaine et de la langue, ont été adressés aux intellectuels hongrois croyants et « latinisants », témoignant d'un esprit juridique typiquement féodal. Le programme de Bessenyei, écrit à propos de la fondation de l'Académie hongroise des sciences, relie, d'une manière surprenante, la conception traditionnelle de la littérature (selon laquelle la littérature, tout comme la poésie, fait partie de l'érudition) à la nouvelle, proclamée aussi dans l'Encyclopédie française, à l'idée donc du rapport réciproque de la science et de l'art. Il souligne dans son raisonnement qu'il est nécessaire de propager les sciences dans les plus grands cercles possibles pour assurer le bonheur public, mais cela ne pourrait se faire qu'en langue maternelle. Or, il est également urgent de renouveler la langue maternelle — nationale —, conformément aux changements déjà survenus à l'étranger au cours du temps dans les choses et dans les idées. La pensée (= la science) et sa communication (= la langue) ne peuvent jamais être séparées, dans le processus d'évolution et de transformation permanentes. C'est ainsi que la réforme linguistique et la littérature se proposent de développer les sciences, qui, elles, doivent avancer le « bonheur du pays ». Dans son programme culturel qui fixa des objectifs avec gravité mais avant l'heure pour la littérature (l'Académie des Sciences dont le projet avait été lancé dans ce programme ne sera créée qu'en 1825), Bessenyei épouse l'idée classique du rapport réciproque de la science et de l'art.

Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805) qui a grandement contribué au développement des genres lyriques lesquels avaient été introduits par Bessenyei (il s'agit de l'*épître* et du *discours*) a mené à une perfection artistique les formes classiques : dans les dialogues

des fables remplis d'allusions enjouées tout comme dans les traités et les épopées de plus longue haleine; toute la voie qu'il a parcourue en littérature est devenue l'exemple spécifique d'un développement partant du classicisme traditionnel et arrivant aux sommets du classicisme éclairé.

Il a commencé sa carrière littéraire à l'âge de treize ou quatorze ans par la versification des «propositions» offertes par le classicisme scolaire, pour arriver, à vingt ans, après avoir réécrit et élargi maintes fois les écrits de son âge plus tendre, à ses premiers grands poèmes d'inspiration classique, qui ne portent d'ailleurs nulle trace d'un travail acharné. Les descriptions d'un beau paysage ou de la psychologie humaine lui permettent d'aborder les questions finales de l'univers et de l'humanité ou celles de l'existence individuelle. Son long poème *Az este* (Le soir), aux débuts idylliques, atteint les hauteurs d'une critique sociale rousseauienne, tout en exprimant le malaise du poète se sentant exclu de la société. Basée sur une simple et traditionnelle description du soir, cette nouvelle manière de voir poétique fut le résultat des expériences que le poète avait tirées de ses vicissitudes, mais s'inspirait aussi de son étude approfondie de la littérature italienne et française. C'est de la même manière qu'il a fait le remaniement d'une œuvre de sa jeunesse, intitulée *Az álom* (Le rêve), laquelle d'une poésie descriptive se transforme en une méditation holbachienne sur la mort sans résurrection du corps.

Csokonai fait la synthèse de plusieurs tendances de goûts, et ce que R. Pomeau a récemment relevé à propos d'Albergati sur la pluralité caractéristique des idées à la fin de l'époque des Lumières, est aussi valable pour Csokonai, à cette seule différence près que, contrairement à l'esprit moyen, à la médiocrité esthétique d'Albergati-Capacelli, chez le poète hongrois les influences venant de plusieurs directions se renforcent dans une unité de la composition lyrique pure et classicisante. Il transforme, un peu sous l'influence italienne, les cadres traditionnels de la poésie hongroise «des chants» et l'enrichit des traits caractéristiques de l'épître et du discours français (voltairien), menant aussi à succès les initiatives de Bessenyei. Il intègre en même temps dans ses poèmes Young et Hervay — surtout leur cosmologie — tout en subordonnant leur déisme à sa vision à tendance plutôt matérialiste. Dans la dernière période de sa vie, il écrit de grands poèmes sentimentaux inspirés par son amour tragique. Tout cela prend ses racines dans la poésie populaire, au comique cru, du Collège de Debrecen. Il est bien connu qu'au début de sa carrière littéraire il avait suivi les modèles que le classicisme scolaire lui avait offerts, et il est toujours intéressant de voir qu'après avoir écrit son cycle de poèmes d'amour rococo-classique intitulé *Lilla*, il a couronné tout son œuvre par une épopée très connue et un poème grandiose qui s'intègrent d'une manière spécifique dans le classicisme. L'une est l'épopée comique *Dorottya* (Dorothée) dans laquelle il recourt au thème du carnaval traditionnel de fin d'hiver pour ridiculiser les vieilles filles célibataires souffrant d'un «mal d'amour». C'est un excellent tableau sur la vie des nobles hongrois de la Transdanubie, et l'expression des ambitions littéraires de Csokonai qui s'inspirent des plus grands modèles de la littérature universelle. L'autre est le poème connu sous le titre de *A lélek halhatatlansága* (L'immortalité de l'âme) qui résume l'enseignement de ses grands poèmes d'inspiration philosophique, parus entre 1793-1796. Passant en revue l'histoire des religions, il conclut — comme son meilleur monographe, Viktor Julow le démontre dans une étude — à l'idée éclairée que les croyances se dévalorisent au fur et à mesure

qu'elles se multiplient. « Si Csokonai dit oui à l'immortalité de l'âme, cela n'est autre chose que l'expression du désir, tel un soupir, de l'homme sceptique au bord du désespoir, à la foi, à la certitude de la religion » — dit Julow.

Csokonai, malade mortel, étreint dans ses grands poèmes purement classiques de ton enjoué, l'idée de la mort et l'espoir tremblant de l'immortalité poétique. Lui aussi, tout comme Canova dans sa célèbre sculpture *Amour et Psyché*, évoque la résurrection de l'âme, au moment même de la mort. Dans son poème *A pillangóhoz* (Au papillon) Csokonai exprime ce sentiment dans un style rococo-classique, en mettant en contraste la réalité terrestre et les désirs étheriques, produisant ainsi un effet cathartique. Il est important de souligner que ce n'est pas seulement son classicisme qui fait la richesse de l'œuvre de Csokonai. Les genres et les formes dans lesquels il s'exprime, tout comme la pureté de son langage et sa méthode de création prêtent à son œuvre lyrique un caractère sans doute classique; des thèmes et une manière de voir proches du peuple, un goût rococo, un esprit critique éclairé — inspirant toute une série de comédies grotesque-satiriques — le ton sentimental et préromantique sont tous présents dans son œuvre poétique de grande envergure, mais restant inachevé du fait de sa mort précoce. Mais la construction parfaite de ses poésies, l'harmonie de ses pensées et ses sentiments reflètent une discipline, une culture et une spiritualité qui font de Csokonai un des plus illustres représentants du classicisme éclairé.

L'œuvre de Ferenc Kazinczy, maître et ami de Csokonai, représente déjà éminemment la nouvelle tendance du classicisme hongrois du début du XIX^e siècle, celle du néoclassicisme devenant dominant mais pas exclusif à cette période-là. Ce fut l'époque de la conspiration de Martinovics dont la découverte eut pour conséquence que bien des écrivains bourgeois-plébéiens furent exécutés ou condamnés à prison, entre eux Kazinczy, qui, à partir des années 1780, avait le plus ouvertement, bien que dans des goûts de tendances différentes, propagé les principes rationalistes des Lumières et représenté le comportement d'un révolutionnaire sentimental dans un cadre classique. Sa renommée, il la doit d'abord à la traduction des idylles de Gessner (1788) et à celle, nuancée, d'une imitation allemande de *Werther*. Il rédigea pendant deux ans un périodique littéraire d'esprit ouvertement éclairé, l'*Orpheus*, et lutta pour faire triompher des idées bourgeoises, en traduisant, autour de 1790, treize pièces de théâtre. Nous pouvons constater que dès avant 1790, bien que Goethe fût son écrivain préféré, les changements de goûts littéraires caractéristiques avaient apparu dans ses œuvres aussi et que les divers contenus qui s'y présentèrent furent exprimés dans des formes souvent modifiées, mais se maintinrent toujours dans les cadres classiques des Lumières.

Ayant pour but de propager la culture scientifique et littéraire, un programme proposé par Bessenyei, Kazinczy — qui avait commencé sa carrière littéraire par la traduction d'un petit roman de Bessenyei écrit en allemand — voulut appliquer ces idées dans les différentes branches des belles-lettres. Son programme culturel dut cependant souffrir d'un retard significatif à cause des changements politiques succédant à la chute du mouvement jacobin hongrois et, après avoir passé sept ans en prison (entre 1795-1801), il se vit obligé de continuer sa lutte pour le développement de la littérature bourgeoise, dans des conditions nettement différentes.

Il a élaboré un nouvel idéal poétique dans ses œuvres qui lui servaient de refuge spirituel pendant ses années de prison. Ses œuvres l'ont conduit du présent à un passé

clos une fois pour toutes, aux temps grecs et romains de la culture de l'art, dont la renaissance possible lui faisait espérer que l'idéal d'une humanité libre et la catégorie de la beauté esthétique seraient de nouveau réalisables. Les idées de Winckelmann ont rendu évidente la nécessité d'adapter la langue hongroise au modèle fourni par les auteurs antiques : Kazinczy a reconnu l'importance de l'imitation artistique. Le principe de l'imitation chez lui, citoyen ayant embrassé la cause des jacobins, remonte à la conception de Winckelmann sur la liberté hellénique, conception qui répondait bien à ses aspirations en matière de libertés politiques. On peut, par ailleurs, découvrir Winckelmann derrière tous les jugements qu'il a portés sur l'hellénisme allemand, et notamment sur Goethe — l'auteur préféré de Kazinczy. Mais le principe de la beauté professé par Winckelmann se dissout dans le système que Kazinczy a établi pour les conditions spécifiquement hongroises. En créant ce système Kazinczy abandonne l'idéal majestueux de l'humanisme hellénique, et s'essaie dans des combats souvent rudes, menés pour l'émancipation de la nation, en même temps il essaie la langue nationale — unique moyen de la transformation des esprits — pour la renouveler en vue de l'unité de la langue littéraire, de la création et, par l'intermédiaire de celle-ci, des nouveaux éléments de style, tels que l'intégration et la différenciation. Tout cela ne va pas sans solécismes, sans le gonflement du vocabulaire national. Mais c'est déjà un phénomène non classique qui s'oppose même à l'idéal classique de Winckelmann, à celui de « *edle Einfalt und stille Grösse* », c'est un classicisme modifié par Shakespeare, par Sterne, par Ossian, par Cesarotti et par Herder, plein de tensions, ayant pour but de renouveler la langue et de proclamer la liberté de l'écrivain aussi bien que l'autonomie des belles-lettres. Voilà comment le principe de Winckelmann, le « *Nachahmung* », au départ classique, a tourné en son revers dans les luttes visant la « rénovation » de la langue. Le privilège de l'écrivain de maîtriser la langue, à l'encontre même de l'usage, donne libre cours non seulement à l'imitation exacte : elle permet aussi à l'écrivain de s'opposer à l'idéal classique en suivant strictement son chemin littéraire personnel. C'est pour cela que nous osons affirmer que ce néoclassicisme « se verse dans le fleuve du romantisme ».

Kazinczy a voulu troubler « l'eau stagnante » de la culture quand il a accepté de faire la traduction des chefs-d'œuvre. Déjà en 1803, il écrit à Shediüs, un professeur d'esthétique de l'Université de Buda, que l'art ne pourra développer que si, au lieu de faire des efforts peu heureux pour créer, au nom de l'originalité, des œuvres moins réussies, on recourt aux chefs-d'œuvre — traduits, bien sûr — des autres nations qui ont connu une évolution sociale et culturelle plus heureuse.

Mais le programme de traduire des classiques ne peut se réaliser qu'à l'aide d'un vocabulaire et d'un style renouvelés, avec l'implantation des catégories esthétiques dans la langue hongroise. « Qui n'aurait pas senti combien notre langue était pauvre, quand il avait l'intention de traduire les œuvres classiques des nations étrangères ? » — écrit-il à János Kis en 1804. Et encore lui de conclure : « Maudits soient les puristes qui s'opposent à mes solécismes, parce qu'ils ne les comprennent pas... » Suivre des modèles classiques, les traduire, enrichir le vocabulaire de la nation et détruire certaines formules pour les recréer d'après des principes plus modernes, voilà l'essentiel de son programme de culture linguistique.

Ce classicisme, où classique n'est plus l'égal de l'antique mais signifie toute œuvre éminente qui était née dans les littératures nationales, est devenu la base théorique,

idéologique de la lutte, menée pour la rénovation de la langue nationale à partir de 1811. C'était Ferenc Kazinczy qui a dévoilé le besoin urgent de mener cette lutte en faisant paraître un recueil d'épigrammes et une épître de ton satirique. Le mouvement visant le renouvellement de la langue hongroise s'est poursuivi à l'échelle nationale entre 1813-1815, période où Kazinczy a publié d'abord ses traductions en neuf volumes épais, puis ses écrits critiques et ses études théoriques. Dans ses traductions il faisait une attention particulière aux variations de style qu'il élaborait avec un soin jusqu'alors inconnu. (Il a publié en hongrois des œuvres de Marmontel, de Lessing, de Gœthe, d'Ossian, de Denis, de Klopstock, de Herder, de Sterne et de La Rochefoucauld.)

Dans le mouvement pour le renouveau de la langue, les tendances classiques et le sentimentalisme d'inspiration nobiliaire se sont clairement séparés des tendances populaires, d'inspiration paysanne et ce tant sur le plan idéologique que stylistique. On voyait combattre aux côtés de Kazinczy — abstraction faite de Benedek Virág appartenant plutôt à la génération précédente et adepte du goût classique éclairé — les plus illustres poètes du néoclassicisme hongrois : Dániel Berzsenyi et Ferenc Kölcsey. J'ose même dire que l'idéal de la langue poétique pour lequel Kazinczy s'est prononcé dans ses travaux en vue d'élaborer un style plus cultivé, plus élégant et plus moderne (programme qui comporte aussi un certain aristocratism, mais est dirigé essentiellement contre le goût de la noblesse féodale, contre la grossièreté, contre la lourdeur — caractéristiques du mode de vie et des coutumes nobiliaires et paysannes du régime féodal) cet idéal s'est donc réalisé dans la poésie romantique, héroïque et sentimentale (très suggestive d'ailleurs), pleine de contradictions idéologiques, créée par Berzsenyi et Kölcsey entre 1800 et 1820. En même temps, une riche poésie néoclassique romantique s'est développée autour de la revue littéraire *Erdélyi Múzeum* (Musée de Transylvanie) dans laquelle la théorie du génie romantique s'est formée dans des cadres néoclassiques, tout comme dans d'autres cercles littéraires du pays ayant des rapports avec Kazinczy.

Le mouvement pour le renouveau de la langue se termine par la célèbre étude linguistique de Kazinczy, écrite en 1819. Ce mouvement a désigné pour longtemps les nouvelles méthodes de création et de critique littéraire, même si l'on ne veut pas y voir une réforme systématique, mais plutôt des efforts de tendance polémique. Il a grandement contribué au développement de certains genres littéraires, tels que l'ode, l'élégie, l'épître — variante littéraire de la lettre privée —, le poème philosophique ; et même un genre épistolaire de caractère critique, au ton familier, s'est formé à cette période-là, dont les meilleurs exemples sont fournis par l'énorme correspondance de Kazinczy.

C'est également à ce temps-là que les dissertations, les autobiographies, les critiques littéraires, les portraits d'écrivains — en tant qu'instruments de la science littéraire — sont devenus à la mode et ont obtenu droit de cité dans les milieux littéraires.

Bibliographie sélectionnée

- W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie—Paris 1925;
- F. Paulsen, *Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten*, Leipzig—Berlin I 1919; II 1921;
- D. Mornet, *Histoire de la Clarté française*, Paris 1929;
- E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Thübingen 1932;
- A. Momigliano, *Cinque saggi. Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, Firenze, 1945;
- D. Mornet, *Histoire de la littérature française classique (1660-1770)*, Paris 1943³;
- E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948;
- J. Starobinski, *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris 1957;
- D. Herbert, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève—Paris 1959;
- M. Praz, *Gusto neoclassico*, Napoli 1979;
- J. Bán, *Kazinczy klasszicizmusának kérdésehez* (Sur le classicisme de Ferenc Kazinczy), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1960;
- P. Francastel, *L'esthétique des Lumières*, in *Utopie et institutions au XVIII^e siècle*, Paris 1963;
- K. Krejčí, *Klasszicizmus és szentimentalizmus a keleti és nyugati szlávok irodalmában* (Classicisme et sentimentalisme dans la littérature des peuples slaves de l'Est et de l'Ouest), *Filológiai Közöny*, 1963;
- V. Julow, Csokonai Vitéz Mihály, in *A magyar irodalom története* (Histoire de la littérature hongroise), Budapest 1965, t. III;
- R. Pomeau, *L'Europe des Lumières*, Paris 1966;
- Ch. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris 1966;
- W. Kraus—H. Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1966;
- É. Windisch, *Klasszicizmus és szentimentalizmus a 19. század elején* (Classicisme et sentimentalisme au début du 19^e siècle), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1967;
- L. Kabdebo, *Dayka Gábor költői pályája* (La poésie de Gábor Dayka), Miskolc 1968;
- Gy. M. Vajda, *Allandóság a változásban* (L'éternel dans le changement), Budapest 1968.

L'ESSOR DE LA PHILOSOPHIE DES LUMIÈRES EN HONGRIE (GYÖRGY BESSENYEI)

par

FERENC BIRÓ

Bessenyei tient une place particulière dans l'histoire de la littérature hongroise. Selon la conception de l'évolution historique — déjà traditionnelle, puisqu'elle s'est formée dès l'époque du romantisme et a été également acceptée par l'histoire de la littérature bourgeoise aussi bien que par celle marxiste du XX^e siècle — l'année de son apparition, 1772 ne marque pas seulement le début d'une nouvelle ère dans l'histoire de la littérature hongroise mais aussi l'instant du commencement de la littérature hongroise moderne. Aussi dans la conscience de nombreuses générations, la taille de géant du garde de corps de Marie-Thérèse a-t-elle séparé et sépare encore la littérature hongroise « nouvelle » de l'« ancienne ».

Il est né dans la partie extrême est de la Hongrie, dans le « Nyírség », d'une famille nombreuse, noble et appauvrie. Il a commencé ses études à l'école de grande renommée de Sárospatak, mais il les a vite interrompues et son éducation n'a pour ainsi dire commencé que lorsqu'il a réussi à rejoindre à Vienne, en 1765, les gardes de corps hongrois fondés en 1760 par Marie-Thérèse. Le jeune noble, encore sans éducation, se cultive avec enthousiasme et quelques années plus tard commence aussi à écrire : au cours de la seule année 1772, quatre volumes contenant ses écrits voient le jour. Cet élan au début de la carrière est important de plusieurs points de vue : d'une part, il signifie une nouvelle qualité dans le lent processus déjà commencé de la laïcisation de la vie intellectuelle, d'autre part, c'est dans ces œuvres de jeunesse que retentit pour la première fois la voix de la noblesse éclairée, avide de réformes ; ces œuvres ont un rôle décisif dans le renforcement progressif du prestige d'une élite nobiliaire — bien qu'assez restreinte —, alors que la noblesse avait été auparavant, pendant des décennies, sous l'influence de l'intelligentsia ecclésiastique. L'élément le plus important réside, sans conteste, dans l'interruption du processus de renouvellement de la culture baroque tardive autour des années 1770. Bessenyei et ses amis écrivains jouissent d'une autorité incontestable (de nombreux faits le prouvent) parmi les jeunes intellectuels ecclésiastiques. Cette augmentation de prestige est d'autant plus remarquable que les officiers, de culture moyenne pour la plupart, ne pouvaient guère faire concurrence en culture traditionnelle aux jeunes prêtres bien instruits. Même Bessenyei, qui savait quatre langues mais qui était, pour ainsi dire, entièrement autodidacte, avait des difficultés en ce domaine. Mais manifestement, ce respect est dû à l'augmentation du prestige d'une nouvelle sorte de culture et ne reflète pas seulement une certaine dissolution de l'ordre des valeurs d'un monde baroque tardif basé sur l'hégémonie culturelle de l'Eglise catholique, mais signifie aussi que cette dissolution arrive en cette

décennie — et premièrement à cause de l'activité de Bessenyei — réellement à sa phase nouvelle.

Ce processus de dissolution a déjà commencé plus tôt et se déroulait à différents niveaux — l'un des éléments essentiels est justement la transformation de la physionomie spirituelle des intellectuels ecclésiastiques et la prépondérance des questions morales dans la littérature religieuse, c'est-à-dire l'aspect de la conscience religieuse lié directement à ce monde et donnant des conseils — souvent très pratiques — aux hommes pour leur vie et leurs activités de tous les jours. C'est ainsi que la plupart des livres parus en Hongrie au cours des décennies du milieu du XVIII^e siècle enseignent aux lecteurs les règles de la bonne conduite à suivre dans la vie pour atteindre le salut tout en étant heureux sur cette terre aussi. Cette littérature morale laïcisante — mettant en avant des points de vue terrestres — avait plusieurs variantes, mais quant aux inspirations fondamentales, toutes disaient la même chose, à savoir qu'un chemin commun menait au bonheur de ce monde, à « la vie temporelle » selon le terme de l'époque, et au salut de la vie d'au-delà. Car en ce monde non plus, ce n'est pas le plaisir du corps, mais celui de l'âme qui est le vrai bonheur — ce ne sont pas les plaisirs « superficiels » et passagers du corps, les biens terrestres, l'inanité des choses d'ici-bas qui nous rendent vraiment heureux; le vrai bonheur se trouve dans la sérénité de l'âme et nous trouvons celle-ci précisément dans une juste évaluation, c'est-à-dire dans le renoncement aux biens terrestres. Les présuppositions philosophiques, pour la plupart tacites, mais non équivoques, qui se trouvent derrière les conseils de ces doctrines de vertu affirment que la possibilité est donnée à l'homme de reconnaître les justes valeurs et d'avoir ainsi un train de vie approprié, car c'est l'« intelligence de l'âme » qui détermine sa « qualité ». Assurer le pouvoir de l'âme intelligente est si importante, que la philosophie officielle de ce temps-là ne considère plus Descartes même comme un vrai adversaire; la force de l'âme, l'intelligence doivent surmonter les passions qui nous attirent vers les choses terrestres, vers les plaisirs éphémères. La prépondérance du problème du bonheur montre bien la tendance à la laïcisation, et bien que ce soit l'ordre des valeurs et le système d'argumentation du stoïcisme chrétien qui déterminent ce concept, le bonheur accessible en ce monde est tout de même réglé avant tout par des conseils à suivre.

Les moralistes appartenant aux cercles d'intellectuels ecclésiastiques essaient donc de défendre l'ordre des valeurs du monde baroque aussi bien que de donner une réponse adéquate aux exigences de plus en plus poussées du laïcisme. Seulement, cette réponse ne satisfait plus les nobles cultivés des années soixante-dix et ce sont justement les premiers écrits de György Bessenyei qui montrent le plus vigoureusement combien elle est insuffisante : dès son premier élan, le trait le plus marquant du jeune écrivain révèle sa ferme et univoque révolte contre les enseignements moraux esquissés ci-dessus — c'est-à-dire contre l'opinion morale courante formée par la grande tradition du stoïcisme chrétien. Dès ses premiers poèmes polémiques, il formule une conception de l'homme qui s'oppose radicalement aux principes de vie dictés par les moralistes hongrois du milieu du siècle — chez lui, ce n'est pas l'âme intelligente qui détermine la qualité de l'homme, mais au contraire, l'âme est soumise à la sensibilité du corps, à l'impulsion du sang, aux émotions du cœur. Sa manière de voir, en comparaison des tendances caractéristiques des philosophies européennes de l'époque, est extrême, sinon scandaleuse, et bien que l'influence directe ne puisse être démontrée d'une

manière convaincante, elle est essentiellement apparentée par sa typologie à la conception de l'« homme machine » de La Mettrie. Son idée, qu'il exprime systématiquement dans son discours en vers intitulé *A lélekrül* (Sur l'âme), est basée sur une conception de liberté bien extrême. Il ne soutient pas moins que l'âme doit suivre uniquement la voix de la nature et ne peut se soumettre à des lois provenant de l'homme (car les actes humains sont dirigés par les passions, et dans les passions c'est la force de la nature qui se manifeste, tandis que le Créateur a mis des limites aux lois de la nature). L'image de l'homme, déterminée par les traits et les attirances du corps, comporte cependant, outre l'idée de la liberté, aussi une conception du bonheur. C'est que, si l'état de l'âme dépend de la sensibilité du corps, notre bonheur ne peut provenir de l'âme; au contraire, sa source ne peut être que le monde extérieur avec ses phénomènes qui influencent notre sensibilité. C'est de cette conviction — et de cette inspiration — que sont nés, vraisemblablement avant l'année 1772, les poèmes descriptifs de Bessenyei, dont le poème intitulé *A Tiszának reggeli gyönyörűsége* (Les délices matinales de la Tisza), qui passe pour une œuvre classique de valeur durable dans l'histoire de la poésie lyrique hongroise.

Mais c'est également dans ses poèmes du début que nous rencontrons l'ambition explicite de justifier sa conception de l'homme, extrêmement sensualiste, par la volonté et le projet divins. C'est sans doute justement là, dans cette attitude mentale assez particulière, qu'il faut chercher l'origine du fait que tout le long de la vie de Bessenyei, les questions philosophiques joueront un rôle très important. Le penseur révolté contre la doctrine morale du stoïcisme chrétien veut justifier sa révolte en se réclamant de Dieu — situation philosophiquement assez bizarre, l'approbation divine étant, par moments, indispensable pour l'homme machine : la conception de l'homme déterminé corporellement est intégrée par la nature, qui, d'autre part, est en relation étroite avec Dieu, puisque seules des lois d'origine divine peuvent commander la nature. Mais l'illusion de l'harmonie et de l'ordre universels ne peut se baser sur cette thèse que pour quelques instants, car si la beauté de la nature, son ordre et sa finalité au service de l'homme peuvent éventuellement justifier cette harmonie de la création, le chaos du monde des hommes, les horreurs qui se renouvellent si souvent au cours de l'histoire laissent des doutes profonds quant à la volonté de Dieu de créer ainsi le monde. L'un des motifs constants des discours en vers de Bessenyei, celui du désir lyrique et philosophique de connaître la loi qui régit le « Tout », le « Monde entier » retentit si souvent, justement parce qu'il se trouve déconcerté devant le profond abîme qui sépare entre eux l'ordre dans la nature et l'énorme désordre dans la morale humaine. Dans son aspiration à une loi universelle, c'est sans doute l'esprit de système qui se manifeste; l'exigence d'un système métaphysique se basant sur le Dieu traditionnel de la Providence, mais qui devrait dorénavant intégrer dans son ordre l'homme déterminé par son corps. Le premier pas a été fait — comme nous l'avons vu — vers cette sorte de système, car selon lui, l'« homme corporel » se lie au Dieu de la Providence par l'intermédiaire de la nature : cependant, dès ce premier pas se révèle l'impossibilité du point de départ : si l'homme si souvent pécheur est soumis aux lois de la nature et que celle-ci est — comme il le souligne souvent — gouverné par les lois de Dieu, la logique de la situation accuse Dieu du chaos moral existant dans le monde : s'il y a un Dieu de Providence, pourquoi n'existe-t-il pas une providence divine?

C'est dire que Bessenyei a profondément ressenti l'un des problèmes caractéristiques du XVIII^e siècle, le « problème du mal ». Partant de ces prémisses, ses réflexions (voulant justifier la révolte du corps par un système de pensées qui reflètent la volonté de Dieu conçue d'une façon traditionnelle) aboutiront nécessairement à ce problème-là. La présence du « problème du mal » nous fait comprendre ce que signifiait pour Bessenyei, écrivant ses premières œuvres, le poème didactique d'Alexander Pope intitulé *Essay on man*, qu'il a également traduit probablement en 1771 et fit paraître en 1772. Cette œuvre de Pope dont il prend connaissance dans une traduction française, donne une image de Dieu lointain, s'occupant seulement de l'ordre général du « Tout », prouvé par la théorie de la « chaîne des êtres » et libère ainsi, aux yeux du jeune philosophe, le Créateur de toutes les accusations possibles, lui enlevant la responsabilité pour le mal partiel qu'on observe dans la création et conférant en même temps une place et une destination nouvelles à l'homme dans l'univers. Dans la traduction hongroise, l'éthique qui tempère mais soutient aussi — par la justification de l'« amour de soi » qui est un point essentiel — la révolte contre la morale du stoïcisme chrétien, reçoit un accent spécial. Mais le compromis offert par le système de Pope ne peut rassurer longtemps le jeune philosophe, ce n'est que pour quelques instants que pût s'éteindre l'énorme tension existant entre sa conviction sur la détermination corporelle de l'homme et son besoin profond d'une métaphysique religieuse; le problème du mal — comme le dit R. Pomeau — est réellement « insoluble ». En effet, ce n'est pas que la révolte contre la morale du stoïcisme chrétien et les conséquences de cette révolte qui inspirent les premiers écrits de Bessenyei; les questions politiques le concernaient de plus près (et peut-être d'une manière plus intrinsèque), avant tout le rapport de la noblesse hongroise et du règne de Marie-Thérèse. Ses amis, et parmi eux notamment les poètes Lőrinc Orczy et Ábrahám Barcsay, observaient avec critique et même avec hostilité — comme d'ailleurs la plus grande partie de la noblesse hongroise — la politique de la reine. Une nuit de beuverie, Barcsay pleure, par exemple, comme « perte de sa patrie » les décrets émis en 1767 pour la défense des serfs. Par contre, le comportement du jeune garde de corps est, sous ce rapport, très différent de la mentalité générale de la noblesse et semble beaucoup plus complexe. Ses pièces de théâtre, datant pratiquement de la même époque que ses premiers discours en vers cités plus haut, prouvent qu'il ne rejette pas *a priori* le monde de la cour, au contraire. L'action de sa *Tragédie de László Hunyadi* et de sa *Tragédie de Buda* se joue toujours dans une cour à trois niveaux où le souverain est tourné contre ses bons sujets dévoués par l'intrigue des mauvais conseillers. Il traite ce même problème dans la *Tragédie d'Agis*, écrit à la fin de l'année 1772, qui clôt sa première période de création. Les pièces de Bessenyei se jouent toutes dans le monde de la cour et leur conflit principal réside dans la distance infranchissable entre les sujets méritants et le pouvoir. Cette distance insurmontable est justement la cause du triste sort des héros, ce qui veut dire que, contrairement à ses amis-poètes, l'attitude du jeune auteur ne représente pas une réserve vis-à-vis de la cour, au contraire, il se plaint amèrement de l'impossibilité d'une prise de contact entre le pouvoir royal et ses sujets. Dans la *Tragédie de Buda* — sa deuxième tragédie dans l'ordre chronologique — le « mal » d'origine politique se combine déjà avec le « mal » de caractère métaphysique, qui se profile à l'arrière-plan des poèmes philosophiques composés vers cette époque : c'est manifestement le

philosophe de « problème du mal » qui s'exprime par la bouche des personnages se plaignant si souvent et si longuement contre les « dieux ».

Mais pourquoi la rencontre des sujets de mérite et du pouvoir souverain serait-elle d'une si grande importance? Dans ses deux premières tragédies, Bessenyei ne fait que se plaindre de façon pathétique, et tâche de rendre haïssable au possible la cour au visage « feint » et « masqué », mais il ne révèle pas toutes ses pensées, ce n'est que dans la troisième, la *Tragédie d'Agis* qu'il prend davantage position, et aussi plus concrètement. Cette œuvre a été écrite fin 1772, et à cette époque Bessenyei avait déjà suffisamment de relations sociales — il appartenait au cercle d'amis, très restreint, de Ádám Ferenc Kollár, homme d'Etat influent — pour dédier sa tragédie à la reine Marie-Thérèse, elle-même.

La *Tragédie d'Agis* termine et résume en même temps les débuts de carrière de Bessenyei (en janvier 1773, il quitte son poste de garde de corps de la reine et devient le chargé d'affaires des protestants à Vienne et ne publie pratiquement rien durant quatre ans); dans cette œuvre se rencontrent et arrivent à leur point culminant tous ses problèmes politiques et philosophiques. C'est une œuvre riche en idées, compliquée et en même temps assez confuse sur plusieurs points; elle est presque insipide en tant qu'œuvre d'art, mais tout de même, c'est l'une des œuvres les plus commentées de la littérature hongroise. Une interprétation possible s'impose d'après ce que nous avons dit jusqu'ici; selon celle-ci, le théâtre de Bessenyei est au fond un théâtre à un seul personnage, qui a pour public Marie-Thérèse elle-même, et l'auteur essaye, par sa tragédie, de la gagner à un étrange marché; comme s'il proposait, au nom d'une noblesse hongroise voyant plus loin que ses intérêts étroits, un programme correspondant au concept de l'« allgemeine Wohlfart » de la monarchie éclairée, mais en demandant en échange le droit de la législation pour la noblesse. Les jeunes héros de la *Tragédie d'Agis* se battent contre un pouvoir royal avec un double orgueil, en défendant l'honneur et la gloire jusqu'à la mort, mais l'objectif pour lequel ils se battent montre une étroite parenté avec le programme de politique intérieure de Marie-Thérèse. Le propos politique de cette tragédie, qui tâche d'accorder les éléments valables des aspirations de la noblesse hongroise avec celles de Marie-Thérèse, offre peut-être théoriquement la solution la plus éthique des problèmes politiques de l'époque, mais il est sans doute dépourvu de tout réalisme, car la cause du commun peuple n'aurait sans doute pas rempli d'enthousiasme la noblesse hongroise attirée, tout au plus, par des idées héroïques; tandis que la monarchie, se chargeant — non sans égoïsme — mais se chargeant tout de même de la défense du « bien commun », ne pouvait sûrement pas accepter que le critère du « bien commun » soit défini par d'autres qu'elle! Bessenyei travaillant en général à grand rythme, sans correction, a senti en rédigeant son œuvre que son point de vue politique n'avait aucune chance d'être entendu. Cela se révèle dans l'œuvre même et dans l'un de ses éléments importants. En effet, dans l'*Agis* — tout comme dans la *Tragédie de Buda* — Bessenyei, le philosophe se fait aussi toujours entendre : il raisonne sur les « dieux » et sur la « nature » dans plus de trois cents de ses deux mille vers; les personnages interprètent leur destin comme étant de valeur générale, et ne manquent jamais d'en tirer des conclusions. Et cela veut dire avant tout que le « mal » d'origine politique se change en « mal » métaphysique, à un niveau dorénavant plus élevé, car c'est justement la notion du monde proposée par l'*Essay on man* qui perd sa validité. Nous entendons le refus de

plus en plus net du système de Pope dans les paroles des personnages : le concept d'un Dieu qui s'occupe de « tout » sauf du sort des hommes, c'est-à-dire d'un Dieu indifférent envers les destins humains, est l'élément principal du « mal » qui se dessine ici. Mais il n'y a plus d'excuse pour les « dieux » — c'est dans un monologue philosophique ininterrompu pendant environ trois cents vers de l'épilogue de la tragédie (Les lamentations d'Agarion) que la révolte contre les dieux indifférents arrive à son point culminant : la « nature » absorbe petit à petit « Jupiter », et la question qui fait allusion au revirement idéologique sera bientôt posée : « Puissante nature, es-tu Dieu ou non? », c'est-à-dire que surgit la thèse de l'identité de Dieu et de la nature.

Le fait d'avoir posé cette question signale que Bessenyei est arrivé, pour la première fois à la fin de 1772, au seuil d'accepter le « spinosisme », qu'il avait sans doute déjà connu plus tôt. Il reconnaît donc la légitimité d'un matérialisme spécial, propre aux libres penseurs européens les plus audacieux de la première partie du siècle. Mais sa révolte contre les dieux ne s'arrête pas à la question posée, elle s'amplifie en un système philosophique; dans son recueil de textes intitulé *a Természet rendje* (L'Ordre de la nature), se développe une vision du monde dont l'élément principal est justement la réponse à la question citée plus haut : sa thèse fondamentale n'est autre que l'identité de Dieu et de la nature. Comme un système philosophique de ce genre ne put, naturellement, pas être publié dans la Hongrie des années 1770, le recueil sans date ne s'est conservé que par deux copies plus tardives; aussi le problème de sa datation a-t-il provoqué de vives discussions parmi les historiens de la littérature hongroise. Selon les recherches actuelles, l'hypothèse la plus vraisemblable situe la date de création du recueil après celle de la *Tragédie d'Agarion*, c'est-à-dire après la fin de l'année 1772, mais avant le milieu de la décennie 1770, c'est-à-dire vers 1773-1774. Cette date semble tout à fait plausible, parce que dans la deuxième partie des années soixante-dix, les réflexions de Bessenyei oscillent déjà, pour ainsi dire continuellement, entre une explication matérialiste du monde fondée sur la nature et des points de vue idéalistes entraînés justement par les insuffisances d'une pensée naïvement matérialiste. Ces incertitudes sont remarquables dans ses méditations sur l'âme où il parle avec passion non seulement du déterminisme physique du l'âme, mais aussi de la structure de ce déterminisme, et déjà il exprime clairement l'idée que l'origine de l'âme provient de la matière; à d'autres moments, par contre, il essaye de prouver désespérément, contre cette conception de déterminisme extrême la liberté de l'âme. Mais on peut remarquer la même incertitude dans ses idées sur la morale — une fois il cherche un refuge, devant le pouvoir tout puissant de la nature dépourvue de tout principe moral, dans les visions idéalistes réconfortantes, une autre fois, par contre, c'est de nouveau dans la « pureté » de la nature qu'il trouve la vérité, et qualifie d'« erreur » toute autre chose. Il apparaît tout de suite qu'en partant de la conception de la nature, Bessenyei, n'émet pas seulement des idées cohérentes et élaborées, mais qu'il s'exprime justement selon la phraséologie de son système d'idées « spinosiste », resté en manuscrit; alors que ses tâtonnements de caractère idéaliste restent des tâtonnements par lesquels — et c'est ce qui les caractérise avant tout — il essaye de lutter contre les conséquences d'une philosophie qui interprète le monde comme le domaine de l'aveugle nécessité. Toutefois, si dans la deuxième moitié des années soixante-dix, les éléments d'un système matérialiste profondément vécu et tenu pour vrai (dans ses pensées cardinales aussi bien que dans son vocabulaire) se trouvent présents dans les écrits de Bessenyei,

en même temps que les éléments d'un vif mécontentement envers ce système, alors il est évident que l'adoption et le développement de ce système dut se produire plus tôt, autrement dit, le recueil des écrits connu sous le titre de *A természeti rendje* (l'Ordre de la nature) dut prendre forme à une époque postérieure à 1772 et antérieure à 1775.

Nous trouvons dans ces écrits une variante de «spinosisme» porté à ses conséquences ultimes. C'est la définition de Dieu contenue dans ce texte qui nous aide à identifier la philosophie se cachant derrière *l'Ordre de la nature* : d'une part, Dieu est considéré comme l'âme du monde, d'autre part il est identifié à l'univers, et il y a un élément commun aux deux définitions : ce Dieu n'a aucun trait anthropomorphe, le jeune philosophe lui refuse dorénavant aussi toute qualité intellectuelle. Dieu est identique à la nature ou à la force de caractère végétatif qui agit au sein de la nature; mais la nature n'est aucunement divisée en elle-même : « Toute chose y est une, en ce qui concerne sa substance », c'est dire qu'elle est matérielle en son essence. Sur cette base particulière s'élève ensuite une image du monde physique, formée avec des éléments très anciens, et par-dessus encore, une étrange éthique, une vision extrêmement dure et angoissante du monde humain. C'est que l'homme apparaît ici en soumission unilatérale et fatale aux aveugles lois de la nature; son comportement est réglé uniquement par un amour de soi immodéré — la nature n'a pas d'autre loi morale — c'est cette loi qui commande « le sage et l'ignorant ». Il n'y a pas de vertu et si nous croyions à son existence, cela ne serait qu'un masque, une feinte sur le visage nu de notre égoïsme. Cette vision sans pitié du monde humain, inspirant et invitant à la misanthropie, contient tout de même — d'une façon étrange — la possibilité d'une morale humaine. Même si cela ne s'ensuit pas de l'ordre des idées, l'idéal de l'homme vertueux y est déclaré, l'athée vertueux (bien qu'il sache qu'il n'y ait pas de monde d'au-delà) est tout de même honnête et philanthrope comme par exemple l'était Spinoza, d'ailleurs cité.

Et bien que les concepts fondamentaux du système «spinosiste» de Bessenyei (Dieu comme âme du monde et comme grand tout; discussion vigoureuse contre la conception anthropomorphe de Dieu; apparition de l'idéal de l'athée vertueux) soient identiques aux notions fondamentales du «spinosisme» des libre-penseurs européens, il n'y a pas — que nous le sachions du moins — d'identité dans leurs déductions éthiques : cette morale misanthrope extrême y est vraisemblablement un élément original. Et il semble d'autant plus original qu'on constate que la philosophie «spinosiste» de Bessenyei est la continuation organique des méditations philosophiques de sa première époque, car ce système n'est au fond que la solution la plus percutante apportée au problème du mal, qui est parvenu à son point culminant dans la *Tragédie d'Agis*; dans *l'Ordre de la Nature* il n'y a, en fin de compte, pas d'autre argument qui soit aussi souvent et aussi vigoureusement répété contre l'existence d'une raison et d'une fin divines que l'existence du mal, dont on fait l'expérience à chaque pas. Où sont donc la bonne volonté et la rationalité de la Providence divine quand « elle fait mille méchants pour un innocent »? Dans la morale que suggère le recueil, ce sont les traits caractéristiques d'un certain milieu humain qui deviennent les traits caractéristiques généraux de tout le monde humain, ces traits jouant un rôle important dans ses tragédies et appartenant notamment à la cour dominée par les conseillers méchants et hypocrites. Il nous faut donc dire que ce n'est pas seulement le poète qui se révolte contre les «dieux» en 1772, mais le philosophe aussi se révolte contre Dieu.

Cependant, cette révolte le conduit à un système matérialiste qui révèle un monde infiniment aride, pour ainsi dire inhabitable pour l'homme. Avec l'acceptation du système « spinosiste », il a résolu le problème de Dieu, mais s'est créé par là un nouveau problème non moins grave : si le monde conçu sans Dieu est mauvais, quelle est la possibilité pour l'homme de se sauver ?

Une importante fraction de ses œuvres écrites dans la deuxième moitié des années soixante-dix prouve que Bessenyei voulait dépasser en quelque sorte le matérialisme « spinosiste » naïf contenu dans le recueil de *l'Ordre de la nature*. Mais comme ce système continue à lui paraître « irréfutable » — s'il ne tient pas compte de ses conséquences morales mais seulement de ses principes de base — les efforts faits pour le dépasser mènent le penseur à une profonde crise. Nous pouvons remarquer les symptômes de cette lutte dans toute une série de ses œuvres — c'est ce qui nuit, par exemple, à sa comédie intitulée *Lais vagy az erkölcsi makacs* (Lais ou l'obstiné moral). Cette pièce au traits italiens, faisant défiler les types connus de la *commedia dell'arte* a été conçue en contre-pied amusant, pour détendre la morosité du monde lugubre du philosophe, auteur de *l'Ordre de la nature* (les vues sur le monde, proclamées et largement exposées par ses personnages, sont souvent mot à mot identiques aux principes moraux exposés dans le système « spinosiste »), mais le penseur est incapable de maintenir dans son œuvre l'atmosphère d'une comédie enjouée. La mauvaise humeur du philosophe fait sans cesse irruption sur la scène — l'œuvre n'en fait que s'alourdir, sa structure se brise, le tout devient énigmatique et étrange, et malgré ses valeurs manifestes, elle reste inutilisable pour les théâtres hongrois. Le philosophe, adepte d'un matérialisme sombre en crise, entre en scène en personne comme un des savants plongés en méditation, dans l'œuvre intitulée *Tudós társaság* (Société savante), et il attend qu'on essaye de le convaincre dans une discussion où l'on s'en prend à sa morne image du monde ; il fait des efforts visibles pour remplacer son explication pessimiste du monde (mais tenue pour vraie), basée sur le principe de la nature, par une image du monde religieuse, réconfortante (mais non reconnue comme valable). Bessenyei se met ici dans la position d'un penseur qui, souffrant des insuffisances d'un matérialisme d'ancien type, ne trouve pas la voie vers l'idéalisme de type nouveau. C'est cet étrange état intermédiaire qu'exprime le poème intitulé *Bessenyei György önmagához* (György Bessenyei à lui-même) et — comme nous y avons déjà fait allusion — c'est cette incertitude qui se reflète dans ses méditations sur l'âme ou sur la morale.

Ce sont donc les traits d'un philosophe troublé, triste et désespéré qui se dessinent dans une partie importante des œuvres écrites dans la seconde moitié des années 1770 ; il semble que le jeune poète de la sensibilité, du bonheur fondé sur les « choses extérieures », puis l'homme de *l'Ordre de la nature*, rusé, cachant prudemment ses desseins, se protégeant contre un monde d'égoïsme cède définitivement la place au philosophe cachant « avec tristesse » son âme. Mais c'est justement dans son rôle de philosophe que Bessenyei trouve encore une possibilité de solution — du moins au niveau de la pratique. Dans son volume d'essais intitulé *A holmi* (Mélanges), de nombreux écrits traitent du problème de la bonne conduite et du bonheur possible et bien qu'ils soient parsemés de contradictions — tantôt nous y lisons des phrases de l'adepte de la « sensibilité » se révoltant contre le stoïcisme, tantôt il exige la retenue envers le comportement « enfantin » qui suit aveuglément les passions — le caractère de ces indécisions diffère tout de même de celui de perplexité du philosophe, que nous

retrouvons toutefois également sur les pages des *Mélanges*. Manifestement, le moraliste des *Mélanges* entre en polémique contre les extrêmes de l'ascèse et de l'instinct, et s'il n'arrive pas à se prononcer d'une façon claire, c'est que cela n'est pas possible, du moins à ce niveau; c'est que, pour cela, il faut tenir compte aussi du milieu où l'on vit, le conflit de valeurs de la « sensibilité » et de la « dignité » ne pouvant se résoudre que dans un milieu humain approprié. C'est un tel milieu qu'il a découvert et décrit dans sa comédie intitulée *A filozófus* (Le philosophe), parue en 1777. La nature, si souvent désignée (et elle le sera encore) comme une notion ennemie, assujettissant l'homme à l'aveugle nécessité et ainsi à l'amour de soi sans préjugé, devient ici une puissance sympathique, enfin, nous trouvons sur la scène un milieu où le philosophe peut se libérer de sa triste solitude, garante de sa dignité. La nature perd ici son visage effrayant, on se retrouve dans un monde civilisé, dans un milieu où même le noble de province ridicule et rustre a des traits sympathiques qui se révèlent; entre les jeunes personnages de la comédie c'est justement l'excellence morale qui suscite des passions allant jusqu'à la « folie », et même à la « luxure », c'est-à-dire la nature qui travaille dans l'homme. Cette vision utopique du monde est un épisode vraiment marquant dans l'évolution intellectuelle de Bessenyei; une notion neuve, celle de la culture entrant comme élément nouveau dans sa lutte menée à la fois contre la notion de nature du matérialisme naïf et contre la vision du monde de la religion traditionnelle. La culture ne contribue pas — parce qu'elle ne peut contribuer — directement à la solution des problèmes du philosophe, mais elle annonce la possibilité de leur solution à un niveau pratique. En conséquence de cela, il ne s'opère pas seulement un déplacement des dilemmes philosophiques dans les œuvres de Bessenyei écrites dans la deuxième partie des années soixante-dix, mais même ses vues politiques changent considérablement.

Au début de sa carrière, les conceptions politiques de Bessenyei se caractérisaient par un étrange intérêt porté à la cour. Dans ses tragédies, il représentait toujours le monde de la cour où le malheur des héros venait toujours des obstacles dressés par les « éminences grises » de la cour empêchant la rencontre entre le pouvoir suprême et les sujets de mérite. Cette situation change dans la deuxième partie des années 1770, et l'ouvrage de théorie politique intitulé *A törvények útja* (Le chemin des lois) terminé en 1778 (mais resté en manuscrit à cause de la censure) témoigne déjà d'un tournant important : Bessenyei ne se tourne plus vers le pouvoir royal, soi-disant de bonne volonté, mais vers la noblesse du pays. L'influence du *Contrat Social* de Rousseau est évidente, seulement la notion de souveraineté si caractéristique de Rousseau est considérée par Bessenyei comme prérogatif exclusif de la noblesse. L'auteur de la *Tragédie d'Agis* (dont le héros consacre sa vie à la cause du « commun peuple pauvre ») ne réclame pas de liberté pour le peuple de la terre. Mais sous ce rapport, nous ne pouvons toutefois pas parler de « retour en arrière » malgré les apparences, car dans l'*Agis*, il ne s'agissait que de l'amélioration de la situation de pauvres gens endettés, et seuls les jeunes princes opposés au roi discutaient de droit; c'est bien le contraire qui se produit ici : la vue sociale de Bessenyei devient plus ouverte dans la deuxième partie des années soixante-dix, et c'est ici qu'il élève à son plus haut niveau théorique la tendance que l'historiographie hongroise de nos jours appelle les « Lumières nobiliaires ». Ses œuvres ne révèlent pas seulement que c'est la noblesse hongroise, se détournant du pouvoir royal éclairé paralysé par les conseillers intrigants, qui devient pour lui la force politique la plus importante, mais aussi qu'il réfléchit en même temps à la possibilité de

changer les membres de cette noblesse. Car la noblesse ne lui paraît comme une communauté unie et indivisible que dans son rapport au pouvoir princier (où il exige déjà pour elle, ouvertement, le pouvoir législatif). Si, par contre, il médite sur l'ordre intérieur du pays et sur le bien commun, alors il ne considère plus la noblesse comme un groupe de privilégiés, mais comme un corps englobant des personnes de qualité. En ce sens, le titre de noblesse représente aussi une qualité morale et intellectuelle, ce sont les phrases caractéristiques de *vera nobilitas* qui se rencontrent continuellement dans ses écrits. Dans le monde des « magyars » d'autrefois, le « sabre », la vaillance étaient les accessoires indispensables de la « vraie » noblesse; à son époque, il fallait déjà pour cela, la « plume ». C'est-à-dire que c'est la force de la science qui est maintenant nécessaire, et tout comme la vaillance créa autrefois l'ordre de l'Etat, il faudrait former dans l'avenir une nouvelle noblesse qui excellerait dans le domaine des « sciences ». Et c'est comme si la nature était ainsi vraiment dotée d'un « ordre », elle aussi; la nature, avec laquelle il est aux prises en tant que philosophe, perd son visage effrayant justement ici, dans les cadres de la nation, quand il parle du monde d'antan de la vaillance, du passé hongrois (comme, par exemple, dans l'ouvrage historique intitulée *A magyar nemzetnek szokásairól* — Sur les coutumes de la nation hongroise, terminée également en 1778) et quand il offre un tableau utopiste du monde des savants, comme dans sa comédie intitulée *Le philosophe*.

A la fin des années soixante-dix, la condition de servir le « bien commun », ce n'est plus le dévoilement du monde « masqué » de la cour, mais la formation d'une noblesse qui, en tant que corps législatif, peut devenir un véritable appui au pouvoir royal, faisant également des efforts sincères en vue du bien commun. Mais cette noblesse ne peut être qu'une noblesse excellent par ses mérites scientifiques (l'enrichissement est une voie fausse vers l'« anoblissement »!), autrement dit, il aboutit en tant que théoricien politique à la même conclusion — c'est-à-dire à découvrir l'importance des « sciences » et de la culture — qu'il avait tirée en tant que philosophe quand il se battait à l'aide du « spinosisme » en rédigeant l'*Ordre de la nature*. On ne saurait guère dire quelle fût des deux la voie déterminante. Dans les œuvres où il prend la parole dans l'intérêt de la culture, les réflexions de l'homme politique et celles du philosophe surgissent et sont exprimées de façon identique. Il apparaît clairement de ses pamphlets écrits de façon quasiment continus à partir de l'année 1778, tels *Magyarság*, *Magyar néző* (Spectateur hongrois), *Jámbor szándék* (Pieux dessein), ainsi que de ses articles de culture politique remplissant pour ainsi dire les trois quarts du volume d'essais intitulé *A holmi* (Mélanges), comment les « sciences » peuvent résoudre le dilemme du philosophe; la culture occupe pour ainsi dire la place de la « foi », elle en reprend le rôle de modérateur face à la nature inconsciente, dépourvue de tout instinct moral, pour en dompter la « sauvagerie »; mais de cette manière, le philosophe peut aussi conserver beaucoup de la liberté que la nature lui assure face à la religion qui le tient en servilité. Il dessine en même temps le modèle d'une société qui, tout en étant divisée en ordres et portant des traits féodaux, est tout de même ouverte aux « intellectes gisant dans la poussière »; pour les « petits » (c'est-à-dire pour ceux de basse origine) le chemin n'est pas seulement ouvert vers la nouvelle noblesse basée sur des qualités intellectuelles, mais leur ascension s'impose même.

Cependant, « les sciences » qui passent ainsi de plus en plus au premier plan dans les ouvrages de Bessenyei sont des notions assez indécises — la littérature, la philosophie

et les différentes disciplines ne s'y différencient pas —, mais de toute façon, leur introduction exprime manifestement une nouvelle situation idéologique, car si la culture est susceptible de rendre l'homme meilleur, celui-ci ne peut être si **définitivement enfermé dans la « captivité de la nature »** (formule qui revient souvent dans les œuvres d'alors de Bessenyei) qu'il ne le supposait en tant qu'adepte du système « spinosiste ». Il s'ouvre donc à lui de nouvelles perspectives philosophiques, celles de la philosophie idéaliste moderne qui dépasse de loin la vision religieuse traditionnelle; mais il ne profite pas de cette possibilité et s'il se prononce comme philosophe, il le fait en philosophe souffrant des insuffisances d'un matérialisme naïf et désuète. La cause s'en trouve sans doute dans le fait que son horizon épistémologique ne lui fournissait aucun appui ou encouragement à cet égard et que d'autres préoccupations de grande portée retenaient son attention : il a dû réaliser que dans la Hongrie de l'époque la propagation et le développement de la culture, devenue d'une importance décisive du point de vue tant politique que philosophique, étaient privés de leur véhicule principal, la *langue* hongroise unifiée, standardisée à un niveau acceptable. Ses pensées se heurtent toujours au problème de la langue hongroise et de l'état d'abandon où elle se trouve — la progression du philosophe est empêchée aussi par les difficultés qui s'amoncellent devant le combattant du progrès culturel. Bessenyei n'est donc pas celui qui fait véritablement découvrir l'importance de la langue nationale, mais il en est tout de même tellement obsédé que c'est à travers ses idées que la notion de la langue nationale revêt une si grande importance et que les générations suivantes le considéreront comme celui qui a découvert ce patrimoine « national » et en fut le puissant propagateur. Ses pamphlets déjà cités de la fin des années soixante-dix et certains écrits du volume d'essais intitulé *A holmi* (Mélanges) prouvent que Bessenyei n'avait encore rien du nationalisme moderne; dans ces écrits la langue nationale jouait essentiellement un rôle d'instrument au service de la culture et non pas celui de principal facteur déterminant l'existence et le caractère de la nation.

Et tout de même : propager la foi en la culture est le sommet de l'activité de Bessenyei; là il est parvenu à un point d'où les perspectives s'ouvrent en plusieurs directions. Mais il ne put pas en profiter car c'est justement là le moment où sa carrière se brisa : en 1782, il doit quitter Vienne, la vie publique, les amis écrivains compatriotes et les possibilités d'organisation, et se voit obligé de se retirer dans son lointain petit domaine reçu en héritage, dans la solitude et dans le silence. Il ne reprendra la plume qu'après s'être tu pendant près de quinze ans et bien que parmi ses ouvrages de vieillesse il y en ait plus d'un qui soient excellents, l'écrivain isolé ne peut plus changer sa voie et dépasser la pensée et le goût conquis dans sa jeunesse.

Bibliographie sélectionnée

S. Eckhardt, *Bessenyei és a francia gondolat* (Bessenyei et la philosophie française), *Egyetemes Philológiai Közlöny* 1919, 1920, 1921;

J. Bruckner, *A materialista Bessenyei György* (Gy. Bessenyei, le philosophe matérialiste), *Irodalomtörténet* 1950;

J. Szauder, *Bessenyei György*, Budapest 1953;

P. Vernière, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, Paris 1954, I-II;

- J. Waldapfel, *A magyar irodalom a felvilágosodás korában* (La littérature hongroise à l'époque des Lumières), Budapest 1957²;
- J. S. Spink, *French free-thought from Gassendi to Voltaire*, London 1960;
- L. Mátrai, *Bessenyei és Csokonai materializmusa* (La philosophie matérialiste de Gy. Bessenyei et de M. Csokonai Vitéz), in *Gondolat és szabadság* (Pensée et liberté), Budapest 1961;
- J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris 1963, I-II;
- R. Pomeau, *La religion de Voltaire*, Paris 1969;
- F. Biró, *A fiatal Bessenyei és iróbarátai* (Le jeune Bessenyei et ses amis écrivains), Budapest 1976.

VUES THÉORIQUES SUR LA POÉSIE DANS LA LITTÉRATURE DES LUMIÈRES HONGROISES

par

MÁRTA MEZEI

Le principe «*sapientia universalis*» de Descartes continue encore à vivre dans les opinions professées sur l'art à l'époque des Lumières; des règles strictes et exactes règnent dans les arts. C'est le classicisme et surtout les thèses de Boileau qui jettent les fondements de ce système de règles dans la littérature. Dans sa conception de l'art, l'utilité joue un rôle accentué : l'artiste doit éduquer dans l'intérêt de la vérité, de la morale. C'est l'utilité qui détermine la hiérarchie des genres dont les plus appréciés sont : le drame et le genre épique qui enseignent la morale; le genre lyrique, qui reflète le monde individuel, affectif, leur semble moins important; aussi s'occupe-t-on moins de ses spécificités. Nous expliquons le rôle secondaire du genre lyrique par les circonstances historiques, sociales de l'époque : à cette phase précoce de l'évolution de la conscience bourgeoise, les problèmes théoriques du genre lyrique subjectif ne sont analysés que dans un contexte plus général. Ce sont les problèmes de cognition qui dirigent l'attention vers le domaine psychique de l'homme, vers les différents modes de détermination individuelle; ce sont surtout les thèses du sensualisme qui apportent un changement important. Les thèses traitant du *goût* sont les premières à annoncer un changement : auprès des normes de validité universelle de la connaissance artistique, celles-ci voient déjà l'importance des facteurs individuels et subjectifs, ainsi que les problèmes de l'interaction entre les éléments de validité universelle et les éléments changeants. Dans la connaissance, et aussi dans la connaissance artistique, la perception, la sensibilité et la sensation sont des notions qui se confondent encore. La théorie de l'intensité du sentiment a considérablement marqué le développement de la poésie. Boileau, déjà, exigeait la force du sentiment, puis de nouvelles vues s'affirmèrent dans la littérature théorique anglaise, surtout dans les thèses sur le *sublime* : elles en examinent les bases historiques, morales, décrivent ses formes d'apparition dans chacun des genres, et analysent même ses caractéristiques de style. Voltaire et Diderot réclament également la profondeur, l'intensité des sentiments dans les arts, mais ils veulent harmoniser la liberté du sentiment et de l'imagination avec les règles rationnelles de la sagesse et de l'ordre. C'est l'art poétique de Marmontel qui résume la conception de l'art des Lumières : le plus important est de suivre la nature, mais le génie, lui, peut transgresser les règles. Pour lui, l'imagination est un processus qui se déroule dans la raison, une systématisation des images de l'enthousiasme aux fins de la connaissance. Son système des genres est également basé sur plusieurs critères : il tient compte en effet des différentes sensations, de la relation entre poète et son thème et aussi des caractéristiques formelles. Les doctrines sensualistes influencent de

plus en plus les vues poétiques. Baumgarten crée les bases de la science esthétique : il tient la connaissance esthétique pour inférieure à la connaissance scientifique, mais il analyse déjà les différences entre science et art et se penche sur les problèmes caractéristiques de l'art. L'influence du sensualisme, l'aspiration directe de la société à des idéaux esthétiques apparaissent dans la philosophie vulgarisante, notamment dans la conception de la poésie et dans les principes et système de genres de Eschenburg et de Sulzer, si populaires en Hongrie.¹

Les doctrines de l'art poétique d'Europe sont vite passées en Hongrie à l'époque des Lumières, et les vues théoriques se sont souvent maintenues avec plus de tenacité que les œuvres littéraires. L'esprit scientifique, de systématisation et d'exploration emprunte des voies qui s'écartent de celles des pays plus évolués. En Hongrie, c'est une couche d'intellectuels, d'origine souvent noble et aux obligations multiples, qui se trouve à la tête du renouveau social et culturel, sa tâche étant avant tout la création des bases et des possibilités d'une évolution. Elle se charge à la fois de la recherche et de la conservation des traditions et aspire en même temps à atteindre un niveau européen, à propager les nouvelles idées et les nouvelles connaissances. Dans son travail d'organisation et de systématisation, elle avait doublement besoin de connaissances et de théories sûres, ayant une valeur scientifique : c'est sur ce plan qu'elle cherchait les bases et la justification de son travail. Ceux qui faisaient de la poésie à cette époque étaient aussi les organisateurs de la vie intellectuelle, et leur rôle social ou public faisait partie de leur œuvre au même titre que leurs ouvrages écrits. Ces « colporteurs » de la culture européenne, et plus spécialement des pensées esthétiques, n'étaient pas des « artistes » dans le sens moderne, plus étroit du mot. Tout au plus, le sont-ils devenus plus tard, car leur activité culturelle, leurs buts ont éveillé en eux un besoin et un enthousiasme pour l'expression artistique. Un groupe de nos écrivains s'est constitué parmi les gardes du corps de Marie-Thérèse. Ceux-ci ont acquis leur culture, pour ainsi dire, malgré leur profession, de manière autodidactique; cependant, vivant à la périphérie de la vie de cour à Vienne, ils se sont portés vers les grandes littératures européennes. En outre, des étudiants vont faire leurs études à l'étranger pour devenir plus tard prêtres, médecins, professeurs; ils concentrent leur études sur les sciences et c'est par ce biais que leur attention se tourne vers les arts et les lettres. C'est dans l'ambiance des différentes universités allemandes qu'ils font la connaissance d'une culture plus moderne. Ce qui signifie aussi qu'ils s'adaptent à l'atmosphère de ce milieu, et qu'ils y reçoivent une orientation et une physionomie intellectuelles.

La vie à la cour viennoise était encore largement marquée par l'orientation française, mais une vie culturelle d'esprit national, indépendante des influences étrangères, commença à se développer, grâce aux activités de Sonnenfels, surtout dans le domaine du théâtre. Mais le cadre et l'atmosphère de la cour imposaient aussi un certain choix, conditionné par certaines préférences.² S'il s'agissait d'œuvres théoriques, les idées les plus radicales étaient souvent controversées ou du moins nuancées et « adoucies ». De

¹ J'ai écrit plus longuement sur les vues poétiques d'Europe dans *Felvilágosodáskori líránk Csokonai előtti* (Notre poésie lyrique à l'époque des Lumières, avant Csokonai), Budapest 1974.

² L. Bodi, *Sonnenfels irodalomelmélete* (La théorie littéraire de Sonnenfels), *Az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Évkönyve*, 1955, pp. 203-216; L. Némethi, *Bessenyei György és a német felvilágosodás* (György Bessenyei et les Lumières allemandes), *Az Egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve*, 1960, pp. 261-286.

Voltaire on préférât les tours d'esprit à son impitoyable satire sociale; les thèses de Rousseau sur le contrat social et sur les inégalités étaient combinées avec les vues de Montesquieu, et l'idée d'un âge d'or était fort discutée. Le plus souvent, ce n'est pas par les écrits des auteurs les plus importants qu'ils apprennent les nouveaux résultats de la réflexion esthétique; ils connaissent plutôt l'esthétique de Batteux, très populaire avant les Lumières, et l'œuvre synthétique de Marmontel. Il faut voir aussi l'importance de la médiation allemande, car ils ne connaissent pas les nouveaux acquis des penseurs anglais et français par les œuvres originales, mais surtout par les compilations conciliatrices de la philosophie vulgarisante allemande. Parmi les différentes universités, celle de Göttingue joue un rôle très important; dans la deuxième moitié du siècle elle connaît une vie scientifique intense qui occupe une place indépendante, spécifique dans l'ensemble de la culture européenne contemporaine. Bon nombre d'étudiants hongrois font leurs études ici au XVIII^e siècle (Farkas Bolyai, Márton Schwartzner, Lajos Schedius, Gergely Berzevicky, Ezsaiás Budai, Mátyás Rát). Rentrant en Hongrie, ceux-ci ont pour ainsi dire tous participé à l'organisation de la vie scientifique et culturelle de l'époque. C'est à bon droit que Ferenc Kazinczy soulignera qu'on a toujours consacré plus d'attention à la littérature et aux arts plus modernes dans les écoles luthériennes que dans l'enseignement calviniste plus puritain. L'esthétique, la recherche littéraire ont en effet joué un rôle plus important dans l'orientation de Göttingue que par exemple à Halle ou à Iéna aux universités piétistes. A Göttingue, la théologie a, aussi, moins d'emprise sur l'enseignement; par contre les sciences juridiques et politiques sont plus importantes dans son système d'enseignement. Face à l'orientation française, si générale en Europe, c'est plutôt l'esprit des Lumières anglaises qui exerce ici son influence, aussi bien en philosophie qu'en esthétique. L'exaltation de la littérature classique romaine — dominant la vie intellectuelle et les jugements critiques français — cède la place ici à un nouvel humanisme d'esprit grec et la science philologique connaît un nouvel essor.³ En esthétique on se penche surtout sur les problèmes abstraits, philosophiques — les « questions extrêmes » — et non pas sur les thèmes poétiques plus directs. Cependant, ce sont plutôt les vues théoriques, de petites études et seulement quelques publications importantes qui parviennent jusqu'en Hongrie.

Parmi les livres théoriques sur l'art poétique, les synthèses professant les doctrines baroques sont encore largement en usage en Hongrie.⁴ Quant à l'origine, aux tâches et aux formes fondamentales de la poésie, pour celles-ci on a adopté les thèses classiques, humanistes (la poésie a devancé les sciences, elle est attachée à la musique et au chant, elle a des fonctions utiles et de délectation, c'est d'abord « un métier » qu'on peut apprendre et enseigner; ses deux grandes branches sont l'une dramatique, l'autre descriptive, explicative, etc.). Leur théorie des genres influence directement la poésie, et leurs vues théoriques entrent dans les nouveaux manuels scolaires. Nous pouvons, par

³ D. Dümmert, *Göttinga és a magyar szellemi élet* (Göttingue et la vie intellectuelle hongroise), *Filológiai Közlöny*, 1961, pp. 351-373; Gy. Kókay, *Göttinga, Rát Mátyás és felvilágosodáskori irodalmunk kezdetei* (Göttingue, Mátyás Rát et les débuts de notre littérature inspirée par les Lumières), *MTA I. Osztálya Közleményei*, 1966, t. XXIII, pp. 121-146; I. Borzsák, *Budai Ezsaiás és klasszikus filológiánk kezdetei* (Ezsaiás Budai et les débuts de notre philologie classique), Budapest 1955, pp. 27-40.

⁴ P. ex. Lukács Merssch, *Vita poetica...*, Nagyszombat 1693, ou István Losontzi, *Artis poeticae subsidium*, Pozsony 1769.

exemple, découvrir les traces de l'art poétique de Losontzi dans les œuvres et les vues de György Szerdahelyi.⁵ Ce dernier est l'auteur théorique le plus souvent cité des Lumières hongroises, il enseigne l'esthétique durant dix ans (1774-1784) à l'université de Nagyszombat (puis de Buda). Il est déjà jésuite quand il arrive à Vienne où il apprend la théologie et la philosophie. Il apprend aussi le français, mais les idées esthétiques des grands penseurs des Lumières n'ont pas d'effet sur lui. Il retient beaucoup plus de l'esthétique de Batteux, proche des idées classiques, et des philosophes populaires allemands. Les doctrines sur les buts de l'art poétique et sur le rôle « subordonné » de la connaissance esthétique influencent décisivement ses vues. Selon lui, l'art n'est jamais un but en soi mais, par ses moyens spécifiques, il doit enseigner et exhorter à des fins plus élevées, au respect de la morale et de la vertu. Szerdahelyi fait siennes les vues sur les trois degrés dans l'ordre des valeurs : bon — beau — parfait. Il complète les écrits de ses modèles allemands par la description détaillée et aussi exacte que possible des formes d'apparition du beau. Il énumère les formes d'apparition et les critères de probabilité de la vérité esthétique, découverte telle qu'elle apparaît à ses sources ; il décrit les caractéristiques de l'agréable, du naïf, du noble, du sublime, du coloré, du nouveau, du vivant. Il est indéniable qu'un certain formalisme, la poésie conventionnelle et même les doctrines de rhétorique ont sensiblement déteint sur ses descriptions. En énumérant les éléments formels de la poésie, il suit pratiquement point par point le manuel d'art poétique utilisé à l'époque, dû au jésuite Iuvencius. C'est d'après celui-ci qu'il dresse la liste des formes poétiques : la description, la périphrase, l'action, la diction, etc. et leurs traits spécifiques.

Dans ses vues sur les caractéristiques universelles de l'art, il ne cherche pas à être original, mais se contente d'une synthèse des théories connues ou plus récentes. Outre son but (la mission morale éducative) il tente de définir le système de la poésie, la place de ses différentes branches selon des aspects plus variés que jamais. Il veut, pour ainsi dire, faire valoir tous les principes connus, à la fois et ensemble, mais comme ils sont très disparates, il n'en sort pas un système uniforme. Tout en analysant le rapport entre le poète et son sujet, entre le contenu artistique et les traits expressifs (il a repris ce point de vue de classification à l'œuvre de Batteux et de Marmontel), il met en valeur les principes de l'effet et de l'utilité et examine aussi auquel de nos sens s'adresse en premier lieu telle ou telle branche de l'art (ce en quoi il suit Mendelssohn). Sur ces bases, il divise la poésie en quatre grands groupes. Le premier en est le genre narratif où le poète raconte une chose survenue, comme le fait l'historien, dans l'ordre des événements. Il met dans la deuxième catégorie les genres *descriptifs* où nous trouvons la description des objets et des personnes. Le plus étonnant dans son système, c'est qu'il range le drame aussi parmi les genres « descriptifs ». Il est possible qu'il confond le rapport du poète à son sujet avec l'effet que l'œuvre exerce sur les sens (le drame comme œuvre apparaissant sur scène s'adresse à nous par le sens de la vue). Mais il est possible aussi que la doctrine sur la poésie de Piscator hante encore les vues de Szerdahelyi.⁶ C'est que dans la classification de Piscator, le domaine des formes dramatiques est assez large : il a classé parmi ses formes imparfaites l'épique en tant que forme

⁵ I. Bán, *Losontzi István poétikája és a kései magyar barokk költészet* (La poétique de I. L. et la poésie baroque tardive de Hongrie), *Studia Litteraria*, T. II, 1964, pp. 29-42.

⁶ *Artis poeticae praecepta*, Gyulafehérvár 1642.

décrivant l'action pastorale, et la satire aussi, dont le nom influença le classement incertain (drame satyrique — satura — satire).⁷ C'est peut-être cette théorie qui a influencé Szerdahelyi en sens «inverse». Il met dans le troisième groupe de sa classification les genres où l'auteur parle directement de ses *sentiments* (c'est la forme en monologue de Marmontel) et il y classe la musique et la poésie lyrique. C'est dans le quatrième groupe que se trouvent les genres particulièrement appréciés et par les théories classiques de la poésie et par celles des Lumières, sans doute d'après les principes de l'effet et de l'utilité. Szerdahelyi les range en une catégorie séparée, comme *genres éduquant à la vérité*, ou *genres instructifs*, considérant aussi ces œuvres comme les formes les plus parfaites de l'art. Il voulait écrire un volume sur chaque genre, mais il n'a terminé que les études sur la poésie narrative et sur la poésie dramatique.⁸ Ce sont les problèmes des genres «directs», classés dans le troisième groupe, qui nous intéresseraient de plus près. Il ressort cependant clairement des deux parties terminées qu'il conçoit assez étroitement la sphère des formes lyriques. Dans son volume écrit sur les genres narratifs, il ne traite pas seulement le roman, l'épopée et le conte, mais aussi la ballade, la romance et l'idylle. Par contre, la satire, les différentes variantes des poèmes didactiques passent pour des genres instructifs. Ainsi, tenant compte du parallèle musical, il n'a dû placer dans le troisième groupe que les formes lyriques rappelant les chants : les genres sublimes (l'ode, l'hymne) et le groupe des chansons plus légères. Il est certain aussi, à en juger par ses volumes terminés, que ses connaissances en littérature hongroise n'étaient pas très larges et pas tout à fait modernes, non plus. Quand il traite de la poésie épique, il présente la théorie de Voltaire et fait l'éloge de *Pamela* de Richardson, mais des œuvres hongroises il ne cite que celles d'István Gyöngyösi, poète très populaire du XVII^e siècle, le roman intitulé *Kártigám* d'Ignác Mészáros (1772) et la traduction de *Cassandre* (1774) de Sándor Báróczy, mais il ne connaît ni Miklós Zrínyi, ni György Bessenyei, le premier personnage éminent des Lumières hongroises. Sans doute, avait-il peu à dire sur la poésie lyrique, aussi est-ce peut-être pourquoi il n'a pas écrit ce volume.

Szerdahelyi avait une grande influence sur la littérature théorique hongroise : même Mihály Csokonai Vitéz, le plus grand poète des Lumières hongroises a essayé d'établir son propre système en polémiquant avec le sien. Dans l'introduction de son étude intitulée *Az eposéáról közönségesen* (Sur l'épopée, communément), il présente la division de Szerdahelyi et tout en reconnaissant ses valeurs, il en signale aussi les lacunes : « Bien que j'approuve cette division et que je la reconnaisse comme la plus proportionnelle de toutes celles réalisées jusqu'ici, je ne peux en nier les failles dont la plus grande a existé dans toutes les divisions antérieures : ce ne sont pas les différences intérieures propres à leur nature, mais les traits extérieurs qui servent de base à la division des poèmes. » Csokonai désigne plutôt la poétique de Marmontel comme modèle à suivre, ou du moins il aimerait travailler sur les traces de celui-ci dans sa poétique projetée qu'il n'a, hélas, pas écrite. Dans sa division, Csokonai répartit en cinq groupes les genres poétiques selon « le matériel et le sujet poétiques et la façon dont le poète les manie », il en désigne les « caractères » aussi de la façon suivante :

⁷ I. Bán, *Irodalomelméleti kézikönyvek a XVI-XVIII. században* (Manuels de théorie littéraire aux XVI^e-XVIII^e siècles), Budapest 1971, p. 36.

⁸ *Poesia Narrativa et Poesis Dramatica*, parues toutes les deux à Buda, en 1784.

« *Heroica* : sublimitas, admiratio; *Comica* : ridiculum acri mixtum; *Nativa* : candor, simplicitas ingenua; *Acuta* : argutiae, acumen; *Didactica* : utile dulci mixtum.⁹ On peut tenter une explication de cette esquisse en connaissance de la poétique de Marmontel. Dès le premier abord, nous constaterons que l'exclusivité de la forme, reprochée à Szerdahelyi, est remplacée chez Csokonai par l'exclusivité des points de vue « intérieurs » et que les spécificités formelles des différents genres sont ainsi fortement estompées. Dans le genre « héroïque » il réunit en un groupe le drame, l'épopée, l'ode et même l'opéra, en invoquant leurs qualités caractéristiques de sublime et d'admirable — ce qui caractérise la poétique de Marmontel aussi. Dans le deuxième groupe, il rangerait sans doute l'épopée comique, la comédie, le burlesque et peut-être certaines sortes de poèmes didactiques, dans lesquelles, selon la caractérisation de Csokonai, le rire va de pair avec les bons mots, l'humour doux avec la sévère critique. Les trois autres catégories auraient contenu sporadiquement le reste des autres genres lyriques. Nous ne pouvons risquer que des suggestions incertaines quant à la nature de ces groupes, même en les ramenant à l'art poétique de Marmontel puisque chez celui-ci aussi, les limites des genres s'effacent souvent. Par exemple « l'épigramme » pourrait appartenir tant aux genres « spirituels » qu'au groupe des œuvres didactiques. Mais Marmontel la place parmi les formes lyriques mixtes, « improvisées », dans le même groupe que les correspondances familiales, les sonnets, les madrigaux, les poèmes-épigraphes et les différentes formes de chanson plus légères. Malheureusement nous ignorons comment Csokonai aurait résolu les inconséquences de la poétique de Marmontel, et comment il aurait concilié les exigences de la forme avec les critères intérieurs. Mais dans le projet de sa poétique il exprime clairement qu'il n'avait pas seulement l'intention de résumer les théories esthétiques de l'époque, mais de les compléter, de les développer. Bien qu'il n'ait pas écrit un art poétique systématisé, ses vues théoriques modernes se sont conservées dans ses critiques, ses études ou ses réflexions sur certains genres. C'est dans ses introductions à ses recueils de vers qu'il définit pour la première fois les traits spécifiques de l'expression lyrique. Il parle de l'importance de l'extase, de l'intuition dans son introduction à *Alkalmatosságra írott versek* (Poèmes écrits pour quelque circonstance), et dans sa préface à *Lilla dalok* (Chants à Lilla), il fait foi de la force du sentiment vécu, de l'expérience véritable. Il se prononce pour l'intensif effet du sentiment, pour son rôle dirigeant et pénétrant l'œuvre entière au lieu des objectifs extra-artistiques (morales, scientifiques) et des clichés de l'érudition.

La littérature des Lumières hongroises n'est pas très riche en synthèses théoriques et systématiques. L'important travail de poétique de János Földi, *A Versírásról* (Sur la composition des poésies, 1790), est resté en manuscrit; pourtant il y a fixé quelques thèses importantes. Dans son système des genres lyriques, il désigne plus clairement que ses prédécesseurs la place des formes lyriques et définit leurs caractéristiques. Plus clairement, mais aussi plus sommairement. Dans ses vues sur la poésie prédomine l'aspect non-lyrique et il jette par là pour ainsi dire les bases théoriques de l'expression lyrique de l'époque. Dans sa classification, il s'inspire, comme il le dit lui-même, surtout du système de Szerdahelyi, mais ailleurs il cite les auteurs de la philosophie

⁹ Mihály Csokonai Vitéz, *Összes Művei* (Œuvres complètes), Budapest 1922, II/2, p. 537.

populaire allemande : Baumgarten, Eschenburg, parmi les français : Voltaire, Marmontel, et de la littérature anglaise il connaît les vues de Shaftesbury. A la base de son système de classification il a mis le rapport du poète à son œuvre, mais il ne s'agit pas là du lien entre l'auteur et sa matière : c'est le rapport entre le « poète » et sa « manière d'écrire » qui l'intéresse. Ainsi, « si le poète fait parler et agir d'autres personnes... nous disons *Dramatica Poesis*, et si c'est le poète lui-même qui s'exprime, soit en parlant, soit en peignant, soit en punissant ou montrant tous ses sentiments, nous appelons cela *Epica* ou *Narrativa Poesis*, et tous les sujets qui préoccupent la science poétique sont compris dans ces deux parties principales ». ¹⁰ Il est clair que dans cette division Földi a surtout suivi Horace et la conception qui avait survécu dans les poétiques humanistes et baroques. Ainsi le principe horatien « Aut agitur res in scenis aut acta refertur » se vit développé par Diomedes, le grammairien romain du IV^e siècle. ¹¹ Les formes dramatiques de la poésie, où le poète fait parler et agir d'autres personnes, se distinguent assez nettement de l'autre groupe de genres : « Exegeticum carmen » était son nom dans la poétique plus ancienne; chez Földi, il s'appelle « Epique ». Mais ce deuxième groupe est cependant devenu assez incertain dans sa délimitation et sa division, dès le XVI^e siècle. Dans le livre scolaire de Péter Károlyi, ¹² la poésie se divise déjà en trois branches : formes dramatiques, explicatives et mixtes, selon que ce sont ses personnages, le poète lui-même ou les deux qui parlent. Mais les genres lyriques sont cependant, de toute façon, classés parmi les formes explicatives, descriptives de l'« exegeticum carmen ». Piscator ne sépare la poésie lyrique que selon le point de vue de la versification : la poésie épique a pour forme spécifique l'héxamètre, alors que la poésie lyrique a les autres mètres, surtout strophiques. ¹³ Cette division continue à vivre dans la réflexion poétique du XVIII^e siècle, et même de nouvelles idées et de nouveaux arguments la renforcent.

La classification de Földi montre bien les problèmes théoriques de la différenciation et de l'entremêlement. Földi a pu éviter le caractère impropre de la division de Szerdahelyi, mais le rôle des traits formels n'est pas éclairci dans sa poétique non plus, surtout lors de l'analyse des différents genres. Il met des formes relativement homogènes dans le genre dramatique ou « à action », telles que la tragédie, la comédie, l'opéra, les pièces chantées et deux formes dramatisées : la « Conversation poétique » (*Coloquia Poetica*) et la « Correspondance des Personnalités » (*Heroidum Epistolae*), dans lesquelles Földi souligne déjà le rôle déterminant de la sensibilité (pour le sujet et pour son interprétation). — C'est dans l'autre, le groupe des genres épiques qu'il place toutes les autres formes poétiques, celles des genres lyriques aussi, de la façon suivante :

1. Fabulae, Narratio Poetica
2. Rustica Poesis
3. Epigramma, Purgoma
4. Satires, Moqueries, poèmes railleurs
5. Didactica, Moralia
6. Elegiae

¹⁰ J. Földi, *A versírásról* (Sur la composition des poésies), Budapest 1962, p. 79.

¹¹ I. Bán, *Losontzi* ..., *op. cit.*, pp. 30-31.

¹² *Institutio de syllabarum et carminum ratione*, Kolozsvár 1567.

¹³ I. Bán, *Irodalomelméleti kézikönyvek* ..., *op. cit.*, pp. 11, 30-31.

7. Poesis Lyrica

8. Epopeia, Heldengedicht.

Le principal critère de son système de classification permettant de différencier les groupes est déjà à peine perceptible, car la description qu'il donne des formes est courte et formelle. Nous voyons tout de suite que les catégories se recouvrent. Cela est évident pour les épigrammes, les satires et les vers didactiques, mais aussi pour les genres plus lyriques. Par exemple les « Pastorales » placées parmi les chants pourraient être rangées dans le groupe indépendant de la poésie pastorale. Nous avons cité suffisamment d'exemples pour l'inconséquence des classifications; il est beaucoup plus intéressant d'examiner un trait déterminant qui touche à l'essentiel du genre lyrique. En présentant l'élégie et la poésie lyrique, Földi part de leur univers émotionnel et c'est de là qu'il déduit leurs qualités caractéristiques. Cependant, les genres qui décrivent les sentiments appartiennent tous à la poésie « narrative », dit-il. Le poète « raconte » ses sentiments les plus intimes, en faisant semblant de se séparer d'eux en quelque sorte et de les raconter comme une « histoire ». La manifestation directe de soi-même, les sentiments jaillissant spontanément, le caractère d'aveu manquent encore complètement dans l'arsenal des traits typiques de la poésie lyrique; même le parallèle avec la musique est omis ici. On voit se formuler le principe classique, témoignant de la faiblesse du sentiment de soi-même et de la conscience subjective : l'éventuelle manifestation personnelle, les sentiments de l'ego ne doivent passer dans la poésie que comme « narratio » — racontée ou décrite. La littérature théorique européenne est à cette époque un peu plus avancée sur ce plan, du moins en constatant quelques détails, en signalant certains problèmes. Le sentiment restera encore longtemps objet de « descriptions », de « récit » dans la pratique poétique aussi bien que dans la théorie; ce n'est que dans les détails, la vivacité et quelques détours « accidentels » de ceux-ci que nous trouverons les prémices de l'expression lyrique.

Une tendance importante des recherches poétiques du siècle a essayé d'exprimer l'ordre et la clarté, et de fixer « scientifiquement », par des normes et avec l'exigence de l'utilité et de l'exactitude, les phénomènes compliqués, encore à peine esquissés, qui déterminent la représentation artistique. Les œuvres de synthèse de notre littérature théorique cherchent à concilier les différents principes provenant de différentes sources — avec peu de succès. Ce n'est pas les œuvres de synthèse, donc, qui ont la plus grande importance, mais bien plutôt les petits écrits parus comme études ou comme introduction, ou, des fois pour résumer une certaine idée exprimée dans des lettres. Ces écrits sont d'autant plus intéressants que leurs auteurs étaient des poètes « praticiens » et qu'ils voient et jugent les problèmes de la représentation artistique d'un autre point de vue, aussi grande que soit leur ambition scientifique. Pour cette même raison ils étudient, traduisent ou commentent les sources qui traitent plus directement ou en détail des problèmes de la poésie. Le système universel des arts, leurs phénomènes parallèles préoccupent beaucoup moins les auteurs hongrois que par exemple les théoriciens français. Ce n'est pas les problèmes métaphysiques et philosophiques qui prédominent mais surtout l'effort de définir l'utilité, le but de la poésie, ainsi que les questions de genre et certains problèmes d'expression, de forme.

Le but de la poésie est fixé apparemment suivant les principes traditionnels, classiques ou sur la base des théories qui les ont continués. En Hongrie, comme ailleurs, la poésie fait partie de l'érudition; comme elle est une « science », son but, son

caractère sont définis sous un angle scientifique. L'explication qu'on donne d'elle est quelque peu apologétique : dans l'énorme tâche de la création d'une base culturelle, à côté de l'objectif suprême de la diffusion des sciences sérieuses, de la vérité, il fallait « justifier », expliquer la mission spéciale que pouvait accomplir la poésie par ses données spécifiques. Dans la littérature européenne, ils ont pu souvent lire qu'au début de l'évolution humaine, la poésie fut la première à s'épanouir, et les connaissances, la loi, l'histoire, les rites de la religion se sont concentrés dans cette forme exprimant les émotions. Ainsi, la poésie n'a pas seulement devancé le développement des sciences mais leur a servi de base, et grâce à son influence émotionnelle elle a rendu les esprits aptes et réceptifs au savoir, ouverts à la vérité. « Il nous faut cependant remarquer ici que la poésie a toujours été la première entre tous les métiers à rendre les nations aptes à recevoir les sciences plus profondes et elle les a sorties de la sauvagerie », écrit János Batsányi reprenant les idées d'Horace dans l'introduction de son « Magyar Museum ». Puis on applique, avec un naturel allant de soi, la règle découverte dans le programme culturel du présent : c'est encore à l'aide de la poésie qu'il faut conduire la nation, culturellement arriérée, vers les hautes sphères de l'esprit. Par son essence cette thèse se rattache également à la pensée esthétique allemande : l'art — dans ce cas la poésie — est le premier degré de la connaissance, une phase transitoire vers les « sciences plus profondes ».

Dans leurs vues sur le but moral de la poésie, les hommes de lettres de l'époque suivaient le système de cognition de la philosophie populaire allemande. Ils soulignent l'importance du raffinement et de la perfection du goût, car c'est là la base de l'éducation morale, c'est-à-dire de l'assimilation du bien. Les thèses et les définitions suivent aussi le modèle allemand. L'éminent linguiste de la fin du siècle Ferenc Verseghy donne par exemple des extraits de Sulzer : « Le but final de la poésie est . . . d'éclairer l'esprit comme il convient et d'ennoblir le cœur, ou du moins de l'y préparer par la diffusion du bon goût. » Chez Sulzer on lit : « Die göttliche Kunst die Gemüther der Menschen zu lenken, der, der verstand mit Vorstellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Wirkung die Seele ihre wahre Gesundheit und Stärke bekommt, wird dem Zufall überlassen. »¹⁴ Le programme qui ne désire éclairer que « comme il convient » et en général l'indication et l'annonce prudentes des possibilités laissent apparaître, dans la formulation même, les limites et l'atmosphère de la vie spirituelle hongroise. Les doctrines quant à l'influence de la culture et du goût sur la morale prennent des couleurs caractéristiques dans la littérature hongroise. Le programme visant à former à la fois le goût et la morale a un but direct, « pratique » ; car on y suit aussi un principe, selon lequel le plaisir, la connaissance de la « douceur de la vie », « son utilité réjouissante » sont également importants. « Le goût est la mère des bonnes mœurs. Sans lui la sombre vertu perd sa plus belle qualité . . . Répandre cela dans notre belle patrie, rendre la vie plus belle, plus heureuse, l'existence plus agréable par le bon goût — c'est là aussi, il nous semble, un effort qui n'est point inutile . . . », écrit József Kármán dans sa préface à la revue « Uránia » (1794). L'idéal moral de Kármán rappelle peut-être la morale « naturelle » des Lumières françaises, mais sa définition d'une philosophie de la vie est mêlée d'idées

¹⁴ F. Verseghy, *Mi a poézis és ki az igaz poeta?* (Qu'est-ce que la poésie et qui est le vrai poète?), Buda 1793, pp. 42-43; Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1787, I, 433/1.

fort disparates. Ce sont les doutes, dus à la contradiction entre le sujet et son acte cognitif, qui y trouvent leur expression. Le jeune Bessenyei qui se débat, coïncé entre les lois morales abstraites et le bonheur individuel, entre justice et nature, entre la force de caractère de l'homme et les contraintes de son corps, recherche, en s'inspirant de Robinet, Pope et Young, la base d'une sérénité relative pour l'âme partagée entre les contradictions; tourmenté par l'antagonisme qui oppose la connaissance à l'infinité de l'inconnu, il est en quête des fondements de la sagesse,¹⁵ catégorie morale plus directe et plus humaine que le savoir impersonnel et rigide. « L'éducation intérieure passe par deux voies : l'une est celle des sciences, l'autre est celle de la morale. Il faut mettre les bonnes mœurs avant les sciences, ou bien accorder les sciences avec elles », écrit-il dans *A holmi* (Mélanges).¹⁶ L'idée du parallèle ou contraste entre bonheur et morale, entre science et sagesse surgira très souvent dans notre poésie. Ceux qui proclament la valeur en soi des mœurs et le bonheur dû à la sérénité intérieure, se trouvent pour la plupart sous l'influence directe ou indirecte de Young, mais nombre d'autres influences y interviennent également. Il nous faut par exemple compter avec l'effet de la philosophie morale protestante, qui à cette époque influence encore significativement la poésie européenne.¹⁷ L'ascendant du piétisme est également important. C'est surtout le lycée de Presbourg qui le propage. C'est ici qu'enseigne Mátyás Bél, érudit de grande renommée, qui a fait ses études à Halle, centre du piétisme; c'est à cette école que vont les enfants des familles luthériennes les plus respectées (Prónay, Radvánszky, Ráday). L'idée de fuir le monde, la paix du silence intérieur de l'âme, la valeur suprême de la morale, l'idéal d'une vie laborieuse et utile, l'éducation raisonnable des enfants, l'importance des sciences pratiques (surtout naturelles), qui étaient tous contenus dans leur enseignement, ont rendu les esprits sensibles aux idées des Lumières, avec lesquelles ils se sont même enchevêtrés, plus tard, d'une façon inextricable. Le piétisme est une branche plutôt moderne de la théorie religieuse, dans laquelle s'expriment les nouvelles exigences de la superstructure morale — aussi se mêle-t-il plus facilement aux idées plus modernes. Cependant, il y a suffisamment d'influence du côté des idées conservatrices : rôle déterminant de la situation sociale, forme de vie, éducation. Les vues conservatrices sont souvent habillées de doctrines stoïques; ainsi, la thèse des hiérarchies sociales immuables est liée à l'idée de la sage approbation, de la paisible résignation. Les idées rétrogrades se présentent quelquefois sous l'apparence de sagesse pratiques et raisonnables; même en poésie, on fait passer pour une « philosophie » énonçant des vérités éternelles, les thèses et les doctrines les plus banales et rétrogrades.

La poésie éduque donc, disent les auteurs hongrois aussi, en favorisant les sciences et surtout la morale. Autrement dit, c'est le principe de l'utilité qui domine leur conception de la poésie, tout comme en général dans les littératures théoriques d'Europe. Mais dans la définition de cette utilité, on souligne davantage l'actuel, les problèmes imposés par nos circonstances spéciales, et non pas les idéaux abstraits et

¹⁵ F. Biró, *A fiatal Bessenyei és iróbarátai* (Le jeune Bessenyei et ses amis écrivains), Budapest 1976, pp. 21-60.

¹⁶ Gy. Bessenyei, *A holmi* (Mélanges), Vienne 1779, p. 96.

¹⁷ J. Szauder, *A fiatal Csokonai versípusairól* (Types de versification chez le jeune Csokonai), in *Az Estve és Az Álom* (Le Soir et le Rêve), Budapest 1970, p. 179; F. Biró, Pézeli József, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1965, n° 4, pp. 420-423; E. Ermatinger, *Deutsche Dichter I-II*, Bonn 1948-1949.

généraux du savoir, de la sagesse et de la morale. Les principales questions de l'indépendance nationale, du progrès social et de la vie culturelle se résument avant tout dans le programme du culte de la langue. Tant que notre langue n'est pas assez évoluée, riche et souple, nous ne pouvons ni traduire, ni suivre la littérature des nations plus cultivées, nous ne pouvons pas créer la science. Toutes les nations sont devenues «érudites» en leur propre langue — proclament les pamphlets de Bessenyei — et si nous n'avons pas de culture exprimée dans notre langue maternelle, il est impossible de propager dans de larges milieux la vérité, la clarté, les idées des nouveaux temps. Pratiquer la poésie fait partie aussi des projets généraux, elle en est un domaine important : Bessenyei et son entourage proclament que la rédaction des dictionnaires et des grammaires doit s'accompagner de concours poétiques. Rendre le langage sensible et souple, imiter la manière de communiquer les pensées des nations cultivées, cela rentre aussi dans le programme de la culture de la langue, qui éduque aussi bien le public que le poète. Kármán aussi soutient la supériorité, la plus grande efficacité du langage poétique souple par rapport au grammairisme sec et insipide des savantasses : «Il est plus joyeux d'apprendre la langue ensemble avec une chose; les signes s'implantent plus profondément dans notre mémoire ensemble avec les idées qu'ils désignent. Les règles de grammaire sèches, fades et insipides ne s'enracinent guère car, comme le savent bien ceux qui ont appris des langues étrangères, elles se retiennent mieux par les longues et fréquentes lectures, conversations et exercices que par une mémorisation torturante» — écrit Kármán dans son étude intitulée *a Nemzet csinosodása* (Embellissement de la nation). Kármán et Batsányi, dans leur programme d'élaboration conjointe du langage et de l'écriture, soulignent surtout le but patriotique. La langue perfectionnée par des œuvres artistiques, voilà la base de notre existence nationale, écrivent-ils à plusieurs reprises. Dans leurs déclarations théoriques et leurs confessions, ils n'expliquent pas encore ce que ce patriotisme veut dire pour la tâche artistique, vue dans ses détails et ses caractéristiques spéciales; pour le moment ils se contentent d'en montrer l'utilité. Kármán a plusieurs fois affirmé que «les choses qui concernent la patrie et nous-mêmes» ont vraiment de l'effet quand ils parlent de la vie présente, des problèmes actuels : «Le cœur humain est fait tel que rien ne lui plaise s'il ne le concerne en quelque sorte. Les scènes prises dans la vie publique, les affaires qui arrivent tous les jours, qui concernent notre patrie et nous-mêmes, nous attirent irrésistiblement» — écrit-il dans la préface à «Uránia». Ici Kármán encourageait l'introduction des thèmes modernes dans le drame et le genre épique (roman). Mais les préoccupations d'intérêt général de la vie publique se répercutaient fortement sur notre poésie aussi. Les objectifs patriotiques exprimés directement et se rattachant aux événements d'actualité différenciaient grandement les conceptions du temps de notre poésie, et conféraient de nouvelles possibilités à l'interprétation personnelle.

Tous les programmes et déclarations théoriques soulignaient l'importance des formes sensibles, s'adressant au cœur : elles donnent le goût des vérités plus profondes et peuvent habiller et agrémenter un enseignement (moral, patriotique) direct. Nous lisons la définition suivante de la poésie chez Földi : «Selon l'esthétique, la science des vers, ou poésie, est une représentation (*Darstellung*) si parfaitement sensible, due à une qualité propre de la parole, une façon particulière par laquelle s'expriment, se décrivent ou se rendent intelligibles certaines pensées, sentiments ou activités transmis par cette sensibilité, et qui sont ainsi placés avec la plus vive plasticité devant l'imagination du

lecteur. Le vers ou le poème est donc un langage qui élève la représentation de ce qu'il veut dire au plus haut et plus digne degré de la force d'expression.»¹⁸ Dans cette définition Földi a suivi Eschenburg : «Lyrische Poesie ist sinnlich vollkommener Ausdruck leidenschaftlichen Gefühls, welches die ganze Seele des Dichters einnimmt, auf die Einbildungskraft desselben lebhaft wirkt, und nach dem Sange derselben seine Ideenfolge leitet, vermittelt gleicher Fülle der Rede, und ein bestimmten für den Gesang vorzüglich schicklichen Abmessung der Verse, die in Strophen getheilt werden, welche gewöhnlich von Einerley Sylbenmasse, Verselänge und Umfange sind.»¹⁹ Il est à remarquer que Eschenburg avait fait cette définition à propos des formes strictement lyriques (ode, chant), alors que Földi en a fait un principe général pour toute la poésie. Ce qui signifie en d'autres termes que la «sensibilité», la «force d'expression» joue un rôle très important dans l'ensemble de la poésie, au niveau du sujet, des éléments d'expression, des effets, aussi bien dans le programme poétique de Földi, que dans celui de Kármán, Batsányi, Bessenyei, même s'ils n'en détaillent pas les spécificités, les formes. Il n'en est pas de même pour les modes de la «représentation sensitive parfaite». Nous avons vu que la représentation lyrique est aussi une «narratio», description ou tableau selon l'esthétique de l'époque. Pour l'essentiel on explique les tournures usuelles du langage et de la description selon les principes de Boileau : qu'on recherche les formes fondamentales du beau naturel raisonnablement façonné... «En ce qui concerne la représentation ou la figuration, ou les figures du langage, elles sont les beautés et les bravoures de la parole, et le métier n'a fait que donner des noms à ce qui est autrement fruit naturel de la vive imagination» — écrit József Péterli dans son article intitulé *Az ékesen szöllásról* (Sur le parler éloquent) paru dans la revue «Mindenek Gyűjtemény» («Collection universelle») débutant en 1789.

C'est également dans l'esprit de l'esthétique du classicisme que l'on exige que «le sujet touchant la sensibilité» soit dépeint avec vivacité et naturel. On ne précise pas ici les détails de cette harmonisation ; les théories littéraires européennes ont elles-mêmes à peine analysé les corrélations entre le contenu et la forme. Quand on parlait de forme, comme par exemple Voltaire ou Diderot, cela se rapportait en général à la technique prise dans un sens plus étroit, donc au style et à ses vertus (clarté, simplicité), à la versification, à certains tours de force. Déjà Boileau a déclaré que la forme polie en elle-même n'est pas encore de la poésie, que l'ornement extérieur, la bravoure linguistique doivent servir le message poétique :

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime
Que toujours le bon sens s'accorde avec le rime :
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr :
La rime est une esclave et ne doit qu'obéir.²⁰

«Le rythme n'est qu'un serviteur, il ne doit que servir» écrit Batsányi en vers, puis il l'explique aussitôt en prose : le style, la forme du vers «n'est qu'une partie du métier de poète que tout le monde peut apprendre facilement s'il s'y met... Les grandes, belles,

¹⁸ J. Földi, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Leipzig 1805, p. 156.

²⁰ Boileau, *Art Poétique*, *Chant I*, in *Œuvres poétiques*, Paris (s. d.) p. 173.

spirituelles pensées, les sentiments saisissants, les images vives et les charmants dessins exprimés par les paroles les plus aptes, les plus belles et les plus efficaces, voilà ce qui fait, à mon sens, le poète.»²¹ Ce principe est fermement observé dans les critiques aussi : ce qui n'est beau que par son style, n'est pas beau. Cette thèse si souvent et vigoureusement soutenue est comme le programme artistique du classicisme. Ses tenants sont un peu plus nets dans la définition du « contenu », et là ils précisent aussi davantage la nature des sentiments.

Batsányi, traduisant aussi les Chants d'Ossian, espérait voir apparaître les grands sujets et les sentiments profonds et sublimes dans la poésie. Boileau a déjà souligné l'importance d'un sujet et d'un style élevés, hors du commun.

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse :
Le Style le moins noble a pourtant sa noblesse.
Au mépris du bon sens, le burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté.²²

De nouvelles vues sont nées, surtout en Angleterre, sur le style et sur les sources, les variantes et les caractéristiques de l'altier et du sublime. Ce n'est point un hasard si le rôle des sentiments intenses, et même des passions, fût accentué dans le pays même où le niveau de développement bourgeois avait déjà fourni des bases à la représentation poétique de comportements vraiment individuels. Il est normal aussi que ces doctrines exerçassent leur effet dans le continent à l'époque des Lumières, aussi bien en France qu'en Hongrie. Les nouvelles idées sont parvenues en Hongrie par plusieurs voies : soit par des extraits qu'on avait tirés des auteurs français moins importants, soit par l'université de Göttingue qui servait d'intermédiaire grâce à ses étudiants hongrois et à ses différentes publications. Ainsi, l'étude de Robert Lowth sur la poésie hébraïque (*De sacra Poesi Hebraeorum*) parut en Angleterre en 1753 et c'est probablement sa langue latine qui a facilité sa propagation dans les autres pays de l'Europe. Elle paraît à Göttingue en 1770. Csokonai en cite une seconde publication de Göttingue dans la note à son étude introduisant le recueil *Anakreoni dalok* (Chants anacréontiques), et il est probable que cet exemplaire tomba entre les mains de Földi.²³ Dans son étude, Lowth recherche surtout le sublime dans le sujet, c'est également dans le sujet que Csokonai place les caractéristiques des sentiments sublimes. Pour Lowth ce sublime est le rayonnement de la force divine et détermine la structure et les traits stylistiques. Mais les sentiments intenses, passionnés viennent du caractère sublime du sujet. Puis, écrit Földi à propos de l'ode, les « sentiments passionnés » pénètrent toute l'âme du poète, déterminent son langage et sa versification. Csokonai accentuait surtout la liberté et l'audace des expressions dans les genres de la poésie sublime. L'accent mis sur le caractère sublime du sujet s'accordait très bien avec la nature objectiviste de la théorie hongroise de la poésie, avec le principe qui considérait la représentation lyrique comme

²¹ J. Batsányi, *Összes Művei* (Œuvres Complètes), Budapest 1967, vol. III, p. 13.

²² Boileau, *op. cit.*, p. 175.

²³ Csokonai, *op. cit.*, I/1, p. 187; J. Földi, *Elmélkedés a zsidó versírásról* (Réflexion sur la versification juive), *Magyar Hirmondó*, 1792, vol. II, p. 905.

une « narratio ». Ainsi on voit la source du sublime surtout dans la description du sujet, et seulement en second lieu dans les sentiments.

Pétzeli donne une explication plus nuancée de la source et des spécificités du sublime dans la revue « Collection universelle » ; dans le volume paru en 1792, il publie quatre études sur ce thème. Trois d'entre elles ont été fondées sur des publications françaises et l'ensemble est groupé dans une rédaction habile permettant de confronter et résumer les différentes vues. Dans la première, *A magasságosról vagy subliméról* (Sur le suprême ou sublime), qui s'inspirait de la publication parue en 1732, intitulée *Traité du Sublime*, il croit trouver les deux sources du « suprême » « ou bien dans les choses qui nous environnent ou bien dans les sentiments intérieurs de notre âme » et il ne laisse aucun doute que la majesté de l'âme ne se trouve que dans ceux qui surmontent les passions et aspirent à de nobles vertus. Dans la deuxième étude intitulée *Más jegyzések a Magasságosról* (Autres notices sur le suprême), écrite d'après *L'art de sentir et de juger en matière de goût* (Paris, 1762), il parle moins du sublime dans le sujet que de l'état extasié de l'âme. Ici, ce n'est plus seulement le thème, majestueux et sublime indépendamment de l'individu, qui peut servir de source, mais tout état d'âme exalté et hors d'ordinaire. Et ce dernier peut être provoqué non seulement par la vertu, mais même par le crime et les passions. Il traite à part le sublime dans le crime, dont la grandeur nous impressionne si celui qui le commet « est d'un rare talent et se fait une grande renommée », et il souligne que ce sublime empreigne tous les détails de l'expression. Le principe classique de la modération se traduit ici dans la recommandation de réduire l'effet du sublime à une dose forte mais peu durable dans les œuvres littéraires, car comme il en est pour la nourriture ou la boisson fortes, une grande quantité en serait nuisible. La troisième étude *Ugyan arról más jegyzések* (Autres notices sur la même chose, d'après l'œuvre de P. Castel *Sur la nature du Sublime*) est pour ainsi dire à l'opposé de l'étude précédente et donne un résumé des conceptions esthétiques de l'époque. Le sublime, écrit-il, trouble l'esprit, bouleverse le cœur, et c'est le devoir et en même temps la raison d'être de la poésie, de le « dissimuler derrière les représentations et ne le montrer qu'à moitié ». C'est pourquoi il serait favorable que les vérités philosophiques les plus profondes soient exprimées d'abord en vers. Cette conception a sans doute été inspirée par l'idéal des grands poèmes philosophiques de la littérature antique, mais il n'est pas difficile d'y déceler une idée plus largement développée de l'esthétique allemande, qui souligne le rôle de la beauté comme élément de transmission. C'est dans cet esprit qu'on expose ici la thèse fondamentale sur la valeur, supérieure à tout, de la vérité. — Mais il y avait aussi une quatrième étude, dont Pétzeli n'a pas désigné la source. Le texte publié sous le titre *Az Enthúsiásmusról* (Sur l'enthousiasme) peut être ramené à plusieurs auteurs, il est possible qu'il a puisé dans une source anglaise. Le court écrit — probablement un extrait d'étude — est une véritable récapitulation et conclusion des trois précédents. On y dit que l'enthousiasme est la poésie même, et que l'exprimer est du plus grand mérite, qui fait le vrai poète. L'accent mis sur la « noble flamme » dans la poésie semble ici déjà remporter sur l'idéal d'élévation du classicisme. Mais ce n'est qu'une illusion due à la formulation. Dans les écrits théoriques de Csokonai, Földi et Pétzeli, l'extase et le sublime accentué jouent un rôle privilégié, et ce principe pénètre même petit à petit les œuvres poétiques, surtout vers les années 1790. Néanmoins, ce sont les règles, les formes fixes, la discipline

classique qui prendront le dessus, les meilleures œuvres poétiques montrant que nous n'en sommes tout au plus qu'aux débuts d'une transformation.

Les déclarations en guise de programme, les points de vue théoriques sur le rôle de la poésie soulignent, outre la vivacité des sentiments, surtout « l'amabilité », « la gentillesse ». Ce n'est que par « la douceur » des écrits que nous pouvons attirer les lecteurs sur la dure voie des sciences, écrivirent plus d'une fois Bessenyei aussi bien que Kármán. Ce sont les sciences sérieuses, les nouvelles vérités, une morale nouvelle qu'ils voulaient habiller dans des formes attirantes, et pour y arriver ils réclamaient la bonne tournure, la souplesse de l'expression, l'élégance du style. C'est donc premièrement du point de vue de l'utilité sociale qu'ils soulignent ici l'importance des formes plaisantes. Mais dans la poésie, ils essayent parvenir à ce but de différentes manières. C'est peut-être là que leurs conceptions sur les genres sont les plus arrêtées, du moins sur le plan théorique. Ils ont trouvé en abondance des indications, des descriptions théoriques, des exemples sur les caractéristiques de la poésie pastorale, sur les principes de son monde idyllique qui semblait fournir un cadre très propre à la représentation artistique de la morale innocente, naturelle. Dans la poétique de Marmontel, ils ont pu même découvrir une théorie affirmant que dans l'évocation artistique du monde pastoral on peint soit un monde passé, soit un monde imaginé et désiré, soit encore une idylle qui n'avait jamais existé.²⁴ Szerdahelyi, comme Földi, place ces genres de poèmes dans une catégorie à part. La « douceur », la gentillesse et la simplicité naturelles sont inhérentes à ce « sujet » ; le monde évoqué suggère lui-même la « douceur » de ses tableaux naturels, la simple et naïve ambiance de ses personnages, leurs vues morales, leur langage naturel, non recherché. Quand ils parlent plus longuement de ces traits, comme le fait par exemple Pétzeli, ils exigent la simplicité des descriptions et des tableaux, une versification souple et allègre, un langage et un ton naturels. Ils citent surtout Virgile comme modèle et c'est en effet ses éclogues qu'ils essayent d'imiter dans leurs expérimentations poétiques. Très peu d'entre eux connaissent les exemples de la poésie moderne ; aussi n'avons-nous pas, comme dans la littérature polonaise,²⁵ d'échos à la poésie pastorale de genre rococo. C'est le Suisse Gassner qui sera en Hongrie l'exemple le plus suivi dans la peinture du monde idyllique, mais ses œuvres influencent surtout en faveur du développement du sentimentalisme. A cette époque, l'imitation des idylles pastorales est motivée surtout par la recherche de la forme : on veut apprendre ce qui caractérise le genre, le style et l'expression. Ces imitations ne sont pas encore vraiment des œuvres rococo ; on y trouve beaucoup de traits classicistes ou sentimentaux. L'effet de la poésie pastorale rococo proprement dite se fera sentir au tournant du siècle, chez Csokonai et Fazekas, mais là aussi sous une forme spécifique, composite. La poésie qui se développe dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle essaye d'investir le monde poétique du naïf et de la douceur par le biais de plusieurs genres et de plusieurs styles. Tel est, par exemple, le genre du chant ; mais on en recherche les formes d'expression ou bien dans le « sujet » (sentiments simples, naïfs) ou bien dans les tableaux, les formules, la versification ou d'autres éléments stylistiques. Nous trouvons rarement un chant où le naturel et la douceur voulue empreignent l'ensemble et tous les

²⁴ Marmontel, *Poétique Française*, Liège 1778, vol. II, pp. 394-408.

²⁵ K. Krejčí, *Geschichte der polnischen Literatur*, Halle 1958, p. 141.

détails de l'œuvre. Et on n'a pas réussi à « revêtir les vérités sérieuses de formes enjouées », c'est-à-dire à réaliser la représentation artistique, attirante et légère des nouvelles doctrines, des vérités éclairées et des idéaux de la morale moderne. Dans la littérature de l'époque, c'est la poésie didactique de caractère épistolaire qui en serait la forme poétique la plus adéquate. Mais dans la poésie hongroise de l'époque ce sera là précisément le genre le plus flou, le moins réussi. Il est vrai aussi que la pratique poétique ne correspond pas toujours sans faille aux exigences modernistes de la théorie. Mais la connaissance des théories modernes a rendu — directement ou indirectement — nos écrivains de plus en plus conscients des nouvelles exigences des nouveaux temps.

On peut dire qu'en général l'information concernant les théories de l'art était à point en Hongrie : même si sélectionnées et par l'intermédiaire des auteurs de valeur secondaire, les nouvelles vues y parvinrent. Il est naturel que les nouvelles théories, les pensées esthétiques s'exprimaient dans le cadre de théories poétiques et esthétiques d'esprit traditionnel, classiciste — il en sera de même dans la pratique poétique aussi. Nous avons surtout analysé les questions, les problèmes théoriques qui connaissaient un écho, une apparition parallèle dans la poésie. C'est le caractère scientifique de la théorie artistique de l'époque qui se reflète dans notre poésie ayant grande tendance à la généralisation. La théorie traduit exactement ce qui est présent dans les bases mêmes : le caractère fort limité de tout individualisme, des tendances personnelles, subjectives. La prédominance de la description, la manière de représenter épique, distante, indirecte sont des exigences théoriques dans la poésie lyrique et une pratique pour les poètes. Les moyens d'expression traduisant la sensibilité et la délicatesse, le sentimentalisme et la vivacité des images sont à peine concrétisés aussi bien dans la théorie que dans la pratique. Et de même que dans les écrits analysant son but apparaît la mission utilitaire de la poésie, avec l'exigence d'être au fait de l'époque et de l'actualité, de la situation historique, de même l'inspiration directe des tâches concrètes, du service des idées, des événements d'actualité apportera aussi un changement dans notre poésie. La littérature théorique hongroise réduit considérablement le cercle des problèmes de forme ; elle désigne des lignes générales et, pour l'essentiel, elle repose sur les règles, devenues depuis longtemps canons, de la poétique et rhétorique classicistes. C'est surtout la forme des poèmes qui préoccupe les poètes puisqu'on est à l'époque de l'implantation définitive des formes étrangères (classiques et d'Europe occidentale). On discute de la légitimité et de l'utilité des formes étrangères ; l'on établit des règles de versification, et de prosodie proprement dites et on ajoute à cet ensemble de questions les problèmes généraux de l'évolution de la culture, du goût. Un paradoxe dans l'évolution de la littérature hongroise : l'appréciation et l'étude conscientes des formes de versification nationales hongroises apparaissent parallèlement avec les problèmes de l'implantation des mètres étrangers. La recherche et le rassemblement du patrimoine culturel national, de nos résultats poétiques, jettent les bases d'une analyse des possibilités de l'imitation poétique consciente. Quant aux genres, nous pouvons dire qu'ils se conforment en général aux anciennes normes poétiques classicistes. Quelques variations, quelques transgressions de normes timides, et pour ainsi dire inconscientes, apportent du changement et ouvrent la voie à l'évolution des genres lyriques.

MIHÁLY CSOKONAI VITÉZ

par

ISTVÁN SÓTÉR

Les changements qui caractérisent la littérature des pays occidentaux se présentent aussi dans les lettres hongroises de la fin du XVIII^e siècle, dans une période au cours de laquelle notre littérature *se forme* en une littérature moderne pour convenir aux exigences de l'époque. Bien que l'œuvre poétique de Mihály Csokonai Vitéz soit à peine connu au-delà des frontières hongroises, les critiques littéraires peuvent l'apprécier comme partie intégrante de la littérature européenne. Sa poésie est le modèle hongrois de la transformation littéraire qui se déroula en Europe centrale à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle.

Né à Debrecen en 1773, il y meurt en 1805. C'est un plébéien qui n'a jamais eu de métier au sens de tous les jours, mais qui, pendant sa courte vie, a parcouru la moitié de la Hongrie historique. Ne le prenons tout de même pas pour un vagabond, c'était un intellectuel, un homme très cultivé, qui n'a plus trouvé sa place dans cette période tardive du féodalisme hongrois.

Debrecen, cette ville hongroise qui se situe sur la Grande Plaine, entretient un collège calviniste depuis plusieurs siècles. On y suivait avec beaucoup d'enthousiasme, entre autres, les événements des Lumières françaises et hongroises du XVIII^e siècle. L'influence de Rousseau et celle de Linné s'y montrèrent surtout décisives, mais c'était aussi un centre de l'enseignement de la littérature classique. Voyons de plus près ce premier lieu de séjour de notre poète, où les hommes de lettres étaient également d'importants botaniciens, et une excellente bibliothèque a rendu le Collège encore plus riche et célèbre. Csokonai, après avoir passé quelques années là-bas, dut quitter l'endroit de ses études parce qu'il eut, lui aussi, tout comme certains de ses professeurs, des rapports avec les jacobins hongrois. Ce mouvement lancé surtout par des hommes d'origine nobiliaire, prit une fin tragique à Vérmező (Champ du sang) de Buda en 1795, où plusieurs personnages illustres appartenant aux milieux intellectuels furent décapités ou condamnés à prison. Les documents de langue latine de leur procès, leurs témoignages personnels servent aussi de preuves de leurs connaissances approfondies de la philosophie matérialiste française de D'Holbach, d'Helvetius et de La Mettrie.

Csokonai est, au début, jacobin en secret, ce qui ne l'empêchera pas plus tard — pour pures raisons financières — de louer son souverain dans des cantates et dans des odes, mais ces écrits ne lui rapporteront presque rien. Les Habsbourg se sont accoutumés aux cantates et aux panégyriques.

Les voyages de ville en ville, de région en région de Csokonai montrent aussi bien la situation des intellectuels plébéiens de Hongrie à l'époque des guerres napoléoniennes.

Celui qui n'a pas de domaine ou de bon poste, ne peut s'entretenir qu'avec le soutien des mécènes; et trouver un mécène pour la poésie n'est pas une chose facile à l'époque : le comte Ferenc Széchényi, aristocrate aisé, homme cultivé, fondateur de la plus riche bibliothèque du pays — devenue Bibliothèque nationale — n'a consacré pas un sou à la poésie. Csokonai essaie de s'enraciner d'abord dans le collège calviniste de Sárospatak, au nord du pays, puis il s'installe dans la Transdanubie (à l'ouest du Danube), dans la région la plus occidentale, si différente par sa civilisation et par ses coutumes de la ville natale du poète au nord-est de la Hongrie.

La présence parallèle dans la carrière littéraire de Csokonai des impressions provenant de la Transdanubie (la province d'antan des Romains, nommée Pannonie) et de Debrecen (la ville de la « Puszta » tout près du Hortobágy) se reflète dans tout son œuvre : c'est lui qui rattache le goût occidental, l'esprit du classicisme viennois, transmis en Hongrie par l'intermédiaire de la capitale autrichienne, à la tradition archaïque et populaire hongroise, c'est-à-dire le style des résidences seigneuriales au goût des bourgades, agrandies en gros villages, et à celui des collèges réformés. Offrir un tableau sur le mode de vie traditionnel, patriarcal hongrois, en connaissance de la vie moderne, élégante de Vienne, et en possession de l'héritage et des traditions pannoniens, voilà une position qui peut suffisamment justifier la naissance des œuvres satiriques de Csokonai, telles que la comédie intitulée *Karnyóné* (Madame Karnyó) ou l'épopée comique *Dorottya* (Dorothée, 1799), cette dernière — dans laquelle Csokonai rappelle avec beaucoup de charme les côtés comiques de la vie démodée, patriarcale d'un manoir hongrois — étant une pièce modèle du classicisme arcadien, créée d'après *l'Enlèvement de la boucle* de Pope. Le mode de vie « à la hongroise » de l'époque napoléonienne se dessine dans cette œuvre de la même façon que la vie des nobles polonais de cette même période dans le *Pan Tadeus* de Mickiewicz, mais ce qui se manifeste dans une forme satirique chez le Hongrois, sera l'évocation nostalgique d'un monde déjà disparu chez son contemporain polonais. L'ancien soldat retournant des guerres napoléoniennes apparaît dans le milieu burlesque de Madame Karnyó et remet sur pied pour ainsi dire, du point de vue d'histoire littéraire aussi, le genre comique.

Komárom, la riche ville des marchands de grains serbes, une base précoce du capitalisme hongrois en naissance, sera une station importante des voyages de Csokonai dans la Transdanubie. C'est à Komárom qu'il fera la connaissance, par l'intermédiaire de la femme d'un bottier de Komárom, écrivant elle aussi des poésies, de Julianna Vajda, une jeune fille charmante qui inspirera l'un des plus beaux cycles de poèmes d'amour de la littérature hongroise, les *Chants adressés à Lilla*, dans lesquels certains croient retrouver, sous une forme provinciale, l'esprit du rococo hongrois. Mais ce cycle de chants, tout comme l'épopée *Dorottya*, est né du goût arcadien : nous pouvons dire que c'est la poésie anacréontique s'inspirant du classicisme arcadien qui désigne et la forme et le genre des *Chants adressés à Lilla*.

Lilla ne deviendra jamais l'épouse du poète, et Csokonai, après avoir passé quelque temps dans plusieurs villes transdanubiennes, entre autres à Kaposvár aussi, lieu où se déroule l'histoire de *Dorothée*, finit par retourner à Debrecen (en 1802), et c'est là qu'il écrit son poème célèbre sur l'immortalité de l'âme sous le titre de *Halotti versek* (Poésies funèbres, 1804), une œuvre aussi bien philosophique que lyrique, inspirée par sa pneumonie. Cette maladie grave causa aussi sa mort en janvier 1805.

Mihály Fazekas, un poète aussi de Debrecen prononça le discours d'adieu à la tombe de Csokonai. Nous pouvons dire que Fazekas n'a pas atteint le niveau poétique de Csokonai, mais il l'a surpassé en tant que botanicien, même si c'est Csokonai qui, dans l'un de ses derniers poèmes, a fêté les plus belles fleurs : le muguet et la jacinthe, et les meilleures légumes : la citrouille et la carotte des jardins de Debrecen.

C'est une profonde transformation sociale, économique et politique qui caractérise l'essentiel de l'époque de Csokonai. La conscience sociale en changement de ladite période implique aussi la transformation radicale de la littérature — un phénomène qui s'épanouira dans le romantisme. Ce processus qui débute à la fin du XVIII^e siècle exerce une grande influence sur la poésie de la première moitié du XIX^e siècle et sur la période postromantique de la poésie mondiale que Baudelaire fera aboutir au symbolisme, et qui, plus tard, surtout avec la poésie de Mallarmé, ouvrira la période si mouvementée des écoles, des programmes poétiques du XX^e siècle. L'œuvre de Csokonai se situe au commencement de cette ligne d'évolution, dans une époque qui débute avec l'activité de Rousseau et de Goethe et se termine par le romantisme anglais, puis allemand.

Dans la méthode de création de Csokonai se retrouvent aussi bien les éléments typiques de la période précédente que ceux, nouveaux, qui s'en différencient et représentent les procédés caractéristiques d'une nouvelle poétique. Toute l'activité littéraire de Csokonai ne peut être jugée selon les critères de l'idéal poétique romantique, pourtant les éléments les plus novateurs de son œuvre sont ceux qui préparent la poésie romantique ou qui arrivent à leur floraison dans le romantisme.

Au XVIII^e siècle on prend au sérieux l'enseignement de la littérature antique, Csokonai apprend aussi à faire des poésies selon les modèles prescrits dans des traités de rhétorique et de poétique latins : il écrit ses œuvres aussi facilement en latin qu'en hongrois, il tient et aux genres et aux règles de la poésie antique (latine), et reste toujours fidèle à la structure poétique de ses prédécesseurs latins — bon nombre de ses poèmes sont écrits en hexamètres.

Mais les modèles antiques (romains) ne jouent pas un rôle prépondérant dans toute sa poésie, surtout pas dans ses œuvres les plus caractéristiques. D'autre part, ses thèmes composés dans des formes antiques, classicisantes, diffèrent de tout ce que le classicisme exige de la poésie. Le caractère personnel, subjectif, intime du futur romantisme se présente aussi dans ses œuvres qui suivent encore les principes du style classique. Il rappelle quelque peu Hölderlin, mais il serait plus avantageux de retrouver des analogies typologiques entre ses œuvres et celles des auteurs d'Europe centrale ou orientale qui développaient des idées non-classiques dans des formes classiques.

Il est à souligner que les poètes d'Europe occidentale ne se tournent pas à cette époque vers l'Antiquité romaine, ils puisent plutôt dans la littérature grecque ; je pourrais citer l'exemple d'André Chénier ou, plus tard, ceux de Keats et de Shelley. Mais Csokonai, à son tour n'a point recouru aux Grecs. Il écrit, nous le savons bien, des poèmes anacréontiques — ce sont ses meilleures œuvres —, mais l'influence d'Anacréon lui parvient par l'intermédiaire des poètes allemands. Bien que tout l'œuvre de Csokonai fût influencé par la poésie d'Ovide et par celle d'Horace, il se montre tout de même différent de ce qui s'est créé dans la poésie européenne suivant directement les modèles antiques, romains. Cette séparation entre l'Antiquité d'une

part et la conservation de certaines traditions antiques de l'autre était également un phénomène spécifique de la culture d'Europe centrale et orientale.

Comment Csokonai, ce poète solitaire pouvait-il réagir aux changements survenus et dans la théorie poétique et dans le lyrisme, comment pouvait-il en prendre conscience en séjournant dans différents endroits (villes et châteaux) de la Hongrie du XVIII^e siècle? Il nous paraît que les idées de Delille et de Parny lui étaient également familières, de même que celles de Young — sa nouvelle conception poétique était assez répandue en Hongrie —, mais au lieu de relire l'œuvre complet de Goethe, c'est à celui de Wieland qu'il se tourna. Puis Ewald Kleist, le « major prusse », le poète de Frühling, ainsi que Bürger, Kotzebue, et dans une certaine période de sa vie Metastasio et Schikaneder l'intéressèrent, mais il ne consacra pas beaucoup d'attention à l'œuvre de Heinrich Kleist — à peine connu même dans son pays. Ce qui veut dire qu'il montra un vif intérêt pour le goût italien à la viennoise, pour la musique de Mozart ainsi que pour les genres de musique et pour les textes du classicisme viennois. Ce n'est pas en premier lieu la musique qui l'intéressait, mais justement ce qui était caché dans la musique et en même temps y représenté, c'est-à-dire la structure du poème entier et des strophes, son enjouement, la fantaisie des rimes.

N'oublions pas de souligner cependant que toutes ces influences mentionnées ne peuvent pas seules expliquer la poésie de Csokonai ni celle des autres grands poètes de l'époque. Ceux dont les œuvres furent traduites par Csokonai étaient tous des poètes médiocres tandis que j'ose comparer l'importance et la grandeur poétique de notre poète à celles de Hölderlin ou de Coleridge.

Il est aussi certain que Metastasio, Delille et les poètes allemands de moindre influence représentaient un goût différent de celui du classicisme, nommé souvent goût rococo; et nombreux sont ceux qui voient en Csokonai un poète de style rococo. Mais le simple emprunt de ce terme aux arts décoratifs et sa simple application littéraire serait inexacte. Nous devons nous référer au fait que les caractéristiques du style rococo s'étaient déjà effacées dans les beaux-arts et les arts décoratifs à l'époque de Csokonai, car l'évolution hongroise souffrant d'un retard remarquable par rapport aux pays occidentaux était toujours capable de faire survivre certains styles du passé. N'oublions pourtant pas que dans les lettres, les principes classiques étaient appréciés dans les pays occidentaux aussi, tandis que le style rococo triompha dans les beaux-arts et dans les arts décoratifs.

Chez Csokonai nous rencontrons l'attachement à la méthode de création du classicisme et le reniement de celle-ci. Et là où il la renie, le fait plus catégoriquement que Delille ou Metastasio. — Il s'en éloigne surtout dans le sens d'un nouveau lyrisme pur, direct. — Ce qu'on prend pour rococo chez le chevalier de Boufflers, chez Colardeau, chez Bernis ou chez Sedaine n'est en réalité que l'apparition temporaire des « genres mineurs » du classicisme et n'est pas accompagné d'un renouvellement radical du principe poétique du classicisme, ne signifie donc pas une attirance sincère vers quelque chose de tout neuf. La présence littéraire du rococo ne s'accompagne donc pas encore de l'apparition du lyrisme qui deviendra le vrai transformateur de la poésie au tournant du XVIII^e au XIX^e siècle et qui parviendra à son règne dans le romantisme.

Les genres, les formes traditionnelles du classicisme restent également en vigueur dans l'œuvre complet de Csokonai, et les idées des Lumières marquant le plus profondément sa vision du monde seront aussi exprimées sur un ton épistolaire-

réflexif (voir les poèmes *Az Estve* [Le soir], *Konstancinápoly* [Constantinople] et *Marosvásárhelyi gondolatok* [Réflexions à Marosvásárhely]). C'est dans la forme classique du vers de douze syllabes, à rimes plates qu'il s'exprime dans ses poèmes dissertatifs, philosophiques, comme par exemple dans le *Broughton religiói lexikona* (Le dictionnaire religieux de Broughton), ou dans des discours funèbres annonçant le poème *A lélek halhatatlansága* (L'immortalité de l'âme), et dans les divers panégyriques, dans les poésies de circonstances écrites à l'occasion d'un mariage ou d'une fête, tout comme dans certains poèmes facétieux : *A pendelbergai vár formája és megvétele* (La forme et la prise du château de Pendelberg). Vu les poèmes traditionnels, largement répandus dans le classicisme du XVIII^e siècle, Csokonai semble être influencé aussi bien par les épîtres de Voltaire que par *Le Berger de Charmette* de Rousseau, dont les allusions philosophiques à Newton, à Leibnitz, à Locke, etc. réapparaissent chez le poète hongrois aussi — ce qui n'est pas du tout le fait du hasard.

L'épître ou quelque peu l'ode et l'élégie classiques se conservent et se dissolvent en même temps dans des formes de cantates chez Csokonai, et rappelons à ce propos que sa poésie date de l'époque de la composition des *Saisons* par Haydn. Ses brefs écrits créés à l'occasion de la Diète de 1741 ou la petite scène d'opéra *A becsület nevében* (Au nom de l'honneur) accompagnée d'airs, de duos et de chœurs rendent encore plus riche sa série d'épîtres, d'odes et d'élégies classiques.

Nous savons que le classicisme a développé une variante plus libre, réflexive de l'épître, englobant tout ce qui est resté hors des cadres de l'ode, de l'élégie, de l'épigramme, du poème didactique, du poème descriptif, etc., assimilant en plus l'élément réflexif de l'ode et de l'élégie. Les poètes de cette nouvelle tendance s'expriment sur un ton plus personnel, comme par exemple Csokonai, mais sans transformer ce ton en un style lyrique, et se servent des tournures du langage de la conversation sans rompre avec la métrique du poème classique; ces poésies sont riches en éléments pittoresques ou musicaux qui ont été mis de côté dans l'ode classique. Cependant, le fait que l'épître, l'ode et l'élégie — des genres classiques — restent également présents dans la poésie de Csokonai prouve bien son attachement réel au classicisme.

Nous devons faire mention, à propos du rôle littéraire de Csokonai, de la poésie hongroise baroque des XVII^e-XVIII^e siècles ou de son correspondant plus vulgaire : des chansons de danse, des chants populaires, des compliments en vers conservés dans des chansonniers en manuscrit. Ce trésor de notre littérature baroque est tout à fait étranger au classicisme, et Csokonai en sauvegarde entièrement le charme, la naïveté. C'est cette tradition poétique archaïque, plus ou moins populaire qui prête à sa poésie une sorte de lyrisme anticipant déjà le romantisme. La musicalité, l'enjouement des formes baroques enrichissent souvent les poésies de Csokonai, mais il en a d'autres, relativement peu nombreuses, qui ont un caractère vraiment populaire. Il est caractéristique que lorsqu'il dépasse le classicisme et se tourne vers le romantisme, il remonte aux formes littéraires baroques, archaïques, vulgaires et quelquefois à la chanson populaire. Dans les scènes grotesques de sa comédie intitulée *Karnyóné* (Madame Karnyó), jouée même de nos jours, il reste fidèle à la tradition théâtrale des collèges et y insère en même temps quelques éléments de la « comédie féerique » de Vienne.

A la fin du XVIII^e siècle, dès que les chansons dites de folklore strasbourgeoises écrites par Herder et Goethe avaient été publiées, il n'était plus étonnant si quelqu'un avait recours — afin d'élever sa poésie à la hauteur de la « grande poésie » — aux chansons folkloriques. Nous savons bien que la théorie poétique de Herder, différente de la théorie du classicisme était pour le culte du folklore — annonçant déjà la conception romantique —, et il est aussi connu que dans la période tardive du classicisme certains genres classiques s'attachaient aussi à la chanson populaire (folklorique). Il est à souligner à propos de la poésie de Csokonai que ce n'est pas à la manière herdérienne qu'il puisait dans la source du folklore. Lorsqu'il voulait débarrasser les traditions poétiques hongroises de la lourdeur et de la proximité qui les caractérisaient, tout en sauvegardant leur charme original et le caractère familial qui leur étaient toujours propres, ce n'est pas parce qu'il s'intéressait à la chanson folklorique par excellence, mais c'est une tradition baroque de chansonnier qui l'attirait et qu'il voulait renouveler ou modifier. Par rapport à l'effet des chants et des chansons de danse baroques, les chansons populaires — préférées plus tard dans les milieux populistes — avaient une moindre importance dans la poésie de Csokonai. Nous pouvons constater en tout cas que ses poèmes dits baroques traditionnels représentent la transition entre la poésie traditionnelle des temps anciens et le romantisme du XIX^e siècle, et qu'ils diffèrent grandement de l'idéal et du goût poétiques du classicisme.

Cependant l'autre phénomène essentiel de ce processus de transformation est que Csokonai introduit un ton lyrique personnel, complètement étranger au classicisme. La poésie européenne se renouvelant au tournant du XVIII^e au XIX^e siècle réhabilite le lyrisme et rompt avec la conception antilyrique du classicisme. Csokonai se jette donc avec beaucoup d'énergie dans le renouveau littéraire, et ce qui lui rend possible d'assimiler ce nouveau lyrisme dans sa poésie, c'est justement la connaissance approfondie des genres littéraires traditionnels provenant d'une époque antérieure à celle du baroque : des « chansons de fleurs » qui ont été retrouvables dans des chansonniers baroques et des chansons populaires dans une certaine mesure. Le lyrisme de Csokonai se manifestant d'abord dans ses poèmes à proposition dominera par la suite dans tout son œuvre.

Nous retrouvons donc, dans la méthode de création de notre poète, un certain héritage du classicisme ensemble avec le nouveau lyrisme. Mais il faut y ajouter que la poésie classique de cette période s'est prononcée elle aussi pour des traditions qu'on ne pouvait plus tenir classiques — et ceci en gardant bien sûr les formes classiques mais en y assimilant des éléments intimes, personnels, pittoresques. Ce même phénomène se présente d'ailleurs dans la poésie de Delille et de Parny ; celle d'André Chénier fait écho, dans des formes classiques, des idées qui seront recherchées et acceptées par les romantiques français du XIX^e siècle (après 1820). Mais ce qui est le plus important, c'est que Csokonai, dans sa poésie modernisant l'héritage baroque ou la poésie folklorique, n'unit pas le style ancien avec le nouveau, mais il crée un art tout neuf, différent et du baroque et du classicisme.

Les poèmes à proposition classiques et les formes non-classiques apparaissent donc parallèlement chez lui. Toutefois, dans la période finale de sa carrière littéraire, un phénomène inattendu et particulier se présente. Un bon exemple de ce changement est le poème intitulé *Új esztendei gondolatok* (Réflexions de Nouvel An, 1798), dans lequel

il tente une forme poétique close pour écarter les digressions capricieuses du ton personnel, et ceci au profit de l'unité du poème. C'est ainsi qu'il procède dans un autre poème intitulé *Földi rózsa* (Rose terrestre), dans la dernière variante duquel : *A rózsabimbóhoz* (Au bouton de rose) — ne comportant plus les éléments enjoués de la première — le poème est quasi scindé en deux, et une grande différence de style se montre entre les deux parties. D'autres poèmes de Csokonai qui reflètent déjà, sous forme d'une poésie antique, traditionnelle, des rêves purement romantiques annonçant ainsi le lyrisme de Dániel Berzsenyi, voient le jour dans cette dernière phase de son activité poétique. C'est également dans cette dernière période que les poésies à proposition, les poésies dissertatives, épistolaires de style classique cessent de dominer son œuvre. Elles deviendront plus homogènes et auront un ton plus pathétique. Le passage par exemple de la cantate sur la Diète de 1741, évoquant la beauté du Danube, convient déjà aux exigences du romantisme hongrois tout comme le poème intitulé *Igazság diadala* (Le triomphe de la vérité) — ce dernier dévoile le mieux la crise idéologique de Csokonai, mais atteint la même hauteur poétique que ses plus grandes œuvres.

Ce changement s'explique de la façon suivante : Csokonai, après avoir dépassé les cadres du classicisme scolaire, moralisant, qui exprimait souvent des idées philosophiques mais reniait les procédés du lyrisme — le meilleur modèle de ce classicisme avait été la poésie de Voltaire — a élaboré un classicisme tout à fait individuel, dans lequel il a réuni toutes les nouveautés de sa poésie de sources non-classiques. Ce nouveau style a renfermé les éléments non-classiques de la poésie fondamentalement classique de l'époque, préparant ainsi les nouvelles tendances poétiques du XX^e siècle, basées sur une conception du monde romantique. La poésie de Csokonai, inspirée du style baroque traditionnel des «chansons de fleurs» atteindra sa forme définitive autour des années 1800. C'est alors que son classicisme en plein épanouissement, exprimant des réflexions philosophiques s'accompagne d'un ton lyrique, intime, personnel. Pour citer un exemple, je me réfère à son poème adressé à la comtesse Erdődy, dans lequel les éléments de panégyrique se complètent d'un ton intime qui s'est manifesté d'abord dans les *Chants adressés à Lilla*. Mais le poème intitulé *Réflexions de Nouvel An* (déjà mentionné), tout comme les autres : *Az estéhez* (Au soir), *Háfiz sírhalma* (La tombe de Hafiz), *Doktor Földi sírhalma felett* (Sur la tombe du docteur Földi) et le dernier *A szélhez* (Au vent) appartiennent aussi à ces œuvres lyriques d'inspiration philosophique.

Les deux meilleurs exemples de cette période aspirant à la perfection stylistique du classicisme et restant fidèles à un lyrisme plein de sensibilité sont la variante définitive du poème *A tihanyi Ekhóhoz* (A l'écho de Tihany) et la romance parue sous le titre de *A reményhez* (A l'espérance). Enfin la grandiose poésie intitulée *Halotti versek* (Poésies funèbres) — connue aussi sous le titre de *A lélek halhatatlansága* (L'immortalité de l'âme) — couronne l'œuvre poétique de Csokonai, englobant des sources et des éléments classiques et non-classiques, les réflexions et le lyrisme du poète ainsi que *Les poésies funèbres* atteignent les hauteurs d'une poésie vraiment remarquable dans la littérature mondiale aussi. Elles ont été écrites en 1804, à l'occasion d'un enterrement, ce qui explique leur caractère méditatif. On y trouve aussi une analyse de la doctrine sur l'immortalité de l'âme, basée sur des arguments théologiques, les idées y exposées remontant aux traditions de la poésie classique d'inspiration didactique, et c'est ainsi

que plus elles ont un caractère réflexif, plus elles perdent de leur valeur poétique. Mais ce poème diffère en même temps des poésies d'inspiration scolaire du classicisme, car il exprime aussi la peur de la mort de l'homme (grave problème de l'existence humaine) et évoque, sur un ton lyrique, le monde de la nature dont il est si difficile de se séparer.

Cependant, c'est dans cette même période classique de la poésie de Csokonai — qu'il serait plus juste de nommer la période de l'aspiration à un équilibre réflexif et aux belles formes poétiques — que naissent des poésies non seulement de genre classique, telles que des odes, des épîtres, des panégyriques, mais des écrits non-classiques aussi, comme par exemple des chansons populaires, des romances, des chansons de « fleurs » et des chansons de danse.

Les critiques littéraires prennent souvent Csokonai pour un poète rococo. Certes, son ton, sa manière d'écrire légère, élégante, proviennent de la pratique qui a caractérisé la poésie « précieuse » de l'époque de Louis XV. Mais je dois me référer à nouveau à ce que j'ai déjà mentionné plus haut, c'est-à-dire que ce qu'on a l'habitude de tenir pour rococo chez le chevalier de Boufflers, chez Colardeau ou chez Bernis et Sedaine n'est en réalité qu'une nouvelle variante du classicisme qui n'est pas accompagné d'un renouvellement radical du principe poétique.

La théorie littéraire et l'esthétique de l'Arcadie italienne (1690), puis celles de la portugaise (1756) se sont créées en même temps que le classicisme de Boileau et n'en diffèrent pas beaucoup. La conception stricte d'une hiérarchie de genres poétiques caractérisait toutes les deux écoles. L'ordre suivant l'ordre des genres poétiques fut accepté : épopée héroïque, épopée comique, ode, élégie, épître, épigramme, etc. Ces sévères prescriptions ont renfermé dans des limites le choix de thèmes dans certains genres. Mais il faut y ajouter que dans d'autres genres, dans la satire ou dans l'épopée comique par exemple, cette doctrine si sévère a permis une grande liberté : voir les satires des poètes classiques français ou *Le Lutrin* de Boileau. Les chansons d'amour et de table anacréontiques arcadiens diffèrent également de l'idéal classique que Malherbe avait désigné dans l'ode. Les genres grotesques de l'Arcadie semblent refléter certains éléments du goût baroque que la doctrine classique tâchait d'abolir. La *Dorottya* de Csokonai garde les cadres du classicisme dans son genre, tandis que les scènes descriptives (les costumes, le milieu, les danses hongroises, l'alternance des épisodes amusantes qui se déroulent dans la cuisine et dans la salle de bal, l'apparition des personnages) ne se heurtent pas du tout aux règles du classicisme permettant certain grotesque. Au contraire, c'est en les respectant qu'elles deviennent de plus en plus pittoresques, descriptives, comiques, vivantes, gaillardes même. Cette doctrine a donc rendu possible de réaliser, dans les genres comiques et satiriques, tout ce qu'elle a défendu ailleurs. Nous pouvons dire que la doctrine classique a créé un contrepoint critique à l'égard du classicisme. Voilà pourquoi *Dorottya* est contre l'idéal classique (sublime et ennuyant) : elle se sert librement de toutes les possibilités offertes par la doctrine classique.

Cette pièce nous raconte l'histoire gaie, amusante du carnaval de Pannonie, des farces vulgaires, les gaillardises qui reflètent bien les désirs des « vieilles filles » ; et tout cela dans un style qui ne se développera pas vraiment dans le romantisme mais dans le réalisme du XIX^e siècle. Pour désigner la place de Csokonai dans la poésie européenne de son époque, nous devons examiner le rôle et le caractère du classicisme de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles. Dans les décennies qui précèdent l'apparition du

romantisme, la crise de la tradition antique et celle du classicisme de Boileau se montrent permanentes. De Winckelmann à la période «classique» de Gœthe et de Schiller, c'est dans le néo-hellénisme, dans l'interprétation du classicisme de Chénier, dans l'activité théorique de Batteux et de Sulzer, dans la conception littéraire de Voltaire, ainsi que dans la manière de voir critique de Samuel Johnson, que se présentent les diverses tentatives du renouvellement du classicisme, des tentatives qui disparaissent petit à petit au début du XIX^e siècle, puisque la bourgeoisie affermie dans les révolutions acceptera finalement, en tant que tendance adéquate à son époque historique, le romantisme et, presque simultanément, le réalisme. Mais au temps de Csokonai, cette crise du classicisme n'était pas encore arrivée à son paroxysme, au contraire, il s'agit d'une méthode de création, développée, renouvelée justement à partir de lui.

Le classicisme eut un rôle spécifique en Europe centrale et orientale. Dans les pays où la vie intellectuelle était conditionnée par la cour royale (avant tout en Russie et en Pologne), le classicisme contribua au développement d'une littérature plus évoluée qui, à son tour, favorisait un niveau de culture et de civilisation plus évolué.

Bibliographie sélectionnée

- Horváth, J., *Csokonai*, Budapest 1936;
 Toffanin, G., *L'Arcadia*, Bologna 1946;
 Julow, V., *Csokonai Vitéz Mihály*, Budapest 1975;
 Szauder, J., *Az éj és a csillagok, Tanulmányok Csokonairól*, (La nuit et les étoiles. Etudes sur Csokonai), Budapest 1980;
 Venezia, Italia, *Ungheria fra Arcadia e Illuminismo* (a cura di Béla Köpeczi e Péter Sárközy), Budapest 1982;
 Sárközy, P., *Et in Arcadia ego — Magyarok és a XVIII. századi Itália (űűű — Les Hongrois et l'Italie du XVIII^e siècle)*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1983, 1-3, pp. 238-251.

LA PROSE NARRATIVE HONGROISE A L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

par

ANTAL WÉBER

La prose narrative est apparue relativement tard dans la littérature hongroise, tout comme dans les autres pays de l'Europe de l'Est. Nous employons, naturellement, le terme de prose selon la terminologie poétique en usage aujourd'hui : il s'agit d'un moyen de représenter la réalité en décrivant des événements, des circonstances, des caractères dans un monde fictif, créé. Les histoires contées, les fables, les légendes, les formes annonçant la nouvelle, ont très tôt fait leur apparition : les variantes de ces genres connus en Europe sont parvenues dans la littérature hongroise par la voie habituelle de diffusion de la littérature religieuse du Moyen-Age, et par la transmission internationale de la prose de la Renaissance. Leur mérite est plutôt au niveau du vocabulaire et du style : elles enrichissent par leurs sujets la culture littéraire hongroise, elles forment un lien avec les grands courants de style et d'idéologie d'Europe. C'est sur ces initiatives antérieures que se fonde le baroque avec toutes ses variantes de genre qu'on peut découvrir avec plus ou moins de décalage dans toutes les littératures nationales. Elles ne sont en général pas originales : ce sont des traductions, des remaniements, des adaptations libres. Mais l'intérêt porté aux thèmes par les auteurs traducteurs et aussi par les lecteurs est toutefois un phénomène de goût, caractéristique de la vie culturelle, et signale, quoi qu'indirectement, l'évolution des pensées, de la culture, à certaines époques; il nous renseigne en quelque manière sur les normes morales et esthétiques dominantes d'une époque donnée.

Cet aspect de l'histoire de la culture est remarquable en soi-même; du point de vue de l'histoire des styles, la pratique de la traduction libre et de l'adaptation libre des « thèmes » et des « motifs » ambulants, pour la plupart par des dilettantes, assure la continuité absolument nécessaire pour rejoindre les nouveaux courants, pour s'adapter aux nouvelles exigences de style.

Par son contenu cette sorte de prose doit être considérée comme secondaire. Car, si nombreux que soient les stéréotypes venant surtout de la Renaissance dans la prose européenne, les nouvelles, les romans ou même les œuvres de genre mixte nées en Italie, en Angleterre, en France reflètent la vie concrète de leur époque — du moins les œuvres représentatives. Ainsi leur originalité n'est pas due à l'aptitude à faire des arrangements littéraires, mais aux liens directs qui attachent leurs auteurs à l'époque, liens par lesquels ceux-ci expriment leur temps. Là où cela fait défaut (comme en Hongrie), seuls les modèles basés sur des résultats artistiques étrangers exercent une influence en s'imposant comme variantes en langue nationale d'une indépendance relative.

En analyser la cause n'est pas notre tâche. Nous devons nous contenter de l'allusion habituelle aux conséquences culturelles dues aux circonstances historiques défavorables. D'ailleurs, ce fait notoire a exercé une influence particulièrement négative sur l'enracinement de la prose populaire, amusante, irrégulière, remontant à des origines diverses et déjà peu appréciée dans les circonstances culturelles plus évoluées (où, même dans les pays européens qui produisent déjà des œuvres classiques, elle n'a pas de rang esthétique égal aux genres en vers); c'est cela qui, entre autres circonstances, a conduit à un décalage qui ne devra être rattrapé qu'au XIX^e siècle.

Il faut ranger parmi les trésors de la prose hongroise les mémoires qui ont vu le jour au début du XVIII^e siècle, par exemple l'autobiographie de Miklós Bethlen ou l'œuvre de Péter Apor sur les métamorphoses de la vie en Transylvanie. Ces travaux ne sont plus guère éloignés des circonstances réelles, au contraire, en tant que mémoires ils en sont l'expression directe reflétée par l'aveu personnel ou l'expérience vécue. C'est justement cette intimité qui donne son charme et même ses valeurs stylistiques au genre de mémoires, mais il y manque cependant la création artistique consciente véhiculée par la fiction, et c'est plutôt grâce à son atmosphère, à son style qu'il influence l'évolution future; d'autre part, il fournit des œuvres meilleures, plus instructives et d'une plus haute valeur stylistique que les nombreuses expériences maladroites dans le domaine de la prose « normale ».

Il est à noter que du point de vue du style, la prose des siècles anciens ne se limite pas aux belles-lettres dans le sens étroit du mot; on sait que la langue de l'historiographie, de la littérature religieuse, des sermons, des discours et même de la science façonnent et développent le style de la prose. Les relations directes et indirectes avec l'extérieur qui s'y font valoir, influencent sans aucun doute la phraséologie de la prose. Cet impact se renforce justement dans le cas de la prose éclairée dont l'orientation théorique attire les idées les plus diverses. Les écrivains « polygraphes » des Lumières qui passent librement entre les belles-lettres et les différentes sciences, se servent largement de cette tradition, et dans nombre de leurs œuvres ils ne tracent pas de limite entre le domaine des motifs créés par l'imagination et les méditations scientifiques, ou parfois publicistiques, du genre du pamphlet.

Quelque nette que soit sa séparation par rapport aux autres époques de l'évolution intellectuelle de l'histoire des idées, nous ne pouvons considérer le courant idéologique des Lumières comme un phénomène de goût¹ même si toute une marge d'idées et de traits thématiques en font un phénomène relativement clos. Le caractère de son mouvement intérieur est de nature intellectuelle, c'est-à-dire qu'il se rattache d'une manière relativement lâche aux événements concrets de l'évolution sociale. C'est pour cela qu'il est difficile de fixer le commencement de l'époque des Lumières et les manières dont celles-ci apparaissent dans les différentes littératures nationales. Dans la société hongroise, comme en général dans les sociétés de l'Europe de l'Est, on peut l'observer bien avant son actualité historique, comme le produit d'une orientation caractéristique. Il vaut la peine de s'arrêter aux traductions. Les sentiments et les idées des Lumières, son enseignement moral, sa théorie politique, ses aspirations aux réformes prennent la forme de lectures, de produits intellectuels pouvant attirer sur eux l'intérêt national auprès des lectures éphémères offertes par le commerce du livre.

¹ L'unité de style a été démontrée par R. Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, Paris 1963.

L'œuvre de Fénelon est traduite en hongrois en 1755 par László Haller (*Les Aventures de Télémaque*, en hongrois : *Télémakhus bujdosásának történeti*). Cette forme, celle du roman politique déguisé en roman de voyage est déjà dépassée à cette époque, et les réflexions françaises placées dans un cadre antique n'annoncent les Lumières que dans la mesure où elles lancent le programme de son évolution vers la monarchie absolue. Il est cependant incontestable que par ses thèmes et ses idées, et même par son genre, ce livre tend vers les Lumières. Il donne naissance à nombre de variations. Ce n'est pas par hasard que l'écrivain et penseur le plus typique des Lumières hongroises, György Bessenyei a également choisi, à un âge avancé, cette forme pour résumer, dans son œuvre intitulée *Tariménés utazása* (Le voyage de Tarimène, 1804), ses vues sur la société, sur le droit et sur l'Etat.

Il serait difficile de procéder à une appréciation esthétique à propos de la formulation littéraire des doctrines des Lumières. On pourrait détecter une série de motifs qui remontent jusqu'à des auteurs connus, comme Voltaire ou Montesquieu, mais chez ceux-ci le pamphlet ou la satire poursuivent et développent une tradition de style consciente, dans le cadre d'un classicisme mûr. Faute de base traditionnelle, l'écrivain d'Europe de l'Est essaie d'imiter les modèles donnés dans sa langue nationale moins polie, mais cela avec peu de succès. Et, chose curieuse, ce sont, dans ces œuvres, les parties contenant les anecdotes caractéristiques des traditions nationales qui sont les plus réussies. Il ne peut naturellement pas s'agir de description de caractères ou de situations dans des œuvres qui suivent certains schémas fixes, et la couleur locale, nationale ne se fait valoir que dans quelques détails illustratifs d'une manière indirecte, dans les nuances de la pose des problèmes. C'est plutôt leur fonction, au point de vue de l'histoire des idées, qui est importante, bien qu'elles transmettent aussi des qualités esthétiques. D'ailleurs on ne trouve pratiquement pas d'autre œuvre originale dans ce genre que celle de Bessenyei, les autres morceaux et variations de ce genre étant des traductions ou des adaptations libres.

Si nous soulignons l'importance des traductions, nous ne pensons pas seulement à l'utilité de la transposition au sens qu'on lui donne aujourd'hui, mais aussi à la fonction linguistique et stylistique que la traduction remplissait comme activité littéraire. Elle avait naturellement aussi une importance dans la propagation de la culture et dans la formation du goût. C'est aux traductions en prose de langue hongroise du XVIII^e siècle que nous devons la naissance du style épique, se révélant apte à l'expression plus moderne des expériences vécues. La conscience linguistique, comme condition première de la création pour la culture nationale est une spécificité importante qui appartient en propre à la phase historique caractérisée par le besoin d'une culture nationale, programme que les hommes de lettres progressistes voulaient réaliser non pas d'une façon isolée, mais en adoptant les acquis culturels internationaux nés sous le signe des Lumières.

Si l'on regarde en arrière aujourd'hui, ce processus semble net; en réalité, il s'est accompli à des niveaux très différents, souvent spontanément et d'une esthétique parfois de qualité très imparfaite. Ephémères étaient les œuvres elles-mêmes qu'on a entrepris de transposer. Nous rencontrons des œuvres les plus diverses, allant du roman héroïque baroque en passant par les histoires picaresques jusqu'aux œuvres représentatives de la littérature européenne du dix-huitième siècle. Nous devons tenir compte de l'influence de quelques phénomènes de mode sur les traducteurs,

phénomènes dont nous ne connaissons pas exactement la nature. Il ne faut pas oublier non plus l'absence d'une vie littéraire organisée, l'arrière-plan sociologique de l'activité littéraire. L'écrivain de l'époque considère la culture comme une source de prestige social, et non pas comme une vocation déterminant son existence; car cette dernière manque aussi bien de base matérielle que de base organisationnelle. Nous rencontrons les motivations les plus diverses dans cette activité, la plupart de caractère moral, visant une délectation élevée ou quelque idée ou philosophie. Ces motifs subjectifs bien que d'un niveau de conscience différent, rencontrent les aspirations à la diffusion des Lumières.

Citons quelques exemples pour montrer l'éventail des œuvres traduites et la mesure dans laquelle celles-ci répondaient à l'exigence de présenter en langue nationale des produits éminents de la prose européenne. Nous y retrouvons le roman héroïque de Calprenède aussi bien que les Contes moraux de Marmontel, certains travaux de Wieland, un certain nombre d'imitations de Werther, et à la fin de l'époque, dans la traduction d'écrivains déjà plus connus, les œuvres de R. Le Sage, R. Chateaubriand, S. Richardson, O. Goldsmith, L. Sterne et d'autres encore. C'est en même temps qu'exercent leur influence, même s'il n'y a pas dans tous les cas de traducteur pour leurs œuvres principales, les grands des Lumières françaises, Voltaire et Rousseau, les représentants du classicisme anglais, les Allemands, Lessing et Gœthe et d'autres qui représentent l'esthétique de l'époque, exercent une influence considérable même si, faute de traducteurs, leurs œuvres principales ne sont pas toujours traduites. Leurs œuvres font partie des lectures quotidiennes des avertis de la littérature, leur connaissance est obligatoire pour quiconque se voulant informé. Leurs vues dominent même la littérature en prose.

Ce serait cependant une erreur de croire que la période de notre littérature qui correspond au dernier tiers du XVIII^e siècle puisse être qualifiée d'éclairée, surtout s'il s'agit d'une analyse quantitative. Déjà nous le savions, et les recherches sociologiques littéraires internationales le confirment, que la littérature populaire, les différentes lectures marginales sont en général porteurs du goût traditionnel et qu'en général, il faut compter aussi avec d'autres manifestations d'un conservatisme résiduel. Par leur nombre, celles-là peuvent même dominer dans certaines sphères de la vie intellectuelle, surtout aux niveaux inférieurs de la culture. Nous savons, par l'œuvre fondamentale de R. Mandrou, que la littérature distrayante, de niveau moyen, du «siècle des Lumières», qui était la nourriture intellectuelle de quatre-vingt-dix pour cent des lecteurs, pour la plupart occasionnels, offre une image tout à fait différente de celle fournie par l'histoire de la littérature où les encyclopédistes occupaient une place centrale.² Du point de vue de la tendance d'évolution c'est tout de même la science faisant une sélection des qualités qui a raison, car c'est cette «littérature d'élite» qui concentre les traits essentiels de l'époque. Sous ce rapport la situation n'est pas très différente en Hongrie, bien que les motifs soient incontestablement autres. Ici on peut définir la littérature distrayante, marginale, conservatrice par le terme de baroque provincial.

Ainsi on voit défiler dans la prose hongroise de l'époque des histoires comme *Kártigám* (1772) dû à la plume d'Ignác Mészáros et très populaire à l'époque. Naturellement cette fois non plus il ne s'agit pas d'un original, car, comme la philologie

² R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1964.

l'a démontré, ce thème a de nombreuses variantes internationales (française, allemande) et il ne nous manque que la variante qui pouvait servir de modèle en toute évidence à cette œuvre. La fillette turque, délivrée de sa captivité, se révèle hongroise, elle fait des conquêtes d'amour remarquables dans les milieux aristocratiques de la cour française : une histoire au thème héroïque et galant, propre aux lectures qui ont fait fortune autrefois à l'étranger et parmi les lecteurs hongrois moins exigeants du dernier tiers du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle aussi. Cette espèce de baroque aulique, dont on connaît les modèles supposés, convient parfaitement au goût d'un public essentiellement nobiliaire et attaché à la cour. *L'Etelka* (1788) de András Dugonics ne diffère pas trop de l'œuvre précédente, bien que ce roman propage consciemment une sorte de nationalisme provincial noble et de plus, l'action se passe dans la cour hongroise et païenne d'un prince du dixième siècle. Elle suit exactement les schémas du roman héroïque malgré la surface visiblement magyare et son traitement nettement populaire. L'œuvre est ainsi un modèle type du goût baroque provincial et patriarcal.³

Ces genres d'histoires en prose convenaient naturellement aux exigences intellectuelles d'une couche sociale rétrograde, de culture démodée, assez large cependant ; c'est ce que prouve la popularité de ces œuvres, observable jusque dans premières décennies du XIX^e siècle. Bien que les idées des Lumières aient été étrangères à ces lecteurs, et même ceux qui en savaient quelque chose, leur étaient hostiles, les œuvres elles-mêmes n'étaient quand même pas sans subir quelque peu l'influence des mouvements spirituels lancés par les Lumières. Ainsi, *Kártigám* (et *Etelka* aussi) sont sans aucun doute en rapport avec les aspirations de la culture linguistique propagée par les « aufklärer », et *Etelka* se rattache étroitement à l'un des courants politiques de l'époque : au mouvement pour la défense de l'autonomie de la noblesse, qui divisa aussi les fervents du camp des Lumières.

La prose baroque populaire et en général la littérature d'ancien type est, paradoxalement, en contact avec les Lumières par son effort conscient d'offrir une autre distraction, s'opposant à la nouvelle « mode », et cherchant à conserver le goût ancien, patriarcal de la noblesse. Il se passe des transmissions étranges, par exemple, Dugonics magyarise, à sa façon particulière, le *Zadig* de Voltaire. Cependant, il serait erroné de croire que la distraction moins raffinée, le goût pour cette sorte de lecture ne soit propre qu'aux couches plus arriérées. Ce besoin est plus général et explique d'ailleurs aussi la popularité des deuxième et troisième rangs des nouvelles tendances. Le développement de ce goût peu exigeant s'explique aussi par le fait que dans la hiérarchie des nourritures intellectuelles, la littérature est loin de tenir la première place, et de plus, le roman lui-même n'y jouit que d'un degré de reconnaissance et d'un prestige culturel encore plus bas. La popularité croissante du roman est due à l'apparition d'un public féminin plus cultivé, encore que d'une culture limitée en étendue, public qui, malgré la censure, les mises en garde et les sermones conservatrices de l'Église, commence à favoriser de plus en plus ce genre.

C'est la tendance sentimentale de la littérature qui a créé un climat favorable au roman.⁴ A son succès relatif s'est ajouté la circonstance que sa spiritualité provient ou

³ D. Baróti, *Dugonics András és a barokk regény* (András Dugonics et le roman baroque), Szeged 1934.

⁴ J. Szauder, *A magyar szentimentalizmus problémái* (Les problèmes du sentimentalisme hongrois), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1963, pp. 405-412.

du moins subit l'influence des Lumières, et qu'il actualise ainsi artistiquement un modèle de vie plus moderne, d'apparence bourgeoise. Il est, certes, évident que le roman sentimental, malgré des œuvres renommées de la littérature universelle (celles de Richardson, Rousseau, Goethe, Sterne), ne représente qu'une variante du genre, très étroit dans ses thèmes, très spécifique, et qu'il n'a pas de débouchées directes vers la grande épique. Cependant à cette époque, contrairement au roman philosophique chargé de thèses, et pour cela efficace plutôt dans un milieu social sensible aux idées actuelles, ces histoires sentimentales exploraient la sphère privée, remplie d'éléments moraux, créant ainsi l'élément le plus caractéristique de ce genre. D'ailleurs l'intimité, cette façon de saisir les liens de l'individu et ses attaches familiales ou sociales directes, que seul le roman sait montrer dans toute sa complexité, dévoilent les aspects moraux de la vie de tous les jours, ce qui est l'un des sujets de prédilection qui retient l'intérêt des lecteurs de la nouvelle époque.

De plus, les changements de la morale sociale, l'exigence de ces changements, le passage de la conception traditionnelle féodale à la bourgeoise traduisent certains phénomènes de crise dans la sphère privée, qui en augmentent davantage l'intérêt.⁵ Ici, nous ne pouvons certes pas parler d'une attitude consciente, car, d'une part, les conditions bourgeoises ne sont pas assez connues, et d'autre part, les idées des Lumières ne sont pas assez répandues pour la provoquer dans le milieu des lecteurs hongrois potentiels. Mais il est indéniable que ces lecteurs percevaient déjà quelque chose de ce qui préoccupait la littérature occidentale, ne serait-ce que sous la forme de phénomènes de vogue. La transmission des pensées, des sentiments, des modes de comportement reflétés par les littératures d'Europe occidentale (française, allemande, anglaise) reste cependant incertaine, l'organisation de la vie culturelle avec ses instituts et ses centres culturels efficaces faisant encore défaut. Pour leur création et même pour l'existence de la littérature nationale il faut lutter et argumenter encore, même en Hongrie. Aussi les exigences des lecteurs sont-elles vagues, le goût incertain, l'orientation occasionnelle. Et les lectures de second, de troisième rang ont encore plus de chances que les œuvres représentatives.

On ne peut pas s'étonner donc que — par ex. — le roman de Johann Martin, le *Szigvárt* (Siegwart. Eine Klostersgeschichte), dans la traduction ambitieuse de David Barczafalvi Szabó, avec ses néologismes souvent amusants ou curieux (1787) remporta un succès plus général que les œuvres plus importantes du courant sentimental. Pourtant ce n'est pas seulement au goût des candides demoiselles qu'il faut l'imputer, car l'une des personnalités les plus éminentes de l'époque, Ferenc Kazinczy parle aussi avec ravissement de cette histoire sentimentale dont il a même commencé une adaptation (sous le titre de *Szegvári*). Ce procédé de changer le titre, le nom des personnages et même de l'entourage et le milieu pour les « magyariser », était une pratique assez répandue à l'époque. Aussi est-ce la raison pour laquelle il est, dans certains cas, difficile d'établir dans quelle mesure les œuvres étaient originales. Si le modèle du texte hongrois est une œuvre oubliée aujourd'hui ou peu connue même de sa propre époque, le chercheur aura du mal à retrouver l'original présumé dans l'immense quantité des œuvres de ce genre de la littérature européenne.

⁵ G. Sauder, *Empfindsamkeit*, Stuttgart 1974, vol. I.

Même si nous désignons le roman sentimental comme l'exploit le plus réussi de la prose hongroise du dix-huitième siècle, il ne faut pas croire qu'on pourrait énumérer un grand nombre d'œuvres de valeur esthétique dans ce genre. Tout au plus pouvons-nous dire que c'est cette variante de la prose narrative qui se rapprochait le plus de l'évolution européenne en matière de littérature moderne. Les quelques œuvres de valeur réelle que nous pouvons citer ne représentent malheureusement qu'une proportion faible de l'entière production littéraire. Dans leur ensemble, les œuvres en prose publiées comprennent toutes sortes de genres éphémères, traductions, adaptations libres, recueils, histoires didactiques, une série de volumes occasionnels mixtes aux genres indéterminables, ainsi que de différents produits de la littérature marginale tels que almanachs, livres d'anecdotes, etc. Nous devons donc tenir en estime les traductions faites selon un idéal stylistique, comme la traduction de Marmontel par Sándor Baróczy (1775), ou le *Bácsmegyei* (Département de Bács, 1789) de Kazinczy, bien qu'il s'agisse là de la libre adaptation d'un original allemand assez médiocre. Nous ne devons pas oublier certains fragments non plus, comme ceux de *Mária királynő* (La reine Marie, 1788) de László Szentjóni Szabó. Cette histoire sentimentale, qui devait être un roman, est intéressant aussi par son thème historique. Le sentimentalisme bourgeoise se concentrant normalement sur le présent se double ici d'un intérêt historique : nous en trouvons aussi des exemples dans la poésie lyrique, fait caractéristique d'Europe de l'Est, produit probablement par la conscience nationale se développant parallèlement aux Lumières.⁶ Ces œuvres sont autant d'exemples de l'apparition du style sentimental en Hongrie, qui prouvent l'utilisation consciente des normes de ce style.

Le prosateur classique de cette époque fut József Kármán d'une si brève existence. Son petit roman intitulé *Fanni hagyományai* (Le journal de Fanni, 1794) témoigne comment aurait pu être le roman sentimental hongrois, s'il y avait eu assez d'auteurs ambitieux et de talent. (Nous signalons que la charmante pastorale rococo *Csókók* [Baisers] du plus grand poète de l'époque, Mihály Csokonai Vitéz, fait également allusion aux possibilités de la prose.) L'état relativement arriéré des genres en prose trahit leur faible prestige, circonstance qui en détourne d'emblée les talents. Ce n'est pas parce qu'ils étaient si doués pour les vers, qu'ils étaient si nombreux à en écrire en Hongrie, mais parce que les œuvres en vers s'approchaient le plus à l'époque de l'idéal de la littérature. Kármán rompit ce cercle vicieux car il était, pour ainsi dire, astreint à propager le goût « moderne », c'est-à-dire bourgeois, dans sa revue culturelle « Urania » destinée au public féminin appelé à patronner la littérature nationale. Nous savons que la propagation du roman est aussi liée à certaines conditions objectives, notamment la possibilité d'évaluer les tendances dans la société, ce qui est fonction des circonstances sociales et du changement des attitudes vis-à-vis du rôle social de l'individu. On ne peut certes pas lier mécaniquement le roman sous tous ses rapports au système économique, politique de la société, car dans ce cas, par exemple, le *Don Quichotte*, sommet de la littérature romanesque européenne — sans parler des histoires

⁶ K. Horváth, *A műfajok problémája a klasszicizmus és a romantika korában a lengyel és a magyar irodalomban* (Le problème des genres à l'époque du classicisme et du romantisme dans les littératures polonaise et hongroise), in *Tanulmányok a lengyel és a magyar irodalmi kapcsolatok köréből* (Etudes dans le domaine des relations littéraires polono-hongroises), Budapest 1969, pp. 331-374.

picaresques si importantes du point de vue du développement du roman européen — ne serait qu'une exception, vu le caractère si peu bourgeois des conditions espagnoles. Il existe donc d'autres conditions objectives, mais leur analyse ne rentre pas dans notre tâche maintenant.

Pour en revenir à Kármán, son programme culturel d'actualité supposait l'application consciente des exigences esthétiques, ce qui aurait permis d'atteindre le niveau culturel des nations européennes cultivées.

Ce niveau à atteindre était déterminé, comme dans le cas de Bessenyei, par la transmission viennoise, due à la centralisation administrative et intellectuelle de l'empire. Mais cette formation politique n'a jamais été assez homogène pour pouvoir rediffuser simplement les influences reçues d'Europe : il n'était pas seulement possible, mais même nécessaire de les adapter, vu les circonstances locales différentes. Par contre, ce fait entraînait le développement des centres culturels locaux, même si la possibilité en était assez restreinte, en raison surtout de l'état arriéré de l'urbanisation. Les ambitions culturelles de Kármán visaient quand même ce but, et même son petit roman était comme un modèle de « distraction » noble et utile à l'intention de lecteurs plus raffinés. C'était un modèle aussi pour le fait qu'il a repris un des motifs fondamentaux du sentimentalisme : l'histoire de deux jeunes dont l'amour est entravé par des préjugés et des différences de classe sociale. Comme il destinait sa revue en premier lieu au public féminin, il a choisi pour héroïne une jeune fille. Cette conception sans doute préméditée a eu un effet avantageux sur l'œuvre. La fine psychologie de ce roman sous forme de journal et de lettres est restée sa plus grande valeur qui agit jusqu'à nos jours.

L'ancienne histoire littéraire appréciait l'œuvre de Kármán pour ses valeurs stylistiques, maintenant c'est son contenu social qui est souligné.⁷ Le récit sensible et agréable d'une histoire privée, et une critique sociale pas trop accentuée, voilà les deux extrémités que lui ont reconnues les jugements littéraires. C'est Ferenc Bíró qui a choisi la troisième voie : montrer la vision du monde propre à l'œuvre, dans une étude consacrée spécialement au *Journal de Fanni*.⁸ Dans ce contexte, Fanni, amoureuse, se trouve inconsciemment en confrontation avec les règles morales en cours, et c'est son instinct naturel qui motive sa résistance, sa destruction de soi conformément aux lois de la nature. Il s'agit donc de l'antinomie entre morale sociale et nature, entre spirituel et matériel, antinomie qui préoccupait tellement les penseurs des Lumières et qu'affrontait, parmi les Hongrois, aussi Bessenyei. La leçon de l'histoire de Fanni, si l'on peut en tirer une de cette manière didactique, se résume à peu près en ce que la morale, la loi, les coutumes doivent s'harmoniser avec l'être naturel de l'homme, car une antinomie irrésolue peut mener à la tragédie. Si le *Journal de Fanni* est donc plus qu'une histoire bien racontée, un exercice de style, ce n'est pas parce que son auteur gaspille quelques phrases ironiques sur un rustre noble prétentieux, mais parce qu'il a mis en question la validité des coutumes sociales antihumaines, de type ancien, face aux « droits du cœur ». Et tout cela — selon l'expression d'aujourd'hui — dans un

⁷ J. Waldapfel, *A magyar irodalom a felvilágosodás korában* (La littérature hongroise à l'époque des Lumières), Budapest 1954, pp. 215-235.

⁸ F. Bíró, *A Fanni hagyományai értelmezéséhez* (Pour l'explication du Journal de Fanni), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1975, pp. 467-474.

magazine pour dames, ce qui prouve aussi combien il était réaliste, pratique dans l'atteinte de ses buts culturels.

La validité de la conception artistique du *Journal de Fanni* est attestée aussi par le fait que bien que l'œuvre ait été écrite en langue ancienne, avant la réforme linguistique, elle paraît tout de même plus moderne, et ceci même par son style, que de nombreuses autres œuvres écrites plus tard. Kármán n'est pas un auteur typiquement sentimental puisque son analyse ne se contente pas d'« une seule corde » sentimentale. Pendant sa courte carrière il a écrit plusieurs œuvres satiriques, des nouvelles d'aventures et historiques et, de plus, a conçu un remarquable programme culturel riche en idées. Cette variété des genres prouve entre autres que le sentimentalisme n'est pas nécessairement le reflet subjectif de l'écrivain sentimental mais qu'il est une expression artistique particulière.

Nous pourrions citer encore d'autres traits de la prose de l'époque, mais il suffira de remarquer ici que ce mélange spécifique d'éléments nobiliaires traditionnels et d'un goût bourgeois nouveau, qu'on peut ramener à des modèles européens, n'est pas encore vraiment le genre représentatif de la littérature hongroise moderne. Mais il joua cependant un rôle important dans le processus de réforme du goût et de la langue. Les variantes de genre apparues à cette époque auront une suite, le sentimentalisme aussi bien que les tendances populaires ou traditionnelles. Le premier se prolongera dans la psychologie des romans modernes, les dernières dans le réalisme des tableaux de genre et dans le caractère anecdotique de la structure du roman. Le romantisme national sera le grand courant de style qui intégrera définitivement, dans ses œuvres d'une véritable originalité, ces modestes mais valables débuts : la prose narrative du XVIII^e siècle.

En Hongrie, comme en Europe de l'Est en général, le courant idéologique des Lumières a encore longtemps son actualité et il entre aussi comme élément constituant dans le système d'idées du romantisme national.⁹ Cette circonstance influencera l'évolution des genres tant au plan du contenu, qu'au niveau des idées et du style. Mais cela ne fait pas l'objet de nos préoccupations actuelles. Il y a cependant un élément qui touche de plus près notre sujet.

L'histoire de la littérature a toujours tendance à faire des rapprochements entre les œuvres, les idées, les programmes, les motifs, sans que leurs contacts puissent être prouvés avec certitude. On peut toujours découvrir des concordances, des parallèles accidentels au sein d'une même période, auxquels il n'est pas difficile d'appliquer ultérieurement un ordre de valeurs ; il suffit une certaine aptitude à la combinaison. Le positivisme factitif comporte le danger, en dépit de son utilité méthodologique scientifique, de donner un semblant de certitude aux plus différentes hypothèses par son apparat de notes et de références.

C'est un fait notoire qu'un livre ne peut exercer de l'effet que s'il est lu. Nous savons très peu de la commercialisation des livres en Hongrie ou même en Autriche au XVIII^e siècle. On peut tirer des conclusions de l'état des bibliothèques conservées, mais il est impossible de savoir par quelles mains les livres qui nous intéressent, ont passé. Des correspondances d'écrivains témoignent des efforts qu'on a mis pour retrouver certaines œuvres esthétiques, alors jugées importantes (celles de Sulzer, Engel), dont ils

⁹ K. Krejčí, *Klasszicizmus és szentimentalizmus a keleti és nyugati szlávok irodalmában* (Classicisme et sentimentalisme dans la littérature des Slaves orientaux et occidentaux), *Filológiai Közöny*, 1963, pp. 28-51.

avaient entendu parler. Il s'est formé tout un réseau d'information et, par la suite, de prêt. Mais ce système était loin d'être parfait. Les correspondances amicales citant si volontiers des lectures se taisaient justement sur les plus grandes œuvres et cela n'est **probablement pas dû aux incertitudes** quant à la seule hiérarchie des valeurs de la littérature contemporaine, mais aussi au manque d'informations et aux hasards du commerce des livres.

Nous savons par la correspondance entre un savant aventurier nommé Bretschneider et l'écrivain-éditeur de Berlin Nicolai, que lorsque, au cours de sa carrière antérieure, le premier s'était vu confier l'organisation de la bibliothèque de l'université de Pest, il s'appliquait à déjouer la censure par toutes sortes de ruses tout en assurant l'apparence de la légalité. Il satisfaisait aussi bien la demande de riches amateurs de livres que son propre intérêt sous prétexte d'accroître la bibliothèque de l'université. Il ne fait pas de doute que dans les milieux des savants connaisseurs et des collectionneurs de livres on recherchait surtout les raretés, les publications de grande valeur du marché international. Le rôle des belles-lettres était pratiquement négligeable dans ces efforts des collectionneurs de livres. Du point de vue de la littérature, les libraires qui s'occupaient aussi d'édition, étaient plus importants. Sensibles aux besoins, ils avaient aussi une activité de dépositaire, de représentant et d'intermédiaire. Mais nous n'avons pas d'idée exacte quant à l'ampleur de leur activité ni du répertoire des livres passant par ce marché.

Le caractère effacé de l'arrière-plan culturel laisse justement des incertitudes au sujet de la genèse, de l'histoire, de la propagation du roman nouveau, « en vogue », mais à peine toléré. Dans ces conditions, il n'est pas impossible que ce soit le troisième modèle qui ait représenté en quelque sorte une tendance, et que le système de motifs des nouvelles tendances aient exercé une plus grande influence sur certains auteurs et traducteurs que les modèles de style proprement dits.

Or, cette circonstance exigeait plus d'indépendance dans l'orientation et le choix qu'on ne croirait d'après les résultats. C'est une meilleure connaissance des conditions qui nous permettra de montrer comment la nouvelle orientation, apportant un changement de goût et aspirant à l'extension de sa base, perça malgré la résistance tenace des anciennes formes de conscience.¹⁰

¹⁰ J. Szauder, *Az Estve és az Álom* (Le Soir et le Rêve), in *A XVIII. századi magyar irodalom és a felvilágosodás kutatásának feladatai* (La littérature hongroise du XVIII^e siècle et les tâches des recherches sur les Lumières), Budapest 1970, pp. 5-57.

LA NAISSANCE DE L'ART DU THÉÂTRE EN HONGRIE

par

FERENC KERÉNYI

Joseph II, empereur d'Autriche et roi de Hongrie était un amateur du théâtre. Il attendait, de cette institution aussi, le développement des vertus civiques. Par son décret de 1776 il éleva le Burgtheater de Vienne au rang de théâtre national, en le déclarant « Hof- und Nationaltheater ». En 1785, il établit un règlement pour les écrivains dramatiques, qui donnait des directives pour les genres les plus importants conformément aux points de vue de l'Etat.¹ C'était encore lui qui, en 1786, lors de son passage à Buda, s'est occupé de ce que les fonctionnaires, affectés là-bas près les organes de gouvernement de la Hongrie, le conseil de lieutenance et la Chambre royale, ne restent pas privés de distraction. Il fait transformer l'église fermée des Carmélites — la dissolution de la plupart des ordres monastiques avait eu lieu en 1781 — en théâtre allemand, le théâtre du Château (Festungstheater). Il n'en contrôle pas seulement les plans, mais s'occupe lui-même des projets de recrutement d'une troupe et des proportions convenables de son budget.² Dans son décret émis à Vienne le 4 mars 1784 il déclare l'allemand langue officielle sur tout le territoire de son empire, donc aussi en Hongrie.

L'absolutisme de Joseph II qui, dans l'exercice de son pouvoir de souverain se réclamait de certaines vues des Lumières finit par échouer en 1790. L'empereur mourut en février 1790 après avoir révoqué la plupart de ses décrets centralisateurs, dont celui portant sur la langue. La première représentation montée par des acteurs professionnels hongrois eut lieu la même année, le 25 octobre, dans le théâtre du château de Buda. Le décret sur la langue avait été un obstacle à ce que l'empereur, qui était un grand protecteur du théâtre national allemand, devienne en même temps un mécène de la culture de langue hongroise. Ainsi, le théâtre national hongrois n'est pas né avec un caractère national marqué et soutenu par la Cour, comme le Burgtheater de Vienne, et il ne jouissait pas non plus des avantages du théâtre existant en Russie, ou en Pologne avant sa division. C'est plutôt la résistance nationale-nobiliaire déployée contre la germanisation qui a inspiré les efforts aboutissant aux premières représentations en

¹ E. Wlassack, *Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters*, Wien 1876, pp. 30-51.

² W. M. Claider, *A Várszínház története* (L'histoire du Théâtre du Château), in *Tanulmányok Budapest múltjából* (Etudes sur le passé de Budapest), Budapest 1943, vol. X, pp. 163-175; Mme E. Cs. Mályusz, *A nemzeti színházszás kezdetei Közép-Kelet-Európában* (Les débuts du théâtre national en Europe Centrale et Orientale), in *Irodalom és felvilágosodás* (Littérature et Lumières), réd. par J. Szauder et A. Tarnai, Budapest 1974, pp. 474-476.

1790. La défense de la langue nationale, son développement réunissaient dans le même camp des gens ayant des vues différentes sur l'ensemble des Lumières, sur ses doctrines et même sur l'utilité du régime de Joseph II. Nous trouvons un tableau fort varié et teinté de traits féodaux si nous examinons les antécédents et les traditions de l'art dramatique hongrois.

Les traditions et leurs représentants

Le théâtre professionnel hongrois a pu se fonder sur trois antécédents. C'est le théâtre scolaire que nous devons mentionner en premier lieu. Le drame scolaire avait pour fonction première dans les écoles catholiques et protestantes de faire la démonstration publique des progrès acquis en rhétorique, et sa langue originelle était le latin, la langue officielle de la Hongrie de cette époque. Cependant le caractère public des représentations et leur effet éducatif dispensant une morale religieuse firent que le drame scolaire du XVIII^e siècle fut de plus en plus mis à la portée de tout le monde et orienté vers la langue maternelle et vers l'adaptation des thèmes nationaux.

Malgré les différences importantes entre les méthodes de l'enseignement des différents cultes et même entre les différents ordres de l'église catholique, cette tendance ne cessait de s'affirmer. Presque tous les thèmes historiques que la littérature des Lumières devait traiter au cours des décennies suivantes, sont apparus au cours des plusieurs milliers de représentations scolaires. A côté d'un grand nombre (cela ce comprend!) de drames bibliques ou à sujet antique, le théâtre scolaire propagea aussi l'œuvre de Molière, de Metastasio, très populaire au XVIII^e siècle, et d'autres auteurs encore. L'expérience scénique n'est pas sans importance non plus. Ce sont surtout les Jésuites qui par leurs tableaux scéniques, leurs mécanismes volants et leurs éléments de décor mouvants déployaient une telle faste baroque qu'ils dépassaient de beaucoup les possibilités de la première génération du futur théâtre professionnel. Les représentations devenues régulières se révélèrent un facteur important dans l'éducation du public. En 1792 l'un des journaux hongrois édité à Vienne annonce qu'à Nagyenyed, ville de Transylvanie, renommée pour son Collège réformé, le théâtre scolaire est, depuis 15 ans déjà, une tradition permanente que les élèves poursuivent même en rentrant dans leur ville natale pendant les vacances. Un ordre s'est établi pour les représentations : la charpente de la production était constituée en général par un morceau sérieux, une tragédie; après ou entre les actes on jouait un interlude : une comédie, parfois la parodie du morceau principal. Ces interludes divertissaient grâce à leurs parties chantées et dansées, à leurs allusions d'actualité. Le chant, les danses, les personnages populaires et les tournures de langage populaire avaient un grand succès parmi les auditeurs. C'est avec cette expérience du drame scolaire que montait sur la scène la plupart des acteurs hongrois de la première génération.³

³ Nous n'avons pas encore de monographie moderne sur le théâtre scolaire, seulement des études partielles : T. Dömötör, *Régi magyar vígjátékok* (Anciennes comédies hongroises), Budapest 1943, pp. 30-64; G. Staud, *Schultheater in Ödenburg, Maske und Kothurn*, Wien 1975, n^{os} 2-3. Idem, *Les décors du théâtre des Jésuites à Sopron (Hongrie), Avec le répertoire des pièces jouées : 1638-1773* (Archivum Historicum Societatis Jesu), Roma 1977, pp. 277-298.

Il n'est donc pas surprenant qu'un pasteur calviniste éclairé, traducteur et rédacteur, József Péczeli ait suggéré en 1789 que le réseau des théâtres professionnels soit basé sur les villes scolaires et que les professeurs s'acquittent de la tâche d'une censure éthique et d'un embellissement dramaturgique : l'éducation morale du théâtre scolaire et l'effort du théâtre des Lumières de développer les vertus pouvaient se rejoindre en plusieurs points; le premier pouvait alimenter le second comme son antécédent.⁴

Les acteurs-élèves, pour la plupart de jeunes nobles, s'inspiraient souvent de leurs souvenirs, quand ils étaient devenus adultes, dans le choix de leurs lectures, dans l'orientation de leur goût littéraire et musical et souvent dans leur activité au théâtre d'amateurs. Une telle activité se révéla très intensive surtout parmi les nobles de Transylvanie. Cette dernière était alors gouvernée comme grande-principauté indépendante, mais elle faisait partie de la Hongrie historique, et ses relations culturelles étaient continues et réciproques avec la patrie mère. L'aristocratie de Transylvanie était plus attachée à sa langue maternelle et à ses traditions que ses homologues en Hongrie. Leur situation matérielle leur permettait de faire des voyages, d'aller au théâtre à l'étranger, d'acheter là-bas des pièces de théâtre pour les faire traduire et jouer, en faisant ainsi directement connaissance, sans l'intermédiaire de Vienne, des produits les plus récents de la culture française, anglaise et italienne.⁵ Nous trouvons des données attestant un intérêt et une activité semblables chez la noblesse moyenne de Transylvanie sortant des Collèges et assumant des charges. La garde du corps royale que Marie Thérèse créa justement pour gagner la noblesse moyenne, partisan de l'indépendance, joua un rôle important. Le séjour à Vienne est devenu pour celle-ci la source d'expériences décisives.

Ce processus trouva bientôt son objectivation dans des œuvres. En 1772 parut l'œuvre de György Bessenyei, *Ágis tragédiája* (La tragédie d'Agis) qu'il avait écrite pendant son service dans la garde; un Transylvanien, le comte Ádám Teleki édita la traduction hongroise en vers du *Cid* de Corneille. (C'est le drame de Bessenyei, qui marque le début de l'époque des Lumières dans la littérature hongroise.) Des deux efforts, c'est l'œuvre de Bessenyei d'une originalité certaine qui est restée sans suite dans le drame, et ce même sans être représentée sur la scène; le même sort fut réservé à son *László Hunyadi* (1772) et *Buda tragédiája* (La tragédie de Buda) qui étaient des adaptations de thèmes hongrois. C'est par leur thème et non pas leur texte que ces deux derniers ont servi de modèles à la génération suivante de moindre talent, et lui permis de produire des œuvres faisant un grand effet sur le public. L'initiative de Teleki, par contre, fit école en Hongrie comme en Transylvanie. Ainsi, devançant le théâtre de langue nationale, une importante vague de traductions transposa en hongrois — entre autres — Racine (*Mithridate*, *Phedre*), Corneille (*Horace*), Voltaire (*Mérope*, *Zaïre*, *Alzire*, *Tancrède*, *Mahomet*, *Le triumpvirat*).⁶

⁴ A. Solt, *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei, 1772-1826* (Les débuts de notre littérature dramaturgique), Budapest 1970, pp. 46-47.

⁵ Z. Ferenczi, *A kolozsvári színészet és színház története* (L'histoire des acteurs et du théâtre de Kolozsvár), Kolozsvár 1897, pp. 68-72.

⁶ J. Bayer, *A magyar dráma irodalom története* (L'histoire de la littérature dramatique hongroise), Budapest 1897, vol. I, pp. 90-116.

Les nobles amateurs du théâtre essayèrent de mettre en scène ces traductions. Nous citons ici l'exemple des deux villes-jumelles de Pest et de Buda encore séparées à cette époque : l'enchevêtrement des traditions indiquées ci-dessus peut être bien démontré sur l'exemple de leurs efforts. En 1784, quand les autorités gouvernementales furent transférées à Buda, on a commencé presque immédiatement l'organisation de la Société des Acteurs Hongrois, avec en son sein de jeunes étudiants ou fonctionnaires nobles sous la direction d'un jeune aristocrate. Mais János Batsányi, l'un des plus importants talents lyriques de l'époque qui était d'origine roturière et d'esprit josphiniste, devint également membre de la société. En 1785 une association, dont on ne sait rien mais qui a dû ressembler au précédent, joua par deux fois une adaptation de Plaute tirée d'un drame scolaire, et une fois le *Mahomet* de Voltaire. Elle fut suivie par les séminaristes de Pest en 1789 qui jouèrent la même adaptation de Plaute.⁷

Le troisième facteur avec lequel il fallait compter était la présence et le concours des comédiens ambulants allemands. Dans les villes plus importantes, qui abritaient une bourgeoisie allemande (Pest-Buda, Presbourg, Cassovie), on avait bâti des théâtres ou transformé d'autres bâtiments à cette fin jusqu'en 1780. Mais l'entreprise ne promettait de profit que si l'entrepreneur allemand pouvait tenir en main toutes les sortes de divertissement : café, bals, combats d'animaux, etc. A Cassovie, par exemple, on a bâti en 1780 un « centre » où il y avait café, salle de bal et même des magasins, à côté de la salle du théâtre et ses locaux de service. Dans les villes de Hongrie, de faible population, il fallait forcer artificiellement la concentration du capital disponible. Pour le théâtre de Pest et de Buda, l'empereur Joseph II organisa lui-même, en 1787, une administration d'affaires théâtrales des deux villes ayant une seule troupe; mais on avait souvent recours aussi à la fondation de sociétés. Les directeurs de théâtre, qui changeaient souvent, ne possédaient guère de fonds, mais versaient une caution ou donnaient comme garantie la valeur de leur équipement pour le local cédé. Les places louées assuraient l'organisation du public, habitude ces derniers à la régularité des représentations. Ce système de location permettait une réduction collective pour certaines couches du public (par exemple pour les petits fonctionnaires du gouvernement d'un revenu modeste, pour les officiers de la garde). A part cela, pendant son séjour dans une ville, le théâtre entretenait des relations d'affaires avec les bourgeois, les artisans et les commerçants de celle-ci. Bien que la Hongrie fût située à la limite est de la zone d'influence linguistique du théâtre allemand, les tendances qui caractérisaient la culture dramatique de Vienne, notamment celle du Burgtheater, y ont quand même exercé un ascendant indirect. C'est par leur intermédiaire que les grands courants du théâtre mondial — le Sturm und Drang, le sentimentalisme — parvinrent pour la première fois au public hongrois. A partir du milieu des années 1780, les Allemands — atteints par l'esprit de résistance du mouvement national-nobiliaire — augmentèrent eux aussi le nombre des divertissements et des chansons hongrois; ils adaptèrent des thèmes historiques hongrois et en 1784 ils ont même tenté à Buda toute une représentation en langue hongroise — qui a suscité plus de gaîté que de sympathie. La collaboration et la compétition étaient présentes simultanément dans

⁷ J. Waldapfel, *Ötven év Buda és Pest irodalmi életéből, 1780-1830* (Cinquante ans de vie littéraire à Buda et à Pest), Budapest 1935, p. 41.

les rapports du théâtre allemand et du théâtre professionnel hongrois en train de naître. Ils s'appuyaient sur le même public, exploitaient les mêmes lieux et les mêmes sources de programme.⁸

Il nous faut parler encore de deux antécédents. La recherche consacrée à l'art dramatique hongrois a récemment produit une monographie sur l'histoire des théâtres dans les châteaux d'aristocrates.⁹ Bon nombre d'entre eux ont eu leur part dans l'histoire de la civilisation européenne, vu l'importance des artistes qui étaient liés à eux à une étape de leur carrière. Bessenyei a décrit les spectacles de Eszterháza en 1772 dans *Eszter-Házi Vigasságok* (Les fêtes de Eszterháza) : la résidence princière, appelée « Versailles hongrois », était munie d'un théâtre à partir de 1768, d'une « maison de musique » à partir de 1769, d'un guignol à partir de 1773 et d'un opéra à partir de 1776. C'est Joseph Haydn¹⁰ qui se trouvait à la tête de l'orchestre de la cour du prince Miklós Eszterházy entre 1761 et 1790. L'évêque de Nagyvárad, le baron Adam Patachich employait son jeune frère, Michael Haydn (1757-1762), puis Karl Ditters von Dittersdorf (1765-1769) à la tête de l'orchestre, puis de l'ensemble d'opéra de l'évêché. Mais qu'il s'agisse des théâtres de château les plus renommés ou d'autres que nous ne pouvons énumérer ici, ils ont eu tous une grande importance dans l'art dramatique d'Europe et de Hongrie mais n'influèrent guère sur l'évolution du théâtre hongrois. Il est bien rare que les décors et les machines de quelque théâtre de château hors fonction et condamné à la désolation, aient enrichi l'équipement scénique d'une troupe ambulante hongroise. Et l'activité d'intendant exercée par certaines familles aristocratiques hongroises dans les théâtres de Vienne n'eut non plus aucun effet sur le théâtre hongrois.

Dans certaines parties de l'Europe de l'Est (surtout en Russie au XVIII^e siècle) les traditions dramatiques populaires déteignaient fortement sur l'activité des professionnels. La situation était différente en Hongrie. Des coutumes populaires de caractère dramatique sont bien connues dans le folklore hongrois aussi.¹¹ Comme nous l'avons indiqué, il existait une interaction entre le folklore et le spectacle dramatique déjà dans le drame scolaire, et elle s'est maintenue même pendant les premières décennies du théâtre professionnel grâce aux troupes ambulantes de comédiens qui traversaient les villages. Cependant, jusqu'à l'heure actuelle on n'a pas réussi à découvrir une relation directe, à la fin du XVIII^e siècle, entre les coutumes populaires de caractère dramatique et les programmes du théâtre professionnel.

La formation des premières troupes hongroises

Le 1^{er} juillet 1790, Ferenc Kazinczy, jeune écrivain josphiniste écrit une lettre au baron László Prónay : « Que votre excellence veuille bien offrir quelques pièces d'or à l'intention d'une société hongroise d'acteurs à condition qu'elle se fasse préparer

⁸ J. Pukánszky-Kádár, *Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn*, München 1933, et W. Binal, *Deutschsprachiges Theater in Budapest* . . . , Wien 1972.

⁹ G. Staud, *Adelstheater in Ungarn*, Wien 1977.

¹⁰ M. Horányi, *The magnificence of Eszterháza*, Budapest-London 1962.

¹¹ T. Dömötör, *Ungarische Volksbräuche*, Budapest 1972.

convenablement par des acteurs allemands et joue mon Hamlet. »¹² L'entreprise devait donc débiter avec le capital privé d'un mécène aristocrate; de jeunes nobles instruits devaient être préparés par des acteurs allemands, mais on comptait aussi sur l'appui du parlement. La pièce proposée au programme est le *Hamlet* de Shakespeare — le sommet atteint jusqu' alors dans le flot des traductions — dans un arrangement de l'époque des Lumières, fait par l'acteur allemand Schröder.

Bien que l'idée d'un théâtre national eût gagné dès 1779 l'opinion publique,¹³ les antécédents cités et les traditions n'étaient pas encore assez importants pour pouvoir mettre à l'ordre du jour l'organisation d'une troupe de professionnels hongrois. Ceci jusqu'à l'année où la résistance nationale-nobiliaire put fêter une victoire : on put voir venir dans le pays la sainte couronne, symbole de la nation, et le nouveau monarque a réuni, pour la première fois depuis plusieurs siècles, la diète à Buda, capitale de la Hongrie médiévale. A l'apogée du mouvement, les costumes, musiques et danses hongroises faisaient fureur et la langue maternelle auparavant dédaignée devenaient à la mode.

Et cependant, organiser l'activité régulière d'acteurs professionnels n'était pas une chose simple ni à Pest-Buda, ni à Kolozsvár en Transylvanie : cela demandait une organisation plus poussée que les expériences d'amateurs, isolées et éphémères. Les acteurs hongrois pouvaient compter sur l'appui des fonctionnaires éclairés de langue maternelle hongroise au sein du plus important organe d'administration, le conseil de lieutenance. (Les théâtres relevaient du pouvoir du Département de la police générale et urbaine — *Departamentum politiae generalis et civitatum.*) Ils ont cependant sollicité l'Assemblée siégeant à Buda et la noblesse du département de Pest, organe d'administration local le plus fort et géographiquement le plus central, afin qu'ils exercent une influence sur les conseils des villes de Buda et de Pest. Car ni les organes municipaux, composés pour la plupart de bourgeois allemands, ni les personnes qui donnaient en location les bâtiments de théâtre n'avaient intérêt à changer la pratique instaurée par Joseph II, et à abriter ce concurrent virtuel que fut le théâtre hongrois. L'épanouissement de l'art dramatique hongrois s'accomplit dans les conditions suivantes :

A un bas degré de développement urbain, faute d'une bourgeoisie hongroise nombreuse, il pouvait compter en premier lieu sur l'appui corporatif de la noblesse. C'est ainsi qu'on a pu assister à une situation paradoxale où certains nobles, sur l'appel de la municipalité, soutenaient le théâtre hongrois tout en vivant dans leurs domaines et sans jamais voir une représentation ou lire un drame. En fait, dans leur milieu prévalaient des préjugés selon lesquels le métier d'acteur, la comédie, l'exhibition de soi-même étaient étrangers au caractère national hongrois, surtout à l'esprit des hommes nobles.

Dès la première représentation, les bases matérielles du théâtre hongrois étaient fort incertaines. Du point de vue politique, elles dépendaient de la mesure dans laquelle la noblesse voulait bien participer des charges publiques, et financièrement elles étaient assujetties aux problèmes de l'économie agricole et au manque de capital.

¹² *Kazinczy Ferenc levelezése* (La correspondance de Ferenc Kazinczy), réd. par J. Váczy, Budapest 1891, vol. II, p. 81.

¹³ S. Frendel, *Entwurf zu einem ungarischen Nationaltheater*, Pressburg 1779.

Voilà les contradictions qui constituèrent des phénomènes inhabituels entourant les débuts du théâtre professionnel hongrois. La troupe hongroise joua pour la première fois le 25 octobre 1790 à Buda, le 27 à Pest. C'est la pièce d'un auteur allemand, adapté par Kristóf Szinai, poète, auteur de drames scolaires, intitulée *Igazházi* (Der Bürgermeister) qui figurait deux fois au programme. D'illustres personnages et les députés de l'Assemblée du parlement ont assisté en grand nombre aux spectacles, mais ils quittèrent la ville quelques jours plus tard pour aller à Presbourg, ville du sacre et lieu habituel des diètes, où ils devaient participer au couronnement du nouveau souverain, Léopold II de Habsbourg. Les deux représentations n'ont pas été suivies bientôt de nouvelles. Il a fallu toute une année encore pour obtenir l'autorisation de jouer, et plus d'un an et demi pour que la troupe de László Kelemen puisse commencer, le 5 mai 1792, à donner des représentations régulières dans un bâtiment transformé.¹⁴

C'est le 17 décembre 1792 que la première représentation professionnelle eut lieu à Kolozsvár. La troupe de cinq hommes et de cinq femmes d'origine noble joua la pièce intitulée *A titkos ellenkezés vagy Köleséri* (L'aversion secrète, ou Köleséri) dont nous ignorons la provenance et le texte. La création d'un théâtre hongrois était, là aussi, à l'ordre du jour depuis 1790, et le gouvernement composé d'aristocrates hongrois s'empressait d'accorder l'autorisation de jouer. Pendant les premières années, l'ensemble de Kolozsvár conservait dans son activité un style d'amateurs. «...adoptant une forme de direction républicaine, ils donnaient, à leur propre gain, d'abord une, puis deux et enfin trois spectacles par semaine» — écrivit un témoin contemporain. Leur survie était due en partie à ce que le théâtre allemand n'avait pas encore plongé de racines bien profondes à Kolozsvár, puisqu'il avait joué ici pour la première fois en 1788 et que la grande majorité de la ville avait le hongrois pour langue maternelle.¹⁵

Les conditions matérielles et personnelles des représentations de théâtre

Au début des années 1790 il y avait trois bâtiments de théâtre à Pest-Buda. Parmi eux c'était le théâtre du Château, dont on a déjà parlé, qui était plus ou moins moderne. Après les transformations exécutées sur l'initiative de l'empereur, les dimensions intérieures du théâtre étaient : 47 m de longueur et 17 m de largeur ; il y avait environ 1200 places en parterre, aux trois balcons et dans les 33 loges. La profondeur de la scène était de 19 m, son écartement 11 m et sa largeur de fond 7 m et demi. Suivant le programme du Burgtheater refusant les effets spectaculaires, on ne l'équipait pas de mécanismes volants ou d'autres machineries ; le théâtre disposait cependant de trois

¹⁴ Pour la chronique événementielle de la troupe de Pest-Buda et son arrière-plan social, voir J. Bayer, *A nemzeti játékszín története* (Histoire du théâtre national), Budapest 1886, vol. I, pp. 72-121. L'étude critique de Mme E. Cs. Mályusz s'appuie sur l'exploration de nouvelles sources ; elle suit l'évolution des relations entre le Conseil de lieutenance et la troupe, les conditions de censure et le public entre 1790 et 1795 : *Kelemen László színháza* (Le théâtre de László Kelemen), in *Tanulmányok Budapest múltjáról* (Etudes sur le passé de Budapest), Budapest 1956, vol. XI, pp. 153-198.

¹⁵ Z. Ferenczi, *op. cit.*, pp. 75-81. Le témoin cité est L. Káli Nagy, *Az erdélyi magyar színészet hőskora 1792-1821* (L'âge héroïque du théâtre hongrois de Transylvanie), Kolozsvár 1942.

trappes.¹⁶ Les conditions du théâtre de la ville de Pest (lieu de la deuxième représentation hongroise, le 27 octobre 1790) sont déjà moins favorables : le théâtre a été installé dans la rondelle sud de l'ancien mur de la ville. De forme ronde, sa superficie intérieure était de 341 m², dans ses 18 loges, son parterre et ses deux balcons superposés, le théâtre pouvait recevoir environ 500 spectateurs.¹⁷ Parmi les descriptions ironiques des contemporains, nous citons le mot de l'Allemand Christoph Seipp, directeur de théâtre : « Pest hat ein Schauspielhaus an der Donau, welches von aussen abschreckend, von innen eben auch nichts anders ist. »¹⁸

Le troisième bâtiment à Buda, servant de refuge provisoire aux acteurs hongrois, avait des conditions encore plus pauvres. La baraque de bois transformée en théâtre en 1783 et nommée d'après son propriétaire « maison Reischl » servait à l'origine à abriter en hiver les parties démontées du pont mobile. Seipp avait encore qualifié le bâtiment d'« un agréable endroit pour jouer en été » pourvu de loges, de balcons et de fosse d'orchestre. Il pouvait recevoir près de 500 personnes.¹⁹ Les acteurs hongrois ont loué et retapé la baraque de bois, entre-temps délaissée, où ils devaient jouer plus souvent à partir de 1792.

A Kolozsvár c'est dans les salles de gala des maisons privées, transformées en théâtre de conjoncture, que les représentations avaient lieu : d'abord dans l'hôtel particulier des Rhédey puis dans celui des Pataki. On n'a installé des loges et des fauteuils que dans ce dernier, en 1794. Nous ignorons sa capacité, mais ces théâtres ne devaient sûrement pas dépasser une fraction des bâtiments de Pest-Buda.

Toutes ces salles n'étaient qu'une variante simplifiée de la scène-boîte (Guckkasten-Bühne) habituelle de l'époque et se conformaient en grandes lignes aux installations des théâtres de château en Hongrie. Pour le spectateur la vue de la scène était entourée d'une coulisse de cadre; sur les deux côtés de la scène, se rétrécissant vers l'intérieur, plusieurs paires de coulisses (3-5 en général) donnaient l'illusion de la perspective. Des rideaux de fond formaient le tableau : ils pendaient, tout comme les bandes de tissu formant le plafond, des arcs transversaux dressés au-dessus de la scène. Les coulisses latérales glissaient sur des roulettes, dites voitures, situées sous les planchers en claire-voie de la scène, toujours parallèlement à la rampe, et étaient guidées par un système à transmission. Les verres d'illumination se concentraient sur la ligne de la rampe; ils étaient quelque peu renforcés par les verres d'illumination fixés au dos des coulisses latérales. (Cette forme de scène ne se retrouve plus en Hongrie, mais existe et fonctionne même, reconstruite, dans la République Démocratique Allemande : l'Ekhof-Theater à Gotha, et l'ancien théâtre d'été de Goethe à Bad Lauchstädt.) L'insuffisance de l'éclairage amenait l'acteur à dire ses textes jugés importants à l'avant de la scène, à se déplacer, pour la plupart du temps, parallèlement à la rampe et à faire

¹⁶ Clauder, *op. cit.*, p. 174.

¹⁷ D. Lugosi, *Kelemen László és az első Magyar Játzó Szini Társaság* (László Kelemen et la première troupe de théâtre hongroise), Makó 1927, p. 23; Mme E. Cs. Mályusz, *Katona színházi világa* (L'univers scénique de Katona), *Irodalomtörténet*, 1970/1, p. 79.

¹⁸ Les descriptions de Seipp sont citées de *J. Lehmann's Reise von Pressburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen*, Leipzig 1785, pp. 115-116, 112.

¹⁹ F. Kerényi, *Deszkaszínház Budán a XVIII. század végén* (Théâtre en planches à Buda à la fin du XVIII^e siècle), Budapest, 1974, n° 3.

des gestes vigoureux, bien visibles de loin.²⁰ L'inventaire dressé par la troupe hongroise de Pest-Buda en automne 1792 donne une idée de la pauvreté du décor. Avec des rideaux de fond et des coulisses latérales on pouvait reconstruire neuf types de milieu scénique (dans l'ordre de la diminution de la profondeur de la scène) : ciel libre, forêt, palais, rue, cachot, intérieur bourgeois, intérieur paysan, jardin et camp militaire.²¹ La troupe employait rarement des éléments de décor construits ou rajoutés (seulement des rochers, des arbres ou des buissons), et même les meubles n'apparaissaient que dans des cas où c'était absolument nécessaire. Si la présentation d'une pièce était plus riche, cela était toujours marqué sur le programme comme un événement particulier.

Nous ne disposons pas d'un tel inventaire de décors provenant de Kolozsvár, mais les indications des programmes laissent deviner le même tableau. Il y avait cinq décors pour la représentation en 1794 de la traduction de Hamlet par Kazinczy : la place devant le palais royal, la chambre de la reine, la chambre de Polonius appelé ici Oldenholm, le cimetière et une salle. Il n'y a guère de changement de décors. Le III^e, IV^e et V^e actes de l'arrangement en six actes ont été joués en un seul décor. Les I^{er} et VI^e actes ont nécessité chacun un changement, le II^e deux changements. La salle n'était utilisée qu'une seule fois dans la scène de la « Souricière », et la fin aussi se déroulait dans un milieu privé : la chambre de la reine.²²

Vu la pauvreté du décor et le manque presque total de mécanismes scéniques, c'est la langue hongroise et les costumes qui devaient être les attractions principales. Ce sont là deux éléments du système des effets de théâtre, rendus à la mode par le mouvement de résistance nationale-nobiliaire dès avant 1790, mais perpétués aussi par la nouvelle pratique théâtrale. Le répertoire de costumes s'élargit relativement vite. En octobre 1792, après presque une demie année de représentations régulières, la troupe de Pest-Buda possédait déjà 72 costumes d'homme et 13 costumes de femme. Le premier chiffre monta à 79 dès l'été suivant, moment où 18 costumes de femme aussi ont été mis en inventaire. Ces derniers servaient aux fins des actrices secondaires, les actrices principales se préoccupant elles-mêmes de leurs costumes qu'elles gardaient chez-elles. Comme costumes d'hommes on voit déjà apparaître des prototypes : habits de cour, modes allemande et française, uniformes, vêtements de paysans et de serviteurs étaient gardés séparément. L'habit de gala hongrois (également propriété personnelle) pouvait avoir un rôle dans les pièces historiques. Le répertoire de costumes augmentait souvent par des dons, notamment en Transylvanie où le gouverneur lui-même en a fait cadeau.

Dans le système des effets les éléments les plus difficiles à préciser sont le style du jeu et le mode de déclamation. Contrairement au style romantique dont on a pu faire la reconstruction quasiment complète, les données manquent presque totalement concernant cette période initiale. C'est en confrontant les directives des auteurs de librettos, certains passages des codes de théâtre empruntés aux comédiens ambulants allemands et quelques remarques trouvées dans des lettres privées que nous pouvons

²⁰ Pour les reconstitutions de la mise en scène, voir : Mme E. Cs. Mályusz, *Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez* (Données sur les premières décennies de la mise en scène hongroise), Budapest 1962, pp. 9-23.

²¹ L'inventaire sous forme d'imprimé : *Színháztörténeti Értesítő*, 1953, n° 2, pp. 65-74.

²² OSZK Színháztörténeti Tár, Színlapgyűjtemény, (Bibliothèque Nationale Széchényi, Recueil Historique du Théâtre, Collection de programmes), Kolozsvár, le 27 janvier 1794.

définir les traits principaux du style scénique sentimental, l'école dite « pleurant-chantant ». Les comédiens hongrois pouvaient arriver avec deux sortes de formation antérieure : quelques-uns d'entre eux avaient été, malgré leur langue maternelle, des acteurs allemands, mais la plupart avaient reçu une éducation de collège. Ainsi leur style se ressentait de deux influences principales. Pour modèle ils avaient le jeu des acteurs allemands dont les manières affectées avaient déjà été critiquées par Lessing à l'autre extrémité de l'aire linguistique allemande. Voici la description de Sándor Boér, écrivain dramatique et directeur de théâtre à Kolozsvár, sur l'acteur débutant qui multiplie ses gestes de manière superflue et veut souligner l'intensité de ses sentiments par le volume de sa voix : « Certains, dès qu'ils veulent montrer de la passion, crient tout de suite à presque assourdir les spectateurs, ils se ballottent à sauter presque de la scène » — paroles qui répondent quasiment mot à mot à certaines parties de la *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing. L'influence de la déclamation latine enseignée en classe se faisait particulièrement sentir dans les tragédies en vers. « Ils se sont habitués à parler comme le font les enfants quand ils récitent des vers », écrit-on dans une lettre privée de Kolozsvár en 1794.²³ Les normes de la langue littéraire hongroise (et sa variation parlée) ne se fixent à l'échelle nationale qu'à partir des années 1820. Bien que la langue hongroise n'ait pas eu de dialectes très différents dont la compréhension eût été difficile, nous devons supposer plusieurs dialectes côte à côte dans le langage de la première génération des acteurs hongrois. Il est caractéristique que les acteurs arrivés de Pest-Buda, ville réputée allemande, sont reçus avec réserve à Kolozsvár, où on les accuse de faire des fautes de hongrois.

Nous ne pouvons parler encore de mise en scène à cette époque. Même si les troupes hongroises avaient bien leur *scenarium*, où on a noté tout changement de décor et de costume, ainsi que les accessoires nécessaires pour chaque morceau, le spectacle s'organisait toujours autour des comédiens jouant les rôles principaux. La terminologie hongroise de l'époque désignait le style de jeu et le langage de scène comme « artificiels » évoquant à la fois leur écart par rapport au langage et aux contacts courants, et son caractère professionnel, objet d'apprentissage. En apparence, il y a une contradiction entre nos constatations et le fait que l'on rencontre souvent l'exigence du « naturel » dans les écrits théoriques traduits de langues étrangères. C'est en se méprenant là-dessus que notre histoire du théâtre avait tendance à voir un certain réalisme instinctif dans le style d'autrefois. Selon Lessing et ses adeptes hongrois, le « naturel » doit être compris comme l'intuition de l'acteur et la libre manifestation de ses sentiments (à l'opposé du *Paradoxe sur le comédien* bien connu de Diderot).

Une telle structure des conventions du théâtre a eu pour conséquence qu'au lieu de différencier les genres scéniques (ce n'est que le romantisme qui aura cette ambition) le théâtre professionnel hongrois dans sa première phase effaçait les caractéristiques de genre derrière la vue de la scène et le jeu des acteurs. Aussi, en procédant à l'analyse des programmes joués, nous ne parlerons pas de genres dramatiques, mais de types de jeux scéniques rapprochés non pas par une esthétique commune, mais par le caractère de leur réalisation.

²³ Provenance des deux citations : S. K. Boér, *Az őbester vagyis a hívség jutalma* (Le colonel, ou le prix de la fidélité), *Erdélyi Játékos Gyűjtemény*, passage II, Kolozsvár 1793, acte IV, scène 6; Ferenczi, *op. cit.*, pp. 93-94.

Le programme du théâtre hongrois à ses débuts²⁴

Dans le catharsis d'Aristote, le théâtre moralisant des Lumières a accentué l'élément du bouleversement moral tournant en vertu. Ainsi, dans les drames bourgeois écrits dans sa phase ascendante et dans les classiques adaptés selon la nouvelle conception, le nouveau type de personnage triomphe encore au cours des années 1770, et la tragédie ne se termine pas nécessairement par l'anéantissement physique et moral. Le qualificatif « tragique » change donc en « triste ». Le terme hongrois utilisé à l'époque est significatif : « pièce triste ». La traduction de *Hamlet* par Kazinczy en est le meilleur exemple. Dans l'adaptation de Schröder, le drame consacré au pouvoir se termine par l'arrivée au trône de Hamlet et par la prise de conscience de Leartes.²⁵

La vague de traductions, précédant de deux décennies l'essor du théâtre, transposait en hongrois surtout des tragédies répondant à des ambitions littéraires de purifier les mœurs et de cultiver la langue. Et pour ce faire on puisait dans de nombreuses sources : la tragédie classique française autant que les auteurs antiques et les œuvres de Shakespeare transformées en drames bourgeois. Selon l'inventaire de 1792 de la troupe de Pest-Buda, que nous avons déjà cité, les traductions tenaient encore une place importante dans la bibliothèque de la troupe : sur 48 titres 13 étaient des « pièces tristes » dont 12 avaient été imprimées. Mais seulement 3 ont été jouées. De même, les tragédies des écrivains ecclésiastiques, connus comme auteurs de drames scolaires, se sont révélées en partie impropres à la scène. En Transylvanie la situation était quelque peu différente. Un plus haut niveau culturel, une opinion publique influencée par le mécénat des aristocrates, la présence continue de l'amateurisme des nobles ont maintenu plus de tragédies classiques au programme qu'à Pest-Buda. La différence de goût entre les deux centres dramatiques apparaît clairement de cette brève liste de « pièces tristes » fournies par la littérature universelle : De Shakespeare on a joué *Othello* (à Kolozsvár en 1794, à Pest-Buda en 1795), *Romeo and Julie* (à Kolozsvár 1793), de Schiller *Die Räuber* (à Kolozsvár en 1794) et *Kabale und Liebe* (à Kolozsvár en 1793), de Schiller *Die Räuber* (à Kolozsvár en 1794) et *Kabale und Liebe* (à Kolozsvár en 1796), de Voltaire *l'Alzire* (à Pest-Buda en 1793, à Kolozsvár en 1794), *Mérope* (à Pest-Buda en 1794), *Zaïre* (à Kolozsvár en 1794), *Tancrède* (à Kolozsvár en 1794). On a présenté aussi le prototype de la comédie sentimentale, *The London Merchant* de George Lillo, à Kolozsvár en 1794.

programme des traducteurs de tragédie se révéla le plus cuisant. Bien que plusieurs de nos écrivains aient tenté de tirer des drames de l'histoire hongroise, leurs œuvres ont pour la plupart connu le même sort que la tragédie de Bessenyei. A Pest-Buda, on a essayé de trouver une solution en magyarisant, c'est-à-dire qu'on a placé des pièces empruntées dans des milieux hongrois, avec des personnages au nom hongrois, en offrant pour ainsi dire des béquilles aux écrivains débutants manquant de pratique dramaturgique. Un bon nombre de thèmes permanents et de classiques européens ont

²⁴ Cf. le catalogue des programmes de Pest-Buda dû à D. Lugosi, *Az Első Magyar Játékszínház Társaság játékrendje 1790-1801* (L'ordre de pièces de la première troupe de théâtre hongroise), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1934, pp. 168-179; et pour Kolozsvár : S. Enyedi, *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei 1792-1821* (Les débuts du théâtre hongrois en Transylvanie), Bucarest 1972, pp. 120-126.

²⁵ Imprimé à Kassa, 1790.

ainsi figuré au programme de Pest-Buda, sous forme d'adaptations quasiment méconnaissables, parmi eux *Richard III* et le *Roi Lear* de Shakespeare situés dans un milieu archaïque hongrois. La plupart de ces textes étant perdus, il n'est pas possible de les soumettre à une analyse philologique. Mais l'œuvre de András Dugonics, principal maître de cette méthode a été conservée.²⁶ La pièce la plus célèbre est l'adaptation hongroise de l'histoire d'Inez Castro, thème européen connu, qu'on a joué partout dans le pays et durant des décennies; elle a même servi de libretto au premier opéra romantique hongrois composé en 1840 : *Mária Batori*. En Transylvanie, pour les raisons de goût déjà indiquées, la pratique de la magyarisation des « pièces tristes », appréciées comme le plus haut genre, ne s'est pas généralisée. Nous savons aussi que les pièces tristes jouées n'ont pas provoqué chez les spectateurs sans instruction, venant pour la première fois ou rarement au théâtre, un sentiment de catharsis. Sándor Kun-Szabó, le traducteur de *Romeo and Julie* remarque dans sa préface que, alors qu'il donne le texte de la dernière scène, les représentations de l'aire linguistique allemande se terminent par la mort des personnages principaux, parce que « l'envie de regarder plus longtemps cesse, et l'attention des spectateurs n'est plus retenue ». Et effectivement, pendant plus d'un demi siècle c'est sans la détente de la scène finale que le drame de Shakespeare est joué sur les scènes hongroises!

Dans la première période du théâtre professionnel hongrois, la tragédie est de plus en plus remplacée au programme par le type de jeu dominant du sentimentalisme scénique : la comédie sentimentale. Sa popularité n'a cessé de croître de même que celle de son représentant le plus en vue : August Kotzebue, apprécié en Europe Centrale tout aussi bien qu'en Europe Orientale. La comédie sentimentale dissout pour ainsi dire le conflit de la tragédie bourgeoise, le heurt entre les morales féodale et bourgeoise. On n'y trouve pas de héros actif, mais le représentant de la vertu est le citoyen qui assume des charges ou vit pour sa famille, et son héroïsme consiste à supporter avec noblesse tous les malheurs et toutes les injustices qui l'accablent, et qui sont suscités par le représentant de la morale féodale, l'intrigant. Le schéma dramaturgique veut que la nouvelle morale triomphe non pas par sa force active, par sa puissance, mais par le hasard ou par l'intervention du souverain éclairé qui fait justice. Donc à l'idée complexe de l'homme sensible, se substitue le simple « sentimentalisme » sur la scène. La comédie sentimentale est née après l'essoufflement du Sturm und Drang, à l'époque du déclin des Lumières allemandes, et ce n'est pas par hasard que le décret de Vienne émis en 1785 sur le théâtre — dont nous avons parlé dans l'introduction — la considérait comme l'instrument principal de l'éducation affective des citoyens.

Le rôle de la comédie sentimentale est quelque peu différent dans l'histoire du théâtre hongrois. C'est la première fois qu'apparaît sur scène l'univers intime, émotionnel de l'homme, c'est la première fois que quelques thèses fondamentales des Lumières retentissent devant un public bien plus large que le cercle restreint des lecteurs habitués. Dans le répertoire de Kotzebue, maître principal de la comédie sentimentale, nous retrouvons aussi bien l'idéal de l'homme naturel de Rousseau (*Der Eremit auf Formentera*, *Menschenhass und Reue*, etc.) sous une forme vulgarisée, que la pureté et

²⁶ Cf. G. Szigethy, *Dugonics drámai magyarításai az Első Magyar Játzó Színi Társaság műsorán* (Les drames magyarisés par Dugonics et figurant au programme de la Première troupe de théâtre hongroise), *Filológiai Közöny*, 1969, pp. 24—45.

supériorité morale de l'«ingénu» (*Die Indianer in England, Die Sonnenjungfrau, Die Spanier in Peru*, etc.) et les péripéties de la vie privée bourgeoise (*Menschenhass und Reue, Die edle Lüge*, etc.). Mais Kotzebue applique dans son schéma de comédie sentimentale même des aventures de ses contemporains, tels que le capitaine français La Peyrouse, ou le comte Móric Benyovszky connu aussi bien dans l'histoire hongroise que polonaise. L'effet était relevé considérablement par les lieux exotiques, les colonies ou le Kamchatka, par exemple. L'action de la comédie sentimentale composée d'une série de tableaux fixes pouvait continuer n'importe quand, ce qui tentait les auteurs à écrire des cycles. On a connu un beau succès à Pest-Buda, tout comme à Kolozsvár, par l'évocation réitérée sur la scène du thème du pouvoir montrant le citoyen occuper un poste, ses échecs momentanés, son apothéose. Nous avons vu que dans les deux centres du théâtre hongrois, la plus grande partie du public était composée de fonctionnaires des offices gouvernementaux économiques, législatifs ou administratifs. Les pièces de Kratter, Gebler, Möller et d'autres (prolongements légitimes, à l'époque des Lumières, du *Haupt und Staatsaktionen* du baroque allemand) convenaient aussi à la conception politique de la noblesse hongroise, puisque le souverain influençable, facile à tromper, mais bon au fond, ainsi que les intrigants qui l'entourent, étaient présents dans la littérature hongroise depuis l'*Agis* de Bessenyei.

La comédie sentimentale est devenue le type de comédie dominant de la première décennie du théâtre hongrois. Elle a influencé les pièces tristes tout autant que les comédies drôles, elle a exercé son effet tant par sa dramaturgie que par son style, par l'école dite «pleurant-chantant» déjà analysée. Le règne absolu de la comédie sentimentale était renforcé par la situation internationale survenue après 1792 avec la série de guerres contre la France, ce qui diminua fort et pour longtemps la possibilité de se tourner vers la culture française. Ainsi, le choix était fait pour des décennies : le drame hongrois continua cet héritage de la comédie sentimentale, même dans ses œuvres originales, jusqu'en 1830 : en réalité jusqu'à la victoire du romantisme scénique. L'autre type de comédie, offrant une dramaturgie cohérente de la fin du XVIII^e siècle, le mélodrame français n'a donc pas pu influencer sur les premières années d'activité des acteurs hongrois ; son influence ne se montre qu'à partir du deuxième quart du XIX^e siècle. La comédie sentimentale a fortement empreinté jusque dans l'évocation des faits historiques hongrois. András Dugonics et son école, les adaptateurs ont remplacé de nombreuses pièces allemandes dans un faux milieu historique hongrois et s'il y avait contradiction entre l'intrigue dramatique et la tradition historique écrite ou légendaire, ils donnaient leur préférence à la première. Le théâtre transylvanien n'aimait pas, dans le genre de la comédie sentimentale non plus, les adaptations magyarisées.

C'est le genre de la comédie pure qui fournissait la majorité des programmes dans les deux centres : on en produisait en abondance. C'est surtout là que les traditions du drame scolaire pouvaient survivre. Bon nombre d'anciennes adaptations de Plaute et de Molière sont passées aussi au programme des théâtres professionnels. Et parmi la quantité d'adaptations, transposées dans un cadre hongrois pour la plupart par des acteurs-écrivains, ce sont les pièces et les personnages ayant de vraies racines qui se sont révélés vraiment viables sur la scène hongroise. Toute une série de quasi-types se sont créés : des personnages trop généralisés, dont les traits extérieurs étaient fournis par les acteurs, par leur expérience personnelle, plus tard par les traditions du jeu (ainsi : une infirmité caractéristique, l'interprétation mimique du nom, parodisation

d'une personne). Parmi ces personnages mentionnons le gentilhomme de province qui fait sourire par ses habitudes désuètes, mais qui est d'une bonhomie simple et innocente. Nous trouvons, en contraste avec lui, la figure plus nettement critiquée du copieur des étrangers qui singe superficiellement toute mode européenne et oublie sa langue maternelle et les coutumes de ses ancêtres. On ridiculisait souvent l'intellectuel distrait et bizarre exerçant différentes professions, mais surtout avocat, car alors son latin aussi pouvait devenir source de comique. Vu les traditions esquissées du théâtre hongrois, la fonction des figures que l'on peut considérer comme « populaires » (paysans, valets, serviteurs, etc.) est double et contradictoire. Ils ont rarement un rôle principal : la comédie dell'arte n'a exercé ici son influence que par plusieurs transmissions, notamment dans les adaptations de Goldoni, et la farce n'avait pas de traditions populaires profondes. Mais la manière beaucoup plus patriarcale des Lumières hongroises de voir le peuple tempérait l'image arrivée du territoire linguistique allemand, qui montrait les habitants des villages niais et donc entièrement comiques. Faute d'une langue littéraire établie, les auteurs et les traducteurs des comédies pures employaient le dialecte de leur lieu d'origine en essayant de l'élever au niveau de la langue littéraire; ils recourraient très volontiers au vocabulaire et aux tournures de la langue populaire.

La seule pièce de Bessenyei jouée sur scène et ayant eu un succès temporaire, *A filozófus* (Le philosophe, 1777) illustre bien les péripéties caractéristiques qu'une comédie hongroise dut traverser pendant sa carrière. Si le personnage principal Parménio et les autres jeunes de sa génération ont paru pâles sur la scène avec leur caractères stéréotypés et leurs discussions abstraites, Pontyi, le noble seigneur gentiment rustre a fait d'autant plus d'effet. Déjà l'article consacré à la première de la pièce en 1792, révèle que c'est son personnage que l'on trouvait familier en tant que représentant de l'esprit hongrois sain; en 1793 il passe même dans le titre de la pièce. La pièce de Bessenyei fut jouée dès lors — sans qu'aucun des personnages en ait été omis — sous le titre *A filozófus és az igaz magyar* (Le philosophe et le vrai Hongrois). Les figures subalternes de la comédie ont aussi fait preuve de viabilité sur la scène. Lidas imite l'attitude de philosophe retiré de son maître Parménio, et Lucinda raille les caprices et les affectations sentimentales de sa maîtresse.

Le quatrième genre de théâtre, la pièce chantée peut être considérée, à plus forte raison encore que les trois autres, comme un réceptacle d'éléments divers. Là aussi, les traditions se conservaient : l'introduction de parties musicales (chœurs, chants, danses) hongroises dans les drames scolaires avait devancé, au cours du XVIII^e siècle, la traduction en hongrois des dialogues. Les comédiens ambulants allemands se servaient eux-mêmes volontiers de ces parties chantées; dans les villes scolaires et les demeures nobiliaires se pratiquait la musique d'amateurs. Depuis 1793 les acteurs hongrois se virent obligés de s'essayer au nouveau genre : à Pest-Buda à cause de la concurrence des Allemands et du grand nombre de spectateurs de langue non hongroise, à Kolozsvár avant tout pour gagner le public noble. La pièce chantée a puisé dans de nombreuses sources. Le *Singspiel* de Vienne en était une, aussi bien que les librettos de l'opéra buffa italien ou de Metastasio, que l'on avait joués jusqu'alors en récitant, faute de mieux. Tous les morceaux relevant de ce genre étaient caractérisés par une dramaturgie musicale commune : en omettant le *recitativo secco*, l'action se déployait à travers les

dialogues, tandis que les morceaux musicaux résumaient, aux endroits déterminés, l'ambiance des scènes.

L'interprétation des pièces chantées demandait un plus grand investissement matériel et personnel. A Pest-Buda on a commencé, dès 1792, l'organisation de l'orchestre; les chefs d'orchestre étaient, au début, des virtuoses du violon, qui représentaient le goût musical de la résistance nationale-nobiliaire : János Lavotta, qui devint plus tard chef d'orchestre à Kolozsvár, et Antal Csermák. Mais les tâches d'un musicien de théâtre — compositions occasionnelles, travail avec les chanteurs, etc. — leur étaient étrangères car hors de leur compétence et de leurs penchants, aussi leur relation ne fut-elle que temporaire avec le théâtre. A Kolozsvár les amateurs ayant une bonne formation musicale étaient beaucoup plus nombreux qu'à Pest-Buda. Néanmoins, dans les deux villes, les tâches liées à la musique de théâtre incombaient en partie à des acteurs qui avaient fait, en tant que collégiens ou chantres, la connaissance de la pratique chorale et pouvaient exécuter eux-mêmes certaines tâches plus simples.

Plus tard nous trouvons parmi les musiciens de théâtre des Allemands, routiniers du métier, qui travaillent à la fois pour la troupe allemande et hongroise, savent les deux langues et commencent à s'assimiler : András Szerelemhegyi-Liebenberger, József Chudy et Ferenc Reymann à Pest, János Seltzer (au début du XIX^e siècle) à Kolozsvár. Ils augmentaient le nombre des mélodies qui étaient à leur disposition par la pratique du «spérontisme», c'est-à-dire qu'ils inventaient des «textes reflétant une nouvelle situation scénique» sur des mélodies déjà existantes et connues. La matière musicale des pièces chantées était hétérogène, nous ne rencontrons pas de conflit mélodique. Il n'existait pas encore de pièce chantée hongroise, originale dans son texte et dans sa mélodie, mais certaines tendances la laissaient déjà prévoir. A Vienne on jouait une parodie de la tragédie classique, la pièce de Hafner *Prinz Schnudi und Eva-Kathel*.²⁷ Sa première en langue hongroise eut lieu le 6 mai 1793 à Buda; c'était la première représentation de pièce chantée et comme on ne connaissait pas bien le genre persiflé, la parodie commença une vie indépendante et devait par la suite être jouée comme œuvre originale. On a tiré une pièce chantée du roman très populaire de Louis-François de Bilderbeck arrivé par médiation allemande (*Cyane ou le jeu du destin*) et on a commencé à adapter et mettre en musique la célèbre œuvre de Fénelon (*Les Aventures de Télémaque*) sur la base d'une traduction hongroise, existant depuis 1755, et à partir d'antécédents scéniques allemands. En Transylvanie, la pièce chantée a mieux conservé ses traits idylliques de pastorale rococo, destinée à louer la vie naturelle. C'est János Kótsi Patkó, acteur-écrivain aux talents multiples qui a eu le plus grand succès avec sa pièce intitulée *A havasi juhászlány* (La bergère de la haute montagne) dont le sujet était tiré d'un des *Contes moraux* de Marmontel.²⁸

²⁷ D. Legány, *A magyar zene krónikája* (Chronique de la musique hongroise), Budapest 1962, pp. 121-134; J. Pukászkzy-Kádár, *Az első magyar énekesjáték* (La première pièce chantée hongroise), in *Az opera történetéből* (De l'histoire de l'opéra), réd. par B. Szabolcsi et D. Bartha, Budapest 1961. Le libretto est paru aussi imprimé : *Pikkó hertzeg és Jutka Perzsi* (Le prince Pikkó et Jutka Perzsi), Pest 1793.

²⁸ F. Kerényi, *Epikai és történetírói műsorforrások a magyar hivatásos színháztársulatok első évtizedében* (Sources de programmes épiques et historiques dans les premières décennies du théâtre professionnel hongrois), *Irodalomtörténet*, 1978, n° 2, pp. 527-538.

Après la création de l'orchestre, pratiquement tous les spectacles sont devenus « à musique », dans ce sens que des ariettes pouvaient être insérées dans les pièces en prose, que celles-ci étaient précédées par une ouverture et que l'orchestre ou des instrumentalistes jouaient pendant les entre-actes pour divertir le public.

Spectateurs et mécènes

La troupe de théâtre jouant régulièrement à Pest-Buda à partir de mai 1792 n'a toujours pas pu s'intégrer, à la fin de l'année, au système de théâtres de la double ville : ce n'est que grâce aux efforts de la société qu'elle réussira à survivre. Sollicités par les municipalités locales, les comitats (28 d'entre eux étaient intervenus), le Conseil de lieutenance et Pest, le département principal ont réglé ensemble, à partir du 1^{er} janvier 1793, l'avenir de la troupe. Le Conseil de lieutenance a délégué auprès d'elle un directeur principal en la personne du baron József Podmaniczky, et le département de Pest s'est chargé de la gestion économique et de l'administration. La nouvelle direction, d'un prestige social plus grand, réussit à négocier avec le gérant du théâtre allemand, et bientôt une direction artistique commune s'occupait de l'activité théâtrale bilingue de la double ville. Pour les Hongrois cela apportait déjà un élargissement des possibilités.

Plus haut nous avons déjà présenté la scène; jetons maintenant un coup d'œil sur la salle de spectacle. La salle de spectacle est un forum de publicité sociale de la Hongrie féodale, unique dans son genre; les représentants de classes et de couches sociales, qui ne se rencontraient nulle part ailleurs dans une activité commune, pouvaient assister au même spectacle. Ce n'est pas une réglementation mais la force de la loi coutumière non écrite et la différente situation matérielle qui astreignait le public à occuper différentes sortes de places. Les loges jouaient un rôle tout particulier à cet égard, et ce n'est pas par hasard que les mémoires et les chroniques contemporaines rendaient compte dans les détails des locations de loges et des achats des billets du jour par les aristocrates. Il est évident que leur présence attirait le public. Des loges ont été louées en 1793 à Pest-Buda par le palatin archiduc Habsbourg (représentant de la personne du roi dans le pays), le personalis, juge suprême du pays et plusieurs hauts fonctionnaires du Conseil de lieutenance; à Kolozsvár, par le gouverneur lui-même, par l'élite de l'aristocratie transylvanienne et par les fonctionnaires du « gouvernorat ». Leur présence revêtait aussi une importance matérielle de premier ordre. A Pest-Buda la location mensuelle des loges est 9, 13, 27 fois plus chère que celle des autres places. Les fauteuils servaient le confort des dames, mais il n'y en avait que dans la Rondelle; les premières places de la parterre étaient aussi appelées « classe noble », parce que c'est d'ici que les fonctionnaires nobles, les intellectuels et les officiers de la garde, bénéficiant d'une réduction de prix, suivaient les spectacles. Les deuxièmes places étaient réservées à la bourgeoisie et s'il existait une « dernière place » c'est-à-dire poulailler, c'est là que, séparés de tous, prenaient place les étudiants, les habitants plus pauvres de la ville et les spectateurs de passage.

Nous avons déjà examiné l'attrait des différents genres de théâtre sur le public. De nombreux autres facteurs influençaient encore l'assiduité du public. L'inoccupation des fauteuils, c'est-à-dire l'absence des dames à la Rondelle s'expliquait par des préjugés féodaux; celle des secondes places pouvait être attribuée aux problèmes de

langue en premier lieu. Mais des motifs plus externes ont dû cependant y être pour une part si la salle de spectacle était plus ou moins remplie pour une représentation. Une partie des fêtes religieuses étaient des jours de fermeture; par contre, les fêtes de caractère économique que sont les foires nationales, assuraient toujours un maximum de spectateurs. Les conditions climatiques influençaient surtout les représentations à Pest-Buda : la maison Reischl était inchauffable et il fallait la fermer en hiver, et de plus, le Danube gelé rendait impossible la circulation sur le pont de bateaux et que seuls des canots pouvaient relier les deux villes.

Nous avons des chiffres sur les méthodes d'attirer le public, sur les locations faites pendant les premiers mois (janvier-mai 1793) et sur le nombre des spectateurs pour cette troupe qui jouait tour à tour à la maison Reischl et à la Rondelle. Les spectateurs étaient en moyenne autour de cent, ce qui, vu la capacité des deux théâtres, correspondait à 20 % de fréquentation. Mais le gérant du théâtre allemand voulait à tout prix se débarrasser de la troupe hongroise pour investir toutes ses ressources matérielles dans le plus grand faste des spectacles allemands et augmenter ainsi son propre gain. En 1795, il a réduit le prix des locations du théâtre allemand dans le but avoué de garder les spectateurs fonctionnaires et officiers qui jouissaient déjà d'une réduction. Cette mesure, à laquelle la troupe hongroise a été obligée de se conformer, n'a fait que diminuer les revenus de l'ensemble. (Les prix de location ne revenaient déjà qu'à la moitié des prix de Vienne.)²⁹

A Kolozsvár, où il n'y avait pas de problèmes topographiques et linguistiques, d'après l'observateur contemporain, nombre de personnes, du gouverneur « à d'autres magnats, dames, seigneurs et bourgeois, fidèles fervents de la langue nationale », fréquentaient les bâtiments provisoires du théâtre. Mais ici le nombre total des habitants étant bien plus faible (environ 15 000), et la capacité des salles de spectacle aussi, les prix étaient également moins chers qu'à Pest-Buda. Ainsi le revenu de la troupe était-il très médiocre. En 1795, en plus de cinq mois, 58 représentations ne rapportèrent pas plus que 973 forints 37 krajcárs avec la location de loges, sur laquelle somme les frais matériels directs consommèrent 573 forints 11 krajcárs. Un fait caractéristique : les recettes assurées par les soirées de bal, emprunts et donations dépassaient de beaucoup celles des pièces de théâtre.³⁰ L'organisation de la troupe était également moins achevée : elle rappelait plutôt les formes d'amateurisme d'avant 1795, lorsque le comité délégué par l'Assemblée de Transylvanie en avait pris en main la direction.

Les premières troupes d'acteurs professionnels hongrois ne pouvaient assurer leur existence avec ces revenus qui ne couvraient qu'un fragment de leurs dépenses. Un appui national aurait été nécessaire pour qu'ils puissent subsister durablement. Il ne manquait pas d'idées, ni de propositions à cet égard. Pál Spielenberg, avocat et rédacteur de la revue de langue latine intitulé *Ephemerides Budenses*, a avancé des suggestions concrètes dans son journal³¹ en 1792. Il n'est pas sans intérêt d'évoquer ici ses idées non réalisées, parce que bon nombre d'éléments tirés d'elles ressurgiront au

²⁹ F. Kerényi, *Az első magyar hivatásos színtársulat társadalmi kapcsolatairól* (Sur les relations sociales de la première troupe de théâtre professionnelle hongroise), *Századok*, 1974, pp. 423-435.

³⁰ Ferenczi, *op. cit.*, p. 99.

³¹ *Monita de lingua et theatro hungarico stabiliendo*, *Ephemerides Budenses* 1792, p. 545 (Appendix).

cours des trente à quarante années suivantes, dans les prises de position des comitats, dans les brochures et les articles de journaux. Spielenberg soulignait l'importance du théâtre dans la purification des mœurs et dans la culture de la langue, mais il ne croyait pas à la possibilité de faire vivre le théâtre sur ses propres moyens, ni grâce à des appuis occasionnels. Il voulait donc concentrer la vie théâtrale hongroise à Pest-Buda, en assurant l'entrée libre à tout le monde et insérant ainsi le théâtre — à côté des écoles — parmi les moyens de pédagogie. Pour rendre viable le théâtre hongrois, chaque noble donnerait un forint, et la somme de 400 000 forints ainsi réunie suffirait pour assurer la formation des comédiens et même pour la construction d'un bâtiment de théâtre permanent. (Pour illustrer les proportions, voilà quelques chiffres : en 1793 la troupe de Pest-Buda avait à payer des gages mensuels de 552 forints pour 11 acteurs, 5 actrices, 11 musiciens et 14 gens de service, alors que le revenu ne montait pas à 100 forints en moyenne par représentation.) A l'appel au secours direct de la troupe en octobre 1792, on faisait une collecte dans les comitats, auprès tous les organes législatifs du pays. Mais les souscriptions ne se réalisèrent pour ainsi dire presque pas, et 428 forints de dons sont seulement parvenus à la troupe jusqu'à la fin de l'année.

En 1792-93 l'attitude des nobles hongrois n'était plus la même qu'elle avait été en 1790. La flamme de la résistance des ordres, qui avait déclenché la magyarisation et qui avait soutenu, dans son premier enthousiasme, aussi les acteurs professionnels, était en train de s'éteindre. Au premier abord la Révolution française leur semblait un événement lointain qui pouvait les aider en attaquant de dos les aspirations centralisantes des Habsbourg. En 1792, la guerre engagée contre la France révolutionnaire a cependant radicalement changé la situation. La noblesse qui avait déjà peur que la révolution ne se propage, s'approchait de la cour de Vienne. A l'intérêt politique s'ajoutaient des raisons économiques : l'armée était devenue un bon marché d'écoulement pour les céréales et le bétail, invendables partout ailleurs, des domaines seigneuriaux à la gestion démodée. Dans les procès verbaux des organes législatifs locaux on suit bien le processus dans lequel les fournitures de guerre, le recrutement de soldats se substituent aux questions de la langue et de la culture hongroises, dont aussi les affaires de théâtre. La dernière tentative de mécénat importante eut lieu en juillet 1794, lorsque, dans la ville de Nagykároly, à l'occasion de l'investiture du « comes », les nobles rassemblés ont décidé la collecte des 400 000 forints mentionnés, et que 44 d'entre eux ont tout de suite fait la souscription de 1000 forints sur une feuille dressée à cette fin sur le champ. Nous trouvons sur la liste des noms connus: Ferenc Kazinczy, Gergely Berzeviczy, le meilleur économiste hongrois de l'époque, le baron Miklós Wesselényi senior, aristocrate de Transylvanie, réputé pour ses sentiments indépendantistes, en même temps le mécène le plus efficace des acteurs de Kolozsvár, et aussi le nom de József Podmaniczky, le directeur principal de la troupe de Pest-Buda.³²

Le beau projet n'a pas abouti. 1794-95 sont les dates d'un nouveau tournant politique, celles de la découverte et de la liquidation du mouvement jacobin hongrois et de la répression qui le suivit. Il n'y avait aucun lien direct entre le mouvement et les acteurs hongrois, aussi ne fut-il pris aucune mesure d'interdiction ou de restriction à leur égard. Un seul acteur, Ferenc Sehy de Pest-Buda a pris part au procès comme

³² Bayer, *op. cit.*, vol. I, pp. 202-206.

dénonciateur du complot. Parmi les nombreux écrivains et traducteurs, cinq ont dû s'asseoir au banc des accusés et quatre ont été condamnés (dont Kazinczy), mais leurs œuvres, leurs traductions sont restées à l'affiche.³³ Les mesures indirectes prises dans l'ambiance d'intimidation du pays après les sept procès aboutissant à la peine capitale sapaient les bases déjà affaiblies du théâtre hongrois et s'avèrent suffisantes pour entraîner la faillite de la troupe de Pest-Buda. L'affaire des 400 000 forints a été ajournée pour un temps indéterminé; les comitats se gardaient de faire de nouvelles démarches ou propositions. On a réorganisé le Conseil de lieutenance, les fonctionnaires éclairés, chez qui on pouvait supposer une sympathie pour quelques idées des accusés, ont été congédiés. Les règles de la censure sont aussi devenues plus sévères. L'ensemble de ces mesures a provoqué l'échec temporaire du théâtre hongrois.

Le 10 avril 1796 le directeur économique délégué par le comitat de Pest a annoncé la dissolution de la troupe et le comitat lui a racheté son équipement. C'est sur cette base que László Kelemen a tenté à nouveau de réunir l'ensemble dans plusieurs villes de Hongrie; mais en 1801 il a quand même fait définitivement faillite. Le même sort eût atteint sans doute la troupe de Transylvanie, si Miklós Wesselényi n'était pas intervenu. Il avait déjà été leur protecteur en tant qu'orateur principal pour la cause du théâtre au parlement de Transylvanie, et l'un des cinq membres du comité délégué pour ces affaires. En 1797 il a payé les dettes considérables de la troupe (5000 forints) et c'est en qualité de directeur-entrepreneur qu'il gère les affaires du théâtre jusqu'à sa mort en 1809. Il dirigeait en réalité un théâtre seigneurial privé, avec un nouveau statut d'activité, une discipline et une réglementation plus sévères : il sut assurer ainsi la continuité du travail tout en sacrifiant une partie considérable de sa fortune personnelle à la cause de la culture hongroise qui ne promettait ni intérêt ni bénéfice. Wesselényi a réalisé que Kolozsvár ne pouvait entretenir la troupe à lui seul : avec un travail minutieux il a organisé des tournées pour elle dans différentes autres villes de la Transylvanie et plus tard même en Hongrie.³⁴ Mais là nous abordons déjà une nouvelle époque du théâtre hongrois, celle où c'était la troupe elle-même qui se déplaçait et allait à l'encontre du public à l'endroit même où celui-ci habitait, ou aux lieux de rassemblements occasionnels. Et ici commence la chronique des comédiens ambulants.

³³ K. Benda, *A magyar jakobinus mozgalom iratai* (Les écrits du mouvement jacobin hongrois), I-III, Budapest 1952, 1957, vol. III, p. 274. vol. II, pp. 670-671.

³⁴ Ferenczi, *op. cit.*, pp. 101-105; Enyedi, *op. cit.*, pp. 52-74.

LA LITTÉRATURE DES JOURNAUX ET DES PÉRIODIQUES HONGROIS A L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

par

GYÖRGY KÓKAY

La naissance et le développement de la presse périodique en langue hongroise coïncident avec le renouvellement linguistique, littéraire et culturel de l'époque des Lumières hongroises. Il est vrai que dès 1705, un journal a déjà été publié en Hongrie, le *Mercurius Hungaricus*, mais ni ce journal, ni ceux parus jusqu'aux dernières décennies du siècle n'étaient écrits en langue maternelle, mais en latin ou en allemand. Le journalisme en langue hongroise n'a commencé qu'en 1780; à partir de cette date il sera continu et jouera un rôle important non seulement comme moyen d'information, mais comme l'une des institutions marquantes de la vie culturelle et politique.

Pendant la décennie du règne de Joseph II, puis au début des années quatre-vingt-dix, la presse se chargeait de la tâche importante de la propagation des idées des Lumières et du soutien de la cause de la culture et de la langue nationales. Les circonstances politiques défavorables n'ont pas permis à la presse hongroise, fortement paralysée par la censure, de devenir le porte-parole du mouvement jacobin. Du point de vue de la publication hongroise des journaux et des périodiques, l'année 1795, année de l'étouffement du mouvement jacobin hongrois était en même temps celle de l'écrasement de la jeune presse hongroise.

Cependant, à la fin du XVIII^e siècle, la presse, tout comme notre vie littéraire, eut un éveil doux. En 1806, la publication des journaux débuta dans la capitale, bien qu'à cette époque ce ne fût pas tellement les journaux mais plutôt les périodiques, apparaissant les uns après les autres à partir des années dix, qui avaient un rôle très important dans la vie intellectuelle et politique. Cela est resté caractéristique pour toute cette deuxième période des Lumières hongroises : les journaux n'ont repris leur rôle dirigeant que dans la décennie précédant la révolution, surtout au début des années quarante. D'ailleurs, à cette époque, les domaines des journaux et des périodiques étaient chez nous moins délimités que dans la presse occidentale plus évoluée et plus différenciée, ils étaient souvent contraints à se substituer l'un à l'autre en Hongrie. Mais ce n'était pas là la seule différence entre la presse hongroise du XVIII^e siècle et celle d'Europe occidentale, bien que ces modèles occidentaux aient naturellement joué plus qu'un simple rôle dans la création de la presse hongroise.¹

*

¹ Les principales œuvres bibliographiques et historiques de synthèse sur la presse hongroise paraissant avant la révolution hongroise de mars 1848: I. Kereszty, *A magyar és magyarországi időszaki sajtó időrendi áttekintése 1705-1867* (Aperçu chronologique sur la presse périodique hongroise et de Hongrie), Budapest

Par rapport aux premiers hebdomadaires — l'*Aviso* de Augsbourg et la *Relation* de Strasbourg, fondés en 1609 — la presse débuta en Hongrie avec, pour ainsi dire, un siècle de retard. (Il est caractéristique de voir que l'invention de Gutenberg, l'imprimerie ne mit pas un temps aussi long pour s'introduire en Hongrie : dans l'atelier d'András Hess, à Buda, le premier livre imprimé avait paru en 1472, année suivant la parution de la Bible de Gutenberg.) Mais après la bataille perdue de Mohács en 1526, les Turcs envahirent la plus grande partie du pays, et cela arrêta pour un siècle et demi l'évolution économique, culturelle et sociale du territoire hongrois. Et lorsque, à la fin du XVII^e siècle, la Hongrie réussit à mettre fin à l'occupation turque, une nouvelle guerre d'indépendance prit son départ contre l'absolutisme des Habsbourg ; c'est alors que parut le premier journal de Hongrie, intitulé *Mercurius Hungaricus* ou *Mercurius Veridicus ex Hungaria*, fondé en 1705 par François II Rákóczi, chef de la guerre d'indépendance des kouroutz. La revue, dont cinq numéros seulement virent le jour en six ans, avait pour objectif d'offrir l'information fidèle de la lutte d'indépendance aux autorités étrangères sympathisant avec les insurgés, afin de contrebalancer les nouvelles partiales du journal officiel de Vienne, du *Wienerisches Diarium*. C'est pour atteindre un public international que sa langue était latine.

L'importance historique du premier journal hongrois ne consiste pas seulement en son mérite de pionnier, mais aussi dans le fait qu'il avait été le premier à vouloir développer une politique de presse qui fût indépendante du journal officiel de Vienne en territoire de l'empire des Habsbourg. (Les autres journaux de la Monarchie devaient se conformer aux communiqués du journal officiel viennois.) Sans doute, les journaux caractéristiques des monarchies absolues, représentés le mieux par la *Gazette de France* — journal parisien — y avaient-ils leur influence montrant une certaine parenté aussi avec les journaux polonais parus plus tard en langue française, destinés à informer les étrangers, lors du soulèvement de Kosciuszko,² de la situation politique interne.

Après l'échec de la guerre d'indépendance de Rákóczi, les conditions, du point de vue de l'évolution de la presse, devinrent de nouveau défavorables. Pour les premières dizaines d'années du siècle nous n'avons plus d'autre exemple de publication, excepté un journal de caractère plutôt scientifique, aussi de langue latine, fondé en 1721 à

1916; H. Réz, *Deutsche Zeitungen und Zeitschriften in Ungarn von Beginn bis 1918*, München 1935; B. Dezsényi, *A magyar hírlapirodalom első százada, 1705-1805* (Le premier siècle de la littérature de la presse hongroise), Budapest 1941; *A magyar sajtótörténet irodalmának válogatott bibliográfiája, 1705-1945* (Bibliographie choisie de la littérature de l'histoire de la presse hongroise), réd. F. József, Budapest 1972; J. Ferenczy, *A magyar hírlapirodalom története 1780-tól 1867-ig* (Histoire de la littérature de la presse hongroise de 1780 à 1867), Budapest 1887; B. Dezsényi, *Az időszaki sajtó története a Dunatáj országaiban* (Histoire de la presse périodique dans les pays du Danube), Budapest 1947; B. Dezsényi — Gy. Nemes, *A magyar sajtó 250 éve* (Les 250 ans de la presse hongroise), Budapest 1954; Gy. Kókay, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei, 1780-1795* (Les débuts de la littérature hongroise des journaux et des revues), Budapest 1970; *A magyar sajtó története I, 1705-1848* (L'histoire de la presse hongroise), réd. Gy. Kókay, Budapest 1979.

² Ces journaux polonais en langue française étaient également beaucoup lus en Hongrie parmi les jacobins hongrois, cf. Gy. Kókay, *A Kosciuszko-felkelés visszhangja a korabeli magyar sajtóban* (L'écho du soulèvement de K. dans la presse hongroise de l'époque), in *Kwartalnik Historyczny*, 1969, pp. 153-162 et *Tanulmányok a lengyel-magyar irodalmi kapcsolatok köréből* (Etudes sur les relations littéraires polono-hongroises), réd. L. Hopp et L. Sziklay, Budapest 1969, pp. 301-316.

Presbourg. L'initiative de lancer une presse hongroise est due au renommé savant Mátyás Bél qui réorganisa d'abord le lycée évangélique de Presbourg, d'après le modèle de Halle basé sur les principes piétistes, en introduisant la lecture de journal à l'école. Son entreprise ne dura malheureusement pas longtemps, dès l'année suivante il dut céder le journal aux Jésuites, dans les mains desquels le journal cessa vite de paraître.³

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, c'était donc en partie une lutte d'indépendance, en partie l'initiative d'un savant piétiste qui ont offert l'occasion de créer les bases de la presse hongroise. Ce n'était qu'à la deuxième moitié du siècle que commençaient à se manifester les motifs qui avaient un si grand rôle dans la création de la presse périodique en Europe occidentale, à savoir les mobiles partant de la bourgeoisie. Mais puisqu'en Hongrie — surtout pendant l'occupation turque, puis à cause de la colonisation des Habsbourg — l'évolution bourgeoise était si fortement retardée et que la langue maternelle de la couche très restreinte de la bourgeoisie des villes était l'allemand, les premiers journaux destinés à répondre aux besoins bourgeois étaient de langue allemande. Un journal en langue allemande avait déjà débuté en 1731 (*Ofner Mercurius*), mais ne jouissait pas de longue durée. Ce n'est qu'à partir des années soixante que la publication de journal en langue allemande est devenue régulière. L'animateur et le dirigeant de cette entreprise était un bourgeois de Presbourg dit « Hungarus » : Károly Gottlieb Windisch ; il s'exprimait en trois langues (hongrois, allemand et slovaque). Provenant d'une famille commerçante d'origine saxonne du pays de Zips, il poursuivit ses études au lycée évangélique de Presbourg, et c'est là qu'il rencontra la première fois les traditions d'esprit piétiste introduites par Mátyás Bél, et connut une école d'esprit fortement patriotique. Il se laissait influencer et par l'activité de Gottsched en Autriche et par les publications de revues. Il faisait aussi partie de la Société d'Olmütz, dite « Societas incognitorum », dont les membres étaient les premiers à exprimer leurs aspirations aux réformes joséphistes.

Windisch fonda d'abord un journal (le *Pressburger Zeitung* en 1764), puis des suppléments littéraires, plus tard encore une revue scientifique. Son journal semble être jusqu'à présent le quotidien de la plus longue existence, puisqu'il ne cessa de paraître qu'en 1929.⁴

L'exemple de Windisch fut suivi dans les autres villes aussi : durant les dernières décennies du XVIII^e siècle toute une série de nouveaux journaux allemands paraissent l'un après l'autre ; n'en citons que ceux de Presbourg ou de Nagyszeben, ces derniers fondés par les Saxons de Transylvanie, ou ceux de Pest et de Buda. Comme la bourgeoisie allemande de Hongrie, vivant dans les villes sous une direction nobiliaire, ne représentait pas une importante force antiféodale à l'époque, ses journaux non plus ne pouvaient devenir les porte-paroles ni de la conscience bourgeoise évoluée ni de la conception du monde de la bourgeoisie européenne de l'époque. Et plus encore, à cause de leur langue, le danger qui menaçait tous les journaux de la Monarchie des

³ B. Dezsényi, *Die Anfänge des Zeitungswesens und des Zeitunglesens in Ungarn. Nova Posoniensia 1721-1722, Acta Litteraria* 1971, pp. 55-81.

⁴ F. Valjavec, *Karl Gottlieb von Windisch (1725-1793). Das Lebensbild eines südostdeutschen Bürgers der Aufklärungszeit*, München 1936.

Habsbourg, à savoir d'être assujettis à la presse de Vienne, les concernait davantage. Selon les décrets de presse, certaines informations et des communiqués, surtout ceux qui relataient les soulèvements, n'avaient droit de publication que suivant les directives exprimées dans le *Wiener Zeitung*. Alors, comme les contemporains y avaient déjà fait allusion, ces journaux n'étaient que de simples extraits, complétés par quelques nouvelles locales, du journal officiel de Vienne.

Ces décrets concernaient aussi bien les journaux en hongrois paraissant à partir de 1780 que ceux mentionnés ci-dessus, mais la presse de langue nationale allait tout de même plus loin dans son indépendance que ses prédécesseurs allemands. Nous connaissons bien les mouvements linguistiques, littéraires et culturels vite développés dans les dernières années du XVIII^e siècle, époque des Lumières hongroises. Ces mêmes tendances se révèlent dans la presse hongroise qui aspire à participer à la naissance d'un État bourgeois national. Faute d'une bourgeoisie, le principal représentant social de ces tendances était la noblesse moyenne dont l'existence était gravement mise en danger par les mesures économiques et politiques de Vienne. Cette couche sociale se compléta d'une couche intellectuelle assez restreinte qui se nourrissait des réformes culturelles josphistes et, pendant les dernières années du règne de Marie-Thérèse, adoptait avec espoir les réformes culturelles, de même que l'idée du libéralisme, par laquelle, surtout après les années soixante, on pouvait rompre avec la tendance conservatrice de l'époque précédente. Les débuts du journalisme en langue hongroise tout comme la presse de langue allemande se rattachaient aux réformes josphistes aussi bien en Hongrie qu'en territoires tchèque et polonais. Le développement accéléré de la presse hongroise et son niveau relativement haut sont dus surtout aux représentants de ces tendances et de ces aspirations. Nous ne trouvons d'abord que des josphistes parmi les rédacteurs de journaux. Plus tard, à la suite du décret germanisant de Joseph II, puis de ceux dédaignant les traditions nobiliaires et nationales, bon nombre de josphistes se rallièrent au mouvement de résistance de la noblesse qui se développait vers la fin des années 1780. Cependant, après la mort de Léopold ayant suivi la ligne de Joseph II, François I^{er} monta sur le trône (1792) et s'appuyait sur les forces extrêmes-réactionnaires : la réaction de Hongrie et celle de Vienne étaient alors de considérer et les anciens josphistes et les membres d'esprit éclairé du mouvement de la noblesse, et parmi eux les journalistes, comme des ennemis de premier ordre. Cette vive réaction a paralysé la presse par de sévères mesures de censure, les rédacteurs ont été renvoyés ou condamnés par de lourds jugements, accusés d'avoir participé au mouvement jacobin hongrois. Mais la littérature des journaux et des revues de ces quinze années a tout de même réussi à déclencher un processus que personne n'a jamais pu arrêter ni anéantir.

En plus de la situation sociale et politique déjà mentionnée, le plus grand rôle dans la création du journalisme hongrois revient à un jeune théologien évangélique qui, par son éducation, réunit la formation de tendance piétiste, politique du lycée évangélique de Presbourg aux connaissances acquises à l'université ayant le plus de renommée à l'époque, à celle de Göttingue. Mátyás Rát, à qui l'on doit la fondation du premier journal hongrois, le *Magyar Hírmondó* (Messager Hongrois) — en langue hongroise déjà —, provint d'une famille d'artisan-commerçant d'origine allemande, et devint un personnage éminent du mouvement linguistique et littéraire national. A Presbourg, il eut l'occasion de faire connaître les journaux les plus renommés du XVIII^e siècle : dans

la bibliothèque du lycée évangélique de Presbourg se trouvaient les hebdomadaires moralisants de Steele, d'Addison et de Gottsched et d'autres journaux étrangers. Et à Göttingue, dans la riche collection de l'université, il put consulter des livres et des revues, toute la littérature du siècle des Lumières. Les années d'études de Mátyás Rát, commencées en 1773, durèrent pendant quatre ans et demi, la période où l'université vivait son âge d'or. — En fondant son université au prix de grands sacrifices, le prince de Hanovre, Georges-Auguste — sa principauté formant l'union personnelle avec la Grande-Bretagne — réussit à profiter de la rivalisation des princes allemands : il se fixa le but de dépasser le niveau de l'université de Leipzig du roi de Saxe et de celui de l'université de Halle du roi de Prusse. A l'université dite Georgia-Augusta, la matière principale n'était plus la théologie, mais elle fut remplacée par le droit et par la politique. Les Lumières allemandes s'enrichirent aussi d'influences anglaises. L'université était fréquentée par des fils de familles aisées, venus de nombreux pays d'Europe, qui voulaient s'acquérir des connaissances approfondies pour leur future carrière politique et diplomatique, en suivant les cours des professeurs de grand renom. A l'époque c'était seule l'université de Göttingue où régnait un esprit libéral. Pour en citer un exemple : le travail des professeurs de l'université n'était même pas censuré.

Mátyás Rát se préparait avant tout à devenir théologue, mais même les études de théologie étaient traversées de l'esprit des Lumières. Il dut s'armer d'une ferme attitude contre le fanatisme et l'orthodoxie et s'appuyer sur les concepts éclairés de Michaelis qui, suivant Montesquieu, traitait la Bible d'une manière rationnelle. Rát s'initia aux méthodes philologiques et aux critiques de texte rationnelles devenant de plus en plus connues et à la mode.

Il fut influencé encore plus fortement par le professeur August Ludwig Schlözer, le professeur le plus populaire de Göttingue à l'époque. Ce fut justement à ce temps-là, après la mort du professeur Achenwall, que Schlözer commença à reprendre les cours d'Achenwall, sous le titre de « *Über Statistik und Politik* », où il s'agissait d'un sujet déjà connu pour Rát depuis son séjour à Presbourg, c'est-à-dire des connaissances étatiques. La popularité de Schlözer ne faisait qu'augmenter et dépasser même les rayons d'influence de l'université de Göttingue par une revue lancée par lui-même qui paraissait d'abord sous le titre de *Briefwechsel*, puis sous celui de *Staatanzeigen*. — L'autre cours de Schlözer sur les journaux devait avoir un effet encore plus grand sur le futur fondateur du journalisme hongrois. — A ces deux ou trois cours par semaine, Schlözer voulait enseigner à ses étudiants l'art de lire un journal. Il leur conseillait d'avoir la même sévérité critique envers les sources dans l'étude des journaux qu'il exigeait pour les autres sources historiques. Il trouvait très important d'apprendre à lire des journaux pour compenser l'influence uniformisée des sciences spécifiques et pour s'initier aux connaissances politiques. A ces cours donc, Rát put découvrir l'importance des journaux. Schlözer considérait la publicité comme le « poul » de la liberté (« *Puls der Freiheit* ») et affirmait que c'est par la publicité qu'on devint « européen ».⁵

A côté de Michaelis et de Schlözer, l'un des précurseurs du nouveau courant de l'humanisme, Heyne enseignait aussi à Göttingue. En suivant les cours de Heyne, Rát

⁵ F. Fürst, *August Ludwig von Schlözer, ein deutscher Aufklärer im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1928.

put connaître, en plus de l'importance de la littérature classique, aussi celle des traditions populaires. Il fréquentait les cours de mathématiques de Kästner, parmi les étudiants duquel il y avaient des personnages aussi importants que Gauss et Farkas Bólyai. L'influence spirituelle de ces professeurs renommés et l'atmosphère intellectuelle de Göttingue où les jeunes écrivains méprisaient la culture de la cour française et se tournaient vers les grands personnages de la littérature allemande des siècles passés, ayant le désir de publier des dictionnaires et des recueils d'idiomes, ont beaucoup contribué à former la mentalité de Rát, et ses nombreuses initiatives, par exemple ses recueils de chants populaires, ses recherches d'anciens manuscrits, ses travaux de rédacteur de dictionnaires reflètent également son éducation reçue à Göttingue.

Après le retour de Mátyás Rát dans son pays, le *Magyar Hirmondó*, paru d'abord chez un imprimeur de Presbourg, est devenu un mélange de publications englobant les traditions de la publicité hongroise et les modèles du journalisme étranger. L'histoire de la presse universelle nous apprend qu'au XVII^e siècle c'était le style de référence qui caractérisait la littérature journalistique. Les journaux énuméraient les informations sans y ajouter de remarques ou de commentaires. Ce style est resté à la mode encore pendant une grande partie du XVIII^e siècle, mais dans la seconde moitié de ce siècle, un important changement a eu lieu. Le XVIII^e siècle est devenu l'époque du développement de la littérature de revue. Les revues étaient désormais considérées comme les manifestations de certains points de vue, d'avis et de critiques. Sous l'influence de ces revues, les journaux ont aussi abandonné leur rigidité et commencé, par la publication de critiques de livres, à donner libre voie à leur opinion.⁶ Un grand changement s'est réalisé surtout dans la presse de référence influencée directement par la guerre d'indépendance de l'Amérique du Nord et par la Révolution française : une presse bourgeoise politisée s'est formée pour exprimer les efforts antiféodaux et nationaux, surtout dans les pays où la bourgeoisie était très évoluée : en Hollande, en Angleterre, en France. Leur exemple a influencé la presse des pays quelque peu arriérés, comme dans le cas des journaux allemands, à cette différence près que dans la presse d'Allemagne de même que dans celle d'Europe centrale et orientale cette opinion politique était, en grande partie, plus modeste, et au lieu d'une libre position politique, elle devait se contenter de se manifester dans des domaines linguistique, littéraire et culturel.

À l'époque où le *Magyar Hirmondó* débuta, la presse européenne devait subir une importante transformation dont l'effet se fit sentir dans le premier journal hongrois aussi. Tandis que les journaux précédents parus en langue allemande étaient tous des journaux de référence, celui de Mátyás Rát ne se contentait plus de ce style sec, sans indépendance et sans rayonnement. Le rédacteur lui-même souligna lors de la fondation de son journal qu'il ne désirait plus être l'interprète des journaux étrangers. Bien qu'obligé de s'appuyer sur les journaux étrangers quant aux sources principales, il essayait d'accompagner les nouvelles de commentaires ou de remarques. Il voulait accorder une importance particulière aux actualités du pays et il avait comme sources les informations de ses nombreux correspondants.

Le premier rédacteur du journal hongrois saluait avec un grand espoir les réformes réalisées à la fin du règne de Marie-Thérèse, puis sous le règne de Joseph II. Étant un

⁶ O. Groth, *Die Geschichte der deutschen Zeitungswissenschaft*, München 1948.

fidèle de l'absolutisme éclairé, il avait réussi une certaine détente dans la censure de la presse. Ces essais de réforme se trouvaient pourtant en arrière par rapport aux réformes bourgeoises, ainsi par exemple la censure régulière des journaux. Voilà la manifestation d'un trait spécifique de l'absolutisme dans la presse de l'époque : en dehors de l'éditeur du *Magyar Hirmondó*, pendant dix ans, personne ne pouvait disposer du droit d'imprimer un journal en langue hongroise. Cependant — mais c'est déjà la conséquence de l'état dépendant du pays — ni le souverain, ni la cour (comme par ex. dans le cas de l'absolutisme français) ne se tenait derrière le *Magyar Hirmondó*, d'ailleurs la bourgeoisie non plus, qui n'existait qu'à peine, ne pouvait le soutenir. La base sociale du premier journal hongrois était d'abord la mince couche de la noblesse favorable aux réformes et les groupes d'intellectuels qui commençaient alors à se former.

Tout cela se reflète de façon intéressante dans la liste des abonnés à la première année du *Magyar Hirmondó*. Le groupe restreint des abonnés comprenait 95 propriétaires, 45 prêtres catholiques, 38 magnats, 28 fonctionnaires de département, 18 pasteurs et instructeurs protestants, 18 avocats, 18 régisseurs et employés de domaine, 12 officiers, 5 employés de ville, 4 directeurs d'école supérieure, 3 médecins et seulement 9 bourgeois de ville.

Le nombre des abonnés n'augmentait que doucement, mais doubla en quelques années, et à la fin des années quatre-vingt, lorsque plusieurs journaux en langue hongroise étaient déjà publiés, il atteignit et dépassa même le nombre de mille. L'accroissement de l'intérêt porté au journal hongrois était dû surtout à ce que les événements politiques se développaient plus rapidement à l'étranger qu'en Hongrie.

Déjà les préludes de la Révolution française poussèrent des émotions : et la Révolution elle-même, et ses conséquences enflammaient les journalistes et une importante partie des lecteurs. Et quant aux événements survenus dans le pays, les décrets de Joseph II, et ses conséquences : le mouvement de la noblesse et l'évolution de la guerre contre les Turcs suscitèrent un intérêt toujours plus vif. Cet intérêt ayant une racine essentiellement politique rendit plus rapide l'extension jusque-là plutôt lente de la lecture des journaux en Hongrie. Cela se reflète d'une façon singulière dans le succès beaucoup moins marqué des revues en langue hongroise qui débutèrent aussi dans cette décennie : elles n'arrivèrent pas à acquérir plus de deux à trois cents lecteurs, ce qui ne suffisait même pas à couvrir les frais nécessaires à la subsistance des revues.

La fondation de nouveaux journaux était impossible en territoire hongrois à cause de l'existence du système de privilège des journaux — pourtant l'envie d'entreprise et l'exigence ne manquaient point. Ainsi, une situation étrange s'est produite : Vienne donnait davantage de possibilités que le territoire dans les frontières du pays. Il est vrai que certaines tentatives ont été faites en 1786 pour publier de nouveaux journaux à Presbourg, mais sans succès : les imprimeurs-éditeurs ont pu conserver leurs droits exclusifs pour l'intérieur du pays, bien que le souverain ait supprimé tout privilège de publication. N'oublions pas de mentionner les tentatives de Daniel Tállyai et de Sándor Szacsavay, journalistes appartenant aux journaux hongrois et slovaque de Presbourg, qui, las de servir les éditeurs, voulaient entreprendre une publication indépendante.

La source des différends entre éditeurs et journalistes était dans le traitement défavorable des imprimeurs dont souffraient les journalistes : le devoir de faire un

journal, de l'«écrire» dans le sens propre du mot, était confié à une seule personne en général, celui-ci étant chargé de tous les travaux intellectuels, et de tous les devoirs minutieux de la rédaction, y compris l'acquisition des journaux étrangers, leur lecture et la correspondance officielle à l'intérieur du pays, la mise en forme définitive de deux numéros par semaine, leur remise à l'imprimerie, la correction des parties marquées par la censure, celle des fautes d'imprimerie et enfin l'administration et l'expédition. Il faut dire que même les plus enthousiastes se plaignaient du travail sans trêve que leur demandaient les travaux de rédacteur, mais ils reprochaient surtout aux éditeurs le salaire trop bas que ceux-ci payaient alors que l'édition du journal semblait être bien rentable pour eux. C'est contre ce système que s'étaient dressés les jeunes journalistes de Presbourg. Eux, josphistes, avaient vraiment confiance en la sérieuse exécution des décrets de Joseph II au sujet de la suppression des privilèges d'imprimeurs. Mais ils étaient déçus, vu que ceux-là ont réussi à défendre leurs droits remontant aux traditions féodales. Voilà les conditions dans lesquelles Sándor Szacs vay devait donc tenter sa chance à Vienne. Il y réussit et, en décembre 1786, il put faire débiter le second journal en langue hongroise, le *Magyar Kurir* (Courrier Hongrois) qui, au cours des années suivantes, pouvait devenir l'enthousiaste propagateur des idées josphistes. Szacs vay, ce jeune journaliste provenant d'une famille de petite noblesse de Transylvanie continua aussi des études universitaires après avoir fréquenté le lycée évangélique de Presbourg, et c'est à Vienne qu'il eut l'occasion de connaître les idées des Lumières. A partir du milieu de l'année 1784, il goûta, pendant deux ans, au journalisme, et rédigea le *Magyar Hirmondó*. Dans cette fonction il fit preuve de son enthousiasme plus grand que celui de ses prédécesseurs pour les réformes de Joseph II et du plaisir d'annoncer ses ordres. Il luttait pour la tolérance religieuse et condamnait le fanatisme et toutes sortes de superstitions. Il essaya, par son journal, de réaliser les idées de Joseph II, souverain absolutiste éclairé, idées selon lesquelles la tâche principale des journaux était de juger les défauts, les abus survenus dans l'administration publique.

Dans l'histoire de la presse européenne, cette conception absolutiste éclairée concernant les journaux se montrait assez commune, se manifestant dans le journal de référence aussi bien que dans un autre type de journal contenant des remarques, de critiques de texte. Mais cette voix critique ne put se développer suffisamment chez Szacs vay, et elle ne devint pas vraiment générale chez les autres publicistes non plus. La raison en doit être en partie dans la résistance des forces féodales du pays (voulant influencer même la censure), en partie dans le changement survenu au cours des trois ou quatre dernières années du règne de Joseph II. Il s'agit du fait que, tandis qu'au début de son règne, le souverain encourageait les journalistes à le critiquer personnellement, il exigeait plus tard que les journaux se limitassent à la communication de ses décrets.⁷ Quant à Szacs vay, ni son ton critique, ni sa façon de s'exprimer satirique ne disparaissent entièrement, ils se transforment seulement en quelque manière et restent à l'ombre par la suite. Les traces de cette contestation peuvent être relevées déjà dans le *Magyar Hirmondó*, mais elles sont observables davantage encore dans le journal de Szacs vay, dans le *Magyar Kurir*.

⁷ K. Strasse, *Die Wiener Presse in der josephinischen Zeit*, Wien 1962, pp. 27-29.

La Révolution française éclate pendant la période d'activité rédactrice de Szacsvey. Tout comme les écrivains et journalistes éclairés d'Europe, Szacsvey accorde aussi une vive attention aux luttes engagées pour la réalisation des droits de la liberté bourgeoise. Il traite les nouvelles des événements français de la même façon que les autres journaux de Hongrie, mais pour les journaux paraissant à l'intérieur de l'Empire des Habsbourg il était défendu de publier autre chose sur les événements révolutionnaires que ce qui avait été annoncé dans le journal officiel de Vienne. Vu les nombreuses colonnes restées vides et celles censurées des journaux hongrois parus à cette période-là, on peut bien supposer que les censeurs prenaient ce décret au sérieux. Les rédacteurs ont quand même trouvé les moyens d'exprimer leurs propres idées en ce qui concerne la Révolution et de faire paraître des nouvelles sur ce sujet, mais ils avaient d'autres sources que celles parues dans le journal viennois. De quelles sources se servaient-ils ? Szacsvey faisait paraître par exemple un bon nombre d'articles sur la situation politique de France en forme de dialogues, pareils à ceux parus dans le journal satirique de Moritz Flavius Trenk von Tonder, *Das Reich der Todten*. Dans les dialogues de celui-ci, des personnages historiques, morts depuis longtemps, des figures allegoriques du passé, quelquefois des animaux sauvages discutaient des sujets concernant la situation politique de ce moment-là : ni les événements de Paris ni d'autres sujets de communication, officiellement défendus, ne pouvaient être relatés devant les lecteurs. Ce genre de publication remonte d'ailleurs à l'époque de Lucien, mais Erasme et Wieland s'en étaient aussi servis.

Il rend compte par exemple des principes de la Révolution française cachés dans le dialogue qu'échangent un moineau français et un hongrois. Le journaliste y essaie d'établir un parallèle entre les circonstances de Hongrie et celles de France. Le moineau français se plaint de ses nombreuses privations et de la famine dont il souffre, le hongrois raconte qu'il était né dans une période heureuse, mais que l'année précédente et cette année-ci l'ont beaucoup fait souffrir parce que dans la guerre turque et les Turcs et les Allemands, arrivés en amis, ont dévasté le pays « à titre d'adversité tout comme à titre d'amitié ». En d'autres cas, il fait parler Démocrite, Esope, Alexandre le Grand, Machiavel et autres grands personnages du passé, en leur faisant prononcer des pensées d'actualité, autrement impubliables. Il fait également paraître les nouvelles de la Révolution, d'après le journal de Vienne, selon ses communications, mais ces nouvelles ne sont pas pour la plupart récentes, et quant aux événements révolutionnaires, sur un ton plutôt négatif. Un fait caractéristique : le *Magyar Kurir* de Vienne a rendu publiques beaucoup plus tôt la déclaration des droits de l'homme et celle des droits bourgeois que le *Wiener Zeitung*.

L'année où éclate la Révolution française met au jour un autre journal hongrois débutant à Vienne qui, contrairement à la conception josphiste du journal de Szacsvey, devient le porte-parole du mouvement des nobles apparu à la fin de la décennie du règne de Joseph II. Comme son titre le montre aussi : *Hadi és Más Nevezetes Történetek* (Histoires de Guerre et d'autres Curiosités), il se limite au début à rendre publics les événements de la guerre turque et c'est sans doute ainsi que le journal essaya de détourner l'attention de la censure du fait qu'il s'agissait en réalité d'un journal de tendance politique. Les rédacteurs en étaient Demeter Görög et Samuel Kerekes soutenus par quelques magnats favorables aux réformes, ayant goûté aux Lumières françaises. Ces magnats assuraient l'appui matériel. Les bases politique,

spirituelle et sociale étaient offertes par le mouvement de la noblesse et par les écrivains qui s'y ralliaient. C'est parmi les collaborateurs de ce journal qu'on trouve le Hongrois József Hajnóczy, juriste renommé qui, quelques années plus tard deviendra l'un des chefs du mouvement jacobin hongrois, ensuite son martyr. C'est lui qui y rédigea les nouvelles de France, les informations sur les événements de la Révolution française.

Tandis que Szacsvey était un excellent représentant du journalisme satirique aux tons politique et critique tolérants, dans le cadre de l'absolutisme éclairé, Görög et ses collaborateurs s'attachaient au mouvement national des nobles, et en soutenaient surtout les objectifs linguistiques, littéraires et culturels. Parallèlement à la résistance des nobles contre les décrets de Joseph II, surtout contre celui de la germanisation, s'est renforcé le mouvement luttant pour la langue et la littérature nationales et pour le développement de la culture. Le nouveau journal de Vienne, qui, à partir de 1792, adopta le nom du premier journal hongrois, *Magyar Hirmondó* (Messager Hongrois), a rendu un grand service à cette « fermentation littéraire ». Il a ouvert des concours, rendu possible la publication des livres, offert des prix à des auteurs de dictionnaires et de grammaires et a fait du journal un moyen d'organiser et de centraliser la vie littéraire du pays. Il offrait régulièrement des informations sur l'activité littéraire des écrivains, publiait quelquefois leurs œuvres et invitait les lecteurs à les soutenir.

Le journal acquit vite une popularité relativement grande : il satisfaisait une curiosité politique surexcitée et en même temps essayait d'engager pour la littérature des couches qui, autrefois, ne lisaient point. Les journaux politiques de cette époque avaient beaucoup plus de chance à exercer une telle influence parce qu'ils disposaient d'un nombre de lecteurs déjà considérable. Ces journaux avaient cinq ou six fois plus d'abonnés que les journaux littéraires et cela signifiait encore davantage de lecteurs puisqu'un exemplaire était lu par plusieurs personnes : il était accessible dans les cabinets de lecture et même chez les barbiers. Ces journaux étaient également lus par les élèves dans certaines écoles ; ailleurs les secrétaires de mairie en faisaient la lecture aux paysans, après la messe de dimanche. Au début des années quatre-vingt-dix, lorsque le mouvement nobiliaire semblait triompher sur le système de Joseph II et que la noblesse s'efforçait avant tout de reprendre ses privilèges, la jeune presse hongroise tâchait de donner un accent plus progressiste à ce mouvement. Tout en conservant les idées éclairées du joséphisme d'auparavant, elle essayait de consacrer un intérêt particulier au service des buts nationaux. C'est à cette époque que les journaux du XVIII^e siècle sont les plus actifs et disposent d'une liberté relativement grande. Une critique vive de la société n'y manque pas et ils attaquent la futilité du mouvement nobiliaire et les vaines manifestations illusoire de la noblesse portant les chers costumes nationaux. Ces journaux ont plus d'une fois pris la défense des paysans retombant sous le joug du féodalisme, livrés de nouveau à leurs seigneurs. Ils élevaient la parole contre la pauvreté du peuple et ils citaient plusieurs fois les cas concrets les plus flagrants comme exemple pour soutenir ces constatations.

Mais cette situation ne put longtemps durer. Lorsque Léopold II, qui succéda à Joseph II, mourut subitement en 1792, cette période relativement favorable voire libre — créée par l'absolutisme éclairé de Joseph II, puis celui de Léopold II, et par l'élan d'opposition du mouvement nobiliaire — se termina au moment où François I^{er} monta sur le trône. Le nouveau souverain faisait compromis avec les nobles devenus de nouveau fidèles à la cour.

La première mesure du nouveau gouvernement a été l'étranglement total de la presse, c'est-à-dire sa neutralisation, le renvoi des journalistes qui semblaient les plus dangereux et l'élimination de tout penchant satirique et critique. Ainsi, par les décrets de censure qui s'ensuivirent, la presse fut totalement paralysée à la fin de l'année 1793, avant même que le mouvement jacobin hongrois ait commencé à s'organiser véritablement. Il est devenu donc impossible qu'avec la radicalisation de la couche intellectuelle, dont plusieurs membres étaient en rapport étroit avec la presse, la littérature journalistique se radicalisât aussi. De l'autre côté, les revues, non plus, ne pouvaient les remplacer, car le pouvoir les rendait également muettes, abandonnées par l'indifférence de la société.⁸

*

La diffusion des revues et des journaux en langue hongroise fut précédée par celle des périodiques de langue allemande. Les premiers périodiques de Hongrie sont dus à Károly Gottlieb Windisch qui publia à Presbourg, d'abord en 1764, le *Pressburger Zeitung*. Au début il faisait paraître des annexes littéraires ajoutées au journal, sous les titres de *Der Freud der Tugend* et *Der vernünftige Zeitvertreiber*. Plus tard, à partir de 1781, il rédigea une revue indépendante, intitulée *Ungrisches Magazin*. C'est la plus ancienne revue scientifique de l'Europe du Sud-Est, elle s'occupe surtout de l'histoire, de la géographie et des phénomènes de la nature hongroise. Le rédacteur Windisch appartenant à la génération moyenne des Lumières s'attachait beaucoup au lycée évangélique de Presbourg : il propageait des connaissances et des idées patriotiques, dans l'esprit de l'école de Mátyás Bél, au cours des dernières décennies du XVIII^e siècle.

N'oublions pas de mentionner une autre revue parue également en langue allemande, dès 1781, laquelle, bien que parue à Vienne, était entièrement rédigée par György Bessenyei, poète hongrois des Lumières et personnage très important du renouveau littéraire de l'époque. Le titre de la périodique était le même que Sonnenfels avait plus tôt donné à la sienne : *Der Mann ohne Vorurtheil*. Elle ne pourrait être nommée revue que quant à sa forme, quant au contenu c'est plutôt un recueil de gloses traitant les différents problèmes politiques et philosophiques, des dialogues ou des aphorismes, ayant cependant un rapport direct avec le moment historique de sa parution. Elle condamne nettement toutes sortes d'absolutismes, y compris l'absolutisme éclairé. Elle fait souvent allusion aux milieux aristocratiques à deux visages et démontre leur influence ou plutôt celle qu'avaient les flatteurs, appartenant aux cours aristocratiques, sur leur souverain. Elle s'occupe également des décrets de Joseph II : en se mettant complètement d'accord avec les décrets religieux, elle condamne avec ferveur le désir de l'absolutisme éclairé à rendre les peuples heureux *contre leur gré*. Bessenyei prend pour les plus grands penseurs de l'époque Rousseau et Helvétius ; il souligne tout comme Locke et Montesquieu que le souverain doit vivre et agir selon l'esprit des lois, qu'il doit être la loi même. Il publie aussi dans l'un des numéros de ce périodique une vision sur la révolution dont la réalisation, selon lui, pourra être empêchée par la science ou par la religion. Mais il démontre aussi le contraste existant entre l'histoire de la religion et celle des sciences laïcisées. La revue

⁸ W. Markow, *I giacobini dei paesi asburgici*, *Studi Storici*, 1962, pp. 493-525.

traite en profondeur « la question du siècle » : les sciences et les arts ont-ils rendu les hommes plus heureux qu'ils ne l'étaient dans l'état de la nature? A travers des textes publiés en forme de dialogues, le rédacteur esquisse les bienfaits de la raison, de la culture, de la civilisation et des lois, et attire en même temps l'attention aux contrastes qu'ils entraînent. Il condamne le despotisme tout autant que la révolution et conseille, en contrepoint, les lumières de l'esprit. En ce qui concerne la liberté de la parole, sa conception diffère de celle de Sonnenfels, idéologue et chef des réformes joséphistes qui, pour le calme de la nation, redoutait, avec pas mal d'angoisse, la nécessité de l'activité critique, laquelle, à travers les articles de journaux, les discours, les pamphlets et les pièces de théâtre préparait, dit-il, les événements révolutionnaires.

D'après les idées de Helvétius, son maître, Bessenyei proclamait aussi que la liberté de la parole doit être réalisée : elle serait favorable et pour le peuple et pour le souverain, parce qu'elle serait capable de relever les défauts et y attirer l'attention à temps, offrant ainsi la possibilité au souverain d'y remédier. Ce n'est jamais la mise au jour de la vérité, dit-il, qui mène aux troubles et au soulèvement, mais le silence beaucoup plus effrayant des opprimés, car le silence d'avant-tempête, assuré par la force, deviendra la cause de la chute des oppresseurs. Le rédacteur hongrois voulait sans doute avertir Joseph II au début de son règne, bien qu'il n'eût jamais de grandes illusions par rapport au règne de son empereur. Bessenyei a bien vu que le souverain ne s'intéressait pas à ce que les hommes de lettres écrivaient, ce qui s'explique par le fait que le pouvoir de l'empereur était basé sur les casernes plutôt que sur l'appui des écrivains. A quoi bon écrire alors? Le poète y répond : « Qu'est-ce que le pouvoir suprême te demande ou me demande? Nous écrivons pour nous débarrasser de nos erreurs et non pas pour défendre le pouvoir suprême par notre pédantisme; le gouvernement suit son chemin de toute façon. »⁹ La revue d'un ton affirmatif mais assez isolée de Bessenyei fait exception parmi les périodiques de l'époque, et introduit un peu les revues de langue hongroise aussi qui dépassent déjà le niveau des revues de langue allemande parues également en Hongrie, reflétant les idées joséphistes.

Un autre périodique, créé par Márton György Kovachich, historien hongrois ayant reçu une éducation baroque mais parvenu au joséphisme éclairé, vient grossir le nombre des journaux paraissant à cette période-là à Pest. Il s'agit du *Merkur von Ungarn* qui, après avoir vu le jour en 1786, devint, contrairement à ses projets, un organe banal de l'éducation, contenant surtout des décrets.

Les idées du rédacteur, largement exposées dans l'introduction, prouvent bien que Márton György Kovachich avait conscience du rôle primaire de la presse à transmettre et à diffuser, devant un large public, des idées de toutes sortes. Selon lui les revues sont les seuls moyens efficaces à rendre publiques et générales les connaissances et le savoir des Lumières. En les opposant aux livres dont l'influence s'exerce dans un cadre plus modeste, elles se montrent parfaitement aptes à annuler les préjugés, les superstitions et la manière de réfléchir arriérée, phénomènes qui existent dans certains pays. Il souligne aussi que les revues scientifiques deviennent les meilleurs moyens de soutenir les rapports internationaux de tout ordre. L'intention de faire un échange des résultats scientifiques qui se présente de temps à autre est l'une des caractéristiques des peuples

⁹ Gy. Kókay, *Bessenyei György ismeretlen folyóirata. Der Mann ohne Vorurtheil in der neuen Regierung 1781* (La revue inconnue de Gy. B. Der Mann...), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1967, pp. 25-34.

d'esprit éclairé. Il est d'avis que plus un peuple est « rustique », plus il tâche de garder ses secrets et moins il tend à découvrir ses résultats scientifiques, à les propager devant un public. Il s'en rapporte à des exemples italiens, français, allemands et anglais où toute une rangée de revues et d'hebdomadaires assurent la propagation des pensées; par contre, les organes de ce genre manquent en Hongrie, ce qui explique que les étrangers ignorent les résultats de la vie intellectuelle de ce pays. Mais le moment est enfin propice, du point de vue politique, de combler cette lacune, c'est-à-dire que les obstacles devant la parution d'une telle revue semblent être écartés. L'évolution culturelle josphiste dans le cadre de l'empire Habsbourg inspire de l'optimisme à Kovachich; nous supposons que c'est pour cela qu'il se prononce pour la parution en langue allemande de cette revue. Il est d'avis que le hongrois n'est ni assez connu, ni assez cultivé pour qu'il puisse remplir la fonction de propager suffisamment de ces idées et que ceux qui le parlent ne se pressent pas de lire des journaux. Il souligne également que le latin n'est plus apte à exprimer les nouvelles notions de la vie moderne, et que l'allemand y serait plus favorable aussi bien pour des raisons politiques que scientifiques.

Cependant, en lisant cette riche introduction, nous devons constater que c'est le tableau de la vie intellectuelle du pays qui manque avant tout des articles de journaux, c'est ce que notre rédacteur mentionne aussi en premier lieu. L'intérêt principal du *Merkur von Ungarn* porte sur l'éducation publique. Il s'occupe minutieusement de la mise en pratique des réformes du Ratio Educationis, en consacrant plusieurs articles à l'analyse du nouveau système d'enseignement, à ses conditions aussi bien qu'aux programmes de certains instituts d'enseignement. Mais le programme que Kovachich avait projeté dans sa revue ne se réalisa malheureusement pas : je pense à la description détaillée de la vie intellectuelle de la Hongrie. Sous l'emprise du mouvement nobiliaire, la revue acheva sa carrière en 1787.

*

Sous l'influence de Mátyás Rát qui avait créé le premier journal de langue hongroise en 1780, tâchant de réaliser le programme d'un passé lointain avec cette revue qui avait dû remplir seule les fonctions des autres revues pendant plusieurs années, à la fin des années quatre-vingts quelques-uns des plus éminents écrivains des Lumières hongroises s'efforçaient déjà de publier une série de périodiques. La première revue de ce type, le *Magyar Múzeum* (Musée de Hongrie), se présente à Kassa (Cassovie), fondée par deux écrivains très célèbres du renouveau littéraire hongrois de la fin du XVIII^e siècle, par János Batsányi et par Ferenc Kazinczy, avec un programme auquel les revues littéraires allemandes de l'époque servaient de modèle. Les deux rédacteurs ont représenté deux tendances caractéristiques : celles du josphisme et du mouvement nobiliaire. Vu les différences d'opinion qui existaient entre eux, ils ont fini par se quitter définitivement au moment de la parution du premier numéro, en 1788. C'est le josphiste Kazinczy qui s'est séparé de son collaborateur — ce dernier appartenait à la génération réformiste des nobles — et de l'associé de celui-ci, de l'ex-jésuite Dávid Baróti Szabó. Kazinczy a pu lancer en peu de temps une revue indépendante nommée d'après son propre nom franc-maçon *Orpheus*.

Malgré les différences mentionnées, ces revues sont devenues des organes de haut niveau dans la première période des Lumières hongroises. Dans le *Magyar Múzeum*,

littérature et politique se lièrent de près : le rédacteur Batsányi était parti du cercle résistant des nobles dirigé par Lőrinc Orczy, et est devenu le porte-parole d'une variante de programme de Bessenyei, actualisée à la fin des années quatre-vingts, visant le développement de la langue et de la culture nationales. Le premier numéro de sa revue paraît au moment où la résistance contre le règne de Joseph II est au comble. Le rédacteur se propose de contribuer, par son journal aussi, au développement de la langue nationale, suivant l'exemple des nations éclairées, pour que cette langue soit pratiquée dans les sciences tout comme dans la littérature et dans les métiers. Le choix consciencieux des thèmes littéraires, musicaux, critiques et esthétiques soutiennent le désir de Batsányi. La revue s'attachant directement au mouvement des nobles, pouvait ainsi devenir l'organe le plus populaire et le plus lu de l'époque : elle comptait 600 lecteurs environ.

L'*Orpheus*, la revue de Ferenc Kazinczy — plus tard chef du mouvement du renouvellement de la langue nationale — ne mit pas l'accent sur la propagation de l'idéologie des Lumières. Le ton josphiste de début, sous l'effet de la censure qui devenait de plus en plus grave, céda sa place à la présentation de la littérature contemporaine de l'époque, à la publication des traductions d'œuvres classiques grecques et romaines.

Mais le sort des deux revues s'accomplit en 1792, à la suite de sévères restrictions censurales : la revue de Kazinczy dut se taire cette même année, et celle de Batsányi en 1793. Tandis que Kazinczy se vit pardonner pour son activité de rédacteur libéral, Batsányi fut longtemps poursuivi pour avoir publié certaines œuvres d'esprit révolutionnaire dans sa revue ; on pourrait même dire que c'est ce journal qui était la cause principale de la condamnation de Batsányi lors du procès contre les partisans du mouvement jacobin. Il était particulièrement désapprouvé pour son poème intitulé *A franciaországi változásokra* (Sur les changements survenus en France), publié dans le *Magyar Múzeum* en 1790, poème dans lequel il salua avec beaucoup d'enthousiasme la Révolution française.

Tandis que le *Magyar Múzeum* et l'*Orpheus* rappellent surtout les revues littéraires-politiques allemandes, le *Mindenek Gyűjtemény* (Collection universelle, 1789-1792) porte plutôt les caractéristiques d'une revue scientifique du siècle, de l'hebdomadaire dit moral. Son rédacteur était également l'un des plus illustres écrivains de l'époque : József Péczeli, pasteur de l'Église réformée. Rentrant de son voyage d'études fait en Allemagne, en Hollande et en Suisse, il désirait répandre en Hongrie ses connaissances y acquises, utiles, et faire progresser la cause de la lecture. Tout comme les journaux moraux en général, cette revue se proposait aussi de gagner surtout les couches moyennes de la société et, phénomène nouvelle, a prêté une attention particulière aux lectrices. Elle représente bien l'étrange mélange des idées caractérisant cette période de notre culture : elle est le produit d'une part de l'esprit éclairé josphiste qui avait une grande influence sur le peuple, et du mouvement de la réforme nobiliaire de l'autre, englobant quelques idées encore plus modernes. Bien que le caractère esthétique et littéraire de la revue manquât, elle tenait pour son devoir primaire — tout comme le *Magyar Múzeum* — la cause du développement de la langue nationale. Le rédacteur a promis que dès qu'il aurait 900 à 1000 lecteurs, il consacrerait mille écus aux fins de l'amélioration de la situation sociale du pays et à celles de la culture de la langue — un programme que Bessenyei, Révai et Batsányi tenaient toujours si important. Mais la

revue n'avait que 137 lecteurs en tout. Cette revue destinée à devenir un journal de peuple — comme l'étaient par exemple les journaux parus en territoire tchèque de Kramenius — ne put trouver de public favorable en Hongrie parce que les couches auxquelles elle était destinée : celles des petits nobles et des serfs n'avaient ni les moyens ni l'intelligence de la réclamer avec assez d'ardeur. Tandis que dans les milieux de la petite noblesse politiquement intéressée, les journaux et la revue de Batsányi de caractère politique jouissaient d'un écho plus vif, ce journal-ci ne pouvait se procurer plus de lecteurs. Péczeli aussi s'enthousiasmait pour le renouvellement de la langue nationale, c'est lui qui liait le plus parfaitement la cause du renouvellement de la langue aux problèmes de l'avenir de la nation, il a proclamé qu' « au fur et à mesure qu'une langue nationale s'efface, la nation disparaît aussi ». Mais le journal, par manque d'intérêt, cessa de paraître en 1790, bien qu'il parût encore pendant deux ans, jusqu'à la mort de Péczeli, sous forme d'un annuaire.

La première période de la littérature de revue hongroise s'est limitée donc à une demi-décennie seulement. Ce sont en partie les circonstances défavorables de la vie politique et de la censure, en partie l'indifférence et l'incompréhension qui expliquent le fait que toutes les revues se sont tues jusqu'en 1794. Et pourtant, une nouvelle revue débuta cette même année, il est vrai qu'elle a eu trois numéros seulement, mais est devenue la digne suite et fin de cette période de la littérature de revue hongroise. József Kármán, l'éminent publiciste des Lumières et du sentimentalisme hongrois a voulu former, autour de sa revue créée en 1794 sous le titre de *Uránia*, un centre littéraire à Pest. Vu les circonstances désavantageuses, il a essayé de publier son journal, dans un endroit moins exposé, non trop loin de Pest, dans une imprimerie de Vác. De plus, tous les articles à paraître n'ont été révisés par la censure, seulement les plus « dangereux » du point de vue politique. Et c'est dans les articles plus importants, parus sans avoir été censurés, qu'ont été exposés les programmes que les revues mises au jour précédemment s'étaient proposés. Outre la propagation des connaissances encyclopédiques, cette revue a lutté aussi pour développer la langue nationale, pour rendre les sciences plus populaires, pour propager la lecture et enfin pour cultiver le goût culturel de la nation.

Kármán pouvait déjà former une critique indépendante, de son personnel, sur les événements de tous les jours et relever les moindres résultats de la lutte visant une plus grande indépendance, fournis par le zèle national, patriotique. Il explique le manque de ces résultats par le mode de vie féodal qui existait encore et réclamait avec instance le développement de l'industrie et du commerce. Il a trouvé déraisonnable que les questions de grammaire soient discutées à l'excès, et au lieu d'augmenter le nombre des traductions littéraires, il a proposé de publier les grandes œuvres en version originale. Avec ces propositions il annonce déjà le style et l'époque romantiques. L'indifférence sociale a malheureusement fait taire cette revue aux vues éclairées : elle n'avait que 142 abonnés, nombre jugé trop restreint par les rédacteurs pour soutenir le journal (ils auraient eu besoin d'au moins 289 abonnés). C'est en 1795, année du procès contre les jacobins au cours duquel nombreux écrivains et rédacteurs ont été condamnés à prison ou exécutés, que l'*Urania* cessa de paraître après son troisième numéro.¹⁰

¹⁰ K. Benda, *Probleme des Josephinismus und der Jakobinertums in der Habsburgischen Monarchie, Südostforschungen*, 1966, pp. 38-71.

L'étranglement cruel du mouvement jacobin mit fin à la première grande période de l'histoire de notre presse. Parmi les exécutés et les condamnés du mouvement, les collaborateurs de la presse ont été nombreux; l'absolutisme de François I^{er}, soutenu par les couches les plus conservatrices, n'a pas hésité à supprimer les journaux et les revues. La plupart des périodiques ont ainsi disparu et les quelques-uns qui ont réussi à survivre aux événements avaient un niveau si bas, grâce à la censure, qu'ils n'étaient plus capables d'atteindre le niveau des autres, parus auparavant. Et, par la suite de la politique d'opposition du gouvernement, la situation est devenue désespérante au début du XIX^e siècle : il n'est resté qu'un seul journal qu'on pouvait faire paraître en langue hongroise, le *Magyar Kurir*, publié aussi sous le contrôle de Vienne. Outre quelques journaux économiques et une revue en langue allemande, celle de Schedius, sous le titre de *Zeitschrift von und für Ungarn*, se chargeant d'une mission culturelle, aucun journal ne fut fondé jusqu'en 1806.

Le gouvernement — tout comme les absolutismes des siècles passés — avait des rapports plutôt négatifs avec la presse : il la considérait comme un phénomène hostile ou comme une institution indifférente de la société et visait ainsi à la supprimer le plus vite possible. Ce comportement ne se modifia qu'au début du XIX^e siècle, suivant l'exemple de Napoléon. C'est Metternich qui a essayé de mettre la presse au service de sa politique en influençant l'opinion publique par la publication de certaines nouvelles officielles, soigneusement censurées. Mais cette politique de presse s'intéressait surtout à la politique extérieure, tandis qu'à l'intérieur du pays c'est toujours la censure de police qui régnait. Cette dernière avait hérité, lors de la montée sur le trône de François I^{er}, le système de censure de l'administration absolutiste éclairée.

La noblesse hongroise, affolée par la Révolution française — jusqu'à ce qu'elle ne devînt un fidèle allié de Vienne dans les guerres napoléoniennes — ne faisait pas du tout attention à la presse supprimée. Et ni les milieux progressistes des intellectuels ni la noblesse ne représentaient une force propice à modifier cette situation. On a eu le droit de créer un journal neuf en 1806 à Pest, dans le centre du pays, sous le titre de *Hazai Tudósítások* (*Chroniques du pays*) dont l'autorisation était accordée à condition de ne pas communiquer de nouvelles venant de l'étranger — c'était l'unique initiative possible. Et dans ce cas exceptionnel, l'autorisation définitive n'en a été accordée que deux ans plus tard. Le titre changé l'exprime d'ailleurs bien : *Hazai és külföldi Tudósítások* (*Chroniques*). Le rédacteur, István Kultsár avait l'intention de lancer une nouvelle revue mais, faute de meilleur modèle, il dut se contenter de l'exemple des revues hongroises parues auparavant, et c'est ainsi qu'il a créé lui aussi une revue politique, mais celle-ci a dû se borner à répéter des nouvelles, à rester donc un journal de référence. Son importance n'est pas due bien sûr à ses nouvelles mais au rôle qu'il a rempli dans la vie intellectuelle en renaissance à Pest. La maison de rédaction est devenue un centre littéraire regroupant bon nombre d'écrivains. Ce journal a eu également un grand rôle dans le soutien des mouvements linguistiques et dans la publication des critiques littéraires. C'est son rédacteur qui a payé le premier des honoraires aux poètes.¹¹

¹¹ J. Waldapfel, *50 év Buda és Pest irodalmi életéből 1780-1830* (50 ans de la vie littéraire de Buda et de Pest), Budapest 1931-1934, vol. I-II.

La presse hongroise en réorganisation n'a pu donc dépasser ses cadres du XVIII^e siècle : elle a dû se contenter de communiquer des nouvelles censurées, empruntées aux journaux de Vienne, et d'accepter le fait que le sujet principal de leurs publications était l'évolution des mouvements linguistiques et littéraires au lieu de s'occuper de sujets politiques. Le rédacteur a essayé de publier également des annexes littéraires, scientifiques — toujours populaires.

Mais lors de la deuxième décennie du siècle, les revues littéraires, indépendantes, ont pris force et, pendant les quelques dizaines d'années suivantes, c'est ce genre de publication qui a occupé la première place dans l'histoire de la presse hongroise. Dans la deuxième période de l'époque des Lumières hongroises et au commencement de l'époque de la Réforme, ce sont les revues qui remplirent le rôle que les journaux politiques ne pouvaient assumer ou parce qu'ils manquaient ou parce qu'ils étaient censurés. C'est ainsi que la revue littéraire s'est mise au premier rang non seulement dans l'histoire littéraire et dans la vie culturelle de cette période-là, mais — dans une certaine mesure — dans la vie politique aussi.

Une revue de ce type fut d'abord publiée en Transylvanie, dans la rédaction de Gábor Döbrentei, sous le titre de *Erdélyi Múzeum* (Musée de Transylvanie), parue entre 1814-1818, puis, trois ans plus tard, en 1817, cette ligne fut suivie à Pest par l'apparition de la *Tudományos Gyűjtemény* (Collection scientifique) — elle cessa de paraître en 1841. Entre-temps nombreuses autres revues ont été encore créées, et c'est à cette même époque que se développa, avec le *Pesti Hírlap* (Gazette de Pest) de Lajos Kossuth, la presse politique propre à préparer la révolution hongroise de 1848 non seulement du point de vue spirituel, mais aussi politique.

LES LUMIÈRES ET LA LANGUE LITTÉRAIRE HONGROISE

par

ISTVÁN SZATHMÁRI

1. Dans le domaine des recherches linguistiques et littéraires, il n'y a peut-être pas de discipline aussi complexe que celle qui étudie le développement de la langue littéraire. L'unification et la normalisation linguistiques ont toujours un mobile social, et, par la suite aussi, leur évolution dépend de celle de la société — en fonction d'un grand nombre de facteurs. Mais tout cela s'accomplit dans les cadres de la langue : dans les phénomènes d'orthographe, de phonétique, de morphologie, puis dans les mots et les expressions, dans la syntaxe et les phénomènes stylistiques et au niveau des textes. Son milieu essentiel est constitué cependant par les belles-lettres, par les œuvres des poètes et des écrivains, mais aussi par la littérature scientifique et la presse.

Il s'en suit que cette discipline qui s'étend en quelque sorte à toutes les branches des recherches linguistiques et littéraires, se rattache étroitement aux recherches historiques et frôle plus ou moins toutes les autres recherches.

Cela est valable — *mutatis mutandis* — pour toutes les époques, mais se remarque surtout dans celles où l'évolution sociale est particulièrement intense et, par conséquent, l'unification et la normalisation de la langue sont accélérées, c'est-à-dire où la littérature et les sciences connaissent une floraison. Telle fut notamment l'époque des Lumières. Il ne faut donc pas s'étonner de ce qu'elle est devenue une étape importante dans l'histoire de notre langue littéraire et que c'est au fond là qu'ont pris leur départ presque toutes les branches des recherches linguistiques et littéraires.

2. Tout d'abord, voyons brièvement ce qu'est la langue littéraire, comment elle se crée et quels sont ses traits caractéristiques.

La langue littéraire est un type d'expression commune et homogène, du moins potentiellement, mais aussi idéale et normative pour chacun des membres de la société, expression qui s'est formée à partir de la langue écrite soignée, et en premier lieu des belles-lettres; elle se forme dans une évolution que traversent les divers peuples sous l'effet de facteurs spécifiques : économiques, sociaux, politiques, culturels et autres, et qui éveille en eux une aspiration à créer un type de langue homogène (ou plus homogène), appelé à faciliter les rapports sociaux (en premier lieu écrits) entre individus parlant et écrivant des variétés de langue plus ou moins rapprochées; en outre, cette langue permettra — tout au moins en perspective — d'assurer l'essor des belles-lettres et de renforcer les liens de ceux qui parlent la même langue, facilitant ainsi la naissance de la nation.

Néanmoins, nous devons tenir compte de deux autres faits. D'une part, l'unification et la normalisation de la langue se réalisent dans un processus qui part d'un petit noyau

et au cours duquel les divers phénomènes dits formels (donc orthographiques, phonétiques et morphologiques), puis — bien plus tard — les phénomènes dits de contenu (donc lexicaux, phraséologiques, syntaxiques et stylistiques) se sélectionnent et deviennent normatifs, puis peu à peu ces éléments normatifs se cristallisent en un système homogène. D'autre part il ne faut pas oublier que la société ne demande pas seulement la création d'une langue littéraire, mais qu'en même temps elle assure la propagation de son système normatif.¹

3. Quant à l'évolution de notre langue littéraire antérieure aux Lumières, nous pouvons constater ceci :

Bien que les signes de l'unification linguistique eussent apparu avant le XVI^e siècle — en surtout dans le domaine de l'orthographe et de la phonétique — une langue littéraire aux normes unifiées n'a pris un élan plus vigoureux que dans le deuxième quart de ce siècle, sous l'influence de facteurs économiques, sociaux, politiques et culturels (la division du pays en trois parties, l'humanisme en Hongrie, la Réforme, les progrès de l'imprimerie, l'apparition d'une couche de lettrés, les changements de la composition démographique et du réseau d'agglomérations, l'évolution d'une Transylvanie autonome et prospère, etc.). Nos grammaires des XVI^e et XVII^e siècles — moyens très importants de la formation et de la propagation du système normatif de la langue — montrent qu'à la fin de cette période la situation linguistique (phonétique, morphologique et orthographique) coïncide dans ses traits essentiels avec la langue littéraire et la langue commune d'aujourd'hui. (Notons que ce hongrois se basait sans aucun doute sur le dialecte des territoires du Nord-est, c'est-à-dire sur le hongrois parlé aux environs des villes de Kassa—Sárospatak—Debrecen, et qu'un rôle déterminant revient dans sa formation aux écoles protestantes des régions nord-est et est du pays.²)

Dès lors les deux questions fondamentales de notre orthographe sont pratiquement résolues : le caractère phonématique de la notation phonétique (à savoir qu'elle tend à noter un même son toujours par le même signe et vice versa) et l'équilibre du principe de la prononciation et de l'analyse du mot sont assurés.

En outre, la prononciation en *i* (au lieu de *é*) a été évincée de la langue, de même que *ü* (au lieu de *ő* et *i*), etc; la prononciation en *ö* (au lieu de *ë*, *e*) s'est affaiblie ou correspond à celle de nos jours, etc. Bref, l'état phonétique ne diffère de celui d'aujourd'hui que sur un ou deux points.

En morphologie (suffixes prépositionnels et formatifs), c'est également la variante de nos jours qui est devenue la norme dans plus d'un cas. Pour plusieurs suffixes l'usage est encore hésitant, mais ils évoluent déjà vers la forme actuelle. Il n'y a que trois cas où l'on trouve une norme opposée à l'usage actuel, ou partiellement différente.³

¹ Pour les éléments formels et de contenu de la langue littéraire cf. L. Benkő, *A magyar irodalmi írásbeliség a felvilágosodás korának első szakaszában* (La littérature écrite hongroise durant la première phase de l'époque des Lumières), Budapest 1960, pp. 69-70; Idem, *Irodalmi nyelvünk fejlődésének főbb vonalairól* (Les traits principaux de l'évolution de notre langue littéraire), in *Anyanyelvi műveltségünk* (Notre culture de langue maternelle) réd. idem, Budapest 1960, pp. 223, 230-233; I. Szathmári, *Régi nyelvtanaink és egységesülő irodalmi nyelvünk* (Nos anciennes grammaires et notre langue littéraire en voie d'unification), Budapest 1968, pp. 19, 30.

² Cf. L. Benkő, *op. cit.*, p. 470.

³ Pour plus de détails, v. G. Bárczi, *A magyar nyelv életrajza* (La biographie de la langue hongroise), Budapest 1963, passim; pour les XVI^e et XVII^e siècles, I. Szathmári, *op. cit.*, passim, pour le dernier tiers du XVIII^e siècle, L. Benkő, *op. cit.*, passim.

Cela veut dire que notre langue littéraire, pour l'essentiel, était déjà formée au début du XVIII^e siècle, mais uniquement du point de vue de la forme, c'est-à-dire orthographiquement, phonémiquement et morphologiquement. Non seulement qu'on ne peut pas parler d'homogénéité et de système normatif pour les éléments de contenu (à savoir : lexicaux, phraséologiques, syntaxiques et stylistiques), mais on doit établir carrément que notre réserve de mots et d'expressions est bien faible, et que la langue de cette époque manque de termes exprimant les nombreuses notions nouvelles, de même que de moyens linguistiques et stylistiques assurant un style coloré, varié, expressif.

Ajoutons à tout cela que, malgré ce qui a été dit, on ne saurait encore parler d'une langue littéraire vraiment achevée. En effet, le système normatif phonétique, morphologique et orthographique que nous avons esquissé ne s'était pas encore répandu; il n'était connu et employé que dans un cercle fort restreint.

4. Voyons maintenant comment l'époque des Lumières a continué cette évolution. Nous essayerons de présenter le développement de la langue littéraire hongroise pendant l'ère des Lumières à travers l'œuvre respectif de trois personnalités éminentes de cette époque.

La première en est György Bessenyei.

Je voudrais tout d'abord souligner trois caractéristiques qui empreignent tout son œuvre, qui en font la valeur et dont découlent directement les aspirations de notre auteur en ce qui concerne la formation de notre langue littéraire, la propagation de la culture de langue maternelle.

Ce qui fait la grandeur de Bessenyei, c'est le fait que « l'ensemble des Lumières européennes leur (à Bessenyei et Csokonai) étant parvenu relativement tard, il adapta, dans l'unité d'un seul œuvre, tout ce que Voltaire, d'Holbach et Rousseau avaient réalisé séparément, les uns presque en opposition avec les autres ». ⁴ Ayant un esprit aussi ouvert, et vivant dans la réalité de son époque, Bessenyei reconnaît toutes les questions vitales de l'histoire nationale de son temps (telles sont : le développement de la langue nationale; la transformation bourgeoise, pour faciliter l'élévation de la culture générale au niveau de l'époque; la progression sociale et politique — où la paysannerie est comprise dans l'idée de la nation comme entité linguistique, sans en tirer les conséquences juridiques : l'exigence de l'égalité devant la loi et de la participation égale aux charges publiques, etc.), et ce sont réellement ces problèmes qu'il aborde dans ses travaux, selon les possibilités des genres.

Et comme le véritable genre pour Bessenyei était le pamphlet, c'est grâce à celui-ci qu'il put exprimer le plus rapidement et le plus efficacement ses idées, ses projets ⁵, de même que ses méditations philosophiques, historiques et politiques, celles-ci lui permettant d'exposer ses vues sur la théorie des connaissances, sur l'existence, sur la société, ⁶ mais les caractéristiques propres à ce genre imprègnent également ses tragédies, ses comédies, son roman politique, ses poésies, etc.

⁴ J. Szauder, *A XVIII. századi magyar irodalom és a felvilágosodás kutatásának feladatai* (La littérature hongroise du XVIII^e siècle et les tâches de la recherche des Lumières), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1969, p. 146.

⁵ Tels que : *Magyarság* (Peuple hongrois) Vienne 1887; *Magyar néző* (Spectateur hongrois), Vienne 1791; *Egy magyar társaság iránt való jámbor szándék* (Pieux dessein en vue d'une société hongroise), 1781, etc.

⁶ Tels que : *A törvények útja* (Le chemin des lois), Vienne 1778; sous une forme plus variée : *A holmi* (Mélanges), Vienne 1779; *Az értelemnek keresése...* (La recherche de la raison), 1804, etc.

En conclusion, c'est grâce aux idées des Lumières et aux traits indiqués, inhérents à sa personnalité, que Bessenyei fut amené à reconnaître le rôle social de la culture en langue maternelle et l'importance de la formation, de l'élaboration d'une langue littéraire homogène, et par conséquent la nécessité absolue d'enrichir considérablement le lexique, c'est-à-dire de réformer la langue.

Bessenyei voyait clairement les deux facteurs négatifs du développement de notre langue littéraire. Il élabora donc soigneusement des projets relatifs tant à l'enrichissement du lexique, qu'au lancement de la réforme, mais il étudia également les modalités de former l'aspect phonétique et morphologique de notre langue littéraire, bien que dans la pratique il n'ait pas toujours appliqué ses propres préceptes.

Sa conception d'une cohérence incontestable est esquissée dans ses trois pamphlets : *Magyarság* (Peuple hongrois), *Magyar néző* (Spectateur hongrois), *Jámbor szándék* (Pieux dessein en vue d'une société hongroise). Comme le dit József Szauder dans son analyse⁷, Bessenyei part d'un principe fondamental des Lumières, notamment de la nécessité du bonheur du pays, et il voit que, pour arriver au bonheur général, il faut suivre avant tout le chemin de la science : « L'un des moyens principaux du bonheur du pays est la science. Plus celle-ci est répandue parmi les habitants, plus le pays est heureux. »⁸ Or, la science ne peut se propager vraiment qu'en langue maternelle : « La clef de la science est la langue, et pour la majorité, qui n'a pas la possibilité d'en étudier plusieurs, c'est la langue de leur pays. »⁹ Mais pour pouvoir utiliser la langue maternelle — poursuit Bessenyei — il faut qu'elle soit cultivée, perfectionnée : « Rendre cette langue plus parfaite doit donc être l'affaire la plus pressante d'une nation qui souhaite répandre les sciences parmi ses habitants et œuvrer grâce à elles au bonheur de ceux-ci. »¹⁰ Puis il suggère que la langue maternelle soit développée constamment, et que les nouvelles inventions, les découvertes reçoivent un nom : « ... les inventions, les découvertes des sciences de la nature et de l'esprit ont fait naître des instruments nouveaux, des offices et des règlements nouveaux, et ceux-ci, à leur tour, doivent être forcément désignés par des mots nouveaux. C'est ainsi que la langue progresse en même temps que la science et que les deux sont tellement liées entre elles aux yeux de la majorité de tous les pays. »¹¹ Il constate cependant que notre langue et notre science sont en retard : « ... chez les Français, les Anglais, les Allemands, au fur et à mesure que la langue se raffinaient, les sciences, elles aussi, se sont développées à grands pas. Alors que notre nation, dont la langue naturelle se détériore plutôt qu'elle ne s'enrichit, ne peut guère se vanter de l'essor des sciences non plus. »¹² Dans *Magyarság*, il dépeint en termes dramatiques la pauvreté de notre langue, mais il montre aussi l'issue sur un ton passionné : « Avouons que nous sommes peu exigeants envers notre langue nationale que nous n'avons d'ailleurs jamais cultivée suffisamment. Je m'étonne de notre grande nation, qui témoigne d'une passion si noble, si grande et si persévérante dans la protection de tous ses biens, mais semble oublier sa

⁷ Cf. *A magyar irodalom története* (Histoire de la littérature hongroise), vol. III. Budapest 1965, pp. 38-39.

⁸ *Jámbor szándék* (Pieux dessein), in *Magyar irodalmi ritkaságok* (Curiosités littéraires hongroises), Budapest 1931, p. 26.

⁹ *Op. cit.*, p. 16.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 16-17.

¹¹ *Op. cit.*, p. 17.

¹² *Op. cit.*, pp. 17-18.

langue maternelle, et ceci dans un monde où toutes les patries soignent leur propre langue, et s'en servent pour étudier, plaider, commercer, converser et produire. »¹³

Il suggère de confier, d'après le modèle français, l'épuration de notre langue à l'Académie, mais il tient toujours compte des conditions du pays en exposant, dans *Jámbor szándék* (Pieux dessein), ses idées sur les statuts d'une Société Hongroise Savante à créer, sur le choix de ses membres, sur les travaux et l'utilité de cette société. Il établit pour elle un programme qui, s'il était réalisé, aurait permis à notre langue de rejoindre bientôt le rang des langues européennes cultivées. Il y considère que l'un des premiers travaux de l'Académie devrait être la rédaction d'un dictionnaire normatif.¹⁴ La tâche principale des collaborateurs serait de donner une dénomination aux nouvelles notions des sciences et des professions, et de préciser le sens des mots existants.¹⁵

Les néologismes de Bessenyei, ainsi que ses idées et propositions à ce sujet se caractérisent d'ailleurs par une sage modération. Naturellement, il préfère les mots et les expressions hongrois, mais il n'est pas puriste; il garde les termes : « Philosophie, Théologie, Physique » avec la mention : « Pourquoi remplacer ces mots par des nouveaux ? »¹⁶ Dans la comédie intitulée *A filozófus* (Le Philosophe), il tourne en ridicule le latin curial, le style lardé de termes régionaux au point d'être incompréhensible; mais si une chose, un phénomène n'ont qu'un nom régional, ou qu'il veut recréer l'atmosphère du terroir, il s'en sert volontiers : v. par exemple sa poésie *A Tiszának reggeli gyönyörűsége* (Les délices matinales de la Tisza) ainsi que son œuvre en vers *A természet világa* (Le monde de la nature.)

Comment Bessenyei voyait-il l'ensemble de la langue littéraire, les normes phonétiques et morphologiques?

Tout d'abord, il voit clairement qu'il existe dans notre pays plusieurs dialectes. Mais il ne les apprécie pas dans la même mesure : il sent très bien et il constate dès lors que la langue parlée dans la région de Debrecen et de Sárospatak est un « hongrois plus pur et plus vrai ». Dans *Magyarság*¹⁷, il écrit que c'est le collège de Sárospatak qu'il faut prendre pour modèle en matière de langue. Nous devons souligner cela parce que la base de notre langue littéraire sera justement le dialecte parlé dans cette région.

Quant à la langue régionale qui diffère de celle-ci, et qui est un parler très provincial, il la rejette un peu ironiquement¹⁸. Dans sa comédie *A Filozófus* (Le Philosophe), comme nous l'avons déjà dit, il tourne en ridicule le langage dialectal rustre,¹⁹ à travers le discours du majordome du château.

Il pense aussi que pour favoriser l'élaboration d'une langue littéraire hongroise homogène il faudra, en plus d'un dictionnaire normatif, aussi une grammaire normative, dont la rédaction serait la tâche, fort ardue, de l'Académie.²⁰ Très

¹³ Bessenyei György válogatott írásai (Œuvres choisies de György Bessenyei), réd. L. Vajthó, Budapest 1961, p. 36.

¹⁴ Cf. *Jámbor szándék* (Pieux dessein), p. 33.

¹⁵ Cf. *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁶ *Magyarság* (Sur la langue hongroise), p. 8.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁸ Cf. *A holmi* (Mélanges), p. 242.

¹⁹ Cf. V. Tolnai, *A nyelvújítás* (La réforme de la langue), Budapest 1929; L. Benkő, *op. cit.*, p. 276.

²⁰ *Jámbor szándék* (Pieux dessein), p. 25.

justement, il propose l'élaboration de deux sortes de grammaire : l'une scolaire et l'autre scientifique.²¹

Malheureusement les événements de sa vie obligèrent Bessenyei à se retirer, et dans sa solitude, l'ermite de Bihar ne put participer à la réalisation des nombreux projets et idées ingénieuses qui étaient issus de son esprit dévoué à la communauté, et visant le relèvement du peuple; il ne put non plus mettre en pratique ses principes. Mais il eut des disciples : Ferenc Kazinczy, Miklós Révai, Mihály Csokonai Vitéz et beaucoup d'autres qui ont suivi son exemple. Et les initiatives multiples de Bessenyei avaient été absolument nécessaires pour qu'ait pu naître et se réaliser la réforme de la langue hongroise, ce mouvement unique dans l'histoire de notre peuple et de notre langue, dont le résultat ne se résume pas seulement dans les dix mille mots et expressions qui nous en sont restés, mais qui a permis aussi à notre langue littéraire de posséder un vocabulaire, un répertoire de mots et d'expressions beaucoup plus riche, beaucoup plus varié qu'auparavant.

5. C'est apparemment avec un certain arbitraire que nous citons à son côté l'autre personnalité éminente de l'époque : Ferenc Verseggy. Pourtant, il y a incontestablement sa place parce qu'il proclamait lui aussi, continuait et propageait par un riche œuvre littéraire, les normes linguistiques déjà en vigueur, et contribuait à la réforme de la langue. Cependant, il a été, avant tout, un expert et un défenseur combatif de la langue dans l'acception la plus large du mot; il a étudié aussi la théorie de plusieurs disciplines linguistiques (philosophie de la langue, grammaire synchronique, lexicographie, prosodie, poétique, esthétique de la langue, etc.) et a apporté beaucoup aussi en matière de stylistique : aussi est-ce par son activité stylistique que je commence la présentation de Verseggy.

Ferenc Verseggy est un écrivain-linguiste très cultivé qui s'intéresse passionnément aux problèmes aussi bien théoriques que pratiques; il est une figure extraordinairement universelle et productive de son époque. Son grand adversaire, Miklós Révai le caractérise ainsi, non sans une certaine ironie : « . . . Franciscus, Verseggius, Musicus, Poeta, Historicus, Philosophus et quocunque nomine alio ipse a suis admiratoribus vocari optat . . . »²², et nous pourrions continuer encore l'énumération.

Il a vécu intensément dans l'univers de son époque : d'un côté, il étudiait avidement les écrits des Lumières et de la Révolution française et ce n'est pas par pur hasard qu'il s'est laissé porter vers le jacobinisme, mais pour ainsi dire consciemment, s'engageant à part entière;²³ d'autre part, il cultivait, pour ainsi dire, chacune des « belles sciences éduquant l'humanité »²⁴; il écrivit des poèmes, fit paraître des œuvres philosophiques et esthétiques, rédigea une grammaire et un dictionnaire, édita des livres scolaires, composa des chansons, etc, et n'oublions pas qu'il luttait farouchement pour se faire accepter, tout en reconnaissant ses torts, et n'avait devant les yeux que l'intérêt de la

²¹ Cf. *op. cit.*, p. 28. — Les vues de Bessenyei sur la langue maternelle et sur sa normalisation ont été examinées d'un autre point de vue par L. Benkő, *op. cit.*, passim et L. Némedi, *Az Egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve* (Annales de l'École Supérieure de Pédagogie d'Eger), vol. II. 1956, pp. 332-376.

²² *Elaboratio Grammatica Hungarica*, Pest 1806, vol. II. p. 978.

²³ Cf. K. Benda, *Verseggy útja a magyar jakobinus mozgalomig* (Le chemin de Verseggy vers le mouvement du jacobinisme hongrois), in B. Vargha, *Verseggy Ferenc*, Szolnok 1957, pp. 4-12.

²⁴ Cf. l'article de L. Gáldi, dans *Magyar Nyelvőr* 1957, p. 15.

langue, de la science, de la justice : « ... si nous aimons vraiment notre langue maternelle, c'est-à-dire si nous voulons l'épurer, la déterminer, la perfectionner et la rendre apte aux œuvres esthétiques, il ne faut pas considérer notre gloire d'auteur, ni celle de notre lieu de naissance, ni la splendeur de notre dialecte, ni le rayonnement de notre religion, mais la gloire du pays, l'intérêt de toute la nation. Ne nous croyons pas infaillibles ou les plus parfaits. Je suis le premier à reconnaître que dans mon *Proludium* et dans d'autres de mes œuvres, j'ai fait beaucoup de fautes et que tant que je vis, je reste un homme faillible... »²⁵

Voyons maintenant quels facteurs ont tourné l'attention de ce personnage aux dons multiples vers la stylistique.

Avant tout, peut-être, la connaissance profonde des problèmes philosophiques de la langue, car les idées de Versegthy relatives à la philosophie de la langue étaient beaucoup plus scientifiques que celles de ses prédécesseurs ou de ses contemporains.

Qui étudiait-il? Qui l'influencèrent du point de vue de notre approche? Il a lu très tôt les écrivains éclairés, ceux qui ont préparé la Révolution française (Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Holbach, Helvetius, les encyclopédistes, etc.) et à la fin des années quatre-vingts et au début des années quatre-vingt-dix, il traduisit, déjà, l'œuvre historique en trois volumes de Cl. Fr. Millot, proclamant les idées de Voltaire, ce en quoi il fut encouragé surtout par János Batsányi. Il a étudié, également tôt, Herder, le poète, puis, surtout pendant sa captivité et après, Herder le penseur, le philosophe de l'histoire, le propagateur de la doctrine de l'évolution.²⁶ Dans sa conception sur la culture de la langue et les problèmes stylistiques, c'est peut-être Adelung qui l'influença le plus, surtout par deux œuvres : *Umständliches Lehrgebäude der deutschen Sprache* (1782) et *Über den deutschen Styl* (1785) (à l'en juger par son titre, c'est sur le système d'Adelung qu'il basait son *Proludium*). Il nous faut certainement compter avec l'influence de l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste*²⁷ de J. G. Sulzer dans la formation de son goût poétique, stylistique et esthétique. Mais précisons tout de suite qu'il s'agit d'influences, car Versegthy n'a ni copié, ni imité ces auteurs, qu'il étudiait avec l'unique désir de connaître et, comme Szauder l'a bien remarqué²⁸, ce sont leurs processus de réflexion qu'il a empruntés, travaillés et changés à sa propre façon, selon ses expériences, ses projets et ses buts.²⁹

En conséquence de ses recherches, Versegthy a fait des constatations linguistiques générales portant sur la stylistique, ou plutôt il développa des principes de ce genre.

Comme Szauder le démontre dans son étude citée³⁰, c'est à partir de la théorie agnostique de la connaissance de Herder que Versegthy, « éclairé et inébranlable dans

²⁵ *A' Tiszta Magyarság, avagy a' csinos magyar beszédre és helyes írásra vezérlő értekezések* (Traité menant à la pure langue hongroise, c'est-à-dire au beau parler hongrois et à la juste écriture), Pest 1805, pp. 21-22.

²⁶ Cf. plus en détail J. Szauder, *Versegthy és Herder* (Versegthy et Herder), *Filológiai Közlöny*, 1958, pp. 700-713.

²⁷ I-II. 1773, 1775.

²⁸ Cf. J. Szauder, *op. cit.*, 1958, p. 710.

²⁹ Quant aux études philosophiques-esthétiques de Versegthy cf. encore : *A magyar irodalom története, op. cit.*, vol. III. pp. 163-172; Gy. Tordai, *Versegthy Ferenc filozófiai nézeteiről* (Les vues philosophiques de Ferenc Versegthy), in B. Vargha, *Versegthy Ferenc*, Szolnok 1957, pp. 45-53.

³⁰ Cf. J. Szauder, *op. cit.*, 1958, pp. 701-702.

son rationalisme » développe ses idées sur la fonction expressive des mots, l'importance de leur sens; aussi, il ne tarde pas à désigner la tâche linguistique la plus urgente : établir un dictionnaire lexique du vocabulaire hongrois. Ce dernier comprendrait un *Lexicon etymologico-philologicum*, ainsi que douze dictionnaires spécialisés, et enfin le dictionnaire encyclopédique, le *Lexicon universale*.

C'est en s'inspirant de la philosophie de l'histoire de Herder, notamment de sa doctrine sur l'évolution et en utilisant les idées d'Adelung et d'autres qu'il forme son propre système de philosophie linguistique concernant le but, le sens et les méthodes de la culture de la langue. D'après celui-ci, la langue est un instrument qui nous dirige vers les sciences et les arts et qui rend possible la réalisation du but historique final de l'évolution : l'humanitas.

Verseggy pense que la langue change sans cesse — parallèlement à la civilisation — et il faut la rendre apte à remplir sa tâche, c'est-à-dire qu'il faut faire évoluer le langage de l'individu : au lieu d'une « langue des nourrices », il faut une utilisation consciente de la langue. Notre langue est arrivée à son âge mûr; dans le jugement des phénomènes linguistiques, et en général dans toute la langue, c'est la coutume linguistique vivante qu'il faut prendre pour directive.

Il est évident que la culture de la langue ainsi conçue ne pourrait se faire qu'avec l'utilisation de la stylistique.

Suivant les traces et sous l'influence d'Engel, d'Adelung, de Sulzer et d'autres, il s'adonne aux problèmes philosophiques et, partant de la philosophie linguistique, à des problèmes esthétiques. On constate à bon droit que parmi ses contemporains c'est lui qui a traité de l'esthétique au plus haut niveau scientifique.³¹ Ainsi, il considère que pour atteindre à son but principal, qui est la propagation de la culture, la langue doit avoir deux qualités : la rationalité et la sensibilité ou beauté et que cette dernière est assurée par trois facteurs : la « régularité », « l'éloquence de l'orateur » et le « charme poétique ».³²

Il semble qu'en plus de son intérêt personnel et de ses capacités, ce sont ses études esthétiques, notamment les traductions de Sulzer qui ont dirigé son attention vers la musique³³, et celle-ci, ensemble avec ses vues esthétiques et linguistiques, l'a mené vers les problèmes prosodiques, vers la métrique.

Outre ses recherches en matière de philosophie linguistique et esthétique, Verseggy fut amené vers la stylistique aussi par son inclination personnelle et par ses études dans les disciplines proches de celle-ci.

Fidèle à ses principes, Verseggy plaça au centre de son œuvre linguistique la grammaire descriptive (y compris la phonétique et l'orthographe), et se proposa de répertorier et systématiser les règles de la langue vivante (c'est l'usage général qui fait la norme!).

Il s'en suit que dans ses grammaires nous trouvons souvent des remarques de caractère stylistique.

³¹ *A magyar irodalom története, op. cit.*, vol. III. p. 171.

³² Cf. I. Szathmári, *Verseggy, a stílisztikus* (Verseggy, le styliste), in *Irodalom és felvilágosodás* (Littérature et Lumières), réd. J. Szauder et A. Tarnai, Budapest 1974, pp. 908-909.

³³ *A magyar irodalom története, op. cit.*, vol. III. pp. 165-166.

S'il est vrai que l'analyse de la langue vivante est un problème central chez Versegghy, il ne s'en occupe que pour l'opposer à la langue du passé, car il ne construit pas les règles grammaticales pour elles-mêmes, mais dans l'intérêt de la culture linguistique prise dans un sens plus large. Comme nous l'avons vu, il accorde une grande importance à la langue dans la propagation de la culture, et c'est toute la nation qu'il veut rendre cultivée. Il est évident que l'élaboration d'une langue apte à remplir cette tâche est inimaginable sans tenir compte des facteurs stylistiques.

C'est toujours au service de la culture qu'il a subordonné ses projets de réforme linguistique. Conformément à ses principes, il est partisan de la réforme linguistique et de l'élargissement du vocabulaire à effectuer parallèlement à l'évolution culturelle, mais il opte pour une néologie modérée; il s'oppose à l'adoption des mots désuets et dialectaux, repousse le purisme exagéré et émet des idées, valables aujourd'hui encore dans leur essence, en matière d'emprunt des mots étrangers.³⁴ Il est contre la fabrication des mots à partir de racines déduites arbitrairement ou avec des affixes désuets ou étrangers, bien qu'au début il en ait fait lui-même; il impose de strictes règles à la création des mots composés.³⁵

Il eut un rôle considérable dans l'élaboration et la formation de notre langue littéraire. En effet, il tint compte des besoins de toute la nation et ne voulait pas imposer son propre dialecte, refusant catégoriquement les accusations de ses adversaires : « quelques-uns m'accusent de vouloir établir le dialecte de la région de la Tisza comme la plus pure langue hongroise, comme les Allemands ont accepté d'une commune volonté le dialecte saxon comme langue de leur culture... »³⁶ D'autre part, il a utilisé certains phénomènes dialectaux comme éléments stylistiques dans plusieurs de ses œuvres.³⁷

Nous avons déjà constaté que l'œuvre lexicographique de Versegghy est d'une grande importance. László Gáldi écrivit à propos du projet de lexique *Proloodium* mentionné : « nous, professionnels de la rédaction des dictionnaires, nous ne faisons au fond rien d'autre que d'essayer d'accomplir une tâche déjà conçue par Versegghy en 1793. »³⁸ Son dictionnaire des rimes *Tiszta Magyarország* (Pure langue magyare, 1805), son répertoire des nouveaux termes *Felelet* (Réponse 1818), son édition remaniée de la *Phraséologie* de Wagner (1822), son dictionnaire de philosophie et de théologie (1826) etc., l'ont tous poussé à examiner la valeur stylistique des mots et même des lexèmes.³⁹

D'après ce que nous venons de dire, il n'est pas étonnant que Versegghy, dans le domaine de l'esthétique, s'est avant tout intéressé à l'esthétique de la langue, c'est-à-dire aux problèmes poétiques et rhétoriques, comme le prouve sa grande œuvre de synthèse. Tous ses travaux, ainsi que ses études de prosodie et les traités de versification⁴⁰ dirigèrent également son attention sur la stylistique.

³⁴ Cf. F. Terestyéni, *Magyar nyelv* (La langue hongroise), 1957, p. 26.

³⁵ Cf. les neuf règles dans l'œuvre intitulée *Lexicon Terminorum Technicorum*..., Buda 1826, pp. VIII-XVII, et V. Tolnai, *A nyelvjáratás* (La réforme de la langue), Budapest 1929, pp. 145-146.

³⁶ *A' filozófiának Talpizásáigra épített Felelet*... (La réponse basée sur les vérités fondamentales de la philosophie), Buda 1818, p. 208.

³⁷ L. Benkő, *op. cit.*, p. 459 et passim.

³⁸ Versegghy, *a szótáríró* (Versegghy le lexicographe), extrait de *Magyar Nyelvőr* n° de 1957, p. 2.

³⁹ *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁰ Cf. L. Rubinyi, *Emlékezések és tanulmányok* (Mémoires et études), Budapest 1962, p. 33.

Comme nous le savons, Verseghy était aussi un poète; or, les vers, la langue poétique constituent l'objet principal de la stylistique. Mais si nous parlons de sa poésie, ce n'est pas pour la désigner comme un facteur qui ait dirigé Verseghy vers la stylistique, mais, d'une part, parce que «de nombreuses initiatives thématiques et de forme sont rattachées à son nom»⁴¹ et d'autre part parce que, en l'approchant par son côté esthétique, il fit une analyse scientifique de la naissance du poème, de ses fins, de ses caractéristiques, de ses normes, des problèmes de genres, etc., ce qui explique d'ailleurs ses multiples essais (de contenu, de forme, de genre).

Rappelons encore que l'œuvre principale de Verseghy, l'*Analyticae Institutionum Linguae Hungaricae*⁴² est la synthèse et le sommet de tout son œuvre scientifique : c'est d'une part une grammaire (une grammaire descriptive hongroise avec des rapports diachroniques et d'autres réflexions linguistiques, philosophiques), et aussi un ouvrage esthétique (avec ses aspects rhétoriques, poétiques, stylistiques et métriques), et d'autre part, c'est là qu'il jette les fondements vraiment scientifiques et systématiques de ses idées sur la culture de la langue, sur la philosophie et la science linguistiques.

Son troisième volume fait, dans son titre même, clairement allusion à son sujet : *Usus Aestheticus Linguae Hungaricae*.⁴³ Ce n'est pas une stylistique en premier lieu, mais une esthétique, et de plus près, une esthétique linguistique, avec l'analyse détaillée des particularités de la langue artistique hongroise (c'est-à-dire de la langue des belles-lettres) et des problèmes rhétoriques, poétiques (c'est-à-dire concernant la théorie des genres) et métriques de notre langue. (C'est ce à quoi fait allusion le sous-titre : «Ornati sermonis patrii gradus, et epitome legum aestheticarum, quibus ars oratoria et poetica innititur», ainsi que le titre de son index.⁴⁴) Il y est donc question de nombreux phénomènes stylistiques, mais sans une systématisation. Nous pouvons dire qu'en dernière analyse, cette œuvre de Verseghy est un traité à la fois de rhétorique, de poétique et de stylistique.⁴⁵

6. La troisième personnalité marquante de l'époque fut Ferenc Kazinczy dont le mérite consiste avant tout à avoir dirigé la réforme de la langue et élevé par ses multiples activités effectives notre langue littéraire au niveau des langues cultivées européennes qu'elle égalait désormais par sa richesse en mots et en expressions.

Ici, il convient de dire quelques mots sur le rapport entre la langue littéraire et la réforme linguistique. Nous entendons par réforme une intervention consciente, vigoureuse dans l'évolution naturelle de la langue, intervention qui, conformément aux besoins de la société, modifie, enrichit selon certains principes surtout le lexique de la langue, ensuite la structure des mots et des phrases, l'ensemble des moyens d'expression, c'est-à-dire, le style.⁴⁶ La réforme de la langue hongroise fut un

⁴¹ *A magyar irodalom története*, op. cit., vol. III. p. 169; cf. encore op. cit., pp. 163-171; B. Vargha, *Verseghy Ferenc*, Szolnok 1957, pp. 13-24; J. Szauder, *A romantika útján* (Sur le chemin du romantisme), Budapest 1961, pp. 50-89.

⁴² Buda 1816-1817.

⁴³ Buda 1817, p. 1138 et «Index Regularum Aestheticas, Rhetoricas et Poeticas, quae Parte III. Analyticae continentur».

⁴⁴ Op. cit., p. 1139.

⁴⁵ Sur Verseghy et sur cette œuvre cf. plus en détail I. Szathmári, op. cit., pp. 901-927.

⁴⁶ Cf. V. Tolnai, *A nyelvjátság* (La réforme de la langue), Budapest 1929, p. 2; G. Bárczi, *Magyar Tudomány* (Science hongroise), Budapest 1971, p. 610; L. Gáldi, *L'état de la langue hongroise à l'époque des Lumières*. Tiré à part, Budapest 1972.

mouvement socio-culturel qui, à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle, sous l'influence prononcée des Lumières, et pendant une centaine d'années, le plus fortement entre 1790 et 1820, a enrichi de quelque dix mille mots et expressions le trésor de notre langue, et a haussé au niveau de l'époque toutes nos couches de style, à savoir, en dehors du style scientifique et technique, du style de la presse et du style officiel, aussi le plus important : le style littéraire hongrois.

La question se pose dès lors où et comment se croisent la langue littéraire en formation et la réforme de la langue.

Le point d'intersection le plus important entre ces deux phénomènes consiste en ce que tous deux prennent leurs racines dans la société : c'est-à-dire que celle-ci demande la formation d'une langue homogène en même temps que l'élargissement, le renouvellement de toute la langue; ils visent aussi le même but : créer une langue qui soit au niveau de l'époque.

Un autre et non moins important point de contact entre la réforme de la langue et l'évolution parallèle de la langue littéraire consiste dans le problème du style en général, ainsi que dans celui des différents couches et courants stylistiques. Nous avons déjà précisé que la réforme de la langue était en même temps une réforme du style, comme l'a souligné László Gáldi : « la réforme de la langue ne consiste pas uniquement dans l'introduction d'un certain nombre de néologismes auxquels on peut appliquer le dicton "Chaque mot a son histoire", mais aussi dans une modification de la structure de la phrase qui, dès la fin du XVIII^e siècle, devient plus vive, tend à la concision et au dynamisme naturel de la langue parlée. Les réformes syntaxiques de ce genre, nous pensons pouvoir les attribuer également aux exigences du Siècle des Lumières ou tout simplement à celles de l'homme moderne ». ⁴⁷ Henrik Becker va encore plus loin dans son œuvre intitulée *Zwei Sprachanschlüsse* ⁴⁸ en définissant la réforme de la langue comme un mouvement qui, outre la création en masse d'éléments linguistiques et en premier lieu de mots nouveaux, permet à une langue de rejoindre ⁴⁹ les langues cultivées européennes « Sprachbund der Hochkultur » — c'est-à-dire de faire connaître à tous les membres d'une communauté linguistique tous les phénomènes de la civilisation humaine en leur langue maternelle. C'est d'ailleurs ce qui justifie les trois objectifs de la réforme de la langue, mentionnés par Vilmos Tolnai : « ... l'auteur de néologies veut enrichir la langue ou la purifier des éléments étrangers, ou la rendre plus belle qu'avant; il existe donc une tendance à l'enrichissement, qui est la réforme proprement dite (néologie) de la langue, une épuration de la langue (purisme) et un embellissement de la langue (néologie stylistique et esthétique) ». ⁵⁰ Chez Henrik Becker cela correspond aux quatre conditions de la Sprachanschluß : Sprachregelung, Sprachbereicherung, Sprachbeschwingung, Sprachreinigung. ⁵¹

La langue littéraire est un système normatif qui s'est cristallisé dans toutes les couches de style importantes. Son évolution, sa cristallisation définitive, qui se situent justement à l'époque traitée et se rattachent à la réforme de la langue, ont entraîné aussi le développement stylistique de notre langue. En dépit de ce qui a été dit plus haut, la

⁴⁷ L. Gáldi, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁸ Leipzig und Berlin, 1948, p. 12.

⁴⁹ Cf. « Sprachanschluß ».

⁵⁰ V. Tolnai, *A nyelvjátság, op. cit.*, p. 4.

⁵¹ *Zwei Sprachanschluß*, Leipzig und Berlin, 1948, *passim*.

réforme de la langue impliquait aussi, et non en dernier lieu, la culture des belles-lettres et de leur style. Voici ce qu'en a écrit Kazinczy, personnalité éminente de la réforme de la langue hongroise : « L'écrivain-esthète ne doit pas se demander si telle chose se dit de cette manière ou si d'autres l'ont déjà dit avant lui (cette question n'est valable que pour les langues mortes), mais plutôt : puis-je m'exprimer ainsi, pour que mon discours soit élégant, énergique, nouveau? . . . je suis en effet néologue, et je trouve que c'est ce qu'il faut faire . . . »⁵² Il attribue un rôle important aux écrivains et aux poètes dans la création des mots nouveaux : « La nouvelle langue a été créée par les masses, et une fois créée, elle est portée, non pas par le peuple, non pas par l'habitude mais par les meilleurs écrivains, vers la perfection à laquelle elle peut accéder, et le peuple se montrera toujours prêt à adopter le mot nouvellement créé ou dérivé, s'il est vraiment indispensable et d'une belle résonance, et si l'écrivain ne s'en sert pas plus souvent qu'il ne sied . . . »⁵³ Ajoutons à ceci que l'unification, la normalisation de la langue littéraire se fait surtout dans les belles-lettres. Il n'est donc pas étonnant que le style des belles-lettres — d'abord en poésie, puis en prose — au vocabulaire plus riche, plus coloré et plus choisi adopte et pour ainsi dire implante les néologismes, les produits durables de la réforme de la langue. Parmi les tendances stylistiques, le style rustique ou campagnard est né à la fois de la réforme de la langue et de la langue littéraire contemporaine, ou plutôt de sa branche principale : les belles-lettres. József Szauder a démontré récemment dans son étude⁵⁴ sur la problématique des Lumières et les perspectives de sa recherche, que l'épanouissement, l'approfondissement du style rustique avaient pour condition préalable dans l'histoire de la langue et du style l'accomplissement de la réforme de la langue (rustique signifiait auparavant à la fois ancien et primitif, mais après la réforme ces notions se sont différenciées).

Pour finir : réforme et langue littéraire sont liées aussi par le fait que toutes deux ont vu propager leurs résultats assez intensément d'abord par les belles-lettres de l'époque, puis par la presse débutante et par la littérature scientifique.

7. Ce sont ses multiples dons qui amenèrent Kazinczy à consacrer sa vie à la culture de notre langue, à développer la langue littéraire et à propager, dans la mesure du possible, la langue cultivée. Il fut, pour ainsi dire, un personnage unique, en tant qu'organisateur littéraire, dans l'histoire de notre culture. Son énorme correspondance, dont la matière a déjà produit jusqu'ici vingt-trois volumes épais, témoigne le mieux de ses efforts pour donner un essor à la vie littéraire hongroise. Il était en relation non seulement avec les plus éminents poètes de l'époque : János Kis, Benedek Virág, Gábor Dayka, Dániel Berzsenyi, Ferenc Kölcsey, András Fáy, mais quiconque écrivait son premier, deuxième ou dixième poème dans n'importe quelle partie du pays, le lui envoyait pour demander critique et conseil. Kazinczy, le littéraire ne ménageait ni temps, ni fatigue, ni dépenses pour y répondre par une analyse détaillée et objective. Aussi n'est-il pas surprenant que cette correspondance constitue notre principal document de l'époque; nous y trouvons en effet, avec tous ses problèmes, une chronique de la vie culturelle hongroise de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e.

⁵² *Levelezése* (Sa correspondance), vol. III. p. 303.

⁵³ *Baróczi-életrajz* (Biographie de Baróczi), 1814.

⁵⁴ Cf. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1969, p. 149.

Kazinczy a créé des valeurs durables aussi en tant que traducteur, prosateur et poète. Gessner, Lessing, Herder lui doivent leur version hongroise, tout aussi bien que Goethe, Metastasio ou Molière. Il fut un maître incontestable du poème satirique et de l'épître; il introduisit la forme du sonnet; sa prose, par exemple ses œuvres intitulées *Pályám emlékezete* (Souvenirs de ma carrière) ou *Fogságom naplója* (Journal de prison) sont encore aujourd'hui des lectures captivantes, en même temps qu'ils fournissent, tout comme ses lettres, un témoignage intéressant sur l'époque.

Le principal mérite de Kazinczy consistait à reconnaître très tôt les deux traits négatifs (mais surtout la pauvreté de notre lexique), qui caractérisaient encore notre langue littéraire à la fin du XVIII^e siècle, et à élever, grâce au mouvement néologiste de grande portée, notre langue en ce domaine aussi au niveau des autres langues européennes.

La lutte de Kazinczy pour l'élévation de la langue fait partie intégrante de ses efforts enthousiastes déployés en vue de faire triompher les Lumières et, dès le milieu des années quatre-vingts, le progrès à tous les plans. Il écrit dans une de ses lettres : « Je me suis entêté à arracher le poignard sanglant des mains de la superstition et à ôter le masque de son effroyable visage; Voltaire, Rousseau, Helvetius, le philosophe de Sans-souci et la franc-maçonnerie fournissent un bouclier à ma gauche, un sabre à ma droite et des ailes à mes pieds. . . Les gens devraient se révolter car on ne peut plus souffrir ce qui est d'usage courant ».⁵⁵ C'est au service de cette lutte qu'il décide de lancer des revues et qu'il se met à traduire sans trêve. C'est à cette fin qu'il réunit les écrivains et les poètes, qu'il se lie d'amitié avec les jacobins Hajnóczy, Szentmarjay et qu'il propage les doctrines révolutionnaires.

Mais la répression Habsbourg ne tarde pas à s'abattre sur lui : il est emprisonné à la fin de 1794 et croupit pendant des années dans les casemates des forteresses de Spielberg, de Kufstein et de Munkács. Mais cela non plus ne peut le décourager. Faute de mieux, il dilue de la rouille ou utilise son sang comme encre. Il lit, traduit, écrit, continue ses projets.

En 1803, deux ans après sa libération, il définit ainsi la tâche la plus urgente : « En matière d'art, nous ne pourrions avancer que si nous renonçons à tenter de faire des originaux plaisants au lieu d'adopter les chefs d'œuvre des pays plus heureux. » Il faut donc traduire les classiques. Mais pour cela, et surtout pour créer des œuvres originales et rattraper ainsi à tous points de vue les « pays plus heureux », nous avons besoin de nouveaux mots, de nouvelles expressions et d'un style, d'un goût nouveaux qui sachent se servir de ces derniers. C'est ainsi que fut lancé, sous la direction de Kazinczy, un mouvement unique dans l'histoire de notre peuple et de notre langue; il dura plusieurs dizaines d'années et « mobilisa » tout le pays par ses discussions souvent véhémentes, véritables batailles mêmes : la capitale, les centres de province et même les villes plus petites en furent secoués, et notamment les écrivains, les poètes, les savants (qui se spécialisaient déjà dans les branches de science, tels que Sámuel Diószegi et Mihály Fazekas, les auteurs des herbiers de Debrecen; Miklós Révai, linguiste; Pál Bugát, médecin, etc.), les professeurs, les instituteurs et même des gens simples. La littérature hongroise journalistique qui n'a fait que commencer, s'est également ralliée au mouvement — d'abord le *Magyar Hirmondó* (Messager hongrois), puis presque toutes

⁵⁵ Lettre à György Aranka.

les revues de l'époque. C'est à ce mouvement que nous devons le près de dix-mille mots et expressions conservés et organiquement intégrés dans notre langue (les novateurs en créèrent plusieurs fois autant, mais de nombreux néologismes n'ont pas pu s'enraciner), et c'est grâce au mouvement social et politique de l'époque de la réforme, à l'activité de Vörösmarty, Petőfi, Arany, Jókai, etc. et en général aux belles-lettres de l'époque que les mots et les expressions devinrent non seulement plus nombreux, mais aussi plus colorés, plus variés et se répandirent de plus en plus sous leur forme (phonétique et morphologique) déjà cristallisée. D'autre part, l'intérêt de la réforme linguistique réside en ce qu'elle a puisé presque uniquement dans ses propres ressources, en utilisant ses propres moyens et possibilités (alors que les autres peuples ont eu recours aux langues apparentées ou à la langue dont elles étaient nées; ainsi, la réforme de la langue française s'est fondée sur le latin, le roumain sur le latin et le français, le bulgare sur le russe). Et tout cela a contribué dans une mesure non négligeable à ce que notre peuple a pu conserver son indépendance nationale et rejoindre définitivement le rang des nations plus évoluées.

Kazinczy et les novateurs de la langue s'efforcèrent, par tous les moyens et tous les procédés, d'accroître le nombre des mots et des expressions de notre vocabulaire. Ici nous n'avons pas la possibilité de présenter dans les détails ni ces méthodes, ni les combats des néologues et des orthologues, ni même la mise en application des principes et de la pratique de Kazinczy. Je me contenterai d'énumérer, en les illustrant par quelques exemples, les méthodes les plus importantes de la réforme de la langue, et ce afin de prouver à quel point ces mots sont devenus des éléments indispensables et naturels de notre langue actuelle.

Premièrement : les novateurs de la langue ont repris des mots archaïques et même d'anciens noms de personnes. Un autre procédé qui s'avéra très heureux et très productif fut celui qui consistait à introduire dans la langue littéraire et commune un grand nombre de termes dialectaux. Un moyen non moins utile fut la dérivation; il n'est donc pas étonnant que la plupart des mots nouveaux de cette époque fussent créés justement par dérivation. Outre la dérivation, le plus grand nombre de mots nouveaux s'est constitué par composition ou par dérivation régressive. Plus d'une fois, les novateurs de la langue traduisirent des mots et expressions étrangers — en premier lieu allemands; plus rarement et avec moins de bonheur, ils revêtirent des mots étrangers d'une forme hongroise.⁵⁶

Kazinczy visait plus loin que la création d'un certain nombre de mots et d'expressions. Il voulait enrichir, rendre plus nuancé, colorer, varier le style dans les différents domaines de communication, et principalement dans les belles-lettres. Le passage suivant d'une de ses lettres écrite en 1821 montre combien il voyait clairement le rôle de la langue et du style : « Le grand but est de rendre notre langue apte à remplir sa fonction, c'est-à-dire à exprimer la pensée et le sentiment, et cela 1. dans la vie, 2. dans les livres, 3. tant en prose 4. qu'en vers. Chaque genre a une langue différente et ce qui ne convient pas à un livre de prières peut bien aller pour un sonnet et

⁵⁶ Pour l'histoire détaillée et les méthodes de la réforme linguistique ainsi que pour le rôle de Kazinczy, cf. V. Tolnai, *A nyelvújítás. A nyelvújítás elmélete és története* (La réforme de la langue. La théorie et l'histoire de la réforme de la langue), Budapest 1929; G. Bárczi, *A magyar nyelv életrajza, op. cit.*, pp. 290-310; J. Szauder, in *A magyar irodalom története, op. cit.*, vol. III. 1965, pp. 189-192, 268-281.

inversement. »⁵⁷ C'est dans ce sens qu'il élaborait, modifia ses principes,⁵⁸ et qu'il tint en mains la direction de ce gigantesque mouvement. Et il ne manqua pas de créer lui aussi de nouveaux éléments lexicaux.

Voyons encore brièvement comment Kazinczy a pris la défense du système normatif phonétique et morphologique produit jusqu'alors par la langue littéraire et comment il lutta pour sa propagation tout en continuant ses efforts pour le renouvellement de la langue et du style. Kazinczy voyait parfaitement l'importance de la langue littéraire, il soulignait que l'écrivain ne doit pas écrire son œuvre dans un langage dialectal, mais en langue littéraire (il le désigne en allemand : *Schriftsprache*) « ... ma loi veut — note-t-il dans une lettre de 1811 — que celui qui écrit en hongrois le fasse en *Schriftsprache* hongroise et pas dans le langage d'une province quelconque ». ⁵⁹ Dans le refus du parler des diverses régions, il ne connaît pas d'exception. Il rejette aussi bien le dialecte de Debrecen que celui de Transdanubie, et il proteste tout autant contre l'emploi littéraire des formes en *ö* de la région de Szeged, lorsque András Dugonics tente de le faire dans quelques-uns de ses romans, que contre la traduction de Virgile par Dávid Baróti Szabó, dans laquelle il trouve beaucoup d'éléments empruntés au dialecte sicule de Transylvanie. Une fois, quand Berzsenyi lui a posé cette question : « N'eut-il été plus sage d'utiliser, d'après mon idée, aussi le danubien dans l'établissement de la langue, afin de pouvoir distinguer de nombreux mots à double sens du dialecte de la Tisza, tels que *méhe* apis, *méh* uter ... *felettem* devoravi, *fölöttem* supra me, *feles-fölös*, *szén-szín* color ? » ⁶⁰, Kazinczy répondit naturellement par un « non » catégorique.

Il est donc naturel que Kazinczy protestait, dans les belles-lettres, contre toutes les variantes phonétiques, morphologiques, etc. empruntées généralement à un dialecte, qui ne correspondaient pas à la norme, déjà consolidée à l'époque, de la langue littéraire.

Dans sa monographie, Loránt Benkő écrit : « Le jeune Kazinczy nous apparaît déjà comme un excellent connaisseur de la norme. Dès son premier manuscrit plus important (*Geszner' idylliumi*, 1785), il ne fait aucune faute dans la catégorie des phénomènes "critiques" ... Et dans ses manuscrits datant des années quatre-vingt-dix (*Lanaszsa* 1793, *Stella* 1794) nous voyons une écriture si exacte, uniforme et normative comme on n'en trouve que chez très peu d'écrivains de l'époque, surtout s'il s'agit de manuscrits. » ⁶¹

⁵⁷ *Levelezése* XVIII. p. 351.

⁵⁸ Cf. É. Ruzsiczky, *Kazinczy Ferenc*, in *Iskolai Nyelvművelő* (Grammairien scolaire), réd. L. Lőrincze, Budapest 1959, pp. 111-114.

⁵⁹ *Levelezése* VIII. p. 456.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 326.

⁶¹ L. Benkő, *op. cit.*, p. 460. Pour la position de Kazinczy sur l'usage correct de la langue et quant à ses vues stylistiques cf. É. Ruzsiczky, *Irodalmi nyelvi szókincsünk a nyelvújítás korában* (Le vocabulaire de notre langue littéraire à l'époque de la réforme de la langue), Budapest 1963; Idem, *Kazinczy állásfoglalása az idegen szavak kérdéseiben* (La prise de position de Kazinczy dans la question des mots étrangers), in *Dolgozatok a magyar irodalmi nyelv és stílus történetéből* (Etudes de l'histoire de la langue littéraire et du style), réd. D. Pais, Budapest 1960, pp. 131-169; É. Ruzsiczky, *Hozzászólás* (Remarques), in *Általános nyelvészet, stilisztika, nyelvjárástörténet* (Linguistique générale, stylistique, histoire des dialectes), réd. I. Kniezsa, Budapest 1956, pp. 278-281.

8. Pour fournir une image complète de la linguistique de l'époque des Lumières, il nous aurait fallu parler d'autres grammaires (celles de Kalmár, Gyarmathi, Földi, Révai, etc.), ainsi que des dictionnaires (Baróti Szabó, Márton, etc.), des débuts de la linguistique historique et comparative (Sajnovics, Gyarmathi, Révai, etc.), du débat sur la prosodie et d'autres travaux stylistiques (Révai, etc.) et enfin, dans un contexte plus large, des belles-lettres et de l'art poétique, de la presse et des revues. . . J'ai peut-être pu quand même brosser un tableau des débuts des sciences avec, parmi elles, les disciplines linguistiques et montrer que le trésor des mots, des expressions de notre langue littéraire est lié à cette époque par son système normatif orthographique, phonétique et morphologique que l'époque suivante, celle des réformes développera encore davantage et propagera, au-delà du cercle encore restreint des gens cultivés, dans les masses du peuple hongrois.

LA GUERRE D'INDÉPENDANCE DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE DANS L'OPINION PUBLIQUE HONGROISE (XVIII^e et début du XIX^e siècle)

par

BÉLA KÖPECZI

Les participants de la guerre d'indépendance hongroise du début du XVIII^e siècle conduite par le prince François II. Rákóczi ont eux-mêmes interprété de façons diverses les causes et les buts de celle-ci, si même l'idée du rétablissement d'une Hongrie indépendante était commune à la majorité. L'aristocratie, la moyenne noblesse, l'« ordre des soldats » (représentants de la petite noblesse ou des affranchis) et les serfs attendaient chacun autre chose de l'Etat libéré de sous le joug des Habsbourg. Outre la différence des programmes des diverses couches de la société, la pratique politique de Rákóczi contribuait elle aussi à la diversité des jugements. L'ordre des soldats, par exemple, se trouva opposé à l'aristocratie dès la première diète kouroutz à Szécsény (1705) au sujet de l'organisation de l'Etat et de sa politique extérieure et intérieure. La noblesse se divisa en partis à la diète d'Ónod (1707) quant aux problèmes de la participation des charges publiques, de la poursuite de la guerre et des moyens de faire la paix. Après le compromis de Szatmár (Satumare 1711), les magnats et les nobles restés ou rentrés au pays se sont pour la plupart retournés contre leur propre passé en soutenant la politique de la cour de Vienne et en condamnant la guerre d'indépendance à laquelle ils avaient pourtant participé.

Cette différence d'opinions conditionnée par les intérêts des classes et couches de la société, des Etats et Ordres, des religions, mais aussi par les changements de la situation, a influencé l'image que la postérité s'est formée de cette guerre qui s'insère dans la longue tradition des soulèvements hongrois menés contre les Habsbourgs.¹

Historiographie

La littérature historique² qui ne puise pas seulement dans des sources autrichiennes mais aussi dans les écrits des participants de la guerre d'indépendance rédigés après 1711, exprime fidèlement jusqu'aux années 80 du siècle, la position de la classe dominante. C'est l'historiographie jésuite qui transmettait de la manière la plus

¹ Sur la guerre d'indépendance une vue d'ensemble : B. Köpeczi—Á. Várkonyi, *II. Rákóczi Ferenc*. Seconde édition, Budapest 1975; sur les relations entre la France et la Hongrie : B. Köpeczi, *La France et la Hongrie au début du XVIII^e siècle*, Budapest 1971; sur l'opinion publique de l'époque et la guerre d'indépendance : *A Rákóczi-szabadságharc és Európa* (La guerre d'indépendance de Rákóczi et l'Europe), réd. B. Köpeczi, Budapest 1970.

² Sur l'historiographie hongroise du XVIII^e siècle voir : B. Hóman, *Tudományos történetírásunk megalapítása a XVIII. században* (Les débuts de notre historiographie scientifique au XVIII^e siècle), in *Történetírás és forráskritika* (Historiographie et critique des sources), Budapest 1938.

conséquente cette position en diffusant, dans un pays réconcilié avec son souverain et face à la tradition des guerres d'indépendance, l'idée du *Regnum Marianum*, représentée — selon elle — sans interruption par tous les rois de Hongrie, d'Étienne I^{er} aux Habsbourgs.

Le premier représentant de marque de cette école, Gábor Hevenesi s'est contenté de recueillir les documents relatifs à la guerre d'indépendance.³ C'est Sámuel Timon qui a complété la collection et qui a publié, en l'utilisant, une sorte de résumé de l'histoire hongroise. L'*Epitome chronologica rerum Hungaricum*, paru pour la première fois en 1736 et publié plusieurs fois par la suite, qualifie de « seditio » la guerre d'indépendance et nomme rebelles ou « rákócistes » les Kouroutz, c'est-à-dire les partisans de Rákóczi (l'étymologie du mot est incertaine, en général on le fait dériver de *cruciatu*). Il n'approuve pas le détronement des Habsbourgs, proclamé à la diète d'Ónod et s'offusque particulièrement de l'expulsion des Jésuites, décrétée par le prince. Il exalte, par contre, l'accord de Szatmár, qui a scellé le compromis de la noblesse et de la cour de Vienne.

Un des ouvrages les plus populaires de l'historiographie jésuite en langue hongroise est *Rövid magyar krónika* (Brève chronique hongroise) de Gergely Pethő, complétée par András Spangár et publiée pour la première fois à Cassovie (Košice) en 1729. A propos de l'année 1703, l'auteur mentionne l'évasion de Rákóczi en Pologne, son retour en Hongrie et il fait connaître les arguments des soulevés (il résume les points principaux de la proclamation des Kouroutz, publiée en 1704, qui commence par le mot *Recrudescunt*). Il accuse les Kouroutz d'avoir manqué à leur parole, il leur reproche surtout la dévalorisation de la monnaie de billon et l'« hérésie ». Il est intéressant qu'il prête une attention particulière aux implications internationales de la guerre, et il remarque à ce propos que « par cette rébellion les Magyars ont fait presque autant de tort à la Maison d'Autriche que les Français ». ⁴ Entrant dans les détails, il condamne Rákóczi, pour avoir lui-même proposé l'expulsion des Jésuites. A propos du détronement des Habsbourgs il fait connaître la protestation de Joseph I^{er} et du palatin. Arrivé à 1707, il fait mention de la mission à Varsovie de Miklós Bercsényi, généralissime des Kouroutz, des relations avec le tsar Pierre I^{er} et du projet de la royauté polonaise de Rákóczi. Il exalte l'accord de Szatmár, comme œuvre de compromis d'une partie de la noblesse hongroise représentée par le général János Pálffy. Selon lui, Rákóczi était « prêt à accepter la grâce », mais quand il a appris la mort de l'empereur, il y a renoncé.

Le meilleur historiographe de la guerre d'indépendance était Gábor Kolinovics, d'abord piariste, puis fonctionnaire d'un comitat, qui termina son œuvre intitulée *Commentariorum de rebus Ungaricis XIII* en 1741.⁵ Les *Commentarii* se fondent sur de nombreux documents originaux et sur des témoignages des contemporains, et même sur la tradition populaire. Sa prise de position diffère peu de celle des auteurs jésuites, et tout de même, lorsque son disciple, Márton György Kovacsics voulut faire paraître le manuscrit qui circulait sous manteau, il n'y arriva pas, parce qu'on le trouvait

³ Cette collection est conservée à la Bibliothèque Universitaire de Budapest.

⁴ G. Pethő, *Rövid magyar krónika* (Brève chronique hongroise), Kassa 1729, p. 71.

⁵ Les manuscrits de Kolinovics sont conservés à la Bibliothèque Universitaire de Budapest et à la Bibliothèque Nationale (Országos Széchenyi Könyvtár).

dangereux. Une des copies prouve que le censeur Hoffinger a autorisé la publication⁶ le 16 janvier 1790, mais sans doute cette autorisation étant retirée, l'ouvrage ne parut pas. En tout cas, à la fin du siècle, les historiens puiseront largement dans sa riche matière.

Une œuvre plus tardive de l'historiographie jésuite en langue latine est la *Notitis Rerum Hungaricarum* de Ferenc Károly Palma, parue pour la première fois en 1770. Elle donne de larges informations sur les causes intérieures de la guerre, même s'il n'approuve pas les raisons des Hongrois soulevés. Il attribue à Joseph I^{er} le mérite des négociations de paix avec les Kouroutz, en se référant entre autres, aux ouvrages de l'historien aulique Franz Wagner. Le prince et ses partisans n'acceptèrent pas les conditions très avantageuses, parce qu'ils voulurent — selon lui — abolir la monarchie héréditaire des Habsbourgs et réaliser avec le soutien de la France une forme de gouvernement pareille à celle de la Hollande (!). Il traite en détail des négociations de paix et accuse les Kouroutz de leur interruption. Il accorde une attention particulière au bref du pape de 1709 qui menace d'excommunication les prêtres catholiques se ralliant à Rákóczi. Il termine son exposé par ces paroles relatives au sort du prince : « Verum ille pessimus usis Consultoribus, inanes de Josephi animo suspiciones ponere non potuit, maximorumque stipendiorum a Ludovico XIV. sibi olim promissorum spe lactantes, spontaneum cum sociis apud Turcas elegit exilium. »⁷ Le récit de Palma contient des éléments qui permettent de reconstituer le programme politique des Kouroutz; aussi l'auteur est-il assez prudent de se référer à des sources, pour que ces informations ne lui soient pas attribuées. Ses sources principales sont les biographies mentionnées de Léopold et de Joseph I^{er} par Wagner, l'ouvrage de Mellenius et d'autres historiens qui ne sont pas nommés, mais auxquels il fait allusion.

Dans son *Epitome chronologica* dont la troisième partie parut en 1798, l'historien jésuite István Katona considère la guerre d'indépendance comme « fatale bellum » qui a causé tort à la patrie. Il décrit les événements en suivant de près Wagner pour prouver ainsi sa fidélité à la maison régnante. Il utilise cependant d'autres sources aussi, ainsi, entre autres, l'*Histoire des Révolutions de Hongrie*⁸, la *Notitia* de Mátyás Bél et il se réfère naturellement aux écrits parus dans l'*Historia Critica* qui est une collection de documents établie par lui-même. Tout en condamnant la guerre, il fait l'éloge du compromis de la Cour et de la noblesse hongroise. Il qualifie Rákóczi plutôt de craintif que de prudent pour ne pas avoir cru aux promesses de l'empereur. Il donne aussi des informations sur l'exil du prince expatrié.

Dans l'énorme *Historia Critica*,⁹ il communique de nombreux documents intéressants, en partie ceux qui se trouvent dans la collection de Hevenesi, dans les archives des évêchés de Pécs et de Kalocsa et en partie des écrits empruntés aux publications étrangères (surtout à l'*Histoire des Révolutions de Hongrie*). Il en déduit

⁶ Bibliothèque Nationale, Ms. Fol. Lat. 389.

⁷ Fr. C. Palma, *Notitia Rerum Hungaricarum*, Tyrnaviae 1770, pars III, p. 287.

⁸ L'*Histoire des Révolutions de Hongrie* fut publiée en 1739 à la Haye. Elle est composée d'une histoire de la Hongrie, écrite par l'abbé Dominique Brenner, envoyé de Rákóczi à Versailles, des documents relatifs aux négociations de paix entre les Hongrois et la Cour de Vienne, et des Mémoires authentiques du Prince Rákóczi. L'ouvrage circulait clandestinement en Hongrie surtout dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cf. l'édition critique des *Mémoires*, Budapest 1978.

⁹ Dans les parties 36, 37, 38 de *Historia Critica*, parues en 1805, 1806, 1807; cf. P. Hauer, *Katona István emlékezte* (La mémoire de István Katona), Kalocsa 1911.

certaines conclusions sous forme de réponses données à des questions posées de manière didactique. Outre des questions de nature factuelle, nous y trouvons certaines qui relèvent de l'apologie pro-Habsbourg et qui parlent des glorieuses qualités des empereurs, de l'excellence de leurs actes et de leur générosité envers les Hongrois, et d'autres qui condamnent expressis verbis la guerre d'indépendance, ses prises de position et sa politique.

Un autre représentant de cette école, György Pray traite de la guerre d'indépendance dans la troisième partie¹⁰ de son ouvrage intitulé *Historia Regum Hungariae*. Il la met dans la ligne des soulèvements d'István Bocskai, de Gábor Bethlen et d'Imre Thököly, et il en voit la nouveauté en ce qu'elle réclamait le droit de résistance accordé à la noblesse par le roi André II en 1222, et désirait annuler les résolutions de la diète de 1687 (qui ont aboli ce droit et la libre élection du roi). Il accorde une grande importance au danger qu'aurait pu représenter la jonction de Rákóczi avec les Bavares et les Français en 1704. Il fait connaître dans les détails les revendications des insurgés et les négociations de paix. Il attribue à la revendication des Kouroutz d'obtenir la principauté de Transylvanie et aux intrigues françaises le refus de tout compromis de la part de Rákóczi. Il souligne la disposition de Joseph I^{er} à faire la paix et à ce propos, il parle en détail des négociations de Nagyszombat (Trnava 1706) et de l'activité des médiateurs hollandais et anglais. A propos de la diète d'Ónod, il met l'accent sur la discorde au sein de la noblesse sans souligner particulièrement la résolution relative à l'interrègne. Il rend compte des pourparlers de Bercsényi avec le tsar et des autres relations diplomatiques des Kouroutz, surtout de celles avec la Prusse. Il cite la lettre de Rákóczi adressée à la reine d'Angleterre dans son texte original français. Lui aussi, il est partisan de l'accord de Szatmár et il accuse Rákóczi d'«ambition» et d'asservissement aux intrigues françaises pour avoir refusé la paix. Cet ouvrage relègue à l'arrière-plan les événements de guerre pour donner une histoire détaillée de la diplomatie, placée dans un contexte européen.

L'historiographie protestante aurait, théoriquement, pu se tourner avec plus de sympathie vers la guerre d'indépendance. En effet à propos du libre exercice du culte, elle laisse apparaître quelque nostalgie, mais la peur de s'attirer la persécution la rend fort réservée même sur ce point. Cette peur est d'ailleurs bien fondée car la censure, qui est pendant longtemps aux mains des Jésuites, veille avec vigilance. Dans la grammaire de Gábor Molnár, publiée en 1752, figure la parabole suivante «György Rákóczi a lutté pour la Hongrie. Rákóczi a lutté pour la Hongrie comme le lion pour ses petits». ¹¹ La censure a fait confisquer le livre.

Le luthérien Mátyás Bél essaye de présenter dans la *Notitia Hungariae* les événements de la guerre d'indépendance liés aux différentes localités, mais la plupart des informations relatives à ce sujet sont rayées par la censure. En parlant de Presbourg (Bratislava), il mentionne que Joseph I^{er} y a réuni les ordres du pays en 1708 pour

¹⁰ Cette partie fut publiée en 1801 à Buda (à cette époque la ville de Budapest était encore divisée en deux villes distinctes, Buda et Pest). Certains documents de la guerre d'indépendance ont été publiés par Pray dans le recueil intitulé *Epistolae procerum Regni Hungariae*; Posonii 1806, III^e partie; cf. G. Lischerong, *Pray György élete és munkái* (Vie et œuvre de György Pray), Budapest 1937.

¹¹ Cité par E. Fináczy, *A magyar közoktatás története Mária Terézia korában* (L'histoire de l'instruction publique hongroise à l'époque de Marie-Thérèse), Budapest 1899, vol. I, p. 78. Remarquons que György (Georges) I^{er} Rákóczi fut prince de Transylvanie (1630-1648).

apaiser les troubles causés par la « Rákóczi seditio », et à ce propos, il fait connaître les documents les plus importants de cette diète et les événements qui signalent la fin de la guerre. Il attribue la pacification de la Hongrie à Joseph I^{er} dont il fait l'éloge.¹² Sa source est Wagner et la *Fama Europea*.

Il condamne Rákóczi pour s'être attribué, durant la guerre, le droit de battre monnaie. A ce propos il écrit : les pièces frappées par les Kouroutz.¹³ Il accuse les Kouroutz, surtout Bercsényi, de brigandage, mais il affirme que Rákóczi se gardait de telle méchanceté et « pauperimus e regno abierit ».

A propos de Selmec (Banská Štiavnica), il mentionne la grève des mineurs qui y eut lieu à cause des difficultés de ravitaillement et des bas salaires et cherche à en justifier l'administrateur des mines Hellenbach qui a fait tirer sur les grévistes. Il traite plus en détail des négociations de paix qui y furent menées en 1704.¹⁴

On peut constater que Bél raconte beaucoup d'événements intéressants, qu'il communique des documents importants, mais qu'en même temps il exalte la supériorité des forces impériales dans les batailles et la bienveillance de l'empereur au cours des pourparlers.

A la fin du siècle, le livre d'histoire le plus populaire fut celui du réformé István Losontzi Hányoki, intitulé *Hármas Kis Tükör* (Petit Miroir Triparties), publié pour la première fois entre 1771 et 1773 et qui jusqu'en 1849 sera réédité plus de 70 fois.¹⁵ La partie concernant l'histoire de la guerre d'indépendance qualifie Rákóczi et ses fidèles de « partisans », c'est-à-dire de sectateurs, et il écrit, tout comme les premiers Jésuites, que l'empereur essayait de les « apaiser avec de bienveillantes promesses ». Il appelle le détronement d'Ónod « audace » et loue l'« empressement » des négociateurs de paix. On ne découvre pas la moindre sympathie envers les Kouroutz dans ce manuel, même si son auteur se souvient de « la malheureuse vie de Rákóczi » en évoquant son exil.

Le plus important historien réformé de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, Esaiás Budai fait paraître en 1812 son œuvre intitulée *Magyar Ország Historiaia, melyben a Felséges Ausztriai Ház örökös uralkodása foglalódik* (Histoire de la Hongrie qui contient le règne héréditaire de l'Impériale Maison d'Autriche). Ses sources sont Wagner, Bél, Pray, Katona, Kolinovics, Cserei, mais aussi l'*Histoire des Révolutions de Hongrie*. Son orientation est encore plus proche de l'historiographie pro-habsbourgeoise que celle de ses contemporains qui acceptent quand même certaines idées des Lumières. Cependant, l'abondance de ses données en impose, et certaines prises de position donnent à réfléchir. Il remarque qu'au début du soulèvement, les serfs ont « fait un effroyable ravage en attaquant les biens des nobles, des églises, etc. aux limites de Máramaros, Ugotsa et Szatmár ». Il nomme les Kouroutz de « séditeux » et explique la guerre, en citant mot à mot les *Mémoires* du prince, par un « vain désir de gloire ». Il explique par les « intrigues françaises » le fait que Rákóczi n'ait pas accepté, en 1705, les propositions de l'empereur. Ce sont les négociations de paix qui

¹² *Matthiae Belii Notitia Hungariae Novae Geographico-Historica*. Viennae 1735, vol. I, pp. 387-394.

¹³ *Op. cit.*, 1736, vol. II, p. 63. et suiv., 198-199, 428-430, 468-471.

¹⁴ *Op. cit.*, 1742, vol. IV, pp. 191-192, 374, 378, 601-605.

¹⁵ Cf. F. Biró, *A Hármas Kis Tükör mint a magyar történelem tanításának alapja a XIX. század első felében* (Le Petit Miroir Triparties comme base de l'enseignement de l'histoire dans la première moitié du XIX^e siècle), *Annales Univ. Sc. Budapestiensis, Sectio Historica*, t. I, 1957.

l'intéressent le plus, et il s'appuie ici sur les documents publiés par Pray. C'est ainsi qu'il introduit la présentation du pacte de Szatmár : « Voici enfin le jour convoité qui, après huit années de guerre, met fin au monde dit kouroutz. »

Nous trouvons beaucoup plus de sympathie et surtout d'objectivité pour la guerre d'indépendance chez les historiens d'origine allemande qui ont publié leurs grandes œuvres synthétisantes au début du XIX^e siècle en ayant accepté certaines idées des Lumières.

Dans son livre intitulé *Geschichte des Ungarischen Reiches*¹⁶ le protestant saxon de Transylvanie Johann Christian von Engel voit la guerre d'indépendance avec les yeux d'un historien aulique, mais outre Wagner il cite aussi Katona, Kolinovics et l'*Histoire des Révolutions de Hongrie*. Il tient le prince pour un homme faible et pas trop intelligent, mais il parle avec sympathie d'un de ses actes, de l'expulsion des Jésuites. Il nomme les Kouroutz « Tumultuantes » ou « Missvergnügten » et n'emploie pas volontiers le terme de rebelle. Il qualifie le pacte de Szatmár de « réaliste » et c'est sur cette base qu'il juge aussi la guerre d'indépendance elle-même.

Ignaz Aurelius Fessler, d'abord moine capucin, puis protestant aufkläriste, dont le livre intitulé *Geschichte der Ungarn* parut en plusieurs éditions au cours du XIX^e siècle, présente en détail l'histoire de la guerre en utilisant des documents originaux, les œuvres de Wagner, l'*Histoire* de Cserei, la *Notitia* de Szirmay, l'*Histoire des Révolutions de Hongrie*, l'histoire de l'Église calviniste de Pál Debrecei Ember, les *Mémoires* de De la Torre, les écrits de Harrach. Il énumère les causes qui déclenchèrent le soulèvement et les revendications des Kouroutz. Il s'intéresse particulièrement aux négociations de paix, condamne le détronement d'Ónod et accuse les chefs de la confédération de « leidenschaftliche Verblendung ». Il n'approuve pas non plus les projets diplomatiques de Rákóczi. Il blâme sans pitié les cruautés perpétrées contre les protestants par les partisans de l'empereur et critique sévèrement les Jésuites. Il salue lui aussi, l'accord de Szatmár¹⁷ mais fait un portrait sympathique de Rákóczi en exil. La neuvième partie se termine par les citations puisées aux *Mémoires* du prince.

Cette historiographie aux multiples nuances mais fondamentalement partisane des Habsbourgs a agi de deux façons : elle a réussi à étayer la conscience politique de la majorité de la classe dirigeante, mais vers les années 70 et 80 du XVIII^e siècle elle a aussi nourri, par sa documentation, l'opposition nobiliaire nationale.

L'enseignement

L'historiographie a avant tout exercé son influence à travers l'enseignement.¹⁸ Dans les écoles jésuites on a introduit l'histoire comme matière secondaire enseignée systématiquement à partir de 1735. Selon le *Typus* de Molindes « l'histoire doit être surtout au service de l'éducation religieuse et morale. Que la connaissance de l'histoire

¹⁶ C'est dans la cinquième partie de l'ouvrage publiée en 1814 à Vienne qu'il parle de cette période de l'histoire hongroise.

¹⁷ Il fait l'éloge des généraux Pálffy et Károlyi en racontant l'histoire de la déposition d'armes des Kouroutz : « Károlyi dem Pálffy, dieser jenem das herrliche Verdienst, der wiederhergestellte Ruhe und der Rettung des Vaterlandes zuerkannte. » *Die Geschichte der Ungarn und ihrer Landsassen*. Erzählt von Dr. I. A. Fessler, Leipzig 1825, Neunter Teil, p. 645.

¹⁸ Cf. A. Molnár, *A közoktatás története Magyarországon a XVIII. században* (L'histoire de l'instruction publique en Hongrie au XVIII^e siècle), Budapest 1881, et l'ouvrage déjà cité de E. Finácz.

persuade chacun de la sagesse infinie de Dieu et de son grand amour qui gouverne l'univers, mais en outre, qu'elle apprenne le mépris du monde aussi, en montrant la fragilité des choses terrestres et en découvrant, par les exemples historiques, la récompense de la vertu et le châtement du crime.»¹⁹ Dans les quatre classes de grammaire, on apprenait l'histoire de la Bible, les quatre monarchies de l'antiquité et quelques notions de l'histoire universelle, tandis que dans les deux classes d'humanité (poésie et rhétorique), l'histoire de l'Eglise. Il restait 60 questions pour l'histoire de la Hongrie, mais 20 d'entre elles traitaient de l'histoire de l'Eglise. On se servait des manuels de Franz Wagner, de H. Tursellinus, de D. Petavius et de Ph. Brietus. Pour les discussions des élèves dans les écoles des jésuites, les sujets historiques étaient choisis pour la plupart dans l'histoire antique, et c'était aussi le cas pour les drames scolaires, bien que, surtout à partir des années 40, on en trouve quelques-uns à thème hongrois.²⁰ A la faculté des lettres, l'histoire ne faisait pas partie des matières.

La situation était différente dans les écoles piaristes où, depuis le milieu du siècle, on enseignait avec plus de détails l'histoire hongroise. Naturellement, cet enseignement était également mis au service de la centralisation habsbourgeoise, comme en témoigne l'*Historia* d'Antal Bajtay, gouverneur de Joseph II.²¹ Ce manuel est tout de même plus modéré dans la condamnation de la guerre d'indépendance que ceux de ses contemporains jésuites.

Dans les écoles protestantes, l'enseignement de l'histoire était bien insuffisant même à la fin du siècle. L'initiateur des Lumières en Hongrie György Bessenyei avait raison quand il se plaignait dans son *A holmi* (Mélanges) : « Même si, du point de vue moral et de la vie pure, les professeurs de Debrecen et de Patak sont des hommes de grand mérite, cependant leur mode d'enseignement a de quoi changer. Je ne parle pas de leurs leçons, mais du mode d'enseignement des enfants auxquels on apprend continuellement à réciter par cœur. Il leur faut sans cesse dire les auteurs classiques, il n'y a pas mot sur les autres mondes. Lorsque nous récitons, comme une serinette, ce qui nous était infligé, on nous approuvait. Je ne cessais de répéter que Xerxes, avec un peuple d'un millier d'hommes, fut battu par les Grecs qui n'étaient que quelques-uns par rapport à eux, mais je n'en ai rien entendu, de la bouche de mes enseignants, sur la cause de ces miracles. J'apprenais dans l'histoire sainte que le Premier, le Second Nabuchodonosor, Cyrus, Alexandre, les Romains ravageaient les Juifs qui formaient toujours parti contre tous les princes. J'ai entendu par contre que l'ange exterminateur repoussa l'armée de Senakerib devant Jerusalem, qu'il laissa rentrer celle de Nabuchodonosor, mais la cause de ces misères ordinaires ne se laissait pas découvrir dans la nature des Juifs. J'apprenais des exercices sur Miltiade, Themistocle, mais nous ne savions rien sur Codros, Amphiction, Cécrops, Lycurgue. Encore déclamions-nous Cicéron, mais nous n'avons entendu mot de Trajan, de Horatius Cocles, des Cujras, de Numa Pompilius, etc., nous citons par cœur le catéchisme, mais de toute la classe personne ne

¹⁹ B. Balassa, *A történettanítás múltja hazánkban* (Le passé de l'enseignement de l'histoire en Hongrie), Pécs 1929, p. 85.

²⁰ Balassa, *op. cit.*, pp. 91, 92. Zs. Alszegehy, *Magyartárgyú latin jezsuita drámák* (Drames des jésuites à sujet hongrois), Budapest 1911.

²¹ L'ouvrage de Bajtay intitulé *Historia Politica Hungariae* est conservé en manuscrit à la Bibliothèque Nationale. Fol. Lat. 323, 324, 333, 339, 341, 342, 2823. Quart. Lat. 2288.

savait rien dire des conciles de Latran, ni de ceux de Lyon, de Nicée ou de Bâle. Nous connaissions par ouï-dire Rákóczi, mais nous ne connaissions pas Louis le Grand, ni János Hunyadi, ni Mathias. Nous avons appris par des contes les histoires de Bruntzik et d'Argirus, mais nous n'avons pas entendu celles des empereurs Otton. Nous connaissions monsieur le professeur Mihály Szatmári, mais ni notre maître ni nous-mêmes ne connaissions les Borgia. Nous savions où se trouvaient les villages de Trótzon et de Petrabo au bord du Bodrog, mais nous n'avons jamais rien entendu dire du Paraguay, du Pérou, du Congo, du Mexique, de Trébizonde.»²²

En se souvenant des années 70, un autre écrivain des Lumières, Ferenc Kazinczy écrit : « A mon époque, à Patak et à Debrecen on n'enseignait pas encore les lois du pays ni son histoire . . . A Patak je ne savais pas encore sur lesquelles de nos lois se base notre religion et ce qu'étaient les traités de Vienne, les trois de Nikolsburg, de Lintz et de Szatmár, je ne l'ai appris que plus tard.»²³

Mátyás Bél a été le premier à introduire l'enseignement de l'histoire hongroise dans le lycée évangélique de Presbourg, et il a fait aussi enseigner l'histoire universelle du XVII^e siècle. Son travail fut continué par le professeur János Tomkay-Szászky. Dans les autres écoles luthériennes on tâchait de suivre cet exemple, bien qu'à de différentes époques.

Au milieu du XVII^e siècle, au collège réformé de Sárospatak, le grand savant tchèque Comenius a pris l'initiative d'enseigner l'histoire naturelle et universelle et plus tard, à la fin du siècle, le professeur János Tsétsi senior enseignait ces matières même lors des différentes pérégrinations du collège, persécuté par les jésuites. C'est ici qu'on commença au XVIII^e siècle l'enseignement de l'histoire littéraire aussi, enseignement que le professeur János Szombathy cultivera plus tard si remarquablement. Cependant, ces matières n'ont pas été enseignées d'une façon régulière, comme nous l'attestent les témoignages de Bessenyei et de Kazinczy.

Dans le collège réformé de Debrecen, György Maróthy dans les années 40 du XVIII^e siècle, enseignait des éléments d'histoire et de géographie. Les professeurs Sámuel Szilágyi et Miklós Sinay sont ceux qui introduisent, dans les cadres du même cours, l'enseignement systématique de l'histoire à la fin du siècle.

Dans les écoles protestantes on enseignait l'histoire universelle d'après les livres de Melancton et de Heidanus, mais à partir du milieu du XVIII^e siècle, ce sont les manuels de J. Freyer, de L. Offerhau, de M. J. H. Zopf, la chronologie de Wolff qui leur servaient de base. On enseignait l'histoire de la Hongrie à l'aide de cahiers de cours, dont certains ont été conservés en manuscrit.

En 1773, l'ordre des Jésuites est dissous. En 1777, Marie Thérèse proclame par décret royal la *Ratio Educationis* qui introduit une réforme radicale dans le système scolaire de la Hongrie. Ce que la *Ratio* dit sur la connaissance du pays est caractéristique pour l'esprit de cette réforme : « Quelle est donc la raison pour laquelle nous entraînons la jeunesse hongroise dans ce défaut (c'est-à-dire de s'occuper des choses étrangères et de délaisser les siennes) pour qu'elle soit obligée de trahir son devoir envers son prince, sa patrie et elle-même ? Pourquoi ne lui enseignons-nous pas plutôt l'histoire de son pays, les actes des rois auxquels elle obéit, les annales de la

²² G. Bessenyei, *A holmi* (Mélanges), Vienne 1779, pp. 103-104.

²³ F. Kazinczy, *Válogott művei* (Œuvres choisies), Budapest 1960, vol. I, p. 38.

nation dont elle est originaire, les péripéties de la couronne à laquelle elle est soumise et les circonstances du pays dont ses membres seront les citoyens?»²⁴ La *Ratio* prescrit l'enseignement de l'histoire hongroise dans les deux dernières classes de grammaire, pendant un semestre au début de l'humanité, et en deux semestres à l'académie.

Mais ce projet ne s'est pas réalisé. Le manuel de l'histoire de la Hongrie aurait dû être écrit par István Katona, professeur de l'Université de Budapest, qui pour diverses raisons ne put pas le mettre au point. Selon Kovachich, faute de manuel, les professeurs enseignent la matière, au début des années 80, à partir de leurs notes. En 1784, l'enseignement de l'histoire hongroise fut supprimé à l'Université, Katona fut mis à la retraite, Károly Koppi, historien piariste n'était autorisé qu'à enseigner l'histoire universelle. Soupçonné d'avoir participé à la conspiration de Martinovics, en 1795, il fut lui-même envoyé en retraite. L'absolutisme éclairé qui, au début, acceptait la priorité de l'histoire nationale face à l'universelle, y voyait sous peu l'une des sources possibles du renforcement d'une conscience nationale dirigée contre le pouvoir central, et changea d'avis.

Lorsqu'à la fin du siècle, sous l'influence de l'opposition nobiliaire, les principes de la *Ratio* se font valoir dans ce domaine aussi, on introduit dans les écoles catholiques comme manuel l'*Historia Hungariae* de György Pray et, pour l'histoire universelle, c'est le livre de Márton Bolla qui est admis. Les instituteurs réformés utilisent le *Hármas Kis Tükör* dans les classes élémentaires et l'*Histoire* d'Esaiás Budai dans les classes supérieures.

Par sa conception, l'enseignement de l'histoire suivit l'historiographie officielle, mais les convictions personnelles des enseignants pouvaient la nuancer. Dans les écoles il n'est nulle part question — du moins que nous le sachions — d'opposition directe à la conception officielle, mais l'adoption d'un point de vue catholique, protestant ou éclairé de l'histoire universelle ou de l'histoire de la Hongrie permettait une certaine différenciation.

Vers la fin du siècle, lorsque l'histoire de la Hongrie prend, elle aussi place parmi les matières enseignées, l'intérêt se tourne vers elle. Lors de la discussion du programme d'enseignement en 1791, l'aristocrate aulique et éclairé, Ferenc Széchenyi émet déjà ces réflexions : « Malheur au pays où l'histoire et la loi sont enseignées et imprégnées dans le cœur des élèves par des principes oppositionnels... à cause de ces principes oppositionnels les piliers de la patrie s'ébranlent et s'écroulent peut-être même. »²⁵ Cette remarque fait déjà allusion aux diverses conceptions existant sur les personnages et les événements de l'histoire de la Hongrie, différences qui devaient influencer les opinions politiques.

La tradition populaire

Le passé est conservé non seulement par l'écriture mais aussi par la tradition orale, et cela est particulièrement important à une époque où la majorité de la population est analphabète.

²⁴ Balassa, *op. cit.*, p. 122.

²⁵ L. Szabó, *A Széchenyi-család története* (L'histoire de la famille Széchenyi), Budapest 1913, vol. II, p. 597.

Au XVIII^e siècle la paysannerie, la bourgeoisie et une partie de la petite noblesse maintenaient en vie — quoiqu'en secret — le souvenir de la guerre d'indépendance, surtout dans la partie nord-est et est du pays. Dans des périodes critiques, lors des soulèvements, la paysannerie considère le « monde kouroutz » comme une sorte d'exemple à suivre. En 1735, les paysans de Békésszentandrás se soulèvent et prêtent serment sur le nom de Rákóczi de se battre contre l'empereur. Au temps de la nouvelle guerre turque en 1738, lorsque Joseph Rákóczi, le fils du prince défunt, s'approche de la frontière hongroise, son manifeste parcourt le pays et la noblesse s'inquiète parce que les serfs parlent de se mettre au service des Kouroutz.²⁶ Cet été-là, lorsque le curé de Krajna demande aux serfs de prier pour l'empereur, ils répondent : « Pourquoi prions-nous pour l'empereur qui nous grève d'impôt et d'autres fardeaux, interdit le commerce du sel et exige un bien grand tantième pour ce qui sort et ce qui rentre — nous prions plutôt pour notre ancien bon maître pour qu'il revienne avec bonheur parmi nous. »²⁷ Au milieu du siècle, les serfs évoquent de nouveau le monde des Kouroutz lors d'un autre soulèvement paysan. En 1781, dans la Grande Plaine, on parle de la visite de Rákóczi dans les gîtes des pâtres. En 1790 « le monde kouroutz » est encore un spectre menaçant pour la noblesse (il hante aussi la cour de Vienne), si bien que l'on condamne tour à tour ceux qui osent en parler. Le paysan Ferenc Juhász de Ramocsaháza dit, par exemple, au cours d'une conversation dans une auberge : « Je bois et je mange tant que j'aurai une polture (poltura — monnaie de cuivre), lorsque je n'en aurai plus, ce sera le monde des Kouroutz et j'en aurai assez. » La *sedria* condamne ce serf de soixante ans à trente bâtons. János Sziliczei, berger de Nádudvar, y fait allusion d'une façon discrète : « Que Dieu fasse qu'un certain monde advienne. » Inutile de dire qu'il a, lui aussi, été puni.²⁸

La paysannerie et la petite noblesse ont conservé, dans la poésie populaire aussi, le souvenir de Rákóczi et de ses partisans. Le « codex Bocskor » contient des chants notés entre 1716 et 1739, le livre de chants Bathó reproduit des poésies enregistrées en 1728, le livre de chants d'András Tsorik fournit le *diarium* de Mihály Szolga, le livre Furuglyás fait dater ses chants du milieu du siècle. Le livre de chants de Mózes Bíró, le *Erdélyi Énekeskönyv* (Le livre de chants de Transylvanie) et le manuscrit de Alsókubin, qui nous sont parvenus des années 1770 et 80, ainsi que le recueil manuscrit de la fin du siècle, intitulé *Magyar világi énekek* (Chants profanes hongrois), de Jankovich prouvent par leurs poésies notées la continuité de la tradition.²⁹

Ces recueils provenant de différentes époques et de différents endroits attestent que la poésie politique de la guerre d'indépendance a continué à vivre tout le long du XVIII^e

²⁶ Sur les mouvements paysans du XVIII^e siècle cf. L. Hadrovics—I. Wellmann, *Parasztmozgalmak a XVIII. században*, Budapest 1951; *Tanulmányok a parasztság történetéhez Magyarországon* (Etudes sur l'histoire de la paysannerie en Hongrie), Budapest 1952; I. Lukinich, *Al-Rákócziak és a Rákóczi-kérdés a XVIII. században* (Les Pseudo-Rákóczi et la question de Rákóczi au XVIII^e siècle), in *Rákóczi-Emlékkönyv* (Hommage à Rákóczi), Budapest 1936.

²⁷ T. Lehoczky, *A beregmegyei orosz nép Rákóczi mellett tüntet 1738-ban* (Le peuple russe de Bereg manifeste au nom de Rákóczi en 1738), *Századok*, 1867, p. 280.

²⁸ I. Rácz, *Paraszttendítő röpiratok a felső Tisza vidékén 1790-ben* (Manifestes incitant les paysans à la révolte dans la région du cours supérieur de la Tisza en 1790), in *Agrártörténeti tanulmányok* (Etudes d'histoire agraire), Budapest 1960, p. 235.

²⁹ Les textes les plus importants ont été publiés dans le recueil *A kuruc küzdelmek költészete* (La poésie des luttes des Kouroutz), réd. I. Varga, Budapest 1977.

siècle, surtout dans les parties nord-est et qu'elle a même inspiré de nouveaux chants en son souvenir. Il suffit de mentionner que notre premier hymne national, intitulé *Rákóczi nóta* (Chant de Rákóczi), conservé entre autres dans le Livre de chants de Transylvanie, est probablement né aux environs de 1730 et est passé de bouche à oreille pour arriver à des écrivains comme Csokonai, Kazinczy, Petőfi et pour être imprimé pour la première fois par János Erdélyi en 1849. *Rákóczi kesergője* (Les plaintes de Rákóczi) — assemblé de plusieurs éléments — est également né après la guerre d'indépendance et il fut pour la première fois noté par le grand poète János Arany à Szalonta (Salonta).

Une intéressante synthèse s'est réalisée au début du XIX^e siècle entre la poésie politique kouroutz et la poésie religieuse et patriotique propagées par les Jésuites. Le folkloriste Lajos Kálmány date des environs de 1825 le chant intitulé *Édes hazám fiai* (Fils de ma douce patrie) dont l'une des strophes dit:

Rákóczy, notre cher sang
Notre ancien héros renommé
Demande aux saints hongrois
De ne pas nous délaïsser.³⁰

Pour le peuple, la vision de l'histoire s'attache à une personnalité et il la fonde sur des valeurs morales. Dans cette conception, Rákóczi, Bercsényi et les autres chefs kouroutz se battirent pour l'indépendance de la patrie et combattirent l'oppression étrangère. La paysannerie approuve cette lutte, de même que celle menée contre les seigneurs, considérés comme traîtres à la patrie et exploiters des serfs. Ce n'est pas un hasard si les *Complaintes de Rákóczi* condamnent le général Sándor Károlyi, qui a conclu le pacte de Szatmár, comme un traître à la patrie et que le poème attend sa punition de la part des serfs.³¹

Les poèmes intitulés *Szegénylegények éneke* (Chant des sans feu ni lieu) et *Két szegénylegénynek egymással való beszélgetése* (Conversation de deux sans feu ni lieu) se retournent également contre les seigneurs trahissant leur patrie et dépouillant en même temps leurs serfs, lorsqu'ils préviennent Rákóczi du danger qui le menace de l'intérieur. Nous savons que surtout le dernier fut un poème très populaire, ses fragments étant encore attestés dans les villages au XIX^e siècle.³²

Cette conception populaire de la guerre d'indépendance s'oppose ouvertement à celle de l'idéologie dominante, et au XVIII^e siècle elle est la seule expression authentique de l'esprit d'opposition.

³⁰ Bibliothèque Nationale, Collection de K. Thaly, 1340. Fol. Hung. I. 280. et L. Kálmány *Népköltési hagyatéka* (Le legs folklorique de ...), réd. Gy. Ortutay, Budapest 1952, vol. I, p. 230.

³¹ *A magyar költészet Bocskaytól Rákócziig* (La poésie hongroise de Bocskay à Rákóczi), réd. T. Esze—J. Kiss—T. Klaniczay, Budapest 1953, p. 353.

³² T. Esze, *A szegénylegények éneke, Irodalomtörténeti Közlemények*, 1958; Idem, *Két szegénylegény egymással való beszélgetése, Irodalomtörténet*, 1949, n° 2.

Les belles-lettres

Ce n'est pas la poésie kouroutz, mais l'idéologie dominante qui détermine la vision de l'histoire dans les belles-lettres de l'époque.³³ Suivant en ceci la propagande religieuse et patriotique de la restauration catholique et l'historiographie jésuite, les écrivains remontent dans leurs œuvres jusqu'au moyen-âge, ils parlent de la vie du roi Etienne, de Louis le Grand, de János Hunyadi, de Mathias. L'histoire des Huns, considérés comme les ancêtres des Hongrois, et celle de la conquête du pays tiennent également une place considérable dans leurs ouvrages. Ils méditent beaucoup sur la bataille de Mohács (1526) et sur les luttes internes des Hongrois.³⁴ La guerre d'indépendance dirigée par Rákóczi compte également parmi les causes de discorde intérieure, et pour cette raison elle est condamnée non seulement par les partisans des Habsbourgs, mais aussi par le patriotisme « officiel », surtout catholique, qui préconise « l'unité nationale ». Le poète pauliste, Pál Ányos, par exemple, attaque dans son poème intitulé *A kalapos király* (Le roi au chapeau), écrit en 1782-83, le décret de tolérance de Joseph II, car selon lui, il renouvellera les conflits entre les catholiques et les protestants et provoquera l'anarchie dans le pays. A ce propos il mentionne Bocskai, Thököly, Rákóczi qui « avec le drapeau d'or de la liberté cherchaient d'imposer leurs croyances faisant tort à la patrie ». Il qualifie Rákóczi de « plus vrai », peut-être parce qu'il était catholique, mais il lui reproche que « ses partisans dévastaient des églises ». ³⁵ Ce n'est que dans la littérature du début du XIX^e siècle, à partir de Kölcsey et de Vörösmarty qu'une opinion favorable apparaît sur la guerre d'indépendance et sur Rákóczi. Pour que cela arrive, il a fallu d'importants changements dans la politique et le comportement d'une partie de la classe dirigeante.

La résistance nobiliaire à la fin du siècle et la tradition kouroutz

Au cours du XVIII^e siècle, la classe dominante hongroise, tout en défendant ses privilèges, tâchait de collaborer avec la maison des Habsbourgs et avec l'administration centrale de l'Empire. Cependant, vers le milieu du siècle des conflits commencèrent à apparaître entre les intérêts de la Cour et ceux des Hongrois. Déjà à la diète nationale de 1764-65, l'idée de l'imposition de la noblesse souleva une large protestation.³⁶ S'opposant à l'idéologie des Lumières, la noblesse hongroise défendait son statut particulier sur une base historique. Il est surprenant que parmi les pasquinades écrites à propos de la diète, nous en trouvions qui classent les luttes

³³ Cf. I. Sztítás, *II. Rákóczi Ferenc a magyar irodalomban* (François II Rákóczi dans la littérature hongroise), Budapest 1937, p. 34.

³⁴ M. Mezei, *Történet szemlélet a magyar felvilágosodás irodalmában* (La conception de l'histoire dans la littérature hongroise des Lumières), Budapest 1958.

³⁵ Ányos Pál versei (Les poèmes de ...), Budapest 1907, p. 106.

³⁶ E. Arató, *A magyar nemzeti ideológia jellemző vonásai a XVIII. században* (Les traits caractéristiques de l'idéologie nationale hongroise au XVIII^e siècle), in *Nemzetiség a feudalizmus korában* (La nation à l'époque du féodalisme), Budapest 1972.

d'indépendance contre les Habsbourgs parmi les traditions de la noblesse contestataire. L'auteur d'une pasquinade de 1764, qui donne à son poème le titre *Egy hív magyar sóhajása* (Le soupir d'un Hongrois fidèle), évoque la guerre d'indépendance du début du XVIII^e siècle en employant, par prudence, le nom de Rákóczi au pluriel et en énumérant de nombreux autres noms, aussi :

Eh, les Bocskay! les Rákócy!
Zrínyi, Hunyad, les Bátori!
Czobor! Forgách! les Pálócy!

D'antan c'est en vous
Que trouvaient espoir
Aide et gloire
Tout Hongrois et vrai patriote!³⁷

Après cette diète, la plus grande partie de la noblesse hongroise tâche de souligner ses caractéristiques nationales par des apparences : costumes, manière de vivre, musique.

Pendant le règne de Joseph II, la résistance des nobles se renforce. Certaines mesures économiques de Vienne et les tentatives de germanisation culturelle blessaient les intérêts de tous les Hongrois, et même des autres nationalités sans différence de classe, ce qui permit à la noblesse de se présenter comme défenseur de la « nation ». On voit des cas curieux. Un champion de la lutte contre les Lumières, tel que Léo Szeitz, servite d'Eger, se tourne contre la politique des réformes de l'absolutisme éclairé à partir d'une position orthodoxe catholique et nationaliste, tout en se référant à la guerre d'indépendance kouroutz. Nous pouvons lire dans son ouvrage historique resté en manuscrit et intitulé *Magyar világ* (Monde hongrois) : « Léopold . . . est un cruel tyran, un assassin, un bourreau . . . de la Hongrie . . . ce n'est qu'à Rákóczi et à nos aïeux hongrois qui se sont alliés à lui, que nous devons avec une reconnaissance éternelle d'être restés encore Hongrois. »³⁸

En 1784 le transport de la couronne de Presbourg à Vienne provoque une vive indignation et à cette occasion, l'idée de se retourner contre les Habsbourgs, avec en insigne le nom de Rákóczi, renaît à nouveau. Un des poèmes latins de circonstance écrits à cette époque dit entre autres :

Oh Rákóczy, si tu te levais,
C'est toi qui as préparé l'arme des Hongrois
qui ne savent pas s'en servir.³⁹

La mort de Joseph II et la diète de 1790-91 font remonter à la surface et cristallisent l'idéologie politique de la résistance des nobles. L'un des chefs de cette résistance, le

³⁷ Bibliothèque Nationale, Fol. Hung. 129, vol. II, fol. 19.

³⁸ *Katholikus Szemle*, 1889, p. 592.

³⁹ H. Marczali, *Magyarország története II. József korában* (L'histoire de la Hongrie à l'époque de Joseph II), Budapest 1881-1888, vol. II, pp. 368-369.

comte Mihály Sztáray, qui interprète l'opinion de la noblesse des comitats de l'Est, parle d'une rupture possible avec la maison des Habsbourgs tout en se référant, d'une façon voilée, au détronement de 1707. Et ce n'est pas seulement une menace : une partie de la noblesse comptait sur l'alliance avec la Prusse pour assurer à la fois l'indépendance de la Hongrie et le maintien de ses privilèges.⁴⁰

La riche littérature politique,⁴¹ qui se forme pendant ces années, mériterait un examen particulier quant à la survivance de la tradition des guerres d'indépendance contre les Habsbourgs. Je me contente de citer ici un exemple qui prouve l'importance de cette tradition dans la formation de la pensée politique de l'époque. Un écrit intitulé *A polgári barátimhoz Magyar országban a mostani folyó időkről* (A mes amis citoyens de Hongrie sur les temps présents) veut désarmer le mouvement des nobles contre les Habsbourgs en affirmant qu'il faut s'allier à la cour contre la contagion des idées de la Révolution française et non pas retourner à l'époque des Kouroutz. D'ailleurs, la Révolution française fait vite évaporer la résistance de la classe dominante, et si le compromis ne se fait pas encore entièrement avec Léopold II, il sera parachévé avec François I^{er}.

Les « jacobins » hongrois

Ceux qu'on appelle « jacobins » hongrois et dont les représentants sont l'abbé Ignác Martinovics, le capitaine János Laczkovits ou le juriste József Hajnóczy condamnent, au début de leurs activités, le culte de Rákóczi parce qu'ils y découvrent les marques du conservatisme nobiliaire. Lisons la description particulièrement caractéristique de János Laczkovics qu'il a écrite pour la traduction hongroise de l'*Oratio* d'Ignác Martinovics, dans laquelle il condamne avec une ironie meurtrière le mode de vie et de pensée de la noblesse : « . . . et voici un noble qui est une créature du Tout-Puissant au même droit que le vilain, et malgré la nature et les lois provenant du pacte de la société civile, il ne diffère de ce dernier que parce qu'en guise d'armoiries sur son parchemin de noblesse, il est peint un buffle, un bœuf, une corne, un ours, un cerf, un sanglier ou une femme demi-nue, tandis que sur le cachet de l'autre se trouve une charrue, une herse, une ancre ou autre signe de métier : et ce noble qui ne cesse de réciter les *Leges Sodalitatis Marianae*, le *Florilegium Forgátsianum*, l'*Officium Rákotzianum* [recueils de prières B. K.], enracine en soi-même et dans les autres la superstition inspirée par le diable assoiffé de sang, pour vivre d'autant moins selon les règles de la raison ; il lit avec tristesse, enveloppé dans la fumée de sa pipe, le nébuleux *Verböczi* [le fameux *Tripartitum*, B. K.] ; il chante et joue sur clarinette hongroise énervante les chansons de Bertsényi, Rákóczi, Bezerédi, il porte des chemises et des culottes vertes, puis noires comme les gardiens de chevaux et de vaches, en se coiffant en toupet ou portant les cheveux défaits, en désordre, avec des bonnets fourrés afin que sa sottise ne s'évapore pas de sous sa toison et que sa vapeur aristocratique cuise mieux au-dedans ; il gronde à

⁴⁰ H. Marczali, *Az 1790-91-i országgyűlés* (La diète de 1790-91), Budapest 1907, I-III. Dans l'instruction du comitat de Pest figure, entre autres, la restitution des droits des familles exilées, dont ceux des Rákóczi. *Op. cit.*, vol. I, p. 194.

⁴¹ Cf. G. Ballagi, *A politikai irodalom Magyarországon 1825-ig* (La littérature politique en Hongrie jusqu'en 1825), Budapest 1888.

gorge ouverte contre les meilleurs, les plus sages princes, au milieu des cruches, et se vante de sa noblesse, de ses privilèges; il tourne sa large épée comme un feu enragé et se bat avec les moulins à vent comme Don Quichotte; il promet des montagnes d'or et lorsqu'il se dégrise, paye avec des graines de citrouille, et bien souvent certains d'entr'eux se réfugient dans leur gîte au saut d'une puce ou à la morsure d'un pou grimpé des granges de leur pelisse dans leur chemise sans col; la nature l'a aussi bien créé pour l'œuvre et le travail, pour la charrue, la bêche, le marteau de cordonnier, mais il ne fait rien pour avancer le bien public ou pour supporter les charges du pays, tandis que le vilain, homme utile, laboure ses champs, coupe l'herbe de ses prés, cultive ses jardins, poursuit son commerce, fait son métier en entretenant et faisant fleurir fabriques et manufactures pour le bien public, — le serment de ces hommes dits vilains, mais utiles, fait pour ou contre les hommes inutiles et nobles, ne vaut rien et n'est pas permis. »⁴²

Laczkovics espérait encore que le prince éclairé pourra se tourner contre cette noblesse conservatrice, mais il s'est vite rendu compte qu'après 1789 la maison régnante s'appuyait elle aussi sur les forces conservatrices. Il découvre en même temps les nouvelles possibilités politiques de la résistance de la noblesse contre un pouvoir tyrannique. Une lettre allemande écrite à un de ses frères, datée du 23 décembre 1790, prouve qu'il commence à s'intéresser à la guerre d'indépendance de Rákóczi. Il y écrit : « Pendant ton séjour à Presbourg, essaye de te faire prêter le livre intitulé Histoire de la Révolution d'Hongrie (!), lis tout ce qui s'y trouve, il est en latin et Dieu veuille que tous les délégués l'aient lu avant la diète. »⁴³ Laczkovics fait sans doute allusion aux documents originaux de l'*Histoire des Révolutions de Hongrie*, relatifs aux négociations de paix, et aux manifestes qui s'y trouvent en latin et en français.

Le sous-préfet György Laczkovics médite en effet sur ce livre et, quelques jours plus tard, le 31 décembre, il remarque dans une lettre allemande adressée à son frère : « Je suis persuadé qu'il ne se trouvera plus un Rákóczy, Bercsényi, Tököli, Bocskai, etc. Je ne sais pas si tu as jamais vu le livre dont le titre est La Révolution d'Hongrie, il décrit en français ce qui s'est passé au temps de Rákóczi et si parfaitement, qu'il y a longtemps que je n'ai rien lu de pareil; *omnes correspondentiae originales, manifesta etc. ibidem continentur*, et c'est un beau monument. Si les Hongrois l'avaient lu *ante diaetam*, plus de raison aurait peut-être apparu dans la tête de plusieurs d'entre eux. »⁴⁴

Bien que János Laczkovics ait pu connaître à fond l'histoire de la guerre d'indépendance, nous observons des contradictions intéressantes à ce sujet dans son ouvrage historique écrit en avril 1792, intitulé *A magyar történeteknek rajzolatja* (Le

⁴² *A magyar jakobinus mozgalom iratai* (Les documents du mouvement des jacobins hongrois), réd. K. Benda, Budapest 1957, vol. I, p. 151.

⁴³ « ... Während Deinen Aufenthalts in Pressburg suche Dir von jemand aus zu lehen das Buch Historie de la Revolution d'Hongrie, lese alles aus darin, lateinisch geschrieben ist und wollte Gott, es hätten es alle Ablegaten vor dem Landtag gelesen. » *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, op. cit., loc. cit., p. 251.

⁴⁴ « Ich bin überzeugt, dass sich nicht ein Rakoczy, Bercsényi, Tököli, Bocskay etc. finden wird. Ich weiss nicht, hast du das Buch schon je gesehen, dessen Titl ist, La Revolution d'Hongrie; was sich in Zeitten des Rakoczy zugetragen hat, ist in französischer Sprache beschrieben, und zwar so herrlich, dass ich lange Zeit nichts solches gelesen habe; *omnes correspondentiae originales, manifesta etc. ibidem continentur*, und ist ein sehr schönes Monument. Wenn dieses die Ungarn gelesen hätten ante Diaetam, vielleicht wäre mehr Vernunft in ihren Köpfen aufgewahrt. » *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, vol. cité, p. 255.

croquis des histoires hongroises). Il a écrit ce livre en s'appuyant sur celui de Joakim Székér, cistercien, intitulé *Magyarok eredete a régi és a mostani magyaroknak nevezetesebb cselekedeteivel együtt* (Origine des Hongrois avec les gestes les plus renommés des Hongrois anciens et contemporains, 1791), qui prend la défense du système féodal et de la maison des Habsbourgs, dans un esprit qui était contraire à cette époque déjà à l'orientation des « jacobins » hongrois. Malgré cela Laczkovics reprend à son compte ces idées dans l'ouvrage déjà mentionné. Il écrit : « La Hongrie est donc délivrée du joug turc, elle doit pour cela une reconnaissance éternelle à Léopold et à ses descendants. Les Hongrois l'ont remercié sur le champ pour les grands mérites qu'ils lui devaient en faisant de son fils l'héritier de la couronne hongroise tandis que lui, il leur promettait la liberté de noble selon le diplôme d'André II, en excluant cependant l'article 31 comme cause de nombreuses discordes futures, lorsqu'en même temps il fit couronner son fils Joseph à Presbourg en l'an 1687. Mais comme les Hongrois étaient sans cesse agités et ne voulaient céder en rien sur le diplôme d'or, ils ont formé un parti, de nouveau à cause de l'omission du même article 31, en 1696, et ont choisi pour chef Ferenc Rákóczi, le beau-fils de Imre Thököly; mais leur conspiration fut découverte par leur correspondance en 1700 et sur ordre du roi, les principaux furent arrêtés, Ferenc Rákóczi lui-même fut fait prisonnier. Il fut mené du château de Patak à Wienerneustadt, d'où son gardien le fit échapper. En 1701 il arriva sain et sauf en Pologne. Léopold traita durement les partisans, il oublia que l'arme de la cruauté n'a pas de force sur eux. Rákóczi est revenu en l'an 1703 et tout de suite 20 000 patriotes se sont enrôlés sous son drapeau, et le nombre de ces soulevés montait de jour en jour en versant beaucoup de sang, en pillant et en ravageant dans leur propre malheureuse patrie; les Kouroutz tuaient les Labantz, ces derniers les premiers et beaucoup de Hongrois s'entretuaient! C'est en vain que Léopold tâchait de faire la paix, car de la vie, il ne put plus jamais l'acquérir avec des armes. — Son fils Joseph et Eugène (de Savoie) lui donnèrent le sage conseil de les traiter avec grâce et sur ce conseil il fit arrêter les combats. En 1704 il signe la trêve avec les partisans à l'assemblée de Schemnitz, mais cette trêve déplut à beaucoup de gens et ceux-ci reprirent leurs armes pour tuer, piller, frapper leur malheureuse patrie hongroise. Ils n'acceptaient la paix jusqu'à ce qu'ils ne subirent une grande défaite par les troupes royales auprès de Nagyszombat, de sorte qu'ils ne pouvaient plus rassembler leurs forces. Mais Léopold n'a pas vécu jusqu'à cette paix, sa vie, pleine de soucis finit plus tôt en 1705, à son âge de 65 ans. Il laissa son trône royal à son fils Joseph, et en même temps les nombreux soucis rongeurs qui l'accompagneront sans trêve. Léopold mérite des louanges éternelles et une grande renommée! Il a délivré la Hongrie du joug des Turcs, malheureusement il n'a pu la gouverner paisiblement comme il aurait voulu le faire au cours de la vie qui lui est restée après les combats contre les Turcs, ses grands et beaux actes auraient mérité une vie calme et heureuse. (Son successeur fut Joseph I^{er}.)

« Joseph I^{er} trouva dans un bien triste état son domaine hongrois au début de son règne, à part quelques villes et châteaux au bord du Danube, tout le pays s'est soumis à Rákóczi. Tout l'or et tout l'argent des villes minières, les impôts et les douanes du trésor royal furent la proie de Rákóczi. Le trésor et la force royale diminuaient, mais le nombre des partisans augmentait. Leur nombre montait à 50 000. Joseph doit sa chance aux généraux János Pálfi et Staremborg, parce que c'étaient eux qui défendaient son peu de force militaire. Le palatin Pál Eszterházi lui-même ne pouvait consoler les

cœurs attristés des partisans, il n'arriva en aucune façon à rétablir la paix. L'assemblée de Nagyszombat devint vaine, ainsi que le pacte de Schemnitz sous Léopold et bien que Rákóczi lui-même ait été prêt à la paix près d'Ónod, nombreux étaient les Hongrois intolérants qui ne se prêtaient pas à l'accord, qui déclaraient ennemi le palatin et le général Pálfi, et rien que parce qu'ils tâchaient de procurer l'accord, quelques-uns des vivants ont été pour cette seule cause exterminés par une effroyable mort, ceux épris de paix devinrent les victimes sanglantes de la colère fractionnaire.

« Joseph appela les adversaires à Presbourg pour se réconcilier avec eux, mais ils ne vinrent pas à son appel, ce pourquoi il eut plus tard de nouveau une lutte sanglante avec eux. Il a une fois fait décapiter 6000 partisans, cette heureuse victoire lui soumit de nombreux combattants, Rákóczi lui-même penchant volontiers à la paix. De sa part, Joseph confia les pourparlers à Pálfi; Rákóczi courut chez les Polonais, car il se méfiait de l'avenir et des siens aussi, car la plupart des Hongrois ne voulait pas l'accord et pensait à l'aide russe. C'est Sándor Károlyi qui a conclu la paix, c'est lui qui a réuni dans son château à Nagy-Károly, en l'an 1711, ses propres compagnons de parti, les chefs des partisans qui furent persuadés de la bonne volonté de Joseph, lui firent serment de fidélité et de soumission à Szatmár, bien qu'ils ne vissent jamais plus leur bienveillant roi, car il était mort depuis douze jours lors du pacte; la variole l'emporta à l'autre monde dans la fleur de son âge, cela fut cependant tenu en secret pour apaiser les troubles présents jusqu'à ce que le message arrive en Espagne chez son frère Charles. Mais Rákóczi est passé des Polonais chez les Turcs où il se remit à leur bienveillance — il n'a jamais revu sa douce patrie! C'est là, sur cette pauvre terre turque que termine sa carrière, ce brave prince, né pour accomplir de si grandes choses! C'est à Sándor Károlyi et à János Pálfi que la Maison d'Autriche peut remercier leur vrai patriotisme pour avoir alors apaisé jusqu'à nos jours encore les Hongrois partisans. »⁴⁵

Donc, chez Laczkovics aussi Rákóczi et ses fidèles sont des « partisans » et l'accord de Szatmár est la juste solution du problème hongrois. Il est vrai qu'il ne fait pas que louer Léopold, il critique sa manière de gouverner et nomme Rákóczi un « brave patriote », mais l'image générale que nous recevons de la guerre d'indépendance est partielle, car, selon lui, la cause en était l'impatience, l'agitation, la discorde. Une telle conception s'explique en partie par l'imitation de sa source et peut-être par la peur de la censure.

Ignác Martinovics, le chef des « jacobins » hongrois se trouvait peut-être plus loin de la tradition nobiliaire hongroise que Laczkovics, mais il est caractéristique qu'il a vite découvert, avec son sens politique aigu, l'utilité du patriotisme alimenté par le souvenir de la guerre d'indépendance kouroutz. Dans sa lettre ouverte adressée à l'empereur François, datée du 7 octobre 1792, il dit : « Je ne veux pas écrire ici ni l'histoire de la Hongrie, ni dessiner les péripéties que la Maison d'Autriche leur a causées. Je tais la perfidie sans trêve de cette Maison contre les Hongrois, je ne vais pas chercher combien de fois cette Maison a violé le serment qu'elle devait faire selon la constitution du pays, avant le couronnement. Il suffit de dire que dès qu'elle fut en possession de la couronne hongroise et qu'elle légalisa cette usurpation, elle commença tout de suite à harceler la noblesse hongroise jusqu'à l'opprimer entièrement. Car si celle-ci est perdue, l'esclavage de toute la Nation est consommé et la Maison d'Autriche ne trouve plus

⁴⁵ *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, vol. cité, pp. 732-734.

aucun obstacle pour l'anéantir à son gré, c'est de cette même violence tyrannique qu'ont été victime les renommés, talentueux et vertueux Rákóczi, Bertsényi, Thököly et d'autres.»⁴⁶ Ainsi donc la noblesse est considérée comme le rempart de la liberté — cette fois nationale — contre « la violence tyrannique ».

Dans le soi-disant *Catéchisme des Réformateurs*, accepté par Martinovics aussi, les références aux soulèvements contre les Habsbourgs témoignent de la même intention : si l'empereur refuse de poursuivre la politique de Joseph II, il faut se servir de la résistance de la noblesse hongroise pour empêcher le renforcement de la réaction. C'est la nouvelle tactique des « jacobins ».

Un autre « jacobin », Ferenc Kazinczy arrive à la tradition kouroutz par une autre voie que ses deux confrères. Il propose, dès 1789, à György Márton Kovachich la publication des textes de Rákóczi qu'il a ressemblés lui-même, et parmi ceux-ci, le discours que le prince avait prononcé en 1705 devant les soldats, belle pièce de rhétorique patriotique. Dès sa jeunesse Kazinczy s'intéresse à la guerre d'indépendance sous l'influence de l'esprit oppositionnel de la noblesse des comitats de l'Est et du Nord-est de la Hongrie où la tradition kouroutz est vivante. Impliqué dans le procès des « jacobins », il est condamné à plusieurs années de prison et quand il est libéré il revient à son projet initial et écrit, le 1^{er} août 1812, à l'historien Rummy après lui avoir promis de procurer à son intention la copie de l'écrit intitulé *Fata Tarczaliensia* d'Izsák Babocsay : « Mein Rath wäre, ja viell! Stücke im Anfang von der ewig merkwürdigen Epoche von 1703 in ihre Sammlung einzurücken. Der Name Rákóczi wirkt elektrisch. »⁴⁷ Plus tard, en 1818 « sur le balcon de Patak » il médite sur le sort du prince :

Ils se tenaient là, ces grands, György
regardait par là, vers sa Transylvanie,
ici soupirait Ferenc.⁴⁸

En 1822, le prince héritier visite le nord de la Hongrie et entre autres la ville de Sátorlajújhely où, dans les archives du comitat, Kazinczy attire son attention sur une des lettres de Rákóczi. « A ce nom — écrit-il le 15 septembre à Miklós Cserey — de nombreux braves gens sont restés muets, Dieu sait de quoi ils tremblaient. Je l'ai montrée sans peur. »⁴⁹ Ce courage de Kazinczy est en rapport avec les nouvelles circonstances, vraisemblablement on n'aurait pas laissé sans mot une « démonstration » pareille en 1794.

Le travail de recherche de l'historiographie, la publication de nombreux documents, dont en particulier celle, en 1794, des *Törökországi levelek*⁵⁰ (Lettres de Turquie) de

⁴⁶ *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, vol. cité, p. 832.

⁴⁷ *Kazinczy Ferenc levelezése* (Correspondance de ...), éd. J. Váczy, vol. 10. p. 57. Rummy voulait publier dans son recueil intitulé *Monumenta Hungarica* les lettres de Rákóczi, mais il devait y renoncer à cause de la censure.

⁴⁸ Dans une lettre adressée à János Majláth le 2 juin 1818. *Kazinczy Ferenc levelezése*, éd. cit., vol. 16, Budapest 1906, p. 66.

⁴⁹ *Kazinczy Ferenc levelezése*, éd. cit., vol. 18, Budapest 1908, p. 158.

⁵⁰ Les lettres de Mikes ont été publiées récemment par L. Hopp dans le cadre d'une édition critique des œuvres de ce gentilhomme qui restait fidèle à Rákóczi jusqu'à la mort. *Mikes Kelemen összes művei* (Œuvres complètes), Budapest 1966, vol. I. On y trouve une description détaillée des circonstances de la première édition.

Kelemen Mikes, compagnon d'exil du prince, ont exercé une influence profonde sur la littérature. En 1807, l'écrivain bilingue Mihály Vitkovics écrit un drame sur Rákóczi en se basant sur les *Lettres* mentionnées. Le premier poème de Vörösmarty sur le prince, intitulé *Mikes bűja* (La tristesse de Mikes) trouve sa source également dans cet ouvrage. Kölcsey y puise lui aussi, bien que son image de la tradition kouroutz se nourrisse également de sources authentiques.

A partir de la deuxième décennie du XIX^e siècle, la conception historique véhiculée par les belles-lettres détermine beaucoup plus l'orientation politique des milieux de l'opposition que l'historiographie elle-même, qui est tenue à servir l'idéologie dominante.

Bien que la littérature de l'époque dite des réformes cite souvent Rákóczi, Petőfi écrit encore à juste droit le 21 avril 1848 en se souvenant de la mort du prince : « Ce fut un grand homme et sa main est sainte, elle est sanctifiée par l'épée de la liberté, qu'il a fait scintiller pendant des années... Il y a 113 ans aujourd'hui qu'il est mort, y a-t-il quelqu'un dans notre pays, dans le monde pour y penser que ce jour est celui de la mort de ce héros? »⁵¹ C'est la « jeunesse de mars », la jeunesse radicale — à laquelle le grand poète révolutionnaire appartient lui-même — qui évoque le souvenir de Rákóczi dans sa profession de foi républicaine où il est dit : « Je crois en une liberté hongroise, née de l'épée de Rákóczi... qui le 15 mars ressuscita de sa mort. »⁵² Ainsi donc le duc des Hongrois Confédérés devient le symbole de l'indépendance nationale, idée d'un contenu nouveau, démocratique.

Pour résumer, constatons que la Hongrie de la noblesse était opposée à Rákóczi et à l'idéal qu'il avait défendu, et ce jusqu'à la fin des années soixante du XVIII^e siècle. Son souvenir a été conservé surtout par les serfs autrefois assemblés sous son drapeau et par les descendants de la petite noblesse. Il est vrai que la résistance des nobles sous Joseph II se réclamait du programme de la guerre d'indépendance, mais elle ne le prit pas longtemps au sérieux. Ce sont les « jacobins » hongrois qui ont cherché une nouvelle raison dans la tradition des guerres d'indépendance contre les Habsbourgs. La littérature de l'époque des réformes voyait en lui le champion de la liberté nationale mais ce sont surtout les radicaux de 1848 qui se servirent de son exemple.

Malheureusement, après le compromis austro-hongrois de 1867 on utilisait cette tradition pour nourrir le nationalisme chauvin et gentroïde de la classe dominante. Contre une telle exploitation protesta au début du XX^e siècle le grand poète Endre Ady, admirateur des « jacobins » et des révolutionnaires de 1848, tout en soulignant le caractère révolutionnaire de la guerre d'indépendance et non seulement au point de vue national, mais social aussi.

⁵¹ Petőfi Sándor összes prózai művei és levelezése (Les œuvres complètes en prose et la correspondance de S. P.), Budapest 1967, p. 409.

⁵² *Életképek*, Juillet 1848.

L'INTERPRÉTATION HONGROISE DE LA LITTÉRATURE POLONAISE A L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

par

LAJOS HOPP

La fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle ont vu de nombreuses transformations dans les pays de l'Europe centrale et orientale. Les recherches historiques ont déjà montré l'importance des littératures naissantes dans la vie des peuples de cette région et leur impact idéologique sur le renouveau national, sur la transformation sociale et bourgeoise de ces peuples. Mais bien moins connu est le rôle historique que ces littératures nationales, prises dans leur acception moderne, ont joué dans la meilleure connaissance des efforts culturels et sociaux des peuples voisins de l'Europe centrale, ainsi que dans la culture universelle, examinée dans le contexte des courants idéologiques européens. On n'a pas assez éclairci la fonction des contacts littéraires, leur effet sur les formes de conscience de l'histoire culturelle, dans le domaine de la philosophie, de la politique et de l'art, et surtout sur l'éveil des mouvements littéraires chez les voisins.

Parmi les phénomènes culturels typologiquement apparentés, qui se sont produits dans des circonstances historiques semblables et sous l'influence des littératures nationales modernes, nous examinons cette fois les relations hungaro-polonaises à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle.

Nous chercherons à montrer les antécédents qui avaient tourné l'attention des hommes de lettres hongrois vers les écrivains polonais contemporains; à définir le moment où le besoin¹ de connaître la culture et la littérature polonaises contemporaines s'est manifesté en Hongrie et l'interprétation de la littérature polonaise en langue hongroise a commencé.

Ce phénomène marque le début d'une nouvelle phase dans l'évolution des rapports d'histoire culturelle en Europe centrale à cette époque. Nous tenons compte du fait que les littératures nationales à certaines phases de leur développement prennent des orientations similaires. Ce processus complexe se fait selon les exigences de la culture littéraire du public et se trouve lié aux phénomènes historiques et sociaux qui se reflètent dans la littérature.² C'est peut-être ce qui explique l'intérêt croissant

¹ Nous ne traiterons pas ici le thème non développé de l'écho de la littérature hongroise en Pologne, cf. I. Csapláros, *A magyar irodalom útja Lengyelországban (1830-1918)*, *Filológiai Közlöny* 1958, pp. 384-387; idem, *Literatura węgierska w Polsce (1830-1918)*, *Przegląd Humanistyczny*, 1958, n° 3, pp. 48-60; Idem, *Le chemin de la littérature hongroise en Pologne*, *Acta Litteraria*, t. II, 1959, pp. 299-302.

² I. Sőtér, *A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései*, *Világirodalmi Figyelő*, 1963, pp. 13-14; Idem, *Les problèmes théoriques des recherches comparatives complexes*, *Acta Litteraria*, t. V, 1962, p. 20; Idem, *Aspects et parallélismes de la littérature hongroise*, Budapest 1966, p. 108.

manifesté, à l'époque des Lumières, pour la Pologne avoisinante. L'écrivain hongrois qui observe les événements polonais et lui témoigne sa sympathie, tâche d'en tirer un enseignement historique applicable au présent et à l'avenir de son propre pays.³ Les recherches comparatives bi- et multilatérales ont démontré que le développement de ces littératures est déterminé par les lois du développement général de la civilisation européenne.

Compte tenu de ces réflexions et de la difficulté des relations littéraires modernes entre ces deux langues si différentes, abordons maintenant le chapitre inexploré de l'interprétation hongroise de la littérature polonaise en nous limitant à ses antécédents directs et à ses débuts, qui se situent, dans l'histoire des traditions polono-hongroises, entre les Lumières et le romantisme.

L'arrière-plan socio-politique de l'interprétation littéraire

Dans les sources pour la plupart manuscrites du début du XVIII^e siècle, le riche coloris et la popularité multicolore momentanée du thème polonais s'expliquent par des raisons historiques et politiques⁴ et cela est valable aussi pour la profusion spectaculaire du thème polonais dans le dernier tiers de ce même siècle.⁵ C'est d'abord le partage de la Pologne, le mouvement politique des réformes, les débats sur le droit constitutionnel et sur la théorie politique, les tentatives de relèvement des Polonais et leurs échecs tragiques qui furent suivis en Hongrie avec une attention particulière et une profonde inquiétude.

L'orientation culturelle, littéraire est une émanation de cet intérêt croissant. En évoquant le thème polonais, nos écrivains veulent attirer l'attention sur les tâches à accomplir et sur les problèmes qui sont d'actualité en Hongrie. Tout cela est bien compréhensible puisque la poésie et la littérature politique des Lumières font partie

³ E. Kovács, *Népek országútján* (Sur la grande route des peuples), Budapest 1972, pp. 31-32; Idem, *Magyarok és lengyelek a történelem sodrában* (Hongrois et Polonais dans la tourmente de l'histoire), Budapest 1973, pp. 196-219; E. Niederhauser, *Nemzetek születése Kelet-Európában* (La naissance des nations en Europe de l'Est), Budapest 1976, pp. 26-122; P. Horváth, *A kelet- és közép-európai népek jogfejlődésének főbb irányai* (Les tendances principales du développement juridique des peuples d'Europe orientale et centrale), Budapest 1968, pp. 322, 335-353.

⁴ L. Hopp, *A lengyel-magyar hagyományok újjászületése* (La renaissance des traditions polono-hongroises), Budapest 1972, p. 165; Idem, *Renouveau des traditions hungaro-polonaises à l'époque de François II Rákóczi*, *Acta Litteraria*, t. XV, 1973, pp. 435-447.

⁵ Cf. les résultats des recherches de plusieurs décennies de I. Csapláros, *Lengyel sors- és nemzettudat a magyar irodalomban* (Conscience et destin de la nation polonaise dans la littérature hongroise), *Apollo*, 1939, pp. 175-187; Idem, *A múlt század lengyel irodalma Magyarországon* (La littérature polonaise du siècle passé en Hongrie), *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1941, pp. 41-58; Idem, *A lengyel irodalom Magyarországon* (La littérature polonaise en Hongrie), Budapest 1943, p. 78; Idem, *Magyarok és lengyelek* (Hongrois et Polonais), in *Magyarország és Kelet-Európa* (La Hongrie et l'Europe de l'Est), dir. I. Gál, Budapest 1947, pp. 61-83; Idem, *Sprawy polskie w literaturze węgierskiej epoki Oświecenia* (Problèmes polonais dans la littérature hongroise des Lumières), Warszawa 1961, p. 180; Idem, *Stosunki literackie węgiersko-polskie* (Relations littéraires hungaro-polonaises), *Aneks do Historii Literatury Węgierskiej* (Annexe à l'Histoire de la littérature hongroise), réd. par T. Klaniczay, J. Szauder, M. Szabolcsi, Wrocław 1966, pp. 281-287.

organique de la lutte pour l'indépendance nationale et pour le renouveau social aussi bien dans la littérature hongroise que dans la littérature polonaise.

A partir du milieu du siècle, la noblesse loyale, tout comme l'opposition nobiliaire vivant sous le règne de Marie-Thérèse et sous l'absolutisme éclairé de Joseph II accordèrent à la Pologne — encore que sous une forme prudente — une grande attention et une profonde compréhension. Le mouvement de résistance nationale, dirigé par la noblesse féodale, n'avait pas mis à son programme, du moins au début, les idées du progrès social; c'est plutôt la manière de voir conservatrice des ordres qui caractérise aussi l'orientation polonaise. Le pamphlet⁶ anonyme divulgué pendant la diète de l'année 1764-65 qui oppose la Rzeczpospolita — la République nobiliaire — au régime de Marie-Thérèse, fut brûlé publiquement par ordre de la reine au marché de Presbourg.

Le premier partage de la Pologne a provoqué une réaction variable dans l'opinion publique de l'Europe.⁷ Les représentants éclairés de la littérature nobiliaire hongroise se firent également entendre, notamment le baron Lőrinc Orczy, originaire du nord de la Hongrie, et Ábrahám Barcsay de la Transylvanie, appartenant au cercle des amis de György Bessenyei. Orczy, général retiré du service militaire actif, préfet (comes) du département Abaúj peu éloigné de la Galicie, qui connaissait bien les nobles et les magnats polonais réfugiés ici après la confédération de Bar, accorde la plus grande place au peuple voisin dans son panorama des nations qu'il passe en revue dans un pamphlet en vers intitulé *Futó gondolatok a szabadságról* (Pensées fugitives sur la liberté) « daté sous les Confédérations, en l'an 1772 ». C'est la partie consacrée aux « Polonais » qui révèle son intention véritable : s'il recherche les causes intérieures et extérieures du partage de la Pologne, c'est pour en tirer des conclusions historiques à l'intention des « Hongrois » placés à la fin du poème.

La première réaction des philosophes européens voulant justifier l'action commune de l'absolutisme éclairé des souverains prusse, russe et autrichien n'a guère influencé le poète qui manifestait une attitude d'opposition contre le règne de la reine résidant à Vienne. Et bien qu'il condamne la tyrannie, le spectacle des soldats étrangers en terre polonaise, les grossiers mousquetaires de la tzarine Catherine évoquent à ses yeux les fantômes « de la liberté effrénée » du « liberum veto », « du fractionnisme échevelé ». La lutte ayant tourné en tragédie de la noblesse polonaise contre son roi national, « sa liberté d'or », « les privilèges illimités des nobles » face aux « paysans serfs », leurs crimes ont entraîné leur malheur, affirme Orczy. Bien qu'il critique la noblesse voisine, la pointe de son analyse ne se dirige pas vers les Polonais en détresse, elle vise plutôt à mettre en garde la noblesse hongroise. Nous retrouvons le même ton plus tard, dans son poème intitulé *Jövendölés* (Prédiction).

Orczy et Barcsay échangent leurs idées sur le sort de la Pologne dans une correspondance poétique au ton moralisant. Barcsay, garde de corps de la reine à

⁶ « Vexatio dat intellectum. » Manuscriptum sub Diaeta Regni Hungariae anno MDCCLIV. Vulgatem et ... Apologia ad perpetuam rei memoriam nunc primum typis excusum. B. m. MDCCLXXXV, 24-25; Gy. Concha, « A Vexatio dat intellectum », titre du pamphlet de 1765, *Századok*, 1880, p. 595; Csapláros, *op. cit.*, 1961, p. 19.

⁷ J. Fabre, *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières*, Paris 1952; J. Lorentowicz et A. M. Chmurski, *La Pologne en France*, t. II, pp. 142-178; St. Łukasik, *La France et la Pologne à travers les siècles*, Paris 1933, pp. 91-95.

Vienne et écrivain éclairé de presque vingt-cinq ans plus jeune que l'ex-général, souligne l'aspect bouleversant de l'événement fatal : la perte de la liberté. Dans ses poèmes intitulés *Elmélkedés a háborúról* (Méditation sur la guerre) et *Egy hadi ember jó barátjának* (Au bon ami d'un homme de guerre) il donne à ses pensées inspirées par le sort du peuple voisin les dimensions d'une méditation politique de valeur générale. Le poète condamne le ravage insensé des guerres de conquête, et il oppose à l'esclavage apporté par ces guerres l'idéal de la liberté des peuples. Et dans son poème intitulé *Lengyel, török, moska háború kezdetén* (Au début des guerres polonaise, turque, russe), il se retourne contre Vienne qui « petit à petit fait brèche à la liberté hongroise » ; méditant sur le drame des Polonais et protestant, par une audacieuse virevolte, contre la colonisation, il n'omet pas d'énumérer aussi les crimes commis sur d'autres continents par la « jalouse Europe » et par les « rois sombrés dans la vanité ». C'est avec compassion qu'il parle du « pauvre Sarmate » qui souffre dans le voisinage et qui « baigne dans son sang ». Dans son poème épistolaire intitulé *A hadigyakorlás végén* (A la fin des manœuvres militaires) il exprime sa confiance en la survie de la royauté polonaise qui « si petite qu'elle soit est tout de même voisine », et faisant allusion aux traditions séculaires, il demande, en scrutant l'avenir, « avec qui lierons-nous donc amitié éternelle ? » Dans son poème intitulé *Válasz* (Réponse), écrit plus tard, c'est à une question poignante qu'il cherche la réponse : « Dites-moi, hommes de cour ! Et vous, rois plongés dans la grandeur pompeuse... où les pauvres Polonais ont-ils maintenant leurs frontières ? » Ce petit recueil⁸ imprégné d'humanisme de la poésie rococo de la noblesse hongroise fait entrevoir le sort de la Hongrie comme un mauvais présage menaçant.

Un pamphlet, conservé en manuscrit, d'un traducteur hongrois inconnu rappelle en l'actualisant la communauté du sort des Polonais et des Hongrois. La conversation des trois « despotes éclairés », écoutée en secret par le roi de Pologne, sert de prétexte et de cadre littéraire à présenter l'arrière-plan politique. Dans le pamphlet⁹ révélateur de Pansmonser de retour de Varsovie en Angleterre en 1772, intitulé *The Polish Particion Illustrated in Seven Dramatical Dialogues*, dont la traduction française vit le jour en 1774, sous le titre : *Le Partage de la Pologne en sept dialogues en forme de drame ou Conversation entre des personnages distingués, dans laquelle on fait parler les interlocuteurs conformément à leurs principes et à leur conduite*, les dernières paroles de Marie-Thérèse sont : « Je peux apprivoiser la noblesse de Cracovie ou la porter à

⁸ Pour les poèmes de Orczy et de Barcsay cf. *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei* (Œuvres en vers de deux grands esprits), réd. par M. Révai, Pozsony 1789, pp. 3-60 etc. 78-81, 128-217; cf. encore Barcsay *Ábrahám Költeményei* (Les poèmes d'Ábrahám Barcsay), Budapest 1933, pp. 26-28; E. Jancsó, *A felvilágosodástól a romantikáig* (Des Lumières au romantisme), Buçuresti 1966, pp. 60, 63; F. Biró, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai* (Le jeune Bessenyei et ses amis écrivains), Budapest 1976, pp. 86-87, 284-290; A. Divéky, *A lengyelek és Ausztria* (Les Polonais et l'Autriche), Magyar Figyelő, 1916, pp. 241-260.

⁹ Pansmonser (Lindsay Theophile) Gottlieb, John Lind. Des nombreuses éditions du *Partage de la Pologne* c'est celle de 1775 qui a servi de base à la traduction hongroise. Fabre, *op. cit.*, p. 278; Lorentowicz et Chmurski, *op. cit.*, t. II, p. 152. La traduction polonaise : *Podział Polski w siedmiu rozmowach* (Tlum. z francuskiego J. Przybylski), Lipsk 1774. On en a fait des traductions même en allemand, en italien, en suédois.

oublier son origine et sa liberté ou du moins la rendre pareille aux Magyars si peu éduqués... »¹⁰

En traduisant le pamphlet de l'auteur étranger, le traducteur hongrois donne expression dans son manuscrit anonyme à l'angoisse des patriotes polonais et hongrois.

Après le partage de la Pologne (1772), qui permit à Marie-Thérèse d'annexer à l'Autriche, en invoquant comme argument politico-historique « l'ancien droit des rois hongrois », le territoire nommé Galicie Orientale, de nouvelles conditions se sont produites dans les contacts directs avec ce territoire historique de la Petite Pologne (Małopolska). Ces contacts se sont élargis encore davantage après le troisième partage (1795), et l'annexion provisoire de Cracovie et du territoire de la Galicie Occidentale. La situation politique une fois fixée, les nouvelles frontières géographiques et le cadre administratif commun permirent aux officiers hongrois cultivés stationnant là avec leurs troupes comme occupants, et notamment aux écrivains et aux hommes de lettres, de mieux connaître le sort des Polonais, ainsi que les représentants de la vie culturelle et scientifique de ce territoire. Parmi les officiers subalternes, nous pouvons mentionner le comte József Gvadányi, fort doué pour les vers, un des porte-parole de la résistance nationale nobiliaire; le comte János Fekete de Galántha, poète et traducteur correspondant avec Voltaire; le lieutenant Mihály Fazekas, habitant à Debrecen, une des plus éminentes personnalités des Lumières hongroises, écrivain, poète et botanicien; József Csehy, officier des hussards, appartenant au cercle amical et polonophile de Ferenc Kazinczy et le lieutenant Károly Kiss, qui mènent tous une correspondance à partir de leurs postes.¹¹

Parmi les écrivains et les officiers résidant à Vienne, issus pour la plupart de la noblesse moyenne, qui jouèrent un rôle dirigeant dans l'élaboration du programme littéraire et politique des Lumières hongroises, il y en eut qui étaient en contact direct avec les membres de la garde polonaise de Vienne. C'est à côté de la garde hongroise des nobles (Theresianum) fondée en automne 1760, que Joseph II décréta la création de la garde polonaise des nobles (1781). Le journal hongrois « Magyar Hirmondó » (Messager Hongrois) de Mátyás Ráth publié à Vienne en fait écho.¹² Il rapporte aussi que c'est le 13 juillet 1782 à la Cour que le premier capitaine de la garde polonaise, le « général prince Adam Czartoryski » avait prêté serment à l'empereur Joseph.

¹⁰ Auteur anonyme : *Vallásos és politikai iratok a XVIII. század második feléből* (Ecrits religieux et politiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle). Manuscrit de la Bibliothèque Nationale Széchényi Oct. Hung. 677. p. 73. I. Csapláros, *Francia elemek szerepe a felvilágosodás korabeli magyar irodalom Lengyelország iránti érdeklődésében* (Le rôle des éléments français dans l'intérêt porté à la Pologne par la littérature hongroise de l'époque des Lumières), in « *Sorsotok előre nézzétek* » *A francia felvilágosodás és a magyar kultúra* (« Regardez votre sort » Les Lumières françaises et la culture hongroise), dir. B. Köpeczi et L. Sziklay, Budapest 1975, p. 207.

¹¹ Csapláros, *op. cit.*, 1966, pp. 282, 285.

¹² *Magyar Hirmondó*, 1781, 80^e lettre datée du 20^e jour du mois de la Toussaint, p. 647. On y estime à soixante personnes l'effectif de « l'armée de la garde » polonaise. On y rend compte — à côté de la garde d'infanterie allemande et de la garde de cavalerie hongroise — aussi de la fête d'inauguration (30 décembre 1781) et de la première démonstration le jour de l'An de « la garde de cavallerie des nobles Polonais de Galicie et du pays de Ladomerie. » *Magyar Hirmondó*, 1782, deuxième lettre datée du 25^e jour du mois de la bienheureuse Vierge Marie, p. 14.

Sándor Báróczy, éminent écrivain et traducteur descendant d'une famille de la petite noblesse transylvaine, qui a fait à Vienne, en tant qu'officier de la garde, la connaissance de Bessenyei et de Barcsay, a noté : « En 1782 on a installé la garde noble de Galicie, formée de quarante membres sur le modèle de la garde hongroise . . . » Pour des raisons d'organisation, la nouvelle garde « n'est pas seulement soumise aux ordres de la garde hongroise, mais elle est aussi hébergée dans le palais des gardes hongrois ». Et il continue : « Dans ce bâtiment, ils occupaient — séparés de la garde hongroise — presque tout le quatrième étage jusqu'à ce que . . . le prince Czartoryski ne soit devenu le capitaine de la garde de Galicie; la nouvelle garde a été alors hébergée dans le bâtiment dit Kaiser-Spital-Haus au Rennweg. »¹³ Il rend compte aussi dans son « Magyar Kurir » (« Courrier Hongrois ») de ce que le 29 août 1787 le comte Antal Károlyi est nommé capitaine de la garde hongroise, « on lui confie en même temps le commandement provisoire de la garde galicienne, parce que le prince Czartoryski était justement absent et que le sous-capitaine, le comte Rzewusky qui devait le remplacer était mort ». ¹⁴ Selon des nouvelles de Vienne, la garde polonaise habite alors de nouveau dans le Theresianum. Nous savons que Károlyi était un aristocrate d'abord voltairien, mais à cette époque refusait le déisme de Voltaire et se consacrait à la culture nationale.

Les promoteurs éclairés de la culture hongroise pouvaient constater qu'Adam Kazimierz Czartoryski, général de Podolie n'était pas seulement le commandant de l'Ecole Militaire (nommée Szkola Rycerska) de Varsovie (1756) mais aussi un homme de science et un écrivain politique et moraliste d'une culture encyclopédique, aux orientations polyglottes. Il avait lu des ouvrages sur l'histoire de la Hongrie, et dans ses manuscrits nous trouvons des noms de localités et de personnes hongroises. Nous connaissons ses notes, écrites de sa main, sur l'étude de la langue hongroise. ¹⁵ Guidé

¹³ *Magyar Hirmondó*, 1782, 56^e lettre p. 445. Báróczy Sándor *Följegyzései a Magyar Nemesei Testőrség életéből 1760-1800-ig* (Les notes de Sándor Báróczy sur la vie de la Garde du corps des Gentilshommes hongrois de 1760 à 1800), réunies en 1829 par F. Krudy, juge militaire de la Garde. Trad. par K. László József, Budapest 1936, p. 64; Gy. Müller, *A bécsi francia irodalmi kultúra a XVIII. században* (La culture littéraire française à Vienne au XVIII^e siècle), Vienne 1930. Les cahiers du Collegium Hungaricum 7. Le Theresianum avait pour siège le palais baroque Trautson construit d'après les plans de Fischer von Erlach (dans l'actuelle Muzeum Strasse).

¹⁴ Báróczy, *op. cit.*, p. 66; *Magyar Kurir*, 1787, n° 81, p. 666. Le comte Antal Károlyi, général (1732-1791) était le comes du comitat de Szatmár. — La garde polonaise devenue indépendante fut supprimée le 1^{er} janvier 1791; lors de sa création elle faisait partie de la garde hongroise et après sa dissolution elle devint la subdivision de la garde allemande (Gallizische Abteilung). La garde hongroise déclarée rebelle a été dissolue en 1848. A. Ballagi, *A magyar királyi testőrség története. Különös tekintettel irodalmi működésére* (L'histoire de la garde royale hongroise. Eu égard en particulier à son activité littéraire), Pest 1872, pp. 11, 306-314, 318-319.

¹⁵ J. Reychman, *Adam Kazimierz Czartoryski herceg kéziratos jegyzetei a magyar nyelv tanulásához* (Les notes manuscrites du prince Adam Kazimierz Czartoryski 1732-1824 pour l'étude de la langue hongroise), *Magyar Nyelv*, 1959, pp. 510-517; J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej* (Histoire de la littérature polonaise), Warszawa 1966, pp. 481-482, 504, 601, 605. Pour les manuscrits de Czartoryski sur les sciences et l'éducation nationale, cf. «Papiery ks. Adama Kaz. Czartoryskiego treści naukowej i literackiej, m. i. dotyczące się edukacji narodowej w w. XVIII i XIX i militaria polskie i austriackie z tegoż czasu», fol. k. 350. Sygn. Biblioteka Czartoryskich IV 1697. — «Z biór aktów, listów, mów, pism o rzeczach edukacyjnych, wojskowych, oraz in. prac naukowych z papierów ks. A. K. Cz.» fol. k. 200. Sygn. IV 1709. (Ecrits, discours, lettres sur les affaires militaires, etc.)

par son intérêt pour les langues orientales, il prend contact avec Károly Reviczky, orientaliste et ambassadeur de la cour de Vienne à Varsovie. C'est par l'intermédiaire de celui-ci qu'il entre en correspondance avec William Jones, poète anglais et orientaliste;¹⁶ c'est grâce à lui qu'il se renseigne sur les conditions de Hongrie.

Parmi les Polonais fréquentant des nobles hongrois à Vienne, à la cour de style français ou dans l'ambiance d'une culture urbaine, nous pouvons citer le prince Jan Potocki aux connaissances polyglottes. Selon son biographe «il se divertissait à s'instruire... même en hongrois, car il avait rencontré à Vienne plusieurs nobles magyars, qui ne se cachaient pas de parler entre eux leur étrange idiome national, ou l'on pouvait reconnaître une certaine parenté avec le turc...»¹⁷ Le jeune officier du génie quitta la ville de l'empereur un an avant la fondation de la garde polonaise, mais il devait rencontrer des nobles hongrois plus tard à son foyer familial en Galicie.

Le mouvement libéral de la franc-maçonnerie internationale couvrant aussi bien les territoires frontaliers de la Hongrie du Nord que la Galicie, créée dans les années soixante-dix ses centres secrets permettant les rencontres personnelles et l'échange des idées et des opinions politiques. C'est sur l'initiative des membres de la confédération de Bar réfugiés à Eperjes qu'une loge y a été fondée (1769). Les loges du Nord de la Hongrie étaient en contact avec les loges fondées antérieurement à Varsovie (1736), Vienne (1741) et avec celle de Léopol-Lemberg (Lwów) aussi (1774).¹⁸ Ignác Martinovics, le chef des Jacobins hongrois fait la connaissance de Ignacy Potocki à Tchernovitsy, et c'est peut-être lui qu'il évoquera dans ses aveux lors de son procès, en disant que c'est avec le «comte Potocki», dans l'une des loges des illuminés à Paris qu'il avait aperçu pour la première fois la «lumière». Lorsqu'on l'a affecté en Galicie, il s'est établi à Léopol. En automne 1783 Joseph II l'a nommé professeur à la faculté des lettres de l'université. Martinovics est devenu doyen de la faculté et il a déployé une activité dans la loge qui s'y trouvait.¹⁹ Par la suite, il se servira de ses connaissances, de ses lectures datant de cette époque et de ses contacts polonais.

Si en Pologne les débats et les luttes de la Grande Diète (1788-1792) qui voulaient réaliser les buts et les promesses du mouvement de la réforme, avaient pour thème la

¹⁶ J. Reyhman, *Z dziejów orientalizmu doby Oświecenia: Adam K. Czartoryski, Karol Reviczky i William Jones* (Sur l'orientalisme des Lumières: Adam K. Czartoryski, Karol Reviczky et William Jones), *Przegląd Orientalistyczny*, 1958, n°4; Idem, *Une correspondance «turque» entre Charles Reviczky et Adam Casimir Czartoryski*, *Acta Orientalia Hungarica*, t. XIII, n° 1-2; R. Przedziecki, *Diplomatie et protocole à la cour de Pologne*, Paris 1937, pp. 208-210; J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich* (Les Mémoires de mon temps), Tarnów 1880, p. 37. Reviczky était ambassadeur à Varsovie entre 1772-1779.

¹⁷ E. Krakowski, *Un témoin de l'Europe des Lumières. Le comte Jean Potocki*, Paris 1963, pp. 25-30, 51.

¹⁸ L. Abafi, *Geschichte der Freimaurerei in Österreich—Ungarn*, Budapest 1890, Bd. I, pp. 20, 350-355. Les premières loges: Paris (1725), Prague (1726), Saint Pétersbourg (1732) etc. Presbourg (avant 1774). «Die Loge zum tugendhaften Reisenden in Eperjes» et «Die Loge Zu den drei Standarten in Lemberg». Bd. II, 1891, pp. 192-196, 267-281; Bd. III, 1893, pp. 32-33. F. Kazinczy, *Pályám emlékezete* (Mémoires de ma carrière), Budapest 1879, p. 15; St. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomurarskich oraz ich członków w latach 1738-1821* (Loges des franc-maçons polonais et leurs membres en 1738-1821), Kraków 1929, pp. 304-307; W. Szczygielski, *Konfederacja Barska w Wielkopolsce 1768-1770* (Confédération de Bar en Grande Pologne...), Warszawa 1970.

¹⁹ E. Jancsó, *A magyar szabaddkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században* (Le rôle littéraire et culturel de la franc-maçonnerie hongroise au XVIII^e siècle), Kolozsvár 1936, pp. 43-44; Idem, *A magyar irodalom a felvilágosodás korában* (La littérature hongroise à l'époque des Lumières), Bucuresti 1969, pp. 82-82, 87.

monarchie constitutionnelle, en Hongrie, au déclin du josphinisme et après l'arrivée au trône de Léopold II (1790-1792) on voit se renforcer le mouvement de résistance nobiliaire, et les efforts pour l'indépendance nationale se conjuguent avec des exigences sociales et des pensées réformistes éclairées dues à la transformation sociale.²⁰ A l'approche de la Diète de 1790/91, l'intérêt augmente pour les travaux de la Diète de Quatre Ans, pour le changement de la structure de la République nobiliaire, pour la réforme de sa constitution, ainsi que pour la littérature politique de cette tentative de réforme polonaise qui connut un retentissement européen.

L'expression littéraire de la solidarité politique

C'est la noblesse moyenne et la petite noblesse ralliant les modestes forces bourgeoises qui devinrent la force dirigeante des luttes chargées de conflits, menées pour l'indépendance nationale et pour la transformation sociale, et ce sont elles aussi qui prirent l'initiative des idées de réformes et firent des efforts politiques et culturels. Ce fait historique a motivé le resserrement encore plus étroit des relations polono-hongroises. Les conditions analogues peuvent expliquer pourquoi les dirigeants patriotiques polonais et les représentants des mouvements littéraires et politiques de la petite noblesse hongroise se recherchaient. Les causes de cette découverte réciproque sont évidentes, car dans les deux pays la mise en péril de l'existence nationale et un état de dépendance allaient de paire avec différentes formes de l'oppression extérieure et intérieure. A l'époque des Lumières, des liens politiques et culturels au contenu nouveau favorisèrent le rapprochement des patriotes polonais et hongrois. La noblesse moyenne qui se libéralise, avant tout les écrivains de la couche intellectuelle regroupant des nobles éclairés et les écrivains intellectuels d'origine roturière sympathisèrent beaucoup avec les Polonais.

Nous pouvons considérer comme une preuve de l'intérêt porté de part et d'autre à la théorie politique rationaliste et au droit naturel, que le traité de Rousseau — basé sur des sources témoignant de parti pris et intitulé *Les considérations sur le gouvernement de la Pologne et sur sa réforme projetée* (Londres 1782) dont la traduction polonaise *Uwagi nad rządem polskim* fut achevée en 1789²¹ — parut dès 1790 aussi en hongrois, dans la revue de Kazinczy. Vu les contacts personnels polonais de Kazinczy à cette époque, il est vraisemblable que l'œuvre du grand penseur français, ayant de l'actualité aussi pour l'opinion hongroise, soit arrivée aux mains du rédacteur par l'intermédiaire des francs-maçons polonais, et que son deuxième chapitre consacré aux grands

²⁰ K. Benda, *A magyar nemesi mozgalom 1790-ben* (Le mouvement de la noblesse hongroise en 1790), *Történelmi Szemle*, 1974, pp. 183-210. La *Magna Charta von Galizien, oder Untersuchung der Beschwerden des Galizischen Adels Polnischer Nation über die österreichische Regierung*, Jassy 1790, résume les revendications des ordres polonais de Galicie. Publié dans *Statistische Aufklärungen über wichtige Theile und Gegenstände der österreichischen Monarchie*, Göttingen 1795, Bd. I. *Ephemerides Budenses*, 1791, I, n° 1. p. 250; W. Konopczyński, *Polscy pisarze polityczni XVIII wieku do Sejmu Czteroletniego* (Les écrivains politiques polonais du XVIII^e siècle à la Diète de Quatre Ans), éd. par E. Rostworowski, Warszawa 1966.

²¹ *Uwagi nad rządem polskim*, w przekł. (trad.) M. Karpia w r. 1789/1799²; Łukasik, *op. cit.*, p. 95; J.-J. Rousseau, *Umowa społeczna, Uwagi o rządzie polskim* (Contrat social. Considérations...), trad. par M. Staszewski, Warszawa 1966, p. 181.

législateurs *A törvény-szabásról* (Sur l'établissement de la loi) pût paraître de la même manière dans la revue « Orpheus »²² portant le nom franc-maçon du traducteur.

C'est à l'intention de ses compatriotes se préparant à la diète que le franc-maçon János Nagyváthy (1755-1819) a traduit et édité anonymement le pamphlet intitulé *Horoscope de Pologne* de Zannochius ayant connu plusieurs éditions anonymes. Cette « prophétie bourgeoise », qui attaque l'ordre des nobles polonais, traite de la situation des paysans serfs et de la bourgeoisie opprimée, en soulignant que les nobles ne les prennent même pas pour des êtres humains. C'est au nom de l'humanisme et de l'égalité qu'elle exige l'amélioration de leurs conditions. Elle rend responsable l'aristocratie et la noblesse du sort de la Pologne et de la menace d'une nouvelle catastrophe nationale. Et lorsque le traducteur, d'ailleurs d'origine noble, régisseur à Keszthely, offre « comme miroir aux Magyars » — « l'horoscope polonais », il demande pour la première fois ouvertement que ceux qui sont responsables du sort de la Hongrie, tirent la leçon du sort de la Pologne.²³

C'est l'intérêt porté pour le mouvement de réforme en Pologne qui pousse József Gvadányi (1725-1801) à traduire l'*Histoire de Charles XII* (1731) de Voltaire. L'œuvre intitulée *Tizenkettődik Károly Svetzia királyának élete* (1792) est plutôt un arrangement parce que le traducteur y ajoute ses propres considérations morales qui ne sont pas du tout identiques à celles de l'original d'un esprit éclairé, et finalement c'est l'idéal de liberté d'un noble conservateur qu'il met en présence de la critique voltairienne des conditions politiques et sociales de Pologne. En même temps il essaie de défendre les Polonais contre les accusations injustes de l'écrivain français. « Monsieur Volter (!) décrit ici la Pologne, mais de façon absurde, comme si les Polonais étaient des Sarmates, les premiers à occuper cette terre, il décrit le pays comme étant sans savoir et ordre, mais vu que monsieur Volter n'a jamais été dans ce pays, il n'a peut-être lu que sur ses anciennes traditions; voilà pourquoi en écrit-il si grossièrement. » Et ayant passé récemment en terre polonaise, son régiment stationnant en Galicie, l'auteur évoque ses propres expériences : « Moi, qui ai vécu dix ans dans ce pays et eu des conversations très satisfaisantes avec des Polonais, je suis non seulement d'avis contraire pour ce pays, mais je sais même assurément que l'écrit de monsieur Volter est faux du début jusqu'à la fin », puis, en parlant des changements du demi-siècle dernier : « et s'il voyait maintenant la nouvelle constitution du Roi Polonais Stanislaus Augustus d'un grand savoir et d'une grande sagesse, qui règne glorieusement à présent, je sais qu'il écrirait avec une plume plus fine. » Faisant allusion au caractère de l'« insurrectio » nobiliaire hongroise, il prend la défense des confédérations des nobles polonais qui font face aux aspirations absolutistes des rois saxons : « lorsque le roi Agost a voulu traiter les Polonais comme les Saxons, il a été déçu parce que les Polonais sont libres »²⁴. La transposition de la biographie historique

²² *Orpheus*, 1790 janvier—avril, I. Cahier, pp. 90-99; I. Csapláros, *Ferenc Kazinczy a Polska* (Ferenc Kazinczy et la Pologne), *Przegląd Humanistyczny*, 1960, n° 3, pp. 81-82.

²³ Zannochius Stefano (pseudonyme éventuel de Castriotto d'Albanie), cf. Fabre, *op. cit.*, p. 627; G. Ballagi, *A politikai irodalom Magyarországon 1825-ig* (La littérature politique en Hongrie jusqu'en 1825), Budapest 1888, pp. 344-345. Le titre hongrois de l'*Horoscope de Pologne* est *Tsillagok forgásiból való polgári jövőndölés Lengyel Országára*... — A Magyaroknak tükörül. A Nagyszívűségnél. (Prédiction bourgeoise sur la Pologne d'après l'évolution des étoiles... En miroir pour les Hongrois. Au Grand cœur), 1790, p. 88.

²⁴ J. Gvadányi, *Tizenkettődik Károly Svétzia ország királyának élete*... (Histoire de Charles XII) Pozsony—Komárom 1792, p. 78; J. Waldapfel, *Magyar irodalom a felvilágosodás korában* (La littérature

de Voltaire sert de prétexte à Gvadányi pour exposer ses objections en connaissance de la répercussion de l'œuvre dans les milieux nobles polonais, en invoquant, comme exemple justificatif, la Pologne disposant d'une nouvelle constitution.

Malgré ses contradictions, la première constitution proprement dite, datée du 3 mai 1791, était moderne pour les conditions d'Europe centre-orientale, et avec ses réformes elle dépassait les espoirs de la noblesse hongroise. Face à l'opposition des ordres polonais conservateurs, la nouvelle constitution, soutenue aussi par le roi, remet le pouvoir d'Etat aux mains de la noblesse moyenne patriotique disposant d'un gouvernement parlementaire responsable. Au patriotisme enthousiaste de la presse hongroise se mêle aussi un certain conservatisme nobiliaire, mais c'est l'éloge de la sagesse du roi Poniatowski qui retentit à travers cette comparaison des pays européens. Un auteur hongrois inconnu montre, dans un journal allemand, la ressemblance des situations en soulignant que la nouvelle direction noble favorise le développement de la bourgeoisie et il propose à la noblesse hongroise « la voie polonaise » comme modèle à suivre.²⁵

János Batsányi, qui dans ses poèmes révolutionnaires « porte son regard vers Paris », suit avec sympathie les événements de Pologne. Dans son poème émouvant, intitulé *Búcsúvétel — Duklán*, 1787, gr. Mniszech Mária Amália sirjánál (Des adieux — A Dukla, devant le tombeau de la comtesse M. A. M.), sans connaître exactement son rôle politique dans la confédération de Bar, il vénère le patriotisme de la Polonaise en la donnant en exemple aux dames nobles de Hongrie. Son poème intitulé *Az európai hadakozásokra* (Pour les hostilités européennes) fait l'éloge de la Constitution du 3 Mai 1791 en glorifiant Poniatowski. A la stupéfiante nouvelle rapportant l'attaque de l'opposition des ordres féodaux intérieurs, ainsi que celle des armées russes le 19 mai 1792 et l'intervention des Prusses, il ajoute au poème en manuscrit un éloge du roi. Le poète s'indigne : ceux qui ont commis le crime contre l'Etat polonais, ceux qui lui arrachent « le plus beau cadeau du Ciel » : la liberté, n'échapperont pas au châtimement, et c'est avec une profonde inquiétude qu'il se demande : « Oh ma patrie — oh peuples ! Qu'allez-vous devenir ? »²⁶ Plus tard, déçu par le comportement de Poniatowski, Batsányi omet dans son poème imprimé les vers qui louent le roi.

Son contemporain, le poète Ádám Pálóczi Horváth (1760-1820), dans son poème intitulé *Lengyel sors az orosz Katalin alatt* (Destin polonais sous la Catherine russe), condamne également le roi de Pologne parce qu'en trahissant le parti de la réforme nationale et la nouvelle constitution, il se rallie à la confédération de Targowica (1792).²⁷

hongroise à l'époque des Lumières), Budapest 1963, pp. 53-57; Csapláros, *op. cit.*, 1975, pp. 210-211. St. Konarski, dans son œuvre *Rozmowa pewnego ziemianina...* (Conversation d'un certain seigneur, 1733) recommande comme lecture l'étude intitulée *Historia Karola XII*.

²⁵ *Ephemerides Budenses*, 17 mai 1791, pp. 316-317. *Gedanken eines ungarischen Patrioten über die Revolution in Pohlen*, *Historisch-politisches Journal*, 1792 März, pp. 315-319.

²⁶ Batsányi János összes versei (Poésies complètes de János Batsányi) éd. par D. Keresztury et A. Tarnai, Budapest 1953, vol. I, pp. 15, 48, 289, 350-351; *Kocham twój kraj*. *Antologia wierszy węgierskich o Polsce* (J'aime ton pays. Anthologie de poèmes hongrois sur la Pologne), dir. I. Csapláros et J. Reychman, Kraków 1971, pp. 47-51.

²⁷ *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813-as évből* (Quatre cent-cinquante chants. Recueil de chants de Ádám Pálóczi Horváth de l'an 1813), éd. par D. Bartha et J. Kiss, Budapest 1953, p. 125; *Kocham twój kraj*, *op.cit.*, pp. 52-53.

La connaissance de la constitution polonaise de courte existence et de la constitution française (née en septembre 1791) offre de nouvelles alternatives aux penseurs politiques de Hongrie, se basant sur des arguments historiques et de droit public; l'exemple de la Constitution de Mai met en lumière la théorie du droit de la nature de Rousseau. La source fondamentale de la théorie politique rationaliste, le *Contrat social* est interprété et analysé depuis Bessenyei, tout au long des années 70; Kazinczy qui veut publier en hongrois les *Considérations* de Rousseau, en commence la traduction au début de 1790, et en 1793 il annonce à Csokonai qu'il l'a terminée, mais avant son arrestation, il brûlera son manuscrit.²⁸

Nous trouvons l'interprétation hongroise la plus radicale du « contrat social » dans les papiers des Jacobins hongrois. Martinovics, le personnage principal du mouvement républicain attaque sur cette base la constitution féodale de la Monarchie : en partant du josphinisme, il arrive à nier la légitimité de la royauté de François I^{er} (1792-1836). Il désire remplacer l'institution de la royauté par la république indépendante, tout comme Rousseau dans le *Contrat social*, et comparant les institutions polonaises aux anglaises, il propose aux Polonais les formes de gouvernement républicaines. Dans son œuvre intitulée *Status regni Hungariae* (1792), il cite la Pologne, qui applique sa Constitution de Mai, parmi les pays déjà « libres » (avec l'Amérique, la Suisse et la France), et essaie même de justifier théoriquement la légitimité d'une révolution démocratique menée dans ce but. Le catéchisme secret des Jacobins intitulé *Catechismus occultae societatis reformatorem in Hungaria* (1794) suggère le soulèvement selon le « modèle polonais ». « Question : que doivent donc faire les Hongrois pour émerger de l'insignifiance politique et pour secouer le joug autrichien ? Réponse : qu'ils organisent, à l'instar des Polonais, une sainte insurrection; qu'ils arrachent des mains de François I^{er} la dignité royale; qu'ils proclament la république et émettent de nouvelles lois capables de rendre heureux nobles et non nobles... »²⁹

Les Jacobins s'informent les uns les autres en français sur les faits du soulèvement polonais. Ils font état de ce que dans le club des Jacobins à Paris, le 25 mai 1794, il y eut « un grand applaudissement » parce que « en Pologne le progrès français marche sans cesse en avant... » et qu'on a décidé d'aider le soulèvement de Kościuszko.³⁰ « La porte de la révolution française s'est ouverte vers l'Est » et un chemin aurait pu en conduire sur la terre hongroise voisine. Elek Nedeczky dans son poème latin *Hungari ad Polonos* (1794) se contente de saluer Tadeusz Kościuszko, en lui souhaitant la victoire, quasi en invitant ses compatriotes à suivre l'exemple de la révolte armée.³¹ A partir de la mi-mai, la traduction polonaise du poème se répand sous forme de pamphlet.

²⁸ Les six premiers chapitres du *Contrat social* sont parus en polonais en 1778, *O wolności człowieka* (Sur la liberté de l'homme). En Hongrie sa traduction latine restée en manuscrit date de 1792; la traduction inachevée de Ferenc Szentmarjay a été confisquée lors de son arrestation (1794). J. Kont, *Etude sur l'influence de la littérature française en Hongrie, 1772-1896*, Paris 1902, pp. 172-253.

²⁹ *A magyar jakobinus mozgalom iratai* (Les écrits du mouvement jacobin hongrois), (Fontes Historiae Hungaricae Aevi Recentioris), dir. K. Benda, Budapest 1957, I. vol. I, pp. 1008-1009, 1114; J. Reyhman, *Jakobini węgierscy w roku 1794 a insurekcja Kościuszkowska* (Les Jacobins hongrois en l'an 1794 et l'insurrection de Kościuszko), *Kwartalnik Historyczny*, 1957, pp. 139-145; Kont, *op.cit.*, pp. 68-134.

³⁰ Benda, *op. cit.*, 1957, vol. I, pp. 997-998; Csapláros, *op. cit.*, 1975, p. 213; *Emisszáriusok* (Emissaires), *Magyar Könyv-ház*, VII^e passage, 1795, pp. 95-95.

³¹ « Wiersz IMCI Xiędza de Nedecze Nedeczkyego, parocha Podwilkońskiego, szlachetnego Komitatu Orawskiego sądowego asesora, a łacińskiego na polski przełożony » (1794) *Hungari ad Polonos* (Poème de Nedeczky...), in *Kocham swój kraj*, *op. cit.*, pp. 54-55 (cop. ms. Oszk).

On connaît moins le rôle de la presse hongroise dans l'information de l'opinion hongroise pendant le soulèvement polonais. Elle avait pour source, outre les journaux de Vienne, de Berlin et de Varsovie, les relations de faits de personnes privées. Elle a publié la biographie de Kościuszko avec les extraits des discours du chef de guerre, et fit l'éloge du « courage de lion » des Polonais en décrivant la fin héroïque du soulèvement.³² Pourtant, le décret de la censure avait interdit, dès 1790, de commenter les événements, de manifester des avis individuels et surtout d'employer « des paroles emphatiques sur la liberté et d'autres chimères ». Les documents confidentiels trouvés dans les archives de la chancellerie royale hongroise de Vienne et du conseil de lieutenance royal de Hongrie témoignent fidèlement, à partir des années 1790, de l'attention et de la sympathie toujours croissantes qu'ont inspirées en Hongrie les luttes d'indépendance polonaises. « C'est ici que nous trouvons des documents écrits reflétant les différentes mesures prises par le gouvernement de Vienne pour étouffer les mouvements de sympathie pour la Pologne. »³³ Et un autre fait qui souligne le parallélisme : après l'écrasement du soulèvement polonais, lorsque le mouvement jacobin hongrois réunissant l'intelligentsia la plus radicale de la noblesse moyenne et de la bourgeoisie de la fin du siècle avait échoué, lorsque les procès fondés sur l'accusation de « lèse-majesté et de haute trahison » et menant aux exécutions et aux cruels jugements avaient eu lieu en mai 1795, on monta encore, en 1796, un projet français d'un soulèvement polonais-hongrois.³⁴

Après le soulèvement qui devait aboutir au troisième partage de la Pologne et sous l'effet de la politique viennoise reflétant le despotisme de François I^{er}, la solidarité des patriotes hongrois et polonais s'est renforcée, ce qui a répercuté non seulement sur le développement des relations politiques, mais aussi sur les rapports culturels.

Bessenyei, qui avait dans ses écrits antérieurs — *Holmi* (Mélanges), Vienne 1779 — témoigné de l'intérêt pour les conditions de Pologne, fut déçu par le gouvernement de Vienne à la fin du siècle, et dans ses manuscrits s'intéressa de nouveau à l'enseignement général qu'on pouvait tirer du partage de la Pologne. Dans son poème philosophique *A természet világa vagy a józan okosság* (Le monde de la nature ou l'intelligence raisonnable), 1794-1801, il condamne les conquérants et les tyrans, les guerres menées injustement, et ne tient pour juste que la guerre qui apporte la liberté. Dans sa rétrospection historique la désolation du présent semble terrible. Le manuscrit rejeté par la censure cite l'exemple polonais pour évoquer la mort de la nation : « En fin,

³² Gy. Kókey, *A Kościuszko-felkelés visszhangja a korabeli magyar sajtóban* (Les retentissements de l'insurrection de Kościuszko dans la presse contemporaine hongroise), in *Tanulmányok a lengyel—magyar irodalmi kapcsolatok köréből* (Etudes sur les relations littéraires polono-hongroises), réd. par. I. Csapláros, L. Hopp, J. Reychman, L. Sziklay, Budapest 1969, pp. 301-316; cf. les n^{os} mai-juin et novembre du *Magyar Kurir*, pp. 653, 739-740, 636-637; *Magyar Hirmondó*, 11 avril 1794, pp. 507-510.

³³ B. Kossányi, *A lengyel—magyar kapcsolatok történetének írott emlékei és a magyar levéltárak* (Les documents écrits de l'histoire des relations polono-hongroises et les archives hongroises), in *Magyarország és Lengyelország* (La Hongrie et la Pologne), réd. par K. Huszár, Budapest-Warszawa 1936, pp. 90-94; A Goriupp, *A kormányzat sajtópolitikája és a magyar hírlapok a XVIII. század fordulóján* (La politique de presse du gouvernement et les journaux hongrois au XVIII^e siècle), *Magyar Könyvszemle*, 1944, p. 25; B. Dezsényi et Gy. Nemes, *A magyar sajtó 250 éve* (Les 250 ans de la presse hongroise), Budapest 1954, pp. 31-34, 45.

³⁴ *Francia tervezet magyar-lengyel felkelésre 1796-ból* (Projet français pour une insurrection hungaro-polonaise en 1796), éd. S. Vadász, *Századok*, 1970, pp. 70-74.

effacés parmi de nombreuses nations, nous n'avons ni nom, ni voix dans les grandes affaires.» Dans l'analyse juridique de *Magyarország törvényes állása* (La situation légale de la Hongrie), en 1804, il en appelle à la solidarité de l'humanité pour l'indépendance de sa nation et il exige que son pays puisse être heureux «selon ses propres lois». Dans son roman satirique intitulé *Tarimenes utazása* (Le voyage de Tarimène), 1804, il condamne de nouveau les guerres conquérantes et les crimes de l'oppression.³⁵

Exemple polonais — analogie hongroise

C'est Kazinczy et le cercle de ses correspondants qui donnent l'image la plus complète de l'intérêt politique et culturel que les écrivains et poètes hongrois ont porté aux Polonais, et de leurs échanges d'opinion sur ce sujet. Dans son poème intitulé *Költői levél egy jó barátjához*³⁶ (Lettre poétique adressée à un bon ami), 1797?, János Kis (1770-1846), appartenant au cercle classiciste de l'écrivain condamné pour jacobinisme, rêve du recouvrement de la liberté en Pologne, et il expose ses idées de réforme à réaliser dans la patrie des Polonais.

Kazinczy, libéré de sa longue captivité, commence une correspondance avec József Csehy, officier cultivé qui se trouve en différentes garnisons en Galicie à partir de 1801. Csehy informe l'écrivain s'activant à réorganiser la vie littéraire hongroise des événements encourageants de là-bas, de ses observations politiques, sociales et culturelles pendant les guerres napoléoniennes. Ils souhaitent tous la résurrection de la Pologne. L'auteur de la lettre commente ainsi la ratification de la constitution du Duché de Varsovie : « Les Polonais, ou du moins une partie d'entre eux, ont obtenu la Constitution qui met en sécurité leur liberté et leur existence nationale. »³⁷ Il s'est même procuré la nouvelle constitution napoléonienne dans une librairie de Varsovie, où « toutes les œuvres de la littérature politique française interdite à Vienne » étaient accessibles. L'année suivante, il écrit à Kazinczy que les Polonais, « maintenant plus que jamais » tiennent à leur langue.³⁸ Après l'occupation de Vienne en mai 1809, Csehy, toujours en terre polonaise, tire les conclusions suivantes : « il faut chercher le fondement de l'Etat dans son caractère national, c'est ce que montrent aussi les expériences du Duché de Varsovie... »³⁹ Dans sa lettre écrite des environs de Lublin, il loue le peuple polonais qui a ressuscité et se renouvelle. « Ce peuple de grand cœur mérite l'amélioration de sa condition. Il s'est éduqué dans les jours heureux de patriotisme... Une constitution rigoureuse gouverne et dirige les efforts patriotiques des plus zélés. »⁴⁰

³⁵ J. Szauder, *Bessenyei György, in A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig* (L'histoire de la littérature hongroise de...), dir. I. Sőtér, Budapest 1965, vol. III, pp. 22-53.

³⁶ *Kis János Poétai munkái* (Les œuvres poétiques de János Kis), Pest 1865, p. 442.

³⁷ Le 19 août 1807. MTAK Kézir. Magyar Irodalmi Levelezés (Correspondance littéraire hongroise. Département des manuscrits de l'Académie des Sciences de Hongrie) 4^e partie, n° 46 p. 89; Csapláros, *op. cit.*, 1975, p. 216.

³⁸ 23 juin 1808. MTAK Kézir. place cit. p. 134.

³⁹ *Kazinczy Ferenc levelezése* (Correspondance de Ferenc Kazinczy), éd. J. Váczy, Budapest 1896, vol. VII, pp. 151-153.

⁴⁰ 18 juin 1812. *Correspondance de F. Kazinczy*, 1899, vol. IX, pp. 504-506.

Et lorsque Napoléon entre à Wilna et traverse le Niemen, Kazinczy s'écrie avec enthousiasme : « La Pologne est de nouveau un pays, la pauvre nation polonaise, la nation polonaise tuée de façon meurtrière est de nouveau une nation ». ⁴¹ Le mois suivant, dans sa lettre écrite à Miklós Cserey en Transylvanie, Kazinczy souligne à propos des Polonais, mais en pensant aux Hongrois : « L'amour de la patrie est la première vertu de l'homme qui vit en société. » ⁴² Les devoirs du patriote demandent bien des sacrifices. « Le soleil s'est enfin levé pour les Polonais, même si c'est au prix d'horribles pertes. . . » — écrit-il le même jour à István Sárközy en Transdanubie. ⁴³ Kazinczy informe de tout cela Mihály Helmeccy, traducteur éminent et rénovateur de la langue : « Ce qui est survenu en Pologne a été appris avec une immense joie par tout homme honnête. J'ai été profondément ému quand je l'ai lu. . . (ici il fait allusion aux événements de la diète de Varsovie du 26 juin 1812). Oh combien j'envie maintenant les Polonais. Quel beau destin que celui connu par Czartoryski. » ⁴⁴

La juste cause des Polonais a échoué avec la guerre de conquête de Napoléon. Le témoin et chroniqueur authentique que fut Csehy pour Kazinczy est tombé le 29 septembre 1812 aux environs de Lubomil en Lituanie. C'est avec douleur que ce dernier écrit à Ádám Pálóczi Horváth : « Il a lutté avec grand plaisir pour la délivrance de la Nation Polonaise. . . Notre Patrie a beaucoup perdu avec ce brave jeune homme. C'est de moi que la Patrie apprendra sa biographie et son image. » ⁴⁵

Les espoirs évanouis et les changements de pouvoir européens font écrire à Kazinczy ces mots pessimistes adressés à László Majthényi : « Que peut attendre l'humanité? L'Autriche? Notre patrie et notre nation? Les deux voisins de l'Autriche sont parvenus à une force épouvantable et si l'amitié venait à se briser et que disons, L'Antemurale (c'est-à-dire la Pologne!) serait perdue, le danger nous vient de deux côtés. . . » Dans cette constellation de politique extérieure et intérieure il désigne ainsi le travail de l'écrivain : « J'investis toutes mes forces à enrichir notre langue et notre littérature. » ⁴⁶ Sous le règne de François I^{er} bafouant de plus en plus la constitution, quand le gouvernement de Vienne refuse de convoquer la diète en Hongrie et en Transylvanie pendant la période à partir des années 1811-12, on doit faire face à des tâches qui rappellent celles de la Pologne partagée et celles du Royaume de Pologne créé par le Congrès de Vienne en 1815. L'esprit de résistance, qui renaît en réponse à la politique réactionnaire de la Sainte-Alliance de Vienne s'accompagne du renforcement des ambitions culturelles nationales : on s'engage dans des luttes littéraires et d'autres pour la rénovation de la langue et de nouveaux mouvements de réforme bourgeois se manifestent contre le féodalisme.

Toutes ces circonstances se conjuguent pour accroître l'intérêt des Hongrois pour la Pologne. C'est avec scepticisme qu'ils apprennent les nouvelles sur la constitution

⁴¹ A Mihály Helmeccy, 24 juillet 1812. *Correspondance de F. Kazinczy*, 1900, vol. X, p. 52. Cf. les informations du *Magyar Kurir*, juillet 1812 n° 21 : « Lengyelország kikiáltatott . . . » (« La Pologne a été déclarée. . . »)

⁴² Le 15 août 1812. Vol. X, p. 68.

⁴³ Le 15 août 1812. Vol. X, pp. 71-72.

⁴⁴ Le 10 septembre 1812. Vol. X, pp. 113-114.

⁴⁵ Le 3 juillet 1814. *Correspondance de F. Kazinczy*, 1901, vol. XI, p. 449.

⁴⁶ *Széphalom*, 15 mars 1815. *Correspondance de F. Kazinczy*, éd. I. Harsányi, Budapest 1927, vol. XXII, p. 316.

libérale signée à Varsovie et ils émettent des commentaires à propos du texte de la constitution et des promesses du tsar Alexandre I^{er}.⁴⁷ Les patriotes hongrois renouent leurs relations personnelles avec les écrivains, penseurs politiques et réformateurs polonais, qui ont continué, au cours des décennies précédentes, de faire des efforts pour sauver la nation dans les conditions changeantes.⁴⁸ L'intérêt que Kazinczy et József Dessewffy portent aux Polonais et aux langue et littérature polonaises s'explique notamment par les rencontres reprises à Bártfa et par les cercles qui s'y sont formées.

Dans ses *Bártfai levelek* (Lettres de Bártfa), Dessewffy raconte que les Polonais voisins aimaient la ville d'eau de Bártfa, qu'« on y rencontrait parfois des personnes connues, et souvent des sociétés très agréables... » mais qu'« on ne peut plus trouver de la bonne humeur et de la gaieté chez les patriotes du pays démorcelé... ils étaient autrefois plus joyeux et déployaient plus de luxe, ils avaient encore de grands espoirs quant au recouvrement de l'indépendance complète de leur pays, ils semblaient vouloir noyer leurs malheurs passés dans la fête, mais ils se retirent maintenant, ils sont pour la plupart sérieux, cherchent la solitude et se taisent... » C'est avec une compassion humaine qu'il souligne : « Nous autres, Hongrois, ne pouvons regarder aucun Polonais sans le plaindre et l'estimer... et le démorcellement de la patrie est la plus grande catastrophe pour une nation... » Il continue en exposant des idées patriotiques : « Une profonde âme nationale distingue et orne cette vaillante nation. Ses dames les plus subtilement élevées ne parleront jamais d'autre langue entre elles que le polonais, langue qui, sur leurs lèvres particulièrement, a un charme ravissant. Combien souvent je les ai vues s'étonner de ce que parmi nos dames de haut rang, nombreuses sont celles qui ne savent parler en leur langue de naissance... Mais j'ai été témoin d'autres exemples aussi du sentiment patriotique des Polonais » continue l'auteur de la lettre et il raconte l'arrestation d'Ignacy Potocki à Bártfa, à un dîner de Czartoryski, son emprisonnement à Pétersbourg, puis il ajoute : « Qui n'estimerait une nation qui aime autant son fils se vouant à sa patrie avec zèle? cuique suum »⁴⁹ La 7^e lettre sur le patriotisme des Polonais et sur l'amour de leur langue et l'ensemble de lettres envoyé à Kazinczy ont amené le chef de file de la vie littéraire hongroise à répondre.

Kazinczy invite l'auteur des *Lettres de Bártfa*, député à l'Assemblée nationale et combattant des droits de la langue hongroise, à « peindre avec de chaudes couleurs le prince Czartoryski, Ignacy Potocki, Mórski et tous les hommes et femmes hongrois et polonais estimables » au lieu de ces descriptions minutieuses. Et il ajoute un mot d'encouragement : « Cela t'ouvrirait un beau champ. »⁵⁰ C'est dans la correspondance

⁴⁷ *Hazai és Külföldi Tudósítások*, 1816 n^{os} 3-15; *Correspondance de F. Kazinczy*, 1904, vol. XIV, pp. 23, 53; Kazinczy à János Kis, *Széphalom*, 6 mars 1816; Cserey à Kazinczy à Illyefalva, 18 mars 1816.

⁴⁸ B. Suchodolski, *Rozwój i problematyka filozofii Oświecenia w Polsce* (Le développement et les problèmes de la philosophie des Lumières en Pologne), Wrocław 1959, p. 210; T. Mikulski, *Walka o język polski w czasach Oświecenia* (Lutte pour la langue polonaise au temps des Lumières), *Pamiętnik Literacki*, 1951, pp. 799-801; M. Piszczkowski, *Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego Oświecenia* (Problèmes provinciaux dans la littérature polonaise des Lumières), Kraków 1964, pp. 121-141, 172 (Oświecenie w Galicji—Lumières en Galicie).

⁴⁹ *Bártfai Levelek* (Lettres de Bártfa), écrites à Gábor Döbrentei en Transylvanie par József Dessewffy en 1817. A. S. Patak 1818, pp. 115, 120, 124; J. Reychman, *Podróże polskie do kąpieli bardiowskich w XVIII i na początku XIX wieku* (Voyages polonais aux bains de Bártfa au XVIII^e siècle et au début du XIX^e), *Wierchy*, 1958, pp. 27-29.

⁵⁰ *Széphalom*, 18 septembre 1818. *Correspondance de F. Kazinczy*, 1906, vol. XVI, pp. 141-142, 147.

de Kazinczy que se sont conservées les réflexions du destinataire original, Gábor Döbrentei, sur les lettres à sujet polonais, lui écrites par Dessewffy et qui lui ont « réchauffé le cœur » par leur patriotisme. « L'affaire des Polonais est gravée dans mon cœur . . . Et leur sort peut être le miroir effrayant du nôtre . . . »⁵¹ — affirme le rédacteur de « Erdélyi Múzeum » (Musée de Transylvanie). Et cette idée n'est pas inconnue dans les manifestations littéraires.

Après les voyages faits en terre polonaise autour des années 1800, comme celui de Gergely Berzeviczy, d'éminents auteurs de mémoires hongrois visitent, au début des années vingt, les parties sud de la Pologne. Le journal de voyage de Ferenc Toldy, fondateur de l'historiographie littéraire hongroise, est d'un intérêt général pour l'histoire de la culture; ici ses expériences de voyage en Galicie et à Cracovie sont encore dominantes et il écrit encore peu de ses impressions et ses lectures littéraires.⁵² Le comte István Széchenyi parcourt la terre polonaise comme jeune officier des hussards, de Dukla à Tarnopol par Kombornia, Bachóre, Krzywce, Grodek et Léopol. En tournant les pages de l'*Histoire de Charles XII*, notamment en lisant le livre 2 (la « Description de la Pologne »), quoique corrigeant l'image de Voltaire sur la Pologne, il comparait souvent dans ses remarques critiques les conditions sociales et économiques arriérées de la Pologne à celles de la Hongrie.⁵³ Les mémoires de Ferenc Pulszky, qui passera plus tard par ici, reflètent une sympathie humaine pour les patriotes polonais.⁵⁴

C'est certainement l'opinion des écrivains hongrois que traduit l'idée qui se dégage des lettres de Kazinczy et de ses correspondants traitant du sort de l'« Etat » polonais privé de ses frontières. La lettre de Cserey adressée à Kazinczy en fin janvier 1826 exprime l'espoir de tous : « Tout homme de bonne volonté désire le rétablissement de la Pologne indépendante . . . et comme l'Europe a intérêt à ce que la Pologne se sépare de l'Empire russe, je crois fermement que cela arrivera bientôt. »⁵⁵ Le règne despotique du tsar Nicolas qui suivit Alexandre I^{er} sur le trône déçut les espoirs attachés à la mort de celui-ci et cela inquiéta aussi les autres peuples de la Monarchie. On ne peut que confirmer la constatation selon laquelle la ressemblance entre l'histoire polonaise et l'histoire hongroise a suggéré à nos nobles et à nos écrivains l'opinion que la suppression autoritaire de l'Etat féodal polonais peut signaler aussi la décadence de la patrie des Hongrois.⁵⁶ Au cours des années qui ont suivi le partage territorial et politique de la République nobiliaire, pendant les premières décennies du Duché de Varsovie et du Royaume de Congrès, l'idée de ce mauvais présage revêtit plusieurs formes littéraires. L'attention particulière prêtée aux événements culturels, sociaux, politiques et aux mouvements nationaux polonais est justifiée aussi par la circonstance que l'axe des mouvements nationaux dirigés contre les règnes despotiques européens après la révolution française de 1830, traversait la zone polonaise partagée en trois

⁵¹ Maros Némethi 8 Sept. 1818. *Correspondance de F. Kazinczy*, vol. XVI, p. 177.

⁵² Toldy Ferenc naplói (Journal de F. Toldy), OSzK Fol. Hung. 1615, pp. 64-69.

⁵³ Gróf Széchenyi István Naplói (Le Journal du comte István Széchenyi), Budapest 1926, vol. II, pp. 385-388, 400-401, 410-411; Csapláros, *op. cit.*, 1961, pp. 137-139.

⁵⁴ F. Pulszky, *Életem és korom* (Ma vie et mon époque), Budapest 1958, vol. I, pp. 63, 148 etc.

⁵⁵ Le 29 janvier 1826. *Correspondance de F. Kazinczy*, 1909, vol. XIX, p. 515.

⁵⁶ Csapláros, *op. cit.*; Apollo 1939, p. 178; E. Kovács, *A lengyel kérdés a reformkori Magyarországon* (Le problème polonais en Hongrie à l'époque des réformes), Budapest 1959, p. 66.

parties et menait de là vers les autres nations européennes luttant pour l'indépendance et pour la liberté.⁵⁷ L'objectif de défendre la constitution que se fixa l'Insurrection de Novembre (1830) des Polonais correspondit au programme politique des nobles hongrois déçus par la cour de Vienne et qui exigeaient des réformes et un gouvernement constitutionnel.

Les décennies qui marquent la transformation nationale moderne (bourgeoise) couvrent à peu près la même période dans les deux pays. Et bien que les Lumières polonaises, présentant bien des analogies avec l'évolution hongroise mais plus avancées, aient commencé un peu plus tôt et progressé plus rapidement que les Lumières hongroises, le sort national des deux peuples, les efforts culturels au même contenu, visant notamment la réforme de la langue, ont approfondi les relations polono-hongroises dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, et les idées de réforme politique, les mouvements éclairés aux objectifs sociaux et nationaux à l'ordre du jour dans les deux pays les ont maintenues vivantes.⁵⁸ L'un des traits les plus caractéristiques du « thème polonais » en Hongrie est qu'il s'agit là d'« une continuité historique qui traverse toute l'époque des réformes et qui s'insère organiquement dans le développement de la vie publique hongroise ». L'analyse de la sympathie des Hongrois pour les Polonais, notamment de ces racines sociales, confirme de façon convaincante la théorie selon laquelle la profonde analogie des conditions sociales hongroises et polonaises et celle des efforts politiques et culturels hongrois et polonais expliquent les phénomènes décrits ci-dessus, ainsi que le fait que la présence du « thème polonais » a teinté pendant longtemps d'une couleur particulière l'évolution sociale hongroise. Au temps du « Printemps des Peuples » la cause de la progression nationale et la lutte pour la reconnaissance de l'Etat hongrois indépendant étaient liés inséparablement au « thème polonais » en Hongrie.⁵⁹

Les exemples littéraires cités plus haut et ayant trait à la Pologne prouvent que les manifestations multiples de l'intérêt porté aux Polonais ne commencent ni à l'époque du romantisme ni à celle des réformes mais qu'elles sont apparues avec leurs caractéristiques principales dès l'époque des Lumières, avec les mouvements qui

⁵⁷ Selon le jugement de Marx « à partir de 1789 il faut apprécier l'intensité et la viabilité de toute révolution selon son rapport à la Pologne ». Marx—Engels, *Полное собрание сочинения* (Œuvres complètes), Moscou 1962, vol. XXII, p. 165; C. Bobińska, *Marks i Engels a sprawy polskie* (M. et E. et les affaires polonaises), Warszawa 1954, p. 98 etc.; H. Jabłoński, *Międzynarodowe znaczenie polskich walk narodowe-wyzwoleńczych, XVIII i XIX w.* (L'importance internationale des luttes d'indépendance nationale polonaises aux XVIII^e et XIX^e siècles), Warszawa 1955, p. 23 etc.; I. Csapláros, *Sprawa polska w węgierskiej opinii publicznej w roku 1848* (Le problème polonais dans l'opinion publique hongroise en 1848), in *Studia i materiały do historii wojskowości* (Etudes et sources d'histoire militaire), Warszawa 1958, vol. IV, pp. 127-245; J. Révai, *Marx és a magyar szabadságharc* (Marx et la guerre d'indépendance hongroise), in *Marxizmus, népiesség, magyarság* (Marxisme, populisme, hungarisme), Budapest 1949, pp. 197-198.

⁵⁸ E. Kovács, *A lengyel irodalom története* (Histoire de la littérature polonaise), Budapest 1960, pp. 105-130; Csapláros, *op. cit.*, 1961, pp. 163-169; L. Sziklay, *A lengyel—magyar, szláv—magyar viszony néhány kérdéséről a XIX. század első felében* (Sur certaines questions des rapports polono-hongrois et slavo-hongrois dans la première moitié du XIX^e siècle), A Szegedi Tanárképző Főiskola Évkönyve (Annuaire de l'Ecole Normale Supérieure de Szeged), 1961, pp. 151-163; E. Niederhauser, *A nemzeti megújulási mozgalmak Kelet-Európában* (Les mouvements de renaissance nationale en Europe de l'Est), Budapest 1977, pp. 68-75, 148-162.

⁵⁹ Kovács, *op. cit.*, 1959, pp. 4, 29.

exigeaient la renaissance nationale.⁶⁰ Dans cette première phase c'étaient plutôt les changements politiques et non les événements littéraires qui trouvèrent un écho en Hongrie. L'évolution de ce phénomène fondamental conduisit, dans un processus naturel, à ce que l'intérêt général porté à la Pologne s'étendit, au-delà des événements historiques et politiques d'actualité, aussi à la culture et littérature polonaises.

Les moyens permettant la connaissance de la littérature polonaise

La connaissance de la littérature polonaise présente des formes et utilise des moyens divers. La variété des rapports tient plutôt à certaines occasions et circonstances personnelles qu'à une information régulière. L'importance des langues intermédiaires (latin, allemand, français) est évidente. Les opinions accompagnées de commentaires personnelles sont caractéristiques de la vie littéraire de l'époque.

Nous savons peu de la réédition du recueil intitulé *Opera lyrica* (Nagykároly 1780) du piariste Stanisław Konarski, précurseur des Lumières polonaises. Il est vraisemblable que l'auteur d'odes, Hannulik János Krizosztom qui vit là-bas ait collaboré à la publication de l'auteur polonais. L'intérêt porté à la poésie polonaise baroque par le professeur de rhétorique et de poétique du lycée piariste est attesté aussi par l'influence du poète Maciej Kazimierz Sarbiewski sur ses poèmes néolatins.⁶¹

La revue informative intitulée « Mindenés Gyűjtemény » (Collection Universelle) publie des extraits du livre *Uprawdzenia króla Stanisława Augusta w r. 1771* de Józef Larisch (Warszawa, 1782) traitant un sujet historique.⁶² Ici le correspondant anonyme de Pest parle de la période critique du règne de Poniatowski, vers la fin de l'ère josphiniste, où la résistance des nobles s'est renforcée contre la politique de Vienne. La revue « Magyar könyv-ház » (Maison de livres hongrois) publiée par l'ancien jésuite János Molnár, chanoine de Szepes, présente deux représentants de la littérature polonaise contemporaine, au cours des années 90. Une brève information rend compte de l'activité multiple du « prétendument célèbre » Franciszek Bohomolec, « professeur jésuite de l'éloquence en langues latine et polonaise ».⁶³

Quelques années plus tard, dans son article informatif sur Adam Naruszewicz, le rédacteur de la revue publie des données bibliographiques importantes sur cet auteur déjà connu pour ses voyages à Bártfa, qui fut un historien, poète à la cour, ex-jésuite et membre de la Commission d'Education Nationale préparant la réforme scolaire polonaise (Komisja Edukacji Narodowej, 1773). Il fournit des informations détaillées sur ses mémoires, ses poèmes, ses traductions, ses œuvres historiques, tout en ajoutant ses propres appréciations sur l'activité de l'écrivain polonais ayant plusieurs fois été en

⁶⁰ Csapláros, *op. cit.*, 1961, pp. 161, 168.

⁶¹ St. Konarski, *Opera lyrica*, M. Carolini 1780, p. 116 (sa première publication à Varsovie en 1767); Csapláros, *op. cit.*, 1961, pp. 36-37, 144; Matthiae Casimir Sarbievii, *Carmina*, Budae 1824, p. 364.

⁶² *Mindenés Gyűjtemény*, dir. par J. Pétzeli les 12-16 décembre 1789, pp. 321-336 et 337-348; Csapláros, *op. cit.*, 1961, pp. 49-50.

⁶³ *Magyar könyv-ház*, 1793, pp. 26-27.

Hongrie dans la suite de Czartoryski.⁶⁴ Il le tient pour l'une des figures les plus éminentes du siècle, sans oublier de souligner, outre ses grandes connaissances, ses vertus de patriote.

L'attention de Sámuel Gyarmathy, ce Transylvanien d'orientation encyclopédique, s'arrête à un dictionnaire. « Je lis en ce moment un Lexique Polonais de quatre volumes — imprimé en 1790 à Lipsia » — écrit à la fin du siècle le savant-linguiste de l'étranger à György Aranka. « On y voit un effroyable ordre méticuleux, que nous ne trouverons que dans 200 ans chez nous. »⁶⁵ La remarque du savant, qui lui-même affronte les problèmes de rédaction d'un dictionnaire, fait aussi la critique du retard de son pays.

Certains faits attestent qu'on a manifesté de l'intérêt aussi pour les traditions de la littérature polonaise,⁶⁶ mais les thèmes littéraires nouveaux et les phénomènes qui correspondaient aux efforts communs attiraient beaucoup plus l'attention. Csehy, qui occupe son poste en Galicie, correspond avec Kazinczy sur des problèmes linguistiques et littéraires aussi, de même qu'il le fait avec Benedek Virág, poète et traducteur au goût classiciste. C'est au début du siècle qu'il écrit à Virág : « Je n'oublierai jamais mademoiselle la comtesse Theophila Rzewusky, ni elle, ni sa mère, à cause d'un merveilleux chant polonais... » La chanson fort populaire entendue en polonais près de Tarnów et traduite en français, symbolise la Pologne. « Après la tempête nocturne, le jardin est ravagé, il n'y a que des épines partout, seule la fleur de l'espérance est restée vivante... » De la traduction hongroise envoyée en prose, accompagnée des lignes mélancoliques de l'auteur de la lettre, Virág refait un poème à cadence iambique, sans rimes. *Teophila éneke a Visztula partján* (Le chant de Theophila aux bords de la Vistule) arrive à son destinataire par l'intermédiaire de Csehy comme un encouragement poétique en septembre 1801.⁶⁷

A la fin de cette année, Csehy informe ses correspondants de Hongrie qu'il apprend, bien que difficilement, la grammaire polonaise parce qu'il aimerait traduire dans sa langue maternelle les trésors de cette littérature et de cette belle poésie brûlant de patriotisme. C'est avec enthousiasme qu'il écrit à Virág sur Naruszewicz et il cite la

⁶⁴ *Magyar könyv-ház*, 1797, pp. 210-213. Les œuvres citées de Naruszewicz : *Pieśni wszystkie Horacjusza* (Chants complets de Horace), *Tacyta Dzieła Wszystkie* (Œuvres complètes de Tacite), *Historia narodu polskiego* (Histoire du peuple polonais), *Historia J. K. Chodakiewicza* (Histoire de J. K. Chodkiewicz), *Tauryka, Dyariusz podróży St. Augusta* (Journal de voyage de St. August); Csapláros, *op. cit.*, 1961, p. 110.

⁶⁵ Le 24 janvier 1798. Jancsó, *op. cit.*, 1966, p. 41; L. Gáldi, *A magyar szótáriróadalom a felvilágosodás korában* (Les dictionnaires hongrois à l'époque des Lumières), Budapest 1957, p. 137.

⁶⁶ Nous pouvons mentionner par exemple le manuscrit de Grądzki conservé à Kolozsvár, qui a été publié par Károly Koppi, professeur piariste à l'Université de Pest : *Historia belli cosacco-polonici authore Samuele Grondski de Grondi*, conscripte anno MDCLXXVI... Pestini 1789, p. 452; l'*Ephemerides Budenses* en a écrit un compte rendu dans son numéro 10 du 3 mai 1790. Une autre œuvre de l'époque baroque, le dialogue intitulé *De vanitate consiliorum* de St. H. Lubomirski (1642-1702) est de nouveau paru en 1795 à Kolozsvár, citadelle de la culture hongroise en Transylvanie, après deux éditions précédentes dans le pays (Tyrnaviae-Nagyszombat 1701, Claudiopoli-Kolozsvár 1745); le *Magyar könyv-ház* en a également rendu compte, 1795, pp. 150-151. L'hymne du roi Casimir a été traduit du latin en hongrois par le piariste Bernát Benyák : *A boldogságos Szűz Máriának tiszteletére szánt, Kázmér Lengyelország királya által költi és deákból magyar nyelvre tett... ének* (Chant en l'honneur de la bienheureuse Vierge Marie, prononcé par Casimir, roi de Pologne et traduit du latin en hongrois), Vázt 1798 (*Hymnus Sancti Casimiri...*) cf. Csapláros, *op. cit.*, 1961, pp. 50, 85-86, 107-109.

⁶⁷ Le 6 juillet 1801. Archives de l'Académie des Sciences, loc. cit., 54-55; B. Virág, *Poémák* (Poèmes), Pest 1811, p. 72.

devise empruntée par le poète à une ode (XXVI) de Virgile et placée dans *Do ojczyzny* (A la patrie).⁶⁸ Il traduit en résumé l'ode de Naruszewicz aussi pour Kazinczy.

Quelques années plus tard (en 1808) marchant vers Radzymin près de Varsovie, Csehy fait part de ses impressions de voyage et décrit Varsovie à Kazinczy. Il remarque, à son tour, la francomanie des Polonais, mais il souligne aussi l'importance et l'utilisation générale de la langue polonaise. Après une représentation de théâtre à Cracovie, où il a vu une comédie médiocre jouée par des acteurs polonais, il fait l'éloge du beau théâtre de Varsovie, du bon orchestre et du beau chant des artistes polonais. « Ils ont pour directeur Bogoslawski » — signale l'épistolier, en ajoutant qu'une autre troupe joue à Poznań, et qu'une troupe de théâtre française est en partance pour Magdebourg.⁶⁹ Il rend compte de la parution de deux journaux en langue polonaise et aussi de la situation politique à Varsovie.

Un événement important de ces années fut que le Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk, la Société Varsovienne des Amis des Sciences (1800) élit, à sa session du 5 novembre 1804, des délégués hongrois parmi ses membres d'honneur : le comte Sámuel Teleki, chancelier de Transylvanie, le comte Vince Batthány, comes suprême du département de Hont, le comte Ferenc Széchényi, fondateur de la Bibliothèque et du Musée Nationaux.⁷⁰ Ce geste des directeurs de la Société symbolise, au niveau des aristocrates mécènes de la culture et de la science nationales, l'intérêt réciproque, qui connaît un développement encourageant parmi les membres cultivés de la noblesse éprise de réformes.

Ici nous nous devons de mentionner l'intéressante découverte du fils de Teleki, l'écrivain et poète Domokos Teleki, disparu jeune, qui a surpris le monde scientifique par sa révélation publiée dans son *Egynéhány hazai utazások*... (Bécs 1796) traduit en allemand sous le titre de *Reisen durch Ungarn und einige angrenzende Länder* (Pest 1805). En effet, après la mention qu'en a fait précédemment Péter Bod, c'est lui qui apprend au grand public « que le beau codex de parchemin à la belle écriture, qui contient la plus ancienne traduction polonaise de la Bible » se trouve en Hongrie, dans la bibliothèque du collège de Sárospatak; c'est une rareté de grande valeur, dont la traduction a été commandée par Hedwige, fille du roi Louis I^{er}... »⁷¹ C'est en 1806 que Jerzy Samuel Bandtkie, le conservateur de la bibliothèque de l'Université Jagellonne à Cracovie apprit l'existence du manuscrit nommé *Sárospataki Biblia* (*Biblia szarosza-*

⁶⁸ Le 24 décembre 1801. Csehy à Virág, Arch. Acad. Sc. loc. cit., 60; A. St. Naruszewicz, *Liryka*, Warszawa 1778, vol. I, pp. 101-108.

⁶⁹ Le 23 juin 1808; le 9 octobre et le 20 décembre. Arch. Acad. Sc. loc. cit., 134, 136 et 139-141; Csapláros, *op. cit.*, 1961, pp. 116-117; E. Szwankowski, *Teatr W. Bogusławskiego w latach 1799-1814* (Théâtre de Bogusławski...), Wrocław 1954, pp. 161-162, 296.

⁷⁰ A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk* (Société Varsovienne des Amis des Sciences), Kraków—Warszawa 1900, vol. I, pp. 269-271, 1905, vol. III, p. 481; Journal de voyage en forme de lettre, écrit en allemand par V. Batthány, *Reise von Krakau nach Bartsfeld in Briefen, Zeitschrift von und für Ungarn*, 1802, vol. I, pp. 35-67; Csapláros, *op. cit.*, 1961, p. 94; B. Suchodolski, *Rola Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk w rozwoju kultury umysłowej w Polsce* (Le rôle de la Société Varsovienne des Amis des Sciences dans le développement de la culture intellectuelle en Pologne), Warszawa 1951, p. 205.

⁷¹ Csapláros, *op. cit.*, 1961, 9.95; Krzyżanowski, *op. cit.*, 1966, pp. 33-34, 559; P. Bod, *A Szent bibliainak históriája* (Histoire de la Sainte Bible), Szeben 1748; I. Harsányi, *A sárospataki lengyel biblia* (La bible polonaise de Sárospatak), *Magyar Könyvszemle*, 1909, pp. 93-120.

tacka ou *Biblia królowej Zofii*), cette relique de l'histoire de la culture, une traduction en vieux polonais d'une partie de l'Ancien Testament qui constitue un des plus anciens monuments linguistiques polonais.

Voici un siècle que David Czvittinger a rédigé son encyclopédie des écrivains, qui fut la première tentative de résumer les connaissances scientifiques hongroises. Dans son appendice où on traite aussi l'histoire de la Pologne, «*De scriptoribus quibusdam rerum poloniarum*», des auteurs polonais et leurs œuvres trouvent également leur place.⁷² Au début du XIX^e siècle Elek Horányi a publié en langue latine son œuvre encyclopédique, le *Memoria Scriptorum Scholarum Piarum*, un dictionnaire universel pour l'ordre des Piaristes⁷³ en devançant de quelques années l'entreprise analogue de Varsovie. Il cite parmi les cent soixante-dix auteurs, plusieurs douzaines d'écrivains et de savants polonais. Il traite même dans les détails l'activité littéraire de certains d'entre eux; il énumère la plupart des livres de Konarski et rend compte avec éloge de l'œuvre du linguiste Onurfry Kopczyński.

Nous pouvons mentionner comme un des signes de l'intérêt manifesté pour la Pologne pendant la période décisive de la renaissance littéraire et la rénovation de la langue hongroise l'épigramme de Kazinczy intitulée *A mi nyelvünk* (Notre langue), où il compte aussi le polonais parmi les langues littéraires évoluées d'Europe, dont nous devrions atteindre le niveau.⁷⁴ En le comparant aux langues française, allemande et italienne, il caractérise le polonais par sa douceur («*miękkości polszczyzny*» — «*miękkość polska*»). En plus de lire le polonais, comme certaines expressions polonaises dans ses notes le prouvent, Kazinczy l'a aussi entendu parler, donc le jugement de son épigramme ne peut pas être considéré comme purement théorique.

Dans une de ses dernières lettres, son correspondant de Pologne fait à Kazinczy une remarque comparant les traductions polonaise et hongroise des *Contes moraux* de Marmontel, ouvrage devenu très populaire partout en Europe. Csehy a lu la traduction de Marmontel par Kajetan Węgierski (*Powieści Moralne*, 1776) qui a été faite presque en même temps que celle de Báróczy (*Erkölcsei mesék*, Bécs 1775, Pest 1785) et celle de János Kónyi (*Díszes erkölcsökretanító beszédek* — faite à partir de la publication allemande *Moralische Erzählungen des Contes moraux*, 1775). Kazinczy a traduit lui aussi plus tard le recueil des contes moraux, et c'est en l'arrangeant de nouveau qu'il l'a publié au début du siècle sous le titre *Szívkepző regék*, en 1808. C'est à cette version que l'auteur de la lettre compare l'œuvre de Węgierski paru trois décennies plus tôt et comme il le remarque, autant que son peu de savoir polonais le laisse juger, cette œuvre n'est point comparable à la réalisation de style et de langue de Kazinczy. A propos du livre, il écrit aussi : «*Les Polonais ont beaucoup de bonnes œuvres imprimées dans*

⁷² *Specimen Hungariae Literatae*, Frankfurt—Leipzig 1711, pp. 75-76 : Appendice, Classis IV. Le premier qui en rend compte est le Magister Johann Jacob Mascou (Maskov) de Gdańsk, *Acta Eruditorum*, Avril 1711 pp. 149-153 (Leipzig).

⁷³ *Scriptores Piarum Scholarum*, Budae 1808, vol. I, 1809, vol. II; pp. 222-236, 238-240 etc. — *Vita et scripta quorundam ex Congregatione Cler. Reg. Scholarum Piarum in Provincia Polona professorum qui* ..., réd. Sz. Bielski Varsoviae 1812; Csapláros, *op. cit.*, 1961, p. 129.

⁷⁴ Kazinczy, *Les Mémoires de ma carrière*, *op. cit.*, pp. 15, 27; L. Gáldi, *Sur quelques pionniers du rapprochement étymologique slavo-hongrois*, *Studia Slavica*, 1955, vol. I, fasc. 1-3, p. 27; Csapláros, *op. cit.*, 1961, p. 121.

toutes les sciences, et ils avancent maintenant à grands pas... »⁷⁵ La mémorable lettre du jeune officier hongrois tombé quelques mois plus tard est un document littéraire de grande valeur sur la nouvelle orientation.

Parallèlement aux informations surgissant ci et là, dans la correspondance, dans les commentaires de revues et dans les encyclopédies, des comptes rendus brossant une esquisse de la littérature polonaise commencent à paraître au cours des années vingt et trente. L'intérêt persistant porté à l'Europe, dont les racines remontent aux décennies des Lumières hongroises, se tourne déjà avec une attention particulière vers la littérature polonaise. C'est ainsi que fut publié, dans la revue mensuelle critique et historique intitulée «Tudományos Gyűjtemény» (Recueil Scientifique), sous la rubrique de «Littérature étrangère», le premier résumé en langue hongroise, l'article de Károly Kiss sur la littérature polonaise,⁷⁶ placé après un aperçu des littératures italienne et française : «Une question concernant la littérature polonaise... »

Le lieutenant Károly Kiss a passé quatre ans en Galicie dans les années 1810, puis il y est retourné après les guerres napoléoniennes. Pendant son séjour à Lwów et dans ses environs, il est devenu collaborateur de revues hongroises, a étudié la littérature polonaise de différentes sources, ce dont il a rendu compte aussi par écrit. «Depuis combien de temps la littérature polonaise a-t-elle atteint une remarquable évolution? — Dans quelle partie du pays de si grande étendue les lumières du présent se sont-elles allumées les premières sur le panorama littéraire? — Quels ont été les patriotes de mérite qui ont le plus efficacement avancé cette culture nationale et quels sont ceux qui tâchent de la mener à la perfection?» C'est à ces questions qu'il tâche de donner une réponse dans son article. Ses bons rapports personnels avec les littérateurs polonais contemporains l'y ont encouragé; comme il écrit : «ma conversation avec un ou deux patriotes polonais de mérite m'ont donné la chance de recueillir quelques connaissances concernant la littérature polonaise que j'ai décidé de soumettre à notre douce patrie.»⁷⁷

Avant de passer aux débuts de la littérature polonaise, l'auteur de l'article dirige l'attention au problème principal dans une chronique politique d'actualité : malgré ses partages, malgré la suppression de son Etat indépendant, la Pologne «a beaucoup gardé de sa nationalité, et elle tâche vraiment de hausser en culture ce qu'elle a gardé». Il voit le moyen de sauvegarde dans l'entretien de la langue : «c'est avec plaisir que l'observateur constate que l'Ordre des principaux polonais parle le mieux la langue nationale et que les Ordres moyens et inférieurs ne comprennent même pas d'autre

⁷⁵ En marche dans la région de Lublin, le 18 juin 1812. *Correspondance de F. Kazinczy*, vol. IX, 1899, p. 515; Kont, *op. cit.*, pp. 11-116; J. Szauder, *Marmontel en Hongrie*, in J. F. Marmontel. *Etudes réunies* par Jean Ehrard, Clermond-Ferrand 1970, pp. 299-311; E. Rządowska, *Les lecteurs polonais de Marmontel*, in *Approches des Lumières, Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris 1974, pp. 439-445; Z. Sinko, *Powieść zachodnio-europejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia* (Le roman européen occidental dans la culture littéraire des Lumières polonaises), Wrocław 1968, pp. 63, 117, 123.

⁷⁶ K. Kiss, *Egy a lengyel irodalmat tárgyzó kérdés* (Un problème ayant trait à la littérature polonaise), *Tudományos Gyűjtemény*, 1824, vol. X, pp. 102-114; *A Lengyel Irodalmat érdeklő tárgyak* (Des sujets intéressant la Littérature Polonaise), 1825, vol. I, pp. 120-128, vol. II, pp. 121-126; Csapláros, *op. cit.*, 1941, pp. 42-43 et *ibid. op. cit.*, 1961, pp. 139-140, 167. Cf. encore *Tudományos Gyűjtemény* 1825, vol. I, p. 112 (information postérieure, provenant de l'article paru en 1824); *Tudományos Gyűjtemény* 1826, vol. I, p. 88 (information sur la deuxième communication de K. Kiss, celle de 1825).

⁷⁷ Kiss, *op. cit.*, 1824, vol. X, pp. 102-103.

langue que leur langue nationale ». Après avoir glorifié la langue maternelle, il souligne l'importance de la culture nationale dans laquelle la littérature joue un rôle si important. Il voit avec plaisir que « de nombreux patriotes, méritants et savants de tout âge et de tout ordre font des efforts combien louables pour la culture nationale et s'efforcent dans leur pays malheureux au plan politique, de répandre et de perfectionner la nationalité, cette source de toutes les belles et braves choses . . . »⁷⁸ Ces vues propres aux Lumières du centre-est européen qui exaltent les manifestations de la conscience nationale, imprègnent tout l'article.

La littérature de langue nationale s'était épanouie à l'ombre de la littérature de langue latine d'abord manuscrite, puis imprimée, et sa floraison commença à « l'âge d'or des sciences », au XVI^e siècle. Les auteurs polonais qui exprimaient leurs sagesses en latin ou en grec jouissaient de grand renom, mais « ceux qui ont fait sensation en leur langue nationale » étaient d'autant moins nombreux. Il s'étend aux traductions pour souligner le rôle de la langue maternelle : « Les Polonais, auxquels les langues anciennes étaient familières, traduisaient en leur langue toutes les œuvres qu'ils trouvaient utiles, belles et parfaites, et ils atteignaient leur objet sans faille aucune puisque la langue polonaise les aidait puissamment dans leur effort. »⁷⁹

Il désigne aussi les bases sociales de ces efforts, en précisant que le peuple était tout à fait ignorant et que les membres de l'Ordre moyen puisaient rarement à la source des hautes sciences. « Seule la noblesse riche était enthousiaste, c'est elle qui plantait dans ses terres les sciences, c'est elle qui les nourrissait et qui utilisait ses fruits. »⁸⁰ La littérature polonaise assumait la propagation de la culture nationale; elle avait à sa tête des personnages comme Mikołaj Rey et Jan Kochanowski. L'article cite nombre d'auteurs, parle du « Style italien » (de l'humanisme et de la Renaissance), du développement de l'imprimerie polonaise, autant de facteurs qui ont joué un rôle important dans le progrès de la littérature nationale polonaise. Il témoigne d'une certaine antipathie pour l'activité littéraire des jésuites et n'accorde pas de grande valeur « aux sombres griffonnages théologiques des siècles obscurs », bien qu'il fasse exception de certains savants.

Après « la période de décadence », il arrive à l'époque du roi Stanislas-Auguste, où on connut un nouveau florissement, « qui en Pologne, au milieu du XVIII^e siècle . . . apporta tout à coup de la lumière à l'horizon de la littérature . . . Ainsi la littérature du XVIII^e siècle s'est liée salutairement à celle du XVI^e siècle ». ⁸¹

La création de ce pont spirituel est la plus importante thèse de l'article. Il compare les Lumières polonaises à « l'âge d'or » des sciences. Et comme pour en fournir l'explication, il fait une rétrospection sur l'histoire de la culture, mais en réalité il n'évoque dans les détails que l'époque des Lumières nationales. Il s'étend sur l'activité du roi Stanislas, Hugo Kołłątaj, Adam Kazimierz Czartoryski et sur les collections des Radziwiłł, Załuski, Ossoliński, Rzewuski et d'autres familles de magnats. Il souligne l'importance de la réorganisation de l'éducation scolaire, il brosse un tableau de la situation de l'instruction, des universités, des collèges, des académies en précisant leur nombre, il parle des bibliothèques, des musées et des collections, des librairies et des

⁷⁸ *Op. cit.*, vol. X, p. 103.

⁷⁹ *Op. cit.*, vol. X, p. 106.

⁸⁰ *Op. cit.*, vol. X, p. 108.

⁸¹ *Op. cit.*, vol. X, p. 114.

imprimeries, il énumère les journaux et les revues et rend compte de l'activité des sociétés de savants. Les énumérations de faits sont accompagnées de remarques optimistes. «Il y a tout espoir à ce qu'en peu de temps le royaume polonais s'approchant à grands pas des véritables lumières nationales, dépasse en bien des choses les autres provinces polonaises voisines.»⁸² Mais il ne parle guère des œuvres d'écrivains contemporains ni dans le cadre général, ni dans le contexte ci-dessus, de même qu'il touche à peine la littérature des Lumières polonaises.

Tout incomplet qu'il soit, ce premier tableau de la littérature polonaise offert par Károly Kiss est d'une grande importance, parce qu'il ouvre une voie. L'auteur qui avait séjourné en Pologne s'est appuyé sur des sources authentiques, ce qui augmente sa valeur. Dans son écrit on décèle l'effet direct de ses impressions personnelles et la sympathie de l'écrivain éclairé pour la Pologne. Nous trouvons parmi ses sources les œuvres historiques de J. U. Niemcewicz, comme *Dzieie panowania Zygmunta III-o króla polskiego* (Histoire du règne de Sigismond III, roi de Pologne) et *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce...* (Recueil des mémoires historiques de la Pologne ancienne...),⁸³ l'étude de Stanisław Kostka Potocki *O wymowie i stylu* (De l'éloquence et du style)⁸⁴ et le résumé de Bentkowski *Historia Literatury Polskiej*⁸⁵ ou l'œuvre critique de Maximilian Ossoliński *Wiadomości historyczno krytyczne do dziejów literatury Polskiej...* (Nouvelles critiques de l'histoire de la littérature polonaise).⁸⁶ L'utilisation des sources polonaises prouvent que pendant son travail visant l'authenticité, Kiss perfectionna aussi sa connaissance du polonais. Comme nous l'avons vu plus haut dans le cas de Kazinczy, Csehy et Dessewffy, l'intérêt porté à la littérature polonaise éveilla l'attention pour la langue polonaise inconnue. Il est vrai que les écrivains qui aient surmonté les difficultés linguistiques furent peu nombreux. C'est plutôt la transmission par l'intermédiaire des langues de rayonnement mondial (en premier lieu l'allemand, le français et en partie l'anglais).

Culture nationale : langue maternelle et littérature

Dans *Közhasznú Esméreték Tára* (Recueil des Connaissances d'Utilité générale), l'article intitulé *Littérature polonaise* ressemble beaucoup aux articles précédents par sa conception. Il est suivi par les articles *Langue polonaise*, *Pologne* et *Les événements*

⁸² *Op. cit.*, 1825, vol. I, p. 124.

⁸³ La première édition «Tom. 3, Warszawa 1819»; la seconde, faite d'après les manuscrits «z rekopeczmow tudziej dzieł w roznych iezykach o Polsce wydanych etc., éd. J. U. Niemcewicza Tom 4. Warszawa 1822; Kiss, *op. cit.*, 1824, vol. X. pp. 104, 107, 110, 113.

⁸⁴ Le livre mentionné par... «przez Stanisława Hrabia Potockiego Senatora, Woiewoda, Presesa Kmissyi oswiecenia narodowego, etc. T. 4. w Warszawie r. 1815».

⁸⁵ Cette édition «wystawiona w Spisie dzieł drukiem ogłoszonych, przez Felixa Bentkowskiego Professora Historii, i Bibliotekarza w Liceum Warszawskiem etc. 2 Tomow w Warszawie i Wilnie 1814».

⁸⁶ Et enfin l'édition d'Ossoliński sur les écrivains polonais et sur leurs œuvres, «...o pisarzach polskich także postronnych, który w Polsce albo o Polsce pisali, oraz ich dziełach etc. Przez Jos. Max. Hrab. z Tecczyna ossolinskiego etc. w Krakowie r. 1819. Tomow 4. Lindétől német nyelvre fordítva» (trad. par Linde en allemand).

de la Pologne jusqu'à 1815.⁸⁷ Il s'agit d'une adaptation aux conditions hongroises de l'œuvre allemande intitulée *Conversations-Lexicon*. Comme le nom de Károly Kiss se trouve aussi parmi les collaborateurs, il a sans doute contribué à la rédaction de l'article en question. Etant donné son genre, l'article manque tout caractère personnel, l'auteur se contente d'une énumération objective.

Là aussi c'est le progrès de la « culture nationale » qui est mis en relief comme trait principal de l'évolution. Il tient Jan Zamoyski « pour le dernier grand promoteur de la culture nationale, qui fut le seul à sauver celle-ci d'être étouffée complètement par les jésuites. Chef de la petite noblesse polonaise qui élut roi István Báthori, cet humaniste et homme de guerre était le beau-fils de Kristóf Báthori, prince de Transylvanie. Depuis ce temps la culture nationale a cessé de progresser à cause des discordes éternelles et les conflits intestins. Les souverains saxons ne lui furent pas non plus favorables, mais c'est avec d'autant plus de gloire qu'elle s'épanouit sous le sage règne de l'érudit Stanislaus Poniatowsky, et ses racines restent si profondes que les orages qui firent déchoir la Pologne de son rang parmi les nations, n'arrivèrent pas à la tuer. »⁸⁸ L'âme de la culture nationale, c'est la littérature et la langue nationales, « la littérature nationale évoluait ensemble avec la vie nationale », souligne l'auteur de l'article.

Il accorde une large place aux ouvrages savants et aux traductions faites depuis les temps les plus reculés jusqu'au-delà de la fin du XVIII^e siècle, sans se taire sur les œuvres de valeur de certains jésuites (Piotr Skarga, Naruszewicz, etc.). Il énumère aussi nombre de contemporains⁸⁹ en présentant quelques-uns d'entre eux par des qualificatifs tels que : « Niemcewicz, un connaisseur renommé du pays, héros et poète », « Jan Kruszyński de bon goût... Woronicz, d'esprit national et élevé comme Pindare, Franciszek Karpiński recommandé pour la noblesse et pour la pureté de sa langue et pour la profondeur et la douceur de ses sentiments. » Ensuite vient l'éloge de Ignacy Krasicki, Dysma Tomaszewski et d'autres. Il revient encore une fois aux grands classiques depuis Kochanowski, et estime « qu'en général les anciens écrivains polonais, tels ceux du temps de Sigismond, d'Auguste et d'István Báthori, sont aujourd'hui encore d'excellents modèles de l'expression polonaise, bien qu'il y eût des changements notables dans la langue polonaise au XVIII^e siècle ». Puis plus loin : « Des hommes de raison veillent à la culture de la langue jusqu'à ces derniers temps même. A Vilna 500 roubles d'argent sont accordés à la meilleure étude linguistique polonaise. La langue polonaise veut maintenant s'affranchir de tout ce qui lui est étranger... »⁹⁰ L'article se réfère à de nombreuses sources, à des travaux latins, polonais, allemands,

⁸⁷ *Közhasznú Esmeretek Tára, a Conversations-Lexicon szerént Magyarországra alkalmaztatva* (Recueil des Connaissances d'Utilité générale, adapté pour la Hongrie selon le Lexique des Conversations), O. Wigand bibliothécaire, Pest 1833, vol. VII, pp. 445-449. L'encyclopédie allemande : *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* (*Conversations-Lexicon*) XII Bände, Brockhaus; Csapláros, op. cit., 1941, p. 43.

⁸⁸ *Közhasznú Esmeretek Tára* (Recueil des Connaissances d'Utilité générale), vol. VII, p. 466. On sait que c'est le fils de la noble et ancienne famille, Andrzej Zamoyski qui a exposé devant l'assemblée nationale polonaise le projet de réforme de l'organisation judiciaire.

⁸⁹ *Op. cit.*, vol. VII, p. 447. En voici un détail : « Parmi les plus récents il faut mentionner Stan. Trembecki, F. Kniaznin, F. Zablocki, Cajetan Wengierski, Valer Gorski, F. Wenzik, Dysma Tomaszewski, l'enthousiaste Cajet. Kozmian, Tymowski, L. Osinski, Reklewski, le zélé Kazim. Brodzinski... », etc.

⁹⁰ *Op. cit.*, vol. VII, p. 447.

français; il cite même des volumes comme le recueil de drames imprimé entre 1770 et 1794, ou la collection des classiques en plusieurs volumes, le *Wybór Pisarzów polskich* (Choix des écrivains polonais) et même un recueil de chansons populaires.⁹¹

L'article de l'encyclopédie fournit une vaste matière informative et dépasse de beaucoup le compte rendu antérieur de Károly Kiss. On y décèle en outre un nouveau trait important : il fait valoir plus nettement le point de vue bourgeois. Depuis 1815 — écrit-il — « la noblesse amateur de littérature a trouvé des collaborateurs enthousiastes parmi les bourgeois, et le zèle dans l'activité littéraire ne se limitait pas au seul royaume polonais mais envahit toutes les contrées qui appartenaient autrefois à la Pologne... »⁹²

Ce point de vue bourgeois plébéen reçoit un accent encore plus marqué dans l'article historique reproduisant un texte allemand et remontant, selon les renvois, à des sources françaises. On y cite en effet, à côté de quelques sources allemandes, plusieurs polonaises et environ dix ouvrages historiques français.⁹³ Cette voix n'est pas étrangère en Hongrie à la veille de la révolution de 1848.

Il condamne avec dureté le féodalisme et la noblesse polonaise : « ... l'économie nationale n'avait d'autre âme que le fouet du gentilhomme. La Pologne était un pays aux contradictions les plus effroyables : car les loups et le grand nombre d'autres bêtes sauvages étaient le plus petit de nos maux. » Et voilà l'essentiel de l'accusation : « La Pologne s'est adonnée aux excès politiques avec autant de légèreté que de passion, si bien que dans la plus grande partie de la noblesse le caractère de républicain n'a jamais pu mûrir. » Les temps anciens et nouveaux ont vainement produit des hommes éminents et héroïques, « la Pologne s'est tant consumée à cause des fautes fondamentales de sa constitution, qu'elle a fini par s'y noyer. ... l'arbre de la liberté tenait sans racines, jusqu'à ce que l'orage l'abbatit ». Il ramène donc la ruine de la patrie polonaise aux maux internes directs, à la constitution nobiliaire, qui a été l'entrave à la création de l'unité nationale. « L'ordre de la légalité et la liberté des citoyens ne pouvaient s'affermir, vu la folie politique selon laquelle : seul l'homme noble est citoyen d'Etat. A cette rude altesse multicéphale, le but de l'Etat n'a jamais été clair, et les Polonais y entendaient encore moins, comment unir la liberté de chacun à la force de tous. C'est pourquoi la nation a perdu l'une après l'autre les conditions de son indépendance... »⁹⁴

Le plus grand tort vient de ce que l'Ordre nobiliaire s'est réservé le droit exclusif de représenter la nation en éliminant l'ordre des bourgeois, et la noblesse divisée en fractions par la haine entre les familles d'aristocrates, appela des armes étrangères dans le pays pour trancher ses discussions autour de l'« héritage de la couronne ». Outre les nombreuses guerres, les jésuites attisaient le feu contre la paix des religions. A l'époque de la culture nationale ascendante, Stanislas-Auguste n'est plus le modèle des rois glorieux, car « lorsque Catherine II éleva, en 1764, le comte Poniatowski, son favori, au trône polonais, P. fut trop faible pour maîtriser l'orgueil des nobles effrénés, il vacillait

⁹¹ *Teatr polski*, Warszawa 1778 etc. *Salanki Polske* [Sielonki polskie], Warszawa 1778.

⁹² *Op. cit.*, vol. VII, p. 447.

⁹³ Par exemple Rulhière, *Histoire de l'anarchie de Pologne et du démembrement de cette république*, Paris 1807; Ogiński, Paris 1826; Salvandy, Paris 1829, etc.

⁹⁴ *Op. cit.*, vol. VII, p. 451.

entre la protection de la Russie et la noble indépendance de la République, se penchant tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre, ce par quoi il perdit l'estime des deux ».⁹⁵ En s'attaquant à la gloire de la nation noble polonaise, c'est l'ordre des nobles que l'auteur radical de l'article rend responsable pour le partage du pays et pour la perte de l'indépendance nationale.

Lorsque tout semble perdu, une figure héroïque s'émerge de l'histoire nationale : « Et alors s'éleva Kościuszko avec la confédération de Cracovie, en mars 1794. Dans la sainte guerre pour la patrie, Varsovie et Vilna sont libérés... les plus beaux jours de la vie de la nation polonaise. Mais c'était trop tard... Puisse-t-il y avoir eu plus grande unité et plus d'hommes aussi éminents et aussi nobles de cœur que Kościuszko parmi les Polonais? »⁹⁶

Le pays anéanti et démorcelé vit quand même, il a gardé « son nom et sa langue », bien qu'après les accords de Vienne les Polonais soient devenus « les sujets de trois puissances ».⁹⁷ Voici la mise en relief de l'une des idées principales des Lumières polonaises et hongroises, idée impérissable suggérant la culture de la langue comme dernière force capable de créer et de conserver la nation.

Un rapport traduit de l'allemand, signé M.K. et paru dans la revue de l'Académie, „Tudománytár” (Recueil de Sciences) offre un mélange d'optiques également intéressantes.⁹⁸ L'auteur inconnu rend un hommage sans partage au roi « mécène et philosophe ». « On peut reconnaître un grand et commun mérite aux savants de Poniatowski, c'est qu'ils ont délivré la langue polonaise de la dernière ruine où l'avait poussée l'époque des phraseurs de latin et des macaronistes... »⁹⁹ Mais il juge sévèrement les écrivains et la littérature de cour. « Tout comme le point où ils prennent leur départ n'est pas le peuple, mais la cour et Varsovie, ce n'est pas la masse du peuple, mais seulement la cour, la capitale qui se reconnaissent en eux. » Et il poursuit en soulignant combien il aurait été important que le « réveil intellectuel » et la littérature qui s'en nourrit, naissent plutôt « du sein du peuple » ; dans ce cas, selon lui, « ils auraient eu une portée beaucoup plus grande et une influence incomparablement plus heureuse et bien plus puissante sur le destin de la Pologne ». L'article blâme l'orientation littéraire française, les traductions et les imitations, leur esprit « libertin » — on aurait dû se tourner plutôt vers les traditions nationales, « les œuvres de marque de nos anciens écrivains où ils auraient découvert la ferme base de la littérature nationale... ». Il blâme la littérature née à la cour de Poniatowski, en disant, qu'« elle n'émane pas de l'esprit du peuple, elle n'est pas issue de l'âme nationale ».¹⁰⁰ Dans la cour patriarcale de Sigismond la littérature nationale avait encore ses attaches, mais la manière de vivre à la cour a changé depuis : « A la fin du dix-huitième siècle, de toutes autres circonstances entrent en jeu. »¹⁰¹

⁹⁵ *Op. cit.*, vol. VII, pp. 452-453.

⁹⁶ *Op. cit.*, vol. VII, pp. 454-455.

⁹⁷ *Op. cit.*, vol. VII, p. 456.

⁹⁸ *Lengyelország tudományos helyzete Stanislaus Augustus idejében* (La situation scientifique de la Pologne au temps de Stanislas-Auguste), *Tudománytár*, 1839, Litt. III, pp. 267-272. L'article était basé sur l'article du *Blätter für litterarische Unterhaltung*, n° 295, 1838, il est signé M. K.)

⁹⁹ *Tudománytár*, 1839; *op. cit.*, p. 270.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, 1839, p. 268.

¹⁰¹ *Op. cit.*, 1839, p. 272.

Consacrés tous au problème polonais, ces articles attestent éloquentement le fait qu'à travers toutes les autres langues étrangères, les idées de l'écrit original et son optique essentiel peuvent se conserver, quant à leur essence, aussi dans la traduction hongroise.

Les débuts d'interprétation de la littérature polonaise poursuivent, pour ainsi dire, leur programme dans les articles parus au cours des années vingt et trente. Même une censure sévère ne put empêcher la parution d'écrits sur la littérature polonaise dans la presse hongroise. Les autorités officielles dirigées à partir de Vienne ont tout fait pour que les œuvres littéraires polonaises restent en dehors des frontières hongroises. L'office de la censure centrale ne faisait grâce à personne, les œuvres de Mickiewicz, de Juliusz Słowacki, Roman Sołtyk, Joachim Lelewel, Niemcewicz ont toutes été interdites sur le territoire du pays. Les archives du conseil de lieutenance prouvent que la liste des livres polonais interdits et bannis augmentait sans cesse.¹⁰² Même l'utilisation des livres de prières écrits en polonais était prohibée. En dépit de tout cela ils n'ont pas pu entraver la propagation des écrits déconsidérés. Lors d'une enquête de la chancellerie menée contre les étudiants de Késmárk on a trouvé, dans la bibliothèque des jeunes, de ces livres au « contenu exalté » tellement redoutés par la cour de Vienne.¹⁰³ L'interdiction s'étendait aussi bien sur les œuvres de langue polonaise que sur leurs traductions française, allemande ou hongroise. Mais le besoin irrésistible qui s'affirmait dans la société hongroise a su déjouer toutes ces tentatives d'interdiction.

Les œuvres de Mickiewicz figuraient aussi sur la liste des livres interdits, et elles attiraient, dès leur parution, l'attention de la censure, ce vieil Argus. Le *Księgi Narodu Polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (Les livres du Peuple et du Pèlerinage Polonais, Paris 1832) est aussi bien mis à l'index en 1834 que *Pan Tadeusz* (Paris 1834) et sa traduction allemande *Herr Tadeusz* (Leipzig 1836). Mais malgré les vexations de la censure, c'est à cette époque que naissent les premières traductions fragmentaires de Mickiewicz en hongrois et que de nouveaux articles voient le jour sur les grands de la littérature polonaise de niveau européen. Le culte de Mickiewicz commence en Hongrie vers le milieu des années trente.

La découverte du grand romantique polonais se rattache au nom de Ferenc Toldy, à l'activité de ce fondateur de l'histoire littéraire hongroise, et se situe à une époque qui constitue, pour ainsi dire, la préhistoire des recherches comparatives hongroises en matière de littérature. Au cours de ses voyages en Pologne — ou en général en Europe —, Toldy a eu l'occasion de prendre conscience des problèmes des littératures nationales en pleine transformation à l'époque du romantisme, de connaître les théories du romantisme allemand, les œuvres des poètes romantiques d'Europe et l'écho qu'elles suscitaient. En évaluant les différents mouvements romantiques et l'importance des transformations sociales et littéraires, ce critique et théoricien hongrois s'est placé sur une plate-forme comparative.

¹⁰² Kovács, *op. cit.*, 1959, pp. 372-374. L'auteur cite comme exemple typique l'avis de la censure sur la traduction allemande de l'œuvre (*Polen und seine Helden in letzten Freiheitskämpfe*, Stuttgart 1834) de Roman Sołtyk: « sa propagation a été interdite sur tout le territoire de la Monarchie; la raison en est qu'elle présente la révolution polonaise comme exemple à suivre, comme si elle eût été menée dans l'intérêt de tous les peuples... » (Cf. Archives du Conseil de lieutenance, Départ. Revizio librorum 1834, F. 7. *OL* matière citée).

¹⁰³ Kovács, *op. cit.*, 1959, p. 382 (1839).

Toldy a commencé à publier ses articles à sujet polonais dix ans plus tard dans la revue « Tudománytár ». Cette revue de l'Académie, dirigée par Toldy, fondée en 1834 et paraissant par trimestre,¹⁰⁴ publiait des articles, des traductions et de brefs comptes rendus sur la vie scientifique étrangère, et ouvrait ainsi une fenêtre sur la littérature universelle. L'importance de l'entreprise est d'autant plus grande qu'elle ne s'intéresse pas seulement aux littératures anglaise, allemande, italienne et française mais, mérite inappréciable du rédacteur lançant la revue, elle prête une grande attention, à côté des littératures occidentales, aux littératures d'Europe centrale et orientale, celles des voisins slaves. Toldy avait déjà écrit sur la poésie russe,¹⁰⁵ où il avait fait connaître à ses lecteurs le nom de Pouchkine, dans sa revue il a rendu compte de l'état de la littérature tchèque¹⁰⁶ et de la littérature serbe, et a consacré ses colonnes aux relations littéraires hungaro-slaves. Ses informations concernant les Polonais correspondent également à l'esprit de son ouverture vers les littératures slaves, pourtant elles se distinguent par leur caractère d'actualité.

Donc, tout porte à croire que, conformément à l'orientation politique décrite dans notre introduction, parmi les relations culturelles hungaro-slaves c'est celle avec les Polonais qui était au centre de l'intérêt des Hongrois pendant les décennies précédant la révolution de 1848. Les articles de Toldy soulignent l'importance de la fonction nationale de la culture littéraire polonaise, sans parler de leur importance théorique.

Le premier article de Toldy a paru sous le titre de : *A lengyel literatura rövid története* (La courte histoire de la littérature polonaise — Lettre d'un jeune polonais à Bonstetten, Paris 1830.)¹⁰⁷ Cette « lettre » servant de base à l'article : *Lettre sur l'état actuel de la littérature polonaise* avait pour destinataire l'écrivain suisse Charles Victor de Bonstetten, et pour auteur, l'éminent publiciste de l'émigration littéraire polonaise en France : Zygmunt Krasiński. Elle passe en revue la littérature polonaise depuis l'âge d'or jusqu'aux œuvres les plus récentes : les éditions de Mickiewicz de 1830; ceci en sorte que l'esquisse historique est limitée aux auteurs les plus éminents et aux œuvres les plus remarquables pouvant intéresser les étrangers.

Si le choix de Toldy est tombé sur cet article riche en données, formulé avec un sens littéraire incontestable, bien proportionné et témoignant d'une bonne connaissance des genres, c'est parce qu'il correspondait pour le fond à ses vues sur la politique littéraire. Le traducteur adopte entièrement la conclusion de l'article, ce qui, vu la situation politique, vaut une prise de position ouverte en faveur de la littérature polonaise interdite : « car il est merveilleux qu'une nation qui a subi tant de malheurs et

¹⁰⁴ P. Csátó était le rédacteur du *Tudománytár* dès 1835. La revue publiait aussi des articles dans d'autres branches des sciences, ses sources étant pour la plupart de langue allemande, française et anglaise. En 1837 elle se scinda en deux parties; les *Actes* pour la publication des études indépendantes, réd. par J. Luczenbacher (Érdy), et la *Revue de livres*, en volume séparé, réd. par P. Almási Balogh. La revue a cessé de paraître en 1844.

¹⁰⁵ F. Toldy, *Orosz poézis* (Poésie russe), *Tudományos Gyűjtemény*, 1928, vol. X, pp. 105-114.

¹⁰⁶ *A cseh literatura jelen állapota* (La situation présente de la littérature tchèque) de K. Winarický, *Tudománytár*, 1834, vol. III, pp. 107-121.

¹⁰⁷ *Tudománytár*, 1834, vol. II, pp. 111-124; Csapláros, *op. cit.*, 1941, pp. 43-44 et Kovács, *op. cit.*, 1959, pp. 374-376; Toldy signale aussi sa source : Jean de Carro, *Almanach de Carlsbad*, année 1831; J. Krzyżanowski, *Romantyzm polski* (Le romantisme polonais), in *Literatura polska w perspektywie światowej* (La littérature polonaise sous la perspective de la littérature universelle), Wrocław 1963, p. 54.

est passée par tant de crises politiques ait une si belle et si complète littérature. »¹⁰⁸ Et ce qui est encore plus frappant, c'est que sa constatation ne vaut pas que pour le passé, mais aussi pour le présent, car, comme il dit, le nombre des œuvres importantes augmente de jour en jour.

Le ton foncièrement patriotique de la lettre publique est présent dès l'introduction dans la traduction de Toldy. « La plume et le sabre » (« szabla i pióro ») étaient des symboles de l'ancienne littérature tant polonaise que hongroise : « Il fut un temps où la Pologne avait autant de plumes pour répandre sa gloire à l'extérieur et la clarté à l'intérieur que de sabres pour défendre la chère patrie, pour laquelle ses fils fidèles étaient toujours prêts à verser leur sang jusqu'au dernier souffle... » disent les premières lignes évoquant le passé, mais rappelant le présent.¹⁰⁹ Mais cela relève déjà de l'histoire du culte de Mickiewicz en Hongrie, et annonce une phase plus avancée de l'interprétation hongroise de la littérature polonaise.

¹⁰⁸ *Tudománytár*, 1834, vol. II, p. 124.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, vol. II, p. 111.

LE RÉPERTOIRE DES THÉÂTRES HONGROIS, POLONAIS ET RUSSES A L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

par

NINA KIRÁLY

Cette étude se propose comme premier but de mettre en évidence les tendances communes au répertoire des théâtres hongrois, polonais et russe à l'époque des Lumières. Les chercheurs s'entendent pour placer le début de cette époque, dans les trois pays, au milieu du XVIII^e siècle. Par contre, en ce qui concerne la fin de cet âge des Lumières, des différences apparaissent. En Pologne et en Hongrie, 1795 marque la fin de l'époque des Lumières — c'est la date du troisième partage de la Pologne ainsi que celle de l'écrasement de l'insurrection jacobine hongroise. En Russie cette période s'étend jusqu'au milieu du XIX^e siècle, même le programme des démocrates révolutionnaires fut conçu sous le signe des idées des Lumières. Cela signifie en même temps qu'en Pologne et en Hongrie ce sont les romantiques qui assumèrent la continuation et le développement des idées des Lumières. Ainsi, naturellement, par rapport aux autres pays d'Europe la relation entre ces deux mouvements qui se suivent, Lumières et romantisme, est différente : ce n'est pas l'opposition qui l'emporte (opposition qui, d'ailleurs, ne reste plutôt qu'au niveau des principes) mais la continuation de l'activité qui s'était donné pour but le relèvement de la nation et la formation de la conscience nationale. Par rapport à l'Europe occidentale, en ce qui concerne leur développement historique, ces trois pays représentaient à cette époque le « modèle est-européen ». Cela signifie essentiellement que dans la réalisation des réformes des Lumières le rôle dirigeant revenait à la noblesse et non à la bourgeoisie. Il nous faut cependant ajouter qu'à la fin de cette époque, dans les années 1790, en Pologne comme en Hongrie, la bourgeoisie gagna de plus en plus en poids. Face à cela, en Russie, où on était menacé surtout par les révoltes paysannes, les privilèges que la noblesse reçut rendirent inébranlable encore au XIX^e siècle la hiérarchie sociale, repoussant pour une longue période les aspirations bourgeoises.

En raison des différences existant entre leur situation politique respective, les trois pays présentent des différences considérables. La Russie, dans cette période d'absolutisme, se transforma en une grande puissance redoutable. Pour un éclaircissement plus précis des différences polonaises et hongroises, nous citerons l'opinion de Domokos Kosáry qui fait remonter aux différences politiques les divergences d'idéologie et d'attitude de la noblesse et les autres caractères spécifiques des pays :

« La similitude des conditions que présentent les modèles hongrois et polonais rend cependant possible pour lui (l'historien — N. K.), exceptionnellement, à l'intérieur de cette même Europe centrale et orientale, l'observation du comportement d'un modèle

semblable pour l'essentiel dans les Lumières polonaises, mais sous des influences extérieures quelque peu différentes. La ressemblance des deux modèles est fondamentalement déterminée par celle des structures féodales tardives, et non par l'interaction idéologique directe ni par les relations politiques, au cas où ce genre de phénomène pouvait être mis en évidence, de façon secondaire, entre les deux pays. La différence essentielle réside dans le fait que, en ce qui concerne le modèle hongrois, la force extérieure principale, l'absolutisme éclairé des Habsbourg, désirait disloquer la structure et l'idéologie politique féodales traditionnelles. Par contre, dans le cas de la Pologne, cette force extérieure était la puissance tsariste qui — tout au contraire — désirait conserver à tout prix, et même par la force, cette structure féodale et l'anarchie traditionnelle qui lui est inhérente. C'est-à-dire qu'en Pologne nous ne rencontrons pas cette contradiction entre réforme éclairée moderne et indépendance nationale, contradiction qui, dans le cas de la Hongrie, est souvent expliquée par le fait que la noblesse défendait — même si de façon désuète — avec les droits féodaux, l'oppression nationale contre celle venant de l'étranger, et ainsi ce n'est qu'en apparence que cette dernière était plus conforme à l'esprit du temps. Ceci implique également, de façon tacite, que la noblesse, même si elle n'était pas contrainte à une telle alternative, pouvait se comporter de façon différente dans l'affaire des réformes. En Pologne nous pouvons quand-même examiner le modèle le plus proche du hongrois, mais dans une autre sorte de constellation : une constellation dans laquelle "concordent" indépendance nationale et intérêt de la modernisation.»¹

La leçon que nous pouvons tirer de ces différences pour notre article est que la première période (1750-1790) ne nous offre pas la possibilité d'une comparaison typologique « régulière » vu que, en raison des différences énoncées jusqu'à présent, le théâtre de cour avait pour mission en Pologne et en Russie également de propager les idées des Lumières et ainsi en premier lieu c'est l'analyse du répertoire de ces ateliers qui nous sera profitable. Quant à la Hongrie de cette époque, des tendances théâtrales tout à fait indépendantes s'y présentent, dont chacune a une très faible influence sur l'autre et sur l'art dramatique professionnel (qui prendra forme plus tard), comme les théâtres de château aristocratiques, l'art dramatique d'inspiration scolaire et l'art dramatique populaire.²

Nous n'omettons pas d'indiquer encore le fait fondamental que, en partie à cause des différences énumérées jusqu'ici, en partie à cause des divergences à constater dans le développement social et dans la tradition littéraire, à partir de l'époque des Lumières, c'est une forme artistique différente qui devient le porte-parole de la conscience nationale dans ces trois pays. L'art dramatique de la cour et l'art dramatique d'inspiration scolaire ou populaire jouaient des rôles assez différents dans la formation du théâtre professionnel dans chacun des trois pays en question. En Hongrie on écrivait encore des pièces en latin au milieu du siècle et même après. On traduisait aussi fréquemment les drames français ou allemands en latin. Mais, tout

¹ D. Kosáry, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon* (La culture dans la Hongrie du XVIII^e siècle), Budapest 1980, p. 22.

² E. Mályuszne-Császár, *A nemzeti színhátság kezdetei Közép-Kelet Európában* (Les débuts de l'art dramatique en Europe centre-orientale), in *Irodalom és felvilágosodás* (La littérature et les Lumières), Budapest 1974, pp. 471-498.

comme en Pologne, les premières adaptations en langue hongroise furent surtout exécutées à partir de textes italiens (cf. Franciszek Bohomolec : *Komedia konwiktowe*). Il est toutefois indubitable que dans les trois pays les influences littéraires de l'Europe de l'Ouest se succèdent dans l'ordre suivant : italiennes, françaises et, vers la fin de l'époque des Lumières, allemandes et anglaises, *commedia dell'arte*, tragédie et comédie françaises néo-classiques, drame sentimental, représentations de Shakespeare, théâtre préromantique.

Tandis qu'aux XIX^e et XX^e siècles les œuvres de la littérature dramatique du XVIII^e siècle ne s'incorporent pas à la culture théâtrale hongroise, à la tradition polonaise, aussi bien qu'à la tradition russe appartiennent comme parties intégrantes les œuvres de théâtre de Franciszek Zabłocki, Julian Niemcewicz, Wojciech Bogusławski, ainsi que Denis Ivanovitch Fonvizine et Ivan Andréïevitch Krylov, encore présents de nos jours dans la vie théâtrale en tant que tradition vivante et non seulement comme « pièces de musée ».

En Pologne, la cristallisation de la conscience nationale s'effectue à l'époque des Lumières en premier lieu comme conséquence tragique des partages. La génération romantique grandit dans l'absence d'une véritable entité nationale, mais c'est à la philosophie des Lumières qu'elle emprunte l'interprétation moderne des notions d'individualité, d'Etat, d'humanité, de liberté, de tolérance, etc., connaissances au moyen desquelles elle peut se charger de la mission de sauver la nation. En Hongrie ce processus survient à l'époque de la révolution de 1848, en Russie dans les années 60 du XIX^e siècle.

En Russie c'est le roman philosophique, en Pologne le drame et le théâtre, en Hongrie la poésie qui remplissent la fonction la plus importante à cette période-là. L'effet de cette tendance se fait encore sentir au XIX^e siècle, voir par exemple la Hongrie où les problèmes fondamentaux de l'époque se présentent dans le modèle de penser et d'agir du héros lyrique. En Russie c'est dans le mouvement de la conscience et dans le sort du héros du roman que sont sublimés les problèmes de l'existence. Quant à la Pologne, c'est dans les conflits du héros romantique que se dessinent en premier lieu les problèmes de l'être et du « non-être ».³

Entre 1790 et 1794, dans chacun des trois pays se constitue un art dramatique professionnel ainsi qu'une saine interaction entre l'art théâtral et la littérature dramatique, dont l'examen nous amène à des constatations très instructives concernant les caractéristiques du théâtre néo-classique des Lumières, son jeu, le choix conscient de son répertoire, sa « politique de programmes » et son degré de développement scénique.

À cette époque en Russie et en Hongrie, en ce qui concerne le théâtre, on ne rencontre pas d'individualité aussi déterminante que le Polonais Bogusławski qui sait réunir en une seule personne les talents et l'importance du comédien, du dramaturge, du directeur de théâtre, du traducteur, de l'organisateur de théâtre, de l'éducateur des

³ You. Lotman, *Rousseau i rousaskaia kouloura XVIII veka* (Rousseau et la culture russe au XVIII^e siècle), in *Epokha Prosvetchnenja* (Epoque des Lumières), Léninegrad 1967; J. Maciejewski, *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratifikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego* (Les Lumières polonaises. Début de la formation, stratification et processus de développement dans l'histoire littéraire), in *Problemy literatury Polskiej Okresu Oświecenia* (Problèmes de la littérature polonaise des Lumières), Seria II, Wrocław—Warszawa—Kraków 1977.

comédiens. A partir de 1778 (sa première apparition, couronnée de succès) jusqu'à 1814 c'est son activité de haut niveau qui détermine le développement du théâtre polonais. Ni l'activité de Fedor Volkov en Russie, ni celle de László Kelemen en Hongrie — ceux-ci étaient en effet les fondateurs et dirigeants de la première société théâtrale en langue maternelle — n'eut la même importance décisive sur la formation d'un art dramatique professionnel — d'une part en raison de leur brièveté, d'autre part à cause d'un milieu moins favorable et de possibilités moins étendues.

Le deuxième théâtre professionnel d'Etat s'ouvrit en 1702 à Moscou sous le règne de Pierre 1^{er}. C'était le premier théâtre public russe, accessible pour le grand public également. C'est là que Pierre 1^{er} invita les huit comédiens de la troupe allemande Kunst (ce fut par la suite Kunst qui en prit le commandement). Deux troupes jouaient d'abord sous leur direction : l'une en langue allemande, l'autre en russe, mais à partir de 1705 on ne donne plus que des représentations en langue russe. Cependant, comme les comédiens se servaient de leur propre savoir de langue et c'était un mélange de slave ecclésiastique, de langue parlée et du style « précieux », les spectateurs comprenaient très mal ce qui se passait sur la scène. Le répertoire était composé de pièces traduites ou transmises d'une langue étrangère. C'était en effet le projet de Pierre 1^{er} de faire connaître au public russe les acquisitions de la culture occidentale. La troupe de Kunst était spécialisée surtout dans le drame allemand du XVII^e siècle (Grifius, Lohenstein). Les interprétations scéniques de Molière et de Calderón étaient si faibles que le public russe pouvait tout au plus se douter de ce qui se passait sur la scène.

L'un des journaux qui nous sont restés de l'époque renferme les exigences que le tsar Pierre 1^{er} avait formulées à l'égard des théâtres : « Le tsar a ordonné que les pièces jouées ne puissent comporter plus de trois actes, qu'elles soient privées d'intrigue amoureuse et qu'elles ne soient ni trop gaies ni trop tristes. » En 1706 Pierre fait fermer ce théâtre puisqu'il n'était vraisemblablement pas satisfait du répertoire et du niveau du jeu des comédiens. La seconde tentative du tsar de fonder un théâtre public à Saint-Petersbourg (1719-1723) connaît le même insuccès. Il prend alors l'initiative d'inviter une troupe tchèque, dans l'espoir que les comédiens, vu qu'« ils savent parler tchèque et slave », se feront comprendre plus facilement au public russe.⁴

Après la mort de Pierre, les tentatives de créer un théâtre professionnel sont abandonnées pour quelque temps, et ce n'est qu'en 1728, à l'occasion du couronnement de Pierre II, qu'une représentation intitulée *Soud Solomona* (Le jugement de Salomon) eut lieu. Pourtant pendant cette période le théâtre d'école prospérait, les théâtres plébéiens des villes se développaient sous forme de théâtres privés, dits amateurs. Et comme conséquence des réformes de Pierre, la noblesse se renforça en tant que classe et un réseau d'institutions culturelles se forma au service de ses exigences. C'est en un centre pareil que se transforma le « Chlakhetni Corpus » (école de la petite noblesse) dont les élèves jouèrent un grand rôle dans la création d'un théâtre professionnel russe.

⁴ P. N. Berkov, *Iz istorii rousskoï teatralnoï terminologii XVII-XVIII vekov* (Contribution à l'étude de la terminologie théâtrale russe aux XVII^e et XVIII^e siècles), in *Troudi Otdela drevnerousskoï literatouri*, XI, Moskva 1955; P. Lewin, *Intermedia wschodniosłowiańskie XVI-XVIII wieku* (Intermèdes des Slaves de l'Est du XVI^e au XVIII^e siècle), Wrocław—Warszawa—Kraków 1967; R. Leszczyński, *Z repertuaru teatru pijarskiego* (Le répertoire du théâtre piariste), in *Prace polonistyczne*, Seria XIX, 1963.

Entre 1730 et 1740 le théâtre de cour connut une période de prospérité. C'était principalement des troupes étrangères qui jouaient là. En 1733-1735 un théâtre de comédie italienne fonctionna à Saint-Petersbourg (Commedia dell'Arte), à partir de 1735 des représentations d'opéra et ballet furent données au palais d'hiver, en 1740 le théâtre de Karolina Nauber, à partir de 1742 le théâtre dramatique français et la troupe Cerenie offrirent leur concours. Le programme du théâtre de cour était constitué essentiellement de spectacles d'opéra ou de ballet mis en scène de façon somptueuse et basés sur des faits mythologiques ou historiques, leurs décors de style baroque étaient l'œuvre des artistes de grand renom. Le théâtre de cour, malgré son isolement, joua un rôle considérable dans l'histoire de la culture théâtrale russe. C'est là que le public put faire la connaissance des genres déjà répandus en Europe occidentale (opéra, ballet) qui, par la suite, commencèrent également à se développer en Russie.

Dans les années 30 et 40 du XVIII^e siècle toute une série de théâtres amateurs ou privés se forme de comédiens « volontaires » qui organisent leurs représentations à l'occasion de certaines grandes fêtes. Les organisateurs de ce genre de troupe se recrutent dans les rangs de l'intelligentsia reznotchinec. Ces théâtres privés « lioubitel » fonctionnaient en assez grand nombre non seulement dans la capitale mais aussi en province. C'est également dans l'une de ces troupes que le grand acteur de l'époque, Volkov, jouait pendant un certain temps. Le répertoire de ces troupes était principalement constitué d'adaptations dramatiques des récits parus sous forme manuscrite ou dans une édition populaire bon marché. (Pour exemple de ce type de scénario on peut citer *Bova Korolevitch* et *Piotr Zolotykh klioutchei*.)⁵

La cour du tsar aurait cependant eu besoin d'une troupe théâtrale russe qui aurait dû élever la noblesse à des sentiments patriotiques et qui se serait aussi chargée de la propagation des idées des Lumières. C'est l'objectif que poursuivirent au début les représentations théâtrales des élèves des écoles de la petite noblesse (Chlakhetni Corpus). Dans les années 1749 et 1750 un bon nombre de tragédies et de comédies de Soumarokov furent mises en scène par ce théâtre amateur de la noblesse (*Hamlet*, *Sinav et Trouvor*, *Aristona*, *Horev*). L'adaptation à la scène des pièces de Soumarokov était un grand moment du développement du théâtre russe : ses pièces furent les premières œuvres dramatiques d'un auteur russe à être mises en scène.

⁵ V. I. Rezanov, *Iz istorii rousskoï dramy. Chkolnie deïstva XVII-XVIII vv. i teatr Jesuitov* (Histoire du drame russe. Le théâtre jésuite aux XVII^e et XVIII^e siècles), Moskva 1910; V. I. Rezanov, *K istorii rousskoï dramy. Ekskours v oblast teatra Jesuitov* (Contribution à l'histoire du drame russe. La question du théâtre jésuite), Nejine 1910; V. N. Peretc, *Issledovania i materialy po istorii starinnoï oukraïnskoï literatouri XVI-XVIII vekov* (Études et documents de la littérature ukrainienne ancienne du XVI^e au XVIII^e siècle), Moskva—Léningrad 1962; P. N. Berkov, *Roussko-polskie literaturnie sviazi v XVIII veke* (Les relations littéraires entre la Russie et la Pologne au XVIII^e siècle), Moskva 1958; V. D. Kuzmina, *Ricarskij roman na Roussi* (Le roman courtois en Russie), Moskva 1964; O. A. Derjavina, *Facecii. Perevodnaïa novella v rousskoï literatoure XVIII veka* (La nouvelle traduite dans la littérature russe du XVIII^e siècle), Moskva 1962; P. Lewin, *Wyklady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII wieku (1722-1774) a tradycja szkół polskich* (Cours de poétique dans les écoles russes au XVIII^e siècle et les traditions des écoles polonaises), Wrocław 1972; R. Łuzny, *Literatura polska w Rosji w wieku XVII i XVIII. Problematyka, stan i potrzeby badań* (La littérature polonaise en Russie aux XVII^e et XVIII^e siècles. Problèmes, état actuel des recherches et leurs exigences), in *O wzajemnych powiązaniach polsko-rosyjskich* (Les relations entre la Russie et la Pologne), Wrocław—Warszawa—Kraków 1969.

La première troupe russe professionnelle, qui jouait également au théâtre de la cour, était la troupe de Jaroslav de Volkov. Celui-ci peut être considéré comme le fondateur du théâtre professionnel russe. Après des expériences théâtrales à Moscou, il organise tout d'abord à Jaroslav une troupe des amateurs puis il crée un théâtre communal public des professionnels. Volkov participe également, en tant qu'architecte, au projet de construction et à la décoration du nouveau théâtre. C'est lui le directeur de l'institution et aussi le premier comédien. Les documents qui nous sont restés du répertoire de ce théâtre sont contradictoires mais l'on sait que la troupe Volkov jouait des pièces d'école (*Komedia o pokoiianii grechnogo tcheloveka* — Le repentir de l'homme coupable, de Dimitrij Rotovski), les tragédies et comédies néo-classiques de Soumarokov, des opéras, des pastorales et les adaptations dramatisées des « histoires » populaires (*Istoria ob Jevdone i Berfe* — L'histoire de Jevdon et Berfa). La réputation du théâtre de Volkov gagne en force à Pétersbourg, et en 1752, sur l'ordre de la tsarine, la troupe est invitée dans la capitale où elle remporte un succès immense avec ses trois représentations au théâtre de la cour (tragédies de Soumarokov).

En 1756 le tsar Pierre II publie un édit relatif à la création du Théâtre Russe dont Soumarokov est nommé directeur. C'est avec la naissance de ce théâtre que la distinction entre le public et le théâtre de la cour disparaît. Le noyau de la troupe du Théâtre Russe est représenté par les comédiens du théâtre Volkov de Jaroslav — Ivan Volkov, Afamasievitch Dmitrievski, Yakov Danilovitch Choumski. A partir de 1757 les premiers acteurs et actrices russes se présentent aussi dans la troupe : Mouchina-Pouchkina, Mihaïlova, Zorina et d'autres encore. Le premier comédien du théâtre reste Volkov qui, comme l'un des hommes les plus cultivés de son époque, s'occupait de dessin, de musique et aussi de théorie. Son talent d'organisateur se confirme également par l'organisation d'un carnaval de rue, *Torjestvo Minervi* (Minerve en fête) à Moscou à l'occasion du couronnement de la tsarine Catherine II. Volkov, qui par ailleurs jouait un rôle politique important à la cour, introduit de nombreux éléments sociaux dans sa représentation, il recourt aussi aux figures de la comédie populaire : au juge injuste, au fonctionnaire vénal, au commerçant escroquant le peuple, etc. Les costumes des participants, l'organisation et les décors, tout est l'œuvre de Volkov. Finalement il consacrera même sa vie à cette « production » (il meurt par suite d'un refroidissement pris lors de ce carnaval).

Ce n'est pas seulement à Saint-Pétersbourg que la vie théâtrale commence à se développer à cette époque mais aussi à Moscou. En 1751, année de l'ouverture du Théâtre Russe, le théâtre des amateurs de l'université de Moscou se met à fonctionner. En 1759, sur l'initiative de l'impressario Loatelli, une troupe d'opéra italienne donne des représentations de ballet à Moscou. Cependant, en 1761 les représentations sont interrompues, vraisemblablement du fait que le style baroque des opéras italiens avait du mal à inciter l'attention du public russe. Les représentations du théâtre de l'université de Moscou n'ont plus de succès. Dmitrievski prend l'initiative d'organiser à la même époque un théâtre à Moscou, et Soumarokov, qui avait été entre-temps évincé de la direction du théâtre de Pétersbourg y expérimente la mise en scène de ses pièces réécrites. En 1780-1789 un impressario anglais, Madox, fait construire le théâtre de Petrovski qui, avec une salle pouvant recevoir 1500 spectateurs, remporte à juste titre l'admiration des contemporains. Le public fréquente déjà volontiers ce théâtre public. La raison en est aussi le répertoire qui est composé des pièces de dramaturges

bourgeois occidentaux contemporains (Lessing, Voltaire, Beaumarchais). Parfois les acteurs apprennent le texte de la pièce dans le manuscrit même, et le public peut donc découvrir l'œuvre bien avant sa parution.

Dans le Théâtre de Petrovski, par rapport aux théâtres de la capitale, Saint Pétersbourg, une certaine démocratie règne : les membres de la troupe peuvent intervenir au même degré dans le choix du répertoire et dans la répartition des rôles. Cette troupe moscovite était formée de quinze comédiens et comédiennes dans le jeu desquels se mêlaient la tradition néo-classique, le style réaliste des pièces de genre et des comédies satiriques ainsi que la tendance de style du nouveau drame bourgeois. Les comédiens les plus remarquables étaient Vassili, Petrovitch Pomerantzév, Yakov Yemlianovitch Tchoutcherine, Sila Nikolaevitch Chandonnov, Piotr Alekséievitch Plaviltchikov.

Non seulement les théâtres professionnels mais les théâtres des amateurs puissamment soutenus par la tsarine Catherine connaissent un grand essor. La tsarine des « Lumières » pense que le peuple, quand il danse, ne songe pas à ses maux. Des théâtres populaires gratuits sont créés. (Le premier théâtre de ce genre s'ouvre à Saint-Pétersbourg en 1765.) La même année des amphithéâtres de bois sont construits à Moscou à l'intention des théâtres privés.

Après la guerre des paysans de 1773-1775 le gouvernement vit un danger dans l'existence des théâtres et il prit des mesures qui limitèrent fortement leur fonctionnement. Au même moment il fit construire de nombreux théâtres communaux publics placés sous le contrôle de l'Etat. C'est ainsi qu'en 1783 s'ouvre à Saint-Pétersbourg le théâtre dit de pierre, le premier théâtre impérial public (Imperatorski Teatr). Egalement théâtre « communal public », le Théâtre de Bois fut construit en 1779 avec comme directeur artistique Dmitrievski. En 1782 c'est lui qui adapte à la scène pour la première fois la comédie russe la plus populaire du XVIII^e siècle, *Nedorosl* (Le jeune homme) de Fonvizine. Le théâtre de l'Ermitage (1783-1785) fut construit avec toutes les caractéristiques du théâtre de cour ; la troupe française Orphen y donna des représentations et l'on y jouait également des pièces d'amateurs de la cour.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle la multiplication des théâtres en province même témoigne du développement de la culture théâtrale. Ces établissements professionnels ou semi-professionnels nés sous l'initiative des autorités locales et de la noblesse urbaine reléguèrent de plus en plus au second plan les théâtres-écoles qui jusqu'alors étaient les plus importants. En 1777 à Toula et Kalouga, en 1768 à Tambov et en 1791 à Kharkov s'ouvrent des théâtres semi-professionnels fonctionnant de façon régulière. Dans les petites villes les troupes d'amateurs commencent à se développer. C'est dans un théâtre de province que fait ses débuts M. S. Chtchepkine, le grand acteur russe du XIX^e siècle.

Selon les données de l'année 1797, il fonctionnait, rien qu'à Moscou, plus de 15 troupes théâtrales de serfs permanentes. Par ailleurs, auparavant il était également habituel de voir des serfs figurer sur la scène. Le comte Chérémètev, par exemple, entretenait trois théâtres de ce genre. Le plus important d'entre ceux-ci était celui de Kouchkovo, aussi grand que le Petit Théâtre de Moscou mais dont l'intérieur exécuté selon les plans de Ganzaro était beaucoup plus somptueux. Deux fois par semaine on y tenait des représentations gratuites. Le théâtre de serfs du comte Vorontzov fonctionnant à Arkhanguelskoe jouissait également d'une grande popularité. A son

programme on voit déjà figurer le drame russe (comédies et tragédies de Fonvizine, Yakov Bozichovitch Kniaznine Krilov, Mihail Ivanovitch Veriovkin), alors que dans les théâtres de Chérémètev, sur 116 représentations on compte 91 opéras et ballets.

A la fin du XVIII^e siècle les théâtres de serfs privés se transforment de plus en plus fréquemment en théâtres urbains professionnels et publics, les nobles ayant en effet des difficultés à financer ces entreprises coûteuses. Ces théâtres dans lesquels jouaient des serfs se différenciaient à peine des autres théâtres publics urbains. Peut-être n'étaient-ils pas décorés de façon aussi luxueuse mais leur répertoire était établi en fonction des goûts du public de la ville : ils jouaient principalement des comédies satiriques, des opéras comiques et des drames bourgeois. Dans de nombreuses villes de province c'est justement le fonctionnement de la troupe de serfs qui rend possible le développement de la culture théâtrale.

Au répertoire des théâtres russes du XVIII^e siècle figurent le plus souvent des tragédies néo-classiques françaises. C'est le modèle de celles-ci que suit Soumarokov. Ses tragédies ont des intentions éducatives : il indique les obligations du noble et du souverain envers l'Etat, met l'accent sur la nécessité de la culture des nobles. Contrairement à ses tragédies, ses comédies ne s'en tiennent pas rigoureusement au principe néo-classique. Dans ses comédies tardives, influencées par Molière, il représente dans un but didactique les figures typiques : l'avare, le dandy, le savant pédant. Kniaznine peut être considéré comme le continuateur de l'activité littéraire de Soumarokov. La plupart de ses pièces ont un modèle européen (surtout les œuvres de Voltaire) mais il y adresse à l'intention de la noblesse russe contemporaine des conseils d'ordre politique et moral. La technique dramaturgique des œuvres de Kniaznine est plus développée que celle des tragédies de Soumarokov, ses dialogues sont plus proches du parler quotidien. Ses comédies intitulées *Choudaki* (Les originaux), et *Avastoun* (Le Fanfaron) ont été longtemps jouées. Quant à la tradition de la tragédie de Soumarokov elle est prolongée dans l'œuvre de Nikolai Petrovitch Nikolev. Sa tragédie intitulée *Sorena et Zamir* est joué en 1785 sur une scène moscovite. Si nous parlons de la comédie russe néo-classique, nous ne devons pas omettre le nom de Vassili Vassilevitch Kapnist. Sa comédie *Yabeda* (Le rapporteur) fut, à côté du *Nedorosl* (Le jouvenceau) de Fonvizine, la meilleure comédie russe du XVIII^e siècle.

L'essor du théâtre russe au XVIII^e siècle s'accomplit donc dans la seconde moitié du siècle, au moment où la littérature et, en partie, le drame connaissent également une grande époque de prospérité. Désireux de se rattacher au développement général de l'Europe et de s'attaquer ainsi au retard séculaire, les Russes se tournent non seulement vers les œuvres contemporaines de l'Europe occidentale mais ils font également appel à celles des XVI^e et XVII^e siècles. La conséquence en est, dans le drame comme dans l'art théâtral, la multiplicité des couches sociales et leur diversité : nous pouvons constater dans la pratique de l'art théâtre l'entrelacement des principes artistiques de différentes tendances. Le rationalisme renouvelé du néo-classicisme révolu se mêle au sentimentalisme du nouveau drame bourgeois. Ces faits font référence au goût et aux aspirations des couches qui dans la seconde moitié du XVIII^e siècle assument une fonction directe dans la création d'une culture théâtrale russe (la noblesse, les couches les plus démocratiques des villes, les serfs).

A côté des pièces néo-classiques le nouveau drame bourgeois figure aussi au répertoire des théâtres russes. En 1764 déjà est traduite la pièce de Lillo, *Londonski*

koupetz (Le marchand de Londres ou Histoire de Georges Barnwell), l'année suivante deux drames de Diderot, *Otetz semeïstva* (Le Père de famille), *Pobotchnii sin* (Le fils naturel ou l'épreuve de la vertu). En 1770 on joue à Moscou *Eugénie* de Beaumarchais dans la mise en scène de Dmitrievski, en 1772 sont présentées *Emilia Galotti* et *Miss Sara Samson* de Lessing.

Mikhaïl Matveevitch Kheraskov est le créateur de la «comédie larmoyante». C'est dans les années 60 et 70 qu'il écrit ses pièces les plus caractéristiques dans le genre : *Bezbojnik* (L'Impie 1761), *Droug nestchastnikh* (L'ami des infortunés, 1774), *Gonimie* (Les Proscrits 1775). Le meilleur représentant de la «comédie larmoyante» est Verjovkin.

Dans ses comédies *Toch-v-toch* (C'est bien fait pour lui), *Tak i doljno* (Juste comme ça), *Imennikniki* (Je célèbre ma fête), *Na nachei oulitse prazdnik* (Fête dans notre rue) on ne trouve plus la répartition schématique des personnages en bons et méchants, il obtient l'authenticité de ses caractères grâce à une analyse très différenciée de la langue.

C'est pour la victoire des nouvelles formes de l'art théâtral national qu'est mené le combat des représentants de la tendance démocratique bourgeoise du théâtre russe, le dramaturge Vladimir Ignatievitch Loukine et l'acteur bien connu Plavilchtchikov.

Le développement de la comédie russe au XVIII^e siècle est étroitement lié à l'activité de Fonvizine. Sa pièce intitulée *Le jeune homme*, qui occupe une place de première importance dans le développement du drame russe, figure au répertoire des théâtres aujourd'hui encore. A son nom est rattaché le remaniement des pièces *Alsire* de Voltaire et *Sidney* (en russe : Corion) de Gresse. Sa première comédie originale, *Brigachiv* (Le Brigadier, 1766) présente un mélange des principes de la comédie néo-classique et des éléments de la comédie écrite dans l'esprit de Loukine.

Au début des années 70 le genre le plus populaire sur les scènes des théâtres russes est l'opéra-comique. Ce genre est appelé de nombreuses façons dans la littérature : opéra anecdotique, opéra merveilleux, jeu pastoral, opéra fabuleux, drame chanté, etc. Il s'agit pour l'essentiel d'un genre dramatique avec intermèdes d'arias, duos et chœurs. C'est peut-être la raison pour laquelle leurs auteurs furent appelés non pas compositeurs mais dramaturges. On considère comme premier opéra-comique l'œuvre de Mikhaïl Ivanovitch Popov intitulée *Aniouta*. Popov était un collectionneur réputé de chansons populaires qui tira son sujet d'opéra également de la vie paysanne. Dans sa représentation il idéalise le rapport entre paysan et noble. Plus tard ce genre verra se renforcer progressivement le caractère réaliste et satirique : Nikoliev : *Rozana et Lioubim*; Kniaznine : *Nestchastie ot kareti* (Incident dans la voiture), Krylov : *Kofeinitsa* (La demoiselle du café). La musique de ces opéras fut longtemps influencée par la tradition du bouffon comique italien et français.

Les rôles des opéras-comiques étaient aussi interprétés par des tragédiens vu que la différenciation des troupes théâtrales selon le genre ne fut réalisée qu'à partir de 1830 environ.

En résumé : le répertoire du théâtre russe de la seconde moitié du XVIII^e siècle est constitué de traductions de drames et de «comédies larmoyantes», tragédies et comédies néo-classiques, et de pièces dramatiques bourgeoises russes ainsi que d'opéras comiques. La structure de la scène s'accordait à chaque forme de spectacle; on utilisait une décoration composée d'un rideau de fond et de coulisses de côté. Le genre de la représentation déterminait certains éléments du décor. Au XVIII^e siècle la

scène de théâtre russe est surtout caractérisée par le décor-perspective dont les principes ont été élaborés dans le théâtre italien du XVII^e siècle. C'étaient surtout des artistes italiens renommés qu'on avait fait venir pour exécuter les travaux de décoration (dans les années 40, par exemple, Carlo Carli Bibienna, entre 1742 et 1761 Giuseppe Valeriani). La représentation de la tragédie classique se déroulait, du début à la fin, dans un décor inchangé, le lieu de l'action était en général un château ou une église. Le rideau peint et décoratif qui est levé au début de la représentation n'est baissé qu'à la fin. Pendant la représentation, c'était la salle de spectacle que l'on éclairait; il n'y avait pas de possibilité, en effet, d'éclairer la scène à part. Lors de la représentation d'une comédie néo-classique on utilisait les mêmes effets théâtraux que pour l'opéra ou le ballet. Comme conséquence du développement du drame bourgeois, de l'opéra-comique et satirique, des comédies de genre, qui étaient pourvus d'indications pour la mise en scène signalant le lieu de l'action, le décor, l'éclairage et le fond musical acquièrent une fonction de plus en plus indépendante. Dans l'opéra-comique on commence à utiliser le décor-paysage, dans le cas des comédies de genre réaliste et, par exemple, dans la mise en scène de la comédie *Jouvenceau* de Fonvizine on emploie déjà le décor-peinture. Sur la scène on ne plaçait que les meubles vraiment nécessaires et ils étaient utilisés de façon à ce que le public puisse voir en face les comédiens et puisse suivre leur mimique. On employait pour les peintures des couleurs noire, blanche et rouge. Quant aux costumes de scène du XVIII^e siècle nous n'en savons pas grand chose, puisque nous ne pouvons nous en faire une certaine image qu'à l'aide de la peinture à sujet historique de l'époque. La démarcation entre peinture et peinture-décor n'était pas encore très nette. Ainsi, sur une toile du peintre Losenko intitulée *Vladimir et Rognieda* représentant une scène de tragédie, les protagonistes sont en vêtements antiques tandis qu'à l'arrière-plan les soldats sont revêtus de l'uniforme russe du XVIII^e siècle. Nous pouvons considérer comme vraisemblable que ce phénomène était général sur la scène théâtrale de l'époque.

Le théâtre professionnel russe qui était né à la fin du XVII^e siècle en tant que théâtre de cour destiné à divertir un public très restreint parvint à se transformer au cours du XVIII^e siècle en l'une des formes d'expression idéologique et culturelle de la vie russe. A la fin du XVIII^e siècle, à côté du succès remporté par les transpositions d'œuvres contemporaines de l'Europe occidentale, nous pouvons déjà parler d'un drame russe original, d'une vie théâtrale provinciale développée, d'un vaste réseau d'édifices théâtraux, d'un public et d'une critique théâtrale en formation. Cette dernière, en raison du développement assez diffus de la presse, ne joua jamais un rôle aussi important dans la formation des doctrines théâtrales et dans le développement de l'art théâtral que par exemple en Pologne dans la seconde moitié du siècle ou dans la France des Lumières.⁶

Se maintenant en relation constante avec le théâtre ouest-européen, s'appuyant sur les résultats et la tradition du théâtre d'école, du jeu populaire et du théâtre démocratique urbain, les acteurs des théâtres professionnels introduisent progressive-

⁶ P. Nosov, *Kronika rousskogo teatra* (Chronique du théâtre russe), Moskva 1883; P. O. Morozov, *Istoria rousskogo teatra do polovini XVIII stoletia* (Histoire du théâtre russe jusqu'au milieu du XVIII^e siècle), Saint-Petersbourg 1889; I. A. Slapkin, *Tsarevna Natalia Alekseevna i teatr ieio vremeni* (La tsarine Natalie et le théâtre de l'époque), Saint-Petersbourg 1898.

ment en Russie ce style spécifique, à tendance réaliste, qui atteindra dans la seconde moitié du XIX^e siècle son époque de gloire.

Du point de vue du développement du théâtre polonais, la période qui s'étend entre 1790 et 1794 est caractérisée par la synthèse des idées sociales parvenues à leur complète maturité et d'une forme artistique d'un haut niveau. Cette période, que les événements orageux du soulèvement du « grand Seim » et Kościuszko marquèrent de leur sceau, prend fin avec la perte de l'indépendance de la Pologne. Cependant, les profonds changements qui eurent lieu sous le règne de trente ans de Stanislas Auguste dans chaque sphère de la vie sociale, et aussi dans le théâtre, continuèrent à exercer leur influence.

En 1792, Jan Dembowski, le correspondant permanent à Varsovie de Ignacy Potocki écrit les phrases suivantes à son protecteur : « On donnait *Henryk VI na łowach* (La Chasse de Henri VI). Chaque scène contenait de dangereuses allégories. Le maire de Varsovie, par peur des autorités supérieures, a signifié aux acteurs qu'il leur était désormais interdit de jouer la pièce en question et d'en faire imprimer le texte. A la fin de la représentation la salle croulait sous les applaudissements. »⁷

La science théâtrale appelle cette période celle du « théâtre politique ». Il est naturel que le théâtre en tant qu'instrument efficace de la propagande ne pouvait se dérober à l'accomplissement des tâches qui lui incombait comme conséquence de la situation politique anarchique et des luttes de partis. Cependant, Z. Raszewski, dans son article « Deux cents ans » et M. Klimowicz dans sa monographie, indiquent le fait important que, déjà avant cette période de 1790-1794, nous pouvons parler en Pologne d'un théâtre politique, le Teatr Narodowy jouant, dès la première phase de son fonctionnement, un grand rôle politique et social dans la vie du pays. Ici, il ne s'agit certes pas seulement de l'« évidence » du rôle politique joué par le théâtre, pour reprendre une expression de Faszewski. Celui-ci écrit à ce propos : « Dans les deux cents dernières années, le caractère politique du théâtre est déterminé de façon décisive non pas par les thèmes politiques — le meilleur exemple en est la première à Paris de "Le mariage de Figaro" qui fut un important événement politique dans la vie de la France —, mais bien plutôt par le "masque historique", les symboles et références que le metteur en scène laisse fréquemment apparaître ou que le comédien lui-même accentue. Le répertoire politique, au sens strict du mot, est un phénomène assez rare, mais la prise de position d'un acteur dans les questions politiques est une chose assez fréquente. »

Contrairement à la Pologne et à la Hongrie, en Russie le thème politique trouvait surtout sa place dans le cadre de la tragédie et de la prose. La raison en est que la tsarine Catherine, dans un décret de censure émis à la fin des années 80, avait interdit dans la comédie toute allusion ou référence religieuse, politique et philosophique. Ces années sont dominées par la rigueur, c'est d'ailleurs à cette époque qu'eurent lieu l'arrestation de Novikov et le procès de Radichtchev. C'est un fait caractéristique également que l'écrivain Fonvizine ait été contraint à développer dans le journalisme le problème qu'il avait posé dans sa comédie. Sous le nom « Starodum ou l'ami des honnêtes gens » il lance un périodique dans lequel il continue de raconter l'histoire des héros de son

⁷ *Tajna korespondencja z Warszawy do Ignacego Potockiego, 1792-1794* (Correspondance secrète de Ignacy Potocki), Warszawa 1961, p. 97.

drame. Les exigences du décret de censure l'obligent à déplacer le lieu de l'action de sa comédie *Le méchant* de Russie en Hongrie. L'œuvre (l'action, les personnages) est quand-même profondément marquée par la réalité russe de l'époque. Ce sont, entre autres, ces règlements sévères de censures qui entraînèrent, dans la Russie des années 90, une différenciation des notions d'Etat, de monarchie et de patrie qui, au début de l'époque des Lumières, formaient encore un tout organique. Ceci à l'opposé de la Pologne où, suite à la constitution de mai 1791, ces notions s'unissent encore davantage. En Hongrie, à l'époque des Lumières, ces problèmes ne sont pas déterminants, la situation étant différente. Si l'on considère la fonction politique du théâtre, c'est en premier lieu le développement de la conscience nationale, au niveau de la langue, qui était, en Hongrie, la tâche concrète et accessible.

Dans les années 1790-1794 tant le parti royaliste, que le camp patriotique utilisèrent le théâtre à des fins de propagande pour toucher le grand nombre de nobles polonais qui s'étaient rendus dans la capitale pour la diète de quatre ans. En Pologne, les partis de la haute noblesse, désirant conserver leur fonction dirigeante à la diète, s'efforçaient de ranger de leur côté la majorité de la petite noblesse. C'est dans ce but qu'ils organisaient d'une part des réceptions et des bals fastueux, d'autre part des représentations théâtrales.

Le 4 avril 1789 Franciszek Ryx, le propriétaire du monopole théâtral, ferme le théâtre, congédie l'ensemble des comédiens polonais qu'il remplace par la troupe italienne de Guardasoni. Ce dernier, qui avait interprété à Vienne les premiers rôles des opéras de Mozart, était à cette date un chanteur d'opéra-bouffe, renommé dans toute l'Europe. La troupe de Guardasoni donna de nombreuses représentations de haut niveau. C'est aux troupes allemandes, qui se produisaient à l'époque à Varsovie (en 1790 Marvani, entre 1793 et 1794 Bulla) qu'on devait l'expansion de la «comédie larmoyante». La petite noblesse rassemblée à la diète, stimulée par ses sentiments patriotique, exigeait cependant la restauration du théâtre polonais. (La petite troupe de Mateusz Witkowski donna, en octobre 1789, trois fois un spectacle en langue polonaise, ce qui s'avéra bien insuffisant par rapport aux exigences du public.) Ensuite, au début de 1790, le roi envoie un courrier à Dubno. C'était en effet là que se trouvaient Bogusławski et sa troupe, ainsi que les comédiens qui, peu de temps avant, suite à la fermeture des théâtres de Varsovie, s'étaient retrouvés sans travail. Bogusławski se rend sans tarder à Varsovie et, le 14 février 1790, il commence les représentations en langue polonaise. Cette date marque le début du fonctionnement de la troupe; quant à la fin, elle surviendra au début de mars 1794, avec la représentation de *Krakowiacy i górale* (Cracoviens et montagnards); c'était le premier opéra national qui entrait dans le répertoire théâtral classique polonais. (Bogusławski évoque le commencement de cette époque fructueuse dans son ouvrage intitulé *L'histoire du Théâtre National* (Dzije Teatru Narodowego).)

Bogusławski craignait cependant la concurrence de l'opéra italien. (C'est un fait révélateur que le jour même de son arrivée à Varsovie il se rendit directement au théâtre italien où il assista à la représentation de *Axur* de Salieri. Il ne voulait pas se faire remarquer et tâcha des s'effacer. Il assista au spectacle avec enthousiasme et acquit la ferme conviction qu'il aurait à se battre avec un rival très fort.) Il passa de toutes façons un contrat pour une durée de trois mois avec Ryx. Ils décidèrent de donner 17 représentations jusqu'à Pâques et de terminer la saison avec *Le bourgeois*

gentilhomme de Molière. Malgré le succès des représentations polonaises, Bogusławski n'est toujours pas sûr de son affaire, il a même l'intention de retourner à Vilno avec sa troupe. Il déclare : « Notre opéra et l'opéra italien sont tels un clocher gothique et un édifice moderne. » Le combat dirigé contre le monopole théâtral depuis 1788 n'était pourtant pas loin du succès final. Le droit — qui depuis 1776 était concentré entre les mains de Ryx, le valet de chambre du roi (et dont il tirait un profit immense) — entrava le développement du théâtre polonais. Stanisław Kublicki, auteur de plusieurs pièces qui eurent grand succès, et député à la diète, s'adressa en ces termes, dans son discours du 31 mars 1789, aux participants de la session : « Je demande que soit interdit le droit de monopole... Les ordres ici réunis devraient enfin se rendre compte du grand dommage causé aux bourgeois par le fait que la comédie et les autres distractions, le bal et l'opéra dépendent du bon plaisir d'une seule personne. »⁸

Par son décret d'abrogation du 4 avril 1791, la diète supprime définitivement le monopole théâtral. Tout ceci quatre mois après le décret d'annulation du monopole théâtral prononcé par l'Assemblée nationale française le 17 janvier 1791. Bogusławski est enthousiasmé par la décision, il découvre de nouvelles et grandes possibilités pour le Théâtre national polonais : « On a rendu à chaque artiste le droit de disposer librement de ses talents. »

Stanislas-Auguste favorise visiblement le théâtre de langue polonaise ; en septembre, il met à la disposition de Bogusławski son propre ensemble de ballet. Il donne son accord à ce que les comédiens polonais soient nommés « Artistes de la Nation », quant à Bogusławski, il lui confère le titre de « Directeur du Théâtre Royal » (« Dyrektor Krolewskich Widowisk »). Stanislas-Auguste apporte en outre une aide matérielle très considérable au théâtre. Si nous considérons les faits qui ont influencé de façon positive le développement du théâtre — et nous n'en avons mentionné que très peu — il nous faut aussi rappeler que Bogusławski disposait déjà à cette époque d'une très riche expérience de comédien et de metteur en scène et qu'il travaillait avec des acteurs de très grand talent, comme Agnieszka Truskolaska, Karol Świeżawski, Ludwik Owiński, des danseurs excellents, tels Michał Rymiński et sa troupe. Les troupes étrangères qui fonctionnaient à l'époque à Varsovie, bien qu'elles représentassent pour le théâtre de Bogusławski une concurrence menaçante, enseignèrent en même temps de très nombreuses choses aux comédiens polonais, enrichirent le répertoire de ceux-ci et il ne fait aucun doute qu'elles contribuèrent aussi à ce que le théâtre polonais s'approchât, quant au niveau de son art, de celui des autres pays d'Europe.

Alors que la période précédente était caractérisée par des œuvres schématiques — la théorie ayant devancé la pratique —, vers 1790-1794 les dramaturges connaissent déjà toutes les finesses du métier. Les traductions excellentes de Bogusławski et les adaptations des drames français que F. Zabłocki réalisa à la perfection élevèrent également le niveau artistique des représentations polonaises.

Dans les années 1790-1794 les problèmes politiques et historiques, de patrie et de nation relèguent à l'arrière-plan les questions morales. Ceci n'est naturellement pas indépendant de la situation politique très spéciale de la Pologne qui se trouve à la veille

⁸ Z. Raszewski, *Dwieście lat* (Deux cents ans), *Pamiętnik Teatralny*, Warszawa 1966, p. XV, pp. 1-14; M. Klimowicz, *Początki teatru Stanisławowskiego, 1765-1773* (Les débuts du théâtre à l'époque de Stanislas-Auguste), Warszawa 1965.

de son troisième partage. La comédie de Niemcewicz intitulée *Powrót posła* (Le retour du député), premier « vrai » drame politique, réagit directement aux problèmes de l'époque. Cette pièce parut en décembre 1790 et la première eut lieu le 15 janvier 1791. Dans un article écrit dans la revue *Moniteur* l'auteur expose de la façon suivante le caractère et les buts de son œuvre : « On a considéré comme utiles les pièces ayant pour but l'amélioration des mœurs, et dans chaque pays éclairé on a favorisé la mise en scène de ces œuvres. Dans un pays libre, où chaque citoyen participe à un certain degré au gouvernement, ce n'est pas seulement la morale privée qu'il faut améliorer mais aussi celle de la société. C'est la question la plus brûlante, puisque ce sont ces opinions fausses ou vraies, ces vues immorales ou sages qui déterminent le sort de la Pologne, son bonheur ou son malheur. » Niemcewicz dénoue l'intrigue selon le schéma de Molière, bien connu à travers ses drames traduits en polonais, et il y tisse de façon très habile les événements de la diète de quatre ans, opposant le camp conservateur et ses aspirations au programme progressiste de *Vrais patriotes*. La pièce reflète de façon fidèle et vivante les questions et discussions importantes qui occupaient alors l'opinion publique polonaise, ce qui ne diminue pas son aspect captivant digne d'une vraie œuvre destinée au théâtre. De l'énorme succès qu'elle remporta témoigne le fait que deux éditions s'épuisèrent en l'espace de deux ans. Jusqu'à la première de *Cracoviens et montagnards*, qui devait faire beaucoup de tapage, aucune pièce polonaise ne remporta un succès aussi fracassant auprès du grand public.

Le succès de la première pièce politique enthousiasma les partisans du camp patriotique à un tel point que la même année, en 1791, deux nouvelles comédies politiques furent mises à l'affiche des théâtres de Varsovie. Il est vrai que ces dernières étaient beaucoup plus faibles en ce qui concerne leur programme politique concret, et aussi leur valeur artistique. Nous sommes d'accord avec L. Galle qui estime que la pièce de Bogusławski *Dowód rodzieczności narodu* (La preuve de la gratitude du peuple) et celle de Józef Wybicki *Jarmark, albo szlachcic mieszczańinem* (Le noble jouant au bourgeois) ne sont pas de véritables comédies politiques, mais simplement quelques considérations politiques que les auteurs ont habillées en dialogues, privés de leur contexte social, mais munis d'une action inventée, d'une analyse de caractères, c'est-à-dire de tout ce qui avait rendu immortelle la pièce de Niemcewicz. La première de la comédie de Bogusławski intitulée *La preuve de la gratitude du peuple* eut lieu lors de la fête organisée en l'honneur de l'introduction de la nouvelle constitution, dans une ambiance solennelle où « trompettes et timbales résonnaient et le théâtre était inondé de lumière ».

Lors de l'anniversaire du couronnement de Stanislas-Auguste (25 novembre 1791), la première de la comédie de Wybicki *Le noble jouant au bourgeois* ne remporte qu'un petit succès. (L'action : dans une petite ville, sur la place du marché, diverses personnes se réunissent et donnent de façon rhétorique leur opinion sur les rapports sociaux et les changements radicaux survenus par suite de l'introduction de la nouvelle constitution.) Le drame historique de Niemcewicz intitulé *Kazimierz Wielki* parle également de Stanislas-Auguste. Dans cette œuvre, Kazimierz Wielki se fait le défenseur des droits des serfs et de la petite noblesse, ainsi que le mécène de la culture, et son existence n'est qu'une suite de bienfaits sociaux et moraux. À l'époque, tout spectateur savait bien que l'auteur faisait référence à l'activité de Stanislas-Auguste.

Le 23 juillet Stanislas-Auguste signe l'accord de la confédération de Targowica, trahissant ainsi le camp des patriotes. Ce revirement donne une grande liberté d'action à l'opposition et le même mois Szczęsny Potocki lance une attaque dans la presse contre l'activité politique du théâtre. Mais celui-ci lui rend la monnaie de sa pièce : le 4 novembre 1792 a lieu la première de la pièce de Zabłocki : *Wielkie rzeczy i coimito wadzi!* (Les grands problèmes m'importent peu), dans laquelle le protagoniste, personnage négatif, est appelé Szczęsny. La représentation obtient un tel succès que « les comédiens eurent du mal à faire comprendre au public qu'ils ne pouvaient pas rejouer la pièce, car cela entraînerait la fermeture du théâtre ». Cependant, étant donné le grand intérêt qu'on portait à ce drame, il fut joué neuf fois rien qu'en 1792 et six fois l'année suivante. Nous pouvons également ajouter que pendant ces deux années, quatre éditions de l'œuvre de Zabłocki furent épuisées.⁹

Bogusławski aspirait consciemment à éduquer la société grâce au théâtre, et c'est conformément à cette prétention qu'il composait son répertoire. Après bien des difficultés, en raison de la censure de Targowica, il obtint la permission de représenter sa pièce *Henri VI à la chasse*, puis il désira jouer *Brutus* de Voltaire. Il va sans dire que les partisans de la confédération n'y donnèrent pas leur adhésion. Bogusławski, qui était excellent orateur, s'adressait fréquemment à l'assemblée des spectateurs. Ses discours patriotiques enthousiasmaient souvent le public. Le conflit qui s'en suivit amena, en automne, une tentative de lui ôter la direction du théâtre; mais, comme Dembowski l'a écrit, le public se montra plus fort : « Truskolawska (que l'on avait chargée de la nouvelle direction) fut sifflée et Bogusławski put ainsi rester à la tête du théâtre. »¹⁰

Le roi continue à soutenir le théâtre polonais, d'une part financièrement, d'autre part en tant qu'amateur de la littérature (il aide Bogusławski dans sa traduction de la pièce de Sheridan *Szkota obmowy* — L'école de la calomnie). En septembre, après la première de l'opéra *Axur* de Salieri — l'adaptation polonaise du texte est de Bogusławski —, le roi offre de l'argent à la troupe. La première de *Axur* fut pour Bogusławski un événement décisif dans sa rivalisation avec la troupe italienne. Le succès de cette représentation, les décors et les costumes somptueux qui nous sont connus grâce aux eaux-fortes de F. Lohrmann prouvent bien que même dans cette période historique difficile, le théâtre polonais s'est beaucoup développé du point de vue artistique. Avec cette première, Bogusławski éleva le théâtre de son pays à un niveau européen. Il fournit la preuve que la langue polonaise est elle aussi apte à rendre la richesse mélodique de l'opéra-bouffe. La troupe de Bogusławski, qui ne comptait au début de 1790 que 18 membres, avait à ce moment-là un effectif important (pour la représentation de *Cracoviens et montagnards* il fallait, rien que pour les personnages indiqués dans le texte, 14 acteurs, mais les scènes de foule nécessitaient en outre, de nombreux danseurs et choristes). Frederick Schulz, qui était présent à presque toutes les représentations données par la troupe polonaise, s'exprime de la façon suivante à propos des comédies : « Cette troupe polonaise qui jouait ici l'an passé était meilleure que toutes les troupes allemandes que je connais. Les Polonais, par nature, ont des mouvements légers et élégants, ils ont la taille et la silhouette qui convient. Leur

⁹ Z. Raszewski, *Dwieście lat, op. cit.*, p. 30.

¹⁰ Cit. : Z. Raszewski, *Teatr Narodowy w latach 1779-1789* (Le Théâtre national), in *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia* (Le Théâtre national à l'époque des Lumières), Warszawa—Wrocław—Kraków 1967.

technique de diction est plus étudiée que celle des Allemands, ils prononcent et articulent les mots plus clairement. Dans le domaine de la comédie leur jeu se rapproche de l'interprétation française ancienne, mais ils ne font toutefois pas l'erreur d'exagérer la voix et les gestes. Ils sont très loin de la mimique et de la gesticulation outrée des Italiens. Dans le drame ils présentent plusieurs ressemblances avec les Allemands, mais dans ce domaine également, ils les surpassent car dans les scènes mouvementées et passionnées que les artistes allemands jouent un peu pesamment, les Polonais conservent la noblesse et le sérieux de l'expression, ce qui n'exclut pourtant pas chez eux l'enthousiasme et la force, mais ils ne tombent pas dans les mouvements entortillés de tête, de bras, de jambes et d'yeux propres aux Italiens, ni dans l'extase des Français. Bogusławski était le premier directeur de la troupe et à la fois son meilleur acteur. C'était un homme bien fait, au physique imposant, à la voix merveilleuse, un personnage extraordinaire, naturel dans n'importe quel costume, même dans le français. J'ai vu Bogusławski dans le rôle de Trufaldino de la pièce "Le serviteur de deux maîtres" dans le rôle du père du drame de Diderot, dans celui de Kazimierz Wielki, cette pièce nationale de Niemcewicz, trois rôles tout à fait différents, et dans chacun de ces trois rôles il était parfait.»¹¹

Les actrices ne restaient pas en arrière dans le jeu artistique. Les premiers rôles étaient joués par des comédiennes de talent et belles qui s'entendaient en art de l'habillement et avaient de très belles manières. Même les rôles les plus insignifiants étaient interprétés par des actrices de talent.

Jusqu'aux années 80 le décor de style baroque prédomina. Les peintres varsoviens les plus réputés de la seconde moitié du XVIII^e siècle (B. Canaletto, F. A. Lohrman et J. Norblin) concevaient eux-mêmes aussi des décors. Quand Bogusławski était directeur, c'est sur son initiative que les décors de Smuglewicz et Plesch, qui représentaient des événements historiques nationaux et les paysages du pays, supplantèrent les compositions baroques monumentales caractéristiques jusque-là. Les décors que Smuglewicz avait dessinés pour la pièce de Bogusławski *Cracoviens et montagnards*, par exemple, représentaient des maisons villageoises, une auberge, une rivière et un moulin. (Cf. les indications données par Matinski pour sa pièce *Le meunier, le magicien, le menteur et le garçon d'honneur* : « La scène doit représenter un champ, d'un côté, au loin : un moulin, une rivière et une forêt, de l'autre : une maison paysanne doit être visible de plus près, au-dessus : la lumière de la lune. ») Le décor devient ainsi de plus en plus déterminant dans la représentation. La tendance du développement des costumes est semblable. Alors qu'auparavant les costumes somptueux baroques ou exotiques étaient utilisés dans l'opéra, la comédie et la tragédie; dans le drame c'étaient les habits de cour qui étaient caractéristiques (les personnages de Hamlet, par exemple, jouaient en vêtements correspondant à la mode allemande du XVIII^e siècle), à l'époque de l'épanouissement des sentiments patriotiques, c'est le « réalisme naïf » qui devient prépondérant. Dans les opéras-comiques polonais les comédiens portaient des vêtements de noble et de paysan, dans

¹¹ F. Schulz, *Podróże Infantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793* (Le voyage de l'ambassadeur Infanty de Riga à Varsovie et en Pologne), in *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców* (La Pologne à l'époque de Stanislas-Auguste par les yeux des étrangers), Warszawa 1963, II, pp. 514-515.

la tragédie intitulée *Kazimierz Wielki* des costumes historiques, quant'à la pièce *Cracoviens et montagnards*, les acteurs s'y produisaient en uniforme de soldat.

La période 1790-1794 est marquée en Pologne par la reconnaissance sociale totale de l'art du comédien.

En décembre 1793, à Varsovie, l'aile radicale du camp des patriotes élabore en secret un plan de soulèvement. Bogusławski aussi participe à la conspiration. La première de l'opéra *Cracoviens et montagnards* a lieu le 1^{er} mars 1794, la veille du soulèvement de Kościuszko. Lors de la représentation « le parterre tout entier, les loges, le balcon et le poulailler vibraient d'un tonnerre d'applaudissements et de battements de pieds rythmés ». Le lendemain la représentation est interdite et l'arrestation des participants à la conspiration commence.¹² En juillet le Conseil National Suprême donne l'édifice du théâtre à un hôpital militaire, mais bientôt il devient clair combien important est le rôle que joue cette troupe dans l'entretien de l'élan national. C'est pourquoi un nouveau décret est émis qui autorise la reprise des représentations et une somme de 6000 zloty est attribuée à la troupe. Le 29 octobre a lieu une représentation en l'honneur et au bénéfice de Andrzej Rutkowski, « pour son attitude héroïque lors du soulèvement de Varsovie »; il s'agit de la première de l'œuvre intitulée *Zbieg z mitości ku rodzicom* (Il s'enfuit devant son amour chez ses parents).¹³ Le 4 novembre 1794 les troupes russes occupent la Pologne. Avec une partie de sa troupe, Bogusławski quitte la capitale et fonde un théâtre à Lwów en 1795. C'est ainsi que s'achève la période de 1790-1794 du développement du théâtre polonais.

Pendant cette période historique tendue, comme nous l'avons vu, le théâtre ne pouvait pas se désolidariser de la politique. Il était dirigé et soutenu par le roi et ses partisans. Les représentations portaient souvent à la scène les événements de la diète, les problèmes journaliers du pays. Le domaine de l'art offrit aux hommes politiques actifs la possibilité de n'être pas seulement participants du combat, mais aussi, de temps à autre, observateurs de celui-ci, et ce, grâce au théâtre. C'est cependant en premier lieu le grand talent de la troupe polonaise, le génie de metteur en scène de Bogusławski et le goût esthétique développé du public qui assurèrent aux représentations un très haut niveau artistique.

*

Il ne nous semble pas utile de présenter un aperçu aussi détaillé du développement du théâtre hongrois à l'époque des Lumières que celui que nous avons réalisé pour le théâtre polonais ou russe, vu que le lecteur trouvera dans ce même volume l'étude de Ferenc Kerényi intitulée « La naissance de l'art du théâtre en Hongrie » qui traite à fond de cette période. Il nous faut également signaler que l'opinion de l'auteur sur la relation du drame et du théâtre s'accorde avec la nôtre. Lui aussi part du caractère composite des productions et des représentations réalisées, pour analyser ensuite le processus théâtral.

¹² E. Szwankowski, *Zespoły teatralne w drugiej połowie XVIII wieku* (Troupes théâtrales dans la seconde moitié du XVIII^e siècle), Warszawa 1976.

¹³ *Gazeta Rządowa* 1794, le 3. 10, n° 91 (Journal du gouvernement).

Du théâtre hongrois des Lumières, nous ne relèverons donc que les tendances déterminantes qui sont indispensables pour le rapprochement typologique des théâtres des trois pays.

De même qu'en Pologne et en Russie, la presse assumait en Hongrie la propagation de l'art dramatique en plein développement. En 1785 le correspondant à Pest du *Magyar Hírmondó* (Courrier de Hongrie) de Presbourg donne un compte rendu de la représentation en langue hongroise de la tragédie de Voltaire *Mahomet*, qui eut lieu au théâtre Rondella. (Ce drame était paru plus tôt en traduction hongroise, avec une préface de György Bessenyei.) Cet article présente l'ensemble des tâches et problèmes que l'art dramatique en formation avait à résoudre, c'est-à-dire la question du développement de la langue nationale, l'exigence d'une éducation à la « vertu » et la nécessité de l'affinement des sentiments. Le périodique *Mindenek Gyűjtemény* (Collection Universelle) paraissant depuis 1789 relie également la cause de l'art dramatique national à l'affaire du développement de la langue nationale. Ces questions étaient à l'ordre du jour dans le théâtre russe et polonais plutôt dans les années 60-70, c'est-à-dire dans la première période de la formation de l'art dramatique professionnel. On peut, par conséquent, constater dans le cas de la Hongrie un certain décalage par rapport à cela. En même temps cependant, les événements déterminants de l'époque — la Révolution française et le mouvement jacobin — accélèrent l'épanouissement de la culture nationale. La nécessité de prendre conscience de la fonction sociale et politique du théâtre hongrois est reflétée par le pamphlet que József Kármán rédigea au nom de la troupe hongroise de Buda. « Les princes et les grands de ce monde voient et entendent ici la vérité. Ici retentit la parole suave de la liberté, ici où l'esprit qui ne connaît pas la peur se mesure hardiment avec la superstition et la force. »¹⁴ Ces quelques lignes montrent très clairement que le théâtre n'est plus seulement l'atelier du développement de la langue, mais aussi le porte-parole des idées des Lumières, des idéaux du progrès bourgeois.

Nous pouvons considérer, sans aucun doute, la culture théâtrale allemande et autrichienne de haut niveau comme l'antécédent de l'art dramatique professionnel hongrois, qu'il s'agisse des théâtres aux châteaux ou des théâtres bourgeois municipaux professionnels. Ainsi, la théorie du drame de Gottsched, les œuvres pour théâtre de Lessing eurent une influence prépondérante en Hongrie. Même les drames de Shakespeare parvinrent sur la scène des théâtres hongrois dans l'adaptation du viennois Schröder, pour la plupart. En Russie et en Pologne, par contre, la culture française exerça une influence incomparablement plus forte. En 1793 — alors que la littérature allemande, avec la propagation du drame bourgeois — s'impose partout de plus en plus, nous pouvons encore lire des déclarations aussi extrémistes que celle du périodique *Santpeterburgski Merkuri* (Mercure de Saint-Petersbourg) : « Et il y a encore des gens qui accordent leur préférence aux drames allemands, au détriment des français. Que pourrions-nous bien dire de ces "savants" ? Ou bien ils ne savent pas ce

¹⁴ F. Kerényi, *A régi magyar színpad 1790-1849* (La scène ancienne en Hongrie), Budapest 1981 ; A. Solt, *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei, 1772-1826* (Les débuts de la littérature dramatique en Hongrie), Budapest 1970.

qu'est l'essence du théâtre, ou bien ils ne comprennent pas ce qu'est le drame, ou bien ils se soumettent aveuglément au goût allemand.»¹⁵

Il y a encore une différence d'importance. Vu qu'en Hongrie il n'existait de Théâtre de la cour, l'art dramatique des écoles était la force la plus agissante, et ce même dans les années 60 et 70 du XVIII^e siècle. Comme ces théâtres d'école féodaux remplissaient, en donnant des représentations en langue hongroise, des tâches éducatives et en même temps satisfaisaient les besoins théâtraux d'un large public, leur offrant également la distraction, il était naturel que fussent utilisés dans leurs représentations de nombreux éléments de l'art dramatique populaire. Dans le théâtre polonais, les initiatives analogues — en premier lieu à l'époque de la confédération de Bar — étaient restées sans résultat. En Russie, en raison de l'extension rapide des théâtres publics, les théâtres d'école n'eurent pas une importance considérable. Ici, c'était le théâtre populaire qui inspira davantage l'art dramatique professionnel. Il ne s'atrophia pas pour autant, mais se développa de façon totalement indépendante parallèlement aux autres formes dramatiques. Contrairement à la Pologne et à la Russie, les œuvres dramatiques nées en Hongrie sous l'influence des idées des Lumières n'étaient pas créées pour répondre à des exigences théâtrales urgentes. Les drames de Bessenyei *Ágis tragédiája* (La tragédie d'Agis), *Hunyadi László* (László Hunyadi), *Buda tragédiája* (La tragédie de Buda), œuvres très significatives de l'époque des Lumières comme de la littérature hongroise en général, virent le jour avant même la création d'un art dramatique national, indépendamment de ce dernier. D'un point de vue typologique, nous rencontrons le même phénomène si nous examinons le drame romantique polonais né dans l'émigration. Quoique ces œuvres aient été privées de l'espoir d'une réalisation théâtrale immédiate, elles surent profiter des enseignements de l'excellente pratique théâtrale allemande et française de l'époque. Ceci eut pour conséquence, très curieusement, que ces pièces étaient, du point de vue de la dramaturgie, d'un niveau de loin supérieur aux œuvres ou adaptations polonaises et russes directement destinées à la représentation et se réglant sur les exigences théâtrales du jour.¹⁶ Ainsi, dans ces drames, des questions beaucoup plus sérieuses et complexes pouvaient être posées. Avec son ambition de poser des problèmes, la *Tragédie de Agis* ouvre en Hongrie une série dont l'œuvre suivante sera le *Bánk bán* de József Katona.

En Pologne, en Russie et en Hongrie l'art dramatique national en formation eut à faire face à des problèmes très semblables. Il n'existait de littérature dramatique nationale dans aucun de ces trois pays. Ils essayèrent de répondre aux exigences du développement accéléré en s'appliquant partout en premier lieu à la traduction et à l'adaptation. La forme hongroise la plus extrémiste en fut la « magyarisation » qui comprenait, outre la traduction du texte, l'adaptation de l'environnement et des personnages conformément au goût national. Dans ces pays d'Europe de l'Est on ne trouve pas cette continuité parfaite du théâtre qui caractérisait le théâtre français classique servant de modèle à tous. Ce processus supposait la présence de traditions populaires, scolaires et professionnelles de cour. Celles-ci ne furent pas toujours

¹⁵ P. Nagy, *Le théâtre classique français en Hongrie*, Acta Litteraria, 1969, pp. 39-54.

¹⁶ F. Biró, *Egy drámai mű 1772-ből. Bessenyei György: Ágis tragédiája* (Une œuvre dramatique de 1772. György Bessenyei : La tragédie d'Agis), in *Mesterség és alkotás* (Le métier et la création), Budapest 1972, pp. 9-32.

présentes au cours du développement historique; tantôt l'une, tantôt l'autre manqua en Pologne, en Russie ou en Hongrie. Le théâtre néo-classique didactique fut contraint, dans son programme théorique, à tenir compte de la pratique théâtrale qui s'était déjà formée, ainsi que du goût des spectateurs. Jusqu'alors ce goût avait été influencé par la *commedia dell'arte*, la comédie néo-classique française, la farce Hanswurst allemande et le drame bourgeois. Bien qu'ils eussent choisi consciemment comme modèle la comédie néo-classique française, ils ne purent pas rester conséquents vis-à-vis de la poétique du néo-classicisme. Sur leurs scènes parurent en même temps les œuvres néo-classiques du XVII^e siècle, celles de Shakespeare, les drames bourgeois sentimentaux allemands et, dans la littérature dramatique hongroise en pleine formation, les œuvres d'inspiration nationale (qui sont les antécédents des tragédies romantiques nationales). Ce mélange de styles est caractéristique du jeu théâtral et de l'interprétation, ainsi que des décors. Dès le début, l'adaptation pour la scène de créations épiques caractérise davantage la Russie et la Hongrie. (En Hongrie cela signifiait avant tout la mise en scène de récits historiques et de chroniques, alors qu'en Russie c'était pour la majeure partie la « nouvelle de nomade » et l'adaptation de contes.) Pendant la Renaissance déjà, deux drames importants furent écrits en Pologne et, bien que ceux-ci n'aient pas joué de rôle dans le développement du théâtre du XVIII^e siècle, ils déclenchèrent le processus qui éleva en Pologne le théâtre au rang de genre national et lui fit acquérir une fonction de premier plan. En Russie et en Pologne le théâtre de cour, avec son haut niveau artistique, la participation des meilleures troupes d'Europe favorisèrent bien mieux la formation d'un art dramatique national professionnel que ne le firent en Hongrie les théâtres de château.

En Pologne et en Russie, c'était le théâtre de cour, favorisé et soutenu par le roi et la tsarine, qui était déterminant. Son activité était déterminée par Stanislas-Auguste et Catherine II; ceux-ci participaient, même très activement parfois, au travail créateur du théâtre : le « Théâtre National de la Cour » à Vienne, fondé par Joseph II, était du même type. En Hongrie, le Théâtre national fonctionne dès le début en tant que théâtre bourgeois de la ville, même si ses comédiens — tout comme en Pologne — étaient parfois d'origine noble. En Russie, quoiqu'il y eût parmi les acteurs certains descendants de familles nobles appauvries, la majorité était composée de bourgeois ou de serfs.

Théoriquement, dans chacun des trois pays, la tragédie était le genre destiné à diffuser les idées des Lumières et les vertus bourgeoises. Cependant, en réalité, dans le répertoire théâtral comme dans la littérature dramatique, des créations durables de l'époque et de la littérature nationale virent le jour dans la comédie nationale et dans les genres musicaux nationaux spécifiques (opéra-comique russe, opérette hongroise et la « *śpiewogra* » polonais).

LES GENRES POÉTIQUES EN EUROPE CENTRALE ET ORIENTALE A L'ÉPOQUE DU « RÉVEIL NATIONAL »

par

LÁSZLÓ SZIKLAY

Si l'on analyse les courants littéraires en Europe à la fin du XVIII^e et dans les premières décennies du XIX^e siècle, on est témoin d'un décalage chronologique — résultat de la différence du développement politique et social des différentes régions de notre continent. En Angleterre ou dans les autres pays de l'Ouest de l'Europe, on est témoin des premiers phénomènes du romantisme, alors que chez nous, ce sont les courants les plus différents du classicisme, du sentimentalisme (de la « sensibilité »), du rococo et des restes du baroque et des autres genres de la culture ecclésiastique de la société féodale qui règnent encore. Pourtant, nous sommes témoins, même dans les sociétés les plus arriérées, d'une certaine *détente* de la hiérarchie classique des genres littéraires.

La poésie lyrique

Comme héritage de l'Antiquité c'est l'*ode* qui est le genre le plus estimé même à cette époque.

Dans ce genre on retrouve, parvenues presque jusqu'à nos jours, les traces de l'influence d'Horace, particulièrement importantes pendant la période considérée, surtout dans les littératures de l'Europe centrale et orientale. Nous ne pensons pas seulement ici aux deux poètes hongrois, au père piariste János Krizosztom Hannulik, qui écrivait en latin et à un autre piariste, István Lajos Zimányi, mais aussi et surtout à ceux qui acclimatèrent pour ainsi dire les formes poétiques classiques dans la littérature hongroise en suivant ouvertement et nettement l'exemple d'Horace. Benedek Virág qui ne s'élève pas au-dessus de la moyenne européenne, n'en enseigne pas moins en tant qu'« Horace hongrois » ce style et ce genre à toute une génération. Nous trouvons parmi ses disciples, au sens le plus noble du terme, l'un des plus grands auteurs d'odes de cette période, Dániel Berzsenyi ainsi que le Serbe Lukijan Mušicki. Bien évidemment, le message horatien apparaît chez ces poètes sous une forme actualisée et modernisée. Ceux-ci, dont le message se conforme à la crise sociale et morale de leur époque, s'écartent bien souvent de l'équilibre qui caractérisait le grand auteur romain, et l'on retrouve fréquemment chez eux le « mal du siècle » sous forme de vers horatiens. Mais leur culte d'Horace n'en est pas moins indiscutable. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de leurs sources (« poeta classis » des écoles, intérêt de plus en plus marqué pour l'Antiquité, etc.), car nous nous écarterions de notre propos.

Ce type d'ode de l'époque — comme cela avait été le cas pour les odes de la Renaissance — est souvent de type « courtisan », sinon purement flatteur. Dans *Do Jędrzeja Zamoyskiego*, (A Jędrzy Zamoyski) Tomasz Kajetan Węgierski « chante les louanges d'un chancelier à l'âme noble et juste », et le caractère élogieux de ces louanges est encore souligné par le fait qu'elles « signifient en même temps la condamnation de la classe qu'il représente ». C'est le même type d'ode que pratique le poète grec moderne Iannius Vilares, dont l'ode laudative figure au premier plan dans l'œuvre très ramifiée et embrassant de nombreux genres de ce médecin de la cour éclairée d'Ali Tepelén. C'était le tsar Alexandre qui fut glorifié en latin par Hannulik à l'occasion de sa nomination de docteur dans toutes les sciences. Le poème *Felitsa* (1782-83) de Gavril Romanovitch Derjavine représentait une innovation hardie, non seulement dans la littérature russe, mais aussi en général dans le domaine de l'ode consacrée aux louanges d'une seule personne. Le poète y chantait Catherine II, mais il employait dans le cadre d'un genre traditionnel, les traits nouveaux qui caractérisent pour l'essentiel toute sa vie. Derjavine lui-même rompait déjà avec la solennité du style consacré de l'ode pour se rapprocher d'une représentation plus proche de la réalité.

Une variante de l'ode : c'est celle qui chante la liberté. Nous devons mentionner ici une des œuvres d'Adam Naruszewicz intitulée *Głos umarłych* (La voix des morts — 1778); dans cette adaptation française le poète dévoile les raisons qui ont entraîné la dislocation de l'Etat polonais. On s'approche de l'art romantique lorsque la notion de liberté dans ce genre se situe exclusivement au plan national, et que le tchèque Antonín Jaroslav Puchmajer et ses amis utilisent surtout l'ode classique pour chanter la gloire de la langue tchèque et du passé national.

Le poète Mušicki vécut à l'époque où éclata la lutte entre les partisans du slavon de l'Eglise pravoslave et ceux de la nouvelle langue serbe populaire. Partisan convaincu du classique, il considérait ses odes, d'ailleurs caractérisées par un ton d'un panthéisme élevé, comme appartenant à un genre « de style supérieur » (en partie en se basant sur Lomonossov), et c'est la raison pour laquelle il écrivait en slovéno-serbe même lorsque son message était des plus personnels. C'est peut-être l'origine de ce qu'on pourrait appeler sa tragédie : en effet, sa poésie, qui revêt une grande importance par rapport au développement de l'ensemble de la littérature serbe, n'était connue qu'en un cercle restreint par suite des difficultés linguistiques qu'elle présentait. Néanmoins, les odes dans lesquelles il encourage ses concitoyens à lutter pour leur indépendance *Les paroles de l'ami du peuple* (1819) et *Le son de la harpe de Šišatovac* (1821) occupent une place de choix dans le développement de l'ode classicisante en Europe.

Tout comme Mušicki, Berzsenyi fut aussi un disciple d'Horace à travers Benedek Virág. C'est son ode intitulée *Horace* qui illustre le mieux ses affinités avec le grand écrivain romain. Cette admiration pour Horace se rattache étroitement aux thèmes de la vie publique de l'époque; par exemple le sort de la nation : cf. *A magyarokhoz* (Aux Hongrois); *A felkölt nemességhez* (A la noblesse révoltée); *Felsőbüki Nagy Pálhoz* (A Pál Felsőbüki Nagy) — et aux problèmes les plus personnels et intimes du poète : *Az én osztályrészem* (Mon partage), *Fohászkodás* (Prière), etc. Le ton de Berzsenyi, s'il est horatien, n'en est pas moins personnel, et malgré son isolement provincial, c'est cette dualité qui fait du poète hongrois l'un des plus importants auteurs d'odes de son temps. Il veille à ne pas enfreindre les règles classiques du genre et puise abondamment dans les traditions remontant à Horace et aux poètes humanistes, mais cela ne l'empêche pas de

représenter, grâce à son ton et sa sensibilité très personnels et grâce aussi à ses griefs renouvelés, quelque chose de nouveau, et cela bien plus que Virág, dont il a pourtant beaucoup appris.

Mihály Csokonai Vitéz n'a pas écrit ses meilleurs poèmes sous forme d'odes. Il nous faut cependant le mentionner à propos de ce genre aussi, en partie du fait qu'il a su intégrer à la forme classique héritée d'Horace son souci de la vie publique et son message humain d'une manière plus personnelle encore que Berzsenyi, et d'autre part parce que Csokonai a inséré parmi ses odes certains poèmes écrits dans le hongrois savoureux de Debrecen populaire où l'élément grivois n'est pas absent non plus : *Óda az árnyékszékhez* (Ode au cabinet d'aisances), *Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz* (Chansons d'amour à la gourde en peau de poulain). Ces poèmes, qui annoncent le populisme du XIX^e siècle, étaient également très répandus chez les peuples voisins des Hongrois parce qu'ils exprimaient à un niveau artistique le sentiment de la vie de toutes les nationalités de ce pays végétant dans le provincialisme.

Le genre qui occupe la deuxième place dans la hiérarchie classiciste, l'*élégie*, joua également un rôle important pendant la période qui nous occupe, et il nous amène au seuil du romantisme. L'*élégie* est un genre exprimant la crise, le chagrin et la perte d'équilibre du poète. Ainsi, en Europe centrale et orientale, nous sommes témoins de l'influence de Young : nous ne mentionnons ici que l'*élégie* intitulée *Egy boldogtalan panasza a halovány holdnál* (Les lamentations d'un infortuné à la lueur blafarde de la lune — 1780) de Pál Ányos. Un motif très répandu des *élégies* de l'époque : c'est la protestation contre la mort. Ce sont les poésies de Derjavine dans lesquelles se combinent les éléments de l'idylle et ceux de l'ode. L'idéal qui y est exprimé c'est le village qui est aussi l'idéal de Derjavine ; en effet, il a passé sa vie dans sa propriété de campagne. La mort du prince Mechtchenski amène cependant le poète à méditer sur ce qui sera néanmoins son message le plus important : les questions de la vie et de la mort et sa propre peur de la mort.

Le type d'*élégie* le plus élevé de cette époque est étroitement lié à la problématique de la nation et de la société au sein de laquelle vit et travaille le poète. Chez les Serbes, c'est toujours en slavons liturgiques que s'expriment les poètes, mais les *élégies* qui ont été écrites à cette époque sont pleines d'amertume sur le sort de la nation. Le russophile tchèque Antonín Marek chante dans ses *élégies* écrites entre 1812 et 1818 la beauté des nobles châteaux et des sommets splendides, mais aussi, à travers la glorification de la nature, l'*élégie* patriotique du passé des Tchèques. Parmi les *élégies* de « la vie publique », ce sont peut-être celles de János Batsányi qui sont les plus caractéristiques. Pour sa participation au mouvement jacobin hongrois, Batsányi fut détenu pendant longtemps dans les geôles de Kufstein en compagnie d'autres poètes et hommes politiques hongrois. Les péripéties de son procès et de sa captivité laissèrent naturellement des marques profondes dans l'âme du poète, qui écrivit sur ce thème tout un cycle pour y exprimer ses tourments, chercher une consolation et se redonner du courage. Plus tard, l'historien de la littérature Ferenc Toldy réunit ces poèmes sous le titre de *Kufsteini elégiák* (*Élégies de Kufstein*). Ces *élégies* constituent les souvenirs les plus artistiques des souffrances endurées par les jacobins hongrois emprisonnés à Kufstein.

L'autre genre « secondaire » faisant pendant à l'*élégie* est précisément son contraire : la *satire*.

La majorité des satires de cette époque traitent de la réalité religieuse, sociale et politique. Nous n'exagérons peut-être pas en disant que c'est dans les satires que les conditions sociales et politiques caractéristiques des peuples d'un niveau de développement différent se reflètent le mieux. Mais il faut ajouter tout de suite que ce genre est plutôt urbain que provincial. La cause de ce phénomène réside peut-être dans le fait que, par exemple, la littérature hongroise a plutôt recours à des styles moins légers que la satire, tels que l'épopée comique ou le poème narratif comparable aux contes en vers des XVI^e et XVII^e siècles pour dénoncer et ridiculiser les abus sociaux du pays. Il en est de même dans les littératures est-européennes où l'on ne trouve le ton de la satire que dans les passages de certains poèmes lyriques, par exemple dans quelques œuvres de Nicolae Văcărescu, qui y persifle la passion des boyards pour les cartes, la coquetterie féminine, etc.

Si le premier succès d'Ignacy Krasicki était dû à un hymne, il écrivit bientôt une satire en huit vers sur son propre hymne dans une poésie satirique publiée anonymement sous le titre de *Monachomachia*. En nous penchant de plus près sur cette satire et sur d'autres œuvres satiriques de Krasicki, nous voyons que non seulement ce grand écrivain de l'époque écrivit avec une grande pureté du contenu, en un langage clair et avec la simplicité du style classicisant, mais encore ses satires sont « en polonais », autrement dit, il réalise en reflétant la réalité polonaise ce qu'avait préconisé exactement un siècle plus tôt Boileau dans son *Art poétique* pour la satire classique.

On attaque l'imitation de l'étranger surtout dans les satires des « petits peuples » opprimés. Nous ne mentionnons ici comme exemple que les satires en latin de celui qui fut surnommé « l'Horace croate », c'est-à-dire Junius Restius (Džono Rastić), lesquelles satires se moquent des anglo-manes, de gallomanes et en général de ceux qui singent ce qu'on fait dans les autres pays, — puis Aleccu Văcărescu qui a écrit en grec moderne une satire violente sur le prince Morusi. On peut aussi déduire un renforcement de la conception sociale anti-féodale de l'adoption par la littérature russe du genre satirique, qui « fut notamment soutenu pendant un temps par Catherine II, dans les limites honnêtes des apparences éclairées ».

Il y a des poètes qui écrivent des vers ironiques sur les conflits littéraires du temps. C'est par exemple le cas de Ferenc Verseghy dans le tract en hexamètres intitulé *Egy jó szívből költ satíra* (Satire née d'un bon cœur).

La satire ou le sauvagement, du poète croate né en Slavonie Matija Antun Relković, dans laquelle il se désespère de l'état où se trouve son pays natal, récemment libéré du joug turc, est un poème rappelant Voltaire par plusieurs aspects. Relković s'y plaint, dans la forme consacrée par le chant populaire, du retard de son peuple slavonien dont il voyait les causes en bonne partie dans les coutumes populaires empruntées aux Turcs. Il est rationaliste, mais son rationalisme ne présente aucune coloration révolutionnaire.

Dans la période du classicisme, l'épigramme est également un genre à la mode dans toute l'Europe. Nous pouvons considérer comme son ancêtre le plus important Martial qui fut le père de ce genre au moins autant qu'Horace fut celui de l'ode. Le premier écrivain laïque de la littérature slovène, qui se composait jusque-là surtout des poèmes religieux, Feliks Dev eut justement Martial pour idéal.

On trouve un grand nombre d'épigrammes dans l'œuvre des poètes qui écrivaient à l'époque en latin. Le père piariste hongrois Norbert Conradi publie en 1754 un choix

d'œuvres du poète humaniste Janus Pannonius écrivant en latin, et c'est peut-être sous l'influence de celui-ci qu'il s'éleva, en partie pour des raisons idéologiques, contre le style baroque à la polonaise, dénommé « stylus polonicus » par Keresztély Kácsor, qui caractérisait auparavant les membres de sa confrérie, et renouvela les « épigrammes lyriques » humanistes du XV^e siècle, leur conférant un contenu subjectif. L'harmonie entre critique — personnelle ou sociale — et « contenu subjectif » caractérise de très nombreuses épigrammes du temps. C'est au cours de cette période que le genre fait son apparition dans des littératures « débutantes », comme les littératures roumaine (Jancu Văcărescu), lithuanienne, etc.

Parmi les épigrammes de l'époque, il faut traiter à part de la variante est-européenne de ce genre, variante dont l'apparition marque la naissance de la conscience littéraire moderne. Les *Slowenské dvojnásobné epigrammata jednako-koncohlasné a zvucomírné* (Deux types d'épigrammes slovaques, celles à rimes et celles à mètre) de Jozef Ignác Bajza n'ont pas seulement fait sensation en raison de leur tranchant social particulièrement vif, mais aussi parce que leur auteur s'y élève avec vigueur contre l'alcoolisme, très répandu à l'époque, et condamne le fossé qui sépare les « seigneurs » des « paysans ».

Le souvenir de l'épigramme grecque classique et celle de Martial plane au-dessus du recueil du père de la langue littéraire hongroise moderne Ferenc Kazinczy, intitulé *Tővisék és virágok*, 1811 (Epines et Fleurs). L'écrivain part de la situation sociale et politique de l'Europe orientale de l'époque, et il écrit ses épigrammes pour implanter le goût bourgeois et pour détruire le goût patriarcal et provincial qui régnait auparavant. Il ne s'agit donc pas seulement chez lui d'une défense de la nouvelle langue littéraire, mais aussi d'une prise de position esthétique. Kazinczy cite la phrase de Goethe : « Werke des Geistes und der Kunst sind für den Pöbel nicht da », mais en l'occurrence, cette phrase n'est pas anti-démocratique, car elle n'est pas dirigée contre le peuple lui-même, mais contre le caractère conservateur et patriarcal de la culture et contre les vaniteux incultes. Kazinczy attaque avec un mordant féroce tous ceux qui ont la prétention d'être poètes sans posséder ni connaissances ni goût.

Pendant cette période, l'épigramme joue un rôle relativement réduit dans la littérature russe. Les œuvres de Mikhaïl Nikititch Mouraviov et de Konstantin Nikolaévitch Batouchkov méritent cependant d'être mentionnés. Ces deux auteurs devaient jouer un rôle considérable dans la lutte menée pour la réforme de la langue. Batouchkov attaqua fréquemment les représentants de la tendance conservatrice, dite « nationale ». C'est lui qui utilise pour la première fois à leur propos le terme de *slavophile* qui devint par la suite une notion consacrée pour désigner les aspirations politiques et intellectuelles de caractère nationaliste et anti-occidental et idéalisant les conditions patriarcales de la Russie d'avant Pierre le Grand. A ce point de vue, les épigrammes de Batouchkov rappellent fortement, surtout en ce qui concerne le but recherché et le message, celles de Kazinczy. Les deux poètes voulaient « rattraper » l'Europe et luttèrent contre le retard et le provincialisme qui caractérisaient alors leurs pays respectifs.

La lettre poétique (épître) est également un genre de conception classique et humaniste. Tous les thèmes qui ont déjà été mentionnés à propos de l'épigramme prennent dans ce nouveau genre une extension plus marquée. Il existe un grand nombre de lettres poétiques consacrées à la politique, à la défense de la nation et aux

problèmes sociaux. Chez les Polonais, par exemple, on trouve souvent des manifestations de sympathie pour Napoléon. Le nombre des épîtres aux objectifs politiques et didactiques consacrés au sort de la nation est extrêmement élevé chez les poètes est-européens. On parle, à propos des lettres poétiques de Krasicki, de leur « profondeur philosophique » et de leur « noblesse digne d'un prédicateur » ; on peut les qualifier de « dissertations en vers » sur des questions sociales, politiques et morales. A propos de Stanisław Trembecki et de ses épîtres il y a lieu de renvoyer aux circonstances suivantes : Le but de l'assemblée de 1788 de la Diète polonaise était de traduire en acquis politiques l'immense développement culturel qui s'était produit au cours des vingt-cinq années qui suivirent l'accession au trône de Stanislas-Auguste. Trembecki faisant appel aux sentiments patriotiques, demanda à ceux qui participaient aux travaux de la Diète de faire prévaloir les intérêts de la nation sur les leurs (*Do moich współziomków* — A mes compatriotes). On peut voir un écho de ce poème dans celui que Trembecki écrivit cinq ans plus tard, après la clôture de la session parlementaire de Grodno, qui avait ratifié le second démembrement de la Pologne : *List do posłów powracających z Grodna* (Lettre aux députés revenant de Grodno — 1793) poème, dans lequel l'écrivain semble consoler les députés en disant que la tragédie de la nation ne prend pas ses racines uniquement dans les événements qui se sont déroulés à Grodno au cours des semaines écoulées.

On retrouve ces méditations sur le sort de la nation et du peuple dans les lettres poétiques de la littérature lithuanienne. Dans ses épîtres, le Français d'origine, Marc René Bruère Desrivaux, mais Croate d'adoption sous le nom de Marko Bruerević, se tourne vers les traditions horatiennes. Le Tchèque Marek exprime sa position politique dans des lettres en vers adressées entre 1811 et 1717 à Josef Jungmann, tout en reliant ce genre à un certain type de vers, plus précisément à l'alexandrin à treize pieds. C'est encore un degré particulier du développement national qui se reflète dans la correspondance (souvent en vers) des intellectuels qui travaillent dans les différents centres de la diaspora grecque, extrêmement étendue.

Dans la *poésie philosophique* l'époque connaît nombre de variantes et de nombreux inspirateurs. Les poèmes philosophiques de Csokonai mériteraient une analyse plus approfondie. Un des experts hongrois du poète prétend qu'il représente le chemin suivi par l'homme, dans des œuvres qui devancent de loin ses prédécesseurs et ses contemporains, comme une sorte de mouvement circulaire : la vie conduit d'un état primitif à un état nouveau, puis revient à son point de départ. La question angoissante qui se pose est de savoir où est l'apparence et où est la réalité dans ces deux états. Il avait tendance à considérer l'avant-vie et l'après-vie comme une nuit où l'homme est privé de toute conscience de soi, mais il voit que notre vie sur Terre est, elle aussi, un rêve, et que l'homme ressemble dans ce monde à une cigogne incapable de voler : *A lélek halhatatlansága* (L'immortalité de l'âme). La vie en ce monde est caractérisée par une métamorphose continue. Cette thèse revêt son importance véritable en tant que fragment de l'interprétation cohérente de l'Etre qui caractérise les meilleures œuvres de Csokonai. Dans sa poésie, les unités de signification sont continuellement en transformation : le lit se change en cercueil, puis en barque *Tüdőgyulladásomról* (De ma pneumonie), et la solitude s'identifie — en fonction des règles de la théorie associative — aux concepts d'une famille d'associations élargies. Finalement, Csokonai hésite, tout comme son contemporain anglais, William Blake, entre deux interprétations de

l'Etre, allant jusqu'à voir dans l'existence terrestre le triomphe d'une dialectique de la réalité et de l'apparence ... — mais il revient constamment à la conception néo-platonicienne et chrétienne du corps et de l'âme.

György Bessenyei est un autre poète qui a inclus dans un poème philosophique l'univers idéologique du rationalisme des Lumières. *A természet világa vagy a józan okosság* (L'univers de la nature ou l'intelligence sensée) vit le jour vers la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, et comporte plus de 10 000 vers. Bessenyei s'y penche sur la vie de l'homme, du jour de sa naissance à celui de sa mort, et rattache aux périodes de la vie les problèmes individuels et sociaux les plus divers. Cette œuvre abonde en idées, en tournures frappantes et en contrastes spirituels, et représente un véritable inventaire des vues de Bessenyei et de la culture hongroise à son époque.

On voit s'affirmer une tendance didactique dans la poésie des pays dont le développement peut être considéré comme retardé par rapport à la moyenne européenne de l'époque. Mais cette tendance naturelle présente dans certains cas des inconvénients. Il en va par exemple ainsi chez les Lettons, où les prêtres allemands qui écrivent, s'efforcent de « contrebalancer » par leur littérature didactique la littérature folklorique, extrêmement riche. Le père de la littérature lettonne, G. F. Stender (le Vieux) était d'origine néerlandaise et avait fait ses études dans les universités allemandes avant d'apprendre le letton. Il oppose à la littérature folklorique, servant uniquement à divertir, ses propres fables et discours destinés à élever à la morale. On retrouve cette même tendance et intention didactique chez les Lithuaniens, par exemple chez Kristijonas Donelaitis dans un poème qui sera présenté plus loin parmi les poésies épiques (*Les Saisons*). Le Finnois Jaako Juteini veut assurer l'éducation du peuple dans un esprit rationaliste et déiste. Cet écrivain, qui fut le premier à écrire en finnois, est l'auteur de chants religieux rappelant des psaumes. On rencontre des tendances similaires chez les Estoniens. Les Tchèques Václav Thám et Puchmajer, ainsi que leur cercle, écrivirent également des poèmes didactiques destinés à relever la morale de leurs contemporains.

Le poème didactique *A teremtszöl* (De la création) de Verseghy tient un rôle intéressant dans cet ensemble. L'auteur avait prévu à l'origine de le diviser en six chants, mais il n'en écrivit qu'un. Le poème ne porte pas sur la Création biblique, mais il voulait offrir une représentation poétique de l'image scientifique contemporaine du monde, sous la conduite de l'« Esprit éternel », de Galilée, Copernic et Newton. Le poète identifie la déité à la force qui, de même qu'elle a tout créé, maintient, meut, modèle et modifie de temps à autre.

Comme presque tous les genres du même type, le conte didactique et la fable jouent un rôle très spécial en Europe orientale. Du point de vue de la valeur littéraire, la première place revient indubitablement aux Russes : presque tous les poètes russes ont recouru à ce genre et — preuve des traditions françaises dans la littérature russe — le type dominant en était la fable de La Fontaine. Sans nous arrêter aux antécédents, nous passons directement aux contes d'Ivan Andreievitch Krylov qui est le représentant le plus insigne de ce genre. Il publia ses premiers contes en 1806.

Krylov utilisa, non sans les adapter à son goût, les traditions occidentales et russes du genre. Dans ses contes, les sujets sont empruntés aux éléments de la vie russe. Sa satire mordante et concrète, la présence sensible de la réalité russe ont contribué à faire du

genre un des facteurs les plus populaires et les plus progressistes de la littérature du début du XIX^e siècle.

Si la fable présente chez Krylov un caractère didactique conservateur, elle est — en revanche — détestée de tout ce qu'elle avait d'abstrait au XVIII^e siècle. Les sujets les moins réalistes se transforment entre ses mains en scènes vivantes et pleines de couleur. Ce qui a contribué à augmenter sa popularité c'est sa langue qui — caractéristique de l'ensemble d'Europe orientale — est basée sur celle des contes populaires, des fables, des proverbes et des dictons, et formule la moralité en s'inspirant de l'esprit, des particularités stylistiques et syntactiques des dictons et proverbes populaires russes. De tous les poètes d'avant Pouchkine, il n'y a que chez Krylov qu'on observe une tendance consciente à rapprocher la langue littéraire de la langue populaire, entreprise qui, à l'époque, ne manquait pas d'audace, mais qui indique aussi que le règne de la hiérarchie linguistique obligatoire du classicisme touche à sa fin.

Plus évidente encore est la pointe sociale et nationale dans les fables de Krasicki qui relèvent du type lessingien : elles comportent quatre, six ou huit lignes, et ne dépassent jamais les vingt. Tout comme Lessing, Krasicki est également d'avis que la brièveté est l'essentiel de la fable.

Du point de vue de leur contenu, ses fables peuvent être réparties en plusieurs groupes. Un groupe de fables traite de problèmes moraux, énonce des principes de comportement nettement définis, formule des idéaux de vie et donne aussi des instructions pratiques. Les fables relevant de l'autre groupe — et qui, à notre avis, sont plus caractéristiques de la poésie polonaise de l'époque — fourmillent d'allusions politiques et historiques.

L'univers des fables est en fin de compte déprimant : le dernier mot y est à la violence, l'amitié ne résiste pas aux épreuves, et souvent elle n'est qu'un masque. Dans la dixième fable du cycle intitulé *Przyjaciele* (Les amis), on pense déceler les portraits des principes voisins qui se répartirent entre eux la Pologne. Les deux derniers vers de la fable résument la tragédie de la Pologne au XVIII^e siècle.

À côté de Krylov et Krasicki les autres fabulistes d'Europe orientale ne jouent qu'un rôle secondaire. Par exemple les fables (« remaniements de fables d'Ésope ») du Serbe Dositej Obradović parus en 1788 à Leipzig rentrent plutôt dans la catégorie des genres en prose. Les fables de Puchmajer par contre méritent parfaitement le nom de poésie. Le poète se propose d'exposer la situation de la société de façon didactique et à l'aide d'allégories empruntées à la vie des animaux. Ce sont toujours les problèmes d'actualité de l'époque qui ont inspiré Janusz Vilarasz dans ses contes en vers, et qui ont donné naissance aux fables estoniennes, au recueil de fables d'Ésope mis au point en 1706 — bien avant d'autres nations — par les Lithuaniens de la Prusse Orientale (et qui fut le premier livre de caractère laïque dans ce pays), enfin, ce sont les mêmes problèmes qui préoccupèrent Donelaitis si bien qu'il en écrivit une fable didactique en hexamètres, à la manière d'Ésope.

C'est aux fables, plus exactement à l'une de leurs types que se rattache, du point de vue de la force, la *prose lyrique* (la poésie lyrique en prose). Si Ossian a exercé une influence profonde sur la poésie, les *Idylles* de l'écrivain suisse Salomon Gessner ont contribué à l'immense essor de la prose lyrique. Kazinczy, chef de file de la réforme de la langue hongroise, les publia en 1788 à Cassovie (Kassa, aujourd'hui Košice) afin de promouvoir le raffinement du style hongrois. On relève les traces de Gessner dans les

Pastorales du Polonais Naruszewicz aussi bien que dans les œuvres d'un grand nombre de poètes européens.

Une stricte délimitation du genre et de la forme n'est guère possible si l'on analyse les problèmes du *sonnet*. Est-il simplement une forme où, compte tenu de ses règles rigoureuses, représente-t-il aussi un genre séparé? Sans doute sommes-nous à l'époque témoins du renouveau du «pétrarquisme»: il y a même une série de littératures d'Europe orientale et centre-orientale où le sonnet est cultivé par les poètes dès les dernières années du XVIII^e, pendant tout le XIX^e et même au XX^e siècles. Le poète Kazinczy qui s'est proposé d'enrichir la littérature hongroise et ses formes de toutes les manières possibles, fut un partisan de la poétique classicisante en se proposant d'implanter dans la littérature hongroise le genre du sonnet dont il n'écrivit finalement que huit (1806-1809), en alléguant que «c'était une forme difficile». Un autre représentant du goût littéraire classicisant, le Serbe Zaharia Orfelin publia en tout un seul sonnet, notamment dans le premier numéro du premier périodique des Slaves du Sud, fondé en 1768 à Venise sous le titre de «Slaveno-Serbski Magazin». Les sonnets que le Tchèque Jungmann publia dans l'almanach de Puchmajer témoignent également d'un goût classicisant.

Comme nous l'avons déjà mentionné, presque à la fin de la période étudiée, le Slovaque Ján Kollár écrivant en tchèque publiait un poème lyrico-épique composé d'une série de sonnets. Comparé aux poètes cités, Kollár manie la forme avec plus de souplesse: le ton est plus léger et plus narratif, et par endroit, il pousse la liberté jusqu'à doter chaque strophe du sonnet d'un vers supplémentaire (au lieu de la formule 4 + 4 + 3 + 3 on a donc 5 + 5 + 4 + 4).

Du point de vue de la forme, le genre le plus simple et le plus souple de toute l'époque est la *chanson* dont le nom même indique qu'à l'origine elle se constituait d'un texte et d'une mélodie. Mais jusqu'à où faut-il remonter dans le temps pour retrouver cette forme «originelle»?

Sans doute, pour voir clair dans les problèmes de la chanson de la période entre les Lumières et le romantisme, il nous semble opportun de partir de la *poésie anacréontique*. Dans les littératures moins évoluées, la poésie anacréontique sentimentale inspira, à l'époque étudiée, aux poètes des chansons d'un haut niveau littéraire. Ainsi par exemple à Csokonai, dont la sereine philosophie de vie tirée de «l'antiquité» anacréontique n'est souvent qu'une autosuggestion du poète, une attitude défensive contre la misère de sa vie privée, avec la certitude qu'il n'aura pas le temps de réaliser ses buts élevés. La disharmonie aspirant à l'harmonie: on en est arrivé au stade de développement du chant «anacréontique» qui n'utilise l'anacréontique qu'en tant que cadre pour y inscrire souvent un contenu moderne, compliqué, hypercompliqué pour le niveau spirituel de l'époque. Une étape plus intéressante encore est marquée par la deuxième édition du volume *Básně v řeči vázané*, 1812 (Poésies à l'accent fixe) de Thám, éminent représentant de la poésie anacréontique tchèque, dans lequel le ton badin hérité de Hagedorn et de Gleim s'allie de façon intéressante avec la douloureuse réalité sociale de l'époque des guerres napoléoniennes. L'auteur a choisi consciemment ces deux modèles allemands, modèles en fin de compte dépassés à son époque, pour faire contrepoids à un climat d'horreur et de difficultés économiques. Un autre exemple de ce même procédé est fourni par le poème anacréontique-bucolique de Josef Heřman Agapit Gallaš. Tandis que chez Csokonai

c'est l'amertume sur le sort individuel qui, coulée dans la forme de la sérénité classique, reçoit une expression moderne, chez Gallaš la poésie anacréontique s'enrichit d'un ton nouveau, celui des souffrances du peuple.

A côté du culte d'Anacréon nous sommes aussi témoins du *culte d'Ossian*. C'est Ossian qui devint de plus en plus le modèle par excellence de l'imagination et de la sensibilité. En Europe centrale et orientale, ce furent les traductions d'Ossian de Pierre Letourneur et du poète autrichien Michael Denis qui exercèrent une influence profonde sur la poésie des petits peuples de l'empire Habsbourg de l'époque, dont les Hongrois. Un des premiers traducteurs en fut Batsányi. Le commentaire dont il accompagne sa traduction (vers 1790), montre bien à quel point les poèmes d'Ossian devinrent en Europe centrale des exemples d'une *poésie nationale*. « Mon but principal — écrit Batsányi, a été d'inspirer mes compatriotes par les chants touchants de ce poète divin, et de leur rappeler leur patrie et eux-mêmes. J'ai désiré devenir le barde de ma nation hongroise, offrir à travers les histoires des anciens Celtes un miroir à mes citoyens; j'ai voulu pleurer dans ma langue maternelle la déchéance de nos mœurs, le déclin de notre gloire! car nous nous trouvons dans des circonstances où, à moins que l'opium étranger n'ait complètement dépravé nos cœurs, nous ne pouvons pas ne pas être émus par les plaintes d'un héros se lamentant sur le malheur de son pays. »

Les traductions faites par Krasicki datent déjà de 1778 et elles prennent un caractère historique. Et on décèle les traces de l'influence d'Ossian jusque chez Franciszek Dyonizy Kniaźnin, le grand représentant polonais du sentimentalisme qui pouvait évoquer l'atmosphère mélancolique du barde écossais-celtique. Dans les années 90, Ossian était populaire en Pologne et, vu la perte de la patrie, ses chansons revêtaient un caractère élogiaque.

Dans la littérature russe, le culte d'Ossian était appelé à jouer un rôle très particulier, notamment dans la formation de la nation. L'ossianisme constituait un terrain où s'amalgamait l'intérêt porté au moyen-âge et la conception nationale-populaire tournée vers les traditions. Les poèmes d'Ossian ont aidé le poète Derjavine à rompre avec le classicisme et à trouver son style personnel; « le mystérieux monde nordique » a aussi fait de l'amour romantique, de la passion mortelle un des sujets principaux de l'œuvre de Nikolai Mikhaïlov Karamzine.

Les « faux littéraires » de Marpherson, comme on a pu le voir dans la littérature anglaise, ont incité à créer des œuvres du même genre. A ce propos, il faut mentionner en premier lieu les deux manuscrits du Tchèque Václav Hanka, soi-disant découverts en 1817-18 : le manuscrit de Králův Dvůr (Rukopis královédvorský) et le manuscrit de Zelená Hora (Rukopis zelenahorský). Par leur date de naissance ils appartiennent à l'époque étudiée, mais leur influence s'étendra sur la conscience nationale tchèque de tout le XIX^e siècle, jusqu'au moment où, à la fin du siècle, les spécialistes des sciences positivistes ne les auront pas dénoncés comme des faux. Les chants datés des IX^e-XIII^e siècles, les poèmes épico-lyriques et les autres morceaux qui se rattachent aux traditions des chansons populaires tchèques, la glorification de Libuše, personnage central de la préhistoire tchèque — tout cela nous permet d'affirmer que si le principal modèle de Hanka fut Ossian, le poète tchèque avait en esprit aussi d'autres exemples, tel le recueil intitulé *Sobranie raznih pessen* (1770-1773) du Russe Mikhaïl Dmitrievitch Tchoukov, qui contient environ quatre cents chansons de paysans et de soldats. Mais Hanka a dû aussi connaître l'ouvrage d'Andrija Kačić-Miošić, le

Razgovor ugodni naroda slovinskoga, traitant surtout des luttes des Slaves du Sud contre les Turcs, première œuvre « savante » qui contient de la poésie épique et lyrique populaire transmise par la tradition orale. Ajoutons que Hanka qui « découvrit » (en réalité écrivit) les manuscrits tchèques, débuta en 1815-16 comme auteur des « poèmes dans la manière des chansons populaires », ce qui montre clairement qu'en dehors de l'attrait du haut moyen-âge mystérieux, il faut tenir compte des autres facteurs aussi.

Nous voici, arrivés au *culte de la poésie populaire*. Il est né dans la pratique poétique et dans les théories de littérature des peuples germaniques de l'époque, en particulier dans le « Sturm und Drang » allemand, au cours des années 1760 à 1780. Il faut citer, à côté de Jean-Jacques Rousseau, aussi Johann Gottfried Herder, figure éminente du « Sturm und Drang ». Son traité *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* et son recueil *Volkslieder*, puis en 1808 : *Stimmen der Völker in Liedern* contenant des morceaux de la poésie populaire de plusieurs nations ont exercé une immense influence sur la poésie lyrique des peuples d'Europe orientale et centre-orientale en particulier, parce que Herder y indiquait comme modèle, à la place de la civilisation (classicisme) « dégénéré » et « déclinant » de l'Occident, la poésie lyrique moins civilisée mais plus pure, gardant encore sa culture primitive populaire, la poésie de l'Est, soit d'Europe orientale. On pourrait analyser longuement les principes de Herder et son influence en Europe orientale, non seulement à l'époque étudiée, mais presque jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Nous nous limiterons cependant à un seul exemple, notamment à la littérature russe. Comme en général tout l'Est de l'Europe, la littérature russe aussi ressent fortement l'influence de Herder. La conception de la poésie « ancienne » ou « populaire » ne sépare pas nettement les couches du national, du populaire et du primitif, toutefois on cherche à étudier consciemment le caractère de cette poésie. On se tourne avec intérêt de plus en plus scientifique vers la poésie populaire et la tradition « nationale ». La tradition « ancienne » est recueillie, mais aussi créée. On la crée tant et si bien que le public des décennies suivantes classera certaines chansons littéraires d'un ton populaire sans peine dans la catégorie des chansons populaires.

Le culte de la poésie populaire et les recueils qui en ont résulté sont caractéristiques de l'Europe orientale, comme cela ressort de ce qui a été dit à propos de Herder. Une fois de plus nous resterons strictement entre les limites de notre époque, et pourtant elle ne peut pas — et surtout pas en Europe orientale — être close par les années 1815-20. Les poètes russes, polonais, tchèques, slovaques, etc. voulaient témoigner du bien fondé de l'opinion de Herder — les poètes hongrois de son erreur —, notamment par le truchement de leurs « chansons populaires » et de leurs chansons littéraires stylisées selon la manière « populaire ».

Parmi les chansons « populaires » ou de caractère populaire, se propageant sans le nom de leur auteur ou n'ayant pas d'auteur, on distingue, *grosso modo*, deux types caractéristiques :

1) Les chansons qui étaient en vogue chez les nations plus développées, ayant une bourgeoisie plus forte : ces chansons venaient des couches inférieures de la population urbaine. On peut en citer les chansons tchèques « d'épiciers » (« kramářská píseň »). Leur « style de colportage » existant déjà dans les parallèles au caractère non obligatoirement génétique, devient alors une composante régulière des œuvres semi-populaires. Cette forme du populisme petit-bourgeois se retrouve aussi dans ce qu'on appelle « građanska lirika » de la littérature serbe et qui est surtout connue dans les

régions sud de l'ancienne Hongrie (aujourd'hui Voïvodina), comblant dans ces décennies de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle à peu près entièrement la lacune due à l'absence d'une poésie littéraire nationale.

2) Dans des sociétés considérablement plus différenciées ou, au contraire, beaucoup moins différenciées que celles des Tchèques et des Serbes de Hongrie, on trouve à cette époque un tout autre type de chansons populaires. En effet, le genre dominant y est un intéressant mélange de véritables chansons paysannes et des chansons d'un style simple et enjoué ayant hérité des éléments de la poésie bucolique tardive et assimilé nombreux autres traits du passé, censées témoigner de l'ancienneté du peuple, et chantées dans les manoirs, les paroisses et les collèges d'étudiants. Le meilleur exemple en est la poésie des peuples baltiques.

Parmi les premiers recueils des chansons populaires ou pseudo-populaires mentionnons les 450 chants anciens et nouveaux réunis par le Hongrois Ádám Pálóczi Horváth, recueil qui, malheureusement, est resté pendant fort longtemps inédit et n'a été publié qu'en 1953. Mais le véritable développement a commencé au XIX^e siècle chez les Serbes, développement qui suscite aussi l'intérêt de Goethe et de Herder. Les Serbes, en raison de leur société moins différenciée que celle des peuples dont il a été question plus haut, ont créé une poésie populaire plus pure. La première version du recueil de chansons populaires serbes a été publiée en 1814-15 par Vuk Stefanović Karadžić qui, dans les années quarante, sera le promoteur du romantisme serbe. Dans le volume il y avait des morceaux populaires authentiques qui, par leur contenu et leur ton aussi bien que par leur forme — dont le « deseterac » et la « bugarštica » deviennent très populaires en Europe centrale et orientale —, ont éveillé l'attention de nombreux poètes de chansons populaires. Déjà en 1816 Jacob Grimm soulève la question de la prosodie serbe dans la *Wiener Allgemeine Zeitung*.

On pourrait encore citer une longue série de recueils de poésie populaire des peuples de l'Europe orientale et centre-orientale : celui du Slovaque Kollár, des Tchèques Karel Jaromír Erben et František Ladislav Čelakovský, du Roumain Vasile Alecsandri, du Hongrois János Erdélyi etc.

Quant aux *chansons littéraires* de l'époque, elles constituaient un mélange multicolore des éléments dont nous avons parlé à propos de la chanson populaire.

Dans les littératures de l'Europe centrale et orientale, les *traductions* ont un rôle très important et surtout à l'époque de l'éveil national.

Le meilleur exemple nous est fourni sans doute par Kazinczy qui — de Shakespeare jusqu'aux poètes du « Sturm und Drang », en passant par Molière, Gessner et d'autres poètes moins célèbres — traduisit de la littérature universelle à peu près tout ce à quoi il eut accès. Ses traductions constituent la partie la plus importante de son œuvre, et sont étroitement liées à la lutte qui, sous le drapeau de la « réforme de la langue », a abouti à la naissance de la langue littéraire moderne en Hongrie. Dans la littérature tchèque c'est Jungmann, qui a joué le même rôle. Tout comme Kazinczy, il cherchait à prouver non seulement la souplesse de la langue poétique, mais aussi sa capacité d'assimiler les genres poétiques difficiles. C'était également l'objectif des Roumains Ion Barac et Vasile Aaron qui avaient souvent recours à la langue hongroise, comme langue intermédiaire, pour traduire en roumain les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale.

Le genre épique

Dans le genre épique, à l'Est de l'Europe, c'est encore l'*épopée héroïque* qui emporte encore, tandis que, en Europe occidentale, elle est déjà tout à fait démodée. Les œuvres écrites en latin mises à part, les auteurs nationaux de l'épopée héroïque évoquent l'histoire et la gloire « nationales ». Consciemment ou non, bon nombre de poètes de cette période n'ont pas encore coupé le cordon ombilical les reliant au baroque, et l'on voit survivre dans l'épopée des éléments baroques anciens ou récemment intégrés. C'est ainsi que l'« *Athleta Christi* » se transforme en « *Athleta nationis* ». Dans les années vingt et trente du XIX^e siècle le Hongrois Mihály Vörösmarty et les Slovaques Hollý et Kollár écrivent des épopées et des poèmes lyrico-épiques basés sur les traditions qui ne correspondent pas à celles du classicisme de l'Europe occidentale.

La *Rossiade* (1771-1779), bien que de caractère strictement classique, de Mikhaïl Matvevitch Kheraskov est aussi un exemple des épopées nationales de ce genre. On trouve dans cette épopée héroïque, consacrée à Ivan IV, des dieux pravoslaves de même que des notions allégoriques personnifiées. Alors que nous assistons déjà dans les autres genres russes à une désagrégation du classicisme, Kheraskov « s'est efforcé avec un soin minutieux de suivre les innombrables règles de l'épopée classicisante ». La grande épopée de Kheraskov reflète l'image de « la nation », à savoir une noblesse immobile, intemporelle et idéaliste, tout comme celle des œuvres hongroises et croates du XIX^e siècle. Les auteurs remettent dans le passé les situations et les dilemmes de leur propre époque. Un phénomène similaire se retrouve dans l'épopée *Assarmot* (1805) de Jan Pawel Woronicz qui fait figurer parallèlement la filiation biblique et la filiation antique classique de Lech, fondateur de la nation.

Il y a une aspiration semblable dans la *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (Conversation de la nation slave), épopée appelée « chronique en vers » du Croate Kačić Miošić, qui ne se rattache apparemment pas à la tradition baroque virgilienne : elle adopte le genre des chants héroïques populaires, si profondément ancrée chez les Slaves du Sud. L'œuvre de Kačić Miošić indique que dans la composition des épopées héroïques les écrivains des littératures moins développées par rapport aux occidentales étaient encore influencés à cette époque, outre la tradition virgilienne, par les chants, les contes et les récits en vers, caractéristiques de l'Europe centrale dans les XVI^e et XVII^e siècles orageux, et jouant en leur temps le rôle de diffuseur des nouvelles.

Bien que ce genre soit plus conservateur que l'épopée classique, il représente, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une sorte de détente progressive. Le respect et l'entretien des traditions populaires signifient donc dans une certaine mesure un pas en avant sur la voie du romantisme.

On commence peu à peu à discréditer l'épopée héroïque par l'*épopée comique* qui a — dans cette époque — deux modèles : l'épopée virgilienne et l'épopée comique de Boileau : *Le Lutrin*, le premier modèle étant travesti et le second imité.

C'est le contraste entre « grand » et « petit » qui constitue très souvent l'essence des épopées comiques très répandues en Europe centrale et orientale. La conception historique de l'époque est ridiculisée dans l'œuvre du Tchèque Šebastián Hněvkovský : *Děvín* (1805) que l'auteur considérait comme une « amazoniade », dans laquelle il se moque — dans le ton des pastiches de l'époque — du culte exagéré très à la mode à son

temps de la « préhistoire » et des chroniques tchèques (Dalimil, Hájek). Cette épopée est donc le mépris éclairé des légendes historiques.

Faisant sienne la mentalité des écrivains des Lumières, Węsierski se moque des romans surannés des poèmes de dilettantes et des « encyclopédies » scientifiques de son époque dans *Organy* (Les organes — 1784), poème héroï-comique. Avec moins d'antécédents dans sa littérature nationale, Ion Budai-Deleanu s'en prend aux conditions nationales et sociales attardées des Roumains dans la *Țiganiada*, épopée comique dans laquelle se mêlent de manière intéressante l'héritage de la culture européenne et la critique de son peuple. Etant donné que Budai-Deleanu connaissait aussi le hongrois, on peut supposer qu'il avait lu l'œuvre satirique de József Hermáni Dienes qui tournait en ridicule les nobles et les prêtres hongrois.

C'est également les conditions culturelles et littéraires de son pays que Vassili Ivanovitch Maïkov ridiculise. Dans son épopée comique sur l'Elysée et Bacchus, si Maïkov utilise les enseignements de Boileau et du « Virgil travesti » de Scarron concernant le genre et le style, il ne s'en est pas moins efforcé de faire une division et une répartition différentes des cadres formels du genre, ce qui marque déjà la détente dont nous avons parlé aussi dans le cas de l'épopée héroïque. La solution qu'il adopte est typiquement est-européenne. En effet, Maïkov utilise amplement les éléments de la langue populaire et les motifs de la poésie populaire qui avaient une place très importante dans la poésie russe des années soixante-dix.

Les épopées comiques hongroises de l'époque fournissent aussi d'excellents exemples de la nouveauté : l'abandon des règles trop rigides du genre et la détente. Les créations épiques en question reflètent parfaitement les rapports sociaux et le provincialisme du féodalisme tardif de la Hongrie de l'époque. L'épopée comique de Csokonai *Dorottya, avagy a dámák diadala a farsangon* (Dorothée ou la victoire des dames au carnaval — 1799) fait ressortir les côtés comiques de la noblesse provinciale et ridiculise surtout les dames nobles ; chaque ligne, chaque mot évoquant les conditions locales, tout en utilisant l'ancien genre littéraire qui relate le conflit entre le Carnaval et le Carême.

La « sublimité » du poème héroï-comique de Mihály Fazekas *Ludas Matyi* (Mathias, le gardeur d'oies) est assurée par l'hexamètre — une forme d'inspiration purement populaire, c'est-à-dire de la latinité des lycées de province. Döbrögi, le propriétaire terrien cruel et égoïste est battu comme plâtre à trois reprises par Matyi, ce fils de serf débouillard et intelligent. En dépit du comique de nombreuses situations, Matyi devient un héros sympathique et le symbole de la lutte menée par les éléments progressistes de la nation contre le féodalisme, responsable du retard du pays.

C'est dans *Egy falusi notáriusnak budai utazása* (Le voyage à Buda d'un notaire de province) de József Gvadányi que la détente est la plus perceptible. L'auteur y traite des problèmes du sort du pays et de la nation, dans le style conservateur de la littérature provinciale, proche de la chronique.

Pour pouvoir comprendre le mieux possible l'importance des « dieux » dans l'épopée héroïque et comique de la période qui nous intéresse, il nous faut nous arrêter quelque peu à cette « machinerie ». Contrairement à ce qu'en disent plusieurs auteurs, il ne faut pas considérer obligatoirement la présence de Jupiter, Mars, Bacchus, Cérès, Vénus et de l'Olympe comme étant uniquement l'héritage classique de l'Antiquité ou un phénomène classicisant moderne. Il s'agit avant tout d'un héritage baroque : la foudre

de Jupiter et les flèches du Cupidon constituent des accessoires de la poésie baroque (et, plus tard, de la poésie rococo) empruntés aux périodes antérieures. Dans la petite épopée qu'il consacre à la libération de la ville de Pécs du joug turc, l'écrivain hongrois d'origine croate István Agyics fait défiler tous les dieux de l'Olympe pour délivrer et faire épanouir sa ville. Mais on peut juger le caractère d'« accessoire » de l'épopée que revêt ce procédé, à l'époque examinée tout comme dans celles qui l'ont directement précédée, du fait que, dans de nombreuses œuvres, les dieux classiques au sens strict du terme dirigent le cours des événements avec d'autres personnages mythologiques et même avec le Dieu des chrétiens ! Dans la *Rossiade* de Kheraskov, que nous avons déjà mentionnée, le Dieu pravoslave est mis en scène en même temps que des nations allégorisées. Dans *Assarmot* de Woronicz, l'origine du fondateur de la nation, Lech, est rattaché concurremment à la Bible et à l'Antiquité classique. Chez Maïkov, Bacchus et d'autres dieux se mêlent au monde souterrain de Petersbourg, tandis que Derjavine, dans son ode *Felitsa*, se tourne non pas vers la mythologie classique, mais vers les éléments fabuleux orientaux.

Dans l'épopée romantique *Zalán futása* (La fuite de Zalán) de Vörösmarty on voit s'affronter sous les traits de « Hadúr » et « Ármány » des figures mythologiques « nationales » inventées par le poète, la première soutenant les troupes qui lui sont sympathiques et l'autre offrant son appui à l'ennemi. Chez Ján Hollý, c'est le Dieu des chrétiens qui soutient l'armée slovaque contre « Černobog », qui soutient l'ennemi, figure de la mythologie slave, inventée également par l'écrivain.

À la fin du XVIII^e siècle, mais plus tout au long du XIX^e siècle, le rôle de l'épopée sera repris par le roman écrit en vers ou en prose. C'est la prose qui dominera mais nous ne pouvons pas nous en occuper dans la présente étude destinée à examiner les genres poétiques.

Il existe cependant un genre épique qui représente dans la période qui nous occupe une « détente » complète et qui remplira longtemps encore dans de nombreuses littératures moins développées la fonction du roman : c'est le *poème narratif*.

Celui-ci sert quelquefois de forme à la reprise et à la modernisation des anciennes légendes populaires : Nous en trouvons un exemple dans la littérature roumaine : *Istoria prea frumoasului Arghir și a prea frumoasei Elen cea maistră și cu părul de aur* (Histoire du très bel Argir et de la très parfaite et très belle Hélène aux cheveux d'or) de Joan Barac, datant de 1800 ; elle est l'adaptation (un peu plus longue que l'originale) en roumain de *Árgirus históriája* (L'histoire d'Argir) du poète hongrois du XVI^e siècle, Albert Gersei (Gyergyai). Exemple typique de caractère politique que revêtent les littératures est-européennes de l'époque : l'histoire d'amour, innocente chez Gersei, du brave Argir et de la merveilleuse Hélène, prend chez Barac une signification politique symbolique : en effet, sous les traits d'Argir est représenté l'empereur Trajan, tandis que Hélène symbolise la Transylvanie.

Dans les poèmes narratifs de l'Europe centrale et orientale, on trouve une trace très nette du ton anecdotique des gentilhommières et des presbytères de province, un ton à la fois rieur et didactique, souvent progressiste, mais souvent réactionnaire aussi. Nous en citerons deux exemples hongrois : le *Rontó Pál* (Paul, le méchant — 1793) de Gvadányi et *Az együgyű paraszt* (Le paysan niais — 1791) de László Szentjóni Szabó qui est une transition entre le poème narratif et le tableau du genre. Nous retrouvons la même situation que nous avons évoquée à propos de l'épopée et des chansons de geste

des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles : ce genre précédant le classicisme est lié à la forme de vie provinciale féodale, tandis que le ton employé fait en quelque sorte le pont entre la période en question et celle qui la suit : quelque réactionnaires et frustes que puissent se révéler ces œuvres, leur ton et leur humour populaire annoncent quand-même l'univers de Petöfi et d'Arany. Une série de *poésies épico-lyriques* garde l'héritage de Byron et des autres poètes de l'Ouest, surtout en Europe centrale et orientale. Le poète slovaque écrivant en tchèque, Kollár conte, dans la série des sonnets réunis en cinq chants qui composent après une prélude, *Předzpěv* de distiques élégiaques, sa *Slávy dcera* (Fille de la gloire — 1821-1832), un voyage lyrique en compagnie de sa bien-aimée qui incarne les Slaves — suivant en cela la tradition de Dante et de Pétrarque — en un endroit qui est, selon la vision du poète, la patrie primitive des Slaves, et aussi dans le pays « des bons et des mauvais », de Léthé et d'Achéron. Le poème lyrico-épique *Marína* (1844-45) d'Andrej Sládkovič illustre déjà le triomphe complet du romantisme dans la littérature slovaque, et la bien-aimée du poète, Marína, incarnation de l'idéal amoureux et national, joue un rôle beaucoup plus important dans cette œuvre que l'« action » épique très tenue que l'on perçoit à peine. On ne peut cependant nier que, du point de vue du genre, *Marína* est une variante lyrique du poème narratif.

C'est pour illustrer la transition des Lumières au romantisme que nous nous arrêterons à deux genres qui peuvent être considérés à la fois comme épiques et comme lyriques (c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui les prédomine).

La première, c'est la *poésie sur la nature*, c'est-à-dire la *description de la nature*. Nous en trouvons un exemple très caractéristique dans le fragment d'épopée comique *Kartofla* (La pomme de terre — 1819-21) de caractère encore classiciste, d'Adam Mickiewicz : les accessoires du genre imité et le « héros », en occurrence la pomme de terre, prise en tant que phénomène naturel, y ont une rencontre heureuse. La « nouveauté » de cette œuvre de Mickiewicz se réduit au fait que ce tubercule « prosaïque » a l'honneur de retenir l'attention du poète à la place des belles fleurs.

Quant aux poèmes descriptifs de la nature, ce sont *The Seasons* (Les Saisons) du poète anglais, Thomson qui en est le modèle. On en trouve un exemple dans *Cztery części roku* (Les quatre saisons) de Naruszewicz, poète célèbre par ailleurs pour ses idylles pastorales. Dans ce poème daté de 1778, Narusewicz s'efforce de rendre l'ambiance des différentes saisons et de leur influence psychique sur l'homme d'une façon beaucoup plus objective que le poète anglais. Mais le poème *Vznešenost přírody* (La majesté de la nature — 1819) de Milota Zdirad Polák inspiré non seulement par Thomson, mais aussi par d'autres prédécesseurs, mérite encore plus d'attention. Au premier coup d'œil, le lecteur ne se rend pas compte du péché commis par l'auteur contre la « perfection classique », à savoir la discordance de la division rythmique et syntaxique et la complexité du vocabulaire ; il préfère se laisser emporté par le rythme merveilleusement palpitant des vers et par l'avalanche des sentiments et la suggestion des grandes pensées non-exprimées. Et ainsi le poème de Polák se trouve réellement à la limite des styles, remontant d'une part à Thomson et à ses successeurs, tout en préfigurant de l'autre le plus grand artiste du romantisme tchèque, Karel Hynek Mácha.

Le poème *Metai* (Saisons), écrit entre 1765 et 1775 par le Lithuanien Donelaitis, semble faire un pas en arrière. L'auteur donne aux quatre chapitres de son

œuvre le nom d'« idylles », et l'idylle est un genre classique. Mais, à part le fait que le terme « idylle » et les intentions didactiques de l'auteur évoquent des objectifs classicisants, l'œuvre de Donelaitis ne pouvait pourtant pas s'en tenir entièrement au schéma classique répandu dans toute l'Europe : il arrive au classicisme et au genre de l'idylle ce qui était régulièrement le sort de toute tendance et de tout genre en Europe orientale : ils deviennent plus voyants, plus aigus et sont chargés d'un message social. Le schéma de l'idylle classique consistait à dépeindre, sur un fond de perfection de la nature un homme simple et pondéré passant ses journées dans les joies et les loisirs de la vie pastorale. Que ce schéma devient-il dans le poème de Donelaitis ? La description au fil d'une année de la misère d'un village de serfs. Les teintes du genre à l'origine pleines de gaieté s'assombrissent successivement chez Donelaitis et les deux rayons de soleil sont suivis d'une kyrielle d'horreurs : famine, beuveries, maisons tombant en ruines, bravades des flatteurs des puissants, abus de pouvoir de l'« Amtsrat », prison ... Dans ce sens, Donelaitis préfigure le réalisme qui doit apparaître cent ans plus tard.

Le thème fondamental subit lui-même des modifications, puisque dans ces quatre idylles il n'est plus question de l'alternance des saisons : le poète ne suit plus le rythme de la nature, ce n'est plus le printemps qui représente le sommet et l'hiver le point le plus bas, car au printemps, faute de vivres, les paysans peuvent tout au plus mourir de faim, tandis que l'hiver est la saison des joyeux festins et des noces. Le monde est dépeint dans ce poème tel que les paysans le voient et de ce point de vue il représente aussi un produit typique des sociétés paysannes de l'Europe orientale : peut-être même le premier, étant donné sa cohésion.

Dans un autre type des descriptions de la nature, on retrouve la *patrie*, notion héritée de la Renaissance et de l'épopée baroque. Parmi les poètes écrivant en latin, Georgius Ferrich (Đuro Ferić) par exemple consacre à sa ville natale Raguse (Dubrovnik) et à ses environs un poème descriptif en hexamètres de grande envergure (*Periegesis orae Rhacusanae*). De même, les églogues et les idylles contenues dans le recueil de poèmes (publié en 1799) d'István Agyics ayant vécu à Pécs se situent dans les paysages du comitat de Baranya, tandis que son œuvre *Carmen* (1786) dédiée à András Szabó et contenant de nombreux passages lyriques décrit Pozsony (Presbourg, aujourd'hui Bratislava), à l'époque capitale de la Hongrie royale.

Comme nous l'avons dit plus haut, ce genre n'est pas simplement à la limite du lyrique et de l'épique : il a déjà nettement un pied dans le lyrique. En effet, c'est au poète purement lyrique Berzsenyi que l'on doit des vers décrivant la nature à compter parmi les plus beaux de l'époque. Là, le poète fait sentir, avec une merveilleuse concision, les beautés saisissantes de la solitude de province et, en plus, envahi d'une sorte d'amour romantique pour la patrie, il chante son pays natal. Sa description devient réaliste lorsqu'il recourt à une palette pour ainsi dire impressionniste, de telle manière que l'accent final de ses élégies donne une douleur personnelle à l'évocation du thème pourtant si banal de la fragilité humaine. Dans un poème on voit le sommet du mont Ság, que la forêt du Bakony va dissimuler aux yeux du poète à mesure qu'il s'en éloigne, et c'est de cette réalité palpable qu'il tire sa conclusion finale : « Souvent nous perdons à jamais les beautés de la vie, et nos larmes coulent trop tard. » Il est indiscutable que Berzsenyi est un poète classicisant, mais, comme beaucoup d'autres lyriques de son époque, avec son sentimentalisme rude, viril, et avec sa vision de l'avenir il ouvre la voie

aux romantiques. Csokonai avait également peint la nature avec un grand vécu intérieur, plein de lyrisme.

Nous trouvons un phénomène similaire dans la poésie russe : par ex. chez Derjavine. Ses odes contiennent des paysages (ou plutôt des descriptions de paysages) schématiques du classicisme, mais les images offertes par la nature russe et la vie dans la province russe y sont aussi présentes comme des éléments autobiographiques pour ainsi dire indépendants. Contrairement à ce qui se produit dans le cas de nombreux autres poètes classiques, le poète passe au premier plan dans ces passages ou dans les poèmes consacrés à la description de la nature environnante. C'est ainsi que « la chute d'eau » n'est pas simplement une description artistique d'une cascade, mais un poème centré sur la jouissance qu'offrent les beautés de la nature. La description de la nature est encore plus personnelle chez Mouraviov. Après l'insurrection de Pougatchev en 1773 et sa répression brutale, le poète, déçu, ayant perdu toute illusion, va chercher dans la solitude de la campagne la consolation et le repos. Et c'est ainsi qu'il fait de la beauté de la nature et de la vie villageoise l'objet de sa poésie...

L'univers personnel et sentimental de l'auteur imprègne aussi le poème consacré aux cadres des bains de Slanic du Roumain Costache Conachi.

Le poème descriptif et en même temps didactique intitulé *Powązki* de Trembecki appartient au genre descriptif de la nature, mais certaines parties de cette œuvre consacrées à la description du jardin de la princesse Czartoryska près de Varsovie, présentent aussi les vues politiques de l'auteur. La poésie sur la nature permet aussi à celui qui la pratique d'exprimer ses convictions politiques. *Powązki* de Trembecki en est le meilleur exemple. Son poème descriptif *Sofiówka* (1806) publié dans la dernière période de sa vie, témoigne de l'extraordinaire richesse de ses connaissances relatives à la littérature et à la culture antiques. Franciszek Karpiński sait lui aussi créer l'unité de la prise de position du poète et de la description de la nature. C'est surtout dans le *Powrót z Warszawy na wieś* (Retour de Varsovie en province) que l'on sent l'amour qu'il porte au village et à la vie de campagne, et l'aversion que lui inspire la vie citadine.

Quant à la *poésie pastorale*, dont le type le plus connu est l'*idylle*, considérée elle aussi comme une transition entre la poésie épique et la poésie lyrique, il faut en distinguer en Europe centrale et orientale deux variantes. La première conduit ses lecteurs dans l'univers des salons à la mode, bien que, à l'origine, elle s'élève contre le « sublime » du baroque. C'est à cette tendance qu'appartient par exemple le poète pastoral Karpiński, poète sentimental polonais qui, dans ses chants pastoraux publiés en 1782, abandonne déjà les conventions de salon. Il est un représentant du type « *sielenki* » sentimental caractérisé par une couleur locale de la tradition de la poésie polonaise. D'ailleurs, la poésie pastorale suit un chemin intéressant chez les Russes (« *selanki* »). Après la popularité dont elle jouit au début, elle sera reléguée dans des recueils manuscrits, pour retrouver ensuite ses honneurs, tant dans sa forme classique que moderne, dans *Poezija* (1787, imprimé en 1792) de Karamzine où l'auteur énumère ses modèles.

L'autre type de la poésie pastorale est plus proche de la vie, même tourné vers l'avenir, et qui manquera la proximité d'une période nouvelle par rapport à celle qui nous intéresse. Nous citerons comme exemple un poète croate qui écrivait en trois langues (latin, croate, hongrois), Matija Petar Katančić (1750-1825); il présentait ses conservations de bergers sous la forme des poèmes classiques (1779). Ján Hollý écrivait bien après la fin de notre période, en 1839, des idylles pastorales qui illustrent la

survivance du genre. Il appelait ses idylles « Selanky », nom en usage en Russie et en Pologne. Chez Holly, c'est toute la nature, les oiseaux, les papillons, les ruisseaux, les arbres en fleurs, les animaux de la forêt, etc. qui pleurent avec lui la mort du poète national, Hlasislav.

Bibliographie sélectionnée

Amburger, Erik—Cieřla, Michal—Sziklay, László (réd.), *Wissenschaftspolitik in Mittel- und Osteuropa*, Berlin 1976;

Köpeczi, B.—Bene, E. (réd.), *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et Orientale. Actes du Premier Colloque de Mátrafüred, I-III*, Budapest 1971-1973;

Krejčí, Karel, *Geschichte der polnischen Literatur*, Halle (Saale) 1958;

Krejčí, Karel, *Heroikomika v básnictví Slovanů* (La héroï-comique dans la poésie des Slaves), Praha 1964;

Krejčí, K., *Polská literatura ve věrech revoluce* (La littérature polonaise dans les tourbillons de la révolution), Praha 1934;

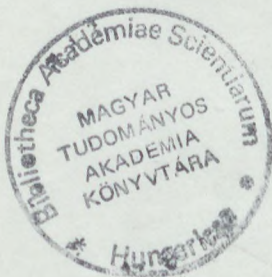
Kusý, Ivan (réd.), *Dejiny slovenskej literatúry. II* (Histoire de la littérature slovaque), *Literatúra národného obrozenia* (La littérature du renouveau national), Bratislava 1960;

Lesky, Erna — Kostić, Strahinja K. — Matl, Josef — von Rauch, Georg (réd.), *Die Aufklärung in Ost- und Südosteuropa*, Köln—Wien 1972;

Mukařovský, Jan (réd.), *Dějiny české literatury II* (Histoire de la littérature tchèque), *Literatura národního obrození* (La littérature du renouveau national), Praha 1960;

Sötér, I. (réd.) *A magyar irodalom története* (Histoire de la littérature hongroise), t. 3, Budapest 1965;

Sötér, I. — Neupokoyeva (réd.), *European romanticism*. Budapest 1977.



Colloques de Mátrafüred

L'ABSOLUTISME ÉCLAIRÉ

Volume publié par B. Köpeczi,

A. Soboul, É. H. Balázs, D. Kosáry

Instaurée dans la plupart des pays d'Europe, la forme de gouvernement que fut l'absolutisme — ou le despotisme — éclairé a préoccupé quasiment dès son apparition les penseurs politiques. Cet intérêt est toujours vivant : plusieurs monographies lui ont été consacrées, même dans ces dernières décennies, de la plume d'auteurs français, allemands, autrichiens.

Le présent volume a réuni une plus large gamme d'auteurs, et ceci pour exaucer le vœu des participants des colloques de Mátrafüred sur les Lumières : montrer les déterminants sociaux et idéologiques généraux et les spécificités régionales de ce phénomène historique d'une si grande importance. Il s'ensuit que les points de vue exprimés ne sont pas homogènes, et vont parfois jusqu'à la nette divergence. Mais c'est justement ce caractère multicolore qui pourra attirer, en dehors des spécialistes naturellement intéressés par ce thème, aussi un public plus large d'amateurs de l'histoire.

Distributeur:

KULTURA

Société Hongroise
pour le Commerce
Extérieur

Boîte postale 149

H-1389 Budapest, Hongrie

ISBN 963 05 4505 5



507.520

LES LUMIERES POLYGRAPHIQUES
ET PHOTOGRAPHIQUES