



HAL
open science

Cantemir, Zrínyi, Mehmet Aga et l'Europe orientale : constructions baroques du modèle classique de l'Orient

Cécile Kovacshazy

► **To cite this version:**

Cécile Kovacshazy. Cantemir, Zrínyi, Mehmet Aga et l'Europe orientale : constructions baroques du modèle classique de l'Orient. Anne Duprat. Orient baroque/Orient classique. Variations esthétiques du motif oriental dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe s.), Bouchene, 2010, 978-2-35676-008-1. hal-04725019

HAL Id: hal-04725019

<https://hal.science/hal-04725019v1>

Submitted on 7 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cantemir, Zrínyi, Mehmet Aga et l'Europe orientale : constructions baroques du modèle classique de l'Orient

Cécile Kováčsházy
Université de Limoges

1526 marque la défaite de Mohács, à la suite de laquelle la Hongrie passe sous occupation ottomane ; Soliman 1^{er} installe son pachalik à Timișoara, dans la région du Banat. 157 ans plus tard, en 1683, la Hongrie et la Transylvanie passent entièrement sous l'autorité de l'empereur des Habsbourg, Léopold¹. Durant cette période, la région connaît des fluctuations, des modifications, des divisions territoriales ; la Hongrie, par exemple, est divisée en trois (Principauté de Transylvanie, Empire des Habsbourg, Empire Ottoman). De ce fait, des mémoires parallèles se tissent, et c'est d'elles dont il sera question ici. Seront rapprochés dans cet article des textes qui portent sur une aire et une époque communes, à savoir la Hongrie et la Roumanie (au sens actuel) de la fin du XVII^e siècle. Ces textes, parce qu'ils font varier le point de vue sur l'ennemi et la forme d'écriture, permettent de croiser différentes mémoires historiographiques. On voudrait rapprocher ici une épopée hongroise de Miklós Zrínyi intitulée *Obsidio Szigetiana*², des chroniques écrites par un écrivain roumain, les *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* de Dimitrie Cantemir et des chroniques composées par l'historien turc Silhardar Findiklili Mehmet Aga, *Nusretnâme*³. Ce croisement interculturel est plus profond encore qu'il n'y paraît puisque, du

1. Cette « libération » de la région est complétée en 1699 par la Paix de Karlowitz et en 1718 par le Traité de Passarowitz.

2. « Le siège de Szigetvár ». L'œuvre a été écrite en hongrois, mais le titre est en latin.

3. Il serait fructueux d'ajouter à ce corpus *Von Wien auff Temeswar* (1663. *De Vienne à Timișoara*) de Henrik Ottendorf. Membre d'une ambassade conduite par le baron von Göess, chargée de rencontrer le pacha de Belgrade mais aussi d'évaluer précisément l'état des objectifs militaires de l'ennemi pour préparer une future campagne militaire. Durant ce voyage Henrik Ottendorf a écrit *Von Wien auff Temeswar* (1663, version définitive en 1667 à la demande du Grand État-major impérial autrichien). Ce sont des carnets de voyages dans lesquels il consigne les faits mais dessine également cartes et croquis. L'ambassade avait en effet obtenu le droit exceptionnel de visiter les fortifications turques de Timișoara. Ottendorf a préparé la grande offensive de 1696, celle qui fut décrite par Cantemir. Là-dessus, voir l'introduction de Ioan Hațegan à l'ouvrage d'Ottendorf, *De la Viena la Timișoara. 1663*, Editura Banatul, Editura Artpress, Timișoara, 2006. Ce n'est qu'en 1900 que le manuscrit d'Ottendorf est signalé par un archiviste.

fait des fluctuations géopolitiques mentionnées plus haut, une même écriture peut se faire l'écho de plusieurs cultures. La diversité générique de ce corpus — diversité dont on verra qu'elle est politiquement significative — permettra de montrer quelle vision de l'Orient, comme de l'Occident, est véhiculée dans la littérature de cette aire frontalière « poreuse⁴ » ; une aire située à la limite géographique et symbolique des deux espaces, qui correspond à ce que Gilles Veinstein qualifie de « troisième cercle »⁵, et qui a longtemps été perçue comme la « citadelle des Chrétiens »⁶ contre l'envahisseur ottoman.

Face à ces frontières floues⁷, la littérature abordée ici se donne un but, celui de redéfinir ces frontières. Les redéfinir tout d'abord géographiquement, en faisant le choix de présenter les régions considérées comme faisant partie de la « nation » (le terme *nation* commençant à ce moment de l'Histoire à prendre une réalité politique et idéologique), en

4. Olivier Chaline, « Un immense arc de cercle maritime et terrestre allant de la Sicile au Caucase marque le contact entre l'Empire ottoman et les États chrétiens. Imposant, il reste cependant franchissable. Car les marges de l'Empire ottoman ne sont pas comparables au « Rideau de Fer » du siècle dernier. Elles sont poreuses, surtout lorsqu'elles sont faites d'étendues maritimes ou de steppes. » (« Les théâtres de batailles dans le sud-est de l'Europe », *XVII^e siècle*, n° 4, 2005, p. 579).

5. Gilles Veinstein, « La frontière ottomane en Europe jusqu'à la fin du XVII^e siècle », dans *Cours et travaux du Collège de France, Résumés 2004-2005*, Annuaire 105^e année, Paris, Collège de France, 2005, p. 687-702. Ces cercles, qui ont pour épicycle la capitale de l'Empire ottoman, dépendent de la zone d'influence de l'autorité ottomane. Le premier cercle correspond aux provinces en administration directe : Bulgarie, Thrace, Thessalie, Macédoine et Dobroudja. Le deuxième cercle comprend la Bosnie-Herzégovine, le Monténégro, la Serbie, l'Albanie et la Grèce. Le troisième cercle comprend la Hongrie, le Banat, la Transylvanie, la Moldavie, la Valachie, le khanat de Crimée.

6. Mircea Eliade cité par Catherine Durandin, *Histoire des Roumains*, Paris, Fayard, 1995, p. 57 : « L'idée d'une mission historique de la Roumanie en tant que citadelle de l'Occident chrétien a toujours existé sous une forme latente dans la conscience de tous les grands princes roumains. » József Jankovits montre que la vision que les Hongrois ont des Turcs évolue au fil du temps. Après les avoir d'abord considérés comme des Chrétiens schismatiques (1), les Hongrois les perçurent à partir de la moitié du XV^e siècle comme l'effet d'un châtement envoyé par Dieu à son peuple élu à cause de ses péchés, « l'incarnation de l'Antéchrist » (p. 49) ; l'occupation étant perçue comme une épreuve imposée par Dieu, la défense de la patrie devenait une mission pour les chrétiens (2). À partir de la fin du XVI^e siècle, sous l'influence de la mentalité protestante issue de Wittenberg, le Turc fut ensuite perçu comme un ennemi bien terrestre (3) mais toujours présenté selon des clichés très généraux. C'est avec Zrínyi, au milieu du XVII^e siècle, qu'une quatrième attitude peut être dessinée : celui-ci présente plus concrètement les Turcs, notamment en les valorisant, ce qui permet en retour de valoriser d'autant plus ceux qui les ont vaincus (en l'occurrence l'arrière-grand-père de Zrínyi) (4). József Jankovits, « The image of the Turks in Hungarian Renaissance Literature », in *Europa und die Türken in der Renaissance*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2000.

7. Pour une étude de l'étanchéité de la frontière ottomane, voir Gilles Veinstein, *op. cit.*

reformant un espace et un horizon orientaux. Les redéfinir ensuite symboliquement, en traçant une nette différenciation entre – selon les cas – Hongrois et Turcs, ou Roumains et Turcs, la nationalité se nourrissant moins de symboles natifs que d'éléments anti-ottomans. Les redéfinir enfin culturellement, en proposant une esthétique nationale et ce, de deux façons : à travers la constitution de deux figures ostentatoires, le personnage du héros national et le poète-guerrier qui, malgré leur caractère démesuré, constitueront un modèle qu'on pourra qualifier de classique.

Oscillant entre un modèle occidental et une source d'inspiration historique et littéraire orientale, ces œuvres, jouant de frontières réelles instables, développent une esthétique baroque, dans la mesure où la constante métamorphose historique y est à la fois incarnée et symbolisée dans une écriture qui en mime les caractéristiques. Or le baroque de l'est de l'Europe se définit politiquement et géographiquement à l'image du classicisme occidental⁸ : il fixe les modèles et les règles, il est lié à l'État et à la nation, il permet de définir une aire culturelle, il tend vers le culte d'une figure héroïque solaire, il aspire à montrer le respect d'un code moral par les guerriers, et à proposer une réalité qui soit acceptable pour l'opinion, en dépit de son caractère exceptionnel. En cela, il respecte la bienséance et la vraisemblance. Il se différencie donc du classicisme du point de vue esthétique par ses images et par son style, bien plus que par ses thèmes, qui valorisent l'héroïsme et critiquent la monstruosité. L'analyse que l'on propose ici de ces œuvres vise à mettre en lumière cette forme de baroque propre à l'Europe orientale.

*Les témoins directs de l'Orient :
du spectateur occidental à l'auteur orientaliste*

Les textes rapprochés ici le sont en raison d'une similitude dans l'identité de leurs auteurs, et dans leur nature : ils oscillent certes entre Orient et Occident, mais surtout entre deux référents culturels exemplaires, entre la culture antique classique et une réalité moderne instable. L'œuvre de ces auteurs, à la croisée de plusieurs cultures, permet de voir de quelle façon une culture nationale revendiquée engendre grâce à sa rencontre avec la culture orientale (ici, ottomane) des œuvres nouvelles qui vont à leur tour se constituer en modèles. Autrement dit, l'Orient permet la

8. Voir par exemple Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994 et Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.

création de nouveaux modèles occidentaux, la création d'une culture qui se crée « tout contre » l'Orient. Ce sont donc deux Occidents et deux Orient qui coexistent. Si l'on part de l'idée que l'Occident se définit comme ce qui s'oppose à l'Orient : on a d'une part l'Orient connu par les habitants de l'Europe de l'ouest par l'entremise des peuples envahis par les Ottomans, d'autre part, l'Orient réel. D'une part, l'Occident de l'ouest européen géographique et culturellement défini, d'autre part, l'Occident de l'est européen qui ne se forge qu'en mêlant ses sources antiques (et donc les sources qui seront revendiquées par les classiques français) et en s'opposant aux influences du véritable Orient. D'un côté donc un Orient inventé, fictionnel, de l'autre un Occident construit et sculpté, et dans les deux cas, construit par une même esthétique baroque qui déforme l'un, en fait un leurre, et grandit l'autre en lui offrant un rayonnement.

Dimitrie Cantemir (1673-1723)

Dimitrie Cantemir fait partie de ces auteurs qui ne sauraient être exclusivement qualifiés d'« orientaux » ou d'« occidentaux ». Son père était voïvode de Moldavie et, pour cette raison, selon les arrangements imposés par la Grande Porte pour s'assurer de la loyauté des gouvernants des territoires dominés, le père dut envoyer ses deux fils à Constantinople⁹ pour leur éducation. Dimitrie le Roumain passa ainsi vingt-deux années de sa vie (de 1688 à 1710) dans la capitale de l'Empire ottoman où il reçut une éducation tout à fait exceptionnelle. Formé à « l'ancienne sagesse byzantine, perpétuée par la Grande Ecole (l'Académie de la Patriarchie)¹⁰ », il s'exprimait couramment dans les langues occidentales (roumain, italien, français, allemand, anglais, russe), dans les langues sources de la culture classique (le latin et le grec), mais également en turc, en persan et en arabe.

Cantemir, qui sera considéré comme le premier grand écrivain de Roumanie, est donc un personnage paradoxal, à l'appartenance culturelle multiple. Ses écrits font écho à cette double appartenance : à vingt ans, il écrit en grec ancien le *Divan ou La Dispute du sage avec le monde ou Le Débat de l'âme avec le corps*, une *disputatio* entre le sage et le monde, forme très banale alors dans la philosophie et la poésie d'inspiration néo-platonicienne. Le volume, traduit en roumain par l'auteur

9. À Constantinople, dans la maison du quartier de Phanar (Fener) où vécut Cantemir, un musée lui est consacré depuis 2007.

10. Virgil Căndea, *Dimitrie Cantemir*, Bucarest, Editura enciclopedică română, 1973.

lui-même, sera traduit en arabe et propagé dans tout le Proche-Orient, la disparition de la langue antique permettant de compenser la diffusion d'un modèle générique, littéraire ou philosophique pourtant occidental. En outre, Cantemir rédige un manuel de musicologie, qui sera considéré en Orient puis en Occident comme le premier manuel de musicologie turque. Il faudrait encore souligner que ses compositions musicales sont intégrées dans le patrimoine musical turc et que ses *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* (1714-1716. *Histoire de l'agrandissement et de la décadence de l'empire ottoman*, Paris, 1743) ont été pendant un siècle la référence des orientalistes européens. Un siècle plus tard, Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856) dans son *Histoire de l'Empire ottoman, depuis son origine jusqu'à nos jours* (1835-1843) dénoncera le caractère approximatif des données de Cantemir tout en reconnaissant l'importance de l'ouvrage. On peut comprendre par là que les Ottomans prennent pour modèle de musicologue un Occidental, tandis que les Occidentaux n'ont accès qu'à un Orient déformé.

Parmi les autres œuvres de Cantemir, le manuel de géographie de la Moldavie (*Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae*, rédigé en latin en 1714) commandé par l'Académie de Berlin dont il était membre, dans lequel il met en avant l'héritage et la force de la latinité, constitue la troisième grande tendance de son œuvre, après la tendance antiquisante et la tendance ottomane. Cette troisième tendance peut être qualifiée de moderne : Cantemir recourt à une langue antique, mais il revendique, avec le support institutionnel de l'Académie de Berlin, une certaine modernité des Lumières, ni orientale, ni occidentale, mais mêlée, une modernité qui pose de nouvelles frontières du monde dans une langue qui devient moins antique que le signe d'une érudition solide. Sachant allier le savoir encyclopédique de la Renaissance à la rationalité des Lumières, à la fois philosophe, romancier, mathématicien, architecte, historien, théologien, compositeur, musicologue, géographe, cartographe et ethnographe, Cantemir est résolument ancré en Orient comme en Occident¹¹. Autour de lui, trois mondes s'interpénètrent : l'Orient islamique, l'Orient chrétien-byzantin et l'Occident. Il est suffisamment rare que des influences soient bilatérales pour le souligner ici ; Cantemir incarne cette multiculturalité réelle, Constantinople étant la

11. Ce multiculturalisme se transmet à la génération suivante puisque son fils Antioche (1709-1744), né en Russie du fait de l'émigration de Dimitrie à la cour de Pierre le Grand, sera considéré comme le premier écrivain russe. Là-dessus, voir Adriana Babeți, *Bătăliile pierdute. Dimitrie Cantemir. Strategii de lectură*, Timișoara, Editura amarcord, 1998.

ville idéale pour de telles interférences¹². Ce mélange aux yeux d'un occidental peut passer pour baroque, mais il faut noter que dans chacun des genres pratiqués, l'auteur adopte une *persona* : celle de l'Oriental, celle de l'Occidental érudit ou celle du philosophe, au-delà de ces pôles géographiques, respectant dans chaque cas les codes de la culture et du genre correspondants. Cantemir est un écrivain et un homme du monde à la fois emblématique et exceptionnel. Son œuvre rappelle la technique des compilations de la Renaissance¹³ qui, avec le savoir scientifique moderne en sus, se retrouve dans l'esthétique baroque : chez Cantemir se mêlent l'antique et le moderne, l'Orient et l'Occident. Il y a une volonté chez lui de rendre compte de tout l'univers, et cette tentative d'exhaustivité s'opère par strates successivement ajoutées.

Miklós Zrínyi (1620-1664)

En Hongrie au milieu du XVII^e siècle, certains aristocrates pensaient que les Habsbourg ne leur apportaient plus rien. Ils nourrissaient à leur égard une hostilité qu'ils exprimaient à travers une idéologie « nationale », la notion de *nation* étant alors toujours limitée à la seule classe des privilégiés ; ils protestaient contre l'assujettissement économique du pays et réclamaient l'expulsion des Turcs. Le comte Miklós Zrínyi, chef de guerre, homme d'État (ban de Croatie) et écrivain, élaborait des plans pour la constitution d'une monarchie hongroise centralisée et indépendante et une armée nationale forte : l'idée d'un État hongrois indépendant se faisait jour du fait de la domination ottomane. Zrínyi s'appuyait sur des traditions hongroises de centralisation (remontant au roi Mathias Corvin et au prince Gabriel Bethlen) mais en allant plus loin : sa conception renonçait à l'unité confessionnelle de l'État avec l'idée d'une tolérance religieuse entre aristocrates catholiques et noblesse protestante, tout en proposant la réunification du Royaume de Hongrie avec la Principauté de Transylvanie. Poèmes et brochures servirent à Miklós Zrínyi de *medium* pour exprimer et diffuser les

12. Voir Cristina Feneșan dans *Cultura otomana. A vilayetului Timișoara*, Timișoara, editura de Vest, 2006.

13. On pense ici à Montaigne, qui compose ses essais par ajout de strates successives, sans effacer le texte original, sans hésiter ainsi à se contredire d'un moment de l'écriture à l'autre. On repère de la sorte dans son œuvre la présence de sources qui viennent se compléter ou s'annuler, tantôt intégrées dans son écriture, digérées par elle, tantôt séparées et juxtaposées avec des références esthétiques qui lui restent étrangères. Les sources érudites antiques y vont ainsi de pair avec les paroles du peuple, la mesure se mêlant au grotesque, la parole de l'Occidental se heurtant à la parole du barbare venu d'Orient ou des Amériques.

principes de cette conscience nationale en germe¹⁴. Une seule œuvre parut de son vivant, mais elle suffit à lui accorder le statut de grand écrivain national : le poème héroïque *Obsidio Szigetiana (Le Siège de Sziget, 1646)* dans lequel Zrínyi exalte le sacrifice de son aïeul, qui fut le défenseur de Szigetvár contre le Sultan Soliman II et qui, déjà, exhortait la nation à la lutte contre les Turcs. On peut noter dans le choix de ce genre épique la résurgence revendiquée du modèle du Tasse et de sa *Jérusalem délivrée* ainsi que la coïncidence dans la chronologie avec la publication d'épopées nationales et modernes en France comme le *Saint-Louis* du Père Le Moyne.

Le texte est, de façon traditionnelle pour une épopée, structuré en chants. *Szigeti veszedelem* est construit en quinze chants comportant au total exactement 1566 quatrains rimés¹⁵. Les quatrains rimés constituent une prouesse prosodique, digne émule des prouesses héroïques de l'aïeul. Quant au nombre de 1566, il n'est en rien dû au hasard, puisqu'il correspond à la date à laquelle eut lieu l'acte de bravoure du héros. En 1566, l'arrière-grand-père de l'auteur était retranché dans la forteresse de Szigetvár, entourée de marécages difficiles à franchir. Il l'avait défendue sans relâche contre l'armée du sultan Soliman. Avant l'ultime assaut, il remplit ses poches d'or, afin que le Turc qui allait le mettre à mort tînt sa récompense du héros lui-même. Ce geste provocant, exemplaire, ostentatoire, symbolique de la fierté de ce grand seigneur et excellent chef de guerre, s'adressait aussi à l'Empereur Habsbourg qui avait laissé périr un de ses meilleurs capitaines, sans lui venir en aide¹⁶.

Les époques et les cultures se croisent donc dans cette évocation d'un fait passé, et doublement revêtu : dans le contexte historique de l'occupation ottomane, qui se poursuit encore, et grâce au fait littéraire qui en permet l'évocation. Le choix de trois publics – le peuple hongrois, l'opresseur turc et l'empereur autrichien – montre la tendance du texte à multiplier les strates de lecture et les points de vue possibles, à jouer sur l'ambiguïté de la figure héroïque ; le héros en effet sauve la nation, se montre plus fort que le vainqueur et que son propre empereur. À ce héros extraordinaire l'or confère encore une force et un éclat double, à la fois littéral et figuré. Autant d'éléments que l'esthétique baroque revendiquerait pour sienne : anamorphose, antithèse, hyperbole, syllepse et ostentation.

14. Dans son ouvrage d'art militaire *Le Preux Capitaine (Vitéz hadnagy, 1653)* puis dans ses *Réflexions sur la vie du roi Mathias (Mátyás király életéről való elmélkedések, 1657)*.

15. Irrégulièrement répartis selon les chants, de 86 à 117 quatrains.

16. Source : Zrínyi Miklós, *Szigeti Veszedelem*, éd. László Szörényi, Budapest, Ikon kiadó, 1993.

Dans l'optique d'une imagologie de l'oriental et de l'occidental, l'œuvre *Obsidio Szigetiana* est intéressante à double titre : d'une part, parce que son auteur a lui-même participé aux luttes qu'il décrit, et c'est chose rare chez les auteurs d'épopée — ni Le Tasse ni Milton ne pourraient en dire autant. Zrínyi était le plus grand chef de guerre hongrois de son époque, un témoin et protagoniste actif des luttes contre les Turcs. D'autre part, parce que dans l'œuvre de Zrínyi, les Turcs ne sont pas désignés de façon impersonnelle et stéréotypée. Selon la logique cornélienne qui veut qu'« à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire », les ennemis sont présentés sous un jour favorable et héroïque, ce qui renforce la mise en valeur des Hongrois. La caricature des Turcs aurait en effet nui directement à la vraisemblance du caractère héroïque des Hongrois, qui paraît ainsi naturel. Pour le lecteur, le Hongrois est un étranger ; or il coïncide avec les traits d'une figure héroïque fréquente dans la littérature. Le Turc, face à ce héros, doit rester un adversaire digne, sous peine de créer une distance comique, ou même de faire sombrer le texte dans le burlesque.

On retrouve là des préoccupations propres aux théoriciens du classicisme, tel Racine soulignant à la fois l'étrangeté de *Bajazet* et le caractère vraisemblable des héros orientaux. L'œuvre épique est placée sous l'égide de la Vierge Marie (protection mise en place dans les premiers quatrains), pour ensuite donner la parole à l'ennemi. C'est un choix narratologique crucial, qui ne se contente pas de représenter l'Ottoman, mais lui donne accès à un discours direct. L'Ottoman se réfère lui aussi à son dieu. Sa foi n'est sûrement pas la bonne, aux yeux du catholique qui rédige l'ouvrage, mais au moins est-il un croyant et un croyant qui respecte sa religion. Là encore on demeure dans un exotisme vraisemblable et conforme à ce qu'on croit. L'aïeul héroïque hongrois est valorisé dans un style baroque, qui devient une forme d'écriture nationale et culturellement marquée comme hongroise. Néanmoins il est représenté selon un modèle classique, par sa conformité au modèle héroïque et son respect de la bienséance. On est donc face à une tension entre une écriture baroque et un personnage classique, qui se voit ici traité de façon ostentatoire.

L'ouvrage appartient aujourd'hui au patrimoine des œuvres nationales de la Hongrie, il est emblématique du patriotisme magyar. Cette rencontre forcée entre les cultures, chez des écrivains qui sont proches des instances du pouvoir, offre au lecteur une série particulièrement riche de motifs, qui constitue le vivier d'une imagerie orientale où puiseront ensuite nombre d'auteurs occidentaux, notamment français.

Le paysage oriental : un monstre baroque ?

Le troisième témoin direct d'une rencontre effective entre culture ottomane et européenne orientale se place de l'autre côté de la Grande Porte, par rapport aux deux auteurs précédemment évoqués. Silhardar (« le porteur d'épée ») Findiklili Mehmet Aga (1658-1723) gravit rapidement les échelons de la hiérarchie des fonctions de la cour, sous Mehmed IV, Suleiman II, Ahmed III et Mustapha II (comme Cantemir) et il fut chargé d'écrire les hauts faits du sultan. *Nusretnâme*, *Le livre des victoires* narre les événements de la cour de 1683 à 1704 (c'est aussi la date de composition, puisque le chroniqueur, témoin direct, écrit de façon contemporaine). Mehmet Aga refusa le rang de vizir, préférant une mise à la retraite pour pouvoir continuer son travail d'historien, mais aussi de poète et de prosateur. Sous la forme de chroniques, dont l'insertion dans un genre littéraire précis reste encore à faire, Findiklili Mehmet Aga rapportait les faits dont il était contemporain, en se référant aux institutions européennes et en employant des termes européens. Les chroniques de Mehmet Aga sont teintées de baroque : le goût pour le macabre est pris dans l'élan de la multiplicité et du mouvement permanent, se complaisant dans la juxtaposition des contraires tel les métamorphoses, en l'occurrence celles de l'homme en bête. Dans l'épisode qui suit, et dont l'action se déroule avant la fameuse bataille de Zentha en 1697, le padischah, après une messe à laquelle participe toute l'armée chrétienne, met la main à l'épée, devant le sultan :

Les braves gazi [musulmans] qui ont vu cela ont aussi brandi l'épée. L'éclat de milliers d'épées a obscurci la lumière du soleil. Avec l'aide d'Allah, ils se sont tous avancés vers l'ennemi, lorsqu'à la distance d'un jet de flèche, des milliers de fous au visage farouche, des païens aux mœurs mauvaises, des *giaoud* [des mécréants, des chrétiens] sans foi ont commencé à tirer, à partir de dix heures et demie, avec leurs canons et leurs fusils. Ils ne prenaient pas garde aux boulets que tiraient nos canons, ni aux balles que tiraient nos fusils. Ils ne tenaient pas compte de ce qui tombait. Ils passaient sur n'importe quel piège tendu sur leur chemin, et se ruaient comme des hordes de sangliers dans nos abris¹⁷.

Le texte comporte à l'évidence de nombreux traits baroques : le récit donne la primeur à l'éclat et à l'ostentation, la monstrosité de l'ennemi

17. *Nusretnâme* n'est à ce jour pas encore accessible en français, c'est pourquoi je présente ici de longs extraits de ces chroniques. Les traductions, réalisées avec l'aide d'Adriana Babeți, s'appuient sur la traduction roumaine : Findiklili Mehmet Aga, *Cronici turcești privind țările române*, Bucarest, vol. II, 1974.

est soulignée, la limite entre les genres humain et animal est confuse, conduisant à une sorte de métamorphose des rustres en sangliers ; les ennemis sont aveuglés, ils vivent dans un monde illusoire et fantastique, enfin le récit multiplie les points de vue différenciés, selon qu'il adopte le regard de l'auteur ou le regard des attaquants.

Le texte continue ainsi :

Pendant cette nuit et le jour suivant, je dis jusqu'au soir vers la nuit de vendredi jusqu'à cinq heures du matin, nous avons avancé sans repos et sans relâche, et nous sommes parvenus avec beaucoup de difficultés à Timișoara, où devant le *város* [château] nous nous sommes abrités dans un *konak* [refuge, lieu de repos]. La trésorerie impériale, sept canons *kolonborne*, trois *havane*, douze canons *shahi*, et la plus grande partie de l'armée conduite par Defterdar Efendi a pris le chemin vers la droite et est arrivée à Timișoara par la route directe, six heures avant le *padichat*. Elle s'est enlisée dans les marécages de l'église Horosia, où elle a laissé trois canons *kolonborne* et un canon *shahi* avec quelques hommes. L'ennemi, qui ramassait ce que l'armée turque avait perdu, a sorti les canons des marécages et les a emportés avec lui.

On notera que cette débâcle en anamorphose¹⁸ est rapportée sans aucun commentaire de la part du chroniqueur turc. Dans le texte de Mehmet Aga, on peut encore une fois relever de nombreux traits baroques, parmi lesquels la construction d'un héros paradoxal, présenté dans sa faiblesse, la profusion des détails, ainsi que l'exhibition de la force ; mais une force brutalement réduite à néant, par l'action de la roue de la fortune qui broie tout sur son passage. La vision baroque de la roue de la fortune correspond d'ailleurs à une vision de l'Histoire qui est celle de Cantemir, pour qui l'Empire ottoman est voué, tôt ou tard, à la déchéance, puisque chaque grande puissance fait son temps et que l'on ne peut rien contre un tel sort. Une autre caractéristique baroque de ce passage est la description d'un univers macabre, inquiétant et angoissant, celui des marécages et des cadavres que l'on remise au loin. C'est le sens littéral de l'*inquiétude*, dont le mouvement gagne les corps et les objets, qui sont arrachés à la matière qui les fige, et mis en mouvement ; on voit ainsi se heurter dans une anti-thèse cette animation permanente de corps qui ne respirent plus.

Comparons maintenant le même événement rapporté par un autre écrivain ; contrairement à Mehmet Aga, Cantemir n'hésite pas à le raconter en insistant sur la débâcle de l'armée ottomane :

18. *Anamorphose* au sens où l'on multiplie les points de vue sur la scène, obligeant le lecteur à chercher le point focal de la scène dans cette perspective multiple.

Le sultan Mustaphah qui assistait, en spectateur triste et passif, à cette lutte, fut pris d'une terreur si grande que vers minuit, sans être conduit par quiconque, sans source de lumière, il sortit de son camp et prit le chemin de Timișoara¹⁹. Il n'avait pourtant pas de raisons de craindre autant les Allemands [*sic*] qui, épuisés par le combat, ne pouvaient pas réparer le pont²⁰ pour affronter la grande armée de Mustaphah.

Un *kapudji* vénitien qui avait renié sa foi chrétienne voulut convaincre le sultan de ne pas quitter son camp d'une façon si déshonorante, et de ne pas renforcer par sa fuite la victoire des ennemis. Il ajouta qu'il n'y avait aucune raison de se retirer de la lutte avec une telle précipitation car les ennemis étaient fatigués, épuisés par la longueur de leur marche ; et il tenta de lui dire encore une fois que ceux-ci n'avaient aucun moyen de traverser la rivière. Mais l'effroi du sultan était tel, à entendre ses conseils, qu'il punit ce Vénitien ; il le fit tuer parce qu'il le croyait corrompu par les Allemands, et redoubla de vitesse dans sa fuite.

A l'aube, quand le soleil fut levé, le sultan arriva en un lieu où l'année précédente s'était déroulée une grande bataille contre les Allemands. Là, il changea de costume et de cheval, et s'enfuit, sous ce déguisement, aussi vite qu'il le put, vers Timișoara²¹.

Cantemir décrit ici avec délectation le chaos dans les marécages, la perte des bagages, la séparation des deux parties de l'armée, et le désastre tactique. Le même événement, bien que raconté selon un point de vue très différent, présente là encore de nombreux éléments d'une esthétique baroque : le trait baroque attendu est celui du travestissement, auquel Mustaphah recourt pour mieux fuir. Le mouvement d'ensemble est rapide, c'est celui de la fuite du lâche ; le sultan est donc un anti-héros, symbole du renversement de fortune. Terrorisé, comme un « spectateur triste et passif », le sultan est emporté dans l'illusion de ce spectacle que donne le monde, n'ayant aucun moyen de traverser la rivière. C'est un héros anti-classique, pathétique, immoral, qui laisse se déchaîner en lui ses passions les plus viles ; la monstruosité du protagoniste est marquée, qui allie les éléments contraires, la violence et la peur, le statut d'empereur et la lâcheté. Cantemir joue donc peu sur le leurre lié à la figure de l'auteur, neutre mais faux partisan ; il se donne bien plutôt le rôle d'un véritable opposant. On sent plus directement sa présence, son opposition, ce qui invite à lire ses chroniques soit comme une présentation maniériste du monde — l'auteur voulant exhiber ses

19. Le sultan s'était caché dans les marécages.

20. Sur la Tisza.

21. Demetrie Cantemir, *Istoria Imperiului otomanu*, Bucarest, Editiunea societatei academice romane, 1878.

modèles moraux et philosophiques occidentaux, par le biais de la critique du païen et du barbare, et son originalité d'auteur —, soit comme une représentation d'un monde carnavalesque et inversé, où le roi devient bouffon ; une représentation qui, cette fois, nous ramènerait au baroque²³.

À une époque historiquement marquée par l'occupation et par la guerre, et dans une région où les frontières nationales sont mouvantes, la représentation de l'autre dans les textes que nous venons de parcourir apparaît donc complexe et paradoxale. Une héroïsation à rebours s'y met en place : les ennemis en effet y sont montrés en vainqueurs de divers obstacles ; mais l'auteur exhibe néanmoins les conditions de leur défaite. L'ennemi est donc bien traité en héros épique (il n'est pas ridiculisé), mais son humanité apparaît lorsqu'il est pris dans la roue de la fortune. Cet effet esthétique produit par le traitement du personnage est renforcé par le fait que l'auteur est lui-même un poète guerrier ; il est, lui, héroïsé, et acquiert une authenticité qui s'appuie sur la mise à distance du héros ennemi.

Ces œuvres sont baroques, dans la mesure où elles reprennent des topiques similaires à celles que l'on trouve dans les littératures occidentales de la période baroque ; cependant, contrairement au baroque français, par exemple, le baroque oriental perdure longuement et il ne comporte pas de dimension monstrueuse. Il n'est pas non plus écloso durant une période de décadence²⁴, mais du moins pendant une crise, certes extrêmement longue, que subit le territoire. Et contrairement au baroque occidental, le baroque de l'Europe orientale s'étend aux livres populaires. Le héros oriental apparaît ainsi comme un contre-héros classique qui refuse la bienséance, la grandeur et le sublime. Face à lui, la figure du personnage subissant l'invasion ottomane est en quête d'héroïsme. Nourrie de modèles classiques (héros d'Homère et de Virgile), sa construction se heurte cependant à l'instabilité du monde. Ainsi, les traits baroques des œuvres de Cantemir et de Zrinyi participent à l'élaboration de modèles pour la nation et pour l'histoire littéraire de leurs pays.

Dans leur effort pour tracer des frontières culturelles, les textes abordés ici montrent à quel point l'opposition Orient-Occident est alors perméable. Ils ouvrent sur un « troisième lieu »²⁵ qui n'est ni l'Occident ni

23. On peut souligner, dans ce sens, la proximité du sultan de Cantemir avec la version que donne un Corneille du personnage de Matamore.

24. Selon le critère avancé par Eugenio d'Ors dans *Lo Barroco*, quand il affirme que « la décadence et la fin du baroque se situent vers les XVII^e/XVIII^e » (*Du baroque*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 78). Claude-Gilbert Dubois ou Gisèle Mathieu-Castellani parlent, eux, de crise.

25. « Third place », selon le concept que Homi K. Bhabha développe dans *The Location of Culture* [1994], trad. Françoise Bouillot, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007.

l'Orient ni un mélange des deux, mais une hybridité qui engendre une culture nouvelle. Dans cette région de l'Europe orientale, de l'Europe orientalisée, la figure du barbare est mise en valeur de façon paradoxale. Ces mémoires parallèles, turques, roumaines et hongroises, posent de fait la question théorique de l'interculturalité et les limites de la notion de « culture ». La présence ottomane dans cette région dite aujourd'hui d'Europe centrale, est une présence qu'on ne peut en aucun cas réduire à une simple occupation ; culture locale et culture de l'occupant s'interpénètrent. Les traces de cette présence profonde y sont encore visibles de nos jours²⁶.

26. Je remercie vivement Adriana Babeți et Véronique Adam de leurs précieux éclaircissements pour la rédaction de cet article.