



HAL
open science

Aux sources picturales de la construction d'une identité nationale imaginaire en Hongrie (1848-1873)

Samuel Depraz

► To cite this version:

Samuel Depraz. Aux sources picturales de la construction d'une identité nationale imaginaire en Hongrie (1848-1873). Colloque: "Folklore et identité nationale", CIRCE-Centre interdisciplinaire d'Etudes Centre-Européennes, Université Paris Sorbonne (Paris IV), Jun 2008, Paris, France. halshs-01546419

HAL Id: halshs-01546419

<https://shs.hal.science/halshs-01546419>

Submitted on 23 Jun 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Aux sources picturales de la construction d'une identité nationale imaginaire en Hongrie (1848-1873)

Samuel DEPRAZ, Université de Lyon – Jean Moulin (Lyon 3)

samuel.depraz@univ-lyon3.fr

L'année 1848 constitue une date fondamentale de l'histoire hongroise – celle de la révolution manquée du royaume contre la tutelle habsbourgeoise. C'est également une date fondatrice dans la constitution d'une identité nationale proprement hongroise.

En effet, en réaction à la répression sévère qui suivit cette révolution, les artistes et intellectuels budapestois, qu'ils soient poètes, peintres, écrivains ou folkloristes, sont portés tant par la fougue du romantisme que par une commande locale exacerbée par le tout jeune sentiment nationaliste. Le romantisme aurait ainsi été « *un dérivatif à l'ardeur patriotique de leurs compatriotes* » (Pogány G., 1955, p. 5). Plus encore, par-delà la conjoncture historique de la révolution, l'appropriation visuelle et esthétique des paysages hongrois, à travers la veine esthétique du romantisme, pouvait ainsi faire acquérir une certaine légitimité aux limites du royaume magyar : En dessinant et décrivant les lieux de la Hongrie, les Romantiques justifient l'extension de la culture hongroise dans le bassin carpatique et superposent des frontières « naturelles » à des frontières culturelles, selon l'enseignement français de 1789. « *Cette peinture a donc valeur de quête identitaire, tout autant que d'exutoire face aux frustrations engendrées par 1848* » (Depraz S., 2002, p.15). C'est-à-dire que la peinture romantique fait véritablement exister la nation hongroise en lui donnant une dimension visuelle et une légitimité sociale.

Cet article entend démontrer – mais également nuancer – ce point de vue en se concentrant sur le travail des peintres, et en particulier sur la peinture du paysage durant la période 1848-1873. La seconde date, suggérée par le célèbre tableau de Pál Szinyei-Merse (1845-1920) intitulé *Le pique-nique de mai*, inaugure en effet un tournant vers l'impressionnisme et, par la même occasion, un certain désengagement des artistes face aux enjeux de l'actualité et de l'identité nationale.

Une peinture d'abord romantique et exaltée

Les figures esthétiques employées par les peintres de la génération de 1848 sont initialement celles des académies dans lesquels ils furent formés. En effet, le besoin de reconnaissance dans leur travail de jeunesse, conjugué à l'exiguïté du marché budapestois au début du 19^e siècle les contraignent à l'exil à Vienne ou à Paris, où ils se font portraitistes. Leur langage reste ainsi très classique, et se fonde toujours sur les canons esthétiques internationaux : on retrouve ainsi dans les carnets d'esquisses de Miklós Barabás (1810-1898), réalisés durant un incontournable voyage de formation en Italie, des études de paysages dans l'esprit des ruines italianisantes, et des compositions équilibrées selon la tradition du portrait aristocratique.

Après 1848, cet héritage classique et international explique que l'exaltation du sentiment national s'exprime d'abord par le portrait et la scène historique, deux genres en vogue que les artistes savent détourner au profit de la résistance nationale. En témoigne le portrait d'un *Officier de la garde nationale* par József Borsos (1821-1883), réalisé précisément en 1848. La composition est noble, renforcée par l'équilibre triangulaire des tableaux classiques. La pose

et le sabre expriment le pouvoir ; mais le personnage, vêtu d'habits grossiers, n'est nullement aristocratique. Son visage travaillé dénote une origine populaire. En fait, le personnage ne parle pas pour lui-même, il s'efface devant sa fonction et devient une personnification altière de l'identité hongroise, à la manière de la *Liberté* de Delacroix dont il semble l'écho fidèle. La gamme de couleurs en vert-blanc-rouge, centrée sur le brassard de la garde nationale, parachève efficacement ce réseau de signifiants. De la même manière, Barabás réalise entre 1836 et 1848 des portraits de Franz Liszt et du poète Vörösmarty, ou encore des réformateurs Széchenyi et Teleki, portés ainsi au rang de figures nationales.

Les peintres vont également figurer des héros de l'histoire hongroise en résistance contre les Habsbourg ou les Ottomans, le parallèle historique étant aisément faisable avec l'actualité de la révolution manquée et la répression politique et morale menée par le régime Bach. Le peintre Viktor Madarász (1830-1917), qui s'était engagé dans l'armée nationale hongroise à 18 ans, ne cesse de travailler ce motif de la résistance envers l'opresseur autrichien dans ses tableaux représentant *Le deuil de László Hunyadi* (1859), grande figure de l'histoire hongroise du 15^e siècle ayant lutté contre les Ottomans et ayant pris Vienne sur les Habsbourg, ou *Zrínyi et Frangepán en prison* (1864), exécutés en 1671 pour avoir pris part à un complot contre les mêmes Habsbourg. Ce thème est alors très populaire, puisque les deux tableaux de Madarász sont immédiatement achetés par la Galerie Nationale de Budapest.

Enfin, d'autres auteurs développent par quelques subtilités plus indirectes le message de la résistance. Ágost Canzi (1808-1866), peint une procession de *Vendanges aux environs de Vác* (1859) d'aspect bucolique et rappelant la naïveté des « *dramas populaires* » (Bodnár, in Solymár, 1977, p. 22) appréciés dans la peinture des scènes de genre. Cependant les instruments de musique traditionnels (violon, cymbalum) et un drapeau hongrois au-dessus du cortège viennent ancrer le tableau dans une actualité nationale plus immédiate. Là encore, il s'agit surtout d'intégrer la thématique révolutionnaire, avec ses symboles et ses analogies, dans le cadre pictural classique du romantisme international.

L'invention d'un langage pictural plus proprement hongrois

La peinture de paysages, en revanche, révèle un travail d'invention beaucoup plus novateur pour exprimer l'identité nationale révolutionnaire. Il s'agit là d'un genre secondaire, sans doute moins exposé à la censure, mais non moins vigoureux dans le message qu'il porte. Il s'affirme surtout à compter des années 1860 dans la production hongroise.

Or c'est dans cette peinture de paysages qu'on assiste à la recherche d'une vision spécifique de l'identité hongroise, capable de se démarquer suffisamment des codes internationaux pour fonder une géographie imaginaire de la nation. Selon Anne-Marie Thiesse, il s'agit d'un travail collectif : tous les artistes « *sélectionnent dans les ressources naturelles, et selon une esthétique cohérente, des vues chargées de sens et porteuses de sentiment. Mais comment déterminer précisément le paysage qui soit résumé et emblème de la nation ? (...) C'est souvent un principe de différenciation qui est mis en œuvre. (...) La Hongrie a des montagnes, carpatiques, et des collines. Mais, par un démarquage radical vis-à-vis de l'Autriche et de ses Alpes grandioses, les poètes et les peintres hongrois retiennent comme paysage typique de la Hongrie la puszta.* » (A-M. Thiesse, 1999, p. 191), c'est-à-dire la steppe arborée visible au centre du bassin carpatique, à l'est de Budapest, dans la Grande Plaine entre Danube et Tisza.

Chaque « communauté imaginée », au sens andersonien (2002), se place ainsi en s'opposant et en se différenciant des autres sur l'échiquier symbolique européen. Ainsi naît la puszta illimitée et la figure du nomadisme pastoral originel des magyars. Le système romantique d'intellection de la nature est efficacement récupéré dans un réseau politique de

signifiants, largement symboliques. La nature devient archétype de la nation dans un processus stratégique de sélection au sein de l'infinie variété du visible.

En témoigne le travail de Károly Markó l'ancien (1791-1869). Cet artiste figure le *Château de Visegrád*, dans un tableau peint entre 1826 et 1830. Ce lieu est essentiel dans l'histoire hongroise ; cependant ce site évoque surtout la recherche du pittoresque romantique par ses reliefs escarpés, et les versants du coude du Danube. De même, l'éclairage orangé du soleil couchant évoque surtout la ruine italianisante ; le procédé pictural n'est pas, à proprement parler, très novateur.

Par contre, ce même Károly Markó l'ancien rompt avec cet héritage lorsqu'il peint, en 1853, plusieurs scènes de la puszta hongroise. Le tableau *Vue de la Grande Plaine avec puits à chadouf* est ainsi très dépouillé, presque vide. Les deux tiers de l'espace sont accordés au ciel, aux nuages et aux caprices du climat : le ciel est ici chargé de gris, sur d'autres toiles il est éclairé d'un arc-en-ciel ou déchiré par l'orage. La steppe, immense, se perd à l'horizon par quelques cheminements hésitants. Le premier plan figure un marécage, symbole par excellence de la désolation et du sauvage.

Cette composition invite de manière originale à une réflexion romantique sur la démesure des éléments naturels et, par contraste, sur la fragilité et la finitude de la condition humaine. Mais cette simplicité grandiose de la puszta évoque également une certaine idée de la nation hongroise : les chemins poussiéreux, l'abreuvoir figuré au premier plan, avec son puits à balancier, ainsi que quelques chevaux épars sont la transcription discrète des origines pastorales et nomadiques des tribus magyares. Par-delà le tableau, c'est l'idée de la fierté indomptable du cavalier arpadien qui est ici convoquée, tout comme l'horizon sans limite exalte l'esprit de liberté des révolutionnaires de 1848. Le peintre a ainsi réussi cette fois à exprimer un idéal romantique national au travers d'un matériel pictural et d'une composition originaux et qu'on peut supposer plus spécifiquement hongrois.

A la suite de Markó, c'est une véritable « école de l'Alföld » qui s'impose, d'après le nom hongrois de la Grande Plaine. Les peintres romantiques font ainsi une allégeance fidèle à la figure du jeune poète Sándor Petőfi (1823-1848), mort sur le champ de bataille de la révolution en composant des vers exaltés à la gloire de l'identité magyare et des paysages de son pays natal. « *Un poème de Petőfi, en 1844, exalte ce paysage, a priori ingrat, et proclame que la puszta est belle et que les hongrois doivent l'aimer. Cette étendue décrite comme infinie et balayée par les tempêtes sous un ciel chargé de cumulus devient une sorte de mer continentale, symbole de liberté farouche* », avec « *une hutte archaïque de pasteur qui évoque les origines orientales, un puits à bascule renvoyant à la même référence, et des animaux à demi-sauvages* » (A-M. Thiesse, op. cit., p. 191-192). La peinture de Lotz Károly (1835-1904) se rapproche tout à fait de cette source d'inspiration, en témoignent les seuls titres de ses œuvres, toutes centrées sur l'Alföld : *Orage sur la puszta*, 1861 ; *Etude dans l'orage*, 1862 ; *Chevaux à l'abreuvoir*, 1870. L'impact de cette peinture de paysages teintée de romantisme et de nationalisme n'est pas négligeable : Lotz a ainsi été « *l'artiste le plus fêté et le plus acclamé de la deuxième moitié du 19e siècle* » (Bodnár, op. cit.). Ses fresques monumentales ornent l'Opéra de Pest, le Musée National, des églises et des palais de la capitale. De même, le paysagiste Laszlo Paál (1846-1879), connu pour son appartenance à l'école de Barbizon, a débuté lui aussi par une peinture romantique de l'Alföld, comme en témoignent ses *Bergeries* de 1872 : là encore, le tableau illustre des archétypes du paysage hongrois, avec la large part de ciel, les troupeaux à l'horizon et la steppe désolée, dans laquelle seule deux bergeries isolées viennent ponctuer un sentiment de monotonie et de solitude tout à fait dans l'esprit romantique.

Les hauts lieux du territoire national sont ainsi revalorisés au filtre de leur valeur patrimoniale et culturelle, les érigeant ainsi en symboles d'une nation. On constate alors un

retournement, historique et spatial : le romantisme pictural hongrois se tourne vers le cœur du royaume de Hongrie, en particulier vers les paysages steppiques de l'Alföld, vers les rives du lac Balaton et de la Tisza, par opposition à la quête traditionnelle du pittoresque ou des ruines italianisantes qui conduisait les peintres à aller chercher hors du cadre national les sources de leur inspiration. On peut parler de l'invention d'archétypes paysagers, c'est-à-dire de la construction d'un code esthétique qui est ensuite largement diffusé (presse écrite, chromolithographies, enseignement scolaire) et acquiert ainsi une valeur identitaire partagée.

Un rapport distancié au territoire national

Une fois le contexte esthétique et historique posé, il devient possible de s'en affranchir en s'interrogeant finalement sur la portée symbolique de ces paysages, sur leur valeur identitaire réelle ou leur représentativité géographique. Que cherchent fondamentalement à exprimer les peintres romantiques lorsqu'ils figurent la Grande Plaine hongroise ? On a parlé à dessein d'une identité nationale « imaginaire » : il y a là une double réserve. Il s'agit, tout d'abord, d'un paysage « utopique », c'est-à-dire qui n'a pas de lieu. Chaque tableau concentre tous les ingrédients emblématiques d'un pays en un même ensemble pictural, qui constitue un paysage à la fois familier, mais aussi sans réelle existence localisable. Il s'agit surtout d'un idéal-type, d'un « lieu générique » selon les concepts de Debarbieux (1995), c'est-à-dire d'un lieu qui exprime la quintessence d'une région tout en étant parfaitement quelconque et infiniment reproductible au sein de cette région.

Plus encore, peut-être faut-il même considérer ce paysage archétypal de la Hongrie comme une pure invention, fruit d'une parti-pris esthétique et idéologique largement biaisé par un travail de sélection des éléments picturaux, dont voici trois motifs principaux.

Tout d'abord, les tableaux ne répondent pas en priorité à un besoin de représentativité du territoire hongrois du 19^e siècle. Leur valeur est sensiblement autre : ils sont d'abord et avant tout une réponse à l'économie interne de la pensée romantique, et notamment un miroir aux interrogations existentielles des artistes romantiques. Le tourment et l'exaltation (*Ehrfurcht* selon Schiller) suscités par la démesure des éléments naturels, leur majesté (*Erhabenheit*) viennent surtout faire écho à la quête intérieure de l'artiste romantique. La sélection esthétique recherche donc avant tout des lieux, certes nationaux, mais qui soient susceptibles de répondre à leur manière à cette surdétermination esthétique. Il y a donc une certaine sélectivité spatiale par ce filtre romantique au profit des espaces les plus désolés, les plus sauvages du territoire hongrois, à tout le moins ceux qui sont le moins en prise avec la modernité urbaine budapestoise. Ces tableaux font également fi de l'actualité agricole de la Grande Plaine, qui est sujette depuis le règne de l'impératrice Marie-Thérèse à une politique ambitieuse de reforestation et de recalibrage hydraulique, afin de bonifier les sols sableux et de limiter les risques d'inondation. Il faut donc voir avant tout dans les tableaux de l'Alföld une négation, un rejet de l'artificialité, avec la recherche d'une authenticité au besoin réinventée, comme le concède fort justement le géographe Emmanuel De Martonne dans son étude approfondie de l'Europe centrale :

« Au début du 20^e siècle, l'Alföld n'était plus la steppe asiatique que décrivent les voyageurs du siècle dernier ; la puszta y est l'exception et ne représente qu'un aspect archaïque en quelque sorte. (...) La puszta d'Hortobágy représente encore une relique du passé, où l'on retrouve sur une surface réduite à 860 km² près de Debrecen, l'image des vastes solitudes pastorales qui régnaient jadis sur la plus grande partie de la plaine, avec les troupeaux communaux et leurs gardiens aux costumes originaux. »

« À perte de vue, pas un arbre. La seule habitation est l'auberge sur la route de Debrecen à Budapest, au passage du ruisseau où viennent s'abreuver les troupeaux. On peut encore voir ici, au coucher du soleil, les troupes d'oies sauvages s'abattre sur les eaux avec des clameurs qui rompent le silence de la solitude et, par les chaudes après-midis où l'air vibre, le mirage fait apparaître des nappes d'eau imaginaires » (De Martonne, 1931, p. 516-521).

Ensuite, la peinture de l'Alföld est aussi une réponse au goût profondément ruraliste de l'élite hongroise de la mi-19^e siècle. De ce point de vue, le travail des paysagistes répond là encore à un certain nombre de filtres idéologiques, et en particulier au « *conservatisme pesant* » de la société hongroise : une société fondée sur une « *structure archaïque* » d'une aristocratie dominante de quelque 600 000 membres (5% de la population nationale), d'assise essentiellement rurale, associée à une société agricole misérable pour beaucoup encore asservie à la corvée. Le second servage reste il est vrai une réalité en Europe centrale jusqu'à la moitié du 19^e siècle, tandis que les famines ne sont pas rares jusqu'au début du 20^e siècle en Hongrie centrale et orientale (Molnár, 1996).

De plus, les travaux du linguiste János Sajnovics (1733-1785) sur l'origine des langues finno-ougriennes ont démontré la parenté des premiers magyars, qui se sont installés dans le bassin pannonien entre 800-1000 ap. JC, avec les peuples nomades venus d'Asie centrale et ouraliennne. Comme leurs lointains parents, les tribus arpadiennes pratiquaient la chasse et l'élevage ovin extensif dans les steppes. C'est alors l'occasion de valoriser un imaginaire de chevaux fougueux et libres dans la puszta et, par là même, la fierté des cavaliers magyars. Certaines figures s'imposent alors, comme le *bettyar*, le brigand sympathique doté de sa seule monture, ou l'esthétique des costumes traditionnels des bergers de la Grande Plaine, vêtus d'un *szür* richement brodé de scènes champêtres. C'est au cours de ce même 19^e siècle que se pérennise la tradition orale des tribus magyares, dont s'emparent de nombreux anthropologues et folkloristes dans de premières retranscriptions savantes.

Enfin, c'est aussi une réponse à l'intérêt de la mi-19^e siècle pour l'anthropologie et l'orientalisme, qu'on retrouve par exemple en France dans les tableaux de Delacroix. Mais attention : cet orientalisme dans les paysages hongrois est d'abord l'effet d'une demande exogène, issue des lettrés des Académies viennoises ou prussiennes, lesquels vont ainsi déterminer *extérieurement* l'identité du peuple magyar. Le motif archétypal de la nation hongroise, la puszta, répond précisément à l'imagier romantique des auteurs du début du siècle. « *Pour le romantisme allemand, l'image du hongrois profondément arriéré de la puszta a cédé la place à celle du magyar de la puszta, fait à l'image de cette dernière, libre, ne tolérant aucun obstacle à ses passions. Sous l'influence décisive du Volksgeist de Herder, le bourgeois, qui exalte l'aspect sauvage du paysage, découvre alors ses habitants et les idéalise* » (Albert, 1999, p. 18).

D'une manière générale, c'est cette expérience de l'Orient et des steppes que les voyageurs étrangers viennent avant tout chercher en Hongrie, au point de croire les rencontrer non pas dans la Grande Plaine, mais dès la Transdanubie, au-delà de la frontière symbolique de Vienne et du Burgenland. Ainsi la recherche de la puszta et de l'exotisme de l'héritage turc semble motiver le voyage entier de Victor Tissot vers la Hongrie, lequel écrit dès qu'il arrive en Somogy, c'est-à-dire au sud-est de Vienne :

« *Bientôt, maisons, toits, clochers disparurent à nos yeux. Une steppe immense, une plaine infinie, un océan de terre ferme, une mer de verdure clame, immobile, silencieuse comme une mer morte, déroulait jusqu'à l'horizon ses vastes prairies tout unies, que les champs de blé mouchetaient d'îlots dorés. Près d'un puits en forme de potence se dressait de temps en temps une hutte de paille. Pas un cri d'oiseau, pas même ce bourdonnement ailé et invisible qui est comme la voix des champs. Le silence profond de l'immensité.* » (Tissot, 1883, p. 167).

Même le géographe se laisse emporter par la verve romantique et l'orientalisme, devenu à la fin du siècle un poncif socialement induré ; ainsi d'Elisée Reclus, décrivant avec plus de justesse mais toujours de l'emphase la Grande Plaine :

« *En mainte puszta la surface herbeuse se prolonge à perte de vue. De larges fondrières de boue noirâtre, des ornières de chars serpentent dans la prairie, des gazons usés par le pas des animaux indiquent, non la route car il n'en existe point dans la puszta, mais le lieu coutumier du passage. Nul ruisseau n'arrose*

la savane ; le sol est trop uni pour qu'il laisse un cours d'eau s'épancher suivant une pente régulière ; mais de nombreuses mares, où s'abattent des nuées d'oiseaux, parsèment la campagne. (...) Après les longues sécheresses, il ne reste plus guère dans la puszta que des trous vaseux ; les pâtres ont grand peine à trouver l'eau nécessaire dans les puits, dont on voit, ça et là, les hautes potences aux longs bras obliques se profiler à l'horizon. » (Reclus, 1878, p. 327).

L'œuvre des jeunes poètes austro-hongrois Karl Beck ou Nicolas Lenau, romantiques écrivant à Vienne sur les régions hongroises idéalisées de leur enfance, a par exemple contribué à la constitution de ce stéréotype sur la nation hongroise (Albert, op. cit.). Leurs schèmes romantiques sélectifs reconstruisent une identité nationale imaginaire, faite de personnages emblématiques assumant une fonction théâtrale dans un décor-type de puszta. La mythologie romantique rencontre celle de l'idéalisation des terres de l'enfance pour assurer un succès certain à ces auteurs. Réka Albert n'hésite pas ainsi à parler d'une construction exogène de l'identité nationale hongroise, fondée sur des « hétéro-stéréotypes » ayant plus valeur de « clichés » internationaux que d'une invention proprement nationale.

Ainsi le travail pictural du romantisme, en écho aux productions poétiques et littéraires de la même époque, a donc permis la constitution d'une géographie imaginaire des lieux strictement hongroise et a renforcé l'image de la nation au sein d'une Europe en plein essor. Cependant, cette construction demeure en tous points une invention esthétique empreinte des codes intellectuels du romantisme et de l'orientalisme. Elle inscrit ainsi l'identité nationale hongroise dans un rapport original à son territoire, marquée notamment par cette distanciation artificielle et exogène dans l'invention du cliché de la puszta.

Références bibliographiques :

- Albert R. (1999), « La Grande Plaine hongroise, symbole national ; genèse d'un imaginaire 18^e-20^e siècles », in *Villes et campagnes en Hongrie XVI^e-XX^e siècles*, Atelier Fűzetek n°1, Atelier franco-hongrois en sciences sociales, Budapest, p. 11-35.
- Anderson B. (2002), *L'imaginaire national ; réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte coll. « Sciences humaines et sociales », Paris, 212 p.
- Debarbieux B. (1995), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », in *L'Espace Géographique* vol. 24 n°2, p. 97-112.
- De Martonne E. (1931), *Géographie Universelle*, tome IV « Europe Centrale », chap. XXXII, « La Grande Plaine ou Alföld », Armand Colin, Paris, p. 516-521.
- Depraz S. (2002), « La genèse d'une géographie nationale imaginaire à travers la peinture romantique hongroise », in *Géographie et cultures* n°43, automne 2002, l'Harmattan, Paris, p. 14-28.
- Molnár M. (1996), *Histoire de la Hongrie*, Hatier coll. « Nations d'Europe », Paris, 469 p.
- Pogány G.O. (1955), *La peinture hongroise au 19^e siècle*, Corvina, Budapest, 48 p.
- Reclus E. (1878), *Nouvelle Géographie Universelle, la terre et les hommes*, tome III « L'Europe Centrale : Suisse, Austro-Hongrie, Allemagne », Hachette, Paris, 983 p.
- Solymár I. (dir.) (1977), *Les collections de la Galerie Nationale hongroise*, Corvina, Budapest, 270 p.
- Thiesse A-M. (1999), *La création des identités nationales*, Seuil coll. « L'Univers historique », Paris, 385 p.
- Tissot V. (1883), *La Hongrie, de l'Adriatique au Danube ; impressions de voyage*, Plon, Paris, 412 p.

La plupart des œuvres évoquées dans cet article peuvent être librement consultées sur le site : « Fine arts in Hungary », <http://www.hung-art.hu/index-en.html>