

Le rôle du théâtre dans l'évolution sociale de la Hongrie

Pour pénétrer à fond dans l'évolution spéciale de l'histoire du théâtre hongrois et du rôle social de celui-ci, il n'y a, en fait, qu'une manière, à savoir étudier les documents relatifs au passé national et parallèlement, tourner notre attention directe vers les phénomènes du présent. L'étude approfondie et l'expérience parallèle des phénomènes actuels nous permettent d'examiner l'histoire du théâtre hongrois non seulement sous l'angle d'une science de la valeur, mais avant tout sous celui de la science historique et, ce qui en découle, de la science sociale. D'après nos considérations, l'histoire du théâtre en général est du domaine de la science historique, parce que les initiatives et les entreprises théâtrales sont des phénomènes historico-sociaux qui dépendent des facteurs sociaux de leur époque respective. Elle est du domaine de l'histoire sociale, parce que la création théâtrale de chaque peuple n'est autre que la fonction de son évolution sociale. Enfin, le théâtre — en tant que le plus complexe des phénomènes sociaux — nous prouve que son histoire ne peut être séparée de celui du drame, lequel est le genre littéraire de la vie, de l'occasion fournie par l'existence humaine. Comme tel, ce genre possède au moins deux aspects. Sa complexité vient de la nature même du drame. En tant qu'ouvrage écrit, il s'agit d'une création, laquelle est régie par une sorte de téléologie élevée de l'écrire, du sentiment de la responsabilité de l'écrivain. Ibsen ne dit-il pas qu'écrire n'est autre que de comparaître devant son propre tribunal? Mais le drame est, en même temps, un texte que les acteurs font revivre sur la scène, tout en l'accompagnant de leur jeu. Nous avons donc à faire à deux sortes d'autonomies, lesquelles doivent s'harmoniser en vue d'atteindre le but artistique et de remplir, en même temps, la fonction sociale du théâtre. Rares sont les cas où l'écrivain destinerait son œuvre dialoguée uniquement aux pages d'un livre. Tout aussi exceptionnel est le «moment» de l'histoire théâtrale où la scène et le poète inspiré coïncident. Tout compte fait, l'histoire du théâtre hongrois ne connaît que trois de ces «rencontres exceptionnelles»: le *Bán Bánk* de József Katona (1791—1830)¹; *La Tragédie de l'homme*, de Imre Madách (1823—1864)² et *Le Chevalier muet*, de Jenő Heltai (1871—1957)³. D'ailleurs, ce dont la scène a surtout besoin, c'est du texte qui peut servir de base du jeu de façon à ce qu'il soit apte à remplir la fonction sociale du théâtre. Le résultat de notre dernière conclusion — c'est-à-dire la symbiose de

¹ Traduit en français en 1910, en allemand en 1911, dans les années 1930 et en 1953.

² Traduction française 1896, 1931, 1960, 1964; traduction allemande 1865, 1886, 1891, 1936, 1958, 1961; traduction anglaise 1908, 1933, 1957, 1964, etc.

³ Traduction française 1925, 1960; traduction allemande 1930; traduction anglaise 1937, etc.

l'histoire du drame et de celle du théâtre — nous est principalement nécessaire afin de combler les lacunes des documents d'archives par des renvois aux fragments subsistants des textes dramatiques.

Les *testimonia* et d'autres monuments écrits semblent prouver que le processus de développement du théâtre hongrois et de celui de l'Europe est similaire, en gros, durant plusieurs siècles. La différence est moins qualitative que quantitative, ce qui veut dire que beaucoup de textes dont l'existence est prouvée par des témoignages authentiques, ont disparu. Il suffit de citer la *Passion* d'Albert Csanádi, moine de l'Ordre de St Paul, du XVe siècle⁴. Aussi devons-nous attirer l'attention sur le fait que le drame hongrois se distingue par sa «couleur locale» spéciale des produits dramatiques plutôt «stéréotypés» du Moyen-Age. La traductrice du *Dulcitus*⁵ travaille librement. Elle écrit non seulement une introduction originale qui précède le texte du récit dialogué, mais elle «actualise», pour ainsi dire, l'action dramatique. L'empereur romain se transforme, de cette façon, en un sultan de l'Empire ottoman, décidément plus proche, chronologiquement et dans l'espace, du public de l'époque⁶. L'humour hongrois s'exprime également, la toute première fois, à travers un passage dialogué dans *Dulcitus*. Les trois jeunes filles luttent héroïquement pour défendre leur vertu et se soustraire à l'humiliation et à la torture. Dans un moment d'égarement, Fibius, leur tortionnaire, enlace, au lieu des belles chrétiennes, trois marmites fuligineuses. Notons cependant qu'en général, de tels éléments sont propres à la poésie dramatique de la Réformation. Comme partout ailleurs, en Hongrie également, c'est l'aspiration à l'affinement des moeurs et l'intention de la persuasion religieuse qui donnent la vie aux drames scolaires et aux pièces de polémique culturelle. Mais Péter Bornemisza (1535—1585), en traduisant l'*Electre* de Sophocle — à l'intention des jeunes gens hongrois qui suivaient leurs études à Vienne — habille les héros de ladite tragédie de costumes nationaux soutachés. Il introduit même *Parasitus*, personnage d'époque par excellence, dans le courant de l'action. Quant aux deux drames de Mihály Sztárai (XVIe siècle) — *Papok házasága* (1550,

⁴ D'après l'oeuvre de Gergely Gyöngyösi (1472—?). — *Vitae fratrum heremitarum ordinis sancti Pauli primi eremite* — Csanádi, admiré par ses élèves, mais bafoué par ses coreligieux à cause de son activité poétique, indigné, avait brûlé ses écrits, entre autres, la *Passion* écrite en vers. Il subsiste, cependant, un très bel office, écrit en hexamètres, dédié à St Paul l'Ermite. Cf.: Dankó.

⁵ «Comédie» de Hrothswith ou Roswitha (cca 935—1000), chanoinesse à l'important couvent de Gandersheim (Saxonie), la première poétesse allemande.

⁶ Nous n'avons pas connaissance de la date exacte de la traduction hongroise. Il est de notoriété que le manuscrit de Hrothswith avait été découvert par Konrad Celtis (1459—1508), en 1494, lequel l'a fait imprimer en 1501. Selon toute probabilité, une copie du manuscrit a passé en Hongrie avant sa publication. C'est celle qui devait être recopiée, en 1501, par Lea Ráskai, nonne au couvent des dominicaines de l'île des Lapins (aujourd'hui l'île Ste Marguerite, à Budapest) sous le titre de *Három Kőrösztýén Leán* (Trois jeunes chrétiennes). Cf.: Kardos. *A magyar vigjáték*; Kardos. *A magyar színjáték*; Kardos—Dömötör.

Mariage des prêtres) et *Az igaz papságnac tiköre* (Cracovie, 1550; Le miroir du clergé juste), l'un comme l'autre d'un anticlericalisme aigu⁷, ainsi que les pièces d'auteurs anonymes — telles *Debreceni disputa vagy Válaszúti komédia* (seconde moitié du XV^e siècle, Dispute de Debrecen) et *Comoedia Balassi Menyhárt árultatásáról* (autour de 1565; Comédie de la trahison de Menyhárt Balassi), ce sont des portraits vivants empreints de l'air sain du pays et de caricatures d'un certain nombre de contemporains. Ces ouvrages peuvent être considérés comme des répliques des satires allemandes de Pickelhering ou des jeux pamphlétaires de Ben Jonson (1573?—1637) et de ses contemporains.

Soudain, vers le milieu du XVII^e siècle, ce développement d'un trait de parenté indéniable subit un arrêt en Hongrie. La ligne du théâtre hongrois, progressant jusque-là dans une unité organique avec le théâtre occidental, se rompt au moment où, au-delà des frontières, les compagnies professionnelles prennent la relève — et avec cela le rôle stimulateur — des groupes d'amateurs, au rayon d'action restreint par leur nature d'exclusivité. Les élèves des franciscains de Csiksomlyó (Transylvanie) ont monté des mystères et des drames scolaires d'esprit médiéval jusqu'en 1821⁸, alors que Shakespeare était mort en 1616 déjà et que le Roi Soleil qui s'ennuyait au château de Chambord y avait découvert Molière un siècle et demi plus tôt. Cet arrêt subit, la scission du circuit spirituel de l'Ouest, est la conséquence des facteurs historiques universellement connus. Il suffit donc de nous référer à trois faits essentiels: 1. c'est au milieu du XVIII^e siècle que la grande défaillance intellectuelle, due à la trop longue conquête turque, fait sentir son effet; 2. les intérêts étrangers de l'aristocratie aulique qui vit souvent loin du pays; 3. l'inexistence d'une bourgeoisie hungarophone. C'est ainsi que, généralement tout comme relativement, le théâtre hongrois professionnel s'est créé trop tard; c'est pour la défense de son «identité nationale» que la nation hongroise le fit naître. Ailleurs, grâce à la bonne disposition du souverain, au désir de divertissement des aristocrates, grâce aussi à l'inclination pour le jeu scénique et à la confiance en soi de la bourgeoisie ayant conscience de ce qu'elle est, de superbes constructions théâtrales surgissent, offrant une base d'existence aux compagnies et les dramaturges sont encouragés. Ces trois facteurs sociaux rivalisaient d'efforts pour l'accroissement de la culture théâtrale, laquelle devint, dans chaque pays, le bien propre de la communauté à mesure que la conscience nationale croissante de la communauté nationale respective l'exigeait. C'est ce qui explique qu'ailleurs en Europe, l'art théâtral professionnel n'ait jamais été — il

⁷ Sztárai qu'on considère comme le premier dramaturge hongrois connu, avait commencé sa carrière comme moine franciscain, pour s'associer, dès les années 1530, à la Réformation. C'est de là certainement que vient son penchant pour illustrer l'antagonisme qui existait entre le catholicisme et le protestantisme. Cf.: Klaniczay, le chapitre: *A magyar reformáció iró d a l m a* (La littérature hongroise de la Réformation); Dömötör.

⁸ A. Fülöp; Alszeghy.

ne l'est pas aujourd'hui non plus — une question vitale. En revanche, le Hongrois «vit dans sa langue», ce qui veut dire qu'il résiste aux intempéries historiques en sauvegardant sa langue, ou qu'il tombe en la perdant. C'est de là que vient, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, le désir pressant des écrivains et penseurs du pays de créer la «société savante» (c'est-à-dire: l'Académie scientifique) et le théâtre national. Pensons seulement à György Bessenyei⁹ qui, inspiré par l'art théâtral de haute tension de Vienne et par «les lumières» de Voltaire et d'autres, écrit, en 1772, *Ágis tragédiája* (La tragédie d'Agis), son premier drame destiné exclusivement à la lecture, puis son ouvrage programmatique, *Pieuse intention*¹⁰, dont l'essentiel est que seuls l'Académie et le théâtre pourraient élever le niveau intellectuel du peuple hongrois lequel n'a cessé de baisser depuis la disparition du grand roi national, Mathias Corvin (1440—1490).

Les forces sociales ci-dessus mentionnées — population urbaine non exceptée — avaient plutôt empêché de promouvoir la formation du théâtre hongrois professionnel. Certes, il y avait des villes, mais il n'y avait pas de bourgeoisie proprement hongroise; d'ailleurs, au milieu des combats réitérés sous leurs murs et des escarmouches malvenues dans leurs rues, les citadins devaient se borner à la protection de leur commerce. Et si, en dépit des intempéries des guerres, les habitants des villes de Szepes (Haute-Hongrie, aujourd'hui Tchécoslovaquie), dits les Zipsers germanophones, avaient envie de se divertir, ils souhaitaient assister à des spectacles en langue allemande. Cf. sur ce point l'activité de Lénard Stöckel¹¹. Seuls les pupilles de quelques collèges dont le bâtiment suffisamment fortifié, se trouvait éloigné de la route militaire, présentaient des spectacles occasionnels afin de faire valoir les buts pédagogiques de leurs enseignants. Quant aux princes de Transylvanie, ils n'étaient pas non plus en mesure de préparer la voie à l'avènement d'un théâtre hongrois d'envergure européenne; la plupart d'entre eux étaient de confession de Calvin qui, comme on le sait, condamnait sévèrement toute «mondanité frivole», le théâtre en premier lieu.

Après tout, qu'est-ce que la nation aurait bien pu espérer des Habsbourg? Certes, ce ne sont pas les raisonnements religieux qui les ont

⁹ (1747?—1811). Septième des huit fils d'un hobereau, il est admis, en 1765, à la garde royale hongroise. Il acquiert, autodidacte, de vastes connaissances. Auteur de nombreux écrits, Bessenyei est considéré comme le premier représentant hongrois du siècle des lumières.

¹⁰ *Egy magyar társaság iránt való jámbor szándék*. (Pieuse intention de créer une Société savante hongroise). 1781, publié en 1790.

¹¹ (1510—1560) maître d'école de sa profession, Stöckel réussit à créer un véritable centre théâtral autour de la scène érigée dans la salle de conseil de l'Hôtel de ville de Bártfa (Haute-Hongrie, aujourd'hui la Slovaquie). Mais il alla plus loin; il influença favorablement ses collègues des villes voisines qui s'associaient avec enthousiasme aux initiatives de Stöckel de sorte qu'ils réalisaient dans leur champ d'action l'exercice théâtral fondé sur le style traditionnel de l'art dramatique scolaire d'Allemagne de l'époque. Cf. entre autres: Dénes. *Le décor de théâtre*, p. 17.

empêchés d'agir; au contraire, le catholicisme baroque les a faits amateurs de la pompe, du spectacle théâtral. À part cela, possesseurs parmi tant d'autres provinces et pays, de la Toscane, ils connaissaient et désiraient continuer les éblouissantes traditions scéniques d'un Léonard de Vinci et d'un Palladio. Qu'il nous suffise de citer, à titre d'exemple, la fête donnée à l'occasion d'un certain événement familial de la dynastie lors de laquelle on avait monté au Bourgthéâtre de Vienne le *Pommo d'oro* de Cesti¹². Or, les mémorialistes de l'époque n'ont pas trouvé assez de louanges dans leur vocabulaire pour exprimer dignement leur admiration¹³. Mais de tous ces éclats, la Hongrie, dégradée à l'état colonial, n'a rien pu connaître.

Les quelques phrases que nous tirons des Mémoires de François II Rákóczi, caractérisent amplement la situation. Elles sont convaincantes; quand le prince se promenait dans le parc de Versailles, ses amis l'entretenaient du passé, pas très reculé, où le jeune Louis XIV, l'allié de son aïeul, puis le sien propre, dansait sur les rythmes de la musique de Lully. Mieux encore, l'exilé princier avait vu Molière et il pouvait observer le public urbain, ses réactions, son niveau intellectuel, son envie de vivre. Le contraste bouleversant pouvait inspirer les lignes suivantes à Rákóczi:

«Les traits dont le pinceau autrichien dépeint les Hongrois sont grossiers, et les couleurs en sont noires? le burin avec lequel ils gravent leurs monuments historiques est bien aigu. Tantôt ils les blâment de leurs moeurs grossières, rustiques et barbares, tantôt ils les taxent de l'ignorance des sciences et des beaux-arts, quelquefois de leur débauche, de leur oisiveté et de leur avarice. Mais hélas! ce qui s'est passé dans une guerre de huit ans, et qui est raconté dans cet ouvrage, ne convaincra pas les Autrichiens de fausseté; car ce qui y est rapporté n'est que des signes manifestes et des fruits amers de la domination paternelle de la Maison d'Autriche, sous laquelle toute la nation a contracté les véritables propriétés d'enfants mal élevés, sans qu'on puisse les en accuser, mais leur père. Car quel est le roi autrichien qui ait établi des collèges pour que la jeunesse pût être imbue de moeurs plus polies? Quel est ce qui l'a employée aux fonctions de la cour ou de la guerre, pour la retirer de la débauche? Quel est-ce qui a introduit parmi le peuple les arts mécaniques et le commerce, pour l'éloigner de l'oisiveté? Et enfin, quel est-ce de ces rois qui n'ait pas fait des extorsions sur les Hongrois pour qu'en les contraignant à amasser et à se retrancher sur leurs propres nécessités, il ne leur eût point enseigné l'avarice? Je réprime les calomnies, j'éclaircis la vérité!»¹⁴

¹² Marc'Antonio C., d'origine vénitienne, a composé cet opéra, de loin pas la meilleure de ses oeuvres, en 1666, pour le mariage de Léopold I^{er} et de l'infante Margherita. Les 23 décors, d'une splendeur incomparable, furent confectionnés par Lodovico Burnacini, architecte du Théâtre de la Cour de Vienne, un des plus grands noms de l'histoire universelle de la scénographie.

¹³ C'est la première fois qu'une représentation théâtrale de grande envergure est désignée par le terme bien connu depuis: une *festa teatrale*.

¹⁴ L'autobiographie d'un prince rebelle, pp. 293—294.

En ce qui concerne le progrès culturel de la Hongrie, les Habsbourg n'ont même pas suivi l'exemple qu'avait fourni la Russie tsariste, cette Russie moitié sauvage que les empereurs méprisèrent du plus profond de leur cœur. Or, nous savons qu'Alexis Mikhaïlovitch, le second Romanov, avait fait construire, à Préobrajenskoïé Sélo, en 1673, un théâtre en bois pour que «la comédie devienne décente»¹⁵. Bien que recourant à des ukases et à la cravache, Pierre le Grand força les habitants de Moscou à assister, en 1702, aux représentations de Johann Kunst¹⁶.

L'exemple russe, cette fois propice n'a pas inspiré non plus notre aristocratie. Les théâtres, dits «de serfs», des Mechtchersky, Skovronsky, Stolypine ou des Youssouпов, ces pépinières du jeu théâtral classique russe, n'ont pas servi de modèles à suivre aux Esterházy, Erdödy, Csáky ou à l'évêque de Nagyvárad, alors qu'ils étaient décidés à fonder leurs théâtres seigneuriaux. Tout au plus leur exercice influençait-il le développement de la musique internationale, mais non celui du jeu théâtral national. S'il arrivait qu'un seigneur hongrois soutint matériellement une compagnie, celle-ci était alors allemande, et non hongroise. Quand le théâtre allemand de Kassa fit faillite, le journal germanophone du lieu remarqua que le directeur était débiteur de 1000 florins à un comte hongrois, tout en ajoutant non sans scepticisme: «Ce même comte aurait-il fait crédit à une compagnie hongroise?» Lors de la construction du théâtre allemand de Pest, les seigneurs hongrois avaient voté une subvention régulière de 90,000 florins par an, mais en 1811, la Diète débouta la requête de la compagnie hongroise, vivant sans la moindre subvention, qui n'avait demandé que de pouvoir jouer alternativement avec les Allemands dans le bâtiment de Pest.

Non seulement dans toutes les résidences de l'Europe occidentale, mais à Préobrajenskoïé Sélo déjà, le monarque avait sa loge¹⁷. Sa sollicitude, sa présence personnelle agissaient favorablement sur l'évolution du théâtre et sur les couches sociales qui soutenaient l'institution. Le Théâtre hongrois de Pest¹⁸ avait aussi sa loge royale bien que le souverain n'ait offert à sa construction aucune aide financière. Plus encore, le palatin brilla par son absence lors de l'inauguration solennelle du 22

¹⁵ Cf. Bernstein; Corvin; Dominique; Evreinoff; Gregor & Fülöp-Miller; Patouillet.

¹⁶ Pierre 1^{er}, en voyage d'études dans des pays occidentaux, reconnut l'exceptionnelle force éducatrice du théâtre. Il envoya, en 1702, à Dantzig Spavsky, son homme de confiance afin d'y engager une troupe de comédiens de haut niveau. Le choix de l'émissaire du tsar tomba sur Johann Kunst et sa troupe, laquelle compta neuf membres.

¹⁷ Alexis Mikhaïlovitch (1645—1676), second tsar de la dynastie Romanov, reconnaît la fonction élevée du théâtre. Il ordonne que «la comédie devienne décente». Il trouva un soutien efficace en la personne de Matveïev, son grand chambellan. Celui-ci fit construire un théâtre en bois à Préobrajenskoïé Sélo où le souverain avait une loge dont les trois côtés avaient été strictement séparés de la salle. La loge impériale a presque toujours été occupée. Tant que vécut Alexis, c'est la troupe de l'allemand Yagan qui y monta des pièces à sujet biblique.

¹⁸ Il deviendra Théâtre national en 1840.

août 1837. Un hebdomadaire libéral constate, non sans amertume et avec une sorte d'autoaccusation, qu'au cours des dix années d'existence, la loge royale n'avait été occupée que par deux fois: «Et cette loge pourprée pourquoi semble-t-elle comme figée aveugle au Théâtre national? Pendant dix ans, on l'apostrophait comme loge palatine et l'auguste hôte n'a daigné y descendre que deux fois afin de regarder notre art théâtral. Dommage pour tant de belle dorure. Comme nous lui avons illuminé le théâtre! Et comme nous l'avons applaudi! Jamais acteur n'a cueilli un tel orage d'applaudissements au Théâtre national que ce comédien de haute naissance.»¹⁹

En dépit des obstacles posés consciencieusement par des facteurs sociaux, capables d'entretenir le théâtre national, en dépit aussi de l'indifférence de la population urbaine de langue étrangère, la première compagnie professionnelle hongroise est née lors de la dernière décennie du XVIII^e siècle²⁰. C'est la seconde fois que le pouvoir accorde le permis de jouer à un requérant hongrois. Presque cent ans passé depuis que György Felvinczi, maître d'école de son état, auteur de la *Comico-tragoedia* s'est vu accorder une lettre patente lui permettant de présenter des comédies en Transylvanie²¹. Cependant d'après nos connaissances actuelles aucun document ne relate son activité; on peut donc être presque sûr que — par suite du manque de soutien des facteurs sociaux — la tentative de Felvinczi devait rester infructueuse.

Tout comme le début du processus de l'embourgeoisement hongrois, le théâtre national professionnel doit également son existence aux mêmes facteurs:

1. par suite de sa dégradation économique, une certaine couche de la noblesse perd graduellement son privilège le plus essentiel, à savoir l'exemption des impôts, de sorte qu'elle est forcée d'opter pour une carrière d'intellectuel; après un voyage d'études dans un pays étranger, les membres les plus éminents de ladite couche s'adonnent à une forme de vie bourgeoise;

2. sous l'influence de la Révolution française, l'intelligentsia d'origine noble, découvrant le rôle par excellence national de la communauté hongroise — en tant que collectivité populaire —, se rend compte de la valeur de ses trésors spirituels (chansons, contes populaires, etc.) et reconnaît

¹⁹ Életképek, mars 1848.

²⁰ Notons, pour être complet, que Stephan Frenzel, directeur de l'usine de soie de Pest, de langue allemande, reconnaissant l'absurdité de la situation, lança un pamphlet dans lequel il déclara la pressante importance de la création d'un théâtre national hongrois. Cet écrit — *Entwurf zu einem ungarischen Nationaltheater*, 1779, — est resté sans effet.

²¹ (1650?—1710?), poète. En 1696 il se rend à Vienne et demande à l'empereur Léopold de lui accorder la permission de créer une compagnie. La faveur qu'il demande lui est accordée: Felvinczi pourra monter des comédies en hongrois et en latin. De son activité théâtrale, nous ne savons rien de précis. Son oeuvre la plus connue est sa *Comico-Tragoedia*, pièce en vers. Publiée en 1693, on n'en connaît que l'édition du XVIII^e siècle. Nouvelle édition, en 1914, par Alszegehy, in: *Magyar drámai emlékek*.

par là que l'indépendance des Hongrois ne peut être garantie que par l'exercice et le respect de la langue nationale. C'est pour cette raison que cette intelligentsia s'efforce de créer une Académie promotrice de la langue magyare et c'est de cette même conception que naît — en tant que gardien de la langue indigène — le théâtre national professionnel. Le nouveau théâtre hongrois! A cette nouvelle intelligentsia hongroise s'associent les citoyens d'origine étrangère, en voie de devenir hongrois, puis successivement les artisans urbains et ce groupe enthousiaste de négociants, désirant s'instruire.

De retour de Paris, László Kelemen, fils d'un pauvre chantre, hobereau déclassé, organise, en 1790, sa compagnie, laquelle débute, le 25 octobre de cette même année, avec la pièce — *I g a z h á z i* — du piariste Kristóf Simai, au Théâtre du Château de Buda. Le bilan artistique de la Noble troupe d'acteurs hongrois (*Magyar nemesi színjátszó társaság*) n'a été que trop souvent dressé; contentons-nous, ici-même, d'esquisser la conception politique de Kelemen.

Aucun document ne prouve que l'avocat de Pest ait été en relation directe avec le mouvement des jacobins hongrois; cependant, l'activité de celui-ci lui devait être stimulatrice. De même la germanisation centraliste de Joseph II qui avait provoqué l'indignation générale des Hongrois, ne pouvait non plus le laisser indifférent. Mais il y a une circonstance plus essentielle; comme Kelemen était rentré de Paris, il y a un peu, on a tout lieu de supposer qu'il avait vu la Bastille abattue et entendu parler — puisqu'elle était l'objet de toutes les conversations — de la représentation du *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, représentation d'une importance historique. Kelemen a donc regagné sa patrie, après avoir adopté l'idée révolutionnaire de l'époque, à savoir la prétention aux droits civiques dont il entretenait les membres de sa compagnie lors de la séance constitutive, du 21 octobre 1790. Preuve en est le choix de la pièce acceptée pour la première représentation. A sa manière, quelque peu primitive du point de vue de la technique dramatique, Simai oppose clairement — dans son *I g a z h á z i* — la noblesse à la population bourgeoise en voie de s'élever. La quintessence en est la déclaration programmatique du «vaillant père»: aux yeux d'un noble, un bourgeois ne compte pour un homme que tant qu'il possède de l'argent.

La troupe de Kelemen se maintint pendant six ans. Son existence relativement longue passe pour ainsi dire pour un miracle. Les acteurs devaient lutter sans cesse contre des difficultés matérielles et sociales. Le pouvoir ne manquait pas de leur faire la vie dure; il allait jusqu'à implanter un agent provocateur dans le but d'attiser la dissension entre les comédiens. Comble du tout, un *Statut directif* parut, en 1792, lequel contenait les principes directeurs de la censure, principes qui suscitent aujourd'hui notre hilarité, mais qui alors causaient de pénibles tracasseries²². En résumé, voici les causes de la chute de la

²² Considérons que ce Statut directif (*Irányító szabályzat*) n'a perdu sa valeur que le 15 mars 1848, et toute l'évolution du théâtre hongrois apparaît sous un aspect spécial.

compagnie de Kelemen: 1. manque de littérature dramatique; 2. appréhension du gouvernement de Vienne à la vue du succès de l'institution créée pour la promotion de la cause nationale — et l'antidote de cette appréhension — l'engagement de Ferenc Sehy²³; 3. par suite de la politique coloniale exercée en Hongrie, le rythme trop lent de l'industrialisation et du développement du commerce est à l'origine de la couche trop mince de la population urbaine intéressée à la culture nationale, de sorte que cette couche, numériquement insignifiante, n'était pas encore en mesure d'entretenir le théâtre hongrois; attendre le soutien officiel eût été peine perdue.

En dépit de l'existence précaire de la compagnie de Kelemen, son importance sociale est inestimable. C'est son exemple que suit, en 1792, la troupe créée — sous le nom de République — à Kolozsvár (aujourd'hui Cluj, Transylvanie) qui accepte avec la même conscience le rôle du réveil «national» des Hongrois. Rien ne prouve mieux ce fait que le comportement des professeurs du collège de Nagyenyed qui, se référant à la cause patriotique, ont encouragé leurs élèves à s'associer à cette nouvelle compagnie. A Kolozsvár, l'art théâtral débute dans des conditions plus favorables, en premier lieu, parce que la capitale de la Transylvanie est sensiblement plus loin de l'influence des tendances de puissance mondiale de la cour de Vienne, sans parler de la majeure partie de l'aristocratie transylvaine qui représente la résistance nationale; c'est ainsi que les acteurs trouvent des protecteurs, d'abord en la personne de György Bánffy (1747—1822; gouverneur de Transylvanie, en 1787), puis en celle de Miklós Wesselényi aîné (1750—1809). Hélas! la suite du développement est fortement limitée, entre autres, par le manque d'un bâtiment destiné exclusivement à l'art théâtral. Le parlement de Transylvanie reconnaît la nécessité d'un tel bâtiment et décide d'organiser une collecte en sa faveur. On pose la première pierre du théâtre de la rue Farkas, en 1803. Mais, fait caractéristique des circonstances de l'époque et des limites de la munificence du public, l'édifice ne pourra être achevé qu'en 1827. La mort de Wesselényi, en 1809, a rendu critique, pendant longtemps, l'existence de l'art théâtral en Transylvanie. Commence alors «la période de pérégrination», qui ne dure pas moins de trente ans.

A l'origine du théâtre ambulant, il n'y a pas uniquement des causes économiques. Les essais sortis de Transylvanie, s'enrichissant en nombre et en qualité de jeu, etc. dans la patrie-mère, deviennent, avec le temps, des troupes indépendantes, et bien que les villes de province d'une certaine importance puissent déjà subvenir à leur existence pour une période plus ou moins longue, les comédiens désirent monter sur Pest, centre du pays magyar. Selon une locution contemporaine, pour les comédiens de l'époque héroïque, Pest et l'idée d'un théâtre hongrois permanent dans les

²³ Sehy Kemény (1765?—1799?), acteur non sans talent, mais dépourvu de tout sens moral; en tant qu'espion, il s'est associé à la société secrète de l'abbé Ignác Martinovics qu'il dénonça. Après la dissolution de la première troupe professionnelle, Sehy s'est rendu en Transylvanie où il a joué jusqu'à sa mort due — prétendument — à une rixe de cabaret. Cf.: Hont, p. 104.

murs de cette ville, était comme La Mecque pour les musulmans. Dans cette aspiration, il est aisé de concevoir la force que le théâtre pourrait exercer dans l'évolution sociale: Pest, la capitale naturelle de la nation doit être transformée en une ville véritablement hongroise; c'est le gage de l'indépendance et du «bien-être national». C'est le théâtre, en premier lieu, qui doit s'engager à accepter ce rôle social, car — comme Gábor Egressy, le grand acteur, l'exprime: «le théâtre dans le sens primaire du mot est la nation en petit» et «le théâtre peut placer son spectateur dans un axe d'où celui-ci peut dominer de la vue la nation entière»²⁴.

Une des conditions fondamentales de la «prise» de Pest est la création d'un répertoire qui serve convenablement l'intérêt national. La volonté d'aider des jeunes écrivains ne fait pas défaut, mais ce sont justement eux qui éprouvent le plus le poids du problème posé par la situation, à savoir qu'il n'est pas possible de créer, par une formule magique, une telle littérature dramatique laquelle, évitant les répréhensions continuelles de la censure, éduque le public en le divertissant; ce public doit devenir, dans un proche futur, le gros de l'armée dans la lutte pour obtenir une existence nationale indépendante. Car — énoncé ou non — c'est le but et des auteurs et des comédiens. Autrement, pourquoi écriraient-ils et joueraient-ils tant de pièces dont le héros est Mathias Corvin, de dernier roi national²⁵?

C'est ce problème et les difficultés à le résoudre que touche par exemple László Szabó de Szentjob dans le prologue de sa pièce en trois actes intitulée: *Mátyás király* (Le roi Mathias), dont il définit ainsi le genre: «Ni le temps ni mes capacités peu éprouvées ne m'ont permis de préparer cette pièce conformément à sa valeur intrinsèque, avec une attention et une assiduité convenables et avec une force efficace. A côté de mon occupation officielle et régulière, je n'ai eu que quelques semaines pour l'élaboration de mon tout premier ouvrage dramatique. Que les savants ne me condamnent pas si mon faible pinceau n'a pas pu rendre fidèlement une image majestueuse! Celui qui connaît ma fortune jusqu'à ce jour, j'espère bien qu'il considère moins mes fautes que mon effort»²⁶.

D'une manière ou d'une autre, il fallait combler les défaillances séculaires, et les amateurs de théâtre et de littérature l'ont bien senti. On

²⁴ Gábor (Galambos) Egressy (1808—1866), un des plus grands acteurs hongrois de la première moitié du XIXe siècle. Voyages d'études à Vienne, Munich et Paris. Il s'occupe intensément de la théorie du jeu scénique. Cf.: *A színészeti könyve* (Le livre de l'art théâtral). Pest, 1866. —D'autres écrits théoriques d'Egressy ont été publiés par son fils; A. Egressy Galambos: *Egressy Galambos Gábor emléke* (Le souvenir de Gábor Egressy Galambos). Pest, 1868; *A színészet iskolája* (L'école de l'art théâtral). Budapest, 1879.

²⁵ Le personnage et les faits et gestes du roi Mathias Corvin inspirent nombre d'écrivains, du vivant déjà de ce grand souverain. Cf.: A. Solt.

²⁶ C'est à l'occasion du couronnement de François 1er que L. Sz. Sz. a écrit sa pièce *Mátyás király vagy a nép szeretete jámbor fejedelmek jutalma* (Le roi Mathias ou l'amour du peuple est la récompense des princes pieux), parue en hongrois et en allemand, en 1792.

comprend pourquoi quelques braves patriotes annoncent, en 1814, un concours dramatique dans la revue *Erdélyi Múzeum* (Musée transylvain). Le prix à remporter est de 1000 florins. József Katona, alors étudiant en droit à Pest, et acteur «bénévole» pour aider la troupe, prend part du concours. Nous savons que son drame *Bánk bán* (Ban Bánk), la première oeuvre dramatique en langue hongroise qui atteint le niveau des chefs-d'oeuvre européens du genre, est venu trop tôt; il serait donc inutile de réprimander le goût peu développé du public de l'époque ainsi que le jugement du jury qui n'avait même pris l'oeuvre de Katona en considération. En général, on parle du *Bánk bán* comme étant «le drame hongrois le plus national». Non sans raison, le désir de former l'esprit national communautaire avait inspiré le dramaturge quand il a façonné le tragique historique trois fois séculaire à l'image de la funeste situation de la Hongrie de 1213.

Ainsi, le théâtre se rend compte assez tôt que son rôle social, tendant à créer puis à consolider la communauté nationale, peut être rempli premièrement par des exemples tirés de l'histoire. L'«hungarisation» de la population urbaine est la plus efficace par la force enseignante de notre histoire. Et l'«hungarisation» est la condition primaire à tout effort national. D'après les données statistiques du début du XIX^e siècle, les deux tiers de la population de la ville de Pest étaient germanophones; quant à Buda, la situation était moins favorable encore. La reconnaissance de ces faits pousse à agir, car comment la nation pourra-t-elle décider librement de son destin, si la population urbaine, laquelle devra prêter main forte dans les aspirations nationales est de langue étrangère et — qui sait — d'une certaine animosité vis-à-vis des indigènes. La reconnaissance de l'importance de l'existence nationale va de pair — par la logique des choses — avec la volonté de transformer le peuple urbain en ami et en hongrois, en premier lieu le public de «dimanche» et non la souche de riches commerçants et d'industriels qui compte sur les faveurs de Vienne.

Voilà la raison pour laquelle le chef de la rubrique théâtral du *Pesti Divatlap* demande, dans les années 1840, que le public de «dimanche» du poulailier n'ait pas seulement des pièces populaires et des vaudevilles, mais, aussi souvent que possible, des pièces dont le sujet est tiré de l'histoire de notre patrie: «à savoir c'est de cette façon que se développeraient les sentiments nationaux, aussi le peuple apprendrait à connaître quelque peu son passé historique... Bref, nous ne voulons pas seulement distraire le public de dimanche, mais nous voudrions l'éduquer et le former en de vrai Hongrois. Et vous verrez, ce public éprouvera plus de sympathie pour le souvenir historique ressuscité, pour l'oeuvre et pour l'auteur que les gens soi-disant cultivés des fauteuils et des loges...»

Il ressort de cette seule déclaration que la tendance de «hungariser» n'est point le fruit d'un chauvinisme aveugle. C'est ce que prouve également un écrivain allemand, voyageant ces temps-ci en Hongrie, qui dit que les Hongrois n'ont pas besoin d'un quelconque patriotisme de «petit-bourgeois». Les cantatrices et les acteurs germanophones n'ont pas besoin

d'apprende — non sans peine — quelques bribes de mots hongrois. Comme il est plutôt lourdaud de la part de Vieuxtemps²⁷ de jouer du violon une petite danse populaire, parce que d'après le jugement du public hongrois, n'importe quel Tzigane du village la joue mieux... L'artiste s'humilie par de telles flagorneries dont «la nation qui a l'avenir n'a point besoin»²⁸.

Nous ne rendons compte ni des luttes précédant la fondation du Théâtre hongrois (depuis 1840: Théâtre national) ni de l'analyse de son activité lors des premières années de son existence. Son étude est plutôt du domaine de l'histoire du théâtre proprement dite; cela nous mènerait donc trop loin de notre but. Un bref examen de ses étapes les plus significatives est d'autant plus intéressant et l'on voit comment le théâtre hongrois accepte son rôle social:

1. le 13 mai 1819, la compagnie de Székesfehérvár²⁹ a présenté sur la scène du Théâtre allemand de Pest *A t a t á r o k M a g y a r o r s z á g o n* (Les Tatars en Hongrie), «poème patriotique» de Károly Kisfaludy³⁰. C'est l'image d'une nouvelle société en pleine gestation qui se reflète dans cette pièce, de sorte que le public a très bien compris que derrière les costumes et les décors historiques — ou prétendus tels — ce sont les phénomènes et les problèmes de la vie réelle de l'époque qui s'y ouvrent. Il est à noter que sous l'emprise de l'opinion publique, l'empereur-roi François Ier, passant par Pest en 1820, soit allé voir la représentation. Ce fut la première — et la seule pendant de longues années — visite royale; les écrivains romantiques, si faciles à s'enthousiasmer, ont offert — à titre de gratitude — le premier volume de l'*A u r o r a*³¹ à l'impératrice;

2. le 15 février 1833, le théâtre de Kassa³² a monté le *B a n B á n k*. Il est vrai que cette représentation n'a surpris le public que par la constatation «qu'une oeuvre de si grande valeur puisse exister dans notre littérature dramatique». En revanche, le 8 novembre 1845, le Théâtre national, de Pest, fait enfin valoir l'enseignement du poète; c'est par les phrases du palatin médiéval (*b a n*) que le théâtre explique l'essence de «l'outrage *bánkien*» et en quoi consiste le devoir de l'avenir;

3. le 28 octobre 1840, de retour après une tournée fort réussie à l'étranger, Sándor Veszter et son corps de danse donna plusieurs représentations à Pest. Ayant connu en France de plus près les nouvelles idées de la liberté, Veszter raconta à ses amis que si le peuple, devenu mûr pour l'indépendance, n'arrive pas à l'obtenir par des moyens pacifiques,

²⁷ Henri François Joseph (1820—1881), célèbre violoniste et compositeur belge.

²⁸ Citation tirée du *Pesti Divatlap*; le nom de l'écrivain allemand est passé sous silence.

²⁹ Anciennement: Albe Royale, ville au nord du lac Balaton.

³⁰ (1788—1830), initiateur du théâtre et du romantisme en Hongrie.

³¹ Almanach littéraire paru régulièrement dès 1821. Son premier rédacteur fut Károly Kisfaludy. Le grand mérite de cette publication périodique est que son rédacteur a réuni autour de l'almanach les meilleurs poètes et écrivains de l'époque. C'est ainsi que Pest, lieu de publication de l'*A u r o r a*, est devenu le centre littéraire hongrois.

³² Cette ville qui avait joué un rôle important dans l'histoire hongroise, appartient aujourd'hui à la Slovaquie sous le nom de Košice.

il peut l'acquérir par la révolution. Rien de surprenant donc si — à la fin de la première représentation déjà, — «la société nationale des musiciens», nom de l'orchestre de Bihari et Farkas, qui accompagnait les danses, interpréta la *Marseillaise*. Plus encore, l'affiche du spectacle suivant annonce qu'on répétera «la *Marche de Marseillaise*, musique française populaire, obéissant par là au désir de l'honorable public»;

4. le 27 janvier 1844, c'est la première de *László Hunyadi*, opéra de Ferenc Erkel, au Théâtre national de Pest. «Le génie d'Erkel a montré — lisons-nous dans la presse de l'époque — comment on peut élever sur le niveau européen les belles mélodies des csárdás.» Ce soir-là, l'intellectualité hongroise s'est de nouveau enchaînée au circuit électrique européen. Il n'est pas non plus négligeable que le librettiste Béni Egressy ait porté sur scène un personnage vraiment sympathique de l'histoire hongroise et que ce héros avait échoué dans sa lutte pour la vérité contre le pouvoir tyrannique;

5. c'est également en 1844, le 2 juillet précisément, que l'orchestre joue la première fois les deux hymnes nationaux, *Himnusz* et *Szózat*, tous deux primés lors du concours organisé par la direction, «scellant par là aussi la vocation éternelle du Théâtre national»;

6. une étape également importante, c'est la naissance et la promotion de deux nouveaux genres scéniques: la pièce populaire et la comédie politique. De l'avis général des contemporains, le premier genre a «réussi à faire aimer le théâtre par le public. C'est dans ces pièces qu'il a trouvé le fidèle coloris de la vie de notre peuple; ici la vivacité n'est pas exprimée par des phrases emphatiques, elle est provoquée par l'élasticité de l'objet, raison pour laquelle on y trouve enfin des êtres humains créés de chair et de sang, nos compatriotes, qui nous chantonent si merveilleusement nos chansons populaires que cela nous fait pleurer». En ce qui concerne la comédie politique, elle a à peu près la fonction qu'avait *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, notamment éduquer en fustigeant les vices de l'époque, tels l'imitation exagérée des étrangers, la «capillarité» sociale, l'esprit rétrograde des réactionnaires³³.

La conséquence naturelle de tous ces phénomènes fut que c'est dans les murs du théâtre que le peuple révolutionnaire a fêté sa liberté reconquise, le soir du 15 mars 1848.

L'état léthargique qui suit la révolution et la guerre de libération n'a duré pas moins d'une décennie lors de laquelle le théâtre, sous la terreur ravivée de la censure et sous l'influence des directeurs-fonctionnaires, n'osait aller plus loin que de représenter des comédies ayant la force de dissiper le chagrin national (p. ex. le *Liliomfi* d'Ede Szigligeti). Les grands écrivains inspirés, tel Imre Madách, travaillent pour le tiroir de leur bureau, c'est-à-dire pour l'avenir. Et quand enfin la Lettre-patente

³³ Cf. Berczik; Bayer; Romhányi. On nommait *pecsovics* les partisans du gouvernement de Vienne. Les individus conservatifs avaient pour sobriquet les *tábla bírák* (= juges honorifiques d'avant 1848).

du février 1860 laisse entrer de l'air plus frais dans la vie publique et que le théâtre sort de son existence d'apparence, il doit, en fait, recommencer à zéro. A l'origine de l'idée du «théâtre populaire» de György Molnár, il y a le vieux principe, valable depuis un demi-siècle et son intention est également le même: la magyarisation définitive de la population urbaine. Seuls sa façon de s'exprimer et ses moyens changent³⁴. Vu que la nation essoufflée ne peut plus penser à une nouvelle révolution, elle reçoit l'enseignement historique sous forme de genres légers, surtout de pièces musicales. Le contenu intérieur est remplacé par la force d'attraction, à savoir la richesse de la technique scénique. D'ailleurs, c'est un phénomène général en Europe, symptôme universel de la fatigue, du «vieillessement». Curieusement c'est par ce moyen, en apparence futile, que le théâtre réussit à atteindre enfin le but tant souhaité, la magyarisation de la population urbaine. Quand György Molnár fut obligé de se retirer en province et de se taire, le Théâtre populaire de Pest accomplit finalement la mission historique de théâtre hongrois. Il le fit, dès 1875, à l'aide de la seconde floraison de la pièce populaire et de celle de l'opérette.

On a lieu de critiquer le niveau artistique du Théâtre populaire de Pest et la manière dont il représente la paysannerie et la forme de vie paysanne dans le monde des contes de fées. Cependant, il est incontestable que derrière toute cette légèreté, voire la défiguration sûrement volontaire, se trouvait un contenu politique conscient de la magyarisation. Ce fait est prouvé par son résultat: il a créé un public pour Ede Paulay³⁵, Sándor Hevesi³⁶, le Vígyszínház (Théâtre de la Gaîté)³⁷, pour le Belvárosi

³⁴ (1830—1891), comédien, metteur en scène, directeur de théâtre, écrivain. Débute comme acteur à l'âge de 16 ans. Jeune premier fort apprécié dans les villes de province. En 1857, il est à la tête d'un théâtre ambulante. En 1861, il obtient l'autorisation de jouer à Buda. Succès fulgurant. La même année, il ouvre le second théâtre hungarophone (en automne). En 1862, voyage d'études à Paris. Il apprend très vite la mise en scène spectaculaire française, ce qu'il applique dès sa rentrée. Il dirige le Théâtre populaire de Buda par deux fois: 1861—1864 et 1867—1870. Il n'obtient aucune subvention officielle. En 1871, il s'engage au Théâtre populaire de Pest où il exécute de très belles mises en scène (Richard III, Tempête, Brankovics György, opéra de Ferenc Erkel, etc.). En 1875, il est nommé metteur en scène principal au Théâtre populaire. L'année suivante, il quitte la capitale. Il meurt dans la misère. Ses mémoires fournissent de très précieux éléments de l'histoire du théâtre hongrois. Cf.: Mályusz Császár.

³⁵ (1836—1894), acteur, directeur du Théâtre national, le premier metteur en scène d'envergure européenne. Elève de Laube et de Dingelstedt. Premier directeur de l'Académie d'art théâtral (depuis 1893 jusqu'à sa mort). Le résultat de son activité de pédagogue est contenu dans son livre: *A színesztet elmélete* (La théorie de l'art théâtral). Pest 1871. Plusieurs voyages d'études en Occident.

³⁶ (1873—1939), écrivain, traducteur, critique littéraire et dramatique, metteur en scène, directeur de théâtre. Hevesi est un des créateurs de la Société Thália. 1922—1932; directeur du Théâtre national; il réussit à former un ensemble d'excellente qualité. Le culte shakespearien en Hongrie doit beaucoup à Hevesi. En tant que metteur en scène, il tend au réalisme psychologique.

Színház (Théâtre de la cité)³⁸. En conséquence, chacun à sa place et en son temps, avec ses moyens spécifiques et sa politique de programme, pouvait réaliser ses efforts artistico-sociaux et, par là, remplir son rôle auquel il s'était engagé. C'est ainsi que le théâtre a atteint un niveau européen et a gardé, en même temps, son horizon et son but hongrois. Dès qu'il s'agit d'un phénomène social, national ou international, qui touchait le peuple hongrois dans sa spiritualité ou dans son intérêt vital, la scène y réagit aussitôt. Gergely Csiky³⁹ pouvait dire son opinion concernant le sous-prolétariat dans sa comédie *Proletárok* (Les prolétaires), comme Sándor Bródy⁴⁰ les suites sociales du capitalisme (*Dada: La nourrice; A tanítónő: l'Institutrice; Lyon Léa: Léa Lyon*).

Autre question, pourquoi le théâtre socialiste d'avant-garde ne pouvait-il pas s'enraciner dans le sol magyar? Pourtant, l'idéologue de la Société Thália ne fut autre que György Lukács et son animateur-

³⁷ Vigszínház (Théâtre de la gaieté) est le premier théâtre de caractère privé de Budapest. Il a ouvert ses portes le 1^{er} mai 1896. Le mérite de Mór Ditrói, son premier directeur, fut d'avoir organisé une compagnie laquelle devint, rapidement, un véritable ensemble artistique. C'est sur sa scène que s'épanouit, la première fois en Hongrie, le naturalisme théâtral. Ce style y régna pendant un demi-siècle. Pendant la seconde Guerre mondiale, le bâtiment a été gravement endommagé par une bombe. Le théâtre fut reconstruit après la guerre; il a rouvert ses portes le 21 décembre 1951. Aujourd'hui, le Théâtre de la gaieté est une des meilleures scènes de la capitale. Cf.: Bárdi.

³⁸ Belvárosi Színház (Théâtre de la cité). A ses débuts, en 1916, cabaret artistique. Deux ans plus tard, il se transforme en théâtre que dirige, avec quelques interruptions, Artur Bárdos, pendant trois décennies à peu près. Elève de Max Reinhardt, d'une culture quasiment illimitée, Bárdos (1882—1974, New York) comme metteur en scène est d'une diversité de talents qui éblouit et son public et ses acteurs mêmes. Grâce à ses intérêts multiples, il devient un des réformateurs de la scène hongroise. Quant au rôle social de l'artiste de la scène, Bárdos, dont le théâtre se trouve dans le centre de la capitale, quartier des commerçants, a la faculté de rendre les gens d'affaires amateurs du théâtre. La veille de l'étatisation de son théâtre, Bárdos quitte son pays natal, il se rend aux États-Unis où il déploie une activité littéraire. Ses ouvrages sur l'art théâtral occupent une place à part dans la littérature spécialisée hongroise. Cf.: T. Dénes. Pont a mondat után (Point à la fin de la phrase). In: *Arckok és harcok*, pp.116—122. Le Théâtre de la cité est aujourd'hui un annexe du Théâtre national. La salle porte le nom de Théâtre József Katona.

³⁹ (1842—1891), écrivain, traducteur, promoteur du réalisme critique sur la scène hongroise. Le premier de ses drames réalistes est intitulé *Proletárok* (les Prolétaires), Théâtre national, 1882. La vraie valeur des pièces de Csiky est la magistrale présentation du tableau d'ensemble de la société. Ses drames ont connu un succès fulgurant auprès de la nouvelle société urbaine.

⁴⁰ (1863—1924), écrivain, dramaturge, journaliste. Selon certains, le personnage-clé de la littérature hongroise de la fin du siècle. Bródy avait tendance à marier le naturalisme avec le romantisme, un romantisme quelque peu tardif. C'est de cette manière qu'il a réussi à attirer l'attention de son public sur les problèmes sociaux provoqués par le capitalisme.

metteur en scène Sándor Hevesi⁴¹. Aussi devons-nous dire qu'en dépit de son activité de courte durée, du point de vue artistique, la compagnie a exercé une influence décisive sur le jeu scénique hongrois. Même si nous n'avons pas de documents probants, il est à supposer que le pouvoir n'ait pas vu d'un bon oeil l'activité de la Thália. Cependant, il ne l'a pas empêchée. Dans la décennie précédant la première Guerre mondiale, l'Etat n'avait guère d'influence sur le théâtre. A ce moment-là, il ne manquait plus de parti et de presse socialistes. Quant au mouvement ouvrier, il avait pris un essor considérable. Sans parler du fait que le nombre des ouvriers industriels hungarophones — en rapport avec le fort développement de l'industrie — se multipliait d'année en année et que c'est justement sur cette classe ouvrière, en tant que public devenu mûr pour soutenir le théâtre — que la Thália désirait se fonder. Mais à peine cinq ans après, il a fallu fermer les portes du bâtiment emprunté. Or, la cause de l'échec est à chercher exclusivement dans le fait psychique que le peuple hongrois n'éprouve pas d'affinités avec les efforts de révolutions socialistes surgies en dehors de sa patrie. Tout comme — en dépit de certaines opinions occidentales — ce même peuple ne recourt aux moyens d'une révolution nationale qu'au cas où ayant subi «affront bänkien», il est forcé de la faire pour sa survie, bref pour son existence nationale. C'est pour cette raison que la Commune de Béla Kun, en 1919, fut totalement inefficace du point de vue du théâtre et c'est aussi pour cela que le Forgács Rózsi Kamaraszínháza (Le théâtre de chambre de Rózsi Forgács) n'a survécu que quelques brèves années; pourtant c'est le parti communiste illégal des années 1920 qui le soutint. Mais cette entreprise théâtrale ne pouvait être viable, parce que ni les auteurs auxquels elle voulait faire appel ni le public ouvrier qu'elle voulait former ne s'y associèrent. Jetons un coup d'oeil soit sur le programme de la Société Thália soit sur celui du Théâtre de chambre de Rózsi Forgács; à part le répertoire étranger, on n'y trouve aucun auteur indigène qui aurait pu parler, à juste titre, au nom et des intérêts des Hongrois de l'époque.

1948 est aussi «l'année du tournant» du théâtre hongrois. Nul doute, l'étatisation représente un tournant fondamental dans la vie théâtrale et si — d'une distance de trois décennies — nous établissons son bilan sommaire, nous devons constater en toute objectivité qu'à côté des aspects négatifs, il représente aussi des points positifs. Ce que le théâtre, depuis 1790 jusqu'en 1836⁴² et au-delà, pendant plus d'un siècle, n'a pas réussi à atteindre, l'étatisation de 1948 a réalisé d'un coup: le théâtre acquit l'intérêt général du public. Bien entendu, cette institution d'une importance extraordinaire a été suggérée par les intérêts idéologiques du Parti communiste. Le rôle social du théâtre, exercé jusqu'alors d'une manière instinctive — et inspiré plutôt par les besoins vitaux naturels — est dirigé maintenant d'en haut et sert souvent des intérêts étrangers à

⁴¹ Cf.: F. Katona—T. Dénes.

⁴² Cette année-là, la Diète de Pozsony avait voté le paragraphe XLI, qui a légiféré la création du Théâtre hongrois de Pest et lui accordé un crédit plutôt modeste.

la nation. Le rôle social du théâtre perd ainsi sa spontanéité; il devient artificiel. A titre de preuve, il suffit de citer la révolution de 1956, dont la venue — en dépit de sa spontanéité, en dépit aussi de l'influence directrice que subissait le théâtre des apparatchniks — fut annoncée par plusieurs signes précurseurs. Qu'il nous suffise d'en citer un: le drame de József Gáli — Szabadsághegy (Mont de la liberté) — critique à peine voilée du régime provoqua la réaction enthousiaste du public du József Attila Színház (Théâtre Attila József), un public d'ouvriers, dans un quartier ouvrier.

Voici le bilan de l'étatisation. Les deux points positifs essentiels sont: 1. la garantie de l'existence économique des acteurs porteurs d'un permis de travail; 2. le peuple hongrois entier devient public de théâtre; sur ce point-là, l'importance de l'activité de Déryné Színház (Théâtre du village Mme Déry) et des compagnies de province dont les groupes ambulants visitent les moindres villages, est indéniable. — Les aspects négatifs se cristallisent autour de deux points cardinaux: 1. la détérioration du style de jeu classique hongrois; 2. la stérilité de la politique du programme.

Vu que le rôle social du théâtre dépend strictement du jeu et du programme, il est nécessaire de nous attarder, même brièvement, aux deux éléments négatifs. Nous venons de voir que le style du jeu hongrois débute à l'époque héroïque du Théâtre national; il mûrit au temps de Paulay, devient vigoureux dans l'atelier de la Thália et s'accomplit sous la main de Hevesi et sur la scène du Théâtre de la gaité. Or, après l'étatisation, le jeu scénique, si expressif jusqu'alors, se défigure et se détériore. La raison n'en est qu'évidente: on suit servilement la méthode de Stanislavsky qu'on comprend mal; on suit tout aussi servilement la théorie du réalisme socialiste que le cerveau magyar ne peut digérer.

Lisons ce que dit Károly Kazimir, le metteur en scène certainement le plus intéressant d'après 1956: «Le mal a commencé au moment où le généreux legs de Stanislavsky (qu'on a raidi, plus d'une fois, en des schèmes rigides et à la fois lacuneux, enveloppé, plus souvent encore, du brouillard de l'inintelligible, mais toujours avec une hautaine préciosité) fut déclaré l'unique méthode salubre de création. — Nous avons très peu parlé — et parlons toujours à peine — de l'oeuvre de grande valeur d'un Sándor Hevesi, d'un Mór Ditrói⁴³ ou d'un Árpád Horváth⁴⁴. Le mal a commencé au moment où l'on exigeait de nos théâtres un plan de répertoire fait tout sur le même patron, et quand, avec d'autres novateurs, nous formulions un jugement avec dépréciation ou avec passage sous silence (Gordon Graig, Meyerhold, Antoine, Tairoff et

⁴³ (1851—1945), acteur, directeur de théâtre. Après avoir dirigé le Théâtre national de Kolozsvár (Transylvanie, aujourd'hui Cluj), il devient le premier directeur du Théâtre de la gaité (cf.: note 37). Ses mémoires — Komédiások (Comédiens) Théâtre de la gaité.

⁴⁴ (1900—1944), metteur en scène, critique de théâtre. Elève de Hevesi, Horváth possédait toutes les qualités pour devenir le digne continuateur de son maître. Ayant pris part à la Résistance, il fut arrêté et exécuté par les nazis hongrois (membres du parti de la croix gammée). Horváth est aussi théoricien de son art. Son ouvrage sur l'histoire du théâtre transylvain est resté inachevé.

celui qui survécut en dépit de la dépréciation et du silence, avec un triomphe total: Brecht)»⁴⁵.

Ossia Trilling, critique de théâtre anglais, ayant séjourné à Budapest, disait ceci à un journaliste: «Je ne trouve pas réussie l'actuelle production de la Tragédie de l'homme. Elle laisse très peu à l'imagination. La majeure partie des décors se voit ce qu'elle est et non ce qu'elle veut être. C'est-à-dire: bois et toile peints et non par exemple une cime de montagne.» C'est également de la déclaration de Trilling que nous tirons cette phrase qui en dit long: Les jeunes acteurs «n'ont pas une vision claire de ce que signifie le jeu scénique naturel»⁴⁶. Si nous songeons «au caractère scientifique» de la formation dont bénéficient les jeunes gens au Conservatoire d'art dramatique, cette remarque n'est point surprenante. D'ailleurs, il serait facile de glaner abondamment des citations de cette sorte dans la presse spécialisée de Hongrie.

D'après une statistique officielle, le nombre des nouvelles pièces d'auteurs indigènes qu'on monte sur scène annuellement est d'une trentaine environ. La quantité est certainement considérable, elle laisse même songeur. On peut poser la question à juste titre: dans des circonstances actuelles, le public reçoit-il du théâtre le rôle social de celui-ci ce dont il a besoin, ce qu'il attend, ce qu'il espère? Il n'est pas aisé de répondre. N'est-il pas vrai aujourd'hui encore comme László Szűts avait écrit, il y a plus de vingt ans, dans son article remarquable et remarqué, *Prenez congé du demain*: «Ce qui conduit du jour au lendemain, le public intéressé ne le cherche pas sur la scène, ni dans les oeuvres des auteurs indigènes, mais dans nos excellents périodiques scientifiques.»⁴⁷

Laissons la question ouverte. Ce n'est pas la documentation qui nous manque. Nous en avons suffisamment qui nous explique comment — depuis la révolution de 1956 — le théâtre hongrois remplit son devoir primaire: son rôle social. Des points de vue de principe, plus encore notre conscience d'historiographe, nous suggère de ne pas formuler encore notre réponse. Le théâtre, nous l'avons dit, est à la fois un phénomène historique et social. Historique, il l'est, si nous analysons son passé plus ou moins lointain. Nous fondant sur des monuments épigraphiques, nous pouvons parler en toute tranquillité du théâtre d'Athènes ou de Rome l'Ancien. Mais le théâtre, en tant que phénomène social, est quelque chose de vivant. Attendons donc que le présent devienne passé et que le phénomène social se transforme en phénomène historique. C'est l'objectivité de l'historien qui oblige d'attendre.

Wait and see. Jusque-là, exprimons notre espoir que ce ne soit pas «une nécessité historique» que le théâtre hongrois doive, un jour, recommencer à zéro une fois de plus.

⁴⁵ Film — Színház — Muzsika, 25 avril 1958.

⁴⁶ Film — Színház — Muzsika, 22 novembre 1957.

⁴⁷ Film — Színház — Muzsika, 13 décembre 1957.

Bibliographie

- Alsze ghy, Zs. Magyar drámai emlékek a középkortól Bessenyeiig (Monuments dramatiques hongrois du Moyen-Age jusqu'à Bessenyei). Budapest 1914.
- Bárdi, Ö. A régi Vígszínház (Le vieux Théâtre de la Gaité). Budapest 1957.
- Bayer, J. A magyar drámairodalom története (Histoire de la poésie dramatique hongroise). Vol. II. Budapest 1897.
- Berczik, Á. A negyvenes évek magyar politikai és irányvígjátékairól (Les comédies politiques et les pièces à tendance des années 40 en Hongrie). Budapest 1892.
- Bernstein, N. D. Russlands Theater und Musik zur Zeit Peters des Großen. Riga 1904.
- Corvin, P. de (alias: *Newski*, P.) Le Théâtre en Russie depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris 1890.
- Dankó, J. Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungaricum. Budapestini 1893.
- Dénes, T. Le décor de théâtre en Hongrie. Passé — présent. Munich 1973.
- Dénes, T. Arcok és harcok (Profils et luttes). Munich 1979.
- Dominique, L. Le théâtre russe et la scène française. Paris 1969.
- Dömötör, T. Les traces du théâtre hongrois au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance. In: *Revue d'histoire du théâtre*. Vol. 22 (1970), pp. 9—14.
- Evreinoff, N. Histoire du théâtre russe. Paris 1947.
- Film — Színház — Muzsika (Film — théâtre — musique). Budapest, hebdomadaire.
- Fülöp, A. Csiksomlyói nagypénteki misztériumok (Les mystères de vendredi saint de Csiksomlyó). Budapest 1897 (*Régi magyar könyvtár*, 3.)
- Gregor, J. & Fülöp-Müller, R. Das russische Theater, sein Wesen und seine Geschichte, mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode. Zürich/Leipzig 1927.
- Hont, F. (ed.) Magyar színház történet (Histoire du théâtre hongrois). Budapest 1962.
- Kardos, T. A magyar vígjáték kezdetei (Les débuts de la comédie hongroise). Budapest 1950.
- Kardos, T. A magyar színjáték kezdetei (Les débuts du jeu scénique hongrois). Budapest 1960.
- Kardos, T. — Dömötör, T. Régi magyar drámai emlékek I-II. (Monuments dramatiques de la Hongrie médiévale). Budapest 1960.
- Katona, T. — Dénes, T. A Thália története (Histoire de la Société Thalia). Budapest 1954.
- Klaniczay, T. Reneszánsz és barokk (Renaissance et baroque). Budapest 1961.
- Mályusz Császár, E. Molnár György a rendező (György Molnár le metteur en scène). Budapest 1964.
- Patouillet, J. Le théâtre des moeurs russe des origines à Ostrowski. Paris 1912. (Bibliothèque de l'Institut français de St-Petersbourg, n° 1).
- Rákóczi, François II. L'autobiographie d'un prince rebelle. Confession et mémoires de François II Rákóczi. Ed. B. Köpeczi. Budapest 1977.

- Romhányi, Gy. A magyar politikai vígjáték fejlődése (L'évolution de la comédie politique hongroise). Budapest 1930. (Extr. de: Irodalomtörténeti Közlemények 1930).
- Solt, A. Mátyás király a magyar szépirodalomban (Le personnage du roi Mathias dans les belles-lettres hongroises). In: Mátyás király emlékkönyv (Album dédié à la mémoire du roi Mathias), Vol. I-II. Budapest 1940. Vol. II. pp. 455—488.