

Árpád Horváth et le théâtre français

En mettant le nom d'Árpád Horváth en tête de ce compte-rendu, j'ai été saisi d'un doute : combien de gens y-a-t-il encore qui se souviennent de lui ? Je ne parle pas de la France où, évidemment, son nom est pratiquement inconnu ; mais en Hongrie ? Plus particulièrement dans les milieux théâtraux ? Le nom d'Árpád Horváth, qui était riche de sens dans les années quarante et cinquante, s'est effacé dans les décennies suivantes devant de noms sinon plus importants au moins plus vivants et agissants. Car Árpád Horváth a eu l'immense tort de n'avoir pas pu attendre le moment de la libération, pour sa participation à la Résistance, il a été torturé à mort ou fusillé - ceci n'a jamais pu être élucidé - par les nazis hongrois juste après son quarante-cinquième anniversaire. Ainsi l'homme de théâtre le plus doué des années vingt et trente de notre siècle a disparu ; et peu à peu il a aussi disparu du souvenir des gens du théâtre.

Il aurait mérité un sort plus clément, mais son sort n'a jamais été clément envers lui. Il naît juste à la veille du siècle en Transylvanie, dans une famille de hobereaux appauvris réfugiée dans l'administration. Sa jeunesse est marquée par la première guerre mondiale. Nous connaissons très peu son évolution pendant ces années de formation comme nous ne savons pas non plus comment il put éviter d'être enrôlé après le baccalauréat en 1917 ; mais il est certain qu'à ce moment-là, il monte de Kolozsvár à Budapest, s'inscrit à la Faculté et obtient la permission de fréquenter des cours du Collège Eötvös. C'est certainement ici qu'il commence à se familiariser avec la langue et la littérature françaises.

Sans se mêler aux deux révolutions de 1918 et 1919, il est néanmoins imbu des idées et des enthousiasmes de gauche, idées de progressivité, d'égalité sociale; il veut fonder une nouvelle revue, il fréquente la famille de József Madzsár, foyer d'idées révolutionnaires - mais il abandonne bientôt ses ambitions purement littéraires et commence à se tourner vers le théâtre.

Il termine ses études universitaires lors de l'année scolaire 1922/1923, mais, dès 1921, il contribue avec une certaine régularité à la *Független szemle* d'Ambró Czákó, à la revue orientée le plus à gauche au début du régime contre-révolutionnaire. Ici son activité la plus systématique est celle du critique de théâtre; le jeune critique manifeste déjà un grand courage moral et il a des vues théâtrales assez déterminées. Comme critique il est tout à fait hostile au naturalisme prévalant sur les scènes hongroises et partisan d'une nouvelle théâtralité, d'un travail scénique et d'un jeu délié des conventions de salon et de simple vraisemblance.

C'est sans doute ces écrits qui éveillent l'attention de Sándor Hevesi, le théoricien et praticien théâtral le plus important en Hongrie dans la première moitié de ce siècle - directeur du Théâtre National à l'époque - qui le prend à ses côtés vers la fin de 1922.

C'est ici que commence la carrière théâtrale d'Árpád Horváth. Il passe ses années d'apprentissage à côté de Sándor Hevesi; et ce sont des années difficiles artistiquement aussi bien que politiquement; la présence de Hevesi à la tête du théâtre National était un facteur irritant pour les mogouls de la contre-révolution. Sa nomination était "l'invention" de Klebelsberg, Ministre de la Culture, et elle était en conformité avec la tendance libérale et conservatrice du gouvernement d'István Bethlen. Mais les forces hostiles ne désarmaient pas et cherchaient à tout propos querelle à Hevesi. De la part de Hevesi le choix de Horváth comme aide principal peut être considéré comme astucieux: le jeune homme appartient pour ses origines à la vraie "gentry" et sa culture est déjà assez vaste. Mais Horváth lui-même n'a pas toujours facilité la tâche de son maître. Déjà en 1923 - donc tout au début de sa carrière théâtrale - il publie un article dans un journal hongrois transylvain contre le précédent directeur du Théâtre National - et, ce qui est vraiment grave, contre l'organe tout-puissant du régime en matière de théâtre, contre le Conseil de Théâtre. Hevesi a eu toutes les peines du monde à aplanir les remous: les membres du Conseil exigeaient la tête du jeune révolté.

Hevesi a pu le maintenir à ses côtés et l'a toujours considéré comme son meilleur disciple; il l'a bientôt emmené avec lui comme assistant au Conservatoire où lui-même était professeur, il a donné de plus en plus de travaux indépendants au régisseur sur les planches du Théâtre National. Il est un peu exagéré de l'affirmer, mais il semble quand même que Hevesi se réservait de préférence la mise en scène des classiques hongrois et des auteurs surtout anglo-saxons, tandis que Horváth a eu comme tâche la réalisation des oeuvres des auteurs hongrois modernes comme celle de tous les Français et des ressortissants de quelques autres nationalités. de toute façon, cette décennie que Horváth a pu passer en collaboration étroite avec Sándor Hevesi, s'est révélée le plus fructueux et le plus harmonieux moment de sa vie professionnelle.

Dans cette période - pleine de travaux - il faut surtout relever sa mise en scène du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, en 1924, qui a eu un beau succès, et notamment celle de *l'Amour-médecin* de Molière, en 1926, dans un style "commedia dell'arte"; fait pratiquement inouï depuis longtemps sur les scènes hongroises. Nous avons là un échantillon pratique de ce que Horváth a regardé comme un contre-poids possible et vivifiant au naturalisme plat prévalant dans les représentations de l'époque. Nous ne savons pas s'il a été animé dans ses recherches par les tendances analogues de la scène française, mais comme ses essais sont contemporains de l'existence du Cartel des Quatre et de leurs innovations, il est à présumer que les innovations de Horváth ont été en partie animées par les rumeurs venant des bords de la Seine.

Horváth gagne - comme premier jeune régisseur - une bourse d'études à l'étranger en 1928, et il l'utilise en Allemagne. On ne sait rien de sa motivation, mais c'est probablement la renommée de Max Reinhardt qui l'a attiré; il a pu assister non seulement à plusieurs de ses représentations, mais aussi à des matinées de travail avec l'homme de théâtre allemand le plus fameux.

Après une année de travail fiévreux au Théâtre Hongrois de Kolozsvár, il est nommé metteur en scène principal ("főrendező") au Théâtre National en 1931 -

mais c'est à peu près la fin de sa décennie de travail tranquille. Avec la saison suivante, Hevesi doit quitter son poste de directeur - conséquence de la nouvelle orientation à droite du gouvernement hongrois, dont le nouveau président du conseil est à ce moment Gyula Gömbös, de mauvaise mémoire. Les directeurs changent vite à la tête du théâtre et Horváth perd son sens de la sécurité; c'est à nouveau une époque de sa vie où sa production littéraire est relativement abondante, où il accumule projets sur projets - et plus son sentiment d'insécurité s'accroît, plus ses plans deviennent grandioses et grandiloquents. 1935 voit l'arrivée au pouvoir d'Antal Németh au Théâtre National; Horváth est définitivement congédié. Le geste était choquant mais naturel: Németh, cadet de Horváth de quelques années et sans attaches avec la troupe du National, ne pouvait pas assurer son autorité s'il maintenait Horváth au théâtre; d'autre part, les tendances de gauche ouvertement affichées de ce dernier ne correspondaient pas non plus avec la nouvelle ligne politique du gouvernement Gömbös, dont Németh était un protagoniste fervent.

Pour Horváth, c'est une décennie d'errance et d'échecs qui s'annonce. Il fera encore de belles mises en scène, mais n'aura plus de vrai foyer artistique; il se projette de plus en plus dans un avenir qu'il espère proche et radieux. Avec l'occupation allemande il entre dans une semi-illégalité, recherche et trouve des contacts avec le parti communiste qui le charge de préparer le projet de réorganisation du monde du théâtre d'après la libération. C'est son dernier projet: après la prise de pouvoir des "nyilas", un peloton le trouve dans sa cache et l'amène à la sinistre prison de Margit körút, d'où il ne sortira plus.

Comme nous y avons fait allusion plusieurs fois, un des traits caractéristiques du profil artistique de Horváth était sa prédilection pour le théâtre français. Déjà comme critique débutant, il avait, le plus souvent, de plus en plus de plaisir à porter des jugements sur des pièces françaises, en tant que metteur en scène, il a également excellé dans la réalisation de ces pièces, même quand elles étaient classiques. Ce n'était pas une tâche aisée: les classiques français - excepté Molière ont été et restent toujours un corps étranger pour le théâtre hongrois, nourri et grandi par et pour le romantisme, surtout le romantisme allemand. Hevesi a toléré ces tendances de son jeune disciple, mais ne les a pas trop encouragées: ses grands cycles de Shakespeare et des classiques hongrois ont accaparé entièrement son attention et ses forces; par ailleurs il ne pouvait pas attendre des Français autant de succès - ni à la caisse, ni à la presse - que des Anglais et des Allemands.

Au fond, l'influence précaire du théâtre français entre les deux guerres en Hongrie peut être mesurée par le fait qu'Árpád Horváth, pendant ses vingt années de régisseur, a travaillé sur une centaine de pièces, dont une quinzaine seulement étaient françaises, et cela a déjà suffi à faire de lui un spécialiste reconnu du théâtre français. Mais de ces quinze ouvrages, onze ont été composés pendant ses années passées au Théâtre National; jamais après il n'a pu produire autant, même quand il a lui-même été directeur de théâtre à Debrecen, entre 1936 et 1939.

Une cinquantaine de ses livrets de régisseur ont été heureusement préservés dans les archives des différents théâtres et dans leur majeure partie ils sont

conservés actuellement à la Bibliothèque Széchényi et à l'Institut du Théâtre de Budapest. Ces livrets - extrêmement élaborés qui permettent aisément de reconstruire la représentation d'autrefois - portent également témoignage de sa bonne connaissance de la langue française : il corrige souvent les phrases de la traduction pour mieux les approcher du sens de l'original et dans un cas particulier il essaie même de rendre la cadence française dans le texte hongrois. Ce cas particulier est celui de l'*Otage* de Paul Claudel, traduit par son ami des années étudiantes, Albert Gyergyai. La pièce - à laquelle ils ont travaillé ensemble dans l'année 1932 - n'a à ma connaissance jamais été représentée; mais les préparations, selon ce livret, ont été menées jusqu'à la fin. Rien n'y manque que le geste et la voix des acteurs. Ce travail et son échec doivent expliquer le fait que, la même année, Horváth a été promu officier des Palmes Académiques par le gouvernement français.

Malgré les livrets de régisseur et les éventuels échos journalistiques qui en portent témoignage, le travail du metteur en scène est aussi évanescent que le travail de l'acteur: il se révèle avec le lever du rideau et s'éteint avec les feux de la rampe. Heureusement, Árpád Horváth ne s'est pas uniquement confiné à la scène; il s'est senti à l'aise en face du papier blanc aussi. Parmi ses différents essais et autres écrits, trois ouvrages attirent particulièrement l'attention : ses deux essais sur Racine et l'ébauche de conférence sur Giraudoux.

Les essais sur Racine sont des phénomènes assez surprenants. Tous les deux datent de 1935, l'un paru dans la revue *Nyugat*, l'autre dans la revue *Budapesti Szemle*, presque simultanément. Comme nous le savons, *Nyugat* a été le bastion d'un libéralisme littéraire et politique de type occidental ces années-ci, tandis que la *Budapesti Szemle* est restée ce qu'elle a toujours été: le bastion du conservatisme du goût et des idées. Parmi les revues existantes, on ne pouvait pas trouver d'opposition plus complète et ces revues, du reste, en même temps avaient des qualités intellectuelles excellentes. Cette publication simultanée s'explique par des données biographiques: le *Nyugat* était certainement plus cher au cœur de Horváth. Il y publiait déjà sporadiquement, mais, après tant de scandales causés par son franc-parler dans ses propos écrits et oraux, il ne pouvait plus se permettre le luxe de publier uniquement, dans une revue considérée alors comme "à gauche" ; d'autant moins que son directeur du moment au Théâtre National était justement Géza Voinovich, à la fois secrétaire perpétuel de l'Académie Hongroise, et rédacteur en chef de la revue *Budapesti Szemle*.

Il n'est pas douteux que Horváth a projeté et mené à bien cette publication à double vocation: introduction et justification à la fois d'une mise en scène de Racine; mais ce projet ne put malheureusement jamais se réaliser, et nous n'avons aucun indice pour juger des raisons de son échec.

Son article dans le *Budapesti Szemle* - "Notes sur le théâtre racinien" - est le moins intéressant: l'auteur rend compte d'une renaissance d'intérêt pour Racine dans le public français et - s'inspirant surtout des livres récents de Maurois et de Giraudoux sur Racine - énumère les qualités du dramaturge, sa relation avec l'esthétique aristotélicienne, son jansénisme, pour démontrer sa grande force dans le dessin des caractères et le rôle de la fatalité dans le sort de ses héros. Cette

étude peut très bien être considérée comme le résultat de lectures: se sont vraiment des notes recueillies et organisées en préparation d'une mise en scène.

Le programme de cette mise en scène hypothétique est contenu dans l'essai publié dans *Nyugat* et intitulé: "Racine, le moderne". Horváth prouve dans cet écrit, avec grande fougue et une solide érudition, la modernité de Racine et sa valeur intrinsèque; il mène une polémique virulente contre la pratique théâtrale de son temps à qui toute élévation, toute sacralité manquent et sont étrangères. Il voit l'excellence de Racine ressortir justement du fait qu'on ne peut pas le jouer dans le style naturaliste: les personnages comme l'action n'existent pas sur la scène, si ce n'est symboliquement, dit-il. L'époque moderne cherche la tragédie sur la scène; le théâtre de Racine est l'essence même de la tragédie.

Préparation d'une mise en scène hypothétique, avons-nous dit. Sans nous dédire, arrêtons nous ici un moment: il y a des particularités étranges. Le plus étrange, c'est que dans les deux essais, Horváth parle de Racine en général, sans concentrer son attention sur une pièce ou sur quelques pièces; s'il avait vraiment envisagé de mettre en scène une pièce quelconque de Racine, il aurait tout naturellement concentré son attention sur celle-là. Mais non, au contraire: les titres des tragédies de Racine ne sont pas, ou guère mentionnés. L'opinion est ainsi contreversée: Horváth aurait bien voulu mettre Racine en scène, il aurait trouvé dans ses tragédies la possibilité de réaliser ses théories théâtrales les plus chères, mais à l'époque de la direction de Voinovich, cela n'a pas semblé réalisable, même pas pour lui, qui était toujours enclin à croire fortement à la possibilité imminente de ce qu'il désirait. Les essais sur Racine sont des soupirs d'artiste: s'il m'était permis de réaliser ce rêve! dit-il entre les lignes. Mais les conditions qui prévalaient alors ont empêché cette réalisation durant la vie brève de Horváth.

L'ébauche d'une conférence sur Giraudoux date d'une autre époque. Cinq ans seulement séparent les deux essais; mais dans cet intervalle, il n'y a pas seulement une époque: il y a deux mondes distincts. 1935: c'est la paix, même si c'est une paix menacée; c'est l'époque où Horváth est le metteur en scène prestigieux du théâtre le plus prestigieux du pays. 1940: ce n'est pas seulement la guerre, mais c'est pour Horváth la période d'instabilité, sans vrai foyer artistique, c'est la période où il se sent de plus en plus menacé, tracassé, où son malaise professionnel devient de plus en plus le moteur d'une activité politique.

Considérée sous cet angle, l'ébauche de conférence sur Giraudoux est hardie et timide à la fois. C'était juste après la mort de Giraudoux qu'il avait été amené à la tenir, à la mémoire de l'auteur, à la Société János Vajda, une société littéraire d'intellectuels de gauche. L'ébauche est timide en ce sens que Horváth ne sort pas du cadre, de l'oeuvre de Giraudoux et de l'art en général au cours de sa conférence; mais là il est téméraire. D'une part en récusant nettement de nouveau toute la pratique théâtrale de son temps en faveur d'un théâtre poétique dont il trouve la plus belle réalisation dans l'oeuvre de Giraudoux même. Et en la détaillant, il montre une grande sensibilité envers l'oeuvre qu'il considère comme des poèmes en prose écrits pour le scène; en vantant la collaboration légendaire entre Giraudoux et Jovet, il exprime son rêve, jamais réalisé, de pouvoir

coopérer ainsi avec un poète hongrois de la scène. Trait d'ironie caractéristique de l'histoire : le poète, les poètes même de la scène ont été présents dans la vie intellectuelle hongroise, et qui sait, peut-être même à cette conférence: Milán Füst et la jeune Sándor Weöres. Mais Horváth ne pouvait s'en apercevoir.

Notre recherche a été plutôt exhaustive mais ce qui en reste n'est pas superflu. Quelques mises en scène remarquables à leur époque, quelques essais sur le théâtre français qui se distinguent de leur entourage et par leur érudition et par leur enthousiasme. Mais n'oublions pas qu'ils naissent, contre-courant de l'esprit de l'époque, gestes et documents d'une résistance intellectuelle contre l'emprise de plus en plus mortelle de l'influence allemande. Horváth était seulement un des multiples intellectuels hongrois qui a trouvé, entre les deux guerres et pendant la deuxième guerre mondiale, le "contre-poison contre le venin teutonique" dans l'esprit et l'art français. Un artiste parmi bien d'autres; mais lui, il a payé de sa vie ses convictions et ses prédilections, il mérite donc qu'on ne l'oublie pas à la veille du 90^e anniversaire de sa naissance, ni lui, ni non plus ses luttes, ses échecs, ses réussites.