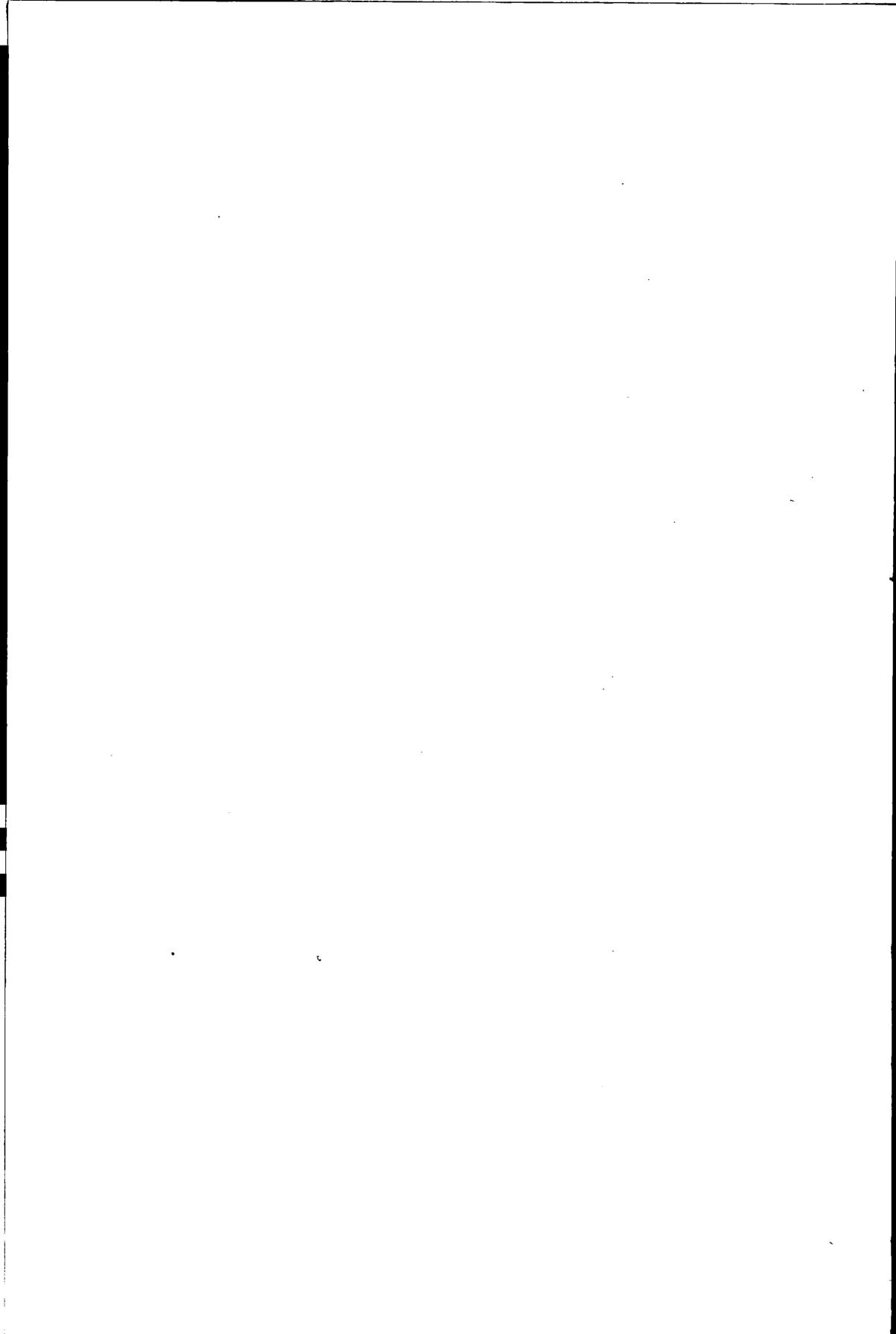


Varia



Les Juifs et la tentation d'excellence en sport dans les lycées hongrois d'avant 1918

Dans une note publiée il y a quelque temps sur les inégalités de réussite observées dans les diverses matières d'enseignement des gymnasia provinciaux en Hongrie¹ nous avons pu constater l'écart considérable séparant le comportement scolaire des Juifs et des non Juifs selon leur degré de dotation en « biens d'assimilation » ou, ce qui revient au même, selon leurs rapports à la culture dominante et leur propension différentielle à l'assimilation socio-culturelle. Alors que les élèves juifs, regardés comme des champions de l'assimilation volontariste, obtenaient en général de meilleurs succès, chez eux « le surinvestissement intellectuel dans les disciplines scolaires les plus ardues produit corrélativement un certain désinvestissement à l'égard des exploits sportifs ». Grâce à de nouveaux résultats d'enquête portant sur des populations scolaires beaucoup plus vastes — formant des échantillons historiques représentatifs de l'ensemble des élèves des lycées de Budapest (le principal marché urbain de scolarisation dans le pays) et de Szeged (la seconde ville de Hongrie)² —, on peut désormais reposer sur de plus solides bases empiriques le problème des conditions sociales de « l'amour du sport » au lycée et de sa certification institutionnelle dans un système où les performances et leurs sanctions n'ont cessé d'être surchargées de significations fort éloignées d'un pur « esprit sportif ». Au-delà des dimensions proprement aléatoires inhérentes au principe même de la notation scolaire, objet d'une classique dénonciation³, les données hongroises originales⁴ montrent que la réussite objectivée dans les notes obtenues obéit à la double logique des valeurs engagées à la fois par les élèves et par les professeurs dans les performances — pour les premiers — et dans la reconnaissance de celles-ci — pour les seconds — en fonction de leur rapport même à la « culture scolaire » qu'ils partagent et qui ne manque pas d'évoluer selon les conjonctures historiques. Dans cette note de taille et d'ambitions limitées, je me contente de quelques observations élémen-

¹ V. Karady, S. Vari, « Facteurs socio-culturels de la réussite au baccalauréat en Hongrie, quelques hypothèses », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 70, novembre 1987, pp. 79-82, surtout p. 80.

² Pour les caractéristiques des échantillons voir les notes des tableaux ci-joint.

³ Cf. P. Bourdieu et J.-C. Passeron, « L'examen d'une illusion », in *La reproduction*, Paris, Minuit, 1971.

⁴ Sauf erreur, il n'existe nulle part ailleurs dans la littérature socio-historique des informations d'une envergure et d'une précision comparables sur la réussite différentielle selon les matières et le recrutement du public dans l'enseignement d'élite.

taires portant sur les seuls indices de réussite en éducation physique et (par contraste) en latin⁵.

Les enseignements de nos données peuvent se résumer en trois propositions fortement interdépendantes.

Il y a d'abord, pour tous, une forte corrélation (ce qui n'est pas une co-variation parfaite) entre réussite en latin et en éducation physique, les meilleurs dans l'une de ces matières ayant de bonnes chances d'être les meilleurs dans l'autre aussi. Mais, deuxièmement, les niveaux de réussite dans les deux tendent à varier différemment selon le culte et les indices d'assimilation ou d'intégration sociale des élèves. Plus concrètement, la hiérarchie de la réussite en latin va des Juifs aux Protestants et aux Catholiques, tandis qu'en éducation physique elle prend une figure inversée, opposant Chrétiens en général (de loin les meilleurs) aux Juifs (toujours moins bons). Enfin, troisièmement, les élèves de souche magyare ou magyarisée, enracinés (non immigrés), etc ... atteignent des notes plus satisfaisantes. Ces résultats, inscrits avec une signification statistique indéniable dans le palmarès scolaire des groupes en présence, permettent de tracer les lignes de force des investissements et stratégies scolaires des groupes mais aussi de décrire en filigrane l'épure des rapports de force entre l'Ecole et ses publics, et des relations internes des divers agrégats dont ceux-ci se composent.

On peut passer rapidement sur la corrélation entre notes en latin et en éducation physique, un résultat sociologiquement des plus « innocents ». Elle fait partie des principes organisateurs de la réussite en général qui exigent une certaine « cohérence » des notes, même lorsqu'il s'agit de matières se rattachant à des dispositions, « dons » ou intérêts très différents. Un certain sens de la solidarité entre enseignants ainsi qu'une conception générique commune aux professeurs et aux élèves quant au respect du « niveau général » de chacun veut que les variations des notes entre les disciplines restent dans une gamme pas trop large. En conseil de classe il arrive qu'on donne des « coups de pouce » aux notes qui s'écartent trop des autres pour approcher d'une telle cohérence et surtout on « n'abîme pas » les résultats d'un bon élève (surtout en classe terminale ou en fin d'année) avec une note éliminatoire en gym ... Pourtant cette « cohérence » est manifestement beaucoup plus prononcée pour les élèves juifs que pour les autres (Cf. tableau 4). Chez ces premiers, par le jeu des notes en moyenne nettement plus élevées en éducation physique et relativement plus basses en latin, la différence entre la certification de la « performance sportive » et de la « performance intellectuelle » est bien moindre. De fait lorsqu'on calcule les notes moyennes en éducation physique chez les élèves juifs obtenant 1 (meilleure mention) et 4 (note éliminatoire) en latin (calculs non présentés ici), les écarts dépassent de loin les écarts comparables chez les autres élèves. Il convient donc de s'interroger sur les facteurs de

⁵ Education physique et latin s'opposent en effet comme les deux pôles du champ de dispersion des notes, la première étant la plus « légèrement » et le second le plus « lourdement » noté dans les lycées hongrois. De fait, les notes moyennes en latin s'avèrent plus élevées (c'est-à-dire moins bonnes) sur le plan national que les notes en mathématiques, cette matière étant pourtant réputée la plus difficile de toutes ... C'est une bonne objectivation de l'importance spécifique revenant au latin dans la culture scolaire encore marquée par la dominance des classiques.

pareille « cohérence » accrue des objectivations de l'effort scolaire chez les juifs, à l'inverse de leurs autres camarades.

Une clef générale pour la réponse pourrait se trouver dans le fait que pour les élèves juifs, tous les scores scolaires — qu'il s'agisse de sport, de latin ou de mathématiques — constituent une chance de compensation symbolique de leurs désavantages sociaux d'allogènes (ou de gens considérés comme tels, voire comme des parias — en butte à l'antisémitisme). Si, dans cette optique, la réussite dans les matières à forte connotation « intellectuelle » apparaît comme beaucoup plus utile, les plus conformes à pareilles exigences s'emploient à réaliser de bons scores en éducation physique aussi. Les élèves juifs les meilleurs en latin (avec note 1) ont une note moyenne de 1,62 en éducation physique, à peine inférieure à celle des Luthériens (1,54) ou des autres Chrétiens (1,41) bons en latin, alors que leurs camarades ayant échoué en latin (mention 4 éliminatoire) restent avec une note moyenne de 2,34 bien davantage en retard sur les élèves chrétiens en difficulté (2,04). En d'autres termes, pour les juifs la plus grande « cohérence » des notes de latin et d'éducation physique dénote un effort de réussite compensatoire qui prévaut en toutes les matières. Pour les autres élèves les deux types d'investissement scolaires suivent plutôt les directions divergentes des « goûts », talents et motivations opposant dans le champ des valeurs scolaires habituelles davantage les compétences « du corps » et « de l'esprit ».

Cela dit, le premier ensemble de résultats qui se dégagent de nos données touchent à la particularité générale des élèves juifs qui réunissent l'excellence en latin à la médiocrité à peine moins générale en éducation physique. On peut appuyer une interprétation même provisoire de cet important résultat sur des atouts « dispositionnels » propres au groupe, sur les préférences scolaires qu'il adopte, enfin sur d'éventuelles mésestimations des performances qu'il a effectivement réalisées par les profs de gym, ces arbitres souverains et pas toujours impartiaux.

Les élèves juifs issus des familles même tout à fait « modernes » ou « modernisées » (urbanisée, sécularisées, attachées à la civilisation occidentale) ne cessent d'être marquées (de près ou de loin) par un puissant héritage culturel centré sur « le Livre », la lecture, les textes et leur exégèse, ceci à l'exclusion du culte des corps, des muscles ou de l'habileté corporelle. On conçoit que la conversion des dispositions d'esprit traditionnelles du judaïsme devait passer avant tout, au lycée, par les disciplines intellectuelles exigeant en fin de compte un semblable habitus que l'étude de l'hébreu ou du Talmud — tel les langues classiques ou modernes, l'histoire ou les lettres nationales, etc ... Les valeurs de « l'étude » religieuse (*Lernen* en yiddish) se retrouvant sous forme sécularisée et investies de finalités sociales nouvelles au lycée, les élèves juifs devaient le plus souvent se donner moins de mal que les autres pour traduire leurs dispositions reçues en réussite, à l'exception de l'éducation physique pour laquelle leur culture d'origine n'offrait guère de modèle à suivre. Ils y étaient sans doute moins préparés que la plupart de leurs camarades chrétiens qui, héritiers directs ou indirects de la tradition guerrière de la noblesse, baignant dès l'école élémentaire dans le culte des « ancêtres conquérants » (huns ou magyars) et laissés plus libres dès l'enfance à user de leur corps pour exprimer la virilité (par des rixes, combats, rivalités de gangs, etc ...) portaient en eux un modèle culturel donnant plus de valeur à la force, à la discipline et à la performance corporelles et, plus généralement, aux exploits

« physiques ». ⁶ Les investissements scolaires des deux agrégats dans l'éducation physique pouvaient directement s'en ressentir.

Toutefois il devait s'agir non seulement de dispositions en termes de compétences collectives mobilisables mais de valeurs investies dans les différentes préoccupations proposées par l'École. Les descendants issus du « peuple du Livre » devaient s'intéresser plus au latin qu'aux exploits sportifs non seulement en raison des restes qu'ils détenaient d'un bagage culturel de lettrés, mais surtout parce que celui-ci pesait beaucoup plus lourd dans la hiérarchie des valeurs scolaires ayant cours partout dans les lycées classiques de l'Europe Centrale. Le culte du latin et la référence aux auteurs de l'antiquité faisaient concrètement entrer les élèves juifs dans la civilisation l'élite indigène. On sait que le latin fut l'idiome officiel de l'État jusqu'en 1843 et certains corps de métiers intellectuels (juridique ou médical) continuaient à s'en servir dans leur pratique professionnelle au-delà de la fin de l'ancien régime. Pour toutes les classes cultivées, le latin faisait office de « barrière et de niveau » pour se délimiter face au « peuple » et aux biens éducatifs qui lui furent réservés, alors que l'éducation physique n'assumait guère pareilles fonctions. On comprend donc que pour les élèves juifs, en mal d'intégration dans les élites nationales, les bénéfiques « sociaux » attendus des efforts consacrés au latin (de même qu'aux autres disciplines « nobles ») l'emportaient de loin sur ceux que pouvait promettre l'excellence sportive.

Certes cette dernière ne manquait pas de rentabilité spécifique au titre de démonstration de conformité par rapport aux valeurs militaires, « viriles » ou autrement « masculines » couramment exigées des futurs « défenseurs de la patrie », surtout dans l'atmosphère revancharde qui s'installe dans la vie publique hongroise dès avant la Grande Guerre et après les pertes territoriales que le pays a subies par la suite. Toutefois, pour obtenir de bonnes notes en éducation physique dans de telles circonstances, les performances prescrites ne suffisaient sans doute pas toujours pour ceux que l'antisémitisme ambiant et les stéréotypes anti-juifs reçus ont pu désigner comme « tire-au-flanc », « faiblards » ou simplement inaptes au sport parce que « forts en math » ... Or le début des préparatifs de guerre ont coïncidé avec les premières lois antisémites (1938-1939) ⁷ et l'institution de l'instruction para-militaire (*levente*) obligatoire dans les classes terminales des gymnasia sauf pour les élèves juifs qui en furent exclus. L'association du militarisme protofasciste et de l'éducation physique a dû à coup sûr diminuer l'attrait de cette dernière pour les exclus, mais les professeurs de gymnastique chargés des activités *levente* — dont les sympathies antisémites étaient notoires — devaient être, quant à eux, particulièrement portés au « rationnement » parcimonieux des bonnes notes en éducation physique attribuées aux élèves juifs, alors même qu'ils

⁶ Sans pouvoir affiner cette analyse ici, il faut se rappeler dans ce contexte cet aspect essentiel du rapport au corps différent dans les milieux traditionnels juifs et non juifs qui s'exprime par le rapport à la nudité. Alors que dans la paysannerie hongroise pauvre les jeunes garçons s'exhibaient pieds nus et souvent peu couverts, dans les milieux juifs comparables l'habillement des garçons se faisait très tôt par un recouvrement aussi complet du corps (habit noir, chapeau sur la tête) que chez les hommes adultes.

⁷ Cf. sur ce passage mon article « Les Juifs hongrois sous les lois antisémites. Etude d'une conjoncture sociologique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1985.

les méritaient. Le tableau 1. montre qu'entre 1935 et 1943 la probabilité d'excellence des élèves juifs est en chute libre dans les lycées de Szeged, alors que la réussite certifiée des autres élèves se maintient à un niveau inchangé. Militarisme, militarisation et promotion officielle du sport entretiennent à cette époque des relations le plus souvent de bon ménage. Celles-ci semblent dépourvues de toute ambiguïté en cette conjoncture empreinte du fascisme ordinaire rampant.

Toutefois, avant la période de la fascisation (jusqu'en 1930) sur le marché scolaire beaucoup plus étendu de Budapest les courbes des notes moyennes en éducation physique décrivent pour tous les groupes une courbe historique marquée d'une amélioration apparemment progressive, tandis que la proportion d'élèves dispensés, encore forte au XIX^{ème} siècle, tend à s'affaiblir (cf. tableau 3.) C'est peut-être un signe que le sport scolaire, d'abord marginal parmi les matières classiques, obtient de plus en plus droit de cité pour s'établir comme une discipline dont l'importance est pleinement reconnue autant par les élèves (et parents d'élèves) que par le corps enseignant.

Pareille « normalisation » du sport dans les lycées hongrois ne se fait pourtant pas également pour tous. Les écarts considérables entre les notes des élèves selon leur confession se conservent intacts d'une période à l'autre. (Cf. tableau 3.) Les Catholiques détiennent toujours le palmarès des meilleures notes devant les autres Chrétiens (à majorité protestante), bien que ces différences s'amenuisent avec le temps. Les Juifs restent en retard sur leurs camarades avec une marge en légère augmentation (de 0,24 à 0,27) exprimée en notes moyennes, tandis qu'ils continuent à se faire dispenser toujours un peu plus fréquemment que les autres. Les facteurs de production des différences au dépens des élèves juifs en éducation physique ne disparaissent donc pas sur la longue durée.

Pour en expliquer l'efficacité il faut recourir au deuxième ensemble de nos principaux résultats reliant l'investissement dans les sports aux stratégies d'intégration et d'assimilation socio-culturelles.

Si l'on sait, comme ceci ressort de nos données, que les élèves catholiques incarnent le mieux les « forts en sport », pareil exemple majoritaire⁸ doit s'imposer aux efforts « assimilationnistes » des allogènes considérés comme les plus marginaux que sont les juifs. Or tous nos résultats concourent à prouver que les indices d'assimilation sont régulièrement assortis des certifications⁹ distinctives des performances sportives.

⁸ On sait que les Catholiques — 51% de la population en 1910, 67% dans le pays diminué après 1919 — ont toujours représenté l'agrégat confessionnel de loin le plus important en Hongrie. Dans notre échantillon d'élèves à Budapest — étant donné la surreprésentation considérable des Juifs — il ne pèsent que pour 44% de l'ensemble au XIX^{ème} siècle, 39% dans les années 1903-1911 et 57% dans les années 1923-1930.

⁹ Si l'on insiste à parler ici d'objectivations des résultats par des notes quitte à employer des expressions (certes un peu lourdes) comme « certification des performances » — de préférence au simple « effort sportif » ou « investissement en éducation physique », c'est qu'on ne saisit dans nos données que ces objectivations. Dans la réalité scolaire celles-ci dépendent, on l'a vu, non seulement des performances effectivement accomplies par les élèves, notamment juifs, mais encore de leurs appréciation — sujette à biais — par les maîtres.

Le tableau 2 présente cette relation pour les lycées de Szeged. Les notes moyennes y apparaissent comme systématiquement plus élevées pour les élèves porteurs de noms hongrois dans tous les groupes confessionnels, de même que pour ceux dont les parents sont domiciliés dans cette ville. On remarque à ce propos que les écarts entre les notes des élèves « indigènes » ou « enracinés » dans la ville d'une part et « émigrés » d'autre part, ou encore entre hongrois (au moins nominatifs) et « allogènes » (de nom) s'avèrent de loin les plus forts pour les Juifs (soit 0,20-0,21 contre seulement quelques points — variant entre 0,03 0,14 — chez les autres). La même variation s'observe pour les dispensés d'éducation physique, bien qu'ici les Juifs — les plus fréquemment exemptés de tous — fassent exception. L'« amour du sport » et sa sanction positive à l'école suivent donc manifestement dans la grande ville du sud hongrois le degré d'intégration locale des élèves, tels qu'ils s'expriment dans ces indicateurs simples. Quant aux dispenses d'éducation physique qui, pour les élèves Juifs (et sans doute pour les parents d'élèves juifs qui les sollicitent), répondent à une logique quelque peu différente, force est de constater que leur variation reste significative d'après le niveau général des notes d'éducation physique obtenues dans le groupe confessionnel. Si à Szeged, comme à Budapest (cf. tableau 3), les élèves juifs se font plus souvent excuser que les autres, cela peut relever du simple calcul préalable des notes médiocres escomptées en cette matière. L'exemption apparaît entre autres dans ce contexte comme une tactique pour éviter de mauvais résultats, si bien que la fréquence relativement élevée des dispenses chez les Juifs doit s'ajouter aux indices de sous-classement du groupe dans les activités sportives au lycée.

Dans le tableau 4 s'inscrit une démonstration encore plus explicite de la relation marquant la réussite de l'investissement dans les sports chez les « assimilés » manifestes ou parmi les Magyars de souche. Chez les juifs (comme chez les Catholiques) les meilleures notes moyennes en éducation physique s'observent en effet (dans l'ordre) parmi les élèves au nom « magyarisé et parmi les Magyars nominaux¹⁰. L'écart des notes entre élèves juifs au nom hongrois et leurs coreligionnaires aux noms allemands, slaves et autres varie de 0,20 à 0,32, soit un éventail du même ordre que ce qui sépare les notes des élèves juifs et non juifs dans leur ensemble. On dispose d'une bonne mesure de l'effet propre à la posture « assimilationniste » lorsqu'on sait (toujours d'après le tableau 4) que la note moyenne d'éducation physique obtenue par les élèves juifs aux noms « magyarisés » pendant leur scolarité (1,79) est à peine moins bonne que le score comparable des Catholiques (1,73) ou Luthériens (1,77) aux noms

¹⁰ En raison des progrès du mouvement de magyarisation des noms chez les allogènes depuis surtout 1867 (date de l'indépendance nationale retrouvée mais aussi de l'émancipation des juifs) une fraction des fidèles nominalement magyars de *tous* les groupes confessionnels (sauf peut être des Calvinistes et de la petite église unitarienne, de recrutement presque exclusivement hongrois) doit être considérée comme « magyarisée ». Ceci vaut pourtant beaucoup plus pour les Juifs que pour les autres puisque les membres de ce culte — 6% de la population — ont participé à la concurrence *de près de deux-tiers de l'ensemble* (!) dans ce mouvement d'assimilation volontaire avant 1919. Les élèves juifs « magyarisés » saisis dans l'enquête devaient toutefois leurs noms à des actes de changement nominatif intervenant pendant leurs études secondaires mêmes, puisque ceux-ci se trouvent consignés dans les registres des gymnasia fréquentés.

hongrois. Elle est même nettement meilleure que le score correspondant des calvinistes (1,85). On ajoutera que ces variations systématiques des notes selon le degré objectif d'assimilation ne valent que pour l'éducation physique. En latin les élèves juifs aux noms hébraïques présentent de meilleurs résultats et des « slaves et autres » des résultats sensiblement égaux aux porteurs de noms hongrois. C'est donc surtout avec la réussite sportive (et moins avec l'excellence dans les matières classiques) que l'effort d'assimilation réalisé présente (chez les élèves juifs autant que chez les Catholiques) une corrélation patente.

Ces variations très significatives peuvent s'interpréter dans au moins trois registres.

Les élèves juifs minimalement « assimilés » (surtout ceux qui acquièrent la magyarisation de leur nom pendant leurs études) font partie des milieux sécularisés qui, sans nul doute, rejettent aussi le plus radicalement l'habitus traditionnel du judaïsme pieux comportant un rapport malaisé ou honteux avec le corps. Libérés probablement depuis longtemps (pour la plupart) des tabous du corps — une des grandes ruptures opérées par la modernité dans tous les groupes sociaux —, ils éprouvent de ce fait moins que leurs coreligionnaires encore traditionalistes des difficultés pour satisfaire aux exigences de l'institution scolaire relatives aux exercices sportifs.

Dépourvus d'entraves liées à la « mentalité traditionnelle », les élèves juifs magyarisés doivent en même temps s'affirmer concrètement face à des camarades porteurs d'autres traditions (de la noblesse hongroise ou du militarisme nationaliste notamment) dans le champ de la compétition scolaire. On comprend qu'ils soient poussés davantage que les coreligionnaires plus en retard sur le chemin de l'intégration à se faire valoir autant sur le terrain même du sport, plus propre aux valeurs de leurs « adversaires » du groupe d'accueil, que dans les « joutes de l'esprit », plus proches de leur héritage culturel collectif. L'excellence sportive au lycée pour des Juifs assimilés permet non seulement d'entrer à égalité « dans le jeu des autres », mais encore de prendre une importante revanche symbolique sur des dépréciateurs antisémites qui n'ont jamais manqué l'occasion d'agiter les stéréotypes des « Juifs faiblards » ou « couards », répugnant aux exercices physiques.

C'est finalement par cette même revanche symbolique que s'exprime le plus pleinement la conformité — que les « assimilés » souhaitent réaliser plus que d'autres et à tout prix — par rapport aux normes institutionnelles de l'Ecole et de la société hôte en général. De même que les vertus militaires manifestées par les Juifs (pendant la lutte de libération nationale de 1848-49 ou dans les tranchées de la Grande Guerre) sont méthodiquement mises en valeur dans les discours d'auto-défense du judaïsme hongrois, de même il y est souvent fait mention des grands sportifs juifs gagnant des médailles pour la gloire du pays dans les compétitions internationales. L'affichage même inconscient de la réussite en éducation physique pour les élèves juifs magyarisés participe aux comportements compensatoires qui renforcent ou autorisent la « bonne conscience des assimilés » surtout lorsqu'il s'agit d'affronter un environnement social hostile.

Tableau 1

Les notes d'éducation physique selon le culte des élèves de toutes les classes dans les lycées des garçons à Szeged pendant la montée du fascisme, (1935-1943)*

a) notes moyennes **		élèves juifs				autres élèves			
	1935/6	1,97				1,67			
	1938/9	2,09				1,74			
	1943/4	2,37				1,72			
b) notes	1	2	3	total	1	2	3	total	
1935/6	28	46	26	100	45,6	41,8	12,6	100,0	
1938/9	21	46	33	100	42,2	41,1	16,6	100,0	
1943/4	11	41	48	100	44,2	39,3	16,5	100,0	

* Dépouillement des notes pour les années choisies d'après les listes des élèves par classes publiées dans les *Rapports annuels* des trois lycées des garçons de la ville de Szeged (Lycées d'État Baross et Klauzet Lycée Municipal de la Congrégation Piariste).

** Les notes variant de 1 (meilleure) à 3 (suffisant) — 4 étant la note éliminatoire — la réussite relative se mesure à la proximité de la moyenne rapport à 1.

Tableau 2

Les notes et les exemptions d'éducation physique dans les classes terminales des lycées de garçons à Szeged selon le culte, l'origine régionale et le caractère ethnique du nom (1880-1945)*

		note moyenne	%	N d'exemptés
catholiques	de Szeged	1,56	7,2	952
	d'ailleurs	1,62	8,4	1.004
autres chrétiens	de Szeged	1,62	12,3	163
	d'ailleurs	1,76	12,7	197
	de Szeged	1,93	18,0	278
juifs	d'ailleurs	2,14	17,3	237
catholiques aux noms	hongrois	1,56	6,9	1.121
	allogènes	1,64	9,0	802
	hongrois	1,69	10,6	226
autres chrétiens aux noms	allogènes	1,72	15,5	129
	hongrois	1,96	21,2	193
juifs aux noms	allogènes	2,06	15,7	298

* Voir notes du tableau 1.

Tableau 3

L'évolution des notes moyennes et des proportions d'exemptés d'éducation physique selon le culte chez les élèves des lycées de garçons à Budapest depuis les années 1870 jusqu'à la fin des années 1920*

	% d'exemptés			notes moyennes**		
	1873- 1884	1903- 1911	1923- 1930	1873- 1884 N	1903- 1911 N	1923- 1930 N
Catholiques		17,5	5,5	4,0	2,02 (297)	1,73 (1.599) (2.933)
Autres chrétiens		11,0	8,0	3,4	2,19 (89)	1,78 (668) (1.079)
Juifs		21,2	6,2	5,8	2,26 (308)	1,99 (1.777) (1.188)

* Résultats d'enquête par le dépouillement de tous les registres d'inscription et de notation des élèves de chaque lycée en activité à Budapest aux dates concernées pour les classes terminales, initiales et de 4ème (quatrième année de scolarité dans les lycées à 8 classes). Les dates et les classes choisies correspondant à des cycles complets d'études secondaires. Par exemple l'enquête s'est portée sur la première classe des lycées en 1923, sur les classes de 4ème en 1927 et sur les classes terminales (8ème dans ce système) en 1930. Pour les décennies antérieures le dépouillement a été opéré pour chaque classe sur plusieurs années en raison de la petitesse relative des effectifs totaux pendant une année.

** Les notes s'échelonnant de 1 (la meilleure) à 3 (passable) et à 4 (insuffisante, échec), la mesure de l'excellence est la proximité de la note moyenne par rapport à 1.

Tableau 4

Notes moyennes en latin et en éducation physique des élèves des lycées de garçons à Budapest selon le culte et le caractère ethnique du nom depuis les années 1870 à la fin des années 1920*

CATHOLIQUES		1,75	2,58	0,83	
au nom	hongrois	1,73	2,55	0,78	
	allemand	1,76	2,48	0,72	
	slave	1,82	2,68	0,86	
	autre étranger	1,71	2,68	0,97	
	« magyarisé »	1,48	2,63	0,77	
CALVINISTES		1,86	2,63	0,77	
au nom	hongrois	1,85	2,65	0,80	
	allogène	1,87	2,41	0,54	
LUTHERIENS		1,73	2,54	0,81	
au nom	hongrois	1,77	2,60	0,83	
	allemand	1,70	2,49	0,79	
	slave	1,68	2,48	0,80	
	autre étranger	1,76	2,50	0,74	
JUIFS		2,01	2,39	0,38	
au nom	hongrois	1,91	2,26	0,35	
	allemand	2,11	2,48	0,37	
	hébraïque	2,02	2,24	0,22	
	slave et autre	2,11	2,27	0,16	
	« magyarisé »	1,79	2,16	0,37	

* Cf. remarques en bas du tableau 3. Etant donné les inégalités d'effectifs entre les catégories d'élèves selon le caractère de leur nom n'ont été retenues ici que les catégories un peu fournies dont la nature varie d'un groupe confessionnel à l'autre. C'est ainsi qu'il n'y a qu'une seule catégorie d'allogènes (avec des effectifs d'ailleurs minimes) chez les Calvinistes, la quasi-totalité de ceux-ci étant, on le sait, historiquement issue de souche magyare.

Mentalité-identité d'archiviste : l'état de la profession en Hongrie¹

Les notions à traiter

Il est rare que l'on puisse trouver une étude ou un écrit polémique sur la mentalité ou l'identité professionnelle dans la littérature archivistique. Il semble que les archivistes n'aient pas parlé d'eux-mêmes, mais là n'est pas la vraie raison. Le développement et le changement de la *mentalité* — c'est-à-dire la façon de penser et l'ordre des valeurs professionnelles, culturelles et morales — se produisent en fait à un niveau beaucoup plus profond que celui des événements. C'est un processus qui dure des dizaines d'années, qu'il est difficile de saisir et de décrire sur la base de documents. Il n'est pas surprenant que des sujets auxquels correspondent des corpus bien définis soient l'objet d'études plus nombreuses. Prenons, par exemple, le cas de la législation archivistique : sa bibliographie est particulièrement fournie, et pourtant je suis persuadé que son rôle est souvent surestimé. Les meilleures lois sur les archives sont celles qui s'adaptent aux conditions sociales et professionnelles et ne visent pas à les transformer radicalement. Si les conditions matérielles et intellectuelles ne correspondent pas à ses stipulations, une loi ne sera pas respectée. La force organisatrice de la législation archivistique est, en outre, souvent surestimée, et, en comparaison, celle de la mentalité professionnelle sous-estimée. C'est peut-être en Allemagne, où des dispositions fédérales, communales, corporatives etc. réglementent les différents types de services d'archives, que la législation est la plus complexe et la plus complète à la fois. Pourtant les résultats témoignent du bon fonctionnement du système archivistique parce que la mentalité professionnelle et les traditions culturelles rendent possible la coordination et la coopération entre des groupes aux intérêts souvent différents. Autre exemple caractéristique, la Hongrie, où la loi sur les archives de 1969 est formellement en vigueur, mais pratiquement inapplicable parce qu'entre temps, la société a radicalement changé (d'une part apparition d'un large secteur privé avec une législations sur les faillites,

¹ Ce texte est tiré d'une conférence faite à Paris le 22 juin 1994 au stage international technique d'archives organisé par le Comité International des Archives, dont le directeur exécutif, Charles Kecskeméti, ainsi que l'auteur de cet article, participe à un programme de recherche du CIEH, financé par le ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, sur la *Construction de la mémoire du XX^e siècle en Hongrie*. Toujours dans le cadre de ce programme une étude menée par Lajos Körmendy avec l'aide de Paul Gradwohl sur les archives contemporaines hongroises est en voie d'achèvement.

des droits personnels, du pluripartisme, et d'autre part disparition du secteur étatique monolithique et de la dictature, modifications de la Constitution et des lois fondamentales avec lesquelles la loi sur les archives se retrouve en contradiction). La communauté archivistique et la profession existent et fonctionnent, plus ou moins bien, malgré l'absence d'un cadre législatif adéquat, parce que la mentalité professionnelle des archivistes et d'autres groupes qui coopèrent avec eux est bien ce qui fait « bouger les choses » car elle représente une force considérable d'organisation du travail.

En analysant la mentalité d'archiviste, il faut être conscient du fait qu'il s'agit de « structures historiques » qui se forment et se modifient lentement, et qu'elles sont enracinées dans le passé. C'est la stratification et le contenu de la culture, notamment les traditions administratives et scientifiques, qui déterminent en premier lieu la mentalité des archivistes. (Ces traditions sont naturellement déterminées elles-mêmes par une série de facteurs économiques, sociaux et politiques.) Les conditions du présent contribuent aussi à modeler la mentalité, mais, même si elles pèsent fortement, leur effet ne se manifeste que tardivement, peut-être vingt ou vingt-cinq ans plus tard, ce qui peut constituer un piège interprétatif. Toutes les communautés professionnelles doivent s'adapter aux exigences, autrement dit répondre aux défis de la société en mutation. Mais les exigences peuvent changer d'un coup, c'est-à-dire beaucoup plus rapidement que l' « évolution potentielle » de la mentalité. Il ne faut pas que cette dernière « bouge » en synchronie avec les exigences sociales, puisqu'elle ne donne que le cadre des réponses, c'est à dire des actes et du fonctionnement de la communauté. Si ce cadre est adéquat aux nouvelles réponses demandées, la communauté, la profession est en mesure de se développer rapidement et d'acquérir une bonne, ou une meilleure position dans la société. Mais si le cadre est inadéquat, par exemple s'il est impossible d'implanter de nouvelles méthodes professionnelles à cause du conservatisme de la communauté, cela devient un grave obstacle interne qui empêche le développement de la profession et peut aboutir à la dégradation de son statut social.

On confond souvent les notions de *mentalité* et d'*identité*. Il est vrai que les deux termes coïncident en partie. L'identité résulte du processus d'identification, comme son nom l'indique (dans la plupart des cas il y a même auto-identification), et de formulation de valeurs professionnelles, culturelles et morales, ainsi que des tâches et du rôle à remplir dans la société. La mentalité, ne correspond, elle, qu'aux dimensions professionnelle, culturelle et morale citées plus haut. L'identité est également importante en ce qu'elle peut donner conscience et cohérence à la communauté, et rendre possible la connaissance de soi-même, ce qui est nécessaire pour améliorer, développer la mentalité. Enfin, elle est indispensable, parce qu'aucune communauté professionnelle ne peut exister sans priorités à suivre dans le travail quotidien. Il peut toutefois se produire que la communauté en tant que telle n'ait pas encore effectué ce travail conscient d'auto-identification et de formulation. Dans ce cas, ce sont des individus ou de petits groupes appartenant à la communauté qui tentent de le faire, probablement sans le décrire, mais puisqu'il n'y a pas de consensus à ce sujet, on dit que la communauté a une identité fragmentée et confuse.²

² Malheureusement ce type de situation a régné en Hongrie comme on le constate dans un débat entre archivistes hongrois sur cette question. Voir les articles parus en 1986 et en 1987 dans la revue *Levéltári Szemle*.

Le développement de la mentalité d'archiviste en Hongrie

Les archives hongroises ont une longue tradition. Les archives du royaume (*Archivum regni*) ont été fondées par une loi de 1723. Le début de l'histoire moderne de l'archivistique hongroise date de 1874, avec la fondation des Archives nationales de Hongrie. Les soixante-dix années qui suivirent la fondation furent décisives du point de vue de la mentalité professionnelle. Les Archives nationales ont dominé cette période, bien qu'il existât aussi des archives départementales, où le service était constitué dans la plupart des cas d'un archiviste et d'un rédacteur-magasinier. Les archivistes de l'institution nationale servaient sans doute aucun de modèles à la communauté. Après sa fondation, on a commencé à y concentrer les archives des anciennes institutions féodales restées en place jusqu'à 1867, et remplacées alors par des ministères. (Entre 1911 et 1923, un bâtiment moderne a été construit pour cette collection.) Aux Archives nationales on s'est moins soucié des archives contemporaines que des documents historiques, parce que le service n'était guère alimenté par les ministères. Cette institution employait surtout des historiens, qui avaient donc une mentalité d'historiens-archivistes, et considéraient que l'archiviste avait avant tout à préserver et exploiter les documents historiques.³

Après 1945, le Parti communiste ayant pris le pouvoir a tout centralisé, y compris les archives. En 1950 fut fondé le Centre national des archives, qui dirigeait tout et disposait d'un pouvoir presque absolu. Un directeur investi de pouvoirs étendus a été également nommé à la tête des Archives nationales de Hongrie. Mais les directeurs étaient d'excellents experts. Ils ont cherché à mettre en pratique l'archivistique moderne de l'époque. Ils ont créé un réseau d'archives départementales (1951) avec le personnel approprié. (Par voie de conséquence, l'importance relative des Archives nationales a diminué.) Les fonds abandonnés ou nationalisés (fonds familiaux ou d'entreprises) ont été collectés, les documents ont été traités selon le classement, la description et la cotation standardisée. Dans les années cinquante et soixante les Archives nationales ont publié plus de soixante volumes d'instruments de recherche (répertoires, inventaires), et chaque service d'archives départemental a produit un petit volume d'état sommaire des fonds, établi d'après des normes nationales. Les documents étaient classés, classifiés, catalogués et décrits, si bien que le public pouvait savoir quels documents étaient conservés dans les archives. Cet ensemble de résultats a représenté un grand progrès de l'archivistique hongroise, les deux décennies dont il est question furent l'âge d'or de la communauté, du point de vue strictement professionnel. On peut se demander si le mérite en revient au régime communiste. Je dirais plutôt que c'est celui des archivistes dirigeants qui ont reçu du régime autoritaire les moyens de réaliser leurs idées.

En Hongrie, la fin des années soixante fut marquée par des réformes économiques, politiques et administratives. La vague des changements a touché également les archives. En 1969 le gouvernement a publié deux décrets sur les archives, complétés en 1971 par un arrêté du ministre de la Culture ; ces dispositions réglementèrent le

³ Une étude d'Iván Borsa à ce sujet va paraître dans le prochain numéro de *Levéltári Közlemények*. L'auteur a bien voulu me faire part de ses conclusions.

fonctionnement des archives pour les vingt années suivantes.⁴ Le modèle décentralisé succédant au modèle centralisé, les services départementaux devinrent pratiquement indépendants de la Direction des archives qui succéda au Centre national des archives, ils dépendirent désormais des comitats (départements).

Le bilan de ces deux décennies est assez contradictoire. Il y a eu sans nul doute des éléments positifs : les fonds, le budget, le personnel des services d'archives départementaux se sont accrus (la plupart des services départementaux ont vu leur personnel doubler). Mais on ne peut passer sous silence les aspects négatifs : la technique professionnelle a cessé d'évoluer, les travaux étaient souvent accomplis sans principes professionnels élaborés, on faisait de moins en moins de classement, de tri ou de descriptions, on publiait à peine (le dernier instrument de recherche publié est dans certains cas l'état sommaire des fonds paru au début des années soixante⁵). Malgré tout, on ne peut pas dire que les archivistes des années soixante-dix et quatre-vingts n'aient rien fait. Ils ont publié de nombreuses études historiques, concernant surtout l'histoire locale.

La mentalité d'historien-archiviste triomphait à nouveau, malgré le fait que les conditions professionnelles lui étaient moins favorables qu'avant la deuxième guerre mondiale : en effet, quantitativement l'importance des archives historiques avait diminué et celle des archives contemporaines augmenté. Cette contradiction apparente peut être résolue par l'explication suivante : l'administration (par exemple celle du comitat) en tant qu'autorité de tutelle ne se préoccupait pas du travail archivistique ; en revanche, l'archiviste offrait quelque chose d'intéressant à l'administration : il contribuait d'une part à créer l'image de la communauté (par exemple, celle du comitat) et d'autre part en élever le prestige. Bref, il consacrait ses activités (en particulier ses publications) au domaine de l'histoire, et l'administration acceptait ce détournement dont elle tirait profit.⁶

Les aspirations de l'archiviste et les besoins de l'administration coïncidaient, ce qui fut à la fois la cause du relatif succès matériel (budget) et du déclin professionnel. Il faut dire que beaucoup d'archivistes hongrois, ont, pendant ces deux décennies, estimé que leur travail d'archiviste était devenu mécanique, et qu'il n'avait pas le temps de se consacrer à la science, c'est-à-dire l'histoire. Car les services d'archives étaient devenus des bureaucraties elles-mêmes en contact, cohabitant avec l'Administration et ses organismes. De plus les travaux archivistiques proprement dit effectués sur les archives contemporaines (contrôle des organismes producteurs des fonds, tri, classement, description) n'avaient aucune base scientifique. On ne trouve, dans les revues professionnelles que quelques rares contributions sur le sujet, et aucun débat. Les archivistes agissaient donc selon leur bon vouloir individuel, et dans la plupart des cas, assez mécaniquement, ce qui ne pouvait leur donner de réelle satisfaction profession-

⁴ Le décret-loi n° 27 de 1969, le décret du Conseil des ministres n° 30/1969 (IX.2.) (kormányrendelet) et l'arrêté n° 130/1971 (M.k.10) MM du ministère de la Culture.

⁵ Les Archives nationales de Hongrie faisaient exception, on continuait, à une cadence de plus en plus ralentie, à y publier des instruments de recherche.

⁶ La plupart des services d'archives départementaux publiaient régulièrement des annuaires ou des recueils de textes sur le passé des comitats, contenant des études d'histoire locale, et les comitats étaient toujours prêts à financer ces publications.

nelle. On comprend pourquoi seule la perspective d'intervenir en tant qu'historien a semblé offrir une ouverture vers l'activité scientifique.

Pour bien comprendre l'état actuel des archives hongroises, il faut examiner les effets du système sur les archives. Notre point de départ sera la constatation qui précède : l'administration ne se préoccupe pas du travail archivistique. Le public non plus. Pourquoi ?

Le socialisme (communisme) et les archives

Dans la partie précédente, j'ai évoqué certains mérites du régime socialiste dans le développement archivistique. Il ne s'agit pas d'une particularité hongroise, il en a été de même dans d'autres pays d'Europe de l'Est. Dans les pays où les archives n'existaient pas ou étaient peu développées, l'organisation d'un système général d'archives a constitué un grand progrès. Par ailleurs, la comparaison avec l'activité archivistique de pays occidentaux permet de dégager d'autres traits caractéristiques.

Le domaine d'activité des archivistes de l'Est était plus étendu et plus varié que celui de leurs collègues de l'Ouest. La raison en est simple : entre 1945 et 1950, dans toute la région, le pouvoir nationalisa tout ou presque, la terre, les usines, les banques, les immeubles. Les administrations locales (par exemple les villes et les communes) cessèrent d'être autonomes. Les associations et les partis politiques ont été dissous, les Eglises éliminées de la vie publique. Les Archives nationales et départementales ont alors vu affluer les archives de familles importantes, les fonds des entreprises et des banques nationalisées, des archives municipales, les fonds des associations, des partis politiques et des Eglises.⁷ D'autre part, puisque les entreprises, les banques, les administrations locales etc. étaient surveillées par l'Etat, la gestion de leurs documents et leurs archives courantes étaient contrôlées par les archivistes d'Etat (à quelques exceptions près, tous les archivistes étaient fonctionnaires d'Etat). Cela signifie que la majorité de la production de documents du pays était sous le contrôle des archivistes.

Cette constatation peut amener à conclure que les archivistes avaient tout en main — le matériel, c'est-à-dire les documents, ainsi que des moyens puissants, c'est-à-dire le pouvoir et un système qui couvre tout — pour réaliser l'archivistique idéale. Mais en dépit de cette conclusion logique, les faits montrent que la cause des archives dans tous les pays d'Europe de l'Est, au-delà de différences notables, était dans un état arriéré. Il serait inutile de citer des données statistiques comparatives, parce qu'elles sont trompeuses. Les nombre de kilomètres de documents, de caméras pour microfilmage, de volumes publiés etc. ne montrent pas ce qui est le plus important, la qualité du travail archivistique, la qualité des documents choisis pour conservation permanente, l'ordre des documents dans les fonds et dans les services d'archives, le contenu informatif des instruments de recherche etc. Mais ceux qui ont visité plusieurs services d'archives à l'Est et à l'Ouest ont pu immédiatement constater la différence. En bref,

⁷ Dans la plupart des pays, les fonds des partis politiques ont été versés dans des archives « sûres », en Hongrie, aux archives du Parti Communiste qui ne tombaient pas sous le coup des décrets et de l'arrêté mentionnés ci-dessus.

les archives de l'Est étaient vouées au sous-développement à long terme, parce que plusieurs facteurs en entravaient le développement. Ces facteurs sont les suivants :

1. Le manque de démocratie

Dans ce qui précède, nous avons parlé de la nationalisation, qui fut en fait une confiscation, puisque rien ne venait en compensation ni réparation. Une grande masse de documents, certificats ou autres justifiant la propriété ont alors perdu leur valeur probante.

Les communistes ayant mis fin à la séparation et à l'indépendance des pouvoirs, les tribunaux dépendaient désormais de l'exécutif. Personne n'osa plus poursuivre un ministre ou un haut fonctionnaire communiste, parce qu'un tel procès, les preuves n'ayant aucune valeur, aurait été sans espoir. Ceci montre également l'absence de valeur probante des documents.⁸

Il est très intéressant que ce mécanisme eût fonctionné même sans arbitraire. Dans les années soixante et soixante-dix le régime hongrois était relativement libéral, également dans le domaine économique. Mais la concurrence n'existait pas, tous les organismes économiques se trouvaient dans une position de monopole. Les acheteurs étaient à la discrétion des fournisseurs, et n'osaient jamais agir contre eux. La violation de stipulations de contrats de la part des fournisseurs était un cas banal sans conséquences juridiques, donc les documents (contrats) n'avaient pas de valeur probante.

Le problème des dossiers secrets relevait d'un autre aspect du manque de démocratie. Plus le régime était arbitraire, plus grand était le nombre de documents déclarés secrets. En Hongrie, les années cinquante et soixante furent la pire période de ce point de vue : une partie considérable des documents créés fut déclarée confidentielle. L'explication de ce phénomène est très simple : l'appareil d'État voulait d'une part empêcher que les citoyens puissent connaître le fonctionnement de ses organes, d'autre part cacher la responsabilité des fonctionnaires. Les dossiers secrets étaient mis à part et retenus lors des versements, et, s'ils étaient versés aux archives, leur communication était interdite. Par conséquent, le principe de provenance était lésé d'abord parce que les documents confidentiels étaient gérés séparément et coupés de leur contexte documentaire. Et ensuite parce que les documents importants étaient inaccessibles dans les archives, ce qui ôtait tout intérêt à la recherche dans les fonds contemporains.

Ceci nous amène au problème de la communication des documents d'archives. La double norme était fréquente dans les archives hongroises. Il y avait un règlement public assez libéral, et un règlement non public⁹, beaucoup plus détaillé et restrictif. La communication des fonds datés d'après 1918 était difficile, celle des documents postérieurs à 1945 assez rare.

La conséquence de ces faits (le manque de valeur probante, les dossiers secrets et

⁸ La relation entre l'absence de valeur probante et le déclin des archives en Europe de l'Est a été démontrée par Charles Kecskeméti dans une étude parue sous le titre « Levéltári változások Kelet-Európában » in *Levéltári Közlemények*, n° LXIII/1-2, 1992.

⁹ Encore aujourd'hui il est impossible de publier les documents secrets doublant les normes officielles.

les obstacles à la communication) aboutit à ce que l'État, le public et les archivistes eux-mêmes considèrent les archives comme un dépôt de documents historiques, de papiers anciens, bien qu'on y conservât également des documents contemporains. L'État et le public toléraient que les archivistes se soucient peu des archives contemporaines, ou qu'ils les négligent. Il n'y avait de protestation ni de la part des organismes, ni de la part des chercheurs.

En même temps, les choses se passaient de manière différente en Europe de l'Ouest. Les services d'archives y collectaient des documents de plus en plus récents (les archives intermédiaires en sont un exemple marquant), le travail des archivistes était intégré à l'administration publique (voir le rôle des collègues américains dans le *records management* des organismes ou la fonction des *missions* en France). Dans les pays occidentaux, les administrations et les archives étaient et sont sous le contrôle (exercé par voie d'élections, des tribunaux et de la presse) de la société.

La conséquence de ces tendances divergentes fut à long terme que les archives de l'Europe orientale furent considérées comme moins importantes (papiers anciens), et que leur valeur sociale diminua.

2. *La pauvreté*

Il s'agit d'une pauvreté relative par rapport aux pays occidentaux. Mais les archives de l'Est étaient également pauvres dans leurs propres pays, ce qui nuisait aussi à leur prestige, dont la médiocrité, en retour, ne favorisait pas l'accès à des ressources accrues. Si le pays est pauvre et le prestige de la profession bas, les demandes de celle-ci sont toujours satisfaites en dernier. C'est la raison du peu de dotation en constructions nouvelles, en équipements, et de la modicité des salaires. Ce dernier point, ainsi que les mauvaises conditions de travail aggrava la position de la communauté qui ne pouvait pas attirer de main d'œuvre qualifiée, ce qui contribuait encore à dégrader la qualité du travail. Les facteurs négatifs s'aggravaient.

3. *L'isolement professionnel*

Il est hors de doute que les archives de l'Europe de l'Est étaient isolées de l'Ouest. Les voyages étaient souvent le privilège des directeurs. Par ailleurs, peu d'archivistes possédaient une langue étrangère. Les archives ne connaissaient pas les méthodes modernes, elles ne disposaient ni de moyens matériels (magasins), ni de ressources humaines pour traiter les problèmes posés par l'afflux de documents, dont il fallait pourtant bien faire quelque chose. Ils furent laissés sur place dans les organismes dont ils émanaient. Au début des années quatre-vingt-dix, il restait en Hongrie environ 100 km de documents dans diverses institutions (250 km étaient alors conservés dans les archives d'État).¹⁰ Mais on ne peut pas dire que les documents versés aux dépôts aient

¹⁰ Voir « A privatizáció és a levéltárak » — Nemzetközi szakmai konferencia Budapesten, in *Levéltári Szemle*, 1992/1, p. 17.

été bien traités. L'étude détaillée de l'administration, de la société et de l'économie, l'analyse des fonctions et des tâches de ces organismes, l'échantillonnage etc. ont été faits superficiellement ou pas du tout. Dans certains pays de l'Est, le principe de provenance, la base même de la profession, n'est pas encore perçu dans sa dimension véritable par tous les archivistes.

*

Voilà donc le bilan du socialisme du point de vue des archives. En 1989, les pays de la région ont subi de grands changements qui ont profondément affecté le domaine des archives. La situation s'est trouvée modifiée. Selon les domaines tout a changé en quelques semaines, mois ou années. Ce fut et c'est encore un grand défi pour les gestionnaires d'archives. Reste à savoir s'ils sont capables de répondre aux nouvelles exigences.

Les archives hongroises après 1989

Certains historiens disent que le socialisme ne fut qu'une tentative de modernisation, une tentative pour accélérer le développement socio-économique. Nous connaissons bien le résultat : la faillite — entre autres — de l'économie. Après le tournant de 1989, les grands systèmes de redistribution se sont effondrés, et la concurrence des produits et des prestations a frappé les entreprises. Selon certaines estimations, 60% des entreprises hongroises ont été en faillite, le sont ou le seront dans quelques années. La plupart d'entre elles sont ou seront liquidées. (Les statistiques hongroises ne sont pas les pires, d'autres pays de la région sont dans une situation similaire ou parfois pire). Ces entreprises possèdent des documents dont le sort constitue un des plus grands soucis des archives des pays d'Europe de l'Est.

Depuis deux ans, la Hongrie dispose d'une loi sur la faillite qui statue sur les documents des entreprises liquidées : ils doivent être transférés aux archives compétentes. Le classement et le tri doivent en être effectués aux frais de l'entreprise selon ses disponibilités avant le versement. Les conditions légales et juridiques sont données, il ne manque « que » l'espace et les méthodes modernes d'archivage. Le temps aussi fait défaut : les faillites se suivent sans discontinuer et les documents ne peuvent pas rester au siège des entreprises liquidées. La politique imposée aux archives hongroises consiste à accueillir le plus possible de documents, on doit souvent les entreposer dans des magasins loués, et leur traitement aura lieu plus tard.

Le nouveau gouvernement, élu démocratiquement en 1990, s'est aussitôt employé à rétablir la valeur de la propriété privée au moyen de privatisations ou, dans une faible mesure, de reprivatisations. Il a décentralisé et démocratisé l'administration publique locale, rétabli la liberté d'association. Les effets de ces changements sur les archives sont de même nature que ceux qui se sont produits entre 1945 et 1951, mais en sens contraire :

- le champ d'acquisition des archives d'État se rétrécira : une grande partie des archives économiques en sortira, ainsi que, probablement, les archives familiales ;
- une partie des documents transférés aux archives après la prise du pouvoir par les communistes doit être rendue aux propriétaires d'origine ou à leurs successeurs

(archives familiales, fonds des entreprises, des associations et des partis politiques, archives ecclésiastiques) ;

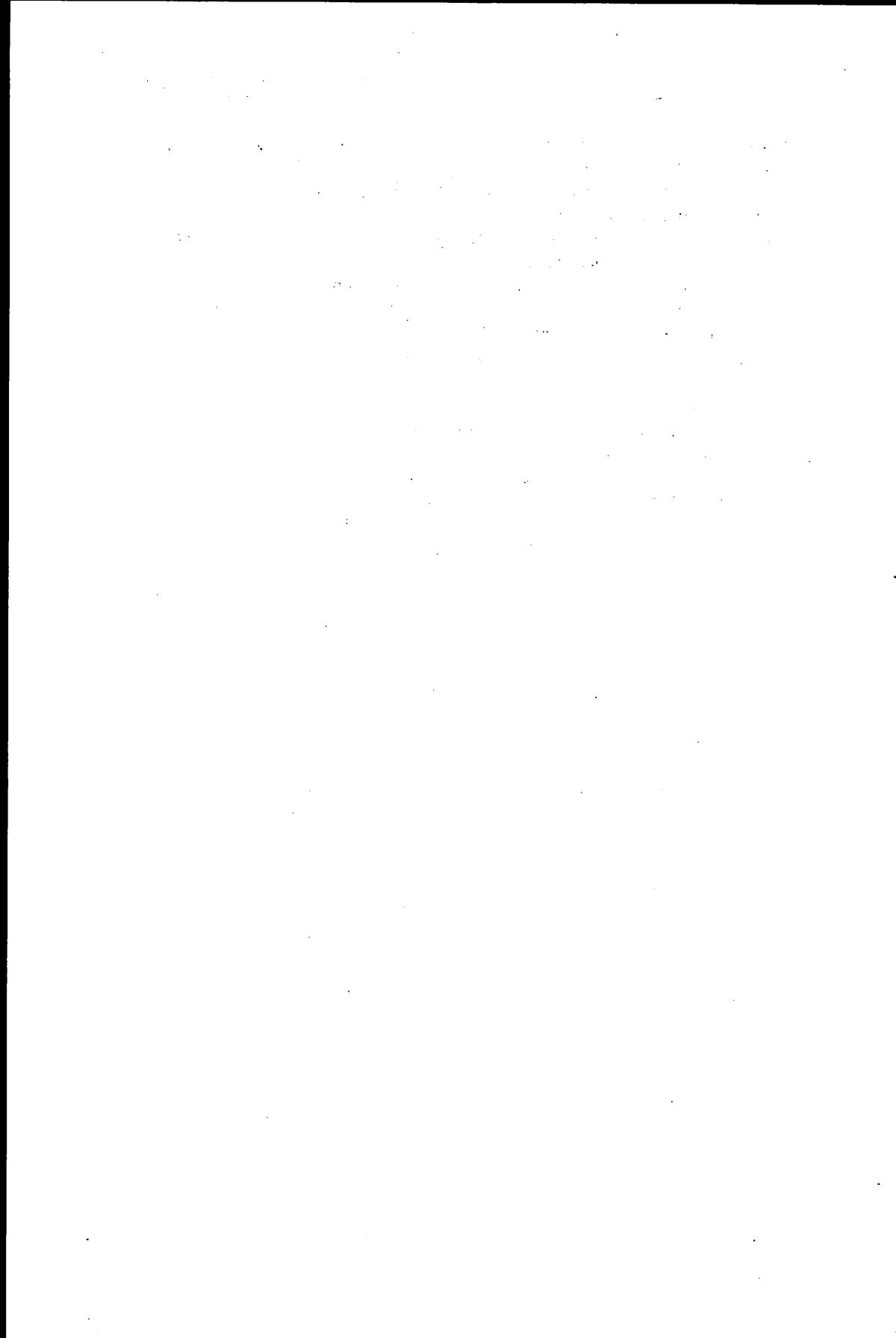
— on peut prévoir la création de nouveaux services d'archives ; plusieurs villes, municipalités et communautés fonderont leur propre service. (Le problème est qu'actuellement, les fonds municipaux se trouvent dans les archives d'Etat, et le partage des fonds [documents] peut donner matière à discussion).

Les archivistes hongrois, comme leurs collègues des autres pays de la région, font face à des problèmes très délicats. Prenons par exemple le cas d'une entreprise privée à l'origine, nationalisée en 1947, puis privatisée en 1992. Il s'agit d'un fonds dont le début est privé, sa continuation (1947-1992) appartient à l'État et les nouveaux documents à la firme privée.

Dans la partie précédente, on a parlé en détail de la dévaluation de la profession archivistique pendant le socialisme. Après 1989, on constate en Hongrie un changement radical dans ce domaine. La cause principale en est l'augmentation de la valeur probante des documents. Etudions un exemple concret. Les cinq dernières décennies de l'histoire de la Hongrie ont été singulièrement mouvementées : régime autoritaire de droite, deuxième guerre mondiale, lois sur les Juifs, holocauste, captivité, régime autoritaire de gauche, travaux forcés, procès politiques, nationalisations, révolution de 1956, répression ... Il n'y a guère de familles qui n'aient été victimes d'un de ces événements. La nouvelle démocratie voudrait compenser financièrement les préjudices et les torts subis sous les régimes précédents. Plusieurs lois de compensation ont été adoptées. Mais pour justifier leurs droits à une compensation, des milliers de citoyens se présentent aux archives pour trouver les documents concernant les biens confisqués, nationalisés, la captivité etc. Le public, la société a ainsi découvert que les archives existaient et qu'on y conservait des documents de haute importance. (Par ailleurs, cet afflux de demandes représente un fardeau écrasant pour les archives, dans certains services, le nombre de communications a été multiplié par 15.)

Ces dernières années, le prestige des archives a donc considérablement augmenté. Les archives hongroises peuvent-elles tirer profit de cette occasion historique ? L'afflux des demandes liées à la « compensation » n'a pas donné lieu à des expériences entièrement positives. Les archivistes auraient pu communiquer beaucoup plus de documents si le tri en avait été effectué auparavant de manière plus professionnelle, si les fonds conservés avaient été mieux classés, si les instruments de recherche avaient été plus appropriés etc. A mon avis, il faut à la communauté encore cinq ou six ans pour prouver l'importance de son travail. S'ils y parviennent, les archivistes hongrois se trouveront alors à égalité avec leurs collègues occidentaux, ce qui signifiera des ressources financières accrues, davantage de bâtiments, d'équipements, et de meilleurs salaires. (Ce n'est pas par hasard que trois grands bâtiments d'archives sont en cours de réalisation en 1994¹¹, alors que durant les 40 ans de socialisme, un seul a été construit.) Mais en cas d'échec, la profession risque de se voir cantonnée à son sort des années socialistes, avec en prime la sensation accrue du décalage par rapport aux collègues occidentaux.

¹¹ Archives du Comitat de Bács-Kiskun, Archives nationales de Hongrie, Archives municipales de Budapest.



Árpád Göncz, dramaturge

C'est un lieu commun de dire que la littérature hongroise — y compris la littérature dramatique — a toujours été très étroitement liée à l'histoire de la nation, et ceci non seulement du point de vue de la thématique, de la vision du monde, mais aussi de la réception même. Dans toute l'Europe centrale, les rapports de l'individu et de l'histoire paraissent plus compliqués, plus durs que dans les pays occidentaux. L'individu y est plus directement livré aux forces de l'histoire, son état déterminé par l'histoire semble être plus fatal. Nombre de « grands sujets » de la littérature hongroise du vingtième siècle ont traité à ces rapports, ce qui crée des paradigmes littéraires adéquats aux conditions historiques et sociales.

Dans les années cinquante, les auteurs dramatiques mettaient en scène des héros historiques afin qu'ils servent d'exemples moraux, de représentants de la nation, capables de transformer les circonstances humaines. Ils étaient représentés d'une manière romantique et souvent didactique, comme des êtres susceptibles de légitimer et de justifier les buts politiques du pouvoir de l'époque. A partir des années soixante, avec la disparition de la pression directe de la dictature, le récit « historique » se transforme en discours parabolique : les événements et les héros historiques ne jouent qu'un rôle secondaire, subordonné, pour exprimer les idées de l'auteur sur le présent, la situation actuelle. D'autre part, à partir de cette époque, on pouvait parler librement des événements du passé récent, c'est-à-dire de la guerre ou de la dictature, dont la problématique morale était toujours vivante. Les traits caractéristiques de ce paradigme sont la rétrospectivité, le geste moral et la réflexion rétrospective morale du héros. Ces œuvres présentent l'individu « jeté dans l'histoire », dans des situations où il est contraint de prendre des décisions graves. Il doit choisir entre le bon et le mauvais côté, entre l'activité et la passivité, et doit subir les conséquences de ses décisions.

Ce héros n'est pas toujours « héroïque ». Il est parfois le « Hongrois anonyme », comme le nomme Árpád Göncz dans un de ses essais : « A quoi se reconnaît le Hongrois anonyme de mon âge, qui a déjà vécu plus de soixante ans ? Essayons de tracer son portrait à la manière dont la police fait d'ordinaire celui des criminels anonymes, selon le signalement tantôt concordant, tantôt divergent des témoins. Ce Hongrois a perdu au moins six années de sa vie, s'il n'a pas été enterré dans cette terre glacée d'Ukraine où il a marché, les pieds gelés dans ses godillots aux semelles minces, près de 1200 lieues, en lutte permanente, et, si, n'ayant pas été fait prisonnier de guerre, il est parvenu à rentrer chez sa mère, auprès de sa femme et de son enfant, s'il en avait. »

L'histoire de cet homme continue : après quelques années de tranquillité, sa vie a été bouleversée par les nationalisations, les déportations, les persécutions politiques. Le Hongrois anonyme a dû choisir : ou bien il désavoue ses propres idées, sa propre conviction politique, ou bien il sera déporté ou emprisonné. S'il voulait éviter tous ces ennuis, il a dû apprendre à mentir sans cesse. Après la mort de Staline, l'obscurité politique commença à se dissiper, puis survint 1956. Après la chute de la révolution, le Hongrois anonyme, s'il n'était pas mort au cours des luttes ou s'il n'avait pas été emprisonné, s'est vu contraint de se retirer en « émigration intérieure » et de se taire. La situation politique ne changera qu'à l'issue d'un long et difficile processus.

L'œuvre dramatique d'Árpád Göncz, composée de six pièces, représente ces tendances historiques générales que nous venons d'esquisser brièvement, tout en constituant un paradigme dramatique tout à fait original. L'intention et l'inspiration historiques sont primordiales et déterminantes dans ses pièces. « Pourquoi écrit-on des pièces de théâtre ? Pour qu'on puisse tousser si un morceau de l'histoire nous est resté en travers de la gorge », dit-il. C'est l'occasion de pouvoir surmonter sa propre situation, d'avoir une perspective élargie sur l'histoire dont on est à la fois victime et participant actif. L'histoire est en même temps la biographie de l'individu, et la biographie personnelle est un fil du tissu de l'histoire. Le destin individuel fait par conséquent partie du destin collectif. Il existe des variantes dans la vie du Hongrois anonyme, mais les principales étapes, les tournants décisifs en sont les mêmes, ils sont tout aussi inéluctables.

Ainsi, quand on parle de l'intention historique des œuvres de Göncz, on parle aussi d'une intention personnelle et biographique. En réalité, il a d'une part été contraint de supporter toutes les vicissitudes de ce siècle, mais il a aussi choisi délibérément de prendre une part active et consciente aux événements, à la guerre aussi bien qu'à la révolution. Ses expériences vécues ont fourni plus d'un sujet à ses œuvres. Cependant, les faits de sa vie apparaissent dans ses nouvelles et ses pièces à un niveau distancé, et privés de traits subjectifs. Son rapport aux événements auxquels il a participé a toujours été une attitude objective et distancée, celle d'un observateur qui veut être indépendant de sa propre situation, pour grave et désespérée qu'elle soit. Ainsi ses expériences personnelles prennent-elles corps dans ses œuvres en laissant libre cours à la réflexion, aux argumentations et conclusions intellectuelles. « Au fond, je suis une nature pudique », répond-il à un journaliste qui l'interroge sur ses expériences de prison. C'est pour cela qu'il est prédestiné, nous semble-t-il, à cultiver en premier lieu le genre dramatique, le genre le moins subjectif, sans narrateur, par excellence polyphonique et argumentatif, susceptible d'exprimer l'essence ambivalente et polyvalente des phénomènes et de mettre en forme littéraire définitive les expériences vagues et subjectives de l'individu.

La *Comédie pessimiste*, écrite en 1986, peut être considérée comme le résumé le plus complexe et le plus cristallisé de la vision de l'auteur sur l'histoire du vingtième siècle. Il y a concentré toutes ses expériences et ses connaissances sur le Hongrois anonyme. Le titre même de la pièce permet des associations littéraires et historiques : il nous rappelle une autre pièce, la *Tragédie optimiste* du dramaturge russe V. Vičnievski. Celle-ci présente l'histoire d'une femme, commissaire bolchevique pendant la guerre civile russe, qui combat âprement les contre-révolutionnaires et lutte pour la

victoire des idées communistes. Elle perd la vie dans cette lutte, mais sa mort ne paraît pas tragique dans la pièce, parce que son sort est présenté comme un exemple, il « montre le chemin de l'avenir », selon la phraséologie de l'époque.

C'est cet avenir qui apparaît dans la *Comédie pessimiste*, amer contrepoint de l'autre pièce. Les pensées, les souvenirs et les monologues intérieurs du personnage principal reflètent la succession des décisions et des choix moraux qui ont conduit au présent scénique, un peu à la manière des drames analytiques qui cherchent les antécédents d'un état actuel. La présentation du monde interne et du temps subjectif rapproche pourtant la pièce du surréalisme : la vision scénique est organisée par la réalité vécue et imaginée, par les songes et les désirs. Vivants et morts de trois générations sont présents sur scène, dans la chambre d'Iza, le personnage principal de la pièce. Les trois générations impliquent trois attitudes, trois stratégies mises en œuvre contre les forces de l'histoire. C'est le respect absolu des lois, sans considération morale, qui caractérise l'attitude des grands-parents, ils ne veulent rien d'autre que survivre au déroulement de l'histoire. Le mari de leur fille, tué dans le « goulag » hongrois, s'était engagé dans les luttes sociales et avait accepté les conséquences de ses décisions d'ordre moral. D'autres personnages de son âge représentent des attitudes opposées, ils préfèrent survivre à tout prix, même au prix de trahisons et de compromis moraux. La fille d'Iza, représentante de la génération la plus jeune, voudrait se libérer des liens de l'histoire qui déterminent de façon absolue la vie de ses parents. Elle voudrait vivre sa propre vie dans un monde indépendant de l'histoire.

Mais cette indépendance est-elle réellement possible ? Comment l'individu peut-il parvenir à sa véritable identité ? En acceptant ou en refusant la détermination de l'histoire. Ce sont autant de questions cardinales que posent les pièces d'Árpád Göncz. Au fond, il ne veut ni résoudre ces questions, ni juger ses personnages ; il veut seulement poursuivre un dialogue permanent. La structure d'idées de ses pièces suit toujours un processus de confrontation, une confrontation à la fois intérieure et extérieure. Les situations dramatiques condensent le résultat définitif d'un processus passé où les personnages sont contraints de faire le bilan de leur comportement. Ils font des réflexions, des révisions, des « comptes et inventaires » rétrospectifs. Toujours avec rigueur, avec conséquence, suivant une argumentation plus intellectuelle que sentimentale. Les situations dramatiques de *Médée hongroise* (1976), de *Bilan* (1986) ou des *Grilles* (1968) forcent les personnages à prendre des décisions définitives pour leur avenir. Ces situations semblent donc constituer des points de cristallisation : elles condensent les effets du passé et conduisent vers l'avenir, c'est-à-dire déterminent le destin futur du héros.

L'homme doit choisir lui-même son destin, c'est ce que suggère cette situation dramatique ; il est toujours possible de choisir entre le bon et le mauvais côté. Emmanuel, le héros des *Grilles*, libéré par le dictateur après avoir passé dix ans en prison, pourrait profiter de la consolidation politique et vivre comme tout le monde avec sa femme dans l'appartement élégant que lui a offert le « Président », son ancien camarade. Il demeure cependant intransigeant, ou plutôt il suit sa propre destinée : il ne renonce pas à son identité, car il est resté toujours inchangé, même en prison et sous la torture. C'est l'attitude de Médée qui telle un tribunal se met en accusation ainsi que son mari. Elle dresse elle aussi un « bilan », en analysant avec fureur la trahison de son

époux, en s'examinant avec une logique impitoyable et cruelle. Puis elle choisit la vengeance et la mort comme l'unique possibilité qui lui reste.

Dans *Bilan*, deux destins opposés se rencontrent et se confrontent. L'héroïne voudrait oublier tout son passé et quitter son destin comme on quitte un manteau, mais il lui faut se rendre compte que c'est impossible. Elle ne trouve pas la liberté en Amérique, où elle reste une étrangère même pour sa propre fille. « Ici (en Hongrie), il y a partout des barrières, dit-elle, pour qu'on ait quelque chose à franchir. Là-bas, il n'y a pas de barrières. Mais il y a entre les maisons ou les êtres une frontière invisible que tu ne peux pas traverser si on ne t'y invite pas. Autrement, tu peux crever librement. » Elle en peut pas, elle n'ose pas changer de vie, elle reste l'étrangère. Selon l'autre personnage de la pièce, il y a un déterminisme dont les liens ne sont pas indéchirables, grâce à la présence d'un ADN, non biologique, mais disons, moral : le code génétique d'une communauté. C'est précisément la reconnaissance et l'acceptation de ce code qui rend le héros libre, c'est ce qui lui permet de garder son identité même dans les conditions peu favorables du socialisme.

Dans *Grilles*, la première pièce du dramaturge, inspirée par ses expériences de prison, une autre question se pose, celle de la liberté et de la relativité de la liberté individuelle. Cette pièce, comme le théâtre absurde de l'Est en général, exprime d'une manière grotesque le paradoxe de l'être dans cette partie de l'Europe. Elle se déroule dans un espace et un temps abstraits, et présente une situation paradoxale où la liberté n'existe que derrière les grilles de la prison ou de l'hôpital psychiatrique. L'auteur y exprime sa conviction qu'il existe malgré tout un domaine inaccessible aux dictateurs : la réalité intérieure de l'individu, qui peut rester intacte, à l'abri des manipulations du pouvoir. Le héros de la pièce, emprisonné par un ancien camarade, choisit de rester prisonnier et d'écrire librement, quoique pour lui-même, et sur des feuilles de papier toilette.

Dans cette pièce, Göncz présente très distinctement les rapports psychologiques entre le prisonnier et son gardien, entre persécuté et persécuteur. La situation en est presque archétypique : « La description du mécanisme de l'interrogatoire dans les *Grilles* est la traduction d'un chapitre d'un manuel de l'Inquisition médiévale », dit l'auteur dans l'interview mentionnée. Ces deux rôles se trouvent également au centre du conflit de *Sarusok* (*Les gens en sandales*). L'action du drame se déroule au début du quinzième siècle en Hongrie, son sujet est puisé, comme celui de tant d'autres pièces hongroises des années soixante, dans l'histoire des mouvements hérétiques. (Ces œuvres dramatiques, que la critique appelle « drames de dispute théologique », traitent sous forme de parabole du conflit de la foi et de la morale.) Dans *Sarusok*, Árpád Göncz crée le modèle abstrait de la situation où la foi persécutée devient elle aussi persécutrice, mais il montre aussi les aspects humains de ce conflit, où l'Inquisiteur même apparaît comme héros tragique. Dans cette interprétation, c'est ce dernier qui devient prisonnier de ses propres idées, et son antagoniste, qui a conscience de la justesse et de la vérité de sa foi, peut garder sa liberté.

En ce qui concerne la forme scénique, Göncz apporte des solutions variées, toujours adaptées aux idées qu'il veut exprimer. Il n'est pas un novateur hardi. La tradition dramatique moderne lui offre un répertoire où il puise avec une grande maîtrise que ses expériences de traducteur littéraire ont contribué à lui faire acquérir.

(On pourrait étudier à part son activité de traducteur, qui a commencé pendant qu'il était en prison, grâce à un manuel d'anglais glissé clandestinement.) Cette pratique de traducteur est sans doute ce qui confère à son style à la fois sa précision et son élaboration. Ses personnages usent d'un langage soutenu, même dans les pièces à sujet moderne. L'une des caractéristiques de ses textes dramatiques est l'aspiration à l'expression discursive la plus exacte possible. Dans les pièces d'Árpád Göncz, la *langue* est un moyen des plus importants de l'expression de la pensée et de la communication dramatique ; la crise de communication qu'expriment les drames absurdes, de même que la doctrine moderne de la crise de la fonction communicative de la langue, leur sont étrangères.

La vision du monde dans les pièces de Göncz diffère considérablement de celle qu'on trouve chez les autres auteurs dramatiques contemporains. A l'opposé de son titre « comédie pessimiste », l'auteur, lui, n'est pas du tout pessimiste, pas plus au sens « existentialiste » du terme, c'est-à-dire du « pessimisme héroïque » de Camus, qu'à la façon des post-modernes sceptiques. L'idée philosophique qu'expriment ses œuvres pourrait être qualifiée d'humanisme anthropologique et anthropomorphique de caractère classique et antiquisant qui prend ses sources dans la mythologie grecque, dans le monde des dieux grecs anciens. Chez Göncz, la fonction du mythe diffère de celle des autres auteurs modernes : pour lui, le mythe n'est pas une épreuve ni un moyen de mettre en scène des sujets modernes. Il ne profane pas les mythes, ni les personnages mythiques, il ne se sert pas de l'effet des analogies frappantes ou bizarres qu'offrent les « sujets éternels » et les situations valables en tout temps. La vision mythique du monde fait partie intégrante de la pensée d'Árpád Göncz. La *Médée hongroise*, son « monodrame », peut en effet être mise en rapport avec la *Médée* grecque du point de vue de l'action extérieure, bien qu'elle présente l'histoire tout à fait moderne d'un couple hongrois, deux vies caractéristiques des années de la consolidation. C'est l'histoire inverse de celle de Pygmalion, où c'est la femme qui crée l'homme en le faisant sortir d'une couche sociale inférieure, et qui sera ensuite abandonnée par lui pour une autre femme plus jeune. Toutefois, le destin, les souffrances et la vengeance de cette Médée hongroise prouvent qu'elle n'est pas l'ombre médiocre, la copie profanée de l'originale. Le tragique de son péché et de son châtement est aussi profond et accablant. Árpád Göncz sait parfaitement qu'Euripide avait lui aussi créé sa Médée d'après une Médée archétypique ; sa femme terrestre garde encore les traits de la déesse du mythe originel. Le mythe, lui, n'est pas uniquement un répertoire de sujets et de motifs, il est aussi la présence et la conscience de l'unité et de la totalité du monde mythique d'autrefois. Dans les œuvres dramatiques d'Árpád Göncz, cette conscience est présente non pas sous forme de paraboles, mais comme une prémisse d'idée, comme un fond caché. C'est dans cette perspective qu'est explicitée sa conception de l'histoire, et par conséquent la représentation dramatique polyphonique de l'histoire. Dans son monde dramatique, les aspects contradictoires ne s'excluent pas, ils se complètent mutuellement. Tout comme dans le monde de la nature où les jours et les nuits, le soleil et la lune, les saisons se succèdent en un cycle permanent, ainsi dans le monde humain les pôles positifs et négatifs comme le bien et le mal, la liberté et la prison ne sont pas des notions opposées, mais les faces complémentaires d'une seule et même unité, comme le signe symbolique sur la table de Médée, le cercle « yin-yang ».

Cette perspective modifie aussi la conception qu'a l'auteur du temps. Le passé, le présent et l'avenir sont présentés dans ses pièces comme une unité continue, supérieure au temps historique. Iza, dans la *Comédie pessimiste*, est l'une des représentantes symboliques de ce temps que l'on dit mythique. Muette comme le temps même, elle représente la continuité, le point constant au-dessus de la tourmente des événements, des phénomènes inconstants de la société humaine. Elle est aussi le symbole de la Maternité, de la Mère Commune. Elle représente une loi plus générale, plus ancienne que les autres personnages de la pièce : celle du cycle continu de la vie, celle de la naissance et de la mort. Les vérités contradictoires des personnages du drame se réconcilient à son niveau.

Le foyer et la famille parviennent à une dimension cosmique et intemporelle dans sa pièce intitulée *Perséphone*. Le personnage principal du drame, le Mortel, a deux femmes et deux foyers : les déesses Déméter et Hécate, la Terre et Hadès. C'est ainsi qu'il participe au cycle éternel de la Nature jusqu'au moment où son temps touche à son terme. Dans cette pièce à la fois poétique et symbolique, l'auteur pose les questions essentielles du destin humain et de la mort qui fait partie de la vie.

Dans le cas d'Árpád Göncz, la réconciliation des antagonismes n'est pas valable non seulement pour le monde fictif de ses œuvres dramatiques. On peut dire que sa propre vie, sa carrière et ses idées, exprimées dans ses œuvres littéraires, constituent une unité harmonieuse, sans moments dissonants, et surtout sans contradictions morales. Pour lui aussi, « la vie et la parole sont la même matière », comme il écrit à propos d'István Bibó, le penseur démocratique hongrois le plus important du vingtième siècle. Il y a quatre ans, le tournant de l'histoire lui a destiné un rôle tout nouveau, celui de Président de la République, qui s'est depuis identifié à son propre destin. Il est parvenu à conserver son attitude spécifique : être à la fois participant et observateur. Nul doute que son expérience d'homme politique enrichisse celle de l'auteur dramatique.

***Le Bébé géant*¹ de Tibor Déry et les avant-gardes théâtrales de l'entre-deux guerres**

Tibor DÉRY

Le 18 octobre 1994 sera commémoré le centenaire de la naissance de l'écrivain et poète Tibor DÉRY. Cet anniversaire permettra de redécouvrir un homme éminemment célèbre et pourtant encore bien mal connu. L'auteur de la fameuse *Phrase inachevée*, puis de la *Réponse* reste, en effet, par son indépendance et sa liberté d'esprit, une personnalité hors du commun et difficilement classable. Son œuvre, qui compte plus d'une cinquantaine de volumes, offre une exceptionnelle variété de styles et de genres littéraires : poésie, théâtre, nouvelles, romans, essais, embrassant aussi bien la fidélité et la rigueur du réalisme que la fantaisie et l'anticonformisme surréaliste. Tibor Déry s'est éteint le 18 août 1977, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Le *Bébé géant* naquit en 1926 dans une petite ville italienne. Tibor Déry n'avait encore jamais écrit de théâtre. Sa connaissance de la dramaturgie et des techniques de la scène se résumait alors davantage en échos et ouï-dire : dans l'effervescence avant-gardiste des années 20, il avait suivi avec plus ou moins d'attention les tentatives des constructivistes berlinois, lu avec plus ou moins d'intérêt les manifestes révolutionnaires de János Mácza contre le théâtre bourgeois² ... En 1923-1925, il s'imprégnait de l'ébullition parisienne, tout en se tenant malgré tout à l'écart. Deux années obscures dont on ignore presque tout au grand dam des historiens de la littérature, et durant lesquelles Déry semble davantage préoccupé par des problèmes de subsistance élémentaires que par sa propre création littéraire et artistique. Puis 1926, Pérouse. Loin des manifestes et des provocations surréalistes, loin des théories, et entouré d'un certain calme, Déry écrit d'un seul jet trois pièces de théâtre, parmi lesquelles *Le Bébé géant*³ ... Or, sa dramaturgie est profondément marquée par son temps, placée indéniablement sous le sceau des avant-gardes. Déry plus ou moins volontairement, plus ou moins

¹ Az Óriássecsemő, Magvető kiadó, Budapest 1967 ; ou In *Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1976 ; traduction en français de G. Baal, *Organon* 86 — Université Lyon II. [Les indications de pages données se réfèrent à l'édition française.]

² János MÁCZA, « A teljes Színház », In *Ma*, numéro spécial, Vienne 1921

³ Les deux autres pièces étant *A két kerékpáros* (le vélocipédiste bleu) et *A kis család vagy mit eszik reggelire ?* (La petite famille ou que prenez-vous pour le petit déjeuner ?), In *Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1976.

consciemment, a fait sa synthèse personnelle de ce qu'il a vu, entendu, côtoyé ici et là. Ou, comme le résume si justement Georges Baal :

« A Pérouse, seul, coupé de tout, merveilleusement disponible, il devait s'ébrouer comme un jeune chien après l'orage, et puis — se mettre au travail. Travail fiévreux mais aussi jeu où il mordait à pleines dents dans les ismes qu'il avait vus de si près à Vienne et à Paris, pour les goûter, s'en nourrir, aussi pour les déchirer en lambeaux et les refaire à sa manière ».⁴

Mon propos ne sera pas de déterminer à quelle tendance *Le Bébé géant* appartient, mais de le situer par rapport au théâtre avant-gardiste de l'époque. Il s'agira davantage de dégager des repères, sans prétendre à la moindre exhaustivité. Nous confronterons ainsi *Le Bébé géant*, dans un premier temps, à quelques tendances — voire critères — de ce qu'on a appelé le théâtre des avant-gardes, puis dans un second temps, à trois pièces dites surréalistes écrites quasiment à la même époque : *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*⁵ d'Yvan Goll (1919), *Larmes de couteau*⁶ de Georges Ribemont-Desaignes (1926) et *Les Mystères de l'amour*⁷ de Roger Vitrac (1924).

Le Bébé géant au croisement des tendances avant-gardistes de l'époque

N'oublions pas que dans les coulisses du théâtre avant-gardiste de l'entre-deux guerres se tient avant tout la figure inoubliable d'Alfred Jarry. A la fin du siècle dernier, son œuvre renfermait déjà tous les germes du théâtre moderne. Et ce n'est pas par hasard si les quelques tentatives de théâtre surréaliste se firent toutes sous la bannière d'Ubu (cf. notamment l'expérience du « Théâtre Alfred Jarry » menée par Antonin Artaud et Roger Vitrac).

A la question « *qu'est-ce qu'Ubu ?* », André Breton répondait « *c'est le désordre* »⁸. Jarry, en effet, fut sans doute avant tout l'apôtre du Grand Désordre : « *Corne-gidouille ! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines !* »⁹ disait Ubu. Il fallait détruire le théâtre existant, faire place nette pour pouvoir mieux recommencer, bâtir un nouveau théâtre. Cette volonté de changement est profondément ancrée dans l'esprit des avant-gardes, et *a fortiori* dans celui du théâtre des avant-gardes.

La première tâche des avant-gardes fut donc d'aller à l'encontre du théâtre classique. Comment ? En bouleversant les repères du spectateur ! Tout en présentant les

⁴ Georges BAAL, « Ils chantent et meurent. Eruption et chant du cygne du surréalisme hongrois », *Arion 16*

⁵ Publié aux éditions de l'Arche à Paris en 1936 ; paru précédemment aux Editions de la Sirène, Paris 1923, et en Allemagne.

⁶ Publié dans les *Cahiers de l'Ass. inter. pour l'étude de Dada et du surréalisme*, n°1, oct 1966.

⁷ Publié à la NRF ; rééd. In *Théâtre*, tome II, Gallimard, Paris 1984.

⁸ Question posée par Benjamin Peret dans *L'intervention surréaliste*, doc 34.

⁹ *Ubu enchaîné*, Œuvres complètes, éd. La Pléiade, 1972

différents aspects de cette rupture avec le théâtre classique, nous examinerons si ceux-ci se retrouvent ou non dans la pièce de Tibor Déry.

Les pièces avant-gardistes sont généralement dépourvues de toute localisation spatiale ou temporelle, historique ou géographique. A l'inverse du théâtre classique, aucune tirade ne permet de fixer la situation de l'intrigue. Le spectateur est, dès la première scène, projeté au cœur du drame. Les débuts sont généralement brutaux. Rappelons-nous simplement le « merdre » tonitruant d'Ubu ! Dès la première scène, les personnages principaux interviennent, alors que l'habitude était jusqu'alors de les introduire progressivement auprès du public par le truchement des rôles secondaires.

Dans *Le Bébé géant* non plus, pas de localisation temporelle ni géographique. Même s'il est vrai que pour le lecteur initié, l'action se situera sans équivoque dans une ville hongroise du début des années 20. Les noms hongrois, les expressions argotiques, les différents emprunts aux langues étrangères, plus ou moins magyarisés, en témoignent. Cependant, Déry lui-même évoque la nécessité de créer un espace irréel : « *l'action, dans une certaine mesure, se situera hors de l'espace et du temps* ». ¹⁰

La pièce commence sur l'intervention de personnages secondaires — incarnés ici par les poupées — la famille attendant la naissance ... Mais il s'agirait là plutôt d'un « pseudo » début classique, le spectateur étant dès le début *projeté* dans un univers insolite et *saisi* par la présence incongrue de ces poupées.

« *Le décor est hybride, ni naturel, ni artificiel. S'il était semblable à la nature, ce serait un duplicata superflu* » ¹¹ écrit Jarry dans un de ses articles sur le théâtre. Il ne s'agit pas de recréer l'atmosphère d'un jardin ou d'une gare ; il s'agit encore moins de simuler quoi que ce soit qui existât dans la vie de tous les jours. Il faut aller *contre les règles de l'imitation et de la vraisemblance*.

Le Bébé géant n'ayant été mis en scène que très tardivement — la première représentation date de 1969 — il est difficile d'imaginer ce qu'en aurait été le décor selon les instructions précises de Déry. Cependant de multiples détails trahissent la volonté manifeste de l'auteur de brouiller les pistes de la vraisemblance : ainsi à peine né, le bébé parle déjà et marche. La deuxième didascalie du premier acte est également très représentative de cet esprit :

« *Apparaît le nouveau-né, un nourrisson plus grand qu'un homme avec un hochet à la main (...) il se cognerait tout le temps dans les meubles, comme s'il était aveugle, si les meubles ne s'écartaient pas devant lui...* » ¹²

Impression que confirment les propos mêmes de Déry :

« *Je ne verrais pas non plus d'inconvénient à ce que quelqu'un soit d'abord enterré, puis battu à mort, s'il se trouve que la nature mystérieuse du jeu l'exige*

¹⁰ *A cselekmény bizonyos mértékben tér- és időtlen ...* », pré- ou postface de *A kis család vagy mit eszik reggelire ?*, cf supra.

¹¹ *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, Œuvres complètes, éd La Pléiade, 1972

¹² cf p.24

*ainsi. (...) La vie et le jeu suivent inéluctablement leur propre voie, pouvant, s'il le faut, déplacer des montagnes ou ressusciter des morts. Et là encore, il ne faudra y voir guère plus de miracle que si quelqu'un mettait un chapeau sur sa tête ».*¹³

Généralement, la démesure contribue pour une grande part à susciter l'in vraisemblance. Et la taille du nourrisson de Déry n'est pas sans rappeler la dimension rabelaisienne du Victor de Vitrac, enfant de neuf ans qui mesure un mètre quatre-vingt-dix.¹⁴

Les personnages, outre leur démesure, sortent des normes classiques par leur déshumanisation et leur psychologie sommaire. La déshumanisation se réalise à plusieurs niveaux :

— des objets et des animaux entrent en scène comme des personnages à part entière (cf. la capeline et le parapluie dans *Ubu-Roi*, la lune dans *Le Bébé géant ...*).

— les êtres humains sont fréquemment revêtus de masques ou simplement représentés comme chez Déry par des marionnettes-poupées. Ce qui conduit à une « décaractérisation » des personnages, ou tout au moins à la simplification extrême de leur caractère et de leur psychologie. Chez Jarry, Ubu incarne la violence, la lâcheté, la bêtise, la mère Ubu l'envie, la cupidité, la bassesse. Dans *Le Bébé géant*, Nikodémos représente l'ordre établi, la morale, l'idéologie dominante, le père la lâcheté, l'opportunisme, le bébé la révolte contre l'ordre familial et social.

Enfin le langage — ultime moyen de communication avec le public — est lui-même bouleversé. Jarry déstabilise le spectateur en ayant recours à des néologismes, à un registre de langue familier voire vulgaire. Dada et les surréalistes prêchent la déstructuration complète du langage et de ses usages : il faut dégager les mots de leur carcan étymologique, « laisser les mots revenir à l'état sauvage ». Déry, pour sa part, tout en restant assez classique au regard de ses contemporains français — il n'use guère de néologismes et ne dénature pas véritablement le sens des mots — s'autorise malgré tout une grande liberté dans l'usage du langage. Georges Baal souligne ainsi

*« la diversité des styles [de Déry] allant du plus quotidien et de l'argotique à de grandes envolées lyriques ou à de profonds développements philosophiques, avec souvent de telles boursouflures qu'il est difficile de ne pas y voir la raillerie, la dérision, la caricature.*¹⁵

En laissant jouer les phrases — parfois les mots — les unes avec les autres, en décalant les questions et les réponses, il parvient à une production d'images et d'atmo-

¹³ « *Nem látánám semmi akadályát annak sem, hogy valakit előbb temessenek el, azután üssenek agyon, ha a játék rejtélyes természete így kívánná. (...) Az élet vagy a játék rendíthetetlenül megy a maga útján, s ha kell, hegyeket mozdít el vagy halottakat kelt életre. Az se nagyobb csoda, mint az, ha valaki egy kalapot tesz a fejére* ». Pré- ou postface de *A kis család* vagy mit eszik reggelire, cf supra.

¹⁴ Roger VITRAC, *Victor ou les enfants au pouvoir*, In *Théâtre*, Gallimard, Paris 1946

¹⁵ Remarques de l'adaptateur, *Le Bébé géant*, cf supra.

sphères qui n'auraient pas été sans plaire aux surréalistes (cf. par exemple le dialogue entre les deux civils, au début du second acte¹⁶).

Nous retiendrons de ces quelques traits la volonté non seulement de briser les carcans du théâtre classique, mais aussi de *déstabiliser* le spectateur, de le dérouter. Sur ce point, Déry n'a rien à envier à ses contemporains occidentaux. Cela nous conduit à une autre dimension importante du théâtre avant-gardiste, celle de la provocation, de la révolte. Antonin Artaud pensait qu'il fallait avant tout *éviter le théâtre complaisant*. C'est-à-dire ne pas aller dans le sens du public, le déranger, le faire sortir de ses gonds, et en aucun cas lui fournir les moyens de se rassurer.

Le Bébé géant n'est pas dénué de provocation, et Déry par la voix du Nouveau-né n'hésite pas à remettre en question la morale et les valeurs établies. Le bébé à peine venu au monde est harcelé de tous côtés, chacun, la famille, la société, voulant s'appropriier l'enfant, devenir son tuteur, refusant l'idée même d'une possible autonomie. Le bébé se voit confronté et attiré dans l'engrenage infernal de la famille-société-patrie-morale. Ainsi très vite la dixième poupée, se faisant l'écho des autres personnages, lui tiendra ce discours :

« Tes yeux sont mes yeux, tes cheveux sont les miens, tes testicules et ta matrice m'appartiennent. Ton passé et tes enfants sont à moi. Le peuplier que tu plantes et le geste qui protège tes yeux devant le soleil quand tu regarderas la plaine variqueuse de ton ennui, ta maison, tes terres et ton fumier sont à moi ». Ce à quoi le bébé répond quelques lignes plus loin : *« Fichez-moi la paix, tous autant que vous êtes. Qu'est-ce que vous me voulez ? Vous tissez vos fils autour de moi, vous m'enfermez dans vos filets. Dire que je viens à peine de naître !*

La 4ème poupée [femme] : *Je t'aime !*

Le Nouveau-Né : *Je n'en veux pas, je n'en veux pas, pour l'amour de Dieu ! Dans quel monde suis-je tombé ! Ils m'emprisonnent dans les cages de leurs sentiments, tout le monde cherche à m'influencer, tout le monde veut m'utiliser, mais quand j'ai faim, ils ne me donnent rien à manger. Je retourne là d'où je viens »*.¹⁷

La révolte chez Déry n'est toutefois pas de même nature que celle des dadaïstes ou surréalistes de l'entre-deux guerres. Par son échec, par sa vanité, elle rappelle davantage le théâtre absurde de l'après-guerre — penser à Ionesco. Très vite, *Le Bébé géant* devient plutôt la dénonciation d'une société ôtant toute liberté et autonomie à l'individu, s'empressant de lui arracher la moindre velléité d'indépendance. Déry quitte alors le chemin de la révolte absolue, révolte si implacable et si essentielle pour des hommes comme Tzara ou Artaud. Dès le second acte, l'ordre et la société deviennent plus forts que le bébé qui, malgré sa résistance, se laissera prendre au piège : il se

¹⁶ p. 42

¹⁷ pp. 26-27

laissera séduire par la vierge de Nikodémos. Et la dixième poupée lui dira — non sans ironie :

« *Grandi de corps et d'âme, arrivé à maturité, désormais tu décides toi-même de ton sort. (...) Rentre dans les rangs et accomplis ton travail de Sisyphe* ». ¹⁸

« *Et si le caractère du personnage est inclus au masque, il y a un moyen simple, parallèle au kaléidoscope et surtout au gyroscope, de mettre en lumière, un à un ou plusieurs ensemble, les moments accidentels* ».

Cette observation de Jarry¹⁹ nous amène au dernier aspect que je souhaiterais aborder quant aux préoccupations du théâtre des avant-gardes. Il y eut à l'époque une véritable tentative de créer un théâtre nouveau, un « spectacle total » — pour reprendre la terminologie d'Artaud — qui ne s'adresserait pas seulement à l'esprit par l'intermédiaire du texte-roi, mais privilégierait également les sens et donc la mise en scène. La diction, les lumières, les pantomimes etc., sont toute une panoplie d'éléments essentiels contribuant pour une part importante à l'élaboration même de la pièce.

A ce sujet, en ce qui concerne *Le Bébé géant*, nous nous heurtons à une difficulté insurmontable, à savoir que la pièce n'a jamais pu « s'accomplir » sur scène — j'entends à l'époque de sa création. Cependant, les didascalies, qui sont d'une très grande précision, laissent à penser que cette notion de « théâtre total » avait été admise par Déry. Importance de la lumière et des projections (cf. au début de la pièce : projection de l'arc-en-ciel, des lettres de l'alphabet ... ; projection du chèque, plus loin de la lune, du mot « public » ; au second acte, projection d'une pantomime sur la vie d'un couple, au troisième de tableaux de grands maîtres représentant des femmes nues etc.²⁰) ; jeux d'ombres (cf. strip-tease de la vierge²¹) ; importance des effets visuels : meubles qui bougent, animaux (papillon, chat, un lion à deux têtes traverse la scène), tapis roulant, etc. ; importance des sons : bruits de tambours, voix nuancées des poupées (cf. par exemple « voix criarde », « voix normale », « voix grave »²²) ; importance du mouvement, des pas de danse etc. Ceci nous montre bien à quel point Déry s'était soucié de travailler sur tous les registres du sensible.

Cette première partie nous aura permis de souligner le rapport étroit qui existe entre Déry et les avant-gardes de son temps, même s'il se dégage de sa pièce une autonomie et une spontanéité qui lui sont propres.

¹⁸ p. 73

¹⁹ *L'inutilité du théâtre au théâtre*, cf. supra ;

²⁰ pp. 13, 23, 27, 40, 45-46, etc ...

²¹ p. 70

²² pp. 43, 77

*Le Bébé géant en compagnie de Mathusalem parle avec des Larmes de couteau sur Les Mystères de l'amour ...*²³

Pour compléter ce travail, il semblait intéressant de rapprocher *Le Bébé géant* d'une ou deux autres pièces écrites dans les années vingt. A cette époque, deux types de pièces propres aux avant-gardes se distinguent : celles qui sont d'une écriture fondamentalement « dadaïste-surréaliste », et qui sont à cet égard quasiment injouables — parfois simplement imprononçables ! Citons simplement *Le Zizi de Dada*²⁴, écrite en 1921 par Ribemont-Dessaignes ou encore les pièces de Tristan Tzara. Les autres, d'une constitution plus « classique » — ayant recours à de « vraies » phrases, à de « vrais » mots ... — mais toutes empreintes des traits dégagés dans notre première partie. Lorsqu'elles furent jouées, ces pièces suscitèrent la plupart du temps des mises en scène « surréalistes » et retrouvaient alors à cette occasion tout leur éclat et toute leur force novatrice. *Le Bébé géant* se rattache à cette dernière catégorie de textes dramaturgiques.

Les trois auteurs présentés aux côtés de Déry suivirent chacun une route assez différente l'une de l'autre. Le cas d'Yvan Goll est représentatif de l'isolement où se retrouvèrent un certain nombre d'hommes de théâtre de l'époque. Au croisement de diverses tendances (expressionnisme, « apollinarisme », etc ...), il se vit successivement rejeté par Dada puis par le groupe d'André Breton. Un mois à peine avant la publication du premier *Manifeste* de Breton, il fonda le revue *Surréalisme*, qui s'inspirait directement de la définition d'Apollinaire. Elle fut évidemment éclipsée. *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*, drame satyrique écrit en 1919, fut représenté pour la première fois en 1924 à Berlin, puis en 1927 à Paris. Georges Ribemont-Dessaignes, lui, travailla beaucoup avec les dadaïstes. C'était un ami proche de Tzara. Le choix précis de *Larmes de couteau* parmi ses œuvres théâtrales est en soi assez arbitraire — abstraction faite des pièces purement dadaïstes, toutes auraient pu faire l'objet d'un tel examen. Néanmoins moult détails la rapprochent plus particulièrement du *Bébé géant*, si ce n'est que par la date à laquelle elle a été composée : 1926. *Larmes de couteau* fut représentée à Paris au mois de décembre de la même année. Quant à Roger Vitrac, il fut l'un des premiers compagnons d'André Breton. Mais à la suite d'un différend avec Eluard — dit-on — il fut aussi l'un des premiers exclus du mouvement. Très ami avec Antonin Artaud, ils tentèrent ensemble l'expérience du Théâtre Alfred Jarry dans les années vingt-trente²⁵. Il écrivit *Les Mystères de l'amour* en 1924, un drame surréaliste mis en scène par Antonin Artaud en 1927.

« Le surréalisme est la plus forte négation du réalisme. Il fait apparaître la réalité sous le masque de l'apparence, favorisant ainsi la vérité même de l'être. Des masques : grossiers, grotesques, comme les sentiments dont ils sont l'expression. Non plus des héros, mais des hommes, non plus des caractères, mais des instincts

²³ Un certain nombre d'informations contenues dans cette deuxième partie proviennent de *l'Etude sur le théâtre dada et surréaliste* de Henri BÉHAR, Gallimard, 1967.

²⁴ « Dada, sa naissance, sa vie, sa mort », In *Ça ira*, n°16, nov 1921

²⁵ Cf. « Roger Vitrac et l'expérience du Théâtre Alfred Jarry », préface de Jean-Pierre Han, *Théâtre*, tome II, Gallimard, 1948

mis à nu. Tout ce qu'il y a de plus nu. Pour connaître un insecte, il faut le disséquer. Le dramaturge est un savant, un politicien, un faiseur de lois : le dramaturge surréaliste place à sa guise des éléments empruntés à un lointain domaine de la vérité, qu'il a perçue alors qu'il collait l'oreille aux murailles étanches du monde »

écrit Yvan Goll en 1920 dans la préface du *Mathusalem*. Force est de constater à quel point la pièce de Déry s'inscrit dans l'esprit de ces propos. Les deux hommes se connaissaient : Yvan Goll aurait-il fait part de ses préoccupations théâtrales à son contemporain hongrois ? ...

Le Bébé géant, en effet, plonge profondément ses racines dans la réalité brute et ordinaire. Déry voile cette réalité. Il la masque de démesure et de grotesque. La présence des poupées, en outre, en témoigne remarquablement. Quant à l'imagination de l'auteur, elle se déploie davantage dans les trouvailles relatives à la mise en décor, à la mise en situation, à l'actualisation même de la pièce, que dans son thème, ou plutôt son « intrigue ». Qu'est *Le Bébé géant*, sinon l'histoire d'un enfant qui se révolte contre l'usage-ordinaire — que veut faire de lui et sa famille, et la société. L'enfant distrait ses parents, leur dans leur vie terne ; ils l'habillent de leur affection surfaite entachée de conventions, de leurs ambitions manquées. Ainsi dès le premier acte, les poupées n°1, 2, 3, constituant le chœur des parents, s'écrieront : « *Mon cher fils, malgré certains intérêts qui nous lient ... à ta réussite sociale, nous t'aimons tous ... d'une façon plus ou moins désintéressée.* »

Et plus loin, le Nouveau-né, précisant le rôle du père : « *Vous êtes dans l'obligation, je crois savoir, de m'entretenir ?* » ; puis celui du fils : « *En échange de quoi je suis obligé, moi, de vous aimer ?* »²⁶

Déry « dissèque » avec la même acuité ce qu'exige la société des enfants, le poids de la morale, de l'idéologie dominante et des traditions. Chaque scène ramène généralement à une situation très concrète, mais toujours présentée sous « le masque de l'apparence » pour reprendre les mots d'Yvan Goll. Les poupées « bavardant » au début de la pièce, dans l'attente de la naissance, en sont un bon exemple. *Mathusalem*, du début jusqu'à la fin, s'inspire de la même façon d'une réalité médiocre : l'histoire d'une famille dont les projets d'avenir s'effondrent à cause de l'amour incongru de la fille pour un autre que celui à qui on la destinait.

Un certain nombre d'éléments communs peuvent être relevés en ce qui concerne la construction des deux pièces :

— Yvan Goll, pas plus que Déry, ne demande au spectateur de s'identifier à l'un quelconque des personnages ; il fait au contraire tout pour l'en détacher, tant par la caricature que par l'emploi de masques ou d'automates dérisoires. Ce qui rappelle étonnamment les procédés utilisés par Déry (marionnettes, physionomie du bébé, dédoublement des personnages ...)

— les deux autres auteurs ont en général recours aux mêmes types de procédés scéniques. Projections cinématographiques : quand *Mathusalem* s'endort, ses rêves

²⁶ p. 26

sont projetés en film. Dans *Le Bébé géant*, c'est le destin de deux spectateurs assistant au « show du bébé », ou encore la vie dissolue de Louis Hermaphrodites que l'on voit sur grand écran²⁷. Projections d'images, de mots de lettres de l'alphabet ... Entrée en scène des animaux (cf. « la révolution des bêtes » à l'acte II de *Mathusalem* ; par ailleurs, papillon, lion, chat traversent régulièrement la scène et retiennent l'attention des personnages du *Bébé géant*). Mobilité des objets : lorsque Mathusalem s'endort au premier acte, les objets de l'appartement bougent et prennent vie, tout comme les meubles s'écartent devant le Nouveau-né de Déry²⁸.

— le dialogue, dans les deux pièces, devient par moments délicieusement absurde, préfigurant le théâtre des années cinquante-soixante : fausses réponses à de fausses questions, propos décousus, aphorismes ... toute une panoplie à laquelle les deux auteurs ont largement recours. Cette utilisation du langage, plus proche des conceptions de Ionesco que de celles des surréalistes sert à mieux souligner les obsessions et les incohérences de l'homme : ...« l'alogique servira à montrer les mille chatolements d'un cerveau humain qui pense une chose et en dit une autre et qui saute d'une idée à une autre sans la moindre apparence de lien logique. »²⁹

Cette petite comparaison, nullement exhaustive — la confrontation des deux textes pouvant constituer en soi une étude à part entière — visait avant tout à mettre en relief la parenté des deux pièces et l'esprit analogue dans lequel elles ont été conçues.

Le parallèle que nous allons maintenant établir entre *Le Bébé géant* et *Larmes de couteau* de Ribemont-Dessaignes se fera essentiellement du point de vue textuel et thématique. Nombreux parmi les sujets abordés et les allusions faites dans cette petite pièce de 14 pages renvoient, en effet, étonnamment à ceux du Bébé.

Le personnage clé des *Larmes de couteau* est une petite fille, Éléonore, qui à l'instar du Nouveau-né se révolte contre l'ordre du monde. Elle a la candeur et la spontanéité des enfants qui pensent que tout est possible, que tout est entre leurs mains. La pièce se termine sur la désillusion et la déception tout comme *Le Bébé géant*. Et la psychologie d'Éléonore, finalement, s'apparente beaucoup à celle du bébé (tel qu'il se présente dans le premier et le second acte).

Nous pouvons relever dans la pièce de Ribemont-Dessaignes et dans celle de Déry :

— le même type de réactions incongrues (de la part des deux enfants). Éléonore se promenant avec sa mère découvre un pendu — c'est leur voisin Saturne. L'apercevant elle s'écrie : « *Comme il est beau !* ». Un peu plus tard la mère constate : « *Ça sent mauvais un pendu* ». Sur ce, Éléonore : « *Je l'aime.* »

Le Nouveau-né en présence de la vierge — et ce pour la première fois — réagit également d'une manière déconcertante, tout au moins hors norme, sans tenir compte des conventions. Il s'adresse ainsi à elle : « *Que votre odeur est curieuse* »³⁰ ; plus

²⁷ pp.45, 75

²⁸ pp. 24, 32

²⁹ Yvan Goll, préface de *Mathusalem*, cf. supra.

³⁰ p. 64

tard : *dites-moi, vierge, vous êtes un homme ?* ». Ou encore, lorsque le bourreau lui annonce : *« j'aimerais vous guillotiner »*, il répond : *« j'aime votre franchise, mais pourquoi ne dites-vous pas simplement que vous voulez me tuer ? »*³¹.

Rien ne paraît impossible à ces enfants, rien ne fait obstacle à leur projet, à leur désir, pas même — et surtout pas — le bon sens des adultes. Au fait de leur innocence, ils ont la puissance du roi et le pouvoir du magicien. Éléonore tombe amoureuse d'un pendu. Elle a décidé qu'elle l'épouserait. Et elle l'épousera, envers et contre tout. De son côté le Nouveau-né s'exclame avec conviction :

*« je suis plus intelligent, plus fort et plus puissant que vous. (...) Moi je domine tout. Moi je n'ai pas de problèmes. Je suis immortel, moi la vie m'obéit parce que je suis le début ... »*³²

Aussi quoi de plus naturel à ce qu'effectivement l'encaisseur meure lorsque, voulant défendre son père menacé le bébé s'exclamera : *« Qu'il meure ! »*³³ Tant et si bien que cette remarque de D.Pillement faite au sujet des pièces de Ribemont-Dessaignes pourrait également s'appliquer aux personnages de Déry, tout au moins au Nouveau-né :

*« Ses personnages ont le courage de faire des actes que nous pensons mais que l'éducation nous empêche d'accomplir, ils vont jusqu'aux plus extrêmes limites de leurs personnalités. Ils atteignent cette zone interdite où la société vous fait passer pour fou ».*³⁴

— Le rapport qu'entretiennent les deux enfants avec le langage est sensiblement le même. Les mots sont pour eux à l'état brut, ils les prennent « au pied de la lettre ». Ainsi, Éléonore dira (à propos du pendu) : *Non, qu'on ne le détache pas, car autrement ce ne serait plus un pendu* », tandis que le Nouveau-né entendant la vierge s'écrier : *« on m'assassine ! »* s'exclamera : *« Alors pourquoi restez-vous vivante ? »*³⁵ Ou encore il demandera à Nikodémos : *« Une femme ou une vierge ? ou toutes les femmes sont des vierges ? »*³⁶

— Les parents éprouvent le même sentiment d'incompréhension, d'ingratitude : La mère [d'Éléonore] : *« ah, monsieur, dire qu'on porte un enfant neuf mois dans son ventre, et qu'ensuite il est tout seul sur la terre avec sa rage et ses douleurs ! »* [scène II]

(...) *« La mère est sans repos »* [scène VII].

³¹ p. 53

³² p. 32

³³ p. 34

³⁴ G. Pillement, *Ribemont-Dessaignes et le théâtre*

³⁵ p. 68

³⁶ p. 63

Le père [du bébé] : « *Et puis où sont-elles ces joies paternelles ? Au fur et à mesure que je vieillis, mon héritier devient d'année en année moins obéissant* » etc ...³⁷

— Enfin, semblable « désindividualisation » s'opère dans les deux pièces. L'identité des personnages est reléguée au second plan : à la fin de la scène V de *Larmes de couteau*, la tête du cycliste s'ouvre, et celle de Satan (un autre personnage) surgit ; le scénario se répète deux scènes plus loin mais cette fois c'est la tête du pendu qui se fend en deux, et de nouveau Satan apparaît. Dans *Le Bébé géant*, les poupées intervertissent leurs rôles, onze pères identiques apparaissent simultanément sur scène, Nikodemos intervient tantôt sous la forme d'une poupée, tantôt en chaire et en os, etc. Le passage de la vie à la mort, de la mort à la vie se trouve banalisé : la mère ou l'encaisseur décédés au premier acte du *Bébé géant* réapparaissent au troisième, Éléonore et le pendu ressuscitent ... L'existence d'un être s'avère dès lors état provisoire, susceptible de se modifier à tout moment.

Nous restreindrons notre dernière comparaison — avec *Les Mystères de l'amour* de Roger Vitrac cette fois — à la notion de théâtralisation. L'un des soucis fondamentaux des dramaturges avant-gardistes était d'éviter à tout prix que le spectateur ne s'identifiât à l'un des personnages. Aussi les auteurs s'efforçaient-ils d'accentuer l'aspect théâtral de leur pièce, quitte à rappeler explicitement au public, par l'intermédiaire d'un personnage ou par leur propre entrée en scène, qu'il assiste à un spectacle, et qu'il ne s'agit que de théâtre.

Une séquence des *Mystères de l'amour* témoigne admirablement de cette volonté. A la fin du premier tableau du premier acte, le rideau tombe brusquement, on entend un coup de feu, quelques protestations s'élèvent dans la salle — indique la didascalie. Le directeur du théâtre apparaît aussitôt et annonce que le spectacle est fini, car son auteur s'est donné la mort. Stupeur puis rires croissants — précise encore la didascalie. Une voix appelle l'auteur, puis la salle entière. Le rideau se lève, l'auteur apparaît, couvert de sang, et éclate de rire.

Par ailleurs, assez fréquemment un des personnages interpelle l'auteur, lui demandant un conseil ou un renseignement. Ainsi Patrice au deuxième acte : « *Vous arrivez à propos, car comment voulez-vous que cela finisse ?* » Pour finir, dans le dernier tableau du dernier acte, Patrice tente d'assassiner l'auteur qui annonce alors : « *Inutile mon cher Patrice, ces balles-là ne m'entament pas.* » différenciant pour le coup le statut du personnage de celui de l'auteur (et à fortiori de celui du public).

Déry ne pousse pas aussi loin l'effet de théâtralisation. Mais quelques incartades similaires peuvent être relevées. Ainsi le Nouveau-né s'écrie : « *La vie était facile au premier acte !* », ou encore : « *Ah ça c'était au premier acte* ». Le bourreau annoncera : « *Tu seras puni au troisième [acte]* ». Et la vierge demandera : « *Que pensez-vous des dernières œuvres de Tibor Déry ?* »³⁸. Déry crée ainsi le décalage nécessaire à la théâtralisation.

Plus qu'une véritable comparaison, j'ai plutôt tenté de mettre en relief certains aspects de la pièce de Tibor Déry sous l'éclairage d'autres pièces. Nous retiendrons de

³⁷ p. 46

³⁸ pp. 49, 64

cette confrontation, l'idée essentielle que les thèmes et la dramaturgie du *Bébé géant* coïncident avec ceux des auteurs avant-gardistes de l'époque. Déry a très certainement été influencé par ce qu'il avait vu et entendu lors de son séjour à Paris, mais son tempérament et son isolement l'auront conduit à écrire une pièce très personnelle. Loin des idéologies et des manifestes, il semble moins avoir été préoccupé par le souci révolutionnaire et la volonté tenace de renouveler le théâtre si présents chez Goll, Ribemont-Dessaignes ou Vitrac que par le désir d'utiliser des outils ou des procédés neufs découverts au gré de ses pérégrinations.

Déry semble avoir eu, en effet, une perception et une approche très personnelle des mouvements littéraires de son temps. Il les considérait d'un œil critique, parfois sévère, tout en y puisant le terreau de sa propre création. Une attitude que Ferenc Botka constate déjà au cours de ses périodes berlinoise et viennoise :

Tout en remettant en cause, par de froids arguments intellectuels, l'impact de l'expressionnisme et en s'efforçant de se désolidariser du tumulte dada, il se mêlait lui-même aux remous des avant-gardes, et, à la manière de ses prédécesseurs, empruntait la route qui conduit de l'expressionnisme aux expériences surréalistes en passant par Dada. »³⁹

C'est cette distance, ce regard extérieur qui confèrent sans doute à Déry toute son originalité. Au-delà des considérations idéologiques il avait réussi à faire sa synthèse personnelle des différents courants littéraires de l'époque.

³⁹ « Miközben hideg észérvekkel megkérdőjelezi az expresszionista képköltés hatékonyságát és igyekszik elhatárolni magát a dada ziláltságától, maga is belekerül az avantgárd sodrába, s elődjeihez hasonlóan elindul az expresszionizmustól a dadán át a szürrealisztikus kísérletekig. » Ferenc Botka, article intitulé *Déry Tibor « peregrinációs » évtizedeiből* — (*Párizs, 1923-1925*), In *Irodalomtörténet*, 1992

Kosztolányi, journaliste et poète : la mort, la vie, la morgue

Ce « croquis parisien », de forme libre et spontanée, est aussi une chronique contemporaine qui réunit plusieurs des thèmes les plus fréquemment évoqués chez Kosztolányi, dans son œuvre poétique aussi bien que dans son œuvre en prose : la mort, certes, mais également le souvenir, l'illusion, le monde moderne, la dérision, ainsi que les figures familières des enfants, des poupées ... On peut se demander quelle est la cohérence interne de ce texte, apparemment dépourvu de structure élaborée. Même écrit au fil de la plume, quel réseau de relations révèle-t-il entre ces divers motifs récurrents ?

Lorsqu'il rédige ce texte, Kosztolányi s'est déjà affirmé comme journaliste et écrivain cosmopolite. Depuis son voyage d'Italie en 1903, il s'est penché avec intérêt sur les littératures étrangères, a fait paraître de nombreuses traductions de l'anglais, du français, de l'italien, etc ..., et a accompli de nombreux voyages à travers toute l'Europe. Son goût pour la France et sa littérature est manifeste : il traduit Maupassant dès 1909, et vient à Paris en 1913 pour la troisième fois. Mais cette prédilection se superpose à une attirance plus profonde, une véritable fascination pour la mort. C'est ainsi que sa vision poétique et quasi futuriste de notre capitale, sous l'inspiration de Baudelaire, Verlaine ou Barbey d'Aurevilly, aboutit à un texte hanté par la mort, mais solidement ancré dans la vie. On retrouve également dans cette imbrication des deux univers l'ambiance fantastique des *Cahiers de Malte Laurids Brige*, qui décrivent aussi Paris comme le lieu où la mort investit le monde des vivants.

Dans sa brièveté, cet article dessine tout d'abord un surprenant va et vient entre le présent et le passé. En passant du Champ de Mars à l'Île de la Cité, le journaliste nous entraîne du XX^{ème} siècle vers le Moyen-Âge, par la description rapide d'un décor immuable : ruelles, escaliers en colimaçon, etc ... En insistant sur la pérennité de cet environnement, l'auteur dépayse soudain son lecteur : c'est par cette permanence que nous sommes transportés dans un monde différent.

Dès que le thème de la mort apparaît, dès que surgit l'ancien bâtiment de la Morgue, nous entrons dans le domaine de l'imaginaire littéraire : « Les livres nous ont tant parlé d'elle ». Les types poétiques apparaissent comme des fantômes : « Les gandins funèbres, les mondains désenchantés, et les poètes décadents ». Un véritable tableau fantastique est alors dépeint, avec ce retour d'orgie, saisissant et pathétique : « Vers minuit, après les orgies païennes, les nocurs venaient souvent béer devant les glaces, leur bouteille de Champagne à la main, et se dégrisaient en dédiant à la mort le dernier verre ». Cet univers imaginaire est convoqué autour des trois modèles déjà cités : Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Verlaine.

Le journaliste revient ensuite brutalement au présent et à la réalité, en décrivant comment un noyé tiré de la Seine reste une heure sur la berge, sous le regard indifférent des passants, avant qu'on ne l'emmène à la morgue. Mais finalement, face au spectacle de la mort et de son sanctuaire, c'est encore le jeu de l'illusion qui le sauve.

Ainsi l'art, ici la littérature, est affirmée comme le lieu où la mort est visible, où elle peut être représentée, mise en scène, voire magnifiée : « Tous, nous avons grandi dans notre imagination ce triste palais de la mort ». Barbey d'Aurevilly, Verlaine, Baudelaire, sont cités comme poètes décadents, parce qu'ils développent et transfigurent la mort, ses lieux et ses formes. La prostituée, dont l'image est ici furtive, apparaît d'ailleurs comme un ange de la mort, affreusement fardée de sang et de ténèbres. On pense aux muses vénales de Baudelaire, ou aux filles diaboliques de Barbey d'Aurevilly. Ces « demi mondaines » en effet ne sont plus tout à fait du monde réel, ou du monde présent, elles guident le visiteur par les rues tortueuses de l'autre ville, celle de l'autre temps, où se dresse le vieux bâtiment de la morgue, voisine de l'Hôtel-Dieu, demeure divine. Grâce à la création littéraire, la mort devient donc accessible, visible, mais est-elle regardable ?

Campé dans le présent, le visiteur supporte avec peine la vision de cette médiocre bâtisse délabrée, « demeure de mort, elle-même condamnée à mort, et qu'on abattra bientôt ». La médiation de l'imaginaire, du souvenir ou de la fantaisie devient indispensable. Et Kosztolányi nous propose l'image grotesque des « poulets crus plumés dans la vitrine des marchands ». Devant le corps du noyé, il sourit de la prévenance avec laquelle il a choisi le lieu de son suicide, « à côté de la morgue ». Admis dans le bâtiment, il évoque le souvenir des noctambules dont le parcours festif s'achevait à la morgue : ils se dégrisent devant leur propre image, qui préfigure celle de leur corps mort, et associent à leur fête la Mort elle-même. De la même manière, tout au long de sa visite, c'est grâce à l'indifférence ancienne qui hante les lieux, que le journaliste-poète parvient à supporter la contemplation de tous ces corps morts dont la pièce est pleine. Mais le détournement que cette indifférence opère amène le lecteur vers une vision très caractéristique de l'univers intérieur de Kosztolányi : les cadavres deviennent mannequins, objets, poupées de cire.

Ainsi le journaliste universel promène sur le monde où il vit son regard de poète. Il se déplace, entouré d'une théorie de personnages ou d'objets : poètes, enfants, poupées, ballons, grimaces ..., qui lui tiennent lieu de fétiches et lui permettent de supporter le spectacle de l'insupportable, de vivre avec ses hantises.

Morgue

A huit heures du matin, un avion plane sur la ville. A neuf heures, je vois un ballon dirigeable militaire dans le soleil du Champ de Mars. La troupe des automobiles nage dans des vapeurs d'essence bleutées. Sous terre comme sur terre des trains défilent en haletant, nous baignons dans le vacarme et l'électricité. Cependant, aux côtés de cette ville, il en existe une autre, la ville d'autrefois, mystérieuse, médiévale, qui ne veut rien connaître de l'autre, et mène par des rues sinueuses, dans des parfums étouffants, sa propre existence séculaire, entre les bouquinistes des quais, les marchands des quatre

saisons et les anciens fripiers qui lancent encore aux Parisiens un chant de l'Ancien Régime, pour leur demander s'ils ont de vieux vêtements à vendre. L'après-midi, j'emprunte l'une de ces rues. D'horribles demi-mondaines attendent sur le trottoir, lourdement fardées - de rouge et de noir -, le soleil brûlant fait presque fondre leur fard. Le soir, par l'escalier en colimaçon, je monte à tâtons dans ma chambre d'hôtel, un vieux bougeoir de bronze à la main. Les Parisiens de jadis, voici deux, trois ou quatre siècles, montaient à leur galetas en portant des bougeoirs semblables, et de semblables bougies qui coulaient.

La morgue appartient elle aussi à cette ville. Elle se trouve sur l'île, juste à côté de cet hôpital que le génie français appelle « l'Hôtel-Dieu ». Devant elle le promeneur s'arrête, déçu. Les livres nous en ont tant parlé. Tous, nous avons grandi dans notre imagination ce triste palais de la mort. Maintenant, il nous paraît petit et insignifiant. Il est là qui se chauffe dans la lumière froide et âpre de l'été, mûr pour la disparition, avec son crépi qui s'effrite, ses portes dévoyées et ses persiennes branlantes, dont les cordons arrachés tintent au vent. Une demeure de mort, elle-même condamnée à mort, et qu'on abattra bientôt. Mais nous, ce sont les souvenirs qui nous attirent. Les rideaux de fer sont baissés. Derrière, une glace, et les morts inconnus, le tribut du fleuve, les suicidés, les cadavres des assassinés, sont alignés sur des étagères. Autrefois, tout le monde venait ici identifier ses parents disparus. Les morts étaient là côte à côte, comme les poulets crus plumés dans les vitrines des marchands. C'était ici le lieu de pèlerinage des gandins funèbres, des mondains désenchantés et des poètes décadents. Nous sommes chez Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Verlaine. Vers minuit, après des orgies païennes, les noceurs venaient souvent béer devant les glaces, leur bouteille de Champagne à la main, et se dégrisaient en dédiant à la Mort le dernier verre. Il s'est joué ici des drames détestables. Ensuite, on a définitivement fermé la salle au public.

Un cadavre gît sur la berge. Voici une heure qu'on l'a repêché dans l'eau verte. Il a dû sauter quelque part dans les environs, comme la plupart des suicidés, prévenant et astucieux, près de la morgue. Le corps gît sur la berge. Aucun attroupement autour de lui. Chez nous, un accident de la circulation suscite davantage de curiosité. Deux vieilles femmes font la lessive, des petits garçons pêchent à la ligne, un gardien de la paix debout à côté du corps attend qu'on l'emmène à la morgue. Les gens le dévisagent et passent leur chemin, indifférents. Le cadavre est si près de l'eau que le fleuve, au passage d'un bateau à vapeur, monte jusqu'à lui et vient lécher les souliers trempés, le pantalon collé au corps, comme s'il le réclamait à nouveau. Enfin, au bout d'une heure, on le transporte en face, à la morgue. Avec l'autorisation de la Préfecture de police¹, je peux entrer également.

Dans cette ville gigantesque, la morgue est stupéfiante de délabrement, de saleté et de misère. Les gens angoissés se tiennent en rangs serrés dans les couloirs où règne une odeur putride, et cherchent leurs parents. L'un tient une lettre à la main, l'autre un chapeau que le suicidé a jeté : tout cela doit servir à établir la légitimité de leur requête. Nous descendons dans la morgue. Etroite et obscure. Les corps couchés sur des planches verticales sont si nombreux qu'on a peine à se mouvoir entre eux. La récolte

¹ En français dans le texte.

d'une semaine. Tous de parfaits inconnus, un vieil Anglais qui a été assassiné, et dont on ne sait pas encore le nom, une femme qui s'est jetée à l'eau, un jeune homme dont la chevelure drue et noire se dresse vers le ciel en une provocation juvénile, des jeunes filles, de maigres ouvriers. Combien de clients la morgue reçoit-elle ainsi chaque année ? Selon l'employé, au moins quinze cents. Je visite également la salle d'autopsie. Une petite pièce où, sur les paillasses de fer blanc, les couteaux sont encore sales, couverts de sang. Dans l'autre pièce, les cercueils de bois brut pleins d'échardes, se dressent, superposés, environ trente cercueils, car ils ne tiennent pas tous sur le plancher. J'ai l'impression que la mort est indifférente. Ailleurs on pourrait être saisi d'horreur. Mais ici l'ancienne indifférence médiévale flotte encore, et dans les cadavres je ne vois pas des hommes, mais des objets fabriqués, d'étranges poupées, des figures de cire qui remplissent la maison et la font presque éclater.

Ce soir, il fera bon cependant rentrer de bonne heure.