

ETUDES FRANÇAISES

PUBLIÉES PAR

L'INSTITUT FRANÇAIS DE L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS-JOSEPH

24.

Les représentations théâtrales
en langue française sur la Scène
Hongroise

PAR

MADELEINE VÉRTES



KOLOZSVÁR, 1943

Institut Français de l'Université François-Joseph.

Directeur: Béla ZOLNAI.

Chargés de cours: Zoltán BARANYAI, Lipót MOLNOS.

Études Françaises

publiées par l'Institut Français de l'Université François-Joseph.

1. **André Dudith et les humanistes français.** Par Jean FALUDI. Szeged, 1927.

L'auteur a bravement entrepris de nous apporter quelque chose de précis sur les rapports ayant existé entre Dudith et certains érudits français, tels que Muret, Ramus, Théodore de Bèze. — F.-L. Schoell (Revue des Études Hongroises, 1928).

Magyarul: Minerva 1928. Vö. Irodalomtörténet, 1928: 177. — Cf. A. D. M., Revue d'Hist. Eccl. 1928 — Pierre Costil: André Dudith. Paris, Les Belles Lettres, 1934. — Hist. Jahrb. 1935:54.

2. **H.-F. Amiel, traducteur. Son européanisme. Ses relations avec la Hongrie.** Par Vilma de SZIGETHY. Szeged, 1929.

Mademoiselle Szigethy étudie les traductions faites par l'auteur du „Journal intime“, et insiste sur le recueil des „Étrangères“. — Léon Bopp (Revue des Études Hongroises, 1929).

Im Anhang wird der aufschlussreiche Briefwechsel zwischen A. und Meltzl mitgeteilt. — B. v. Pukánszky (Deutsch-ung. Heimatsbl. 1930:80).

L'étude, très sérieusement établie, est une nouvelle preuve du travail efficace accompli en Hongrie sur les questions de littérature européenne. — Revue de Littérature Comparée (1930:322).

Magyarul: Jezerniczky Margit: Amiel, Meltzl, Petöfi (Széphalom 1931.) V. ö. még Kerekes Sándor, Lomnitz Meltzl Hugó. Jahrb. des Deutschen Inst. der Univ. Budapest, 1937:329, 368, 372. — Festgabe f. Fr. Panzer, Bühl 1930, 79. (G. A. Jekel.)

3. **Les impressions françaises de Vienne, 1567—1850.** Par Vera ORAVETZ. 1930.

Die ihren Ergebnissen und Ausblicken wertvolle Arbeit fügt Österreich nunmehr jenen von Virgile Rossel in seiner „Histoire de la littérature française hors de France“ behandelten Ländern endgültig bei. — Hans Zedinek (Zentralblatt für Bibliothekswesen 1931).

V. ö. még: Eckhardt Sándor (Egyet. Phil. Közlöny 1931), Zolnai Béla (Széphalom 1931) és Jezerniczky Margit (Széphalom 1932) pótlásait és Justus Schmidt tanulmányát: Voltaire und Maria Theresia. Wien 1931:6 22. — Cf. encore: Études Françaises 13. — Paul Van Tieghem (Revue de Synthèse, 1:3). — Fritz Valjavec (Neue Heimatblätter 1936:187).

4. **Un disciple du romantisme français. Madách et la Tragédie de l'homme.** Par László JUHÁSZ Szeged, 1930. — Magyarul: Széphalom 1930—1931.

Auf Grund seiner eigenen Forschungen behauptet Verf., Madách sei in seinem Meisterwerke ein Schüler der französischen Romantik, deren Einfluss er eine ebenso grosse Bedeutung beilegt, wie dem von Goethe. — A. B. (Ungarische Jahrbücher XI, 4).

FRANCIA TANULMÁNYOK

KIADJA

A FERENC JÓZSEF-EGYETEM FRANCIA PHILOLOGIAI INTÉZETE

24.

Francianyelvű színelőadások Magyarországon

IRTA

VÉRTES MAGDA

KOLOZSVÁR, 1943

ETUDES FRANÇAISES

PUBLIÉES PAR

L'INSTITUT FRANÇAIS DE L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS-JOSEPH

24.

Les représentations théâtrales
en langue française sur la Scène
Hongroise

PAR

MADELEINE VÉRTES

KOLOZSVÁR, 1943





Berlet

Pest, pénteken, szeptember 3-én, 1851!

szünet.

RACHEL k. a.

és a théâtre français s Odeon színházak személyzetéből szerkesztett színészársaságának első felleptel:

Les Horaces.

Tragédie en 5 actes, de P. Corneille. Retraicté en 4 actes.

Distribution de la pièce:

Le vieil Horace, chevalier romain	— M M. Chotel.	Camille, amante de Curiaçe, et soeur d'Horace	Miles. RACHEL
Horace, son fils	— — — — — Jouany.	Sabine, femme d'Horace et soeur de Curiaçe	Rébécca
Curiaçe, gentilhomme d'Albe, amant de Camille	— — — — — Raphael.	Julie, dame romaine, confidente de Sabine et de	— — — — —
Valère, chevalier romain, amoureux de Camille	— — — — — Paulin.	Camille	— — — — — Avenel.
Flavian, soldat de l'armée d'Albe	— — — — — Gauthie.	La scène est à Rome, dans une salle de la maison d'Horace.	

Ezt megelőzi:

Le Mari de la Veuve.

Comédie en 1 acte. Par A. Dumas.

Distribution:

Mr De Vertpré	— — — — — M M. Chotel.	Pauline	— — — — — Miles Palmiro.
Mr Léon d'Auvray	— — — — — Thiron.	Helene	— — — — — Avenel.
Mme de Vertpré	— — — — — Mile Jousain.		

Helyarok pengó pénzben:

Földszinti s első emeleti páholy	— 16 fr.	Második emeleti zártszék és földszinti bemenet	1 fr. 30 kr.
Második emeleti páholy	— 12 —	Második emeleti bemenet	1 —
Földszinti támlás karszék	— 4 —	Karzat	— 20 —
Földszinti zártszék és számjegyes hely	3 —		

Kezdeté 7 óraker, vége 9 után.

Jegyeket előre valhatni reggeli 9 óratól 12-ig s délután 3-tól 5-ig a fizetőhivatalban.

Azok, kik mind a négy előadásra helyeiket előfizetés útján biztosították, napi jegyeiket a kezöknel levő nyugtátványaik szelvényeire ugyanekkor a fizetőhivatalban vehetik át.

Rachel kisasszony előadásainak könyve, ugy nékint azok az ő számára rendezve vannak, egyedül a nemzeti színházi fizetőhivatalban és sz estveli pénztárnál lesznek megszerezhetők 30 p kron, csinos kiadásban.

CS Mindennemű szabad jegy kivétel nélkül érvénytelen.

Nyomatik Lukács Lászlónál, Országut, Kneowalderház.

Kiadta: Sziglietti, litkár.

Francianyelvű színelőadások Magyarországon.

A XVIII. századi kozmopolitizmus hullámai Magyarországra is eljutottak. Most is, mint már sokszor, Bécs volt a közvetítő. A Mária Terézia udvarában élő főúri és nemesi osztály megismerkedett a francia műveltséggel, irodalommal, színézzel és az iskolai színpadokon az ő ösztönzésükre előadott francianyelvű iskoladramák voltak megindítóí a francianyelvű színelőadások hosszú sorozatának.

Ezeknek a drámáknak előadási ideje 1756 és 1773 közé esik. Feltűnő, hogy míg Ausztriában az arisztokrácia kastélyaiban kerültek először színre, addig Magyarországon az iskolákban találtak színpadra. Az iskolák közül első helyen a pozsonyi Notre-Dame zárdát, a nagyszombati királyi és érseki konviktust és a pozsonyi internátust említhetjük. A francia irodalom és műveltség nagy rajongója, Geiger Mátyás írta az itt előadott darabok legnagyobb részét. Ez a jezsuita atya, ki először Kolozsvárott, Budán majd a bécsi Theréziánumban tanított, később Nagyszombatra és Sopronba került, ahol igen nagy gondot fordított növendékei francia nyelvtudásának tökéletesítésére és céljának keresztülvitelére igen alkalmas eszköznek találta a francianyelvű színdarabok előadását. Az ő munkáit mutatták be tanítványai; így Nagyszombaton *Le Plaisir*, *Le mariage du roi des Romains* *Joseph II. avec Joséphe Duchesse de Bavière* és *Ésope au*

Collège, Pozonyban pedig a *Sosipatre ou le triomphe de l'amour filial* és *Le couronnement du jeune David* című darabjait. Ezeken kívül a fentemlített három intézet tanítványai még *Metastasio* és *Le Grand* darabjait mutatták be.

A főúri kastélyokban a 70-es években kerültek először előadásra francianyelvű színdarabok. Természetesen itt még könnyebben felismerhetjük a bécsi hatás nyomait. A színdarabok kiválasztásánál azok kerültek először színpadra, melyeket a nemes urak a bécsi francia színház színpadjáról már régóta ismertek. Ilyenek voltak minden kétséget kizáróan az *Eszterházán* 1772-ben előadott darabok, melyek közül csak *Charles Collé* *La partie de chasse de Henri IV* című darab van névszerint megemlítve.¹ Pozsonyban az Erdődyek színházában szintén egy Bécsben már ismert darab került bemutatásra, *Gretry* *Le tableau parlant* című vígoperája.

Ezek az ősei a Magyarországon bemutatásra került francianyelvű színelőadásoknak. Nagy érdemük, hogy ránevelték a közönséget a színházi kultúra élvezésére és megindították a francianyelvű színdarabok sorozatát, melynek során a francia színészek legjava látogatott el Magyarországra és mutatta be a színészet történetében olyan jelentős művészetét.

*

Világi színpadon 1840-ben került először bemutatásra francianyelvű előadás. Ezúttal nem francia színészek játszottak, hanem a szereplőgárdát, *Egressy* Gáborral az élén, a magyar színészvilág kiválóságai alkották. E'ső pillanatban érthetetlennek tűnik, hogy miért kellett a nagy magyar színésznek tudását francia nyelven is bebizonyítani. *Egressy* tudta, hogy a Nemzeti Színházban divatos operaelőadások hívei műveletlennek tartják a drá-

¹ *Baranyai Z.*: A francia nyelv és műveltség Magyarországon. XVIII. század. Bp. 1920. pp. 15-18.

matársulatok tagjait, ezzel a produkciójával akarta behonyítani ennek ellenkezőjét.²

A Magyarországra ellátogató francia színészeknek sorából először R a c h e l t említsük. Nemcsak időrendben első, hanem a hatás szempontjából is, melyet játékával egyetlen 1851-i vendégszereplése alkalmával a magyar színjátszásra gyakorolt. Legjobb szerepeiben mutatkozott be: mint Camille (C o r n e i l l e: *Horace*), Phèdre (R a c i n e), Adrienne Lecouvreur (S c r i b e & L e g o u v é) és Thisbé (H u g o: *Angélo*) jelent meg a Nemzeti Színház színpadján. Műsora egyaránt tartalmazott klasszikus és romantikus darabokat. Előadásai nagy eseményt jelentettek, bemutatóival győzedelmeskedett a prózai műfaj, amely a Nemzeti Színház színpadán, az egykorú kritika szerint, nehezen tudott érvényesülni.³

Rachel után több francia színtársulat látogatott el Magyarországra: közöttük C o n s t a n c e - G e y g e r, Pierre Levassor, a párizsi Palais Royal kiváló komikus. Levassor és társulatának egyik hölgytagja, Mlle Teisseire, igen nagy sikert ért el játékanak közvetlenségével. 1861-ben Jacques Offenbach jelent meg társulatával a Nemzeti Színházban. Az előadott darabok nagyrésze Offenbach operettjei, egyfelvonásosai voltak, melyeknek szövegeit Scribe, Mélesville, Crémieux, Jaime fils, Delacour és Halévy írták; ezeken kívül színre kerültek még Dupeuty, Bourget és Fournier (Varney és Gastinel által megzenésített) színdarabjai is. A társulat szabados modora nem gyakorolt mélyebb hatást és nem tudta a közönség rokonszenvét megnyerni. Ennek okát a nem éppen finom módon kívül abban is kereshetjük, hogy a színpadon állandóan német közbeszólások hangzottak el, melyet a közönség az elnyomatás éveiben bántónak érzett.

² Rakodczay P.: Egressy Gábor és kora. Bp. 1911. pp. 144-145.

³ Pesti Napló, 1851 szeptember 6.

*

A XIX. század végén és az 1900-as évek elején Sarah Bernhardt látogatott el igen gyakran Magyarországra. Első fellépése 1881-re esik. A színházvilág és a sajtó egyaránt nagy izgalommal várta a nagy francia művésznőt, kinek hírneve jóval megelőzte személyes megjelenését. Sarah Bernhardt hatszor jött Magyarországra. Programja nem mondható változatosnak. A *La Dame aux Camélias* (Dumas fils), *Frou-Frou* (Meilhac és Halévy), *La Tosca* (Sardou) és *L'Aiglon* (Rostand) főszerepei alkották állandó műsorát. Ennek az egyhangúságnak magyarozatát abban találjuk, hogy Sarah Bernhardt nem az előadott darabokat, hanem az ő saját művészetét akarta az érdeklődés középpontjába állítani. Duse Eleonóra, a nagy olasz színésznő budapesti látogatása után már nem találták Sarah Bernhardt játékát utólérhetetlennek és nem érdeklődtek annyira iránta, mint kezdetben. Duse Eleonóra fölfokozta a pesti közönség igényeit és a Sarah Bernhardt előadásai alatt a közönség Dusera gondolt, akinek művészete még Franciaországban is megtépdeste Sarah Bernhardt babérait.⁴ Sarah Bernhardt előadásainál két dologra hívták fel a kritikusok a figyelmet. Az egyik a beszédmódja, amely a többi francia színésztől eltérően természetes volt és nem szavalás. A másik említésre méltó tulajdonsága, hogy a legapróbb jeleneteket is ugyanolyan tökélytel dolgozta ki, mint a legfontosabbakat.

Coquelin aîné, a Comédie Française nagynevű tagja (1883-tól kezdve) több ízben is volt Budapesten. Látogatásainak sorozatában igen érdekes előadásokkal ajándékozta meg közönségét. Godinet *Un Parisien*-je, D'Ennery *Don César de Bazan*-ja, Banville *Gringoire*-ja, Bisson *Le Député de Bombignac*-ja, Chamillac (Feuillet), *Le gendre de Monsieur Poirier* (Augier)

⁴ Egyetértés, 1893 április 7.

és *Cyrano de Bergerac* (Rostand) került bemutatásra, azonban túlnyomó részben Molière darabjait vitte színpadra a nagy művész. *Tartuffe*, *L'Avare*, *Les précieuses ridicules*, *Le dépit amoureux* szerepelt műsorán. Coquelinak köszönhették a magyar színészek, hogy megláthatták, miképen adják elő Molière-t a franciák...

Többször üdvözölhette a budapesti közönség Anne Judic-et is. A világ legelső szubrettjének első két előadása azonban nem keltette azt a nagy hatást, amit az előadás kiválósága okozhatott volna. A balsiker oka a magyar közönség részvétlensége volt, melyet a gyapjuutcai Német Színház igazgatósága idézett fel azzal, hogy nem értesítette a magyar közönséget az előadásról. Annál nagyobb sikere volt a művésznőnek 1892-ben, amikor a Népszínházban mutatta be művészetét. A magyar közönség ott bizonyította be, hogy addigi részvétlensége a Német Színháznak és nem Anne Judic művészetének szólt. Ezeknek az előadásoknak hatása később volt érezhető: a modern kabaré, az új chansonok, Heltai Jenő darabjainak szinte előfutárja volt.

Gabrielle Réjane, a párizsi Odéon és a Vaudeville színház ünnepelt csillaga szintén megjelent a magyar színpadon. Előadásai mindig kiválóak voltak. Színre hozta többek között *La robe rouge-t* (Brieux), *Sapho-t* (Daudet) és *L'âge d'aimer-t* (Pierre Wolff). Egyetlen kifogásolnivaló csak az, hogy az előadott darabok, a neki írt *Madame Sans-Gêne* (Sardou) és *Ma cousine-on* (Meilhac) kívül, nem mindenben feleltek meg Réjane művészi egyéniségének.

Ugyanez vonatkozik Suzanne Després-re is, aki annak ellenére, hogy Párizsban legfőbb missziójának Ibsen meghonosítását tartotta, Magyarországon Bernstein munkáit népszerűsítette... Bernstein munkái viszont abban az időben a Vigszínházban állandóan műsoron voltak. Bernstein darabjain kívül (*Le Détour*, *Le Voleur*), D'Annunzio *Gioconda*-ját, de Rothschild *La Ram-*



pe-ját, Dumas fils *Denise*-ét hozta színre és csak kétszer szerepelt Ibsen *Nóra*-jában. Ebben a szerepében hódította meg Suzanne Després mind a budapesti, mind a párizsi közönséget.

Az eddig felsorolt művészek és művésznők mind több ízben szerepeltek a magyar főváros színpadain. Voltak azonban olyan francia színtársulatok is, amelyek csak egyszer látogattak el hozzánk. Ezeknek a társulatoknak a művészi színvonala nem volt egyforma. Egyrészt művészete első helyen állt, de az 1800-as évek végén és a XX. század elején gyakran találkozunk olyan társulatokkal is, melyekre nem igen lehetett mondani, hogy tagjai művészek lettek volna. Rachel, Sarah Bernhardt, Réjane és Suzanne Després külföldi körútjuk alkalmával beiktatták a magyar fővárost műsorukba. Ettől kezdve minden külföldet járó francia színész és színésznő mintegy kötelességének tartotta, hogy Budapesten is vendégszerepeljen.

A századvégi francianyelvű színelőadások között megemlítjük Frédéric Fèbvre-ét, aki Szegeden lépett fel egyetlen egyszer. Fellépésének igen érdekes háttere van. Szeged város az 1879-i árvízkor a Párizstól kapott segílyt úgy köszönte meg, hogy a Comédie Française-nak egy Molière-mellszobrot adományozott. Ezt viszonzta Fèbvre vendégszereplésével 1894-ben.

A századforduló idején Marcelle Josset, Suzanne Reichenberg, Yvette Guilbert, Achard, Darccey, a Montcharmont-társaság szerepelt Budapesten. Mme Maeterlinck férjének, Maurice Maeterlinck-nek *Monna Vanná*-jában mutatta be művészetét a főváros közönségének 1903-ban. Marthe Brandès (1906) francianyelvű előadásai után Constance de Linden lépett fel Budapesten, majd Mounet-Sully, Madeleine Dolley és Mme Gauthier vezetésével a Porte Saint-Martin színház társulata szórakoztatta Budapest közönségét.

Az előadott darabokat megvizsgálva megállapíthatjuk, hogy a XIX. század végétől kezdődően mind ritkábban mutattak be a francia vendégszínészek klaszikus vagy romantikus műveket; mindinkább tért hódítottak a „modern drámák“, amelyek hasonlóak voltak az abban az időben a Vígszínházban előadott ledérszellemű, úgynevezett „francia“ darabokhoz.

A világháború után is találkozunk Magyarországon vendégszereplő francia művészekkel. Legelsőnek a *Grand-Guignol* színház tagjai játszottak nálunk a világháború után. 1925-ben 10 estén át „szórakoztatták“ a főváros lakosságát.

A grand-guignol mint műfaj, nem nagyon érdekelte a magyar közönséget. 1918-ban játszottak ilyen tárgyú színdarabokat. Ezek után csak német, majd francia vendégszínészeink előadásában látta Budapest közönsége viszont a grand-guignolt. A párizsi Grand-Guignol 1925-i vendégszereplése hatott a magyar írókra: Herczeg Ferenc, Heltai Jenő, Molnár Ferenc, Karinthy Frigyes és még sokan mások írtak hasonló műveket.⁵ Maga a francia színtársulat vendégjátéka nem volt hatással a közönségre.

1928-ban a Gymnase társulata jött Budapestre. Két estén játszotta Henri Bernstein *Le Secret* című darabját. Az előadás a francia művészet baráti üdvözlése volt.

1930-ban a magyar arisztokraták és a Magyarországon élő külföldi diplomaták adták elő a magyarországi francia követ, M. de Vienne *Le Shah et la Hour* című darabját, melynek jövedelmét a nyomorba jutott magyar művészek megsegítésére fordították.

Az 1930-as években az *Amicale Française* rendezett műkedvelő előadásokat francia nyelven. 1938-ban Harry Baur társasága jött Magyarországra és két estén játszott, 1940-ben pedig a Comédie Française vendégszerepelt nálunk. Egyetlen egyszer látogatott csak el a

⁵ Németh A.: Színészeti Lexicon. Bp., 1930.

Comédie Magyarországra és akkor is csak egy estét aján-
dékolt a főváros közönségének. Az 1940 márciusi elő-
adáson két darab: M o r a n d-nak *Le voyageur et l'amour*
és Musset-nek a Comédie Française-ban akkor felújít-
ott *On ne badine pas avec l'amour* című romantikus drá-
mája került színre. Az előadás azok közé a kevés bemu-
tatások közé tartozott, amelynél nem csak a fő-, de a mel-
lékszerepekben is nagynevű és kiváló színészek léptek fel.

*

A magyarországi francia vendéjátékokat — az is-
koladramákat, a főurak kastélyaiban bemutatott előadá-
sokat és Fëbvre vendégszereplését leszámítva, — termé-
szetszerűleg az ország szellemi központjában, Budapesten
rendezték. Az előadott darabok között minden műfaj kép-
viselve volt. Így találunk közöttük értékes alkotásokat,
másodrangú munkákat, romantikus és klasszikus darabo-
kat, operetteket, vaudevilleeket, francia komédiákat és
ledér darabokat. Racine és Ibsen, Bernstein és
Dumas, Offenbach és Feydeau darabjai egy-
formán kerültek színre.

A közönség igen nagy érdeklődést tanúsított az elő-
adások iránt és csak egészen tehetségtelen színészek iránt
voltak érzéketlenek.

Összefoglalva az előbbieket, megállapíthatjuk, hogy a
magyarországi francianyelvű színelőadások hatása érez-
hető volt, sokszor igen érdekes és felejthetetlen élményben
részesítették a közönséget, alkalmat adtak, hogy mi ma-
gyarok bepillantunk a francia színházi művészetbe és a
miénkkel összehasonlítva azt, tanuljunk belőle.

Les représentations théâtrales en langue française sur la Scène Hongroise

Avant de traiter notre sujet nous éprouvons la nécessité d'exprimer notre gratitude à tous ceux, qui par leurs indications bénévoles nous ont facilité notre travail.

Citons en premier lieu M. Béla Zolnai à qui nous devons l'inspiration première et qui nous a toujours donné les encouragements les plus précieux et M. Géza Birkás qui ne nous a jamais refusé ses conseils. C'est ici que nous voulons rendre grâce à M. de Charmasse et à M. Hajdu Algernon, qui par leurs indications nous ont facilité nos recherches.

Enfin, comme mes collègues de l'Institut Français, j'ai trouvé en M. Grenet un correcteur obligeant qui a bien voulu revoir le manuscrit.



Introduction.

Le but de notre travail est de rappeler les représentations théâtrales en français qui ont eu lieu en Hongrie et les effets qu'elles ont causés.

Nous suivrons dans notre travail les représentations dans l'ordre chronologique et, dans ce cadre, nous traiterons dans des chapitres séparés des acteurs et des actrices ou bien des troupes qui ont joué des pièces en français sur la scène hongroise.

Pour commencer cette consultation tout au début, envisageons d'abord l'expansion de la langue française en Europe, puis — allant plus loin — le chemin que l'art dramatique français devait parcourir jusqu'à ce que la scène hongroise s'ouvrît définitivement devant lui et son triomphe.

„L'étendue de la langue française passe les limites du Royaume. Elle ne se borne ni par les Pyrénées et les Alpes, ni par le fleuve du Rhin. On entend le français dans toute l'Europe. La langue française est connue dans toutes les Cours: les princes et les grands la parlent, les ambassadeurs l'écrivent et le beau monde en fait une mode...“ Voilà ce qu'on lisait dans *Le Mercure galant* de 1694. Et vraiment, le français était en train au XVIII^e siècle de devenir la langue d'Europe.

„La chance de la langue française — écrit M. Louis Réau¹ — est d'avoir servi d'instrument aux grands classi-

¹ L'Europe française au siècle des lumières. Paris 1938, 293.

ques du siècle de Louis XIV et aux philosophes du siècle de Louis XV. Voltaire prétend avec raison que la langue française doit son universalité à une vingtaine de bons écrivains et que la limpidité cristalline du français vient de la taille que lui ont donné Molière, Racine et La Fontaine. Les étrangers se plaisent à retrouver dans la littérature française les qualités qu'ils apprécient dans le langage: clarté, sociabilité, humanité."

C'est par l'intermédiaire de la province d'Alsace, qui était devenue depuis son annexion par Louis XIV une petite France rhénane, que la Rhénanie allemande prit contact avec l'art français. La révocation de l'Édit de Nantes amena l'expatriation d'un grand nombre de protestants français. Une grande partie d'entre eux trouva refuge en Allemagne où la civilisation française prit racine. Son effet s'exerça surtout sous le règne de Frédéric II, qui introduisit les représentations des tragédies en français à Sans-Souci au théâtre de la cour et dans celui d'André Bergé² à Berlin où on ne jouait que des pièces françaises.³

Il y avait non seulement à Sans-Souci et à Berlin, mais aussi dans les autres cours d'Allemagne des propagateurs de l'art dramatique français. Non seulement ces cours s'influençaient l'une l'autre, mais le nouveau courant arrivait à Vienne où les représentations en langue française gagnaient, à l'époque, chaque jour du terrain et aboutissaient à l'établissement d'un théâtre français près de la cour.

En ce qui concerne le théâtre français de Vienne, c'est dans l'étude de Mile Julie Witznetz⁴ qu'on trouve des renseignements complets. Cet ouvrage nous

² Propriétaire alors d'un théâtre à Berlin.

³ Baranyai Z.: Francia nyelv és műveltség Magyarországon. XVIII. század, Bp. 1920.

⁴ Witznetz J.: Le théâtre français de Vienne (1752--1772) Études Françaises Szeged, 1932.

montre toute l'évolution de l'art français sur la scène viennoise; son commencement par les représentations d'amateurs, premièrement à la Cour, puis, inspirées par elle, dans certains châteaux des grands seigneurs. Ces représentations d'aristocrates amateurs peuvent être considérées comme précurseurs du théâtre français officiel de Vienne.

Le goût pour les représentations en français était très répandu, et c'est surtout Marie-Thérèse qui les rendit habituelles et qui en multiplia les occasions. Elle avait un travail assez facile, car l'amour du goût français et de la littérature française était très répandu dans la capitale autrichienne. L'Impératrice était incitée par la volonté de faire à son mari — François de Lorraine — une complaisance, sachant qu'il avait du goût pour le théâtre français, et aussi par la volonté de faire de la ville impériale un second Versailles. Elle fit plus encore, — elle inspira l'idée d'un théâtre français régulier, qui, après avoir été fondé, deviendrait l'intermédiaire des influences spirituelles venues de France.

Bien que Métastase fût dans les bonnes grâces du public et en même temps populaire à la Cour et à la ville, tous désiraient ardemment des représentations en français.

Le Théâtre Français eut une grande influence spirituelle. Les Viennois accueillirent au commencement les acteurs avec quelque réserve, mais après un certain temps ils s'accoutumèrent aux représentations en français et leur accordèrent la préférence sur le théâtre allemand encore en enfance. Mais cela ne dura guère. Les Français, après avoir accompli leur mission — c'est à dire après avoir affiné le théâtre allemand et après l'avoir épuré de l'improvisation — devenaient superflus.

Les Hongrois, élevés dans ce milieu spirituel, participaient naturellement à la culture française et devenaient même ses partisans et ses propagateurs, avec au

premier rang les nobles de la garde, envoyés de Hongrie à Vienne pour y participer à la vie de la Cour, et qui étaient obligés d'apprendre le français par prescription.

Outre les jeunes gens de l'aristocratie, il y avait de plus en plus de grands seigneurs qui se rendaient à Vienne, que la manière de vivre de l'Europe occidentale, et l'esprit français, enchantaient à leur tour.

La cour attirait pour ainsi dire systématiquement les seigneurs hongrois, qui s'y portèrent en grand nombre. Ils n'apprenaient au commencement les langues étrangères que pour s'assouplir au commerce de la cour franco-germanique, car la connaissance de l'allemand, mais surtout du français, était alors indispensable, tant pour les hommes politiques que pour les gens du monde. Il va sans dire qu'aucun de ces grands seigneurs n'avait la ferme intention de se détacher de sa nation; ils n'ont cédé au commencement qu'au besoin, puis l'usage de la langue étrangère devenait habitude, enfin nature. C'est ainsi que certains grands seigneurs qui vécurent longtemps à Vienne se trouvèrent insensiblement détachés de leur patrie.

Le goût pour le français de nos compatriotes se développait donc et il n'y a rien d'étonnant à ce que les grands seigneurs, rentrés chez eux, voulussent rendre leur châteaux pareils à ceux d'Autriche et mener une vie conforme à celle qu'ils menaient dans la ville impériale. Ils parlaient le français, ils s'en servaient pour correspondre, pour écrire des livres, ils favorisaient les livres français, ils en formaient des bibliothèques, organisaient des représentations en langue française et envoyaient leurs fils à Vienne pour recevoir une éducation dans l'esprit qui leur était cher.

Pour en alléguer un exemple, mentionnons que selon M. Alexandre Eckhardt⁵ les 3800 ouvrages français de la Bibliothèque Municipale d'Arad (5000 volumes

⁵ Eckhardt: Revue des Études Hongroises 1923, 145.

environ, dont quatre sont du XVI^e siècle, 100 environ du XVII^e siècle, 3600 du XVIII^e siècle et 100 volumes environ de l'époque moderne) étaient originellement dans la possession du comte Etienne Csáky et de sa femme, comtesse Julienne Erdődy. Etienne Csáky (né en 1741) fut élevé à Vienne au Collegium Theresianum où il apprit entre autres le français. Sa femme fut également élevée dans la ville impériale où la culture française était alors généralement répandue. Etienne Csáky et sa femme, tous deux d'éducation viennoise, firent venir des livres français de Vienne et de Pest dans leur château — écrit M. Eckhardt — et ce fut là que le nombre des livres s'est accru jusqu'à faire 5000 volumes qui représentent richement toutes les branches de la littérature française du XVIII^e siècle, surtout l'histoire, la philosophie et le roman. Ainsi la bibliothèque d'Arad est un rejeton curieux de la culture française de Vienne.

Les jeunes gens de l'aristocratie et aussi ceux de la petite noblesse élevés dans une atmosphère française, apprenaient la langue française dans les collèges des Pères Pieux et conversaient régulièrement dans cette langue. Ils prenaient part à des représentations théâtrales au Collège. En plus des représentations de la Cour et des aristocrates, c'est là qu'ils ont pris l'habitude du théâtre français. En Hongrie ce furent les collèges les premiers propagateurs de l'art dramatique en français.

I. Le cosmopolitisme littéraire.

(1756—1785)

1. Les drames scolaires.

Une partie de la jeunesse de l'aristocratie et de la petite noblesse, qui ne pouvait plus trouver place dans des collèges viennois ou n'avait pas d'intention d'y étudier, était élevée en nombre de plus en plus grand dans un des internats de Hongrie dirigés par les Jésuites ou par les Pères Pieux.

C'est l'enseignement du français qui rendait l'éducation dans des internats avantageuse de leur point de vue. Les efforts des parents tendaient à placer leurs fils dans un des internats de Nagyszombat, car cette petite ville était le centre de l'esprit catholique. Il y avait deux internats, tous deux de grande réputation et anciens: l'académie royale et archiépiscopale, qui devint dans la seconde partie du XVIII^e siècle la maison d'éducation la plus distinguée de Hongrie, et l'Adalbertinum.⁶

Quant aux écoles pour jeunes filles, l'éducation était à cette époque-là presque uniquement dans les mains des religieuses. Parmi les écoles des soeurs, quelques-unes étaient dirigées par des religieuses d'ordre français et la langue de ces écoles était le français.

Telle était l'institution pour les jeunes filles à Presbourg, dirigée par les mères de la Congrégation de Notre-

⁶ Z. Baranyai o. c.

Dame. Cette institution avait si bonne renommée, que même les familles d'Autriche y envoyaient leurs filles.

Tandis qu'à Vienne les représentations en français ont d'abord été introduites par des aristocrates, la Hongrie y a été accoutumée par les écoles.

Avec l'installation de l'ordre des Jésuites au milieu du XVII^e siècle dans le comitat de Vas, la mode des représentations théâtrales à l'école s'est répandue dans ce département. Nous avons des renseignements sur ce que la jeunesse des collèges jésuites de Szombathely et de Kőszeg représentèrent au début du XVIII^e siècle des drames scolaires non seulement en latin et en hongrois mais aussi en langue allemande, et, de plus, en français.⁷

Les premières représentations d'une date certaine eurent lieu à Pozsony, à la Congrégation de Notre-Dame. On cultivait volontiers dans cette institution le drame scolaire, — naturellement en français, langue de l'enseignement — excellent instrument d'éducation morale.

La date de la première représentation est 1756. Il semble que la direction de l'école avait peu de confiance dans la connaissance du français des spectateurs et c'est pourquoi elle fit imprimer le programme en allemand: *Comœdie, betitult: der Kerker-Meister seiner selbst von denen Hoch-Adelichen Kost-Fräulein der Congregation de Notre-Dame in französischer Sprach Vorge stellt, zu Preszburg Gedruckt, bey Johann Michael Landerer, Buchdrucker, 1756.* Le petit cahier de huit pages, non numérotées, nous donne outre l'analyse du *Kerker-Meister* celle de la comédie *Philantropus oder aller Menschen Freund*.⁸ Cette seconde pièce est de Legrand; le titre français en est: *L'ami de tout le monde ou le Philanthrope.*

Il est vraisemblable que les filles des magnats jouèrent souvent par la suite des pièces françaises; il faudrait

⁷ Magyarország városai és vármegyéi. Vas vármegye p. 355 et Németh A. o. c. tome II, p. 922.

⁸ Baranyai Z.: o. c. p. 87.

consulter les archives de l'institution pour y retrouver des documents — dit M. Baranyai — car nous n'en avons que de 1764 lorsque le parlement de cette année-là et l'hommage au couple royal donnèrent sujet à la représentation du mélodrame⁹ *Cyrus (Ciro riconosciuto)* de Méta st a s e, poète impérial, dans une traduction en français. La liste des personnages nous est restée. La voilà :

Astyage, Roi des Mèdes . . .	Comtesse Francoise de Serény
Mandane, Epouse de Cambyse	Baronne Francoise d'Eötvös
Cyrus en Pasteur	Comtesse Caroline de Schratzenbach
Arpage Confident d'Astyage .	Comtesse Thèrèse de Montel'Albate
Arpalice, fille d'Arpage . . .	Comtesse Walbourg de Ditrichstein
Mithridate, Pasteur	Comtesse Louise de Heister
Cambyse en habit de Pasteur .	Baronne Marianne de Kaldschmid.

Peuple, Gardes.

Le mélodrame de Méta st a s e fut suivi d'une comédie originale en français. Nous lisons dans les deux dernières pages du programme de *Cyrus* :

Les Amazones modernes de Mr. Le Grand, ajustées au Théâtre des Demoiselles Pensionnaires de Notre-Dame, avec une danse d'esclaves, à la fin du 2^e Acte. La pièce finit par une Marche des Amazones Armées de Lances.¹⁰

Les demoiselles suivantes apportèrent leur concours à la représentation de cette comédie en deux actes :

Madame la générale	Thèrèse de Montel'Albate
Julie esnite (sic) en homme esnite (sic) Amazone ^{11a}	Comtesse Marianne de Serény
Belonese	Comtesse Marianne de Haller
Finette } cadettes	Baronne Marianne de Widersperg
Clorine }	Baronne Marianne de Normanus
Madame le Majore	Comtesse Eleonore de Troyer
Valero, homme esnite (sic)	
Amazone	Comtesse Ludmille de Czernine:
Neuine	Comtesse Marie de Pacta
Zeberide	Mlle Marianne d'Almayer
Maîtres (sic) Robert	Mlle Marianne Örsy
Crispin, valet	Baronne Catherine Eötvös. ¹¹

⁹ Mélodrame = drame accompagné de musique.

¹⁰ Baranyai Z.: o. c. p. 88—89.

¹¹ Váli B.: A magyar színészet története. Bp. 1887. p. 38.

^{11a} Il faut probablement lire *ensuite*.

Une traduction en français d'un autre mélodrame de Métastase *Titus (La clemenza di Tito)* a aussi été représentée en 1764, peut être à la même occasion. Après cette pièce on a joué une petite scène, en sorte de divertissement, petit burlesque intitulé *Ninette à la cour*.¹² Il est vraisemblable que cette pièce est identique avec la comédie en deux actes *Ninette à la Cour* de Favart. Celle-ci met en scène une jolie paysanne, qui, obéissant à une curiosité bien excusable, suit le roi Astoiphe à la cour de Lombardie. En revanche les galants propos du monarque ne font nulle impression sur le coeur de Ninette; elle continue d'aimer Colas, son ancien amoureux qui l'a suivie à la cour. Elle fait plus encore par sa finesse. Le roi lui donne un rendez-vous nocturne, elle se fait remplacer par la comtesse Émilie.¹³ C'est le subterfuge qui dénoue l'intrigue — après tant d'autres — du Mariage de Figaro.

Des internats de jeunes gens, l'Académie royale et archiépiscopale de Nagyszombat était le principal champion de la langue française. La connaissance de l'histoire interne de l'Académie pourrait nous donner des éclaircissements sur ce qui rendait ce collège de Nagyszombat si empressé à la diffusion de la langue française. Outre la proximité de Vienne et les relations animées avec les autres collèges, on peut croire à l'influence des professeurs qui s'enthousiasmaient pour la culture et la langue françaises.

Le propagateur le plus intrépide du français dans les collèges jésuites de Hongrie fut le père Mathias Geiger, né à Kolozsvár, tour à tour directeur du Theresianum de Vienne, de l'Académie royale de Nagyszombat et de la maison de Sopron. C'était un vrai prodige de langues. A côté de sa langue maternelle, le hongrois, il savait à perfection non seulement le latin et l'allemand, mais encore le français, l'italien, l'anglais, le

¹² Baranyai Z.: o. c. p. 89.

¹³ Larousse du XIX^e siècle.

roumain et le turc. Aussitôt qu'arrivé à Nagyszombat il se mit à l'oeuvre pour rendre plus efficace l'enseignement du français et eut recours au moyen tant de fois éprouvé par son ordre: le drame scolaire. Le mariage de Joseph II en fournit le prétexte et en 1765 eut lieu à Nagyszombat la première représentation dramatique en langue française chez les Jésuites. M. Finá cz y, dans son histoire de l'enseignement public en Hongrie au XVIII^e siècle, cite un annaliste de l'époque qui a rappelé cet événement dans les termes les plus élogieux. Le succès de la représentation fut immense. Les „nobles spectateurs“ y affluèrent en masse non seulement de Nagyszombat et de ses environs, mais jusque de Presbourg. M. Finá cz y ne semble point connaître les pièces qui furent jouées à cette occasion; elles parurent pourtant la même année dans un opuscule sorti de l'imprimerie du collège académique de la Compagnie de Jésus de Nagyszombat.

L'intéressant petit livre de 69 pages in-8^o porte pour titre „*Fêtes célébrées à Tyrnau* [Nagyszombat] par la jeune noblesse de l'académie royale et archiépiscopale à l'occasion du mariage de Sa Majesté le Roi des Romains Joseph II avec son Altesse Sérénissime Marie-Josèphe, Duchesse de Bavière, le 5 février de l'an 1765“. L'opuscule contient deux pièces en vers: une comédie allégorique en un acte, *Le Plaisir*, et une pastorale en trois actes, avec ballet: *Le mariage du Roi des Romains Joseph II avec Josèphe Duchesse de Bavière*. L'auteur de ces deux pièces assez habilement versifiées est le père Geiger. Dans l'avertissement qu'il mit en tête du *Plaisir* il avouait franchement que „ni le fonds ni la principale invention“ ne lui appartenaient et qu'il se les était appropriés „en y faisant des changements analogues aux circonstances“. M. Gulyás (Les drames scolaires d'un jésuite hongrois: Mathias Geiger. Revue d'histoire littéraire de la France. 1910, t. XVII, pp. 366-371) n'a pu découvrir l'original de la comédie, néanmoins il est facile

de deviner quelle est la part de l'auteur hongrois dans la rédaction nouvelle.

Le Plaisir

ce Dieu qu'on adore à tout âge
Qu'on chérit à la ville et qu'on fête à la cour,

se rend à l'occasion de l'hyménée royal à l'Académie de Tyrnau, au grand détriment d'un jeune Autrichien qui s'est réfugié de Vienne dans le collège justement pour s'y ennuyer à son aise. Le Français, l'Anglais, l'Italien entrent tour à tour en scène à la poursuite du Plaisir qui leur est devenu infidèle et ils l'implorant de retourner chez eux. Naturellement le Hongrois se mêle de l'affaire et prie à son tour le Plaisir de se fixer dans son pays. Chacun des jeunes gens cherche à caractériser sa nation au point de vue du plaisir. Voici un passage du discours du Hongrois qui est à coup sûr une partie originale de Geiger :

Depuis quand la Hongrie
N'a-t-elle, dites-moi, plus de droit aux plaisirs?
La guerrière valeur, loin d'en être ennemie,
Joint aux lauriers de Mars les myrthes de Cypris.
Sous un cep de Tockay le plaisir prit naissance.
Il doit chérir ces lieux si cher à son enfance;
En tout cas, je l'arrête ou de force ou de gré,
Il ne partira point: ou morbleu! j'enverrai
Nos houssards après lui.

Le Plaisir décide de la question en faveur du Hongrois et se peint à cette occasion de la manière suivante:

Je suis peut être en Angleterre
Sérieux, sombre, un peu trop réfléchi
En France, moins pensé, peut être mieux senti;
En Italie un peu moins raisonnable,
Plus gai, plus enjoué, peut être plus aimable;
En Hongrie, à coup sur, plus vif et plus hardi:
J'y suis dans un berceau, comme un enfant, chéri,
Et j'y règne surtout à la table.

La pièce finit par un épilogue où les acteurs invoquent l'indulgence des auditeurs :

Pour mériter votre suffrage
 Nous avons tout risqué, trop peut être entrepris,
 Surtout en empruntant des Français le langage,
 Mais songez que du moins, en en faisant usage,
 Nous sommes à Tyrnau et non pas à Paris.

Dans la pastorale la scène est un vallon près du Danube. Les bergers de l'Isère, de la Seine, du Rhin, du Pô etc., s'y rassemblent autour de Licidas, berger du Danube et lui expriment leur vœux à propos de l'hyménée royal. Dans le second acte les bergers, tout en prodiguant des éloges à Thérèse et à Léopold, les parents du jeune couple, dressent un pyramide ornée des armes d'Autriche et de Bavière, tandis que de petits bergers, acteurs de la pièce, expriment à leur tour leurs hommages devant la pyramide et y attachent des cartons ornés de figures symboliques et de quatrains aussi plats qu'élogieux. Sur la fin apparaît le génie de la Hongrie, qui prédit leur avenir aux nouveaux mariés. — La pièce se termine par un ballet figuré. On nous saura gré de ne rien citer de cette pièce. Selon l'auteur :

Un coeur tendre a le droit de braver la critique.

Il use largement de ce droit, il en abuse même et finit par désarmer cette critique si peu crainte.

Malgré le succès de ce premier essai, les représentations françaises ne furent point poursuivies à Nagyszombat, ou du moins il ne nous en est parvenu aucune nouvelle. D'ailleurs Geiger changea bientôt de résidence; en 1768 il fut mis à la tête de la maison des pensionnaires à Sopron, un des plus anciens établissements de la Compagnie. A son nouveau poste Geiger poursuivit l'enseignement du français avec la même ardeur qu'il avait déployée à Nagyszombat. Ses efforts furent couron-

nés de succès: dès 1772 il put réaliser son but et faire jouer une de ses pièces, également en vers, *l'Esope au Collège*, parue la même année à Edenbourg (Sopron) chez Joseph Seiss, imprimeur. Le père Geiger connaissait préalablement la comédie de Ducerceau *l'Esope au Collège*, qui était une pièce du répertoire des collèges de France, et il s'en inspira.

Cette comédie en 5 actes peut être considérée comme l'oeuvre capitale de l'auteur. Elle nous offre une déception et en même temps une surprise agréable. Une déception en tant que l'auteur, semant dans sa pièce quelques fables ésopiques, ait préféré les vers de sa propre facture à ceux de La Fontaine. Une surprise agréable par contre en tant que nous y rencontrons quelques scènes où l'auteur a bien voulu se ressouvenir de Molière (*Bourgeois gentilhomme*) et lui emprunter quelques traits comiques. Telle est la scène VII du III^e acte, dans laquelle le maître d'écriture et le maître à danser se disputent sur l'utilité de leur art. Grâce à l'assistance du violon, c'est le maître à danser qui remporte la victoire et il produit avec ses élèves un menuet, tandis que le maître d'écriture s'en va tout en colère quérir à son tour un support. Telle est encore la seconde scène du IV^e acte où Sostrate nous présente son fils Cariton, un prodige d'érudition qui promet de devenir un jour un second Thomas Diafoirus...

L'action de la pièce est assez mince: Xantus, surintendant de l'Académie de Samos, apprend que son valet, Esope, n'est pas satisfait de l'Académie et qu'il

Trouve ce qu'on y fait plus tortu que son corps.

Selon Esope, on y apprend bien quelque chose aux enfants, quoique ce soit plutôt pour les distraire que pour les rendre savants, mais on néglige de les munir de principes solides qui puissent les gouverner pendant toute leur vie. Xantus, qui est un homme raisonnable et qui fait le plus grand cas du bon sens de son valet (voilà encore un trait

de Molière!) approuve ces critiques et invite Ésope à prendre en mains la direction de l'institution. Ésope se met à l'oeuvre et parvient à des effets remarquables. Il corrige les mauvaises passions des enfants tant par leur effets ruineux que par l'exemple de ses fables et les remet sur la juste voie. Ses succès charment tellement Megabibus, seigneur de la cour de Crésus, qu'il est invité à venir à la cour y „servir de lustre et d'exemple“. Ésope accepte l'invitation non sans quelque inquiétude qu'il traduit par une dernière fable sur le charretier devenu cocher.

Afin de donner une idée juste de la pièce, nous citons une de ces fables que l'auteur a semées au cours du dialogue; nous la choisissons parmi celles que La Fontaine avait déjà traitées avant lui.

La cour du lion.

(Fable)

Ésope:

L'histoire nous apprend qu'un jour

Le lion assembla sa Cour.

Tigres, Loups, Léopards, tout vint: l'Ours dès la porte,

Frappé d'une odeur assez forte

Dit d'un air dédaigneux et fronçant les sourcils:

„Ah quelle puanteur! on en tombe en faiblesse“.

Mal lui prit d'avoir eu tant de délicatesse.

A peine eut il lâché le mot qu'il fut occis.

Vous voyez mon mignon,

Ici vous êtes l'ours, au moins, prenez y garde.

Lysis:

Ah! Monsieur. grand merci.

Ésope:

Loin d'en avoir pitié

Le Singe ne cherchant qu'à plaire,

Exalte fort ce trait de justice exemplaire;

Et pour faire sa cour prend tout le contre-pied,

Sur la douce odeur se recrie.

Mieux ne flairoit le haume à cette flaterie,

Le Lion de mauvaise humeur,

Payant d'un coup de griffe

La louange apocryphe,
Estramaçonna le flateur.

Vous vous reconnaissez dans ce portrait, sans doute;
Voyez ce qu'aux flateurs quelquefois il en conte.

Minias: Je suis donc le Singe.

Ésope: Oui.

Pamphile: Monsieur, mais le Renard.

Ésope: Le drôle se tenait, sans rien dire à l'écart

Le monarque l'appelle et lui dit: Sois sincère:

Que sens tu? Dis le moi. Tout bonnement Seigneur,

Répond avec respect l'adroit et fin compère,

Un rhume violent, dont votre serviteur

Souffre depuis deux jours, et qui le rend malade,

M'ôte absolument l'odorat

Bien ou mal, ne sens rien du tout. Quelque fat

Aurait donné dans l'embuscade.

Belle leçon. Messieurs, imitez ce qu'il fit,

Et faites-en votre profit. (II, 5.)

L'année suivante le Père Geiger donna une nouvelle pièce, cette fois une „tragédie“ en 5 actes: *Sosipatre ou le Triomphe de l'Amour filial*. Le sous-titre en indique assez clairement la tendance. C'est une de ces pièces innombrables que les Pères produisirent en éloge du dévouement filial. Indiquons-en rapidement le sujet, bien connu d'ailleurs des comparatistes et appartenant au trésor international de la fiction.¹⁴ Basilide, ancien ministre exilé de l'empereur Anastase et réduit à la plus grande misère, vit depuis quinze ans dans un bois voisin de la cour. Pour mettre fin à ses privations, ses deux fils, Sosipatre et Timagène exécutent le plan que voici: Bascanes, le ministre actuel de l'empereur, étant assassiné par un inconnu, on met sur la tête du criminel un grand prix. Les deux jeunes gens se rendent à la cour impériale et l'un d'eux, Sosipatre, s'accusant du crime se fait livrer par l'autre aux mains de la justice. On veut l'exécuter et

¹⁴ Hyginus, Fab. 257; Schiller, Bürgerschaft; Titus et Gisippus; Boccace, Decam. X, 8. — Cf. Montanus, ed Bolte, 589, 42. — György L., A magvar anekdota, 1934, 109.

il s'engage alors une lutte de dévouement mutuel entre les deux fils et le père, lutte qui finit par toucher le cœur du monarque. Par bonheur le véritable assassin vient à être arrêté et l'empereur réconcilié rend à Basilide et aux siens sa faveur.

Le mérite littéraire de cette tragédie est encore plus mince que celui des précédentes. La platitude des vers que l'on peut supporter à la rigueur dans une comédie et excuser dans une pièce de circonstance, y devient franchement insupportable. Elle est encore renforcée par les continuelss souvenirs de l'auteur du vocabulaire et de la phraséologie de la tragédie classique.

Ce fut d'ailleurs la dernière pièce de théâtre de l'auteur. La dissolution de son Ordre, survenue dans cette même année 1773 mit un terme à ces représentations classiques du Collège de Sopron et le père Geiger, qui se retira à Győr (Raab) fut forcé par les circonstances d'abandonner sa carrière de dramaturge.

Le couronnement du jeune David, drame scolaire, nous est parvenu de ce temps-là. On l'attribue aussi à Geiger. La probabilité de cette conjecture est assez grande, mais la versification et le style sont plus travaillés que dans les drames précédents, ce qui était peut-être la conséquence des études du Père Geiger. Cette pastorale en quatre actes fut représentée par la jeune noblesse de la maison des pensionnaires à Edenbourg, en 1776.

Assurément cette carrière du Père Geiger n'a nulle signification dans l'histoire de la littérature française; pourtant elle n'est pas dénuée de tout intérêt parce qu'elle sert de témoin éloquent de la popularité et de la diffusion de la langue française au XVIII^e siècle. Les drames scolaires du père Geiger occuperont sans doute un coin modeste dans cette vaste littérature française qui se faisait hors de France et qui entre plutôt dans le cadre de l'histoire de la civilisation que dans celui de l'histoire de la littérature proprement dite.

Il n'est pas moins vrai que ces collègues et tel de leurs professeurs ont ouvert la voie sur laquelle devait par la suite s'engager le théâtre français pour sa pénétration en Hongrie.

2. Les représentations dans les cours des grands seigneurs.

Comme nous l'avons indiqué, les grands seigneurs, ayant pris l'habitude des représentations théâtrales en langue française à la cour de Vienne, en introduisirent la coutume même dans leurs châteaux de Hongrie.

La première de ces représentations eut lieu à Eszterháza, où le prince Nicolas Eszterházy fit construire un théâtre. Dans la partie antérieure du parc s'élevait l'opéra. Le bâtiment primitif ayant été détruit par un incendie, le nouveau reflétait déjà le goût néoclassique. Mais à l'intérieur c'était un théâtre dans le pur style rococo. En face de la scène se trouvait la loge princière: au dessus de l'orchestre il y avait encore deux loges; le parterre pouvait recevoir quatre cents spectateurs. On y jouait non seulement des opéras, mais aussi des pièces en prose interprétées par des troupes allemandes et même françaises. Quant aux troupes de comédiens français le prince en engageait à l'occasion.

Depuis l'inauguration du château les fêtes ne cessèrent plus à Eszterháza. En 1772 le prince de Rohan, ambassadeur de France à Vienne, fit, avec une suite nombreuse, une visite à Eszterháza, des délices duquel il jouit pendant cinq jours. Dans sa compagnie se trouvait aussi un garde du corps hongrois, Bessenyei, qui chanta plus tard ces beaux jours en des vers ornés (*Eszterházi vigasságok*, 1772).

Les fêtes commencèrent le 12 juillet. Ce jour-là, des comédiens français interprétèrent la célèbre pièce de Charles Collé, intitulée *La partie de chasse de Henri IV*.

Cette comédie en trois actes fut jouée la même année à Vienne elle avait d'ailleurs été représentée en 1769 sept fois au Théâtre Français de Vienne.¹⁵ Le 13 juillet, une tragédie en langue française fut représentée au théâtre. Le programme du quinze juillet était une tragédie et le seize de ce mois il y eut encore une représentation théâtrale. Le prince fit venir aussi la célèbre danseuse française, une certaine M^{me} Delphin et le poète Bessenyei écrivit un poème en l'honneur de l'artiste qui en dut être fort heureuse (moins pourtant que d'un cachet de plusieurs milliers de florins¹⁶).

Au théâtre de Jean Erdődy de Monyorókerék à Presbourg on interpréta, dans l'année 1785, deux fois en langue française *Le tableau parlant* de Anseaume et Gretry qui était au répertoire du Théâtre Français de Vienne en 1772.¹⁷

Nous savons aussi que sous la direction de Spork les acteurs du Théâtre Français de Vienne quittaient souvent leur lieu d'habitation pour aller donner des représentations dans les environs. Ils jouèrent ainsi à Presbourg à l'occasion d'une noce royale.¹⁸ Nous en ignorons les détails, de même que ceux des représentations qui eurent lieu dans des cours des grands seigneurs de Transylvanie.

¹⁵ Witzenetz J.: o. c. p. 101.

¹⁶ Csatkai A.: La Versailles hongroise: Eszterháza, Nouvelle Revue de Hongrie, janvier, 1940.

¹⁷ Witzenetz J.: o. c. p. 78.

¹⁸ Witzenetz J.: o. c. p. 24.

II. L'époque bourgeoise.

1840—1881.

1. Représentations diverses.

La première représentation en langue française qui n'était mise en scène ni sur les planches d'une école, ni sur celles des châteaux des grands seigneurs, eut lieu le 11 avril 1840 au Théâtre National. Gabriel Egressy l'acteur hongrois le plus distingué du XIX^e siècle représentait le dernier acte de la comédie de Mazères: *Le jeune mari*. Il est connu que Gabriel Egressy se proposait comme la plus haute fin l'implantation de Shakespeare en Hongrie, c'est justement pourquoi il est étrange qu'autant qu'il voulait jouer un rôle en langue étrangère, il ait choisi le français. Selon Akos Egressy¹⁹ — frère de Gabriel — l'illustre acteur voulait avec cette production pour ainsi dire réfuter l'affirmation des partisans de l'opéra selon laquelle le drame est un genre méprisable et ses représentants sans culture. Le fait qu'il représenta avec ses collègues une pièce en français prouve qu'il s'était libéré dans un temps assez court de l'influence viennoise. Il faut savoir qu'il séjourna quelques années à Vienne où il étudia la vie théâtrale. Les moyens matériels nécessaires à une représentation de Shakespeare en langue originale lui étant refusés il mit en scène un acte d'une pièce de théâtre en français.

¹⁹ Rakodczay Pál: Egressy Gábor és kora. Bp. 1911. vol. 2. DL. 144—145.

Le public hongrois était en mesure de connaître la comédie de M a z è r e s : *Le jeune mari*, car elle avait été représentée dès 1837 en langue hongroise au Nemzeti Színház; elle a été représentée seize fois jusqu'à la mise en scène en français de E g r e s s y. Supposons que c'est l'explication du choix de E g r e s s y. R a k o d e z a y dit que l'acte en question a été appris sous la direction de L e m o u t o n, professeur d'université. La pièce fut jouée avec la distribution suivante:

Beaufort	Egressy
Madame Beaufort	Szabóné
Claire	Szabó Krisztina
Madame Delby	Komlóssy Ida
Duperriere	Szerdahelyi József
Sarville	Csepregi

Les artistes apprirent avec beaucoup de zèle leurs rôles. Cette représentation fut en même temps la soirée d'adieu de E g r e s s y : l'artiste partit pour la France pour y perfectionner sa connaissance de la langue française et son art.

Ce fut le 26 octobre 1854 que des acteurs français jouèrent le première fois sur les planches du Nemzeti Színház. M. K a l i s et Mlle G e y g e r représentèrent *Une femme à deux maris* de Charles Paul de Kock. Le public hongrois connaissait bien la pièce, déjà au programme du Nemzeti Színház. Elle se montra une comédie assez divertissante dans l'interprétation de nos S z i g e t i et L á s z l ó, lit-on dans le Pesti Napló du 28 octobre 1854. Ce même journal écrit que le jeu de l'actrice dilettante en tournée n'offrit rien d'extraordinaire.

Pierre L e v a s s o r, le premier comique du Palais Royal de Paris joua en compagnie de Mlle T e i s s e i r e six soirées de suite à dater du 25 avril 1856 au Nemzeti Színház. Il produisit grand effet et ce fut surtout le caractère direct de son jeu que nos critiques recommandèrent d'étudier à nos acteurs.

Sir John d'Esbrouff, le petit vaudeville de Mèlesville et de Courcy et la pièce de Gabriel Dupeuty intitulée *Lait d'ânesse* ne sont pas d'une grande valeur mais le tissage subtil des dialogues, la simplicité du jeu les rendaient vraiment agréables et divertissantes, écrivait François Salamon le célèbre critique du Budapesti Hírlap.²⁰

Levassor se montra dans *Titi à la représentation de Robert le diable*. Les auteurs étaient Ambroise et Déjazet. Comme jeune paysan Titi racontait qu'il venait de l'Opéra où l'on représentait *Robert le diable*. Il contait l'action de l'opéra dont il avait naturellement compris de travers beaucoup de détails. Le critique continua ses réflexions dans le même journal du 4 mai 1856 en disant que cette invasion française sur notre scène avait été très instructive.

La troupe de Levassor n'apportait que des petits déchets, pour ainsi dire les joujoux du théâtre français; mais cela même était digne d'attention. On a raison de dire que la plus grande partie des pièces représentées était médiocre; elles ne furent choisies que pour la troupe de Levassor; mais pour la plupart elles contenaient de l'esprit ou de la naïveté, il y avait de plus dans ces pièces du charme et même du comique, on n'y trouvait ni vides paroles, ni lieux communs, ni platitudes. Les bons mots on fait rire le public: l'arrangement et le choix des mots et la manière naturelle dont ils étaient dits ne pouvaient pas manquer leur effet. Le jeu simple des acteurs a eu aussi un effet, mais facilité en grande partie par l'habileté de l'écrivain.

Les représentations de la petite troupe furent très suivies.

Les deux protagonistes de la compagnie des Français firent oublier qu'ils étaient des acteurs; non seulement

²⁰ 27 avril 1856.

ils n'ont pas exagéré mais encore ils ont présenté la vie sans la moindre nuance de préciosité. De ce point de vue Salamon — le critique — a trouvé le jeu de Mlle Teis-seire plus instructif que celui de Pierre Levassor.

*

Offenbach, le célèbre compositeur de musique fit aussi une visite en Hongrie. Il commença ses représentations avec sa troupe le 12 juillet 1861, jour attendu avec grand intérêt. La critique (Pesti Napló, 13 juillet 1861) ne qualifie digne d'attention qu'un ou deux airs de *La chatte métamorphosée en femme*, pièce de Mélesville, Scribe et Offenbach représentée à la première soirée et elle note que l'ensemble magnifique des acteurs français, mais en même temps l'interprétation insolite, triviale et licencieuse dans *Mesdames de la Halle de Lapointe* et Offenbach, pièce représentée à cette même soirée, plongèrent le public dans l'admiration...

On présenta la seconde soirée *Une demoiselle en loterie* de Crémieux et Offenbach et une pièce de Crémieux, Halévy et Offenbach: *La chanson de Fortunio*, qui nous apprend que l'avocat Fortunio a conquis bien des femmes dans sa jeunesse par une chanson de sa composition dont plus tard le clerc de Fortunio expérimente l'effet merveilleux sur la jeune femme de l'avocat. L'intérêt du public était moindre pour cette représentation, écrivait le 21 juillet 1861 le Vasárnapi Ujság, qui prédisait un grand succès à la représentation de la pièce en hongrois dont elle recommandait chaudement la mise en scène très prochaine.

La troupe d'Offenbach joua encore pendant quatre soirées devant le public de la capitale hongroise et le divertit entre autres avec l'opéra bouffe en deux actes de Crémieux et Offenbach: *Orphée aux Enfers* dans laquelle l'auteur a parodié la légende mythologique d'Orphée et d'Eurydice.

Selon le Vasárnapi Ujság²¹ la troupe d'Offenbach ne donna au Nemzeti Színház que des pièces qu'on présentait à Paris pour des grisettes et pour des gens d'un niveau pareil. L'auteur de l'article, caché sous le pseudonyme „Kakas Márton“, déclara qu'Offenbach abusait de la sympathie du public... Il dit dans ce qui suit que la chance du chaste public hongrois était que même ceux qui étaient au courant de la langue française ne comprenaient pas grand'chose au texte. Offenbach — dit le critique — a composé une oeuvre lyrique dans laquelle se trouvent des airs hongrois, entre autres *la marche de Rákóczi*; tout le monde en était curieux; — là-dessus il a représenté chez nous des oeuvres qui consistaient de valse et il a trouvé bon d'intercaler sur notre scène du texte allemand dans l'argot français; il croyait qu'à Budapest on l'applaudirait aussi vivement qu'à Vienne. Il ne savait pas ce que signifiait pour les Hongrois d'alors la langue allemande.

Comme nous voyons, Offenbach et sa troupe ne trouvèrent guère de sympathie chez les Hongrois, c'est à dire pour nous exprimer plus correctement ils détruisirent à la première soirée par leur interprétation grossière la sympathie du public et surtout celle des critiques. A cela s'ajouta que les valse viennoises et les paroles allemandes intercalées par-ci par-là, blessaient de soir en soir l'oreille des spectateurs. Mais ce ne fut pas exclusivement Offenbach qui en était la cause. Il se figurait que la Hongrie était une autre Autriche et que ce qui avait plu à Vienne, emporterait le succès aussi à Pest. Il ne savait pas à quel point l'oppression autrichienne était insupportable à la Hongrie et surtout il ne savait pas comme les relations étaient tendues dans les années soixante, entre la Hongrie et l'Autriche. Offenbach voulait faire une complaisance au public du Nemzeti Színház

²¹ 21 juillet 1861.

lorsqu'il fit parler sa troupe en allemand et ne savait pas combien il contrariait les honnêtes patriotes hongrois.

Quant au reproche qu'on lui fit de la vulgarité de ses sujets, ce reproche était fondé; n'oublions pourtant pas qu'alors, le „peuple le plus spirituel de la terre“ en faisait ses délices, et que la cour de Napoléon III tout entière donnait l'exemple de l'engouement pour ce genre de spectacles.

2. Rachel et la tragédie classique.

La grande tragédienne française n'a pas seulement laissé un nom dans l'histoire du théâtre: elle a aussi imprimé profondément sa marque sur l'histoire de la tragédie toute entière. Au moment où le romantisme fêtait son triomphe passager, c'est elle qui, grâce à son talent dramatique, rendit une vie nouvelle à la tragédie classique et la ramena sur la scène. Mais elle joua aussi des pièces modernes. Comme on lui reprochait d'être un instrument monocorde, de ne pouvoir jouer que les rôles classiques, elle montra qu'elle était capable de remporter le même succès dans des pièces modernes. Elle apparut comme le génie réconciliateur entre le classicisme et le romantisme et elle prouva qu'on peut unir et mettre en harmonie les oppositions entre la rigueur du drame antique et les libertés du théâtre moderne.

Tout Paris célébrait la grande tragédienne, toute la France la fêtait; mais sa popularité ne s'arrêtait pas aux frontières de sa patrie. Elle parcourut presque tous les pays d'Europe, et partout où elle paraissait, c'était la tragédie classique, le théâtre de Corneille et de Racine, qui faisait son entrée triomphale.

Son séjour eut une grande importance du point de vue du théâtre hongrois.²² Notre public voyait les plus

²² Alexandre Vág. Rachel en Hongrie. (Gazette de Hongrie, 17 mai 1941.)

célèbres danseuses du monde, il entendait une partie des meilleurs cantatrices, mais ils n'avaient pu jusqu'alors apprécier les maîtres de l'art dramatique classique.

Les Hongrois qui visitaient l'étranger, surtout Paris — la Mecque du théâtre — prenaient pour devoir d'aller voir jouer l'artiste, célèbre dans le monde entier. Bien que pour le public hongrois ce fût plus difficile de jouir d'un texte français que de n'importe quelle danse ou de n'importe quel chant, — on avait le plus grand besoin de pareil exemple.

R a c h e l joua le 5 septembre 1851 au Théâtre National avec la troupe des membres du Théâtre Français et de l'Odéon. On représentait *Le mari de la veuve* de D u m a s et *Horace* de C o r n e i l l e.

La pauvre parole, la parole dépouillée de sa couronne depuis la vogue de l'opéra et du ballet, le langage serviteur du sentiment, interprète de l'âme, a triomphé avec R a c h e l, disait le critique du Pesti Napló (6 sept. 1851). Le triomphe de R a c h e l fut le triomphe de l'art verbal. R a c h e l avait le don d'un registre vocal étendu. Sa voix haute ou basse paraissait être destinée à rendre le plus fidèlement possible les contrastes du style. Sa stature était souple, son corps léger comme son discours.

Elle a joué les scènes rendues les plus faciles par la déclamation avec un art suprême mais elle n'est pas resté inférieure dans celles où elle n'avait que quelques paroles à dire, — lit-on dans la critique du Pesti Napló.²³ Telle fut la quatrième scène du troisième acte lorsqu'on raconte que les soldats romains ont été lâches et que les Horaces, frères de Camille (R a c h e l) ont fui. Elle ne dit rien de plus que „Oh mes frères!“

La scène la plus frappante fut — selon cette critique — celle dans laquelle elle maudit Rome et c'était le chef d'oeuvre de la passion tragique. Dans la scène où Camille apprend la mort de son fiancé, on vit se dérouler

²³ 6 septembre 1851.

toute la série de la pantomime de la douleur et la tragédie de l'affliction et de la vengeance. La critique mentionne la cinquième scène du quatrième acte et dit qu'on n'avait encore jamais vu un amour ni une peine si profondément exprimés à la scène.

Rachel se montra le 6 septembre dans *Phèdre* de Racine et elle déploya de nouveau ces forces d'esprit, produits d'un art qu'elle n'avait appris dans aucune école, mais qu'elle créait d'elle-même, et qu'elle produisait par son enthousiasme pour la littérature classique de la France, — l'esprit de Corneille, de Racine et de Voltaire. La veille ç'avait été la Romaine majestueuse dans sa tunique simple, dans son esprit élevé et pourtant dans sa subordination féminine telle qu'on la vit dans *Horace*, — dit la critique —, tandis que Phèdre était la reine amollie, au corps avide de plaisir et à l'âme combattive qui voudrait se débarrasser de la passion féminine et qui se brise par sa victoire sur soi-même

Les alexandrins de Racine n'étaient que des moyens pour que la vraie Phèdre pût se former dans Rachel. Les vers de Racine devenaient sublimes par la déclamation de la grande artiste. Le fait que le public ait suivi avec une attention inépuisable la Phèdre étrangère, et que l'enthousiasme ait accompagné toutes les scènes, fait foi de ce qu'elle a animé comme par enchantement la stature froide de l'antiquité. La victoire de Rachel fut en même temps celle de la tragédie qu'un public brillant fêta dans une salle bondée.

Les Précieuses ridicules de Molière, qui avaient précédé *Phèdre*, amusa le public.

Rachel joua deux fois le rôle de l'héroïne dans *Adrienne Lecouvreur* de Scribe à l'occasion de sa tournée, le sept et le onze septembre 1851, devant un public si pressé que les critiques ne se souvenaient point d'avoir vu le pareil. Le Magyar Hirlap²⁴ explique ce fait par ce

²⁴ 10 septembre 1851.

que le rôle d'Adrienne fut celui que le public attendait avec la plus grande curiosité et avec le plus grand intérêt artistique. Primo: c'était la pièce où elle produisait l'effet artistique avec le moins de partage; secundo: le public, connaissant ce rôle par le répertoire hongrois, trouvait cette pièce la plus apte à faire connaître l'esprit du jeu à la française. Ce même critique dit qu'il y avait encore une troisième explication; le public était curieux de ce qu'elle pouvait être dans le domaine du drame moderne. On la considérait malgré toute sa grandeur comme uniquement la prêtresse du drame antique pris dans le sens aristotélicien, et on voyait son art en opposition avec le romantisme de son époque. *Rachel* montra alors l'autre côté de son art et elle réduisit au silence ceux qui avaient douté d'elle. Elle montra que soit qu'elle interprêtât *Thisbé*, *Gabrielle de Belle-Isle*, ou bien *Adrienne Lecouvreur*, elle restait toujours *Rachel*. Elle appliqua dans ce nouveau terrain les moyens cachés de son âme inépuisable. Elle mit de côté dans *Adrienne Lecouvreur* la couronne de *Phèdre*, et se mélangea dans la scène du foyer à la plèbe du théâtre, comme une actrice de second ordre. Elle n'avait ni couronne, ni talisman et *Rachel* resta pourtant la reine de l'art dramatique, et elle exerça une puissance magique sur les auditeurs. La puissance de la grandeur artistique fut l'effet de la simplicité et du naturel.

La représentation de *Marie Stuart* du neuf septembre 1851 a été la plus faible parmi celles de la troupe, bien que *Rachel* brillât à la même hauteur qu'aux soirées précédentes, mais devant faire participer son entourage à l'action de la pièce, l'imperfection des autres membres sautait aux yeux.

Il est superflu de dire — écrivait le *Magyar Hir-
lap*²⁵ que quelques scènes de *Rachel* ont emporté égale-

²⁵ Magyar Hirnap. 11 septembre 1851.

ment ce soir-là le succès le plus décisif. On a vu *Marie Stuart* jouée par d'excellentes actrices allemandes, mais la conception de *Rachel* n'était pas seulement plus artistique mais aussi plus poétique. Elle ne fut pas la *Marie Stuart* pitoyable et amaigrie dans la longue souffrance de la captivité. Son amour-propre fier et la conscience de son innocence l'ont empêchée de s'effondrer. L'espoir d'échapper à la prison n'était pas nourri par l'effroi de son coeur, mais par son sentiment du droit et ce fut ce qui la rendit forte lorsque l'échafaud lui fut fixé comme la dernière étape.

Le point le plus lumineux de son rôle fut — selon les critiques — la rencontre avec *Élisabeth*, sa cruelle parente, qui l'avait enchaînée pendant de longues années. Les genoux de *Marie* s'inclinèrent devant la souveraine hautaine, mais on vit par l'agenouillement de *Rachel* que là c'était une reine qui était à genoux. Une noble et touchante fureur se manifesta dans tout son être lorsqu'elle réfuta les calomnies d'*Élisabeth* et lorsqu'une fois encore elle put humilier sa tourmenteuse. Le dernier éclair de sa fureur se manifesta dans ces paroles:

Je portai le poignard au coeur de ma rivale!

Dans le rôle de *Leicester* — continue le critique — *M. Jouany* ne put faire ressortir cette ambition de gloire, ou pour mieux dire: cette coquetterie avide de gloire partagée par *Élisabeth* et pour laquelle elle était capable de laisser souffrir *Marie Stuart* soupirant encore pour le trône. *M. Gauthier* joua le rôle de *Burleigh*, trésorier d'Angleterre, avec timidité. *Mlle Jouassin* n'atteignit à la stature historique de la reine *Élisabeth* qu'en ce qu'elle fut „mauvaise“. Malgré le jeu sans couleur des collègues de *Rachel* la représentation était nette et concordante par la connaissance des rôles et par le jeu harmonisateur de *Rachel*.

M. Thiron a fait participer le public à la jouissance la plus artistique et la plus amusante par un jeu toujours mobile dans *Le dépit amoureux* de Molière.

Le public remplit moins la salle de spectacle qu'ordinairement à l'occasion de la représentation d'*Angélo* de Victor Hugo et de la comédie *Le moineau de Lesbie* de Barthe le dix septembre 1851, pourtant Rachel méritait un succès extraordinaire par son jeu brillant et peut-être le plus parfait jusqu'alors. Rebecca partageait ce jour-là les lauriers de sa soeur comme Catarina Bragadini, femme d'Angélo podesta de Padoue au profit de laquelle Thisbé (Rachel), actrice errante et maîtresse du podesta, renonce à Rodolfo, car Caterina avait sauvé jadis la mère de Thisbé...

On vit Rachel le onze septembre 1851 pour la dernière fois. Elle mourut en *Adrienne Lecouvreur* pour notre scène... La presse de ce temps voulait espérer qu'elle n'avait disparu de la scène hongroise que dans sa personnalité artistique et que nos atrices conserveraient quelques rayons de lumière, quelques passages de son génie. Dans ce sens-là son art avait survécu aux représentations partout où son génie avait été compris. Il aurait été vain de vouloir s'appropriier sa personnalité, car il aurait été impossible de la rendre. Elle restera unique dans ce sens. S'il y avait quelqu'un qui pût imiter d'une façon parfaite sa voix et ses mouvements, il ne pourrait pas rendre ces forces internes qui ont créé son être et, en ce domaine, toute expérimentation n'aboutirait qu'à un froid pastiche. Ce n'est pas le chemin par lequel on arrive à égaler son art, — disait le Magyar Hirlap du 11 septembre 1851 — ceux qui sont bénis par les Muses d'une âme sensible à l'art dramatique, doivent surtout étudier la langue de leur nation comme Rachel a étudié la sienne : dans la forme et dans la voix de leur personnalité, dans sa force et dans ses faiblesses, ils doivent chercher les motifs internes des sentiments et des passions

dans une limpidité aussi expressive et avec un effet aussi magnétique que ce que les critiques ont constaté dans le jeu et dans la diction de R a c h e l.

Le public fit preuve de son intérêt envers le jeu de la grande artiste et il en prit dignement congé: le théâtre était bondé; une attention tendue accompagna la représentation du premier jusqu'au dernier mot, surtout dans les scènes de R a c h e l où régnait le silence, de sorte que les plus petites nuances de sa diction étaient ressenties. Tous les sentiments dont le public s'était nourri pendant les actes, éclatèrent dans des tonnerres effrénés d'applaudissements.

La représentation terminée les spectateurs sont restés à leurs places, on voulait voir encore et à nouveau la grande et charmante artiste.

La tragédienne dit à ses visiteurs que si elle avait pu exprimer sa gratitude au public hongrois en sa langue à lui, cette minute aurait été la plus belle de sa vie, puis dans son émoi le mot *köszönöm* lui échappa.²⁶

Des critiques hongrois ont attribué à la tournée de R a c h e l à Pest une grande importance du point de vue du drame hongrois et de son redressement. Le *Magyar Hírlap* du 7 septembre 1851 dit: „Nous avons vaincu le goût de notre époque, qui a élevé l'opéra au dessus du drame. Nous sommes bien aises que la grandeur et la valeur de l'art dramatique trouvent encore un porte-parole aussi puissant que R a c h e l, qui par sa déclamation couvre tous les bruits d'opéra, surpasse toutes les élégies et, par la douceur de la voix humilie toutes les mélodies... Elle nous offre un encouragement efficace et éveille en nous la noble ambition de cultiver notre théâtre dramatique“.

Ce fut le jeu de R a c h e l parmi la longue série des représentations en langue française qui eut le plus grand effet. Ce qui attira le public, ce fut en partie la grande

²⁶ Magyar Hírlap, 13 septembre 1851.

renommée qui précéda la tragédienne, mais plus encore le fait que le public eut l'occasion de jouir d'une série de représentations exemptes d'influence de l'art dramatique allemand. Sans vouloir amoindrir les mérites de *Rachel*, il nous faut mentionner que l'énorme succès de la grande tragédienne peut être expliqué par l'état d'âme des patriotes hongrois qui, pendant l'absolutisme autrichien, trouvaient libération et réconfort dans l'art.

Le jeu de *Rachel* indiqua en même temps le chemin sur lequel l'art théâtral devait progresser, elle dirigea l'attention du public et des écrivains hongrois vers les meilleurs produits du théâtre français.

Ainsi *Rachel* accomplit une mission sur la scène hongroise. Elle contribua à chasser du Théâtre National l'opéra usurpateur.

III. Fin de siècle et avant la guerre mondiale.

(1881—1914)

1. Sarah Bernhardt.

La visite de Sarah Bernhardt en 1881 a été un très grand événement. La presse lui consacra des pages entières, mais ce n'était pas encore son art qu'on attendait passionnément, on n'était curieux que de la personne de la grande actrice; celle-ci jouissait pourtant déjà d'une bonne renommée à l'étranger malgré sa jeunesse.

Son programme était un mélange de pièces classiques et romantiques. Elle débuta le 13 novembre dans la *Dame aux Camélias* de Dumas fils, dans le rôle de Marguerite Gautier, type de la courtisane aussi fêtée qu'aimée.

Marguerite Gautier, „la dame aux camélias“ obligée de renoncer à son amour et morte de douleur peu de temps après la séparation et qui acquit par cette mort la palme du martyr, n'avait jamais été représentée plus majestueusement que par cette actrice pleine de sentiment, mélange de douleur et de passion. On lit dans le *Pesti Napló*²⁷ qu'elle fournit une interprétation entièrement classique. Elle fut admirable dès le moment qu'elle apprit l'amour d'Armand, durant les jours ensoleillés de l'exaltation jusqu'à la scène déchirante avec le vieux

²⁷ Pesti Napló, 14 novembre 1881.

Duval, au moment atroce de l'affront et dans la scène de la mort. Même celui des spectateurs sut lire et sentir, dans ses yeux brillants, pleins d'expression, à qui la langue qu'elle parlait était étrangère... Le public se réjouit avec elle et les larmes de la douleur vinrent aux yeux des vieux habitués des spectacles, tout blasés qu'ils étaient.

Pourtant — continuait la critique — les moyens de son art étaient apparemment simples. En laissant de côté le niveau élevé de la déclamation française qui provoquait chez ceux qui l'entendaient pour la première fois une certaine désapprobation, elle était humaine et naturelle. Les grands sentiments et les grandes scènes firent disparaître son individu et elle ne fut plus que Marguerite Gautier.

La grande scène de la mort était le clou de la soirée. La critique susmentionnée nous raconte que ce fut d'abord la Marguerite renonciatrice et souffrante qui attendit le moment qui guérirait pour toujours la blessure douloureuse, puis elle montra un dernier emportement pour la vie, la lutte pour la vie lorsqu'elle se jeta sur son amant, elle se réjouit du soleil, son corps et son âme brûlèrent d'une fièvre voluptueuse, ses yeux brillèrent, son passé avait été purifié par la douleur, elle vécut, et puis elle tomba soudainement sans un soupir, sans un cri. Ce fut un coup de maître, ce fut la mort...

Sarah Bernhardt parut la soirée suivante dans *Phèdre* de Racine. Ce produit hors pair de la tragédie classique française, de même que les autres oeuvres de Corneille et de Racine n'étaient pas de grande popularité en Hongrie. Il ressort de la critique du *Pesti Napló* (15 novembre 1881) combien la presse et le public s'intéressaient peu aux pièces représentées et combien ils tournaient leur attention vers le jeu de l'artiste en tournée. On peut lire dans un passage de la critique citée ci-dessus: „Mais il ne s'agit pas de la tragédie, dont les alexandrins ont été récités avec une monotonie endor-

mante, avec un rythme blessant pour l'oreille et avec une vibration sonore ridicule par les membres de la troupe qui se sont trompés de carrière. Nous sommes de nouveau dans la situation agréable qu'il nous faut ne nous ressouvenir que de Sarah⁴. Ce passage indique du même coup ce fait regrettable que la grande artiste — et cela se réfère à la plus grande partie des acteurs et actrices français en tournée — se souciait peu de son entourage, comme elle tenait comme question secondaire en quelle mesure ses collègues facilitaient la mise en valeur de son talent. Nous pouvons constater dans des critiques que l'entourage de Sarah Bernhardt loin de faciliter sa mise en valeur, l'empêchait plutôt.

Pour parler dignement de l'interprétation de Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, donnons la parole à Eugène Pétérffy, critique éminent de cette époque, qui jugeait *Phèdre* de Sarah Bernhardt dans une critique contemporaine qu'on a publiée plus tard dans le recueil intitulé „Dramaturgiai dolgozatok“, et que nous donnons ici en résumé:

Il était curieux d'observer comme Sarah Bernhardt pouvait donner de la vie à cette figure sculpturale. Son art se manifestait en ce qu'elle gardait jusqu'à la fin ce tragique accent fondamental qui traverse le rôle. On ne pouvait pas apprécier cette création dans sa totalité. On était enclin à ne trouver dans la déclamation des Français que convention et affectation. Mais si on supportait l'impression de particularité; on pouvait faire attention à cet art avec lequel Sarah Bernhardt traitait *l'alexandrin*, qui perdait la monotonie chez elle, elle en jouait et elle le variait quelquefois jusqu'à la virtuosité. Il est dommage que ce grand art de la parole fût perdu totalement pour la plus grande partie de notre public. Là *Phèdre* de Sarah Bernhardt a encore donné beaucoup de plaisirs. Elle produisit en général moins d'effet qu'à la première représentation,²⁸ bien qu'on eût pu tout à l'aise observer dans *Phèdre* son talent extraordinaire. Il est vrai que les draperies grecques ne lui allaient pas si bien que les costumes de la *Dame aux Camélias*; sa

²⁸ Dumas fils *La Dame aux Camélias*, 13 nov. 1881.

stature et sa voix n'étaient pas non plus celles des héroïnes de tragédie et c'est pourquoi elle eut soin que sa Phèdre ne fût trop théâtrale ni affectée. Selon la conception de Péterfy, c'est une ombre classique qui évolue sur la scène dans la *Phèdre* de Racine; on entend des éclatements pathétiques, on voit des mouvements conventionnels; Phèdre n'est pas un personnage tragique, mais un „rôle de parade“. Pourtant Sarah Bernhardt put l'individualiser; elle versa du sang tout chaud dans la forme de Phèdre; la froideur classique se dégela et de même que la solennité monotone des alexandrins disparut de la récitation, la figure sculpturale revint tout d'un coup à la vie. Sarah Bernhardt conservait ainsi dans son jeu les apparences traditionnelles, mais elle donnait en même temps au rôle un sens particulier. A sa première apparition elle montra au public une femme coupable qui se préparait à mourir et sur laquelle l'amour pesait avec la force du destin. Ce fut une chose belle et rare lorsqu'elle raconta l'histoire de sa malheureuse famille. Lorsque son aveu éclata et qu'elle avoua qu'elle aimait Hippolyte, elle prononça „aimer“ avec un mélange d'horreur et de volupté. Elle apprit que Thésée était mort et que son amour devenait possible. Sarah Bernhardt accompagnait les paroles encourageantes d'Oenone avec une pantomime de beauté surprenante. Ses yeux ont souri, son corps a frémi doucement, puis la force l'a redressé, elle s'est levée tout à coup, ses bras se sont dénoués et elle a dit: „Eh bien! vivons“

Puis est venue la déclaration d'amour. Elle a d'abord parlé avec un calme feint; puis sa voix a fondu, lorsqu'elle a dit:

„Jamais femme ne fut plus digne de pitié

Et moins digne, Seigneur, de votre inimitié“.

Plus tard, lorsqu'elle n'aimait plus Thésée mais le fidèle, le fier, le sauvage, l'ensorcelant, le jeune Hippolyte, — on ne savait pas si une autre actrice pouvait oser y mettre autant de chaleur, autant de douceur séduisante, autant d'affabilité flatteuse dans les mots „charmant“, „jeune“ au détriment de la dignité du rôle.

Le fait, inattendu pour Phèdre, qu'Hippolyte est resté froid, — a été pareillement magnifique. Phèdre a raconté encore une fois, mais maintenant passionnément, qu'elle aimait Hippolyte, que la malédiction des dieux pesait sur elle et que l'amour ne lui était qu'un supplice. Si Hippolyte



la regardait un instant, il pourrait s'en persuader. Combien de supplication contenaient ces paroles! Et ce fut après cet aveu qu'Hippolyte entendait sans un mouvement, — dit P é t e r f y — que la douleur indomptable et la fierté féminine éclatèrent en Phèdre. Ce n'était plus Phèdre, mais la nerveuse Sarah Bernhardt qui se jeta sur Hippolyte et saisit son épée pour se tuer. Cette seule scène était déjà une brillante preuve de l'art de Sarah Bernhardt. Il y avait un certain déclin dans son jeu dans la première scène du troisième acte — écrit P é t e r f y. — Les paroles dites à l'arrivée de Thésée furent d'autant plus excellentes. Elles sonnèrent monotones et comme froides. On sentait que Phèdre n'était même plus sûre de ce qu'elle devait faire; s'accuser soi-même ou plutôt Hippolyte? La scène la plus belle de Sarah Bernhardt fut pourtant la dernière, celle dans laquelle elle mourut.

Phèdre se pétrifia de nouveau en statue: la douleur la raidit. Elle n'eut plus de force que ce qui suffit pour avouer la vérité. Et de quelle voix! Elle parla d'une voix sèche, balbutiante, quelquefois coupante. L'âme de Phèdre s'envola, elle ne revint que pour un moment pour pouvoir faire son aveu. Elle s'envola définitivement après les dernières paroles.

Ce qui est certain, — disait P é t e r f y à la fin de son article — c'est que la Phèdre de Sarah Bernhardt fut construite d'intuition et de virtuosité, et fut artistique et unie jusqu'à la fin.

Adrienne Lecouvreur de S c r i b e était la pièce mise en scène par la troupe de Sarah Bernhardt le 15 novembre 1881. Il est connu que cette pièce avait été écrite pour R a c h e l et qu'elle donna sujet à une grande actrice à développer son talent.

Selon la critique du Pesti Hirnap (16 novembre 1881) ce fut Sarah Bernhardt qui mit en lumière le rôle d'Adrienne Lecouvreur. On apprend dans ce journal que l'artiste monta malade sur la scène, mais le moindre signe de son indisposition resta invisible au cours de la représentation.

Les premiers applaudissements retentirent après la déclamation des „Deux Pigeons“. Elle redit le beau poème de la voix du vrai sentiment sur la poitrine de son amant,

avec le resplendissement de l'amour infini dans ses yeux. On sait que c'est après la déclamation de ce poème qu'on l'admit au Conservatoire de Paris sur la recommandation d'Augier. La récitation des vers de *Phèdre* eut grand succès. Après le quatrième acte lorsqu'elle quitta la soirée de la duchesse, éclata la tempête d'applaudissements. Elle montra le *nec plus ultra* de son art dans la scène de la mort. Le délire qui fit qu'elle regarda d'un oeil fixe son amant, remplit tout le monde d'une sainte horreur et les yeux du public furent tout en larmes. L'agonie horrible, lorsqu'elle se mit en marche toute suffoquante cherchant un point d'appui avec les bras, fut d'une grandeur inaccessible, — relate le *Pesti Hírlap*.²⁹ Le théâtre était bondé de spectateurs qui ne furent pas chiches de leurs applaudissements. La critique mentionne M. Chamoin qui joua le rôle de Michonet assez bien, tandis que les autres acteurs restèrent insignifiants.

Sarah Bernhardt prit congé du public de la capitale hongroise dans *Frou-Frou* de Meilhac et Halévy, pièce dans laquelle on trouve l'esprit parisien dans ce qu'il a de raffiné et de trépidant. Frou-Frou est l'individu le plus vivant dans la littérature dramatique d'alors. Gilberte Brigard, de son nom de tendresse Frou-Frou, la créature gâtée, charmante et déjouant tous les calculs, qui à défaut d'une mère a été élevée par sa soeur Louise, se marie avec Sartorys que Louise aime aussi. La vie conjugale et la maternité ne pouvaient pas transformer Frou-Frou, elle ne vit que pour l'amusement et pour que le travail du ménage se fasse, elle charge Louise de le faire. Lorsqu'elle s'aperçoit que Louise occupe peu à peu sa place, elle s'enfuit d'exaspération avec Valréas à Venise. Sartorys tue ce monsieur dans un duel, Frou-Frou rentre chez elle et meurt peu de temps après...

Voilà le rôle que Sarah Bernhardt a ennobli à

²⁹ 16 novembre 1881.

un degré inconcevable aux auteurs-mêmes, constatait Péterfy le 17 novembre 1881. Elle ne donna pas dans Frou-Frou la frivole enfant gâtée; elle fut pleine de gentillesse et le caprice en personne dans les premiers actes; il ne manqua pas même à son Frou-Frou un certain ton élégiaque. Elle nuança très finement l'obstination formée dans les femmes à l'âme vaniteuse, la colère enfantine à cause de ce que son mari ne veut pas la prendre pour une femme sérieuse et n'aime en elle que la Frou-Frou... Elle recueillit les plus grands applaudissements dans la scène avec sa soeur et ce fut en même temps le clou de la soirée. Son caractère passionné éclata dans un infini flux verbal, ses paroles tempêtèrent et étincellèrent, le discours, malgré sa vitesse, resta en tout accessible au public. Cette scène fut une oeuvre d'art unique même de la part d'une Sarah Bernhardt. Les spectateurs l'applaudirent longuement. Elle fit un beau jeu avec son mari dans le quatrième acte. La dernière scène montra de nouveau la Sarah agonisante. Elle est morte à cette soirée pour la quatrième fois sur les planches du Théâtre Populaire d'une manière de nouveau différente et de nouveau d'une manière parfaite. Elle mourut dans les bras de son mari et dans ceux de sa soeur prononçant son vrai nom et se ressouvenant des temps plus heureux...³⁰

Le *Pesti Napló* du 17 novembre 1881 prétend qu'il est dommage que Sarah Bernhardt n'ait pas trouvé dans cette immense littérature dramatique des pièces dans lesquelles elle aurait pu faire apparaître son art, autres qu'*Adrienne Lecouvreur* et *Frou-Frou*. C'est là qu'on peut voir se séparer l'individu artistique de la virtuosité. Sarah Bernhardt ne fit rien autre qu'étourdir le public par la merveilleuse virtuosité avec laquelle elle donna vie à ses rôles, mais c'est comme si elle avait laissé intacte

³⁰ Péterfy J. dans sa critique citée plus haut: Sarah Bernhardt mint Frou-Frou.

une corde du cœur qui aurait pu évoquer cette épuration dont le nom est selon Aristote: *catharsis*.

Peut être que la critique fut fâcheusement influencée par l'immense réputation qui avait devancé la grande actrice. Cet effet se produit en général lorsque les prétentions sont trop élevées.

Sarah Bernhardt joua une nouvelle fois le 15 novembre 1888 au Népszínház et elle apparut de nouveau dans la *Dame aux Camélias* de Dumas fils. On peut constater dans la presse que ni le nombre des spectateurs présents, ni le succès n'étaient aussi grands qu'on l'aurait pu attendre. Ce ne fut pas seulement le public de Pest qui en était la cause, Sarah Bernhardt concourut aussi à cet échec relatif. Les critiques imputaient à sa faute que les scènes dans lesquelles elle présentait des sentiments quotidiens n'étaient jamais aussi parfaites ni touchantes que les scènes d'agonie. Pour prouver comme les scènes d'agonies étaient élaborées à perfection, mentionnons qu'un de ses critiques prétend qu'il faudrait écrire pour Sarah Bernhardt des pièces dans lesquelles elle aurait occasion de mourir trois fois. „Car il faut la voir mourir et encore mourir.“³¹

Sa *Dame aux Camélias* — constate le journal *Egyetértés*³² — fut du reste ce demi-monde connu qu'on voit souvent sur la scène, qui veut à tout prix faire pleurer le public et qui veut mettre la palme du martyr à toute force sur sa tête; c'est une femme intéressante, capricieuse, frivole, mais de bon cœur qui allait et venait et causait sans sentiment profond et qui mourut enfin dans la phtisie. Il y avait encore un défaut à la représentation — selon cette même critique — et ce fut la faiblesse du reste de la troupe qui rendit insupportable les intervalles où la protagoniste n'était pas en scène. Cela gâta le plaisir du public. Damala (le mari de Sarah Bernhardt) qui interpréta le rôle d'Armand, pouvait être rangé parmi

³¹ Pesti Napló, 17 novembre 1881.

³² 16 novembre 1888.

les meilleurs, malgré qu'il eût plutôt représenté un mari paisible, petit bourgeois, qu'un amant romanesque.

Fédora de Sardou fut la pièce qu'on représenta le 16 novembre 1888.

Comme on le sait, il s'agit de *Fédora*, grande-duchesse russe, qui voudrait venger la mort de Wladimir, son fiancé. Ipanof Loris est suspecté de l'assassinat; *Fédora* le suit à Paris, gagne sa confiance et Loris lui confesse qu'il était le meurtrier. Lorsque, grâce à *Fédora*, la police du tsar est sur la piste du coupable, *Fédora* apprend qu'Ipanof assassina Wladimir parce que celui-ci avait séduit sa femme. *Fédora* voit maintenant avec épouvante qu'elle a aimé un coupable et qu'elle a persécuté un innocent, elle veut sauver Loris, mais il est trop tard. Ipanof maudit la traîtresse et *Fédora* se tue.

Ce rôle appartient en propre à Sarah. Sardou le lui destina et l'écrivit pour elle, elle y a fait valoir son resplendissant génie dans sa totalité, — lisait-on dans *Egyptétés* du 17 novembre 1888. Selon cette même critique, Sarah avait souvent déclaré que *Fédora* était un de ses rôles les plus chers et qu'il convenait mieux que tout autre à sa personnalité artistique. Elle avait, paraît-il, raison. *Fédora*, être énervé, agité, passionné et attrayant, rongé par l'ardeur débordante de ses sentiments, cette vraie femme devenue amoureuse de celui qu'elle voulait haïr, s'applique vraiment à la personnalité artistique de Sarah Bernhardt. En même temps que l'action du drame se développa et que l'intérêt pour le sort de l'héroïne augmenta, la force dramatique s'accrut dans le jeu de Sarah. Ce jeu progressif atteignit le degré suprême au troisième acte sans d'ailleurs s'abaisser au moment de l'expiation cruelle de l'héroïne.

Puis on lisait dans ce même journal: voilà *Fédora*: dès le premier acte avec ses bonnes et ses mauvaises qualités: son coeur plein d'amour dévoué, sa nervosité féminine, sa force qui régit les situations et sa rancune

dévorante. Au second acte, lorsqu'elle amena Ipanof à la révélation de son grand secret elle fut l'incarnation d'une sirène séduisante. Et pourtant, que de détails si soigneusement préparés, et qui paraissaient la nature-même. Lorsque le rideau tomba, l'effet général se manifesta dans des applaudissements frénétiques. Elle fut parfaite au troisième acte lorsqu'elle apprit que le fiancé dont la mort l'avait assoiffée de vengeance, l'avait trahie : toute l'amertume de l'âme féminine éclata en elle. L'effet monta lorsque Fédora, désespérée du sort d'Ipanof, ne le laissa pas partir mais lui offrit tout ce qu'une femme peut donner à un homme, pour le sauver de l'abîme où elle l'avait jeté. Sa mort fut le digne couronnement de l'excellente interprétation de Sarah, elle fut poétiquement émouvante...

Le public et la critique s'intéressèrent très peu aux acteurs de l'entourage de Sarah. Fédora domina tellement la scène que les spectateurs ne regardèrent qu'à peine les autres acteurs.

Sarah Bernhardt continua la série de ses représentations le 17 novembre 1888 au Népszínház avec *Francillon* de Dumas fils. Ceux qui suivaient avec intérêt l'art et les représentations de Sarah Bernhardt en Hongrie, étaient curieux surtout de lui voir jouer *Francillon*, car le Nemzeti Színház avait représenté plusieurs fois la pièce, où le premier rôle était tenu par Émilie Márkus, une des plus grandes tragédiennes hongroises. Les vrais connaisseurs avaient ainsi l'occasion de comparer le jeu de deux grandes actrices et en même temps d'en tirer enseignement. Sarah Bernhardt avait l'avantage de savoir ce que incitait Dumas fils à écrire ses pièces. Ainsi elle trouvait facilement les scènes à mettre en valeur pour assurer le succès de la pièce. Le public connaissait donc la pièce dont Francine de Riverolle était la protagoniste. Francine est trompée par son mari et un soir qu'il va avec sa maî-

tresse au bal de l'Opéra, elle le suit et le lendemain elle dit qu'elle a soupé avec un monsieur. Elle éveille ainsi la jalousie dans le cœur de son mari. Francine veut divorcer, mais son amie recourt à la ruse, elle affirme que le monsieur avec lequel Francine prétend avoir passé la soirée en question, lui a raconté tout ce qui s'est passé. Francine proteste vivement, elle se justifie aisément et les époux se réconcilient.

On lit dans *Egyetértés* du 18 novembre 1888 que Sarah exposa discrètement la personnalité de l'héroïne, mais qu'elle se montra plus cynique que l'auteur ne l'eût désiré car elle donna dès le premier acte cette Francine qu'on n'aurait dû rencontrer qu'au dernier. Tandis que Dumas fils voulait représenter une Francine poussée à faire revivre l'amour de son mari par un désir insouvi, la Francine de Sarah fut une digne compagne de son mari Lucien.

C'était la première fois que Sarah Bernhardt jouait en Europe *Francillon*, pièce que le public américain avait applaudie très chaleureusement lors de la tournée de Sarah. Sa création était parfaite et la presse hongroise mentionna que même les Parisiens pouvaient regretter de n'avoir pu jouir d'un jeu aussi fastueux...

La critique mentionne que même les autres acteurs étaient à leur place à cette occasion et qu'ils offrirent un ensemble délectable.

La *Tosca* de Sardou servit de représentation de clôture. La *Tosca* n'est pas un drame de premier ordre, constata le journal *Egyetértés* (19 novembre 1888), car le protagoniste doit livrer dans un temps très court et entre des limites très étroites tous les combats où furent jamais entraînés les âmes humaines. L'écrivain a accumulé assassinat sur assassinat — poursuit le journal — sans expliquer les motifs psychologiques de ces horreurs et sans que la pièce porte pour cela le sceau tragique. Toute la mince action de la pièce consiste en ce

ou'une femme a sacrifié en vain sa vie pour sauver son mari...

Sarah déchaîna devant le public toute la tempête des passions. Son jeu seul réussit, par l'enchantement de l'art, à ramener aux limites de la vraisemblance les horreurs de la pièce de Sardou, qui arrivèrent même à émouvoir l'auditoire, — selon la critique de *Egyetértés*.³³ Elle joua sur toute la gamme des sentiments et elle fut insurpassable, autant dans la scène idyllique à l'église ou à la répétition devant la reine, que dans les rôles tragiques.

Sarah Bernhardt fit de nouveau halte à Budapest en 1893 à l'occasion de sa tournée en Europe après son retour d'Amérique.

La presse constata avec étonnement combien le public de la capitale hongroise, enthousiaste jadis pour Sarah, s'était comporté fraîchement et de façon réservée envers l'artiste désormais déifiée.

Or, depuis la dernière visite de Sarah Bernhardt, Éléonore Duse, la grande actrice italienne, peut-être la plus grande tragédienne qui ait jamais vécu et qui arracha même en France ses lauriers à Sarah Bernhardt, était venue à Budapest.

Sarah apparut dans *Le maître de forges* de Ohnet et la critique dut avouer par la suite que c'est le génie de la Duse qui s'était glissé en cachette dans les coeurs, c'est son merveilleux visage qu'on croyait voir et c'est sa voix qui sonna dans des oreilles; par conséquent le public n'applaudit Sarah que par politesse.

Georges Ohnet, auteur de la pièce représentée a occupé une place parmi les écrivains qui luttèrent dans la seconde partie du XIX^e siècle contre le naturalisme. Sa pièce souvent représentée sur la scène hongroise, nous montre Claire, fille de la marquise de Beaulieu, plantée là par son fiancé à cause de son appauvrissement

³³ 19 novembre 1888.

soudain. Pour se venger, Claire épouse le premier venu, le maître de forges. La suite de l'action consiste en ce que l'écrivain démontre comment Claire s'éprend peu à peu de ce mari dont elle avait au commencement refusé sèchement l'amour.

Le choix de la pièce de Ohnet était assez malheureux de la part de l'actrice, car Claire est une jeune fille d'à peine seize ans, et l'actrice était alors grand'mère.

Mais à part ce fait, ce rôle ne convenait pas non plus à la personnalité de Sarah, — selon la critique du journal *Egyetértés*³⁴ — car les éléments du rôle de Claire étaient trop différents de ceux du caractère propre de Sarah. Le vrai monde de Sarah Bernhardt, celui où elle trouve sa vraie grandeur, c'est soit la causerie d'une Française légère, soit l'éclat effréné des passions élémentaires, soit la manière élevée des tragédies soit la frivolité capricieuse des drames romantiques; c'est là qu'elle peut évoluer dans les poses étudiées et c'est là qu'elle peut choisir à son aise les instruments les plus raffinés en faveur de ses effets.

L'auteur de cette critique prenait position pour le naturalisme et il considérait que la tâche de l'art est de revenir à la nature, en tenant compte des règles de l'art et en partant de l'état du naturel. Il constate que Sarah est arrivée au comble de l'art, mais qu'elle n'est pas revenue au naturel et c'est en cela qu'elle diffère de la Duse.

Elle joua encore deux soirs au Népszínház, le premier dans la *Dame aux Camélias* et le second dans la *Tosca*.

On revit Sarah Bernhardt à Budapest le 16 octobre 1899 sur les planches du Magyar Színház après de longues années, sans que son renom se fût abaissé; au contraire, son art ne pouvait s'affaiblir ni être diminué par l'âge. Le temps et les vicissitudes ont passé au-des-

³⁴ 7 avril 1893.

sus d'elle sans la toucher — lit-on dans *Egyetértés*³⁵ — et elle se montra dans sa grandeur ancienne devant le public hongrois qui était toujours prêt à payer à l'art le tribut de son hommage.

Ce fut la Dame aux Camélias qu'elle joua de nouveau. Selon la critique mentionnée ci-dessus Sarah Bernhardt ne fit que peu d'effet jusqu'à la fin du troisième acte, mais dès le quatrième, son art se révéla toujours mieux et si, jusqu'alors on n'avait que pressenti son talent, elle le fit valoir totalement dans la scène de l'agonie, elle présentait une émouvante force artistique et la grande Sarah parut monter au zénith de sa grandeur.

Notre critique ne pouvait à cette occasion résister à la tentation d'établir un parallèle entre la création de la Dame aux Camélias de l'actrice française et celle d'Émilie Márkus — la Sarah hongroise — et il affirmait avec une certaine fierté que la création de l'actrice hongroise ne restait pas en arrière de celle de Sarah Bernhardt.

On parlait beaucoup du rôle de Hamlet par Sarah Bernhardt, rôle qu'elle joua à Budapest le 17 octobre 1899. Des critiques renommés, des artistes célèbres exprimèrent leur désapprobation, tandis que d'autres prirent sa défense, disant que son jeu faisait tout pardonner.

Nous savons par une interview publiée dans le journal *Egyetértés* (17 octobre 1899) que Sarah Bernhardt voulait révéler au public les intentions cachées de Shakespeare lorsqu'elle entreprit de jouer Hamlet.

Elle savait très bien que le fait qu'elle, femme, jouât le rôle travesti, excluait dans l'opinion de beaucoup la possibilité de retrouver l'intention primitive de Shakespeare, pourtant elle osa se mesurer à cette tâche.

Une accusation d'ailleurs a été formulée: Sarah Bernhardt pouvait-elle être guidée par un but vrai-

³⁵ 18 octobre 1899.

ment artistique lorsqu'elle entreprit le plus grand rôle tragique, joué jusqu'alors uniquement par des hommes. Et la critique prend tout de suite sa défense et dit: s'il n'y avait qu'un seul motif qui parlât pour elle, alors toutes les accusations s'anéantissaient d'elles-mêmes. Or il n'y avait pas un, mais cent motifs qui parlaient pour elle. Si un acteur peut se dépouiller sur la scène de manière à représenter des monstres par des moyens simples, s'il peut représenter diable, ange ou spectre, pourquoi une actrice ne pourrait-elle s'adapter à la vie spirituelle d'un homme: la grandeur d'un artiste est caractérisée justement par ce qu'il se dépouille totalement et devient ce qu'il crée.

Pour fournir un aspect fidèle de la représentation qui produisit une grande révolution dans le cercle des connaisseurs, telle était la critique d'*Egyptérlés*³⁶ que nous donnons ici dans sa totalité:

„En regardant Sarah Bernhardt jouer Hamlet la critique s'est convaincu qu'elle pouvait se dépouiller totalement de son individu. Bien qu'il y eût des circonstances dans son jeu qui étaient fondées sur des effets extérieurs, elle demeura vraie dans les scènes les plus grandes et les plus importantes lorsqu'elle représenta l'homme. Son extérieur l'a servie. On voyait sur sa physionomie maigre, sèche et malade qu'elle était tourmentée par des supplices tant moraux que physiques. On n'a pensé qu'au premier moment au fait que le rôle d'Hamlet était tenu par une femme. Elle a un peu assourdi sa voix devant alors la forcer dans quelques scènes. Ce fait nuisit dans une certaine mesure à l'illusion mais sa voix se libéra dans les grandes scènes et elle exprima clairement et purement tout ce qui était substance dans le rôle. Dans le second acte la mise en scène a été de première importance. Telle fut par exemple la scène des acteurs, c'est à dire la scène dans laquelle une troupe ambulante repré-

³⁶ 18 octobre 1899.

sente une pièce devant le roi et la reine. Tout ce qui arrive vient de la volonté d'Hamlet qui soupçonnait déjà le roi — son oncle — d'avoir fait tuer son frère pour pouvoir ainsi s'emparer du trône. Hamlet ordonne aux acteurs de jouer devant le couple royal une scène pareille à cette histoire pour pouvoir entretemps lire la vérité sur la figure du roi. Dans cette scène, lorsqu'elle examina la figure du roi, elle exprima la plus profonde vérité par l'extase des passions. Elle grimpa sur l'estrade où le roi était assis, elle fixa son regard sur lui, paraissant ainsi pénétrer jusque dans son âme. Elle était dans cette scène uniquement au service de l'art. Elle se courba comme si elle avait été tourmentée d'une douleur, puis elle exprima la force de volonté avec laquelle elle voulait dépister à tout prix la vérité. C'est avec la vivacité d'un serpent qu'elle s'approcha du roi pour étudier son visage et la passion n'éclata hors de son cœur que lorsqu'elle lut la vérité sur la figure du roi. On sentit que l'accord final de la grande souffrance ne peut être que l'anéantissement de tout son entourage et de soi-même. Les accès de souffrance se suivaient l'un l'autre dans les transition les plus merveilleuses qui restaient toutefois naturelles. C'est la plus grande tâche artistique: rester toujours naturel dans la tempête extrême des passions. On n'a vu que l'homme dans le jeu de Sarah: l'homme combattant dans la douleur, dans le doute et dans la passion, et dont le sort inquiète le monde. Elle a complété sa création par de petits détails. Elle a rejeté brusquement ce qui était en Hamlet une folie feinte et pourtant elle a fait sentir qu'il y avait une certaine démence dans son individu. Ce fut là aussi une tâche artistique qu'elle acheva glorieusement."

Toute la presse de Budapest constata que Hamlet de Sarah Bernhardt était en tout cas parmi les créations les plus importantes qu'on eût jamais vues. La représentation resterait toujours inoubliable et on la considérait comme un événement artistique qui occuperait

toujours une digne place dans les annales du théâtre hongrois.

Elle choisit pour programme de la soirée suivante la *Tosca* de Sardou. La critique lui reconnut comme grand mérite de chercher et de faire ressortir les traits humains dans une pièce qui ne passerait assurément pas à la postérité. La simplicité dominait dans sa création, chaque scène témoignait d'un sentiment vécu, en somme la représentation perdait totalement l'aspect de jeu et devenait vérité.

Sarah Bernhardt joua pendant trois soirées devant le public de Budapest en novembre 1904. Sa troupe joua de nouveau la *Tosca* de Sardou, la *Dame aux Camélias* de Dumas fils et *L'Aiglon* de Rostand. Elle revint en 1908 pour se montrer dans *L'Aiglon* et dans la *Dame aux Camélias* le 2 et le 3 novembre pour la dernière fois devant le public de la capitale hongroise, qui recevait tant de jouissance d'art de la grande Sarah.

L'actrice de soixante-quatre ans animait dans *L'Aiglon* de Rostand le duc de Reichstadt, fils de Napoléon et de Marie-Louise, qui vécut à Schoenbrunn et qui considérait, selon Rostand, sa mort prochaine comme sacrifice propitiatoire des crimes accumulés par son père. Sarah commença de jouer un peu fatiguée mais elle rajeunit de scène en scène, dit la critique.³⁷ Elle s'effondrait et s'épuisait quelquefois mais à part ces courts instants elle se montra digne de son grand renom. Elle produisit plus grand effet à la soirée suivante dans la *Dame aux Camélias*, pièce de résistance de son répertoire. Ce fut l'ancienne Sarah qui allait et venait toute la soirée sur la scène et elle maintenait habilement par son jeu grandiose sa troupe qui joua ce soir-là encore plus misérablement que jamais.

Sarah Bernhardt a donc fait en tout six visites en Hongrie. Comme nous l'avons signalé, sa visite de

³⁷ Egyetértés, 3 novembre 1908.

1881 était attendue par le monde théâtral hongrois avec grand intérêt. Avant son entrée en scène on ne s'occupait que de la personnalité de l'„étoile“, mais après sa représentation on ne fit attention qu'à son art.

On ne peut pas dire que son programme ait été varié. Elle était d'avis que c'est son art qui intéressait le public plutôt que les pièces représentées, en quoi elle avait raison. Lorsqu'on parle de l'art dépensé aux représentations on ne pense uniquement qu'à la valeur artistique de sa création, car on a déjà indiqué au cours de l'exposé le fait regrettable que ses partenaires étaient tous de second ordre, ce qui a toujours nui au plaisir artistique du public. Mais la critique a toujours parlé avec louange de la mise en scène des pièces. Les critiques ont insisté sur le fait que c'était toujours la simplicité de la mise en scène qui saisissait les connaisseurs; c'est à cela qu'on peut attribuer que les représentations n'étaient jamais artificielles et bien qu'elles n'aient pas toujours donné au public l'illusion totale de la réalité, elles y touchaient presque.

Sarah Bernhardt a donc apporté en Hongrie son art individuel fait par parties de sa conception propre et des traditions séculaires de la Comédie Française.

Le numéro de novembre 1904 du périodique franco-philie *A Hét* (La Semaine) traitait abondamment de l'individualité artistique de Sarah Bernhardt; nous y apprenons du même coup quels étaient les éléments qui appelaient l'attention des acteurs et du public hongrois. Ces éléments bien qu'ils n'aient exercé d'action ni du jour au lendemain ni sur tout l'art théâtral, firent progresser l'art dramatique hongrois. Ce fut son art de dire qui éveilla principalement l'intérêt. Sarah Bernhardt a rejeté tout d'abord la déclamation — elle ne déclamait pas comme les autres membres de la Comédie — elle l'a remplacée par la manière de parler d'une façon stylisée, par la manière qui stylise le discours naturel.

Sarah Bernhardt était grandiose dans la création de ses rôles. Elle n'élaborait pas de grandes scènes, mais elle savait dégager du rôle un cours psychologique qui jaillit du caractère et qui expliquât toute l'action de la pièce.

La profession de foi artistique de Sarah Bernhardt était qu'il faut que l'artiste comprenne tous les motifs que l'auteur a donnés aux avatars spirituels de son personnage. Lorsqu'il l'a compris, il peut construire son rôle. Les personnages de Sarah Bernhardt étaient des caractères de théâtre qui trahissaient leurs conflits spirituels par l'emploi d'une riche technique et non d'une manière naturelle.

Sarah Bernhardt a rejeté en partie la conception antérieure des personnages typiques et a fait revivre en eux des individus sans pour cela se détacher entièrement des traditions séculaires de la Comédie Française.

2. Coquelin.

Coquelin aîné, sociétaire renommé de la Comédie Française, avait projeté les débuts de sa troupe à Budapest pour le 16 janvier 1883, mais la première actrice de la troupe tomba malade, ainsi le public de Budapest salua Coquelin comme monologuiste. On apprend dans le journal *Egyetértés*³⁸ que Coquelin n'aurait pu présenter son art dans sa totalité mieux que dans ces petits monologues qu'il mima le 16 janvier 1883 au Népszínház entre les deux actes de *Lili*.

Le premier des cinq monologues récités était *Le Naufragé* de Coppée dans lequel un vieux marin raconte son premier naufrage dont il fut sauvé par son chien

³⁸ 17 janvier 1883.

qu'il dut d'ailleurs abattre lorsque le chien devint enragé après cinq jours en mer.

Le second monologue était *La chasse*. Coquelin était cette fois chasseur et il racontait que bien qu'il fût bon tireur, sa balle n'avait pas encore jamais atteint le but. La cause en était qu'avant de partir en chasse il effarouchait toujours le gibier par amour pour les animaux, amour qui s'est accru en mesure de ce qu'il connaissait mieux ses prochains...

Dans le monologue de *La mouche* il représentait un fiancé qui voulant chasser une mouche devant l'officier d'état civil, a gifflé par inadvertance sa fiancée qui, furieuse, l'a planté là. Le jeune homme a poursuivi la mouche jusqu'à ce qu'il l'attrapât ce à quoi il parvient dans son appartement. Lorsqu'il s'aperçoit de ce que lui est exactement arrivé, il fait grâce à la mouche et la remet en liberté, l'envoyant d'un bureau de l'état civil à l'autre pour accomplir par la suite son activité bienfaisante.

Coquelin se montra tout à fait original dans *Les écrevisses*, histoire d'un jeune homme qui a dépensé tout son héritage dans des cabinets particuliers de restaurants dans la société de diverses dames... Coquelin récita encore à cette soirée le monologue intitulé *Le corbeau*.

Le grand artiste continua la récitation de monologues le 19 janvier à la soirée organisée par une société industrielle. Le premier monologue était *La chasse*, suivi par la *Déclaration de l'écolier*. Ce monologue emporta grand succès. Puis vint la récitation de *Carcassonne*. Coquelin apparaissait alors sous l'aspect d'un paysan de quatre-vingts ans qui racontait que le seul désir de sa vie laborieuse ne s'était pas accompli, qu'il n'avait jamais pu voir Carcassonne, bien que ce fût une ville dans laquelle les gens étaient toujours en habits de fête et où il y avait même un évêque et un général. A la fin de sa vie quelqu'un l'amena à Carcassonne. Chemin faisant le vieux mourut sans avoir pu voir Carcassonne. Pour ter-

miner Coquelin récitait l'histoire travestie du renard et du corbeau d'où on peut tirer ce sage enseignement que si on mange du fromage, on ne doit pas ouvrir la bouche. La critique estimait que la virtuosité de l'artiste atteignit le plus haut degré dans cette représentation.

Coquelin revint en Hongrie en 1887, lorsqu'il joua six jours avec sa troupe devant le public de Budapest. Il commença la série de ses représentations le 18 Novembre par la comédie en trois actes d'Edmond Godinet intitulée *Un Parisien*. La pièce n'était pas une nouveauté pour le public hongrois car elle était au répertoire du Népszínház, écrit le *Pesti Napló*.³⁹ Le jeu de l'artiste éveilla le plus grand intérêt; son art de dire, ses mouvements légers et toute son action en scène témoignaient d'un digne membre de la Comédie Française.

Coquelin et sa troupe mirent en scène la soirée suivante *Don César de Bazan* drame romantique de D'Ennery. Les assistants saluèrent la pièce comme une vieille connaissance. Coquelin anima avec souplesse Don César dont le personnage était plein de fine élégance, visible jusque sous ses vêtements troués.

L'artiste continuait ses représentations le 20 novembre à l'Opéra à onze heures du matin, heure insolite pour le public hongrois. Il commençait son programme avec *Gringoire* comédie en un acte de Banville. L'époque de Louis XII ressuscita sur la scène, la pièce traite de la vie de Gringoire, poète toujours affamé dont le personnage était campé en maître par Coquelin. Le poète est invité à la cour mais il doit mériter le magnifique souper en perspective. On lui fait réciter la *Ballade des Pendus*, mais on le condamne à mort à cause de la hardiesse du ton de la poésie. Il n'y a qu'un seul moyen de se sauver. Il ne peut obtenir grâce qu'en devenant l'époux de la fille de Simon Fourniez, favori du roi. Gringoire ne veut pas que la fille devienne sa femme par pitié, il ne révèle

³⁹ 19 novembre 1887.

pas que c'est lui le condamné, d'abord il se fait aimer d'elle et c'est seulement après qu'il l'épouse.

Le Gringoire de Coquelin était plus passionné dans la seconde partie de la pièce, constatait la critique,⁴⁰ et plus la fougue s'emparait de Gringoire, et plus le coeur du public s'approchait de l'artiste, le fêtant avec enthousiasme.

Coquelin récita à cette matinée deux monologues. Dans *La robe* de Manuel il parlait d'un couple querelleur qui voulait divorcer; mais en partageant la robe de leur enfant mort, ils ne peuvent se mettre d'accord et l'amour et la paix reviennent dans leur coeur en même temps que l'amour pour leur enfant. Dans la fantaisie en vers de Grenet intitulée *La vie*, Coquelin peignait avec bonne humeur les mille chagrins de la vie, malgré lesquels tout le monde tient à la vie.

Les Précieuses ridicules de Molière terminait la matinée.

La presse mentionna la création délicieuse de Coquelin et dit que s'il existait un rôle dans lequel il était inégalable, c'était bien celui de Mascarille. En même temps les acteurs de la troupe étaient familiers avec cette pièce.

Coquelin se présenta le 21 novembre dans *Chamillac*, comédie en cinq actes d'Octave Feuillet. Il personnifiait dans cette pièce un type antipathique, Chamillac est un apôtre singulier qui expie un égarement de jeunesse, mais qui pour finir se fait aimer de l'héroïne. Ce rôle est plein de dignité, plein d'expression mais il y manque la flamme de la passion. Moins le rôle était à succès et plus il exigeait de talent.

Le 22 novembre la troupe joua deux pièces: *Le député de Bombignac* d'Alexandre Bisson et *Gringoire de Banville*. La première montre le baron Chantelaure domestiqué par sa belle-mère. Il ne peut rendre visite à

⁴⁰ Pesti Napló, 21 novembre 1887.

sa maîtresse — étoile des Variétés — qu'en envoyant son secrétaire à l'élection du député de l'arrondissement de Bombignac, qu'on y élit avec un programme républicain. Il en résulte au cours de la pièce une longue série de scènes comiques, dans lesquelles le baron antirépublicain se trouve dans les situations les plus embarrassantes. Coquelin fit la conquête du public à cette soirée encore par son amabilité irrésistible et *Gringoire* remporta le même succès qu'au cours de la représentation précédente.

Le programme de la dernière soirée commença par le *Tartuffe* de Molière, une des pièces les plus ardues du répertoire de la Comédie Française. Coquelin joua si parfaitement son rôle que personne des assistants n'aurait pu désirer un plaisir plus noble et plus artistique.

Après la représentation de la pièce vinrent deux monologues intitulés *La vie* et *Le naufragé* et pour terminer Coquelin apparut en Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*.

Cette dernière soirée couronna dignement une série de représentations hors pair.

Coquelin revint deux fois à Budapest après une longue absence en 1903, d'abord en janvier lorsqu'il joua avec sa troupe le 27, le 28 et le 29 au Vígyszínház (Théâtre de la Gaîté de Pest). Sa troupe présentait de nouveau à la première soirée le *Tartuffe* de Molière. La vraie grandeur de Coquelin — lit-on dans le journal *Egyetértés* du 28 janvier 1903 — consistait en ce qu'il était le plus français parmi les acteurs français. Son art était d'un caractère très national. Peut être y avait-il des acteurs qui jouaient Molière mieux que lui, mais qu'il y eut quelqu'un qui l'eût joué plus à la française, c'était impossible. Lorsqu'il jouait, l'air fin et affecté des allonges-perruques, des bas de soie et des culottes courtes se ranimait dans l'imagination des spectateurs, le style saisissait vigoureusement leur imagination et comme par enchantement il leur faisait revivre ce temps où le langage

précieux était tout naturel. L'acteur qui invente des problèmes où il n'y a que de la simplicité et qui donne des emportements d'une force élémentaire dans l'entourage d'une peinture finement stylisée, se trompe dans sa tâche. Coquelin ne le faisait pas, il jouait Molière aussi simplement qu'il est en réalité. Selon l'auteur d'une autre critique,⁴¹ Tartuffe n'a jamais été si discret dans les simulations et dans les éclats de ses infamies que quand Coquelin l'a interprété. Cette critique nous fait savoir que c'était le style de l'époque qui primait toute chose chez lui. Il exprimait son attachement pour ce style en ce qu'il fit jouer à sa troupe toute la pièce autour de trois chaises et d'une table. Les acteurs changeaient à peine de position durant les dialogues et Coquelin jouait aussi avec le moins de mouvement possible et avec le plus de modulation de voix.

Il joua après *Tartuffe* les moqueries gentilles de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*.

Sa troupe représentait à la seconde soirée *Le gendre de Monsieur Poirier* d'Augier. Coquelin personnifia le bourgeois devenu riche dans l'industrie, qui espérait se faire présenter à la cour de Louis-Philippe par l'intermédiaire de son gendre de Presle, noble appauvri. Augier érigeait dans cette pièce un monument aux deux personnages les plus caractéristiques de son époque, le Second Empire: le bourgeois enrichi et le noble appauvri mais fidèle à la monarchie légitime.

Coquelin créait très finement son rôle, plus finement que Szigeti, l'interprète hongrois d'Augier, mais cet éclat souriant, joyeux de Szigeti, ce charmant enfantillage qui ne peut jaillir que du cœur d'un grand enfant, a souvent manqué au Poirier de Coquelin, constate la critique du journal *Egyetértés*,⁴² qui ajoutait que la figure de Coquelin était si spirituelle qu'on ne lui

⁴¹ Vasárnapi Ujság 20 novembre 1887.

⁴² 29 janvier 1903.

croyait pas de naïveté. On voyait que cette naïveté était feinte.

La joie fait peur, pièce de Girardin, complétait la représentation. Une mère pleure son fils disparu en mer mais le message de deuil n'est pas confirmé, au contraire, et la famille ne sait comment porter la nouvelle à la connaissance de la mère pour que la joie ne la frappe d'une manière inattendue.

L'Avare de Molière était au programme de leur troisième représentation, avec Coquelin bien entendu dans le rôle d'Harpagon. Il n'employa que des moyens infiniment simples et naturels.

On représentait encore au cours de la soirée *Le dépit amoureux* de Molière, tableau de la querelle suivie de la réconciliation de deux amants: Eraste et Lucile.

La seconde série de la troupe de Coquelin commençait le 28 octobre de cette même année avec *Cyrano de Bergerac* de Rostand et elle mit en scène le 29 octobre *Mademoiselle de la Seiglière* de Sandeau et *Les Précieuses ridicules* de Molière.

Outre les monologues, Coquelin a donc joué au cours de sa tournée seize pièces, avec une troupe dont les membres étaient des artistes de premier ordre. Des seize pièces représentées sept étaient de Molière, et c'était tout naturel. Coquelin lui donna la préférence car Molière est le plus compréhensible des classiques français pour les étrangers, puisque ses pièces traitent des passions et des coutumes qui sont les mêmes dans tous les pays. Et lorsqu'il ne se présenta pas comme l'intercesseur de Molière, lorsqu'il présentait ce qu'il avait à dire en prose au lieu de parler en rimes et lorsqu'il faisait des concessions concernant les redingotes, il ne dépassait plus alors les limites d'Augier ni de Rostand, mais il représentait des pièces des auteurs qui étaient même alors de renom bien établi.

Dans une étude où le grand acteur se caractérisait

soi-même en même temps que son art, et que le *Vasárnapi Ujság* du 20 novembre 1887 reproduisait en extrait sans en indiquer la provenance exacte, Coquelin disait que le plus grand art consiste pour l'acteur à n'oublier pas qu'il joue devant un public et à mettre un frein à son individualité; qu'il ne s'identifie pas au rôle, mais qu'il le crée seulement. Le naturel n'est donc pas pris chez lui dans un sens romantique car il sentait toujours des limites autour de soi. Il est curieux de constater que Coquelin, avec sa longue expérience des planches, s'avérait disciple de Diderot et partageait l'opinion du paradoxe: „il faut que l'acteur soit dans son rôle, mais en même temps au-dessus de lui“.

Les représentations de Coquelin ont de leur temps été considérées comme des événements; c'est grâce à lui que l'art théâtral hongrois vit comment il fallait jouer Molière, qu'il ne faut pas chercher à tout prix de la profondeur, des vérités éternelles là où il ne s'agit que de situations amusantes, qu'il ne faut pas inventer des problèmes où il n'y a que simplicité, car si l'acteur fait le contraire — comme les acteurs non-français le faisaient en général — alors il se trompe car Molière ne voulait dans ses pièces que railler son époque et la plupart du temps il ne voulait que divertir, tâche, selon le plus grand comique de tous les temps, la plus difficile de toutes.

3. Anne Judic.

Anne Judic, la première soubrette de son époque, arriva à Budapest avec une troupe nombreuse dont les membres les plus excellents étaient ceux des théâtres divers de Paris et occupaient sur le terrain de l'opérette une place de premier ordre.

Anne Judic débuta à Budapest le 23 novembre 1883 au Németszínház de la rue Gyapjú,⁴³ théâtre dis-

⁴³ Ce fut le dernier théâtre allemand à Budapest.

paru depuis, dans *Niniche*, vaudeville de Hennequin et Duval, que le public connaissait par le programme du Népszínház. C'est l'histoire d'une cocotte devenue une mondaine, mais qui ne peut pas renier son origine...

Les artistes firent participer le public à la jouissance d'une représentation délicieuse; mais le nombre des spectateurs n'était pas proportionné à la perfection de la représentation, caractérisée par la verve, par la souplesse et par l'élégance françaises. Il ressort des critiques que personne n'avait fondé des espoirs exagérés sur Anne Judic, qui justifia entièrement la renommée flatteuse qui l'avait précédée.

La troupe française se présenta encore le 25 novembre dans une pièce qui n'était pas inconnue au public hongrois: *Lili* de Hennequin, Midlaud et Hervé. Judic parut en Lili, jeune fille dont l'artilleur Plincharde n'aperçoit pas l'amour; lorsqu'ils se rencontrent par la suite, Lili est déjà mariée. Au troisième acte l'artilleur de jadis est devenu général, il est même à la retraite, et il demande à Lili la main de sa petite fille pour son neveu.

La création de Judic était inégalable comme jeune fille et aussi comme vieille femme. Les critiques appelaient l'attention des soubrettes des vaudevilles hongrois d'alors sur le jeu de l'actrice française en les conviant à en prendre de la graine. Anne Judic se fit également apprécier comme chanteuse d'opérette et de chansonnettes à l'occasion de la matinée organisée le 25 novembre 1883 au Vigadó. D'abord on mit en scène *La princesse*, opérette en un acte de Toché et Serpette. Cette pièce fut suivie par des chansonnettes: *J'vas le dire à Maman*, *Revenons bras-dessus, bras-dessous*, et *Ne me chatouillez pas*, qu'elle chantait, dit-on, d'une manière unique. Pour terminer la matinée, elle joua la petite opérette en un acte de Gille et Costé intitulée *Les charbonniers*.

Judic personnifiait dans la pièce un type parisien original, elle était la vraie „fille du peuple“.

Les critiques ont rappelé la dernière représentation — on vit *La femme à Papa* — sur un ton aussi chaleureux que les autres. Ils proclamaient Judic la digne favorite de Paris, car l'opérette et le vaudeville gagnaient à être joués par elle.

Anne Judic fit encore une visite à Budapest en 1889 et elle s'y montra le 18 mai sur les planches du Németh Színház. Elle joua de nouveau *Niniche* de Hennequin, Millaud et Hervé. On apprend par la presse que si Judic était excellente dans le rôle principal, les autres acteurs satisfaisaient les plus exigeants. La création de Anne Judic était élégante jusqu'au bout, mais le public hongrois ne recompensa pas son art car il bouda la représentation. La troupe en prit de l'humeur, ce qu'on put apercevoir au cours de la représentation.

L'intérêt ne fut pas plus grand à la soirée suivante, le 19 mai, à la représentation de *Mam'zelle Nitouche* de Meilhac, Millaud et Hervé. L'héroïne de la pièce est Denise, à qui on fait quitter le couvent pour la marier. Mais d'abord il lui arrive nombre d'aventures. Ainsi Denise joue très bien le premier rôle d'une pièce dans laquelle une actrice refuse de jouer. Après la représentation Denise se trouva dans une société d'officiers où elle s'éprend du jeune officier destiné à devenir son mari; naturellement ils se marieront. La pièce est le prototype des oeuvres de Meilhac et Halévy. Leur coopération était très heureuse. Le monde insouciant du Second Empire, sans convictions, tout occupé de la poursuite de jouissances, revit dans leurs oeuvres.

Le fiacre 117, comédie interprétée à l'occasion de la dernière soirée de Anne Judic n'était qu'un scandale plein de frivolités écrites avec l'esprit français — lit-on

dans la critique du 21 mai 1889 du journal *Egyetértés* — qui ferait rougir le public de Paris...

Anne Judic, la Sarah Bernhardt de l'opérette et l'incarnation de la soubrette, adorée à Paris et célèbre par toute l'Europe, vint pour la troisième fois à Budapest et elle se présenta deux soirs de suite au Népszínház, les 14 et 15 janvier 1892.

Mam'zelle Nitouche était au programme de la première soirée. Le public qui maintenant remplissait la salle de spectacle n'accorda que très difficilement sa faveur à l'artiste; les applaudissements n'éclatèrent que lorsque le public découvrit l'immense talent de Judic sous son extérieur assez peu attrayant. Son jeu sans recherche fit l'impression du naturel et la presse déclarait la représentation une rare jouissance d'art.

Anne Judic se présenta la soirée suivante dans deux petits vaudevilles. Le premier était *Les charbonniers* de Costé et l'autre était de Lambert et Thiboust, *La Corde sensible*. Il n'est pas nécessaire de dire qu'elle plut dans l'une et l'autre pièce, mais le public l'applaudissait plutôt comme interprète de chansonnettes, dit *Egyetértés* du 16 janvier 1892. Ces chansonnettes piquantes, plaisantes et prêtant aux mille nuances de l'expression, Judic les interprétait comme personne. Son art se trouvait en ce qu'elle racontait ces petites histoires d'une voix douce et flexible et d'une manière telle que la mélodie se réduisait à n'être qu'accentuation. Le public était ravi de ces détails qui contentèrent même les goûts les plus difficiles.

Pour ceux — lit-on encore dans la critique — qui ne connaissaient les chansonnettes françaises que dans les exagérations des café-concerts, s'ouvrit un monde nouveau de vraie jouissance en les entendant. Ce ne furent ni les brutalités frivoles, ni les impertinences émoustillantes dont on avait eu assez d'occasion de se dégoûter; ce

furent la finesse et le charme en personne, ce qu'on n'avait encore jamais entendu dans ce genre à Budapest.

Anne Judic apparut deux fois à Budapest comme chanteuse, le 16 et le 17 mars 1892 lorsqu'elle interpréta quelques chansonnettes et opérette-monologues au concert organisé au Népszínház, puis elle revint le 5 décembre de cette même année lorsqu'elle présenta douze chansonnettes au concert organisé par la société Harmónia, concert reçu plus que fraîchement car le style de Judic paraît avoir dépli.

Le fait que Anne Judic joua lors de ses premières représentations — c'est à dire en 1883 et en 1889 — devant un public clairsemé, peut être expliqué par ce que le lieu des représentations était le Német Színház (Théâtre Allemand). Le public manifestait contre l'influence allemande par son abstention et il ne considérait pas même comme circonstance atténuante que des acteurs français fussent en scène. L'autre cause de l'indifférence du public hongrois se trouvait en ce que la direction du Német Színház — comme nous le savons par les journaux de l'époque — ignorait la date certaine des représentations. Ces faits étaient la raison d'un grand mécontentement de la part des journalistes et du public hongrois, mécontentement à la suite duquel une vive polémique s'éleva dans les colonnes des journaux hongrois et allemands de Pest.

On fêta d'autant plus la grande artiste à l'occasion de sa dernière tournée en Hongrie lorsqu'elle joua au Népszínház, et le public prouva par cet hommage que ce n'était pas l'art de Anne Judic auquel il était insensible à l'occasion des deux tournées précédentes, mais que, patriote, il tenait pour impossible — même dans ce cas exceptionnel — de se rendre au Német Színház.

D'ailleurs les représentations d'Anne Judic ont mérité leur renom en ce que les pièces que sa troupe représenta sur notre scène et en ce que l'interprétation de ces pièces préparaient le goût du public hongrois pour

les pièces de Eugène Heltai et pour les chansonnettes modernes.

4. Gabrielle Réjane.

Gabrielle Réjane, l'étoile fêtée à l'Odéon et au Vaudeville de Paris, se mit en route pour illuminer le „barbare Orient“ des rayons brillants de son art. Elle joua à Berlin, ce que personne des acteurs français n'osait faire, bien moins par crainte de la sévérité des Berlinoïses que soucieux des réactions du public parisien,⁴⁴ écrivait le *Pesti Hirlap* du 24 novembre 1897.

C'est par ce journal que nous savons qu'elle joua aussi en Russie et en Roumanie. Elle arriva le 23 novembre 1897 à Budapest pour se présenter dans le rôle principal de *Madame Sans-Gêne* de Sardou, qui avait été écrit pour elle et que la charmante actrice avait créé avec un succès énorme. On sait que la dame Sans-Gêne de la pièce, la blanchisseuse devenue duchesse, aime son mari, le sergent Lefèbvre, de tout son coeur. Lefèbvre fait duc de Danzig est présenté avec sa femme à la cour de Napoléon d'où les soeurs de l'empereur veulent éloigner Catherine, la nouvelle duchesse, qui est trop différente des dames de la cour et qui dit toujours ce qu'elle pense. Napoléon veut obliger Lefèbvre à divorcer mais Madame Sans-Gêne paraît en audience devant Napoléon, gagne sa sympathie et peut rester par la suite à la cour.

La critique compara la création de Réjane à celle de l'actrice hongroise Louise Blaha et remarqua que la Catherine de Réjane différait beaucoup de cette Madame Sans-Gêne représentée par notre actrice. Tandis que la Catherine de Louise Blaha était, une femme charmante, dès le début gracieuse et jamais violente,

⁴⁴ Le souvenir de la guerre franco-prussienne de 1870 était encore frais.

celle de Réjane était le type d'une vraie poissarde, ou mieux d'une vraie vivandière. Il est évident que cette simple constatation constituait, même sans le vouloir, une critique trop sévère du jeu de Louise Blaha. Si en effet on pouvait discuter du dosage de franchise un peu vulgaire dans la scène à la cour impériale, il est visible que le début de la pièce, avec Catherine encore blanchisseuse et avec les saillies et réparties d'une demi-douzaine de „bons-becs de Paris“ exclut toute préciosité! La critique attribuait leur part de louanges aux autres membres de la troupe qui reçurent du public les mêmes marques d'approbation.

Réjane apparut aussi à la soirée suivante dans une pièce écrite pour elle, *Ma cousine* de Meilhac. Réjane créait si parfaitement le rôle de Riquette qu'elle transforma cette comédie fort plate en une comédie à la Molière. La critique⁴⁵ trouvait un peu hardi le jeu de l'actrice mais donnait en même temps raison à Sarcy en ce que même les saillies devenaient poésie sur les lèvres de Réjane.

Elle se présenta la fois suivante avec sa troupe, celle du Vaudeville, le 20 novembre 1901, dans *Zaza* pièce de Berton et Sauson. Il ressort des journaux que cette pièce aujourd'hui oubliée présentait peu de valeur littéraire, mais qu'elle offrait aux acteurs beaucoup d'occasions de se faire valoir. Réjane interpréta son rôle avec un caractère naturel et immédiat, mais elle aurait dû se présenter devant le public de la capitale hongroise dans des pièces plus dignes de lui, et d'elle.

Le lendemain le programme de la troupe était *La robe rouge* d'Eugène Brieux. Cette pièce à thèse s'attaque au système vicieux de l'avancement et combat les lois boiteuses.

L'actrice jouait dans la pièce le rôle de l'héroïne, femme de passion très profonde, la Nora d'un village

⁴⁵ 25 novembre 1897.

basque, qui ne peut pas faire oublier à son mari le faux pas de sa jeunesse ni par son grand sentiment du devoir, ni par son amour passionné, ni par son amour maternel, et qui ne peut trouver nulle part de refuge, mais qui doit périr dans son désespoir.

La critique ne considéra la pièce représentée — comme toujours à l'occasion des tournées des célèbres acteurs étrangers — que comme l'instrument qui donnait occasion à l'artiste de faire valoir son talent. Dans ce cas, encore une fois, la *Robe rouge* n'était considéré que comme un cadre vide où Réjane pouvait déployer son talent. Les critiques paraissaient à cette occasion avoir perdu de vue que la *Robe rouge* a suscité des controverses passionnées puisque de nature à porter atteinte à l'autorité des tribunaux.

L'art de Réjane se manifestait en ce qu'elle comprenait l'état d'âme, le mobile des faits et le tragique du sort de celui qu'elle créait. Réjane se montra à cette représentation vraie artiste et digne ambassadrice de la culture française.

Sapho, roman de Daudet adapté en drame par Belot sous le même titre, fut mis en scène le 22 novembre. La pièce — comme les autres drames tirés de romans — n'avait pas assez de force dramatique pour pouvoir rivaliser avec l'original. Réjane cette fois était Fanny Legrand, la fille qui gagnait sa vie comme modèle, qui jetait un maléfice sur la vie du jeune Jean Gaussin par son passé tourmenté et par sa conduite vulgaire, qui l'avait distrait de son travail et de tout ce que lui était cher, pour mettre fin basement à un amour plein de torture. Les principaux personnages de la pièce étaient intéressants sur la scène, mais ils ne pouvaient pas prendre le public aux entrailles.

La troupe de Réjane joua deux pièces le 23 novembre pour ses adieux. La première était *Lolotte* de Meilhac et Halévy. La troupe prit congé avec

bonne humeur et on devait cette gaiété à Lolotte, l'actrice qui prépare une baronne à une représentation d'amateurs...

La seconde pièce était de Henri Becque *La Parisienne* dont les personnages sont le trio classique: le mari, la femme et l'amant. Ce n'est pas le mari, mais l'amant qui est jaloux de Clotilde qui trompe même l'amant avec un troisième. Clotilde finit par se dégoûter de tout et en revient à l'adultère paisible.

L'écrivain ne voulait pas dessiner une seule personne dans le caractère de Clotilde, mais il voulait représenter la „Parisienne“ celle d'un certain milieu et d'une certaine époque, bien entendu. Réjane prêtait des sentiments humains à Clotilde, qui n'était ni meilleure, ni pire que ses contemporaines; elle n'était que victime de la vie de paresse de son milieu, et aussi de cette grande contagion qu'exhalait l'atmosphère d'une fine société, dépravée par l'indolence.

Gabrielle Réjane vint pour la dernière fois à Budapest le 19 novembre 1905 pour une représentation unique de la pièce de Pierre Wolff, *L'âge d'aimer*.

La représentation avait un double intérêt. Le premier était le jeu de Réjane et le second était la pièce qu'on représentait pour la première fois à Budapest. La pièce — dit la critique — laissa froid le public. Pierre Wolff avait pris le sujet de sa pièce dans le cercle du demi-monde. Des femmes entretenues et leurs amants occupaient la scène, l'écrivain décrit l'amour attardé et les désillusions d'une cocotte vieillissante avec des traits fins et véridiques, mais avec une faible force dramatique. Geneviève a quarante ans et elle a tant acquis d'argent par l'amour des autres qu'elle peut enfin se permettre le luxe de l'amour. Elle choisit à cette fin un homme plus jeune qu'elle qui la trompe à toute occasion. La douleur causée par les désillusions remplit toute la pièce qui se termine par le pardon de la beauté déclinante à l'amoureux infidèle.

5. Suzanne Després.

Suzanne Després, la prêtresse française de Ibsen, artiste d'une intelligence merveilleuse et d'un instinct rare, et dont la révélation fut le grand événement de la soirée du 22 janvier 1906, représentait à cette occasion *Le Détour*, pièce de Henri Bernstein.

Bernstein parle dans cette pièce d'une jeune fille, née dans le demi-monde, qui a voulu rompre avec les entraves accablantes de son entourage car elle voulait vivre honnêtement. Elle s'est mariée sans amour. Son mariage est un échec et la classe sociale dont elle est devenue membre par son mariage, classe pleine de préventions, n'a pu lui pardonner son origine. Après des années pénibles, et par suite des persécutions de son milieu bourgeois, elle retourne chez sa mère et près de celui qu'elle aime. Voilà le détour que l'héroïne de la pièce a fait à travers les conventions, pour arriver à la vraie humanité, et à l'amour en dehors du mariage...

Les journaux rendirent compte avec ravissement de la création merveilleuse, du jeu simple et pourtant expressif de Suzanne Després.

La grande artiste qui s'était donné pour mission à Paris même de faire connaître Ibsen, présenta au public hongrois *Maison de Poupée*.

Le grand succès du drame de la femme incomprise qui tend à l'égalité de rang avec les hommes était le mérite uniquement de Suzanne Després car elle interpréta Nora avec une gravité émouvante et avec une simplicité infinie. La Nora peu exigeante du premier acte et la Nora déchaînée dans les actes suivants étaient hors pair.

Suzanne Després se fit valoir à la soirée du 24 janvier dans deux rôles. Le premier était celui de la pièce *La fille Élisa* (du roman de G o n c o u r t), et l'autre était celui du protagoniste dans *Poil de carotte*, comédie

en un acte de Jules Renard. Dans la seconde pièce l'actrice représentait un jeune garçon qui s'allie avec son père contre la mère qui était leur tyran commun. Ce rôle convint très bien à l'art de Suzanne Després.

Suzanne Després revint cette même année à Budapest dont le public comprit et apprécia très vite sa grande valeur. Elle se présenta le 17 février dans *La robe rouge* de Brieux. Même la grande Suzanne Després ne put faire vibrer le public par ce drame palpitant. Bien que Després jouât à cette occasion aussi admirablement que jamais, elle ne pouvait pas dans cette pièce déployer les dernières ressources de son art.^{45a}

Elle joua le 31 janvier 1907 avec l'excellente troupe de l'Odéon au Vígsház. Elle se présenta dans *Denise* de Dumas fils. Au cours de la pièce on apprend que Denise Brissot, gouvernante de Marthe Bardannes, s'oppose à ce que son élève accepte les hommages de Fernand. Ce jeune homme, jadis fiancé à Denise, l'a quittée après l'avoir séduite. Denise, pour sauver Marthe d'un mariage avec un homme sans caractère, découvre sa faute à André, frère de Marthe. André aime Denise qui pense que leur mariage est maintenant devenu impossible, mais grâce aux encouragements de Marthe, André triomphe des préjugés et épouse Denise.

L'artiste jouait son rôle dans la pièce de Dumas fils — dont l'intention est d'empêcher à tout prix le péché et de relever les coupables — comme tous ses autres rôles, dans une conception tout à fait nouvelle. Le principe de Suzanne Després consistait en ceci, écrivait le journal libéral et cosmopolite *Az Ujság*,⁴⁶ que chaque art doit servir ce qu'il peut rendre dans toute sa plénitude. Conformément à ce principe elle a pris dans les traits considérables et frappants de l'héroïne ce qui convenait le mieux à sa personnalité. Son interprétation était extrême-

^{45a} Cf. Egyetértés, 18. févr. 1906.

⁴⁶ 1 février 1907.

ment intéressante et elle fit participer son public à une grande jouissance artistique.

Suzanne Després parut la soirée suivante, le 1^{er} février, dans la célèbre *Gioconda* de Gabriel D'Annunzio, qui a fait paraître dans ses oeuvres des hommes dominés par l'instinct naturel ou des surhommes qui s'opposent aux lois humaines, aux systèmes naturels et aux usages reçus. L'auteur a, dans sa *Gioconda*, doté le sculpteur Lucio Stella d'une pareille nature. Cet artiste aimait, même après avoir tenté un suicide, Gioconda et pas sa femme. La femme aime pourtant son mari et son sacrifice atteint son degré suprême lorsqu'elle sauve les deux plus belles statues de son mari au prix de la perte de ses mains.

La pièce dans laquelle la femme honnête et capable des sacrifices les plus grands doit être blessée et devenir infirme; la pièce dans laquelle le mari demi-fou doit courir çà et là après son idéal maladif, pouvait peut être frapper les spectateurs, mais ne les pouvait pas gagner — dit la critique⁴⁷ de cette représentation. Pourtant on se rappelle avec émotion que Després rendit délicieusement, avec une intimité et une expression très persuasives, le rôle de Silvia, et que son partenaire l'acteur Saillard, avec qui elle avait l'habitude de jouer, s'acquitta d'un très difficile exercice avec succès par le coloris vigoureux de l'extérieur maladif et de l'âme effervescente de Lucio, contribuant aussi beaucoup au succès.

Suzanne Després interpréta le dernier soir *Maison de Poupée* de Ibsen, la pièce avec laquelle elle avait conquis le public de Budapest en 1906.

L'année suivante elle fit de nouveau une visite chez nous. Elle présenta avec sa troupe une pièce de Henri Bernstein, intitulée la *Rafale*. Dans la pièce il s'agit de Robert de Chacéroy qui gagne sa vie aux jeux de hasard. Mais le sort des joueurs ne lui est pas épargné. Les cartes

⁴⁷ Az Ujság, 2 février 1907.

et le cheval l'ont abandonné et c'est en vain que la femme amoureuse essaie de la sauver, son chemin ne conduit qu'au suicide... La pièce n'était pas apte à prouver la grandeur de l'artiste. Elle ne pouvait pas convenir aux exigences de la pièce, elle ne pouvait pas être mondaine. Després était la simplicité en personne, elle atteignait au plus haut degré de son art lorsqu'elle se présentait dans le milieu de la misère et de l'effacement.

L'actrice se montra la soirée suivante dans la *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï adaptée par Savoir et Nozière. On lit dans *Egyetértés*⁴⁸ que l'adaptation surprit tout le monde. Les auteurs français étaient arrivés à extraire de la subtilité du roman des créatures d'une vie réelle; de plus on y trouvait un climat conforme à celui du roman. Cette impression était augmentée par Després qui joua essentiellement Tolstoï. Elle eut des moments délicieux. Lorsqu'elle se réfugia dans les bras du musicien, elle fut chaudement et merveilleusement féminine, plus qu'elle ne se manifesta jamais. Le principal rôle fut celui de Lugné-Poë, qui se révéla comme un acteur intelligent, mais qui eut le tort de faire un Français cynique du morne Russe de Tolstoï.

Le programme de la représentation du 19 avril 1909 était *Le voleur* de Henri Bernstein. L'auteur montre dans cette pièce le sacrifice d'un jeune homme de dix huit ans qui prend la responsabilité d'un vol commis par celle qu'il aime. Marie-Louise, pour ne pas rester inférieure en élégance à son amie Isabelle et pour ne pas déchoir aux yeux de son mari, vole une grosse somme dans le tiroir d'Isabelle, somme qu'elle dépense en toilettes. Le vol se révèle, les soupçons se portent sur Ferdinand, beau-fils d'Isabelle. L'amie dépravée ne confesse son crime que lorsqu'on inflige au garçon une punition qui cause des souffrances à tout le monde.

⁴⁸ 22 février 1908.

Les journalistes expliquèrent l'insuccès de la pièce par ce que l'excellente Suzanne Després avait amené une troupe vraiment au-dessous de tout. Les critiques ne pouvaient comprendre comment Suzanne Després, déjà venue chez nous et connaissant le niveau du Vígsház, avait amené une troupe dont les membres n'étaient pas même assez intelligents pour figurer autour d'elle. Les critiques attribuèrent à ce fait que *Le voleur* qui avait eu du succès au Vígsház, se montra dans l'interprétation des Français comme une faible comédie.

Suzanne Després prit congé du public de la capitale le 20 avril 1909 dans *Electre* de Hoffmannstahl. L'actrice s'acquittait très bien de sa tâche difficile de présenter au public l'âme imprégnée de mysticisme merveilleux d'*Electre*.

Son *Electre* — dit le journal *Egyetértés*⁴⁹ — fut la zélatrice de la vengeance, elle porta en soi une grande part de la majesté de la protestation muette pareille à celle qui brûle dans le *Prométhée* d'Eschyle, de telle sorte qu'elle pouvait produire du tragique. Son *Electre* était une femme primitive, grisée de sang, et qui désire aussi ardemment le sang de Clytemnestre et d'Aigysthe que Salomé désire la tête de Jean-Baptiste. Elle fut horrible dans la grande scène avec Clytemnestre lorsqu'elle hurla d'un ton monotone sa soif de vengeance. Elle mit magnifiquement en scène la femme qui, par ses flatteries, conduisait Aigysthe vers ses meurtres et elle se mit à danser malgré son épuisement mortel et sa demi-extase lorsqu'elle vit du sang tout autour d'elle. Son interprétation dans la dernière scène fut vraiment poignante et elle y prouva sa grandeur comme artiste.

Suzanne Després revint en 1911 à Budapest pour y présenter pour la dernière fois son grand art. Elle joua dans *La rampe* de Henri de Rothschild. La pièce est

⁴⁹ 21 avril 1909.

un drame dont le sujet est pris dans la vie des acteurs. L'auteur a montré dans cette pièce cette sorte d'amour d'acteurs, où l'amour de l'art et la vanité du comédien sont plus forts que les sentiments. L'actrice qui meurt tragiquement de son amour ne peut pas comprendre cette soumission à la vanité artistique ni son propre rôle secondaire. La valeur de la pièce n'est pas grande. Elle a néanmoins donné assez d'occasions à Suzanne Després de déployer son art. Sa création était redoutablement simple et sa grandeur consistait en ce qu'elle fit ressortir si profondément les passages tragiques qu'on y aperçut tout de suite la personnalité d'une grande artiste.

C'est la valeur propre de Suzanne Després, et non pas la pièce de Pierre Wolff intitulée *Les Marionnettes*, qui donnait de l'intérêt à la représentation du 17 octobre 1911. La pièce figurait au répertoire du Nemzeti Színház. La femme abandonnée a reconquis son mari avec cette vieille méthode si sûre de bien s'habiller, d'aller dans le monde et d'accueillir au moins en apparences les faveurs de ses prétendants. Elle réveille le jalousie et en même temps l'amour latent dans son mari.

La grande actrice joua à Budapest pour la dernière fois le 19 octobre 1911. Elle interprétait le rôle de Mimi dans la pièce tirée du roman *La vie de bohème de Murger*, description de la misère et des efforts des deux jeunes artistes: Marcel, le poète, et Rodolphe, le peintre, dont le sort est lié à celui de la poitrinaire Mimi et de la légère Musette. La création réussit d'autant plus que c'était l'emploi qui convenait le mieux à la personnalité de l'artiste en tournée.

Il n'y avait que deux grandes critiques à formuler. La première est qu'on n'aurait pas dû faire figurer dans les cinq grands rôles, aussi importants que le sien, des acteurs aussi faibles qu'étaient les membres de la troupe de Després. L'autre critique est que Suzanne Després,

qui fit connaître Ibsen à la France, n'aurait pas dû composer son programme de pièces relativement sans valeur.

6. Les autres troupes de passage en Hongrie.

On trouve parmi les troupes françaises de passage en Hongrie une longue série de compagnies qui ne vinrent qu'une seule fois chez nous.

Mentionnons d'abord Julien Dechamps qui — selon Aladár Schöpflin⁵⁰ — joua en 1881 dans la salle de l'Hôtel Hungária avec sa troupe (Compagnie française des artistes de S. A. R. le Prince de Roumanie) mais au sujet de qui nous n'avons rien trouvé dans la presse.

Nous n'avons pas non plus trouvé trace dans aucun journal de la représentation de cette troupe française qui joua, paraît-il, en 1884 à Arad et qui est mentionnée dans le livre de M. Béla Váli.⁵¹

En 1894 eut lieu la courte visite de la troupe de Frédéric Fèbvre en Hongrie. Il choisit comme lieu de son unique représentation Szeged. Cette visite avait un fond historique. Paris avait envoyé des secours aux sinistrés de la grande inondation de 1879, et la ville de Szeged en remerciement, avait offert un buste au Théâtre Français. Fèbvre, membre de ce théâtre, vint avec sa troupe à Szeged pour remercier la ville à son tour, et y représenta le *Demi-monde* de Dumas fils.

Le *Szegedi Hírmondó*⁵² écrivit par la suite que la représentation était d'un genre tellement nouveau et qu'elle conduisit le public dans un monde artistique si peu connu qu'on était obligé de constater chez les

⁵⁰ Schöpflin A.: Magyar Színművészeti Lexicon. Bp. 1929.

⁵¹ Váli B.: Az aradi színészet története. 1774—1889. Bp. 1889: (appendice).

⁵² 4 février 1894.

spectateurs le sentiment de la surprise plutôt que le vrai intérêt. La pièce mise en scène n'était pas un choix heureux de la part de l'artiste, car le *Demi-monde* de Dumas fils manque de scènes à effet. Si on y joint encore — dit la critique — que tant la pièce que la langue de la représentation étaient inconnues à une bonne partie des spectateurs, il est vraisemblable que le jeu de Fèbvre ne pouvait pas captiver l'intérêt du public. Fèbvre d'ailleurs était même à Paris le favori des seuls gourmands de théâtre — lit-on encore dans le journal susmentionné — et son art n'y pouvait produire d'effet absolu à première vue tant il y avait de finesse et de minutie dans son jeu. Ainsi il est naturel qu'il n'ait pu captiver l'intérêt du public, les Parisiens ne disant pas en vain de leurs deux plus grands acteurs: Coquelin est à tout le monde, Fèbvre n'est qu'à nous.

La pièce était inconnue d'une partie du public, bien que la direction du théâtre de Szeged, prévoyante, eût quelques jours avant la représentation des Français fait jouer en hongrois le *Demi-monde* qui traite de l'histoire de Raymond de Nanjac, officier loyal et naïf, que Suzanne D'Ange veut prendre dans ses filets pour se faire épouser. Olivier de Jalin, qui veut par amitié pour Raymond empêcher le mariage, persuade Suzanne de la mort de Raymond. La demi-mondaine serait tout disposée à se contenter de Jalin. Raymond est témoin de cette scène et comprend enfin l'infamie de cette demi-mondaine...

*

Coquelin cadet, cousin très doué du grand artiste, acteur de premier ordre et l'une des colonnes de la Comédie Française, errait avec sept confrères en Europe Orientale; il fit halte pour un seul soir à Budapest où il était inconnu, le 2 janvier 1896.

La froide salle du Vigadó s'est révélé un cadre

vraiment malheureux — écrit le journal *Pesti Naplô*⁵³ — pourtant l'acteur français offrit une soirée délectable au petit nombre de spectateurs qui assistèrent à la représentation.

Coquelin s'avéra un acteur fin et saisissant, et qui méritait vraiment le nom d'artiste. Il fut pendant toute la soirée uniquement au service de la bonne humeur et de l'amusement, sans rien d'affecté ni de maniéré.

Il joua le rôle de Pierrot dans une petite pièce de Banville intitulée *Le baiser*. Tout le monde connaissait le sujet de la pièce, celui de l'opéra *Paillasse* de Léoncavallo, mais Pierrot, le protagoniste, n'apparut pas chez Banville comme héros tragique, mais plutôt comme un personnage bouffon et de bonne humeur.

Après cette petite scène vint le clou de la soirée, *Les Précieuses ridicules* de Molière, dans lequel Coquelin cadet jouait le rôle de Mascarille. Son Mascarille était le superlatif de la bonne humeur. S'il est vrai — écrivait le critique — qu'on joue les pièces de Molière à Paris selon les traditions, Coquelin cadet a donc représenté à cette soirée la bonne humeur de jadis, et on ne peut qu'envier aux anciens les occasions qu'ils avaient de se réjouir. La soirée prit fin par des monologues récités par Coquelin cadet.

*

Suzanne Reichenberg, sociétaire de la Comédie Française, vint avec sa troupe en 1896 dans notre capitale et se présenta le 22 mars dans *La souris* de Pailleron. Elle parut dans le rôle de Marthe de Moissand que Clotilde, sa cousine veut rapprocher de Max Simiers, homme du monde. Max met longtemps à connaître vraiment Marthe, la petite souris, et ne l'épouse que lorsqu'il découvre en elle la femme amoureuse et tendre.

⁵³ 3 janvier 1896.

La représentation réussit mal. Ce n'est pas qu'il y eut quelques passages — selon une critique⁵⁴ — qu'elle eut dû interpréter d'une autre façon. La représentation manquait d'entrain et était ennuyeuse bien que les détails fussent parfaits. Une explication s'impose: Suzanne Reichenberg n'était pas dans son assiette. La grande actrice ne laissa que deviner au cours de la soirée le grand art qu'elle portait en elle et qui la rangeait parmi les meilleurs actrices françaises de l'époque. La soirée mit plutôt en vedette une de ses collègues, une certaine Mlle Frédérick, dans le rôle de Pépa, Parisienne à la mode que la mère de Clotilde a fait venir de Paris pour qu'elle éloigne Max de sa fille.

En lisant la critique du *Pesti Hírlap* on en conclut que l'interprétation de la pièce en hongrois réussit beaucoup mieux et satisfait mieux les exigences du public que la troupe de Suzanne Reichenberg.

*

La troupe de Marcelle Josset se présenta le 28 avril 1897, au Vigszínház dont la salle était remplie d'un public choïci. On représentait *Marcelle*, nouvelle production du grand maître de l'art dramatique d'alors: Victorien Sardou.

Le public s'intéressait plus aux acteurs qu'à la pièce nouvelle, dont la composition n'était d'ailleurs guère moderne même pour les idées d'alors. L'écrivain de *Madame Sans-Gêne* y avait employé des moyens un peu rapés et vieillis, mais on assista pourtant avec plaisir au triomphe final de l'innocence persécutée.

Ce fut Antoine qui de tous les acteurs éveilla le plus grand intérêt. Avant sa visite en Hongrie, il était déjà célèbre comme directeur du Théâtre Libre. Il a créé — on le sait — une école et une génération nouvelles.

⁵⁴ Pesti Hírlap, 23 mars 1896.

Le public hongrois avait l'occasion d'observer à cette représentation qu'Antoine aimait à jouer en tournant parfois le dos à l'auditoire.

C'est grâce à la troupe de Marcelle Josset que l'on vit *Amants de Donnay* le 29 avril 1897. L'expression „drame“ ou „comédie“ n'est en ce cas employée que par habitude, car la pièce de Donnay devenue si célèbre, n'est qu'une série de scènes lâchement liées.

L'intérêt pour les *Demi Vierges* dont la représentation eut lieu le 30 avril 1897, fut très grand. Le réalisme de Prévost était plus acceptable dans la langue originale — selon la critique du *Pesti Hírlap* (1^{er} mai 1897) — et on croyait volontiers les acteurs français quand ils disaient que le monde élégant de la Babel des bords de la Seine était aussi malpropre.

Après la représentation de *L'âge difficile* de Lemaître le 1^{er} mai 1897, la troupe de Marcelle Josset joua l'oeuvre de Meilhac et Halévy: *Frou-Frou*, que le public de Budapest avait vu jouer par Sarah Bernhardt en 1881. Cette représentation fut la dernière de cette compagnie.

*

Le *Dictionnaire des théâtres* de M. Németh⁵⁵ mentionne l'illustre tragédien Le Bargy qui aurait joué au tournant du siècle à Budapest. Nous n'avons pas pu vérifier cette indication.

*

La troupe de Montcharmont vint à Budapest en 1901. Les membres en étaient acteurs au Gymnase, à la Porte Saint-Martin et au Vaudeville. La troupe commença le 22 mars avec *Cyrano de Bergerac* de Rostand la série de ses représentations, qui se poursuivit les jours suivants par *La dame de chez Maxim's*, *L'hôtel du libre-échange* de Feydeau, *Le contrôleur des Wagon-*

⁵⁵ Németh A. o. c., tome I, p. 453.

Lits, Cyrano de Bergerac et pour terminer les *Vieux marcheurs* de Henri Lavedan. La valeur de la troupe ne pouvait pas satisfaire l'intérêt attisé par la publicité préalable, pas un seul membre de la troupe ne s'éleva jusqu'à l'art véritable.

*

La troupe française qui vint ensuite en Hongrie était celle d'Yvette Guilbert. La petite troupe joua au Vígsház pendant trois soirs de suite mais n'avait rien apporté de l'esprit de Montmartre, pourtant promis à l'avance — lit-on dans la critique du *Pest Napló* (30 janvier 1902). Ce qu'elle apportait, ce n'était que le bohémianisme devenu métier, la sentimentalité brutale et le cynisme affreux des rues de Paris — continuait la critique — et d'ironie des pièces présentées restait incompréhensible pour les assistants. Même Yvette Guilbert ne put provoquer ce grand intérêt que le public de bonne foi lui accordait d'avance en vertu de sa bonne renommée. Il ressort de la critique qu'Yvette Guilbert n'était pas au service de l'art, ses ravissantes qualités artistiques ne pouvaient faire de l'effet, les critiques et le public hongrois étant plutôt soulagés que fâchés par le départ d'une troupe aussi faible.

*

Il n'y avait que quelques personnes pour assister à la production des artistes français de la troupe de Achar d, le 13 décembre 1902, qui interpréta *Le coup de fouet* de Hennequin et Duval, déjà au répertoire du Vígsház. Les Français, de bonne humeur, ne parurent se fâcher ni de la salle vide, ni du silence affligeant qui suivit même les chansons à succès. La troupe de Achar d joua habilement, extraordinairement, de façon pleine d'esprit — lit-on dans le *Pesti Napló* du 14 décembre 1902.

Il ressort de ce même journal que la troupe de Achar d, troupe ambulante qui se chargeait de la civi-

lisation des pays „demi-civilisés“ dans le domaine de la comédie joua le 12 décembre dans la *Loute* de Pierre Veber, de 13 décembre dans *Le coup de fouet* de Hennequin et Duval, le 14 décembre dans *Family Hôtel* de Héros et Milon, et finit les représentations des comédies par *La dame de chez Maxim's* de Feydeau. Ils jouèrent devant l'indifférence sans partage du public; ils jouèrent parmi les grèles de flèches des critiques, qui étaient moins compréhensibles que l'indifférence du public — dit le périodique très francophile *A Hét* de décembre 1902 — car bien que les étoiles ambulantes de Achard ne fussent pas d'une splendeur de premier ordre, leurs représentations n'étaient pas sans passages agréables et instructifs. Nos critiques et nos acteurs n'aperçurent pas ces passages ou bien ils ne voulaient pas les apercevoir et l'opinion générale était qu'on représentait mieux les pièces françaises dans les théâtres de chez nous que les Français eux mêmes. Le périodique susmentionné constatait que la critique exagérât lorsqu'elle disait que les représentations de *Loute* ou de *La dame de chez Maxim's* des Hongrois étaient supérieures à celles des Français car les représentations de comédies légères des Français ont des formes parfaites, la vivacité, la souplesse et l'agilité, qui sont les propriétés pur sang des Français et non pas un métier appris.

Achard et sa troupe finirent leurs représentations par la pièce *Les deux écoles* de Capus, le 16 décembre 1902. On comprit — lit on dans le *Pesti Napló*⁵⁶ — que la troupe française avait réservé cette représentation comme pièce de résistance et qu'elle la donna à la dernière soirée. La troupe avait joué jusqu'alors des pièces très gaies mais qui n'avaient aucune valeur littéraire et il n'y a rien d'étonnant qu'elles eussent jeté un mauvais jour sur la troupe. Par contre — con-

⁵⁶ 17 décembre 1902.

state cette même critique — *Les deux écoles* est une oeuvre poétique, produit le plus heureux de Capus qui, inconnu pendant dix ans, se fit connaître en cinq ans par des nouvelles d'une vie éphémère et enfin est entré sur le tard dans la durable gloire littéraire. Un homme heureux comme lui avait le droit de se créer une philosophie de la vie qui n'était pas superficielle, mais pour ainsi dire la philosophie de la surface. C'était une philosophie moderne, plus correctement „le savoir vivre moderne de son temps“. Il ressort de la critique susmentionnée que les maximes de cette philosophie étaient: éviter les collisions dramatiques dans la vie, vivre tranquillement, sagement et en calculant, ne pas se laisser aller au chagrin, susciter la bonne humeur et ne pas se faire de bile. Capus avait supprimé le mot „bile“ de son dictionnaire. Cette conception du monde se trouve dans *Les deux écoles*. Capus y a expliqué qu'il y a des femmes qui provoquent à tout prix des embrouillamini dramatiques, tandis qu'il y a des femmes qui écartent par une sage gaieté les conflits dramatiques et qui continuent à vivre en paix. C'est la philosophie que mère Joulin enseigne à sa fille qui veut divorcer. Le divorce n'a pas lieu. Le couple s'entend bien à la fin du quatrième acte et la philosophie de Capus est sauvée...

*

La seule apparition de Mme Maeterlinck, lorsqu'elle représenta avec sa troupe *Monna Vanna* de son mari, Maurice Maeterlinck, offrit une soirée très intéressante aux connaisseurs d'art. Le public du théâtre hongrois connaissait par le répertoire l'histoire de Monna Vanna, femme de Guido Colonna, capitaine de la ville de Pise. Il savait que Monna Vanna devait se présenter, nue sous un seul manteau, dans la tente de Princival, chef de mercenaires; c'était la condition de Princival, chef des armées qui assiégeaient Pise, et il n'était disposé à accorder ni vivres, ni grâce aux habitants de la ville si on

refusait cette condition. Giovanna accepte la condition et Princival incline à relâcher la femme contre un baiser à titre de son comportement courageux. Mais à la suite d'une trahison ils sont obligés de chercher ensemble refuge à Pise. Guido, le mari, n'admet que difficilement qu'il ne s'est rien passé entre sa femme et le chef ennemi. Il fait enfermer Princival en prison, il veut le faire tuer. Monna Vanna se détourne alors de son mari et après avoir délivré Princival, ils se sauvent ensemble...

Voilà la pièce que l'actrice en tournée présenta et sur laquelle — écrit le journal *Egyetértés*⁵⁷ — les critiques ont engagé des discussions. Certains considéraient la pièce comme absolument morale, d'autres disaient que cette production de Maeterlinck est profondément immorale. La critique citée admet que les deux conceptions sont valables car la moralité de la pièce dépend uniquement de Monna Vanna; pendant deux actes, elle est en scène avec son seul manteau sur elle: produit-elle un effet vraiment artistique ou bien n'agit-elle que sur les sens du spectateurs? Interprétant le rôle de Monna Vanna, Mme Maeterlinck descendit à la profondeur du vrai art et Monna Vanna convenait en tout aux intuitions de l'écrivain. Mais on apprend par la presse que le jeu de Mme Maeterlinck n'était — comparé avec l'interprétation des Hongrois — que pure coquetterie et que son art ne rejoignait pas en profondeur celle de nos acteurs.

Il y a là une contradiction, mais l'actrice française, étant la femme de l'auteur, était vraisemblablement mieux renseignée sur ses intentions que des actrices qui ne l'avaient jamais vu.

*

Marthe Brandès vint, elle aussi, à Budapest. Elle joua pendant deux soirées au Vígszínház, la première dans *Le passé* de Georges de Porto-Riche et la seconde

⁵⁷ 4 février 1903

dans *Francillon* de Dumas fils, jadis jouée par Sarah Bernhardt.

L'auteur a dessiné dans cette pièce la figure de la Parisienne et Marthe Brandès était, tant dans sa personne que dans le rôle de Francillon, une Parisienne. La critique⁵⁸ ne pouvait pas constater si c'était le rôle qui s'appliquait à elle ou si c'était plutôt elle qui se collait au rôle, ce qui est d'un art incomparablement plus grand.

Marthe Brandès se montra à l'occasion de sa tournée comme une actrice habile, mais elle remporta des succès plutôt comme Parisienne que comme actrice.

*

Education de prince, la pièce de Maurice Donnay, que la troupe de Constance de Linden représenta le 21 octobre 1907, n'a pas été écrite pour les jeunes filles. Une reine exotique envoie son fils à Cannes pour y apprendre à aimer. L'héritier du trône est un fastueux disciple. Il organise dans son appartement de garçon des séances de première classe, dont la mère est très curieuse. Une fois — au troisième acte — elle se cache derrière les rideaux pour regarder de là les aventures galantes de la société. Ce spectacle intéresse tellement la reine qu'elle se laisse séduire — à défaut d'un autre — par le précepteur de son fils.

La critique parlait avec respect de Constance de Linden, qui anima merveilleusement le rôle de la reine.

Sa petite troupe présentait la soirée suivante au Magyar Színház *Paris—New-York*, comédie de Croisset et Arène. Il s'agit dans cette pièce du mariage d'un prince français, dont la fiancée est naturellement une milliardaire. Les trois actes consistent en disputes des fiancés que les auteurs ont épicé de dialogues salés, mais spirituels.

Le rôle de la miss américaine tombée à Paris — écrivait *Az Ujság*⁵⁹ — convient merveilleusement à Constance

⁵⁸ Színház és Élet. 18 novembre 1906.

⁵⁹ Az Ujság 23 octobre 1907.

de Linden, qui prononce avec un accent étranger et avec une aisance agréable même les pires grivoiseries.

L'excellente artiste ne se présenta que deux fois sur la scène hongroise, mais cette brève visite était suffisante pour constater que l'actrice voyait sa mission en ce qu'elle représentât devant le public hongrois des „comédies françaises“, des „pièces piquantes“ dont le sens était au tournant du siècle identique avec „français.“ Ces pièces-ci n'étaient pas prises dans la littérature, elles n'étaient que l'écume de la production d'alors. Notre Vigszinház favorisait dans ce temps-là ce genre de production.

*

M o u n e t - S u l l y, sociétaire de la Comédie Française, joua au Vigszinház le 24 avril 1908. Il interpréta le plus émouvant produit de la tragédie classique: *Oedipe-Roi* de Sophocle.

Ce fut le style classique français qui apparut devant les spectateurs au cours de la soirée, style dont M o u n e t - S u l l y unit dans son art toutes les forces et tous les défauts. La presse reconnut comme un fait déplorable que l'artiste, qui au temps de sa visite avait derrière lui un passé d'acteur d'à peu près vingt-cinq ans, apparut si tard sur la scène hongroise. Ainsi cette noble et pathétique manière de jouer faisait de M o u n e t - S u l l y le représentant d'un style désuet autant dans la Maison de Molière que dans le reste de l'Europe. Le choix de la tragédie de fatalité de Sophocle était très heureux de la part de l'acteur. La critique du *Pesti Napló* [25 avril 1908] constate que M o u n e t - S u l l y présentait Oedipe au public comme une statue que des forces extérieures font agir et renversent, et pas comme un homme qui agit selon ses sentiments. Nous y lisons encore que le public, qui n'avait pas de sens en vertu de son tempérament national pour le classicisme, appréciait l'art du grand artiste et le fait que la représentation ne produisit que respect

envers Mounet-Sully et pas un sincère enthousiasme, peut être attribué à cette interprétation dont Mounet-Sully était le dernier chevalier.

Ici encore, l'acteur français se heurtait à une absence de tradition, car il tombe sous le sens que des pièces comme les tragédies grecques exigent une interprétation particulière, entièrement différente de celle des pièces modernes.

*

Selon le journal *Pesti Napló*⁶⁰ c'aurait été une grande impolitesse de demander à la belle actrice parisienne, Madeleine Dolley, qui a commencé le 25 novembre 1909 la série des représentations en tournée au Magyar Színház, à quoi on devait la chance de la voir. Budapest était intercalée dans l'itinéraire rendu presque obligatoire depuis Sarah Bernhardt par Réjane et Suzanne Després; et ainsi Madeleine Dolley, inconnue jusqu'au jour de son arrivée à Budapest, apparut aussi chez nous. Mlle Dolley — continue le journal — est en premier lieu et surtout belle, jeune, charmante et agréable. Elle a paru dans la *Femme nue* de Bataille — pièce abondante en beautés, et connue par les représentations en hongrois.

Elle joua encore deux jours sur la scène hongroise, mais ni l'enthousiasme, ni le public n'ont été considérables aux représentations.

*

La troupe de comédiens de second ordre du théâtre de la Porte Saint-Martin, avec Mme Gauthier en tête, joua à partir du 7 avril 1910 et pendant trois soirées, devant le public de Budapest, *Chantecler*, la comédie de Rostand.

Tandis que cette troupe faisait connaître *Chantecler* à la partie orientale de l'Europe, la pièce de Rostand échouait à Paris et le sort de la pièce était le même à Bu-

⁶⁰ 25 novembre 1909.

dapest. Le public attendait Chantecler, le coq gaulois, avec grand intérêt. Mais la représentation indiquait l'erreur non seulement du poète mais aussi celui du metteur en scène. Dans ce cas *Rostand* était l'un et l'autre. Comme poète — écrit le *Pesti Napló* du 8 avril 1910 — il s'était trompé en ce qu'il construisit sur la charpente d'une oeuvre destinée à l'immortalité une comédie d'animaux pleine de jeu de mots et de boursouflures. Il ne persistait pas dans son idéal original, il ne servait pas l'art, mais comme homme d'affaires il ne pensait qu'à la réussite matérielle de sa pièce. Comme metteur en scène il fit faillite en ce qu'il présenta ses personnages d'une manière naturaliste et il n'avait pas pressenti qu'au lieu d'imiter la réalité, il aurait eu besoin d'une naïveté primitive à la *Shakespeare*.

La représentation n'était ni bonne, ni mauvaise, et la critique, pour préserver ses lecteurs d'une désillusion, leur recommandait de lire la comédie plutôt que d'aller voir la représentation des acteurs français.

IV. L'époque contemporaine.

1925-1940.

1. Le théâtre du Grand-Guignol.

Le théâtre du Grand-Guignol rendit visite en 1925 à Budapest et il divertit pendant dix soirées le public de la capitale. Des coups de revolver, des gémissements et des frayeurs sordides émanaient de la scène et M. André Pünkösti, critique du *Az Ujság*, constata que les pièces représentées ne pouvaient qu'irriter le public.

Les membres de la troupe du Grand-Guignol mirent en scène la tragédie rustique de Jean Sartène intitulée: *La griffe*. Cette petite scène représente une paysanne qui vit avec son mari et avec son beau père paralytique. La femme trompe son mari. Le beau père voit tout ce qui se passe autour de lui et c'est en vain qu'il appelle l'attention de son fils par des sons inarticulés, celui-ci ne le comprend pas. Le mari meurt et le vieillard étrangle la femme coupable.

Après cette pièce, la troupe interprétait le drame *Le château de la mort lente* d'André de Lorde et Henri Banche. Un couple de voleurs passe par un château mystérieux du Mexique où des millionnaires américains guérissent leur maladie. Le couple a un travail facile dans le château car personne n'y garde les objets précieux. Lorsqu'ils veulent s'enfuir, il est trop tard, ils ont attrapé la peste...

La soirée se terminait par *Le sacrifice*, comédie de Jean d'Augustan. Un couple vit heureusement, mais le manque d'enfants les rend malheureux. Suivant les conseils du médecin, ils convoquent le concierge — père de douze enfants — au secours et c'est alors qu'on apprend que la concierge trompe son mari et que les douze enfants sont de pères différents.

Le Grand-Guignol représentait aussi à la seconde soirée trois pièces. La première était le drame grandguignolesque intitulé *La maison des ténèbres* qui se jouait dans un foyer des aveugles. Il traite la tragédie d'un jeune homme sourd-muet que les aveugles prennent pour un voleur et en guise de punition ils lui crèvent les yeux...

On apprend par la critique⁶¹ que les assistants suivirent la représentation de ce drame avec grand intérêt, tandis que la pièce suivante, *La nuit tragique de Raspoutine* d'Antoine qui fit revivre l'assassinat du grand conseiller du tsar, ne pouvait emporter qu'un succès mitigé ainsi que la troisième pièce de la soirée, la *Petite bonne sérieuse* de Timmory et Manassi dont l'action très peu édifiante se déroulait entre un vieux monsieur, une fille de joie et un couple petit bourgeois qui a horreur de toute frivolité. Pour finir le vieux monsieur prend la fille chez lui comme „petite bonne sérieuse“.

La cause du désintérêt pour ces deux pièces se trouvait en ce que le public savait d'avance la fin de la pièce d'Antoine et que dans la seconde pièce il y avait beaucoup d'esprit vulgaire. Les pièces des cafés-concerts hongrois étaient beaucoup plus intéressantes...

La représentation de la soirée du 11 mars commença par la pièce *Au coin joli*. „Au coin joli“ était le nom d'une taverne de province dont le propriétaire précédent a été assassiné. Le propriétaire actuel — fils de l'assassiné — ne peut que très difficilement réhabituer à lui le public, car tout le monde a un préjugé contre la taverne. Une fois un

⁶¹ Az Ujság, 11 mars 1925.

homme âgé est entré dans la petite taverne et en parlant il trahit qu'il est l'assassin. Le propriétaire commence à le serrer à la gorge, mais tout d'un coup il lui vient à l'esprit que probablement son concurrent veut ruiner la petite taverne par un scandale et que c'est pourquoi il a engagé cet homme. Ainsi il met l'assassin à la porte et accueille ses hôtes aux sons d'une musique allègre.

La sottise intitulée *Le baiser dans la nuit* était la pièce suivante. Henri a été vitriolé par Jeanne — on n'apprend pas pourquoi. Henri est devenu aveugle, mais la justice n'a pas condamné la femme, car Henri n'a pas envoyé d'attestation médicale. Lorsque Jeanne à la demande de celui-ci rend visite à Henri, il prend une petite bouteille dans sa poche et aveugle Jeanne en lui jettant aux yeux le vitriol qui était dans la petite bouteille.

Pour terminer la soirée, les membres du Grand-Guignol mirent en scène la farce intitulée *Alcide Pépie*. Alcide Pépie a un peu trop bu, il ne peut rentrer chez soi et dort chez son ami. Pépie se sent mal à l'aise et s'écroule. On pense qu'il est mort. Un journaliste arrive et fait des photographies, le médecin vient, mais il n'ose pas toucher au cadavre, et la bonne amie de Pépie arrive aussi et au lieu de le plaindre, elle danse de joie. L'insignifiante pièce finit naturellement par la résurrection de Pépie.

La pièce en un acte, *Catherine Goulden* était interprétée le 12 mars par les artistes du Grand-Guignol. On accuse Catherine de l'assassinat de son maître disparu qui rentre quelques jours après en pleine santé et s'amuse beaucoup de cette supposition. Mais tout d'un coup il s'affraye que cette supposition a un fond en ce que Catherine a l'intention de l'assassiner et il la chasse avec un bâton de chez lui. Catherine, de peur, ramasse une hâche et assomme son maître.

L'auteur du *Viol* traitait un sujet familier aux chroniqueurs judiciaires. Le meurtrier, de peur de la peine de mort feint la folie. Il passe dans une maison de fous où on

le met dans la cellule d'un aveugle qui lui arrache les yeux pour lui en voler un.

La comédie de Henri Duvernois intitulée *Nounouche* terminait le programme de la soirée. Nounouche, la bonne de jadis est rentrée comme domestique chez Monsieur Benjamin et le traite comme s'il était encore un bébé.

Prenez ma dame de Maxime Girard était au programme du Grand-Guignol le 13 mars. Le sujet en était: comment un mari a reconquis sa femme.

Sur la dalle de André de Lorde — qui fut interprété aussi le 13 mars — est l'histoire d'un clerc qui ne pouvait amener un apache obstiné à l'aveu de l'assassinat que grâce à une excellente idée.

La représentation de *Les trois masques* de Charles Méré fit revivre une „vendetta“ de la Corse. Trois frères assassinent un soir de Carnaval un jeune homme qui a séduit leur soeur.

On mit en scène encore à cette soirée la farce de Manouzy intitulée *Isolons-nous*.

La troupe du Grand-Guignol interprétait quatre soirées suivantes les pièces déjà présentées et prit congé le 18 mars en jouant quatre pièces pas encore présentées.

Le jeu de la troupe du Grand-Guignol causa une déception au public hongrois. Avant l'arrivée de la troupe des articles sont apparus dans lesquels des médecins et des psychoanalistes ont calmé les futurs spectateurs, précautions préventives bien inutiles dans le cas présent.

2. Théâtre du Gymnase.

Le Gymnase joua pendant deux soirées le 26 et le 27 juin de l'année 1928 au Magyar Színház. Ce fut agréable et élégant, la soirée enjouée des sentiments, de l'amour, des désillusions, des tragédies et des pardons, — une représentation dans laquelle tout le monde jouait la pièce: les

acteurs comme les spectateurs qui organisèrent avec une solennité émouvante une soirée de gala, dit le *Pesti Napló*.⁶² Tout fut compréhensible, il s'agissait enfin du Gymnase, du théâtre le plus parisien.

Selon ce même journal les circonstances extérieures ont contribué au succès des hôtes français, qui interprétèrent les deux soirs la comédie en trois actes de Henri Bernstein intitulée *Le secret*. Le pièce traite du secret d'Henriette Hozleur, liaison oubliée de la jeune veuve, qu'elle avait tue à son second mari. Denis, le jeune mari suspectait quelque chose et n'avait de cesse qu'il ne sache la vérité. Gabrielle, amie de Henriette et qu'elle aime comme une soeur, abuse de la confiance de celle-ci et augmente par ses réticences les soupçons de Denis. Henriette avoue enfin son secret. Denis, le mari de Henriette, s'aperçoit de l'infamie de sa femme, il veut le divorce, ayant aussi été sacrifié au „Secret“. Enfin le mari de l'amie traîtresse explique avec une sage supériorité au jeune Denis que c'est le sort du monde et que la plus belle vertu est le pardon. Denis comprend tout et pardonne tout.

Il ressort de la critique que ce fut Gaby Morlay qui eut le plus grand succès, elle fut l'illustratrice vivante de l'instruction de Diderot.⁶³ Elle donna aux situations les plus pathétiques de la couleur et de la force de vraisemblance par une sorte de miraculeux génie sentimental; le public sentit tout de suite par instinct que c'était un art pur et profond.

M^{me} Simone joua l'amie traîtresse avec la mimique du langage et des mouvements de la scène française, soigneusement préparée. Pierre Blanchard vint à bout de son rôle ingrat de jeune mari moraliste. Son naturalisme exagéré défigura en caricature la stature de Denis, mais il fit comprendre, mieux que tous les autres interprètes, la volonté de l'écrivain.

⁶² 27 juin 1928.

⁶³ Voir p. 71.

La pièce dont la critique écrivait que son fond moral est un peu désuet et que les problèmes posés à Henriette sont de faux problèmes, eut un sincère succès et ce qui est plus qu'un succès théâtral, la soirée fut l'ambassadrice de l'art français.

Henri Bernstein accompagna la troupe en tournée. A la fin du second acte il prononça devant le public quelques paroles sincères. „Je vous remercie — dit-il — de cette réception, dont je sais qu'elle ne s'adresse qu'en partie à moi, tandis que la plus grande partie concerne des artistes excellents. J'avoue qu'il valait de venir au bout de cette saison fatigante à Budapest, où on a toujours montré d'excellente façon les créations marquantes de la littérature dramatique française. Je vous remercie de nous avoir fait cette réception inoubliable.“

3. Harry Baur.

C'est avec le plus grand intérêt que le public de Budapest attendait les deux représentations de Harry Baur, l'excellent comédien, et de sa troupe, — lit-on dans la *Gazette de Hongrie* du 3 décembre 1938. Cette attente n'a pas été déçue, car Harry Baur s'est avéré un artiste aussi grand et aussi fascinant sur les planches que sur l'écran. Ses partenaires, en particulier Solange Moret, Marc Valbel et Louis Eymond sont des acteurs accomplis. La petite troupe française donna le 29 novembre 1938 une pièce de Marcel Pagnol: *Jazz* et le 20 novembre 1938 *Le mari que j'ai voulu* de Louis Verneuil. Dans *Jazz* Harry Baur atteignit son plus grand effet dans la scène où le savant déçu, au moral abattu, prend congé de ses élèves au dernier cours qu'il fait à la Faculté. Après cette scène, de même qu'à la fin de chacun des actes, le public applaudit chaleureusement Baur et une bonne partie des applaudissements allèrent aussi aux autres membres de la troupe.

La Gazette de Hongrie n'a que deux grandes critiques à formuler. La première est que les pièces de P a g n o l et de V e r n e u i l qui ont été présentées, n'appartiennent pas à ce que l'on peut appeler la première classe de la littérature dramatique française. *Jazz* qui avait été joué à Paris il y avait alors douze ans est l'une des plus faibles créations de l'excellent auteur de *Topaze* et de *Marius* et d'ailleurs l'intrigue en est un peu confuse. Quant à la pièce de V e r n e u i l, toute action dramatique en est absente. L'autre grande faute était de donner ces comédies au Városi Színház, car ce théâtre immense, bâti originellement pour y présenter des opéras, ne se prête pas à des pièces d'un caractère intime et où le dialogue est l'essentiel.

4. Les représentations d'amateurs.

Il y eut le 19 mars 1881 chez la comtesse P á l f f y une soirée où la série des surprises charma les invités. La plus grande fut la représentation en français de la comédie en un acte *L'amour de l'art* de L a b i c h e.

Cette représentation fut la seule, quant aux amateurs, dont nous ayons retrouvé la trace au XIX^e siècle. Nous ne doutons pas qu'il n'y en ait eu d'autres, et assez fréquentes, mais elles sont restées par définition inconnues du public et ignorées des journaux. Les représentations de ce genre au XX^e siècle ont été plus nombreuses mais seulement sous la direction de l'Amicale Française, plus une donnée par l'aristocratie hongroise et les diplomates étrangers accrédités en Hongrie, organisée le 28 février 1930. L'initiative en revenait à la vicomtesse Chilston dont le mari était ministre de Grande-Bretagne à Budapest. Peintre de talent elle même, Lady Chilston voulait venir en aide aux peintres hongrois tombés dans la misère. C'est par les soins du comte K l e b e l s b e r g, ministre de l'Instruction Publique, que la recette a été remise à ses destinataires.

Le livret de la pièce *Le Shah et la Hourï* était dû

au Comte de Vienne, ministre de France. Le despote des *Mille et une nuits*, le shah, fait décapiter chaque matin son épouse de la veille, mais la fille du grand vizir a recours à la ruse de Shéhérezade. Cette nuit-ci c'est l'histoire d'Aladin et de sa lampe merveilleuse qui tient le shah en haleine, et le récit entier devenait visible en 26 tableaux pleins de vie et de lumière. Ecrit en français dans le style oriental des *Mille et une nuits*, la pièce était accompagnée par la musique du ballet *Shéhérezade* de Rimsky-Korzakov. Lady Chilston elle-même dirigea la mise en scène; les décors et les costumes avaient été dessinés par M. Gustave Oláh le jeune et l'orchestre était formé des élèves du maître Eugène Hubay.⁶⁴

La charmante fantaisie persane de M. de Vienne transporta le public dans le monde de *Mille et une nuits*, — écrivait la *Gazette de Hongrie*⁶⁵ — dans une série de tableaux vivants dont chacun est un chef d'œuvre de goût par l'heureuse combinaison des couleurs et qui rappelaient la plus belle époque des miniaturistes persans.

La représentation eut toute la grâce — continua la critique — tout l'enjouement d'une représentation d'amateurs, sans rien de la gaucherie qui caractérise trop souvent les divertissements de ce genre. Contentons nous ici de signaler les personnages principaux: le comte Georges Apponyi, shah magnifiquement indolent et farouche; la vicomtesse Davignon, Shéhérezade gracieuse et éloquente; la comtesse Marie-Eugénie Zichy, consolante Donyazadé; la comtesse Julie Pálffy, la belle princesse Badron'l-Boudour, digne fille de l'empereur de la Chine; Mrs Morgan, mère d'Aladin; le comte Nándor Zichy, Aladin juvénile et bien humain; le colonel Oxilia attaché militaire italien en chanteur moult horrible; M. Bentzler conseiller à la légation d'Allemagne, en empereur de Chine des plus imposants...

⁶⁴ Gazette de Hongrie, 22 février 1930.

⁶⁵ 1^{er} mars 1930.

C'est une véritable féerie à quoi on a assisté le 4 décembre 1937 à l'Hotel Bristol où l'Amicale Française de Budapest avait convié ses membres sous la présidence d'honneur de M. Gaston Maugras, ministre de France. Toute la colonie française ainsi que ses amis hongrois participaient à cette soirée de gala.

La revue *Amicale 1937* qui fut présentée à cette occasion, mit en valeur le talent des artistes amateurs qui y participaient et auxquels le public ne ménagea point ses applaudissements, — écrivait la Gazette de Hongrie du 8 décembre 1937. On a vu sur la scène improvisée une Comère et un Compère admirables; M^{me} Clavel et M. Gachot étaient bien choisis pour ces rôles. L'auteur, le spirituel François Gachot ne disposait pas moins de trente-cinq personnages pour interpréter sa revue.

Outre M^{me} Clavel et M. Gachot, qui étaient pour ainsi dire sans cesse en scène, M^{me} Augenthaler et Mlle Yvonne Ribollet fascinèrent le public par la perfection de leur jeu et de leur chansons, Mlle Simone Giraud incarnait une charmante „pytonisse“. Quant aux messieurs, ils étaient tous plus amusants les uns que les autres. Tout fut merveilleux et rien ne laissait à désirer; la mise en scène avait été réglée par M. Nègre.

*

L'assemblée plénière annuelle de l'Amicale Française de Budapest qui avait lieu le 9 mars 1938, s'est déroulée au milieu d'une assistance inaccoutumée. Une société élégante s'écrasait littéralement dans la salle de marbre de l'Hôtel Gellért.

La pie borgne, exquise comédie en un acte de René Benjamin, qui figurait au programme artistique, et qui fut brillamment enlevée par Mlle Galfart, MM. Edwards, Beaufort, Mas et Clavel, fit les délices de l'auditoire, tant par l'esprit de l'auteur que par l'habileté et la maîtrise avec lesquelles elle fut interpré-

tée, lisons-nous dans la *Gazette de Hongrie* du 11 mars 1938.

*

L'Amicale Française a donné le 9 mars 1939 devant une assistance record, une pièce en un acte de Docquois et Cresson: *Madame Bigarot n'y tient pas*.

Le lieu de l'action de la pièce est l'appartement de la famille Bigarot, où le mari, la fille et le gendre de M^{me} Bigarot lui souhaitent sa fête. Restés seuls, la fille amène le père à aller dans un café concert où le mari n'a jamais voulu l'emmener. M^{me} Bigarot y consent, mais elle n'y tient pas. Lorsque le gendre rentre et entend que sa belle mère n'y tient pas, il laisse tomber le projet, d'où de nombreuses scènes comiques.

Le nom de Docquois et Cresson -- lit-on dans la *Gazette de Hongrie*⁶⁶ -- indique que cette saynète au demeurant fort aimée appartient au genre particulièrement adapté au goût hongrois du théâtre de salon d'avant-guerre. C'est en effet un salon et des plus brillants que formait l'auditoire, sous la présidence de M. de Charmasse.

*

Une réunion de l'Amicale Française eut lieu le 10 mai 1939, dans la salle de marbre de l'Hôtel Gellért en présence d'une nombreuse assistance comprenant des membres de la Colonie Française de Budapest et de la Légation de France ainsi que des amis hongrois de la France. Au cours de la soirée une petite pièce fut représentée, la farce en un acte de Tristan Bernard, *L'aimable lingère*.

Tout le monde s'ennuie dans un château de province, le vieux baron s'occupe à herboriser, le comte projette de passer l'après-midi avec une visite et Gaston veut monter

⁶⁶ 13 mars 1939.

à cheval. La comtesse fait venir au château une aimable et attrayante lingère et les messieurs s'en réjouissent beaucoup, ils sont heureux d'avoir enfin de la variété dans leur vie trop monotone.

Comme toujours la troupe de l'amicale s'est distinguée et non seulement elle a amusé l'auditoire, mais lui a offert un vrai régal artistique, écrivait la Gazette de Hongrie.⁶⁷ Mlle Sylvianne Galfart dans le rôle de la comtesse a séduit l'auditoire par l'aisance de son jeu. Mlle Kató Donath était une charmante et exquise lingère, M François Gachot habilement maquillé dans le rôle du vieux baron, a campé un personnage très amusant, M. Jacques Diemer avait tout à fait l'allure d'un maître d'hôtel de grande classe, l'élégance racée de M. de Bartilla lui conférait le chic qui convient à un jeune vicomte, M. Henri Ader dans le rôle du comte était une figure des plus amusantes jouant aussi excellemment son rôle. Le public a senti tout de suite qu'une main habile avait soigneusement réglé les détails de la mise en scène.

*

La fête de bienfaisance annuelle de l'Amicale Française organisée sous le haut patronage du ministre de France en Hongrie a été donnée le 17 janvier 1940 au bénéfice du Comité Hungaro-Polonais pour les réfugiés dans la petite salle de l'Académie de Musique. La seconde partie de la soirée se composait de la représentation en français par la troupe d'amateurs de l'Amicale d'une comédie en un acte d'Albert Duboux intitulée *L'autre*.

La pièce présente la femme d'un écrivain populaire qui se lie d'amitié avec la maîtresse de jadis de son mari et s'avise que son mari s'est lassé d'elle aussi.

La pièce qui ne manque pas de finesse psychologique a donné à ses interprètes l'occasion de se révéler comme de vrais acteurs. Mlle Lesage, dans le rôle de l'épouse d'un

⁶⁷ 13 mai 1939.

homme de lettres, a incarné un type de jeune Française pleine de délicatesse, d'une mélancolie et d'une sensibilité joliment nuancées. Mlle Catherine Donath se trouvait en face du difficile problème d'incarner une beauté un peu fanée, créature touchante, prise par ses souvenirs, et a su émouvoir l'auditoire.

*

Au cours de la soirée du 13 mars 1940, lit-on dans la *Gazette de Hongrie*⁶⁸ la troupe de l'Amicale interpréta une amusante comédie en un acte de Rolland et Hervilliez: *Les Assureurs*.

5. La Comédie Française.

Il ne nous reste qu'à faire connaître la dernière représentation en français sur la scène hongroise, chant du cygne d'une époque et d'un monde. Ce fut la visite de la Comédie Française, le 14 mars 1940. Il est très curieux que l'Illustre Maison ait donné une pièce sentimentale dans un temps où le monde était en flammes et quand les pays étaient bouleversés par la guerre. Pourtant, ou peut-être pour cela même, cette représentation eut un succès immense. Le public fut satisfait de pouvoir assister à un spectacle où, comme par enchantement, les acteurs firent apercevoir un monde plein de sentiment et d'amour.

Pour la première fois depuis sa fondation, la Comédie Française donnait le 14 mars, en présence du Régent et de M^{me} Horthy, dans la salle du Vígsszínház, une représentation à Budapest. C'était une soirée de gala à maint titre on le voit — dit M. Gachot, auteur de la critique de la *Gazette de Hongrie*.⁶⁹ Les représentants de l'Illustre Maison jouaient devant l'élite de la société hongroise et ce double événement, attendu avec tant d'intérêt que dès

⁶⁸ 16 mars 1940.

⁶⁹ 16 mars 1940.

L'ouverture des bureaux de location, la salle s'était révélée trop petite pour contenir tous les amis de l'art français, a véritablement été ce qu'il devait être: un parfait moment de communion spirituelle entre les deux pays.

Le spectacle débutait par la pièce en deux actes de Paul Morand qui avait été créée à la Comédie il y a quelques années: *Le voyageur et l'amour*. Plus qu'une comédie à proprement parler, c'est là une légère broderie du spirituel auteur diplomate sur quelques thèmes éternels, accommodés au goût de l'époque, l'amour, le voyage, l'absence, la poésie et la douleur de la séparation. Et quelques-unes des idées chères à l'auteur de *Rien que la terre*, quelques piquantes réflexions descendues en ligne directe d'*Ouvert la nuit*, trouvaient leur porte-parole dans les excellentes acteurs Jean Yonel et Louis Scigneur, M^{mes} Catherine Fontenay, Germaine Rouer, Jean Sully et Françoise Delille.

Mais le véritable grand triomphe de la soirée — continua M. Gachot — échut naturellement aux interprètes de la comédie d'Alfred de Musset: *On ne badine pas avec l'amour*, dont la récente reprise à Paris dans les décors mêmes que la troupe a transportés avec elle, avait déjà fait sensation.

Si jamais le renom de simplicité, de goût qui s'attache d'une manière générale aux créations françaises s'est trouvé pleinement justifié, c'est bien dans la mise en scène de cette féerique comédie telle que les spectateurs de la soirée ont pu l'admirer au cours de ces trois actes. Des rideaux de velours d'un gris sans froideur permettaient aux chœurs et à quelques personnages épisodiques de créer, pendant les changements de décors des treize tableaux, ce courant continu de vie subtile, tour à tour moqueuse et tendre, qui court d'un bout à l'autre de la pièce. Les décors, les costumes eux-mêmes d'une sobriété, d'une pureté de lignes poétiques et évocatrices à la fois, étaient ce qui convenait à ce chef d'œuvre de grâce légère où le

meilleur du génie de M u s s e t, cet accord en lui d'une tradition classique et d'un emportement romantique, se trouve délicieusement enclos. Mais ce texte, cette langue d'une fluidité et en même temps d'une fermeté incomparables, cette musique d'une prose malicieuse, disai! M. G a c h o t, l'auteur de la critique, exigent pour être mises pleinement en relief, des interprètes hors pair. On sait que l'une des principales préoccupations de la Comédie Française, contrairement à ce qui se passe fréquemment sur d'autres scènes, a toujours consisté à soigner l'ensemble, à éviter le trop grand contraste entre deux ou trois principales vedettes et les autres rôles. C'est cette homogénéité et aussi la qualité supérieure de la diction, cette aisance avec laquelle indistinctement tous les acteurs de la troupe ont su trouver, pour jouer M u s s e t, un ton qui fût à la fois également distant de la déclamation trop poussée et du laisser-aller journalier, qui caractérisaient cette représentation. Pour ceux qui n'avaient jamais assisté à tel ou tel spectacle de la Comédie Française à Paris, ce jeu précis, serré, cette mise en valeur du texte par le seul moyen de la voix, constituaient une révélation et un enseignement. Bien sûr, ne serait-ce que parce que leurs rôles leur permettaient de déployer toutes les qualités de leur art consommé, M^{me} Marie Bell, comme Camille, M. Y o n e l comme Perdican méritent une mention particulière et l'on n'eût pu souhaiter de jeu plus nuancé, plus varié, d'un raffinement plus subtil. Mais il serait injuste de ne pas souligner à côté d'eux, le talent de leurs camarades, M^{mes} Catherine P'ontenay, Françoise D'etille et Jeanne Sully, MM. Ch a m b r e u i l, Aimé Cl a i r o n, Louis S e i g n e u r et Pierre de R i g o u l t, tant chacun a su composer de son personnage un type original d'une note toujours individuelle.

De nombreuses et longues ovations ont montré à quel point le public hongrois était sensible à tout ce qui constitue les vrais mérites de la Comédie Française. Le théâtre

français a trouvé à cette soirée à Budapest l'accueil le plus chaleureux, le plus compréhensif qu'il était en droit d'espérer. Cette représentation prouve qu'une seule soirée était loin de suffire à la pleine satisfaction de tout ceux qui au goût du théâtre en général joignent, en Hongrie, un intérêt attentif à tout ce qui se rapport à l'art français.

Conclusion.

Arrivée à la fin de notre travail nous pouvons constater que les représentations en langue française éparses dans le temps et centralisées presque uniquement dans la capitale eurent néanmoins une assez grande influence sur notre art dramatique. Au cours de ces représentations, les écrivains et les acteurs hongrois avaient l'occasion de voir ce qui leur manquait, de prendre exemple sur une nation qui avait une tradition théâtrale qui remontait jusqu'au XVI^e siècle, et d'en profiter.

Pourtant ces représentations n'eurent pas un effet aussi grand que celui qu'on eût pu en attendre. Examinons les causes de cet échec relatif.

Primo: ce fut l'entourage des grands artistes qui était du second ordre, sinon du dernier, ce qui diminuait beaucoup la valeur du jeu des artistes, de telle sorte que l'ensemble ne méritait presque jamais d'être mentionné par la critique. Il était pitoyable de voir une *Rachel*, une *Sarah Bernhardt*, une *Suzanne Després*, une *Réjane* ou n'importe quel ornement du théâtre français rabaisé au niveau de cabotins de province.

La gamme des pièces représentées en langue française s'étendit des pièces classiques jusqu'à celles d'*Ibsen*, de *Racine* jusqu'à *Bernstein*, d'*Offenbach* jusqu'à *Feydeau*. On trouve parmi les pièces représentées autant de chef d'œuvres que de pièces de second ordre: drames à effet, vaudevilles modernes, comédies sans valeur littéraire.

Dès la fin du XIX^e siècle il y eut en Hongrie de plus en plus de représentations en langue française avec pour sujet les drames modernes. Les artistes les plus excellents vinrent pour nous faire connaître, par leurs représentations, les productions de la littérature française de leur époque. On ne vit dès lors de pièces classiques ou romantiques que très rarement.

Comme nous l'avons indiqué, les représentations étaient assez éparées et c'était la cause de ce que ce théâtre ne pouvait pas faire un effet aussi grand qu'on en aurait pu attendre. Naturellement le jeu propre des acteurs influença beaucoup nos artistes, toujours enclins à apprendre.

Le public s'intéressa en général à toutes les représentations données en langue française. Il est très difficile de constater quelles furent les pièces qui l'intéressèrent le plus car toutes les représentations étaient suivies avec intérêt et ce ne fut que le jeu des acteurs sans talent qui laissa froid les spectateurs; que ce fussent des comédies où des pièces classiques, des opérettes ou bien des vaudevilles, ou encore de simples représentations d'amateurs, ils produisirent le même effet.

L'accent était presque uniquement placé sur l'art dramatique et sur la belle diction française. Le jeu des acteurs était de la même importance que les pièces mises en scène, mais ceci n'exclut pas qu'il y avait des occasions où le jeu des acteurs était plus important que la pièce représentée et vice versa.

En somme l'importance des représentations en langue française a été assez grande. Outre que les acteurs français ont parfois dispensé au public hongrois des plaisirs d'art vraiment inoubliables, ils nous ont permis de jeter un coup d'oeil sur l'art théâtral des Français, de le comparer avec le nôtre et de profiter des enseignements de la comparaison.

Abréviations :

burl.	= burlesque
com.	= comédie
c-v.	= comédie-vaudeville
dr.	= drame
Ac. roy.	= la jeune noblesse de l'Académie Royale
f.	= farce
fant.	= fantaisie
g. g.	= grand-guignol
j. n.	= la jeune noblesse de la maison des Pensionnaires
Király szh.	= Théâtre Royal de Budapest
Magyar szh.	= Théâtre Hongrois de Budapest
mdr.	= mélodrame
mon.	= mençlogue
Német szh.	= Théâtre Allemand de Budapest
Nemzeti szh.	= Théâtre National de Budapest
Népszh.	= Théâtre Populaire de Budapest
o.	= opérette
o-b.	= opéra-bouffe
o. c.	= opéra comique
op.	= opéra
past.	= pastorale
Pens. N. D.	= Demoiselles Pensionnaires de la Congrégation de Notre-Dame
sat.	= satire
Somossy mulató	= café-concert Somossy de Budapest
szh.	= színház (théâtre)
tr.	= tragédie
v.	= vaudeville
Városi szh.	= Théâtre Municipal de Budapest
Vigadó	= salle des fêtes de Budapest
Vígsz.	= Théâtre de la Gaîté de Budapest
Zeneakadémia	= Conservatoire de Musique de Budapest

I. Le Cosmopolitisme littéraire.

1756—1785.

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'actes	Date	Troupe	Lieu
Der Kerker-Meister	?	com.		1756	Pens. N. D.	Pozsony (Presbourg)
Le Philanthrope ou l'Ami de tout le monde	Legrand	com.	1	1756	Pens. N. D.	Pozsony
Cyrus	Métastase	mdr.	3	1764	Pens. N. D.	Pozsony
Les Amazones modernes	Le Grand	com.	2	1764	Pens. N. D.	Pozsony
Titus	Métastase	mdr.	3	1764	Pens. N. D.	Pozsony
Ninette à la cour	Favart	o-c.	1	1764	Pens. N. D.	Pozsony
Le Plaisir	Geiger	com.	1	1765	Ac. roy.	Nagyszombat (Tyrnavie)
Le mariage du roi des Romains Joseph II avec Joséphe, Duchesse de Bavière	Geiger	past.	3	1765	Ac. roy.	Nagyszombat
Esope au Collège	Geiger	com.	5	1772	J. n.	Pozsony
La partie de chasse de Henri IV	Collé	com.	3	12-7-1772	Acteurs de la maison princière	Eszterháza
?	?	tr.		13-7-1772	Acteurs de la maison princière	Eszterháza
?	?	tr.		15-7-1772	Acteurs de la maison princière	Eszterháza
?	?	com.		16-7-1772	Acteurs de la maison princière	Eszterháza
Sosipatre ou le triomphe de l'amour filial	Geiger	tr.	5	1773	J. n.	Pozsony
Le couronnement du jeune David	Geiger	past.	4	1776	J. n.	Pozsony
Le tableau parlant	Gretry	o-c.	1	1785	Théâtre de J. Erdödy	Pozsony

II. L'époque bourgeoise.
1840—1881.

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
Le jeune mari	Mazères	com.	3	11-4-1840	Egressy	Nemzeti szh.
Le mari de la veuve	Dumas	com.	1	5-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Horaces	Corneille	tr.	5	5-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Les précieuses ridicules	Molière	com.	1	6-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Phèdre	Racine	tr.	3	6-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Adrienne Lecouvreur	Scribe et Legouvé	dr.	5	7-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Le dépit amoureux	Molière	com.	1	9-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Marie Stuart	Lebrun	dr.	5	9-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Le moineau de Leslie	Barthe	com.	1	10-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Angélo	Hugo	dr.	3	10-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Adrienne Lecouvreur	Scribe et Legouvé	dr.	5	11-9-1851	Rachel	Nemzeti szh.
Une femme à deux maris	Kock et Boyer	com.	1	26-10-1854	Geyger	Nemzeti szh.
En pénitence	Anicet et Bourgeois	c-v.	1	26-10-1854	Geyger	Nemzeti szh.
Sir John d'Esbrouff	Mèlesville et De Courcy	v.	1	25-4-1856	Levassor ¹ et Teisseire	Nemzeti szh.
Chansons				25-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Titi à la représentation de Robert le diable	Ambroise ¹ et Déjazet	v.	1	25-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Le lait d'ânesse	Gabriel et Dupeuty	v.	1	25-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Brelan de Troupiers	?			26-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Chansons				26-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Le choriste	?			26-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Le flagrant délit	?			26-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
La Meunière de Marly	Mèlesville et Duveyrier			28-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Chansons				28-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Lucie à la mère Moreau	?			28-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
La soeur de Jocrisse	?			28-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.

¹ Les auteurs des pièces représentées par Levassor et Teisseire ne sont pas indiqués aux programmes.

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
Le bougeoir	?			29-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Chansons				29-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Les pirouettes d'un vieux danseur	?			29-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Endymion	?			29-4-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Deux vieux papillons	?			1-5-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Chansons				1-5-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Le choriste	?			1-5-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Le mal de mer	?			1-5-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
L'amour pris aux cheveux	?			2-5-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
Le chanteur cosmopolite	?			2-5-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
M ^{me} Bertrand et Mlle Raton	?			2-5-1856	Levassor et Teisseire	Nemzeti szh.
La chatte métamorphosée en femme	Scribe, Mèlesville et Offenbach	o.	1	12-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
Mesdames de la Halle	Bourdois, Lapointe et Offenbach	o-b.	1	12-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
La chanson de Fortunio	Crémieux, Jaime et Offenbach	o-c.	1	13-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
Une demoiselle en loterie	Crémieux, Jaime et Offenbach	o.	1	13-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
Le mari à la porte	Delacour, Moraud et Offenbach	o-c.	1	14-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
La polka des Sabots	Dupeuty, Bourget et Varney	o.	1	14-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
Orphée aux Enfers	Crémieux et Offenbach	o-b.	2	16-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
La chanson de Fortunio	Crémieux, Jaime et Offenbach	o-c.	1	17-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
Titus et Bérénice	Fournier et Gastinel	bouf.	1	17-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
Le pont des Soupirs	Crémieux, Halévy et Offenbach	o-b.	2	18-7-1861	Offenbach	Nemzeti szh.
Titi à la représentation de Robert le diable	Ambroise et Déjezet	v.	1	3, 4, 5-8-1863	Poly Henrion	Német szh.

III. Fin de siècle et avant la guerre mondiale.

1881—1914.

120

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
L'amour de l'art	Labiche	com.	1	10-3-1881	Amateurs	Hôtel Pálffy (Budapest)
La Dame aux Camélias	Dumas fils	dr.	5	13-11-1881	Sarah Bernhardt	Népszh.
Phèdre	Racine	tr.	5	14-11-1881	Sarah Bernhardt	Népszh.
Adrienne Lecouvreur	Scribe et Legouvé	dr.	5	15-11-1881	Sarah Bernhardt	Népszh.
Frou-Frou	Meilhac et Halévy	dr.	5	16-11-1881	Sarah Bernhardt	Népszh.
?	?			1881	Dechamps	Hungária (Budapest)
La robe	Manuel	mon.		18-1-1883	Coquelin	Népszh.
La chasse		mon.		18-1-1883	Coquelin	Népszh.
Le corbeau		mon.		18-1-1883	Coquelin	Népszh.
Le naufragé	Coppée	mon.		18-1-1883	Coquelin	Népszh.
Les écrevisses		mon.		18-1-1883	Coquelin	Népsz.
La chasse		mon.		19-1-1883	Coquelin	Vigadó
Déclaration de l'écolier		mon.		19-1-1883	Coquelin	Vigadó
Carcassonne		mon.		19-1-1883	Coquelin	Vigadó
Le corbeau		mon.		19-1-1883	Coquelin	Vigadó
Nimiche	Hennequin, Millaud et Hervé	v.	3	23-11-1883	Judic	Német szh.
Lili	Hennequin, Millaud et Hervé	v.	2	24-11-1883	Judic	Német szh.
Les charbonniers	Costé	o.	1	25-11-1883	Judic	Német szh.
La femme à papa	?			25-11-1883	Judic	Német szh.
?	?			1884	?	Arad
Ballet				1884	Arbré	Kolozsvár
Un Parisien	Godinet	com.	3	18-11-1887	Coquelin	Opéra (Budapest)
Don César de Bazan	D'Ennery	dr.	5	19-11-1887	Coquelin	Opéra (Budapest)
Gringoire	Banville	com.	1	20-11-1887	Coquelin	Opéra (Budapest)
La robe	Manuel	mon.		20-11-1887	Coquelin	Opéra (Budapest)
La vie	Grenet	mon.		20-11-1887	Coquelin	Opéra (Budapest)
Les précieuses ridicules	Molière	com.	1	20-11-1887	Coquelin	Opéra (Budapest)

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
Chamillac	Feuillet	com.	5	21-11-1887	Coquelin	Opéra
Gringoire	Théodore de Banville	com.	1	22-11-1887	Coquelin	Opéra
Le député de Bombignac	Bisson	com.	3	22-11-1887	Coquelin	Opéra
Tartuffe	Molière	com.	5	23-11-1887	Coquelin	Opéra
Le naufragé	Coppée	mon.		23-11-1887	Coquelin	Opéra
La vie	Grenet	mon.		23-11-1887	Coquelin	Opéra
Les Précieuses ridicules	Molière	com.	1	23-11-1887	Coquelin	Opéra
La Dame aux Camélias	Dumas fils	dr.	5	15-11-1888	Sarah Bernhardt	Népszh.
Fédora	Sardou	dr.	5	16-11-1888	Sarah Bernhardt	Népszh.
Francillon	Dumas fils	dr.	3	17-11-1888	Sarah Bernhardt	Népszh.
La Tosca	Sardou	dr.	5	18-11-1888	Sarah Bernhardt	Népszh.
Niniche	Hernequin, Millaud et Hervé	v.	3	18-5-1889	Judic	Német szh.
Mam'zelle Nitouche	Meilhac, Halévy et Hervé	v.	4	19-5-1889	Judic	Német szh.
Le fiacre 117	?			20-5-1889	Judic	Német szh.
Mam'zelle Nitouche	Meilhac, Halévy et Hervé	v.	4	14-1-1892	Judic	Népsz.
La corde sensible	Thiboust et Clairville	o.	1	15-1-1892	Judic	Népsz.
Chansonnettes				15-1-1892	Judic	Népsz.
Les charbonniers		o.	1	15-1-1892	Judic	Népsz.
L'homme n'est pas parfait	Thiboust	o.	1	15-1-1892	Judic	Népsz.
Chansonnettes:						
Petit coin	Toché et Serpette			16-3-1892	Judic	Népsz.
Bras d'sus, bras d'sous	Villemer et Planquette			16-3-1892	Judic	Népsz.
Les écrevisses	Normand et Boullard			16-3-1892	Judic	Népsz.
Les Noisettes	Millaud et Judic			16-3-1892	Judic	Népsz.
Joséphine	Millaud et Varney			16-3-1892	Judic	Népsz.
Le péché	Perronel			17-3-1892	Judic	Népsz.
Par le trou de la serrure	Barbier			17-3-1892	Judic	Népsz.
Les enfants de la mère	Jony			17-3-1892	Judic	Népsz.
Pr. Ouit	Millaud et Hervé			17-3-1892	Judic	Népsz.

Titres des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
Les trois feuillets	Wachs			17-3-1892	Judic	Népsz.
Ne me chatouillez pas	Poissillot et Lindheim			17-3-1892	Judic	Népsz.
Divorcée	Toché et Varney			17-3-1892	Judic	Népsz.
Chansonnettes				5-12-1892	Judic	Vigadó
Le maître de forges	Ohnet	dr.	4	6-4-1893	Sarah Bernhardt	Népszli.
La Dame aux Camélias	Dumas fils	dr.	5	7-4-1893	Sarah Bernhardt	Népszli.
La Tosca	Sardou	dr.	5	8-4-1893	Sarah Bernhardt	Népszli.
Le demi-monde	Dumas fils	com.	5	12-2-1894	Fèbvre	Szeged szli.
Le baiser	Banville	com.	1	2-1-1896	Coquelin cadet	Vigadó
Les Précieuses ridicules	Molière	com.	1	2-1-1896	Coquelin cadet	Vigadó
La souris	Pailleron	com.	3	22-3-1896	Reichenberg	Somossy mulató (Bp.)
Marcelle	Sardou	dr.	4	28-4-1897	Josset	Vígszh.
Amants	Donnay	com.	3	29-4-1897	Josset	Vígszh.
Les demi-vierges	Prévost	com.		30-4-1897	Josset	Vígszh.
L'âge difficile	Lemaître	com.	3	1-5-1897	Josset	Vígszh.
Frou-Frou	Meilhac et Halévy	dr.	5	2-5-1897	Josset	Vígszh.
Ballet				?		Kolozsvár
Madame Sans Gêne	Sardou	dr.	4	23-11-1897	Réjane	Vígszh.
Ma cousine	Meilhac	f.	3	24-11-1897	Réjane	Vígszh.
L'aiglon	Rostand	dr.	6	16-10-1899	Sarah Bernhardt	Magyar szli.
La Dame aux Camélias	Dumas fils	dr.	5	17-10-1899	Sarah Bernhardt	Magyar szli.
Hamlet	Shakespeare	dr.	5	18-10-1899	Sarah Bernhardt	Magyar szli.
La Tosca	Sardou	dr.	5	19-10-1899	Sarah Bernhardt	Magyar szli.
Cyrano de Bergerac	Rostand	com.	5	22-3-1901	Montcharmont	Vígszh.
La dame de chez Maxim's	Feydeau	com.	3	23-3-1901	Montcharmont	Vígszh.
L'hôtel du libre-échange	Feydeau	f.	3	24-3-1901	Montcharmont	Vígszh.
Contrôleur des Wagon-Lits	Bisson	f.	3	25-3-1901	Montcharmont	Vígszh.
Cyrano de Bergerac	Rostand	com.	3	26-3-1901	Montcharmont	Vígszh.
Vieux marcheur	Lavedan	com.		27-3-1901	Montcharmont	Vígszh.
Zaza	Berton et Sauson			20-11-1901	Réjane	Vígszh.
La robe rouge	Brieux	sat.	4	21-11-1901	Réjane	Vígszh.
Sapho	Daudet	dr.	4	22-11-1901	Réjane	Vígszh.

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
La Parisienne	Becque	com.	3	23-11-1901	Réjane	Vígszh.
Lolotte	Meilhac et Halévy	com.	1	23-11-1901	Réjane	Vígszh.
Le chien	Vois	com.	1	27-1-1922	Guilbert	Vígszh.
Chansons				27-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Monsieur Badin	Courteline	com.	1	27-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Chansons				27-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Le Sphinx				27-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Poil de carotte	Renard	com.	1	28-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Chansons				28-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Chaîne d'amour	Montova	com.	1	28-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Chansons				28-1-1902	Guilbert	Vígszh.
L'innocent criminel	Dubreuil et Latourette	sat.	1	28-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Le marchand de désespoirs	Séverin et Mars	com.	1	29-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Chansons				29-1-1902	Guilbert	Vígszh.
La Marche à l'Étoile	Fragerolle	com.	1	29-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Chansons				29-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Rosalie	Maurey	com.	1	29-1-1902	Guilbert	Vígszh.
Loute	Veber			12-12-1902	Achard	Magyar szh.
Le coup de fouet	Hennequin et Duval	com.	3	13-12-1902	Achard	Magyar szh.
Family Hôtel	Héros et Milon			14-12-1902	Achard	Magyar szh.
La dame de chez Maxim's	Feydeau	com.	3	15-12-1902	Achard	Magyar szh.
Les deux écoles	Capus	com.	4	16-12-1902	Achard	Magyar szh.
Les Précieuses ridicules	Molière	com.	1	27-1-1903	Coquelin	Vígszh.
Tartuffe	Molière	com.	5	27-1-1903	Coquelin	Vígszh.
Le gendre de Monsieur Poirier	Augier	com.	4	28-1-1903	Coquelin	Vígszh.
La joie fait peur	Girardin	com.	1	28-1-1903	Coquelin	Vígszh.
Le dénit amoureux	Molière	com.	1	29-1-1903	Coquelin	Vígszh.
L'avare	Molière	com.	5	29-1-1903	Coquelin	Vígszh.
Monna Vanna	Maeterlinck	dr.	3	3-2-1903	Mme Maeterlinck	Vígszh.
Cyrano de Bergerac	Rostand	com.	5	28-10-1903	Coquelin	Népszh.
Mlle de la Seiglière	Sandeau	com.	1	29-10-1903	Coquelin	Népszh.
Les précieuses ridicules	Molière	com.	1	29-10-1903	Coquelin	Népszh.

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
?	?			1903	Réjane	?
La Tosca	Sardou	dr.	5	12-11-1904	Sarah Bernhardt	Király szh.
La Dame aux Camélias	Dumas fils	dr.	5	13-11-1904	Sarah Bernhardt	Király szh.
L'aiglon	Rostand	com.	5	14-11-1904	Sarah Bernhardt	Király szh.
L'âge d'aimer	Wolff	com.	5	18-11-1905	Réjane	Vígszh.
Le détour	Bernstein	com.	3	22-1-1906	Deprés	Vígszh.
Maison de Poupée	Ibsen	dr.	3	23-1-1906	Deprés	Vígszh.
La fille Élixa	Goncourt et Ajalbert			24-1-1906	Deprés	Vígszh.
Poil de carotte	Renard	com.	1	24-1-1906	Deprés	Vígszh.
La robe rouge	Brioux	sat.	4	25-1-1906	Deprés	Vígszh.
La passé	Porto-Riche			8-11-1906	Brandès	Vígszh.
Fraucillon	Dumas fils	dr.	3	9-11-1906	Brandès	Vígszh.
Denise	Dumas fils	dr.	3	31-1-1907	Deprés	Vígszh.
Gioconda	D'Annunzio	dr.		1-2-1907	Deprés	Vígszh.
Maison de Poupée	Ibsen	dr.	3	2-2-1907	Deprés	Vígszh.
Éducation de prince	Donnay	com.	3	21-11-1907	Linden	Magyar szh.
Éducation de prince	Donnay	com.	3	22-11-1907	Linden	Magyar szh.
La rafale	Bernstein	com.	3	20-2-1908	Deprés	Vígszh.
La sonate à Kreutzer	Tolstoï, Savoir et Nozière	tr.	4	21-2-1908	Deprés	Vígszh.
Oedipe Roi	Sophocle	dr.	5	24-4-1908	Mounet-Sully	Vígszh.
L'aiglon	Rostand	dr.	6	2-11-1908	Sarah Bernhardt	Magyar szh.
La Dame aux Camélias	Dumas fils	dr.	5	3-11-1908	Sarah Bernhardt	Magyar szh.
Le voleur	Bernstein	com.	3	19-4-1909	Deprés	Vígszh.
Elektra	Hoffmansthal, Strozzi et Epstein	tr.	5	20-4-1908	Deprés	Vígszh.
Le fardeau de la liberté	Bernard	com.	2	20-4-1908	Deprés	Vígszh.
Femme nue	Bataille	com.	4	25-11-1909	Dolley	Magyar szh.
Rafale	Bernstein	com.	3	26-11-1909	Dolley	Magyar szh.
La dame de chez Maxim's	Feydeau	com.	3	27-11-1909	Dolley	Magyar szh.
Chantecler	Rostand	com.	4	7-4-1910	Gauthier	Magyar szh.
Chantecler	Rostand	com.	4	8-4-1910	Gauthier	Magyar szh.

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
Chantecler	Rostand	com.	4	9-4-1910	Gauthier	Magyar szh.
La rampe	Rotschild	dr.	4	16-10-1911	Deprés	Vígszh.
Les Marionettes	Wolff	com.	5	17-10-1911	Deprés	Vígszh.
La vie de bohème	Murger	dr.	4	18-10-1911	Deprés	Vígszh.
?	?			?	Le Bargy	?

IV. L'époque contemporaine.

1925-1940.

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
La Griffé	Sartène	g. g.	1	9-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le château de la mort lente	Lorde et Banche	g. g.	1	9-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le sacrifice	D'Augusan	com.	1	9-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
La maison des ténèbres	Hellem et D'Estac	g. g.	1	10-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
La nuit tragique de Raspoutine	Antoine	g. g.	1	10-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Petite bonne sérieuse	Timmory et Manassi	com.	1	10-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Au coin joli	?	g. g.	1	11-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le baiser dans la nuit	?	g. g.	1	11-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Alcide Pépie	?	com.	1	11-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Catherine Goulden	Laumann	g. g.	1	12-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le viol	?	g. g.	1	12-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Nounouche	Duvernois	com.	1	12-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Prenez ma dame	Girard	com.	1	13-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Sur la dalle	Lorde	g. g.	1	13-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Les trois masques	Méré	g. g.	1	13-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Isolons-nous	Manouzy	f.	1	13-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
La griffe	Sartène	g. g.	1	14-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.

Titre des pièces	Auteurs	Genre	Nombre d'Actes	Date	Troupe	Lieu
Le château de la mort lente	Lorde et Banche	g. g.	1	14-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le sacrifice	D'Augusan	com.	1	14-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
La maison des ténèbres	Hellem et D'Estac	g. g.	1	15-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
La nuit tragique de Raspoutine	Antoine	g. g.	1	15-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Petite bonne sérieuse	Timmory et Manassi	com.	1	15-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Au coin joli	?	g. g.	1	16-5-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le baiser dans la nuit	?	g. g.	1	16-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Alcide Pépie	?	com.	1	16-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Catherine Goulden	Laumann	g. g.	1	17-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le viol	?	g. g.	1	17-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Nounouche	Duvernois	com.	1	17-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
L'enterrement de la vie de garçon	?	g. g.	1	18-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Lui	?	g. g.	1	18-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Les gardes du phare	?	g. g.	1	18-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le bonheur	?	g. g.	1	18-3-1925	Grand-Guignol	Király szh.
Le secret	Bernstein	com.	3	26-6-1928	Théâtre Gymnase	Magyar szh.
Le secret	Bernsteini	com.	3	27-6-1928	Théâtre Gymnase	Magyar szh.
Le Shah et la Hourri	de Vienne	fant.	1	28-2-1930	Amateurs	Zeneakadémia
Carmen	Bizet	op.	4	2-1937	Opéra Comique	Városi szh.
Manon Lescaut	Massenet	op.		2-1937	Opéra Comique	Városi szh.
Amicale 1937	Gachot	revue		4-12-1937	Amicale Française	Hôtel Bristol (Bp)
La pie borgne	Benjamin	com.	1	9-3-1938	Amicale Française	Hôtel Gellért (Bp)
?	?			14-5-1938	Dorvyle et Héritier	Városi szh.
Jazz	Pagnol	com.	3	29-12-1938	Harry Baur	Városi szh.
Le mari que j'ai voulu	Verneuil	com.	3	30-12-1938	Harry Baur	Városi szh.
Mme Bigarot n'y tient pas	Docquois et Cresson	com.	1	9-3-1939	Amicale Française	Hôtel Gellért
L'aimable lingère	Bernardt	com.	1	13-5-1939	Amicale Française	Hôtel Gellért
L'autre	Dubeux	com.	1	19-1-1940	Amicale Française	Zeneakadémia
Les assureurs	Rolland et Hervilliez	com.	1	13-4-1940	Amicale Française	Hôtel Gellért
Le voyageur et l'amour	Morand	com.	1	14-3-1940	Comédie Française	Vígszh.
On ne badine pas avec l'amour	Musset	com.		14-3-1940	Comédie Française	Vígszh.

Catalogue des auteurs.

- Ambroise & Dejazet: *Titi à la représentation de Robert le diable* v. 1 a.
- Anicet & Bourgeois: *En pénitence* c-v. 1 a.
- Antoine: *La nuit tragique de Raspoutine* g-g. 1 a.
- Augier: *Le Gendre de M. Poirier* com. 4. a.
- d'Augusan: *Le Sacrifice* g-g. 1 a.
- Banche: cf. Lorde.
- Banville: *Le Baiser* com. 1. a. — *Gringoire* com. 1 a.
- Barthe: *Le Moineau de Lesbie.*
- Bataille: *La femme nue* com. 4 a.
- Becque: *La Parisienne* com. 3 a.
- Benjamin: *L'Amable lingère* com. 1 a. — *Le Fardeau de la liberté* com. 1 a.
- Bernstein: *Le Détour* com. 3 a. — *La Rafale* com. 3 a. — *Le Secret* com. 3 a. — *Le Voleur* com. 3 a.
- Berton & Sauson: *Zaza.*
- Bisson: *Le Député de Bombignac* com. 3 a. — *Contrôleur de Wagon-Lits* com. 3 a.
- Bourdois, Lapointe et Offenbach: *Mesdames de la Halle* o-b. 1 a.
- Brieux: *La robe rouge* dr. 4 a.
- Capus: *Les deux écoles* com. 4 a.
- Collé: *La partie de chasse de Henri IV* com. 3 a.
- Corneille: *Horace* tr. 5 a.
- Costé: *Les charbonniers* o. 1 a.
- Crémieux, Jaime fils & Offenbach: *La chanson de Fortunio* o-b. 1 a. — *Une demoiselle en loterie* o. 1 a.

- Crémieux, Halévy et Offenbach: *Le Pont des Soupirs* o—b. 1 a.
- Crémieux et Offenbach: *Orphée aux Enfers* o—b. 2 a.
- D'Annunzio: *Gioconda*. tr. 4 a.
- Daudet: *Sapho* dr. 4 a.
- Delacour, Moraud et Offenbach: *Le mari à la porte* o—c. 1 a.
- Docquois et Cresson: *Madame Bigarot n'y tient pas* com. 1 a.
- Donnay: *Éducation de prince* com. 3 a.
- Dubeux: *L'Autre* com. 1 a.
- Dubreuil et Latourette: *L'Innocent criminel* sat. 1 a.
- Dumas fils: *La Dame aux Camélias* dr. 5 a. — *Le Demi-monde* dr. 5 a. — *Denise* dr. 4 a. — *Francillon* dr. 3 a.
- Dumas père: *Le mari de la veuve* com. 1 a.
- Dupeuty, Bourget & Varney: *La polka des Sabots* o. 1 a.
- Duvernois: *Nounouche* com. 1 a.
- D'Ennery: *Don César de Bazan* dr. 5 a.
- Favart: *Ninette à la cour* burl. 1 a.
- Feuillet: *Chamillac* dr. 5 a.
- Fournier et Gastinel: *Titus et Bérénice* b. 1 a.
- Gabriel et Dupeuty: *Le latin d'ânesse* v. 1 a.
- Gachot: *Amicale 1937 revue*.
- Geiger: *Le Couronnement du jeune David* past. 4 a. — *Ésope au Collège* com. 5 a. — *Le mariage du roi des Romains Joseph II avec Joséphe Duchesse de Bavière* past. 3 a. — *La Plaisir* com. 1 a. — *Sosipatre ou le triomphe de l'amour filial* tr. 5 a.
- Girard: *Prenez ma dame* g—g. 1 a.
- Girardin: *La joie fait peur* com. 1 a.
- Godinet: *Un Parisien* com. 3 a.
- Goncourt et Ajalbert: *La fille Elisa*.
- Gretry: *Le tableau parlant* o—c. 1 a.

- Hellem et D'Estac: *La maison des ténèbres* g—g.
1 a.
- Hennequin et Duval: *Le coup de fouet* com. 3 a.
- Hennequin, Millaud & Hervé: *Lili* v. 2 a. —
Niniche v. 3 a.
- Héros et Milon: *Family Hôtel*.
- Hoffmannstahl, Strozzi et Epstein: *Elektra* tr.
- Hugo: *Angélo* dr. 3 a.
- Ibsen: *Maison de Poupée* dr. 3 a.
- Kock et Boyer: *Une femme à deux maris* com. 1 a.
- Labiche: *L'amour de l'art* com. 1 a.
- Laumann: *Catherine Goulden* g—g. 1 a.
- Lavedan: *Vieux marcheur* com.
- Lebrun: *Marie Stuart* dr. 5 a.
- Le Grand: *Les Amazones modernes* com. 2 a.
- Legrand: *Le Philanthrope ou l'ami de tout le monde*
com. 1 a.
- Lemaître: *L'âge difficile* com. 3 a.
- de Lorde et Banche: *Le château de la mort lente*
g—g. 1 a.
- de Lorde: *Sur la dalle* g—g. 1 a.
- Maeterlinck: *Monna Vanna* dr. 3 a.
- Manouzy: *Isolons-nous* com. 1 a.
- Maurey: *Rosalie* com. 1 a.
- Mazères: *Le jeune mari* com. 3 a.
- Meilhac: *Ma Cousine* f. 3 a.
- Meilhac et Halévy: *Frou-Frou* dr. 5 a. — *Lolotte* v.
1 a.
- Meilhac, Halévy et Hervé: *Mam'zelle Nitouche*
v. 4 a.
- Mèlesville et De Courcy: *Sir John d'Esbrouff*
v. 1 a.
- Mèlesville et Duveyrier: *La Meunière de Marly*
- Méré: *Trois masques* g—g. 1 a.
- Métastase: *Cyrus* mdr. 3 a., *Titus* mdr. 3 a.
- Molière: *L'Avare* com. 5 a. — *Le dépit amoureux* com.

- 1 a. — *Les Précieuses ridicules* com. 1 a. — *Tartuffe* com. 5 a.
- Morand: *Le voyageur et l'amour* com. 1 a.
- Murger: *La vie de bohème* dr. 3 a.
- Musset: *On ne badine pas avec l'amour* com. 3 a.
- Ohnet: *Le Maître de forges* dr.
- Pagnol: *Jazz* com. 3 a.
- Pailleron: *La souris* com. 3 a.
- Porto-Riche: *Le Passé*.
- Prévost: *Les Demi-vierges* com.
- Racine: *Phèdre* tr. 5 a.
- Renard: *Poil de carotte* com. 1 a.
- Rolland et Hervilliez: *Les Assureurs* com. 1 a.
- Rostand: *L'Aiglon* dr. 6 a. — *Chantecler* com. 4 a.
— *Cyrano de Bergerac* com. 5 a.
- de Rothschild: *La Rampe* dr. 4 a.
- Sardou: *Fédora* dr. 5 a. — *Madame Sans-Gêne* dr. 4 a.
— *Marcelle* dr. 4 a. — *La Tosca* dr. 5 a.
- Sandeau: *Mademoiselle de la Seiglière* com. 4 a.
- Sartène et Hellem: *La griffe* g—g. 1 a.
- Scribe et Legouvé: *Adrienne Lecouvreur* dr. 5 a.
- Scribe, Mèlesville et Offenbach: *La chatte métamorphosée en femme* op. 1 a.
- Séverin et Mars: *Le marchand de désespoirs* com. 1 a.
- Shakespeare: *Hamlet* tr. 5 a.
- Sophocle: *Oedipe-Roi* tr. 5 a.
- Thiboust: *L'homme n'est pas parfait* o. 1 a.
- Thiboust et Clairville: *La corde sensible* o. 1 a.
- Toché et Serpette: *La princesse* o. 1 a.
- Tolstoï, Savoir et Nozière: *La Sonate à Kreutzer*.
- Timmory et Manassi: *Petite bonne sérieuse* com. 1 a.
- Veber: *Loute*.
- Verneuid: *Le mari que j'ai voulu* com. 3 a.
- de Vienne: *Le Shah et la Hourî* fant. 1 a.
- Vois: *Le chien* com. 1 a.

Wolff: *L'âge d'aimer* com. 5 a. — *Les Marionnettes* com.
5 a.

Pièces anonymes :

Brelan de Troupiers

Der Kerker-Meister

Deux vieux papillons

Endymion

L'amour pris aux cheveux

La femme à papa

La soeur de Jocrisse

Le bougeoir

Le chanteur cosmopolite

Le choriste

Le flagrant délit

Le mal de mer

Les pirouettes d'un vieux danseur

Lucie à la mère Moreau

Mme Bertran et Mlle Raton

Catalogue des actrices, des acteurs et des directeurs de théâtre français qui sont venus en Hongrie.

Achard Darcey: acteur et directeur français.

Bernhardt Sarah: naquit le 22 octobre 1844 à Paris. Elle était l'enfant de parents juifs d'origine hollandaise; on l'a convertie et elle fut élevée au couvent. Elle s'inscrivit au Conservatoire et apparut pour la première fois sur les planches de la Comédie Française à 20 ans, dans le rôle principal d'*Iphigénie en Aulide*. Elle contracta un engagement au Gymnase*) mais quitta bientôt le théâtre, elle fit un voyage en Espagne et à son retour joua à l'Odéon. Elle devint pensionnaire de la Comédie Française en 1872 et en 1875 sociétaire de l'Illustre Maison. Elle entreprit plusieurs fois des tournées tant en Europe qu'en Amérique. A la fin de sa carrière elle dirigea le Théâtre Sarah Bernhardt où elle jouait dans des pièces de Rostand écrites pour elle. Elle devint en 1907 professeur au Conservatoire et en cette qualité elle reçut la légion d'honneur. Elle mourut le 26 mars 1923.

Brandès Marthe: membre de la Comédie Française.

*) Gymnase dramatique: théâtre parisien construit en 1820 sur l'emplacement de l'ancien cimetière de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle par les architectes Rougeoir et Guerchy. On y joua d'abord des comédies-vaudevilles à couplets, puis de grandes pièces et des comédies de moeurs.

Coquelin, aîné, Benoit Constant: naquit en 1841 à Boulogne-sur-Mer. On le compte parmi les plus grands acteurs comiques de la France. Jeune homme il fut disciple de Régnier au Conservatoire. Il débuta à la Comédie Française en 1860 et resta pendant 26 ans le premier comique de la Comédie. Il se brouilla en 1886 avec ses collègues et avec la direction et fut donc obligé de prendre sa retraite. Il fit une longue tournée en Amérique. En 1889 il devint pensionnaire de la Comédie Française, mais dès lors il jouait plus souvent à l'étranger qu'en France. C'était un acteur conscient de sa valeur. Si son extérieur le prédestinait d'avance à l'emploi comique, il était le parfait champion de la manière naturelle de parler et de jouer, l'artiste consommé de l'art de dire, et reste une personnalité éminente dans l'histoire du théâtre moderne.

Coquelin cadet, Ernest-Alexandre-Honoré: d'abord employé de chemin de fer; à l'exemple de son oncle il s'inscrivit au Conservatoire où il devint aussi élève de Régnier. Il joua à l'Odéon, puis à la Comédie Française. Comme comique il devint le favori du public parisien. C'est à lui que le monologue dut sa vogue.

Després Suzanne: naquit en 1875 à Verdun. A quinze ans elle voulait être choriste au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, mais elle se vit refusée. Elle devint modèle, puis on l'admit au Conservatoire comme élève. Après ses études elle contracta un engagement au Gymnase, puis au Théâtre Antoine. Elle était membre de la Comédie Française dès 1902. Elle devint la femme de Lugné-Poë, directeur du Théâtre de l'Oeuvre, Son principe fondamental était la stylisation: peu de mouvements et peu de mimique, quant à la voix peu de modulation; l'accentuation de l'essentiel: voilà l'art de Suzanne Després.

Egressy Gábor: fut le nom le plus brillant de l'histoire du théâtre hongrois. Il naquit le 3 novembre 1808. Il débuta en 1826 à Rozsnyó. Il joua d'abord comme

acteur secondaire dans des troupes ambulantes. Il joua à Kassa pendant cinq ans, puis à Kolozsvár pour être admis après son voyage à Vienne au Théâtre National en 1837. Mourut le 30 juillet 1866.

F è b v r e Alexandre-Frédéric: comédien français né et mort à Paris (1835-1916). Il débuta au Havre, et joua à Paris dans divers théâtres, à l'Odéon et au Vaudeville: entre autres, avant d'entrer à la Comédie Française en 1866. Sociétaire en 1867, il montra surtout dans l'interprétation des rôles du nouveau répertoire, une rare intelligence et une grande souplesse de talent. Après sa retraite en 1894, Fèbvre fit une grande tournée dans les principaux pays de l'Europe.

G u i l b e r t Yvette: naquit en 1869 à Paris où elle était choriste du Théâtre des Variétés dès 1889. Elle eut son premier rôle aux „Bouffes“. Comme diseuse elle créa un genre nouveau, l'accent n'était pas sur la mélodie mais sur la diction des paroles du texte.

J u d i c Anne: naquit le 17 juillet 1850 à Semur, mourut le 14 avril 1911 à Nice. Elle était d'abord vendeuse dans un commerce de lingerie, puis devint membre du Gymnase en 1867. On l'engagea en 1872 au Théâtre des Folies-Bergères, plus tard à la Gaieté puis au Bouffes-Parisiens.

L e B a r g y Charles Gustave Auguste: acteur considérable du tournant du siècle. Naquit en 1858. Il était sociétaire de la Comédie Française, et il entreprenait souvent des tournées à l'étranger. Après le mort de Coquelin il prit les rôles de celui-ci au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Il avait une stature mâle, une voix vaste, mais un peu rauque, sa diction était nerveuse mais toujours spirituelle — il était le personnificateur excellent des héros modernes.

L i n d e n Constance: actrice germano-française d'origine roumaine. Elle étudia à Vienne, débuta à Sopron en Hongrie.

M o u n e t-S u l l y Jean: membre de la Comédie Française naquit le 27 février 1841 à Bergerac, mourut le 3 mars 1916. Il débuta en 1868 à l'Odéon. Il devint en 1872 membre du Théâtre Français.

O f f e n b a c h Jacques musicien français, naquit le 21 juin 1819 à Cologne, mourut le 5 octobre 1880 à Paris. Il fit ses études au Conservatoire de 1833 à 1837, il joua de 1838 à 1848 dans des orchestres, il fut chef d'orchestre du Théâtre Français. Il fonda en 1855 un petit théâtre, les „Bouffes Parisiens“, qu'il dirigea jusqu'à 1866 et devint enfin directeur du Théâtre de la Gaïeté.

R a c h e l Félix Elisa: naquit le 28 février 1821 à Mumpf (Suisse, Canton d'Argau), mourut le 3 janvier 1858 à Cannes. Son talent a été découvert par Charon. Il l'inscrivit à l'école de déclamation de Pagnon St.-Aulaire, acteur du Théâtre Français. Elle joua pour la première fois le 26 octobre 1836 à une représentation scolaire. Justin de Lassalle, directeur du Théâtre Français, lui procura une place au Conservatoire. Elle débuta le 12 juillet 1838 au Théâtre Français et elle remporta dès ce moment de grands succès. Elle fut l'interprète passionnée des héroïnes de Corneille, de Racine et des autres classiques. Rachel entreprit dès 1841 plusieurs tournées à l'étranger. Sa santé s'altéra par suite du surmenage et par un voyage malheureux en Amérique.

R é j a n e Gabrielle: naquit le 6 juin 1857 à Paris, mourut le 15 juin 1920. Elle descendait d'une famille d'acteurs. Elle finit ses études à Paris en 1874 et contracta un engagement à 18 ans au Vaudeville. En 1885 elle devint membre du Théâtre de l'Ambigu, puis directrice-propriétaire du théâtre Réjane.

R e i c h e n b e r g Suzanne: actrice française d'origine hongroise, naquit le 7 septembre 1813 à Paris. Son père était né à Nagyvárad, il y passa sa jeunesse, puis s'établit à Paris où il eut une fille qui, après avoir terminé ses études à Paris devint membre du Théâtre Français où elle débuta dans l'École des femmes.

Bibliographie.

- Alsze ghy Zs.: *Magyar drámai emlékek a középkortól Bessenyei-ig.* Bp., 1914.
- Alsze ghy Zs. és Szlavik F.: *Csiksomlyói iskoladrámák.* Bp., 1913.
- Ambrus Z.: *Színházi esték.* Bp., 1914.
- Bácskai S.: *Un Adepte Hongrois des lettres françaises: Le Père Pieux Bernard Benyák.* Szeged, 1939. Études Françaises.
- Balogh J.: *Harry Baur à Budapest.* Nouvelle Revue de Hongrie janvier 1939.
- Baranyai Z.: *A francia nyelv és műveltség Magyarországon.* XVIII. század. Bp., 1920.
- Bárdos A.: *Uralkodók és komédiások,* Bp. é. n.
- Bayer J.: *A magyar drámairodalom története. A legrégebb nyomokon 1867-ig.* Bp., 1897. 2 vol.
- Bayer J.: *A nemzeti játékszin története.* Bp., 1887, 2 vol.
- Fayer J.: *Pálos iskoladrámák a XVIII. századból.* Bp., 1897.
- Bessenyei Gy.: *Észterházi vigasságok,* dans l'édition nouvelle: B. Gy. kisebb költeményei. Nyiregyháza, 1931.
- Bethlen Miklós gróf *Önéletírása.* Pest. 1860, 2 vol.
- Borsody E.: *La Comédie Française à Budapest.* Nouvelle Revue de Hongrie avril 1940.
- Csaplovics: *Adatok a magyarországi játékszinről.* Hirnök, 1837. évi. 46. szám.
- Csatkai A.: *La Versailles hongroise: Eszterháza.* Nouvelle Revue de Hongrie. janvier 1940.
- Eckhardt S.: *Az aradi közművelődési palota francia könyvei.* Arad, 1917.
- Eckhardt S.: *Les livres français d'une bibliothèque privée en Hongrie au XVIII^e siècle.* Revue des Études Hongroises et Finno-ougriennes, 1923, juillet-décembre, pp. 145-158.

- Ferenczy Z.: *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár 1897. 2 vol.
- Fináczy E.: *A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában*. Bp., 1899-1902, 2 vol.
- Gachot F.: *Cyrano de Bergerac à la Comédie Française et au Théâtre National de Budapest*. Nouvelle Revue de Hongrie. mars 1939.
- Gáloch y: *Spectacles français à Budapest*. Nouvelle Revue de Hongrie. mai 1937.
- Gulyás P.: *Les drames scolaires d'un jésuite hongrois: Mathias Geiger*. Revue d'histoire littéraire de la France. 1910, t. XVII, pp. 366-371.
- Gulyás P.: *Francia iskolai drámák hazánkban*. Erdélyi Múzeum, 1910.
- Gyulai P.: *Dramaturgiai Dolgozatok*. Bp., 1908, II, 291 (A fr. classikai dr.-ról, 1867).
- Hajdu Algernon L.: *Adatok a Nemzeti Színház 100 éves történetéhez*. Bp. Sajtó alatt.
- Jablónkai G.: *Az iskoladrámák a jezsuiták iskoláiban*. Kalocsa, 1927.
- Jezerniczky M.: *Les impressions françaises de Hongrie (1707—1848)*. Szeged, 1933. Études Françaises.
- Juharos F.: *A magyarországi jezsuita iskoladrámák története*, Szeged, 1933. Magyar irodalomtörténeti intézet.
- Justh Zsigmond *naplója*, sajtó alá rendezte, bevezető tanulmányokkal és jegyzetekkel ellátta Halász Gábor. Bp. A könyvnyomtatás 500. esztendejében.
- Kerr A.: *Die Welt im Drama*. Berlin. 1917, 5 vol.
- Költai V.: *Győr színésze*. Győr, 1890, 2 vol.
- Grand Larousse*, dictionnaire universel du XIX^e siècle. Paris, 1886-1890.
- Lelkes I.: *A magyar-irancia barátság aranykora*. Bt., 1933.
- Leval A.: *Supplément à la bibliographie française de la Hongrie de I. Kont*. Bp., 1914.
- Lugosi D. *A piaristák szegedi drámajátékai*. Szeged, 1930.
- Magyar színművészeti lexikon*, szerkesztette Schöpflin A. Bp. 1929, 4 vol.
- Magyari Sz.: *Iskolai színjátékok Komáromban, 1690-1800*. Komáromi lapok, 1883.
- Mátrai G.: *Az iskolai drámákról* Új Magyar Múzeum. 1851-52.
- Molnár A.: *A közoktatás története Magyarországon a XVIII. században*. Bp. 1881.
- Molnár Gy.: *Világostól Világosig*. Emlékeimből. A budai népszínház második ciklusáig. 1849-67. Arad, 1881.

I N D E X.

- Achard 10, 91, 92, 123, 132
 Ader 109
 Ajalbert 124, 128
 Alszeghy 137
 Ambroise 35, 118, 119, 127
 Ambrus 137
 Amicale Française 11, 107—110, 126
 Anicet 118, 127
 Ansaume 32
 Antoine 89, 90, 100, 125, 126, 127
 Apponyi 106
 Arbré 120
 Arène 95
 Aristote 52
 Augenthaler (M^{me}) 107
 Augier 8, 51, 69, 70, 123, 127
 Augusan (d') 100, 125—127

 Balogh 136
 Banche 99, 125, 126, 129
 Banville 8, 66, 67, 88, 120—122, 127
 Baranyai 6, 16, 20—23, 137
 Barbier 121
 Bartilla (de) 109
 Barthe 43, 118, 127
 Bataille 97, 124, 127
 Baur 11, 104, 105, 126
 Bayer 137
 Bácskai 137
 Bárdos 137
 Beaufort 108
 Bell 112
 Becque 79, 123, 127
 Benjamin 107, 126, 127
 Bentzler 106
 Bergé 16
 Bernard 108, 124, 126
 Bernhardt Sarah 8, 10, 46—64, 90, 95, 97, 114, 120—122, 124, 131

 Bernstein 9, 11, 12, 80, 82, 83, 103, 104, 114, 124, 126, 127
 Berton 77, 122, 127
 Bessenyei 31, 32, 137
 Bethlen 137
 Birkás 13
 Bisson 8, 67, 121, 122, 127
 Bizet 126
 Blaha 76, 77
 Blanchard 103
 Boccace 29
 Bolte 29
 Borsody 136
 Boullard 121
 Bourdois 119, 127
 Bourgeois 118, 127
 Bourget 7, 119, 128
 Boyer 118, 129
 Brandès 10, 94, 95, 124, 132
 Brioux 9, 77, 81, 122, 124, 127

 Capus 92, 93, 123, 127
 Chambreuil 112
 Chamonin 51
 Charmasse (de) 13, 108
 Chilston 105, 106
 Clairon 112
 Clairville 121, 130
 Clavel (M^{me}) 107
 Collé 6, 31, 117, 127
 Comédie Française 12, 110—113, 126
 Coppée 64, 120, 121
 Corneille 7, 38—40, 47, 118, 127
 Coquelin aîné 8, 9, 64—71, 87, 120—123, 133
 Coquelin cadet 87, 88, 122, 133
 Costé 72, 74, 120, 127
 Courcy (de) 35, 118, 129
 Courteline 123
 Crémieux 7, 36, 119, 127, 128
 Cresson 108, 126, 128
 Croisset 95

- Csaplovits 137
 Csatkai 32, 137.
 Csáky 19
 Csepregi 34

 Damala 53
 D'Annunzio 9, 82, 124, 128
 Daudet 9, 78, 122, 128
 Davignon 106
 Dechamps 86, 120
 Déjazet 35, 118, 119, 127
 Delacour 7, 119, 128
 Delille 111, 112
 Delphin (M^{me}) 32
 Després 9, 10, 80—85, 97, 114,
 124, 125, 133
 Diderot 71, 103
 Diemer 109
 Docquois 108, 126, 128
 Dolley 10, 97, 124
 Donath 109, 110
 Donnay 90, 95, 122, 124, 128.
 Dorvyle 126
 Dubeux 109, 126, 128
 Dubreuil 123, 128
 Ducerceau 27
 Dumas père 39, 118, 128
 Dumas fils 8, 10, 12, 46, 48, 53,
 55, 56, 62, 81, 86, 87, 95,
 120—122, 124, 128
 Dupeuty 7, 35, 118, 119, 128
 Duse 8, 57
 Duval 72, 91, 92, 123, 129
 Duvernois 102, 125, 126, 128
 Duveyrier 118, 129

 Eckhardt 18, 19, 137
 Edwards 107
 Egressy Ákos 33
 Egressy Gábor 6, 33, 34, 118,
 133
 Ennery (D') 8, 66, 120, 128
 Epstein 124, 129
 Erdődy Jean 32, 117
 Erdődy Julienne 19
 Estac (d') 125, 126, 129
 Eszterházy 31
 Eymond 104

 Favart 23, 117, 128
 Février 10, 12, 86, 87, 122, 134
 Ferenczy 137
 Feuillet 8, 67, 121, 128
 Feydeau 12, 90, 92, 114, 122—
 124

 Fináczy 24, 137
 Fontenay 111, 112
 Fournier 7, 119, 128
 Fragerolle 123
 Frédéric II 16
 Frédérick (Mlle) 89

 Gabriel 118, 128
 Gachot 107, 108, 110—112, 126,
 128, 137
 Galfart (Mlle) 107, 109
 Gálochy 137
 Gastinel 7, 119, 128
 Gauthier (M^{me}) 10, 97, 124, 125
 Gauthier 42
 Geiger 5, 23—27, 29, 30, 117,
 128
 Geyger 7, 34, 118
 Gille 72
 Girard 102, 125, 128
 Girardin 70, 123, 128
 Giraud 107
 Godinet 8, 66, 120, 128
 Goncourt 80, 124, 128
 Grand-Guignol troupe 11, 99—
 102, 125, 126
 Grenet 67, 120, 121
 Grenet Henri 13
 Gretry 6, 32, 117, 128
 Guilbert (Yvette) 10, 91, 123,
 134
 Gulyás 24, 138
 Gymnase (Théâtre du) 102—
 104, 126
 György, L. 29
 Gyulai 138

 Hajdu Algernon 13, 138
 Halévy 7, 8, 36, 51, 73, 78, 90,
 119—123, 128, 129
 Hellem 125, 126, 128, 130
 Heltai 9, 11, 76
 Hennequin 72, 73, 91, 92, 120,
 121, 123, 128
 Henrion 119
 Herczeg 11
 Héritier 126
 Héros 92, 123, 129
 Hervé 72, 73, 120, 121, 128, 129
 Hervillez 110, 126, 130
 Hoffmannsthal 84, 124, 129
 Horthy (M^{me}) 110
 Hubay 106
 Hugo Victor 7, 43, 118, 129
 Hyginus 29

- Ibsen 9, 10, 12, 80, 82, 86, 114,
 124, 129
 Jablonkai 138
 Jaime fils 7, 119, 127
 Jezerniczky 138
 Jony 121
 Josset 12, 89, 90, 122
 Jouany 42
 Jouassin 42
 Judic 9, 71—75, 120—122, 134
 Juharos 138
 Justh 138
 Kakas Márton 37
 Kalis 34
 Karinthy 11
 Kerr 138
 Klebelsberg 105
 Kock 34, 118, 129
 Koltai 138
 Komlossy 34
 Labiche 105, 120, 129
 La Fontaine 16, 27, 28
 Lambert 74
 Lapointe 36, 119, 127
 Latourette 123, 128
 Laumann 125, 126, 129
 Lavedan 91, 122, 129
 László 34
 Le Bargy 90, 125, 134
 Lebrun 118, 129
 Legouvé 7, 118, 120, 130
 Le Grand 6, 22, 117, 129
 Legrand 21, 117, 129
 Lelkes 138
 Lemaitre 90, 122, 129
 Lemouton 34
 Léoncavallo 88
 Lesage 109
 Leval 138
 Levassor 7, 34—36, 118, 119
 Linden (de) 10, 95, 96, 124, 134
 Lindheim 122
 Lorde (de) 99, 102, 125, 126,
 129
 Lorraine (François de) 17
 Louis XIV 16
 Louis XV 16
 Lugné-Poë 83, 133
 Lugosi 138
 Maeterlinck 10, 93, 94, 123, 129
 Maeterlinck (M^{me}) 93, 94, 123
 Magyari 138
 Manassi 100, 125, 126, 130
 Manouzy 102, 125, 129
 Manuel 67, 120
 Marie-Thérèse 17
 Márkus 55, 59
 Mars 107, 123, 130
 Mas 107
 Massenet 126
 Maugras 107
 Maurey 123, 129
 Mazères 33, 34, 118, 129
 Mátrai 138
 Meilhac 8, 9, 51, 73, 77, 78, 90,
 120—122, 123, 129
 Mélesville 7, 35, 36, 118, 119,
 129, 130
 Méré 102, 125, 129
 Métastase 6, 17, 22, 23, 117,
 129
 Millaud 72, 73, 120, 121, 129
 Milon 92, 123, 128
 Molière 9, 10, 16, 27, 28, 40, 43,
 67—71, 88, 118, 120—123, 130
 Molnár Aladár 138
 Molnár Ferenc 11
 Molnár Gy. 138
 Montcharmont troupe 10, 90, 122,
 128
 Montova 123
 Moore 138
 Morand 12, 111, 126, 130
 Moraud 119, 128
 Moret 104
 Morgan 106
 Morlay 103
 Mounet-Sully 10, 96, 97, 124,
 134
 Murger 85, 125, 130
 Musset 12, 111, 112, 126, 130
 Naményi 138
 Napoléon III 38
 Nègre 107
 Németh 11, 21, 90, 139
 Normand 121
 Nozière 83, 124, 130
 Offenbach 7, 12, 36, 37, 114,
 119, 127, 128, 130, 135
 Ohnet 57, 58, 122, 130
 Oíáh 106
 Opéra Comique 126
 Oxilia 106

- Pagnol 104, 105, 126, 130
 Pailleron 88, 122, 130
 Pálffy 105
 Pálffy Julie 106
 Perronet 121
 Péterfy 48—50, 52, 53
 Planquette 121
 Poissellot 122
 Porto-Riche 94, 124, 130
 Prévost 90, 122, 130
 Pukánszky Kádár Jolán 138
 Pünkösti 99

 Rachel 7, 10, 38—45, 50, 114,
 118, 135
 Racine 7, 12, 16, 38, 40, 47, 49,
 114, 118, 120, 130
 Rakodczay 7, 33, 34, 138
 Réau 15, 139
 Rebecca 43
 Rédey 139
 Reichenberg 19, 88, 89, 122,
 135
 Réjane 9, 10, 76—79, 97, 114,
 122—124, 135
 Renard 81, 123, 124, 130
 Ribollet 107
 Rigoult 112
 Rimsky-Korzakov 106
 Rohan 31
 Rolland 110, 126, 130
 Rostand 8, 9, 62, 70, 90, 97, 98,
 122—125, 130
 Rotschild (de) 9, 84, 125, 130
 Rouer 111

 Salamon 35, 36, 139
 Samarjai 139
 Sandeau 70, 123, 130
 Sarcey 77, 138
 Sardou 8, 9, 54, 56, 57, 62, 76,
 89, 121, 122, 124, 130
 Sartène 99, 125, 130
 Sauson 77, 122, 127
 Savoie 83, 124, 130
 Schiller 29
 Schöpflin 86
 Scribe 7, 36, 40, 50, 118—120,
 130
 Seigneur 111, 112
 Serpette 72, 121, 130

 Séverin 123, 130
 Shakespeare 33, 59, 98, 122,
 130
 Simone (M^{me}) 103
 Sophocle 96, 124, 130
 Spork 32
 Staff 139
 Staud 139
 Strozzi 124, 129
 Sully 111, 112

 Szabó (Krisztina) 34
 Szabóné 34
 Szalczér 138
 Szerdahelyi 34
 Székely 138
 Szigeti 34, 69
 Szinyei 138
 Szlávik 136

 Takáts 138
 Taisseire 7, 34, 36, 118, 119
 Thiboust 74, 121, 130
 Thiron 43
 Timmory 100, 125, 126, 130
 Toché 72, 121, 122, 130
 Tolnai 138
 Tolstoï 83, 124, 130

 Vág 38, 138
 Valbel 104
 Váli 22, 86, 138
 Valmy-Baysse 138
 Varney 7, 119, 121, 122, 128
 Veber 92, 123, 130
 Verneuil 104, 105, 126, 130
 Vienne (de) 11, 106, 126, 130
 Villemer 121
 Vois 123, 130
 Voltaire 16, 40

 Wachs 122
 Witzenez 16, 32, 138
 Wolff 9, 79, 85, 124, 125, 131

 Zichy Marie 106
 Zichy Nándor 106
 Zolnai 13

 Yonel 111, 112

Table des matières.

	pages
Franciaanyelvű színelőadások Magyarországon — — — —	5
Les représentations théâtrales en langue française sur la scène hongroise — — — — — — — — — — — — — —	13
Introduction — — — — — — — — — — — — — —	15
<i>I. Le cosmopolitisme littéraire (1756—1785)</i>	
1. Les drames scolaires — — — — — — — — — —	20
2. Les représentations dans les cours des grands seigneurs — — — — — — — — — — — — — —	31
<i>II. L'époque bourgeoise (1840—1881)</i>	
1. Représentations diverses — — — — — — — — — —	33
2. Rachel et la tragédie classique — — — — — — — —	38
<i>III. Fin de siècle et avant la guerre mondiale (1881—1914)</i>	
1. Sarah Bernhardt — — — — — — — — — — — — — —	46
2. Coquelin — — — — — — — — — — — — — — — — — —	64
3. Anne Judic — — — — — — — — — — — — — — — — — —	71
4. Gabrielle Réjane — — — — — — — — — — — — — — — —	76
5. Suzanne Després — — — — — — — — — — — — — — — —	80
6. Les autres troupes de passage en Hongrie — — — — — —	86
<i>IV. L'époque contemporaine (1925—1940)</i>	
1. Le théâtre du Grand-Guignol — — — — — — — — — — —	99
2. Théâtre du Gymnase — — — — — — — — — — — — — —	102
3. Harry Baur — — — — — — — — — — — — — — — — — —	104
4. Les représentations d'amateurs — — — — — — — — — —	105
5. La Comédie Française — — — — — — — — — — — — — —	110
Conclusion — — — — — — — — — — — — — — — — — —	114
Abréviations — — — — — — — — — — — — — — — — — —	116
Tableau chronologique — — — — — — — — — — — — — — — —	117
Catalogue des auteurs — — — — — — — — — — — — — — — —	127
Catalogue des actrices, des acteurs et des directeurs de théâtre français qui sont venus en Hongrie — — — — — — — — — —	132
Bibliographie — — — — — — — — — — — — — — — — — —	136
Index —	140

Életrajz.

Szegeden 1919 augusztus 23-án születtem. Középiskolai tanulmányomat a Szegedi M. Kir. Állami Árpád-házi Szent Erzsébet leánygimnáziumban végeztem, ahol 1937-ben érettségiztem. 1937 szeptember havában beiratkoztam a szegedi Ferenc József Tudományegyetem bölcsészettudományi karára és francia-, olasz-, német nyelvet és irodalmat hallgattam. 1938 nyarán az Université de Grenoble előadásait hallgattam, ahol diplomát szereztem, majd Perugiában a Regia Università Italiana per Stranieri tanfolyamán vettem részt és szintén diplomát nyertem. 1939-ben tanári alapvizsgát tettem francia és olasz nyelv és irodalomból. Disszertációm előmunkálatait 1940-ben kezdtem meg. Az adatokat Szegeden az Egyetemi könyvtárban és a Somogyi könyvtárban, továbbá Budapesten az Egyetemi-, Széchenyi-, Fővárosi-, és Nemzeti Színház könyvtárában, a Vígszínház, Magyar Színház, Király Színház évkönyvei alapján gyűjtöttem össze. Francianyelvű színelőadások Magyarországon című munkámat 1942. január havában szakdolgozatként nyújtottam be a szegedi m. kir. áll. Tanárvizsgáló bizottsághoz, ugyanakkor tanári szakvizsgát tettem francia- és olasz nyelv és irodalomból. 1942. évben tovább dolgoztam munkám kibővítésén és egyidejűleg elvégeztem pedagógiai gyakorló évetem.

1943. 44	282
----------	-----



5. **Un humaniste hongrois en France. Jean Sambucus et ses relations littéraires. (1551—1548.)** Par Endre BACH. Szeged, 1932.

V. ö. Pintér Jenő (Irodalomtörténet, 1933:50). — Gulyás Pál, Sambucus, Bp., 1940. — Pierre Delattre, Nos amis, les Hongrois. Paris, Figuière, 1935:137. — R. Lebègue, dans Humanisme et Renaissance, 1935. — Const. de Grunwald, Portrait de la Hongrie, Paris, Plon, 1939:124. — Cf. encore Lad. Geréb, Nouv. Revue de Hongrie 1942, 52.

6. **Le théâtre français de Vienne. 1752—1772.** Par Julie WITZENETZ. Szeged, 1932.

Cf. A. Eckhardt (Nouv. Revue de Hongrie, 1932:477). — H. Grenet, Revue des Ét. Hongr., 1933:145. — St. V. (Ung. Jahrbücher, XIII, 2)

7. **Mots d'origine hongroise dans la langue et dans la littérature françaises.** Par Borbála LOVAS. 1932.

Die Arbeit bedeutet einen schönen und aufschlussreichen Beitrag zur Geschichte der ungarisch-französischen Beziehungen. Die ungarischen Ortsnamen waren in Frankreich zum allergrössten Teil in ihrer deutschen Form bekannt — Fritz Valjavec (Neue Heimatsblätter 1935:90.)

Cf. B. Zolnai, Études Hongroises. 1937:126. — Ernst Gamilscheg, Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit. 1933:127.

8. **Les impressions en français de Hongrie. (1707—1848.)** Par Margit JEZERNITZKY. Szeged, 1933. (V. ö. Tóth László, Magyar Kultura 1934:228.)

Entro un periodo de centoquarant'anni l'autore ha potuto raccogliere e descrivere 157 opere in lingua francese stampate in Ungheria, numero contro ogni apparenza cospicuo e tale da dimostrare da solo l'onore in cui vi era tenuta la letteratura francese. — La Bibliofilia, 1934, p. 29.

Es ist sehr erfreulich, das sich zu den Arbeiten von Oravetz und Klara Zolnai nunmehr auch die J.-s. zugesellt, da gerade durch die Schaffung derartiger bibliographischer Zusammenfassungen die richtige Wertung und Würdigung des romanischen Kultureinflusses im Südosten ermöglicht wird. — Fritz Valjavec. (Neue Heimatsblätter, 1936:190.)

9. **Les séjours en Suisse, en France et en Belgique du comte de Zinzendorf d'après son journal (1764--1770).** Par Erzsébet Magda LANGFELDER. Szeged, 1933.

Ogleich Naturanlage und fromme Erziehung Z. kein rechtes Verhältnis zum vorrevolutionären Frankreich gewinnen liessen, hat er doch ein sehr ausführliches Tagebuch über seine Erlebnisse und Eindrücke geführt, das auch jetzt noch wertvolle Einblicke in jene Welt gewährt. — J. Sp. (Archiv f. das Studium d. neueren Spr., 171:253.)

10. **Un poète cosmopolite du 18^e siècle: Michel Csokonai et la littérature française.** Csokonai Mihály és a francia irodalom. Par Erzsébet PELLE. Szeged, 1933. — V. ö. Kratochfill-Baróti Dezső, Széphalom 1933:103.

11. **La fortune intellectuelle de Verlaine. (France, Allemagne, Autriche, Hongrie.)** Par Jolán GEDEON. Szeged, 1933.

V. ö.: Széphalom 1933:47. — Zolnai Béla, Széphalom 1933:70. — P. Van Tieghem. (Revue de Synthèse, déc. 1934.) — Henri Ancel (Nouvelle Revue de Hongrie. Févr. 1934).

12. **Une femme de lettres du second Empire. La comtesse Julie Apraxin. Sa vie, ses oeuvres.** Par Catherine BARNA. Szeged, 1934.

13. **Les premiers imprimés en français de Vienne (1521—1538).** Par Olga DROSZT. Szeged, 1934. Cf. Études Françaises, 3.

Vgl. Hans Zedenik, Zentralblatt für Bibliothekswesen, Jg. 52, 592.

14. **Un disciple de Michelet: Charles-Louis Chassin (1831—1901).** Par Vera BACH. Szeged, 1935.

La monographie que méritait cet honnête homme a été faite avec

soin: biographie, rattachement à l'école de Michelet, de Quinet dont il fut l'ami, le disciple, le panégyriste. — Henri Tronchon (Revue Universitaire, oct. 1936).

15. **Les colonies françaises de Hongrie.** Par Étienne NÉMETH. Szeged, 1936. Cf. G. Bárczi, dans Archivum Europae Centro-orientalis, 1936. — H. Tronchon, Revue Universitaire, 1938:317. — G. Bárczi, Archivum Philologicum 1937:276.

16. **Clément Mikes et ses sources françaises.** Par Ladislav MADÁCSY. Szeged, 1937.

Mikes több forrását megtalálta a szerző azon munkákban, melyek Rákóczi könyvtárában voltak. — Irodalomtörténet 1937:177.

17. **Nicolas Martin. Son style „biedermeier”. Ses inspirations allemandes et hongroises.** Par Magda LOBINGER. Szeged, 1937.

Mlle Lobinger apporte une contribution utile à l'étude du style biedermeier en Europe. Il y a là des influences sociales et artistiques à démêler, des distinctions très nettes à tracer: notre „poésie intime”, de Sainte-Beuve à Coppée, en passant par Brizeux et Laprade — Paul Van Tieghem (Revue de Synthèse 1938:194).

L'auteur met bien en lumière ce que Nicolas Martin fit parmi nous pour la poésie d'un Uhland, d'un Platen, de quelques autres lyriques, aimés dès la jeunesse, et dont il connut le pays de près. — H. Tronchon. (Revue Universitaire oct. 1941).

18. **Les débuts des études françaises en Hongrie. (1789—1830.) Essai de bibliographie.** Franciaország a magyar irodalom tükrében. Par Borbála GESMEY. Szeged, 1938.

Die Anfänge der französischen Studien, die Beschäftigung mit der französischen Geschichte, Literatur, Philosophie und vor allem mit der französischen Politik bedeuten eine Abschwächung der deutsch-magyarischen Beziehungen. — M. Schwartz (Südost-Forschungen, VI. 3).

19. **Un adepte hongrois des lettres françaises: Le Père Pieux Bernard BENYÁK (1745—1829). Le souvenir d'Athalie et l'influence du jansénisme dans son oeuvre.** Par Suzanne BÁCASKAI. Szeged, 1939.

Már Szekfű Gyula rámutatott arra, hogy a felvilágosodási szellem egyik útja Nyugatról a hazai piarista iskolákon át vezetett. Bácskai Zsuzsanna munkája a janzenizmusnak Magyarországra való behatolását új oldalról világítja meg. — Tóth László (Katolikus szemle 1940:159).

20. **La Hongrie dans les encyclopédies françaises des XVII^e et XVIII^e siècles.** Par Joseph BÁRDOS. Szeged, 1940.

21. **Goût prudhommesque dans la littérature française. Biedermeier izlés a francia irodalomban.** Par Dezső BARÓTI. Kolozsvár, 1942. — V. ö. Tóth László, Erdélyi biedermeier. Széphalom XII. — Zolnai B., Széphalom XIII, 81.

22. **Désiré Nisard. Ses idées littéraires. Son influence en Hongrie.** Par Emma HALÁSZ. Kolozsvár, 1942.

23. **Un émigré hongrois en France. Daniel Irányi (1822—1892).** Par Suzanne Déry. Kolozsvár 1943.

Hors série:

Le style „biedermeier” dans la littérature française. Biedermeier in Ungarn. Par Béla ZOLNAI. (Dans les ACTA de l'Univ. de Szeged, 1935.)

Cf. Paul Kluckhohn, Zur Biedermeier-Diskussion, Deutsche Vierteljahresschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. 1936:504. — P. Van Tieghem, Revue de Synthèse 1936:258. — H. Tronchon, Revue Universitaire, 1937:237. — Széphalom VIII:114.

Remarques sur l'expressivité des éléments sonores du langage. Par Béla ZOLNAI. (Dans les ACTA de l'Univ. de Szeged, 1939.)

Cf. A. Dauzat, dans Le français moderne, 1940:81. — Lad. Gáldi, dans Archivum Philologicum, Budapest, 1939:382.

La ballade épique. Remarques et contributions. Par Béla Zolnai. Amsterdam, 1940, Éditions Panthéon.