

MHA

3.990

12 (2004-2005)

*Cahiers
d'études
hongroises*

2004/2005

12

LES DEUX FACES DE LA MODERNITÉ EN
ARCHITECTURE: ORNEMENTALISME ET
FONCTIONNALISME, BUDAPEST-VIENNE.

Sorbonne Nouvelle Paris III – CIEH

*Institut Balassi Bálint pour les Études Hongroises,
Budapest*

Institut Hongrois

 L'Harmattan

Cahiers
d'Études
Hongroises

Les deux faces de la modernité
en architecture :
ornementalisme et
fonctionnalisme,
Budapest - Vienne

2006 APR 25



MUA 3.990

Cahiers
d'Études
Hongroises

Les deux faces de la modernité
en architecture :
ornementalisme et
fonctionnalisme,
Budapest - Vienne

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
France

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti
1510214 Torino
ITALIE

© L'Harmattan, 2005
ISBN : 2-7475-8519-0
EAN : 9782747585194

Cahiers d'Études Hongroises
12/2004-2005

Revue publiée par le Centre Interuniversitaire
d'Études Hongroises, l'Institut Hongrois de Paris
et l'Institut Balassi Bálint pour les Études Hongroises

DIRECTION

Xavier Richet / Sándor Csernus / Gábor Ujváry

CONSEIL SCIENTIFIQUE

József Herman, Ferenc Kiefer, Béla Köpeczi,
Jean-Luc Moreau, Violette Rey, Jean Perrot, János Szávai

RÉDACTION

Rédacteur en chef

Judit Maár

Comité de rédaction

Bertrand Boiron, Katalin Csösz-Jutteau, Élisabeth Fábrián-Cottier,
Márta Grabócz, Judit Karafiáth, György László, Miklós Magyar,
Jean-Léon Muller, Chantal Philippe, Michel Prigent,
Monique Raynaud, Traian Sandu, Thomas Szende

SECRETARIAT

Martine Mathieu

ADRESSE DE LA RÉDACTION

Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises

1, rue Censier

75005 Paris

Tél. : 01 45 87 41 83

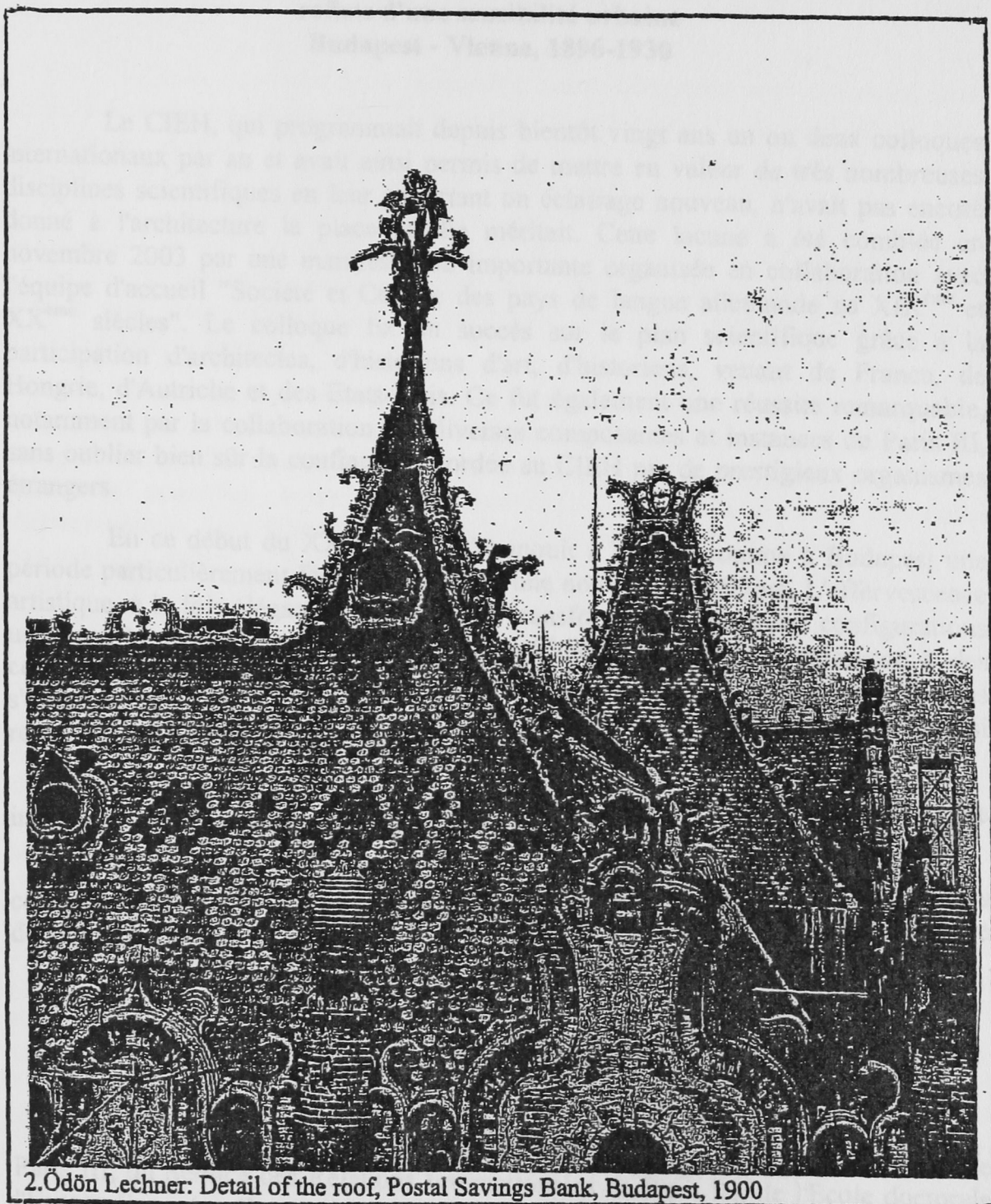
Fax : 01 43 37 10 01

LES DEUX FACES DE LA MODERNITÉ EN ARCHITECTURE

**ORNEMENTALISME ET FONCTIONNALISME,
REFLETS D'UNE SENSIBILITÉ URBAINE,
BUDAPEST - VIENNE, 1896-1930**

**Actes du colloque
organisé par le CIEH et l'Équipe d'accueil
"Société et culture des pays de langue allemande aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles"
de l'Université Paris III**

les 13 et 14 novembre 2003



2. Ödön Lechner: Detail of the roof, Postal Savings Bank, Budapest, 1900

**Les deux faces de la modernité en architecture :
ornementalisme et fonctionnalisme,
reflets d'une sensibilité urbaine
Budapest - Vienne, 1896-1930**

Le CIEH, qui programmait depuis bientôt vingt ans un ou deux colloques internationaux par an et avait ainsi permis de mettre en valeur de très nombreuses disciplines scientifiques en leur apportant un éclairage nouveau, n'avait pas encore donné à l'architecture la place qu'elle méritait. Cette lacune a été comblée en novembre 2003 par une manifestation importante organisée en collaboration avec l'équipe d'accueil "Société et Culture des pays de langue allemande au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles". Le colloque fut un succès sur le plan scientifique grâce à la participation d'architectes, d'historiens d'art, d'historiens, venant de France, de Hongrie, d'Autriche et des Etats-Unis. Ce fut également une réussite remarquable, notamment par la collaboration des diverses composantes et instances de Paris III, sans oublier bien sûr la confiance accordée au CIEH par de prestigieux organismes étrangers.

En ce début du XX^{ème} siècle s'épanouit à Vienne comme à Budapest une période particulièrement féconde élaborant une nouvelle esthétique. L'effervescence artistique, à la fois élégante et créative, va transformer les anciennes configurations urbaines, la ville, l'habitat et la vie au quotidien. Elle donnera naissance à des courants architecturaux novateurs dans le cadre desquels la pureté des formes s'opposera, non sans ambiguïtés, à la notion traditionnelle d'ornementation, elle aussi renouvelée. Les deux grandes capitales entrent dans la modernité.

Nous livrons ici une partie des interventions à nos lecteurs pour les introduire dans l'atmosphère d'une époque remarquablement productive et créative.

Je ne voudrais pas terminer cette courte introduction sans remercier mes collègues du CIEH ni surtout M. Gerald Stieg sans lequel il aurait été impossible de donner à ce colloque l'ampleur qu'il a connue.

MONIQUE RAYNAUD, responsable du colloque, CIEH

Le colloque a obtenu le soutien du Conseil Scientifique de l'Université de Paris III, du Service des Relations Internationales de Paris III, de l'École doctorale "Espace Européen Contemporain", Université de Paris III, de l'Institut Hongrois de Paris, de la Délégation hongroise auprès de l'UNESCO, du Forum Culturel autrichien et la Ville de Vienne.

Budapest - Vienne 1896-1930. Deux métropoles en mouvement ?

Les deux capitales de la monarchie austro-hongroise sont devenues, dans les dernières décennies du XIX^{ème} siècle les deux métropoles de la région centre-européenne. Aucune autre ville, à part Saint Pétersbourg et Berlin ne vient concurrencer leur poids démographique, économique et politique dans cette partie de l'Europe. Elles sont pour les voyageurs une source d'étonnement sans fin, si les Occidentaux se font une certaine idée de Vienne, ils sont en revanche surpris par la modernité de Budapest, inattendue pour eux¹. Pour les Orientaux, Budapest puis Vienne sont sans conteste une rencontre avec le progrès technique, l'architecture monumentale, la vie urbaine.

S'il est logique que Vienne ait suivi le mouvement de l'époque de la transformation urbaine, cela est en revanche moins évident pour Budapest. Le *Zeitgeist* est en effet dominant dans cette évolution : partout en Europe, on trace, on perce de nouvelles voies pour accommoder les villes à leur croissance démographique. La référence parisienne s'impose dans ce domaine, mais il ne faut pas oublier Londres, ni Berlin, cette dernière surtout, portée par son nouveau rôle de capitale, dont certains bâtiments de Budapest s'inspireront clairement. Il y a donc un décalage chronologique entre nos deux cités habsbourgeoises, même si une loi promulguée par la diète hongroise de 1848 avait déjà prévu l'union des trois communes d'Óbuda, Buda et Pest, l'issue de la guerre d'indépendance bloque le développement de Budapest qui stagne à cette époque autour de cent mille habitants. À Vienne en revanche, la révolution est à la base de la réflexion menée sur le démantèlement du glacié. On avance donc côté autrichien dès les années 1850, alors que Budapest doit attendre le Compromis puis l'unification de 1873 pour se lancer à son tour dans les grands travaux. À partir de là, on peut effectivement parler d'émulation entre les deux villes, la municipalité de Budapest avançant à marches forcées pour réduire son retard face à Vienne. On pourrait dire en plaisantant que la capitale hongroise a toujours eu un métronome de retard, comme l'on dit à Paris, mais précisément pas en matière de transport puisque que chacun sait que le métropolitain a fait son apparition à Budapest en 1896 ! Ainsi dans l'histoire de l'art, la Hongrie n'a plus été à la pointe de l'évolution artistique en Europe centrale depuis Mathias Corvin. Le classicisme est resté aux portes du royaume occupé par les Turcs dont la présence a ensuite retardé l'introduction du baroque. Il en est de même avec la transition de l'historicisme à l'art moderne, notamment dans l'architecture : on sait le lien entre l'affirmation de la conscience nationale et sa traduction dans les arts, c'est pourquoi l'historicisme revêt une telle importance en Europe centrale². Dans les

¹*Vienne-Budapest 1867-1918*, Collection Mémoires, Paris, Autrement, 1996.

²*Der Traum von Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Vienne Künstlerhaus 1996, 2. vol.

parties de l'empire jouissant d'une certaine autonomie, la peinture nationale se développe et vient orner les premiers bâtiments – symboles de cette évolution : c'est le cas en Bohême avec le développement de la municipalité de Prague, à Zagreb plus timidement, mais plus encore à Cracovie où se crée une véritable école de peinture historiciste. À Budapest, la situation politique issue du Compromis donne dans ce domaine toute liberté au gouvernement et à la municipalité de Budapest : les fêtes du Millénaire de 1896 sont donc le point culminant de l'historicisme hongrois tandis qu'à Vienne il est sur le déclin avec la création l'année suivante du mouvement de la Sécession.

Ce léger décalage persistera jusque dans les années 1910 mais à la veille de la Première guerre mondiale, Budapest aura enfin rejoint Vienne et les immeubles construits par Béla Lajta sont contemporains de ceux d'Adolf Loos. Avant de se séparer, les deux capitales auront donc connu une évolution concomitante et elles continueront à montrer des traits communs dans l'entre-deux-guerres, notamment dans leur attitude face au pouvoir en place, et l'on voit un trait se confirmer dans l'opposition de la municipalité au gouvernement, constante, encore valide aujourd'hui. Forte de son rôle politique, la ville continue à être un foyer de création artistique, même si l'environnement a changé radicalement.

1. Une dynamique urbaine commune

Il s'agit avant tout de redessiner la ville suivant des critères pratiques qui répondent aux nécessités de l'époque : elles peuvent être tout d'abord stratégiques comme c'est le cas à Vienne. Dès la fin des guerres napoléoniennes, les bastions sont apparus obsolètes face à une armée moderne, en 1848, c'est le glacis qui prouve son inutilité face aux foules des faubourgs qui envahissent sans difficulté le centre ville et atteignent la Hofburg. Le nouveau visage de Vienne répond donc à deux préoccupations, mieux défendre la ville de l'extérieur, fonction que remplira l'espace créé autour de l'arsenal et de la gare du Sud, empêcher tout débordement à l'intérieur avec la création du Ring donc aucun accès direct ne permet à une foule nombreuse de parvenir jusqu'à l'empereur. Le Ring est bien entendu aussi un axe de circulation qui permet de dégager le centre ville et en même temps la vitrine de la monarchie, il est en cela une parfaite réussite.

L'évolution démographique est aussi à l'origine des grands travaux : abattre le glacis viennois est certes une nécessité stratégique mais aussi une manière de lotir en continu l'espace des faubourgs jusqu'à la ceinture extérieure et ceci ne se fait pas en quelques années, on oublie souvent que la dernière partie du Ring, l'extrémité sud-est, a été terminée dans les premières années du XX^{ème} siècle. Il en est de même avec les boulevards extérieurs de Budapest. Les deux métropoles ne cessent d'attirer toujours plus de populations, cet essor ne devant être stoppé que par la guerre. Durant les dernières décennies du XIX^{ème} siècle, les deux villes se rapprochent : si en 1848 Vienne est encore quatre fois plus peuplée que Budapest³, l'écart tend à s'estomper au fil des décennies. En 1890, Vienne compte 827 000 habitants, Budapest en est alors à un peu plus de la moitié, mais l'essentiel de l'évolution va se

³Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard, 1998, 166.

faire entre 1890 et 1910 puisque, lors du dernier recensement impérial, la capitale hongroise compte 880 371, tandis que Vienne passe largement le million avec l'intégration des banlieues⁴. À la veille de la Première guerre mondiale, Budapest atteint également le million d'habitants, alors que Vienne a repris une certaine avance avec l'apport des banlieues, ce qui ne sera réalisé à Budapest qu'en 1950. On est alors dans un rapport de 1,5 entre les deux villes.

Dans les deux cas, la capitale devient gigantesque. L'apport démographique est essentiellement dû à l'immigration : les deux villes attirent les migrants de tout l'empire, même si Vienne tend davantage à recruter hors des provinces autrichiennes proprement dites, tandis que Budapest attire surtout des ruraux des comitats magyars. Malgré son statut de ville-résidence obtenu en 1892, Budapest est victime dans une certaine mesure de la politique de magyarisation du gouvernement et ne séduit que peu les nationalités du royaume. Elle est donc moins cosmopolite que Vienne et l'on n'y vient peu pour étudier et faire une carrière intellectuelle, la langue hongroise est jugée moins utile que l'allemand, d'autant que les jeunes Slaves ont à leur disposition les universités de Prague et de Zagreb. Cette relative absence d'immigration des cerveaux contribue à l'homogénéisation linguistique de la ville. Son dynamisme économique favorise néanmoins l'arrivée de masses de paysans qui viennent constituer le prolétariat naissant, on trouve parmi eux beaucoup de Slovaques, et l'on peut rapprocher leur situation de celle des Tchèques à Vienne : les uns et les autres représentent la plus forte minorité. Au début du XX^{ème} siècle, plus de 460 000 Viennois sont nés en Bohême-Moravie alors que Prague atteint à peine les 500 000 habitants, l'apport tchèque a été multiplié par dix entre 1851 et 1910⁵. Toute proportion gardée, les 20 000 Slovaques de Budapest sont en 1900 deux fois plus nombreux que leurs compatriotes de Pozsony (Bratislava)⁶. Mais dans l'une comme dans l'autre des deux capitales, une proportion énorme de la population n'est pas native de la ville, soit près de 40% à Budapest et 51% à Vienne⁷.

Cet afflux de populations pose des problèmes considérables aux décideurs locaux et aux gouvernements. Depuis le début du XIX^{ème} siècle, des efforts ont été entrepris pour canaliser le Danube, surtout à Budapest où le fleuve est un acteur direct de la vie de la ville. La réalisation de quais et la domestication des flots a permis de réduire les risques de crues, mais en amont il a fallu se préoccuper des canalisations et donc de l'hygiène : le choléra fait une toute dernière apparition à Budapest dans les dernières années du siècle. La plupart des réalisations menées à bien dans les deux villes sont en accord avec le culte du progrès et la découverte de l'hygiène qui caractérisent la deuxième moitié du siècle, les maux qui y sévissent sont identiques à ceux qui accablent toutes les grandes villes européennes : promiscuité dans les logements ouvriers, tuberculose, etc. Mais dans le cas de Budapest, tout apparaît surdimensionné par la croissance exponentielle de la ville. Les autorités ont su réagir en envisageant le long terme : on a donc choisi de faire tout en grand, ce qui ne peut qu'étonner les observateurs.

⁴Károly Vörös (éd.), *Budapest története*, vol IV, Budapest, Akadémiai kiadó, 1978, 577.

⁵Walter Öhlinger, *Wien im Aufbruch zur Moderne, Geschichte Wiens Bd.V*, Vienne, Pichler, 1999, 156.

⁶*Magyarország vármegyei és városai*. Pozsony vármegye, Budapest s.d., 138.

⁷Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, Paris, Fayard, 1999, 160 ; Walter Öhlinger, *Wien im Aufbruch zur Moderne, op. cit.*, 155.

On trouve en effet derrière ces grands travaux à la fois la nécessité et un souci de prévoyance remarquable, mais aussi la volonté de faire passer un message. Si le Ring et l'avenue Andrassy sont si larges, ce n'est pas uniquement pour faciliter la circulation. Dans les deux cités, l'urbanisme prend une indéniable signification politique. Capitale de l'empire, Vienne veut montrer sa grandeur non seulement à ses sujets mais aussi impressionner le monde : l'image de l'Autriche est alors malmenée, sortie intacte mais exsangue du Printemps des peuples, la monarchie est dans une situation financière et politique déplorable, que les défaites de 1859 et 1866 fragilisent encore. Les grands travaux viennois sont donc l'occasion de prouver à la face du monde que les Habsbourg tiennent leur rang. L'organisation de l'Exposition universelle de 1873, même ternie par le krach financier qui intervient à quelques semaines de l'inauguration, répond à cette volonté de redorer un blason déjà amputé de la Lombardie et de la Vénétie.

Le même souci prévaut quelques années plus tard à Budapest : dès les années 1850, la capitale hongroise relève la tête, les entrepreneurs et les banquiers devançant les politiques. L'Autriche comprend qu'elle ne gagne rien à s'aliéner les Hongrois et que Budapest représente un atout considérable. Le véritable tournant réside bien entendu dans la conclusion du Compromis de 1867, dès lors Budapest connaît un essor exceptionnel : capitale financière, économique et intellectuelle, elle est le principal moteur de la Hongrie dualiste. Les "fondateurs" en ont parfaitement conscience et l'aménagement urbain se trouve investi d'une mission politique. Aux nécessités strictement urbaines vient s'allier la volonté de montrer sa force. Ce n'est plus seulement un boulevard comme le Ring, mais toute la ville qui se met au service de l'intérêt national : chaque nouveau chantier est représentatif, tout fait sens dans cette entreprise d'affirmation de soi. L'avenue Andrassy pour commencer, succès urbain et financier, le grand boulevard, les ponts, l'aménagement de la colline du château, toute la ville est redessinée suivant des objectifs précis et bien compris par les voyageurs étrangers qui la visitent⁸. Deux dates font figure de jalons dans cette ascension de Budapest, l'exposition nationale de 1885, sorte de "test", qui marque la fin de la première période de construction urbaine depuis 1870, mais aussi et surtout la célébration du Millénaire de 1896 durant laquelle Budapest vit une véritable apothéose : l'achèvement de l'avenue Andrassy avec la place des Héros, le métro bien sûr, mais aussi la fin des travaux du château, la place Szabadság, etc. Le contenu du message est clair, il s'articule dans trois directions : vers l'intérieur tout d'abord en montrant la supériorité magyare vis-à-vis des nationalités du royaume (même si la quasi totalité des architectes sont des Autrichiens ou voire des Allemands car comme le dit Gyula Krúdy, les Magyars étaient juste bons à dresser des tentes), vers Vienne ensuite pour s'affirmer comme un partenaire intransigeant et incontournable, vers le reste de l'Europe enfin dans une démarche très moderne de communication particulièrement bien menée. Tout se passe comme si la métropole échappait à ses concepteurs : dans les deux cas la transformation de la capitale est née d'une volonté du pouvoir central et non d'une décision des édiles, rappelons

⁸Catherine Horel, *De l'exotisme à la modernité : un siècle de voyages français en Hongrie (1818-1910)* Actes du colloque "Mille ans de contacts. Relations franco-hongroises de l'an mil à nos jours", Études Françaises de Szombathely II, Département de Français de l'École Supérieure Dániel Berzsényi, 2001, 97-117.

simplement que les municipalités de Buda (qu'Óbuda avait déjà rejointe) et de Pest n'étaient pas favorables à l'union. Mais plus tard, lorsque la capitale devient métropole, les municipalités sortent de leur rôle de chambre d'enregistrement des volontés de l'empereur ou du gouvernement. Composés d'élus, les conseils municipaux manifestent des velléités d'émancipation, conscientes de leur importance les villes pèsent finalement sur les autorités de l'État. Vienne et Budapest sont devenues des villes immenses en comparaison de leur hinterland, ce qui sera encore plus évident après 1918, certains de leurs arrondissements sont plus peuplés que les capitales provinciales. Rien d'étonnant alors à ce que des divergences surgissent entre le pouvoir central et la municipalité : l'élection de Karl Lueger à Vienne en est l'un des principaux avatars. François-Joseph refuse de reconnaître le nouveau maire avant de céder. Une fois installé, Lueger va mener une politique municipale très indépendante, dont les choix sont encore sensibles de nos jours. La personnalité des maires prend alors une importance considérable et de la même manière, István Bárczy, tout aussi "médiatique" que Lueger, donne ses lettres de noblesse à la politique municipale. Les habitants deviennent des acteurs de leur cité, la sociabilité urbaine se renouvelle, elle n'est plus seulement animée par la religion ou les clubs de tir, des associations plus politiques se créent qui se préoccupent non seulement de questions nationales mais aussi de la vie quotidienne. Par voie de conséquence, les représentants municipaux acquièrent une dimension presque aussi grande que celle des membres de la diète, le débat politique investit la ville, qui finit par devenir plus dynamique que l'État. Mais la structure monarchique et l'absence quasi totale de démocratie directe ne permettent pas encore à la capitale de faire véritablement œuvre autonome ou de s'opposer franchement au pouvoir central, ce qui deviendra en revanche une constante au XX^{ème} siècle. Pour le moment, le rayonnement des deux capitales sert encore largement les intentions du souverain et de ses gouvernements, donnant de la monarchie austro-hongroise une image résolument ancrée dans la modernité.

2. Deux pôles de la modernité

Dans ce domaine, ce sont les transformations profondes du paysage urbain qui sont les plus visibles. Peu de quartiers échappent à ce bouleversement : à Budapest, la colline du château garde certes son aspect hérité des siècles précédents, mais le château lui-même et son environnement ainsi que l'église Mathias sont remaniés en profondeur avec en prime l'ajout du bastion des pêcheurs, un des témoignages les plus éclatants de l'historicisme en architecture. En apparence, le centre-ville de Vienne demeure lui aussi inchangé, mais de place en place, les bâtiments audacieux de la Sécession, puis la "maison sans sourcils" d'Adolf Loos viennent signaler le tournant du siècle : la désapprobation de l'empereur à l'égard du magasin Goldmann & Salatsch est connue, il aurait demandé aux cochers de la Hofburg de ne plus sortir du palais du côté de la Michaelerplatz.

Le triomphe de l'historicisme est manifeste dans toute la construction urbaine de 1870 à 1890 : coïncidant avec les grands travaux, il donne à Vienne et Budapest ce visage si particulier que l'on retrouve à une échelle réduite dans toutes les villes de la monarchie. Pour ne citer qu'un seul exemple : les théâtres de la plupart des capitales régionales de l'empire sont construits par le tandem austro-

allemand Ferdinand Fellner-Hermann Helmer, auteurs entre autres du Volkstheater de Vienne et du Vígszínház de Budapest, inaugurés respectivement en 1889 et 1896 et sensiblement identiques⁹. On retrouve ainsi très fréquemment les mêmes architectes des deux côtés de la Leitha : forts de leur expérience viennoise, nombreux sont les architectes autrichiens ou allemands qui répondent aux appels d'offre et aux concours lancés à Budapest. Cette domination germanique empêche pendant un temps l'affirmation d'une école hongroise d'architecture ; faisant suite aux personnalités de Mihály Pollack et de József Hild, Miklós Ybl reste relativement isolé¹⁰ avant que ne s'affirme le "Hausmann" hongrois, Alajos Hauszmann. Mais il faut attendre Ödön Lechner pour voir surgir une architecture spécifiquement hongroise, caractérisée par l'apport d'éléments folkloriques représentés en céramique Zsolnay, qui constitue la grande originalité de la Sécession en Hongrie.

Durant ces décennies de modernisation, les deux métropoles sont un chantier permanent, les travaux entrepris sont énormes en surface, mobilisent des milliers d'ouvriers et occupent des espaces considérables dans la cité. C'est toute la vie qui s'en trouve modifiée, les axes et les habitudes de circulation changent, l'apparition des transports en commun est une véritable révolution dans une société encore pré-industrielle comme celle de Budapest. Si en définitive les changements sont semblables à ceux qui affectent Paris par exemple, le rythme est beaucoup plus rapide, tant dans la croissance urbaine, comme on l'a déjà vu, que dans la rapidité et la radicalité des opérations entreprises. On en voit une trace dans les photographies de l'époque où nombreux sont les ouvriers et surtout les ouvrières qui portent encore des vêtements traditionnels, comme brutalement transplantés de leurs campagnes vers la métropole.

L'essor économique de la monarchie austro-hongroise, l'ouverture de nouveaux marchés dans les Balkans, la poursuite de l'industrialisation dans les régions les plus reculées de l'empire font accéder à la richesse la bourgeoisie qui sera le principal investisseur de la modernisation urbaine : les maisons de rapport ou plus éloquemment en allemand, les Mietspaläste, qui couvrent le Ring et les boulevards de Budapest, ne lui suffisent bientôt plus : elle se fait construire des villas et devient mécène des arts.

Le foisonnement artistique qui caractérise les deux villes au tournant du siècle est incontestable, il rejoint là aussi une tendance plus largement européenne : les progrès de l'éducation, l'enrichissement substantiel d'une partie de la population qui a besoin d'afficher les signes extérieurs de sa prospérité, tout cela concourt à la naissance d'un marché de l'art jusque là confiné chez les aristocrates. En Hongrie, le mouvement se double de l'affirmation nationale déjà évoquée qui nécessite la création d'œuvres d'art emblématiques, l'État hongrois et la municipalité de Budapest se font commanditaires et assurent ainsi l'existence de nombreux artistes. Mais à Vienne également, l'empereur lui-même sait mobiliser sa cassette personnelle, que ce soit pour le Burgtheater ou pour subventionner directement des artistes comme le peintre Hans Makart, il n'hésitera pas à faire de même au profit de Budapest, payant de sa poche pour l'érection de multiples statues.

⁹Fellner & Helmer. *Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa*, Stadtmuseum Graz, 1999, 147 et 203.

¹⁰Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, op. cit, 182.

L'implication publique ou impériale dans l'art maintient la préférence pour l'historicisme, tandis que s'ébauche une réaction des artistes, la Sécession viennoise n'est pas entièrement transposable à Budapest. Seule l'architecture peut faire l'objet d'une comparaison, pour deux raisons essentielles : la capitale demeure au premier rang des préoccupations et c'est donc là que s'édifient les bâtiments les plus importants ; l'origine sinon autrichienne du moins le fait que les architectes ont étudié à Vienne permet la diffusion de l'esprit de la Sécession en Hongrie et au-delà dans tout l'empire. Ces similitudes peuvent s'appliquer aussi aux arts décoratifs dont c'est l'éclosion : accompagnant l'architecture, ils entrent dans une multitude de foyers. La peinture en revanche demeure très spécifique : aucun peintre hongrois ne peut être comparé à Gustav Klimt et à son influence dans la Sécession viennoise. Les grands mécènes hongrois ne s'intéressent que très marginalement à l'art produit à Vienne : ils préfèrent acheter des tableaux impressionnistes, tout comme leurs homologues autrichiens d'ailleurs, constituant des collections remarquables comme celle du baron Hatvany. Les artistes, quant à eux, échappent à l'empreinte viennoise en allant se former tout d'abord à Munich puis, suivant l'exemple de Mihály Munkácsy, à Paris. Il en résulte une peinture impressionniste ou post-impressionniste étrangère à la vie citadine, qui trouve ensuite son apogée dans la fondation des colonies de Szolnok et de Nagybánya qui vont dominer la peinture hongroise jusque dans les premières années du XX^{ème} siècle¹¹. Ce n'est qu'alors que le modernisme, les débuts de l'abstraction, l'expressionnisme vont pénétrer tant la peinture viennoise que hongroise.

Le parallèle Vienne-Budapest reprend toute sa validité dans le domaine musical, les amateurs d'opéra de Budapest ont ainsi été plus réceptifs à Wagner que les Viennois et l'influence de Gustav Mahler à la tête de l'orchestre de l'opéra de Budapest a été déterminante à cet égard. Davantage habitués à la musique populaire et aux dissonances par la fréquentation des musiciens tsiganes, les auditeurs hongrois semblent avoir été moins choqués que les Viennois par l'arrivée du dodécaphonisme et les audaces de l'École de Vienne. Ils étaient de la sorte mieux préparés à entendre les innovations de Béla Bartók et Zoltán Kodály. La proximité entre les deux villes, la fréquentation commune des deux univers musicaux, la grande qualité de la formation musicale de deux côtés de la Leitha a créé une parenté indéniable. Le genre par excellence qui réunit les uns et les autres est l'opérette, dans lequel deux compositeurs hongrois se sont particulièrement illustrés, Franz (Ferenc) Lehár et Emmerich (Imre) Kálmán, et dont les œuvres continueront de réunir les publics bien après 1918.

Moins visible mais tout aussi dynamique est la modernité scientifique qui touche les deux métropoles, certains domaines sont même communs et l'on pense à la psychanalyse à travers les deux personnalités de Sigmund Freud et Sándor Ferenczi. D'une manière générale, on assiste à un renouveau de la pensée politique, l'apparition de nouveaux groupements : chrétiens sociaux, socio-démocrates, pensée fédérale, austro-marxisme, dont les partisans se rencontrent dans les mêmes cafés de Vienne et de Budapest. La société elle-même devient l'objet de réflexion et la toute

¹¹Anna Szinyei Merse, *Réalisme, peinture de plein air, naturalisme*, Budapest 1869-1914. Modernité hongroise et peinture européenne, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Adam Biró. 1995, 52-54.

jeune sociologie s'épanouit à Budapest dans les revues *Nyugat* et *Huszadik század*, elle suit les progrès de la statistique, science dans laquelle les Hongrois ont été en pointe et dont l'office de statistique de Budapest est un fleuron internationalement apprécié. L'insatisfaction devant l'ordre établi, les blocages sociaux, nationaux de la monarchie suscitent débats et controverses qui agitent les deux partenaires du Dualisme, les deux métropoles elles-mêmes font problème pour certains : trop grandes, elle se révèlent incapables d'héberger tous les miséreux de l'empire, vitrines de la modernité, elles sont aussi des foyers d'insalubrité et d'insécurité, en somme elles sont devenues les égales de Paris ou de Londres.

La vision *a posteriori* a voulu voir dans ces difficultés l'annonce du déclin voire de la décadence, on a souvent représenté la société austro-hongroise dansant sur un volcan, on a parlé d'"apocalypse joyeuse", mais on oublie trop souvent le contexte issu de la Première guerre mondiale et de la défaite de 1918. La monarchie austro-hongroise n'est pas la seule à s'être écroulée alors que le Reich wilhelminien paraissait tellement plus solide, plus homogène, et que dire de l'empire tsariste. Il est probable au contraire qu'elle contenait autant de forces vitales que les autres belligérants et si l'on en juge par la modernité de ses deux capitales, relayée dans toutes les villes importantes de ses Kronländer.

3. L'entre-deux-guerres : une fausse impression de déclin

Après la Première guerre mondiale, le rôle politique de la ville s'affirme pour plusieurs raisons : la chute de l'empire tout d'abord qui crée deux États indépendants dont les deux cités deviennent les capitales incontestées, le resserrement du pays autour de ces deux centres hypertrophiés, la polarisation de la vie politique dans la capitale avec la disparition des diètes locales, la place prise par les deux métropoles dans les bouleversements de l'immédiat après-guerre avec les mouvements révolutionnaires qui s'y développent. Plus encore qu'avant 1914, la ville devient un enjeu politique majeur : déjà au lendemain de la mort de Karl Lueger, la lutte des socio-démocrates contre les chrétiens sociaux s'était envenimée, mais lors des élections du 4 mai 1919¹², les premiers l'emportent et s'installent durablement à la tête de la municipalité et la ville est bientôt surnommée "Vienne la rouge".

À Budapest, la confrontation est encore plus marquée après les années de troubles consécutives à l'effondrement de la monarchie et au démembrement du pays : foyer de la révolution des asters, la ville tombe ensuite aux mains des bolcheviques de Béla Kun. Malgré l'arrivée des forces réactionnaires de l'amiral Horthy en novembre 1919, Budapest reste un bastion de la social-démocratie : jusqu'en 1925, la gauche préserve la parité au sein du conseil municipal¹³, mais en 1929, le gouvernement parvient à imposer une loi sur les municipalités, très clairement dirigée contre la capitale, qui marque un tournant dans l'équilibre des forces politiques. Tout au long des années trente, le pouvoir central ne va avoir de cesse d'assurer ses positions au sein de la municipalité, mais ce n'est que durant la guerre

¹²Walter Öhlinger, *op.cit.*, 196.

¹³Catherine Horel, *Histoire de Budapest, op. cit.*, 237.

que le mouvement fasciste des Croix fléchées s'immisce vraiment dans le conseil municipal.

La municipalité de Vienne perd toute son autonomie au lendemain de l'Anschluss : il est frappant de constater, tant chez Horthy que chez Adolf Hitler, la méfiance voire la haine que chacun professait vis-à-vis de la capitale, elle était considérée comme une pécheresse (bűnös város) par le premier, et stigmatisait l'échec pour le second. Les deux capitales étaient des symboles de cosmopolitisme et de décadence aux yeux des deux hommes. Or, elles avaient toutes deux perdu une grande partie de leur caractère de melting pot (Schmelztiegel) depuis 1918 : déjà partiellement homogénéisée, Budapest s'est encore magyarisée avec l'arrivée massive de population venant des régions perdues, et Vienne a vu une partie de ses habitants rejoindre les pays successeurs. Elles n'attirent plus les migrants étrangers et drainent très peu à l'intérieur de leurs frontières, Vienne faisant même l'objet de l'hostilité des autres Länder. La capitale autrichienne est en outre marquée par la violence à plusieurs reprises, résultante de l'affrontement politique : la manifestation du 15 juillet 1927, que le maire social-démocrate Karl Seitz n'est parvenu ni à empêcher ni à contrôler, dégénère en émeute et annonce pour la gauche viennoise les catastrophes de février puis de juillet 1934¹⁴. Vienne devient le terrain privilégié de la confrontation entre militants socio-démocrates du Schutzbund et conservateurs de la Heimwehr, que les vautours nationaux-socialistes observent en attendant de se partager les dépouilles de la démocratie autrichienne puisque leur parti est depuis 1932 la troisième composante de la municipalité viennoise¹⁵. Le climat de guerre civile qui règne à partir de 1934, la suspension du parlement et l'élimination de l'opposition de gauche à tous les niveaux de la vie politique contribuent à geler toutes les initiatives en matière de gestion municipale. La situation à Vienne est alors bien pire qu'à Budapest où pourtant le pouvoir du régent Horthy semble total.

L'interprétation qui consiste à faire des années 1920 et 1930 une marche irrémédiable vers le Second conflit mondial en se basant sur la seule analyse politique, est erronée. Certes le contexte international et l'ordre européen issu des traités de paix, que vient aggraver la crise mondiale, contribue à la montée des fascismes et à la crispation nationale en Europe centrale. Mais les deux capitales ne sont pas uniquement le reflet de la lutte politique, même si cette dernière est sensible aussi dans le monde de la création. L'entre-deux-guerres montre aussi une permanence de l'innovation, que ce soit dans le domaine de la gestion et l'on pense ici au socialisme municipal hérité de Lueger et perfectionné par les socio-démocrates à Vienne, dont les résultats sont réels dans le domaine du logement qui était, au lendemain de la guerre, le principal problème auquel étaient confrontées les deux villes. Les efforts consacrés aux questions d'hygiène, de santé, d'éducation et de culture sont considérables à Vienne, mais aussi à Budapest où l'on avait pris quelque avance avec la création de cités-jardins dès avant la Première guerre mondiale mais qui seront achevées dans les années 1920. Certes ils ne suffisent plus au milieu des années 1930 qui voient les effets ravageurs de la crise, la montée du chômage et l'extension de la misère urbaine.

¹⁴Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne, op. cit.*, 457.

¹⁵*Ibid.*, 458-459.

Paradoxalement, Budapest fait preuve de dynamisme tant dans l'aménagement urbain que dans l'architecture proprement dite, alors que l'État hongrois se caractérise par le conservatisme, l'exaltation des valeurs morales et la glorification de l'héritage baroque à tel point que Gyula Szekfű peut qualifier cette époque de "néo-baroque". Si de nombreux bâtiments sont construits selon ces préceptes, tels que le complexe cistercien de la rue Villányi comportant l'église, le couvent et le lycée¹⁶ ou des villas, une autre architecture est possible. Ainsi l'influence de l'Italie mussolinienne ne se fait-elle pas seulement sentir sur le terrain politique, mais aussi, et c'est là que réside le paradoxe, à travers l'adoption par certains architectes du modernisme contenu dans le mouvement futuriste entre-temps récupéré par le parti fasciste. La création du Collegium Hungaricum et les séjours qu'effectuent les artistes et les architectes à Rome donnent naissance à des constructions audacieuses qui sont en flagrante contradiction avec l'idéologie du régime. Cette souplesse permet aux architectes de se nourrir du fonctionnalisme et de revendiquer l'héritage de Loos et de Lajta, tout en se familiarisant avec les nouveaux courants de pensée tels que le constructivisme et le Bauhaus dont un des animateurs est le Hongrois László Moholy-Nagy, tout comme dans les autres domaines artistiques, les contacts sont maintenus avec l'émigration. Ils profitent également de commandes de la municipalité et de l'État : le rythme de la construction est relancé à partir de 1923 mais il faut attendre la relance de la fin des années 1920 pour que Budapest rejoigne Vienne pour le nombre de logements bâtis¹⁷. Dans la décennie suivante, la capitale hongroise continue à innover tandis que Vienne entre dans une période de stagnation due aux événements évoqués plus haut et aux effets de la crise mondiale. C'est alors que la tendance néo-baroque s'efface définitivement, n'ayant jamais vraiment pu s'affirmer.

Le paysage urbain de Budapest évolue également, alors qu'à Vienne, le visage de la ville va rester globalement inchangé. C'est Buda qui profite le plus de ces travaux, elle qui avait été quelque peu négligée par les urbanistes du tournant du siècle : on se préoccupe de l'axe qui relie le pont Marguerite, la place Kálmán Széll (actuelle Moszkva tér), la gare du Sud et le rond-point Horthy (actuel Zsigmond Móricz körtér). Cette percée a pour conséquence un réaménagement complet du quartier du Tabán qui perd son caractère rural¹⁸. Dans l'ensemble, les travaux se poursuivent tout au long des années 1930 et même jusqu'en 1940 ; à Pest, les projets de désengorgement de la rue Király par la création d'une artère parallèle dont l'entrée seule s'est matérialisée par la construction de l'ensemble de la place Madách n'ont été interrompus que par l'entrée en guerre de la Hongrie en avril 1941. On les retrouve dans les récents plans d'urbanisme visant à revitaliser ce quartier sous la forme d'une percée menant du petit au grand boulevard¹⁹.

Comme le montre la publication d'un récent livre de photographies²⁰, Budapest connaît dans l'entre-deux-guerres mais surtout dans les années 1930 une sorte de regain. Elle n'échappe à aucun des phénomènes qui définissent la modernité occidentale durant cette période : l'engouement pour le sport, encouragé même par la

¹⁶ *Építészeti kalauz. Budapest építészete a századfordulótól napjainkig*, Budapest, 6BT kiadása, 1997, 103.

¹⁷ Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, op. cit., 240-241.

¹⁸ *Ibid.*, 244.

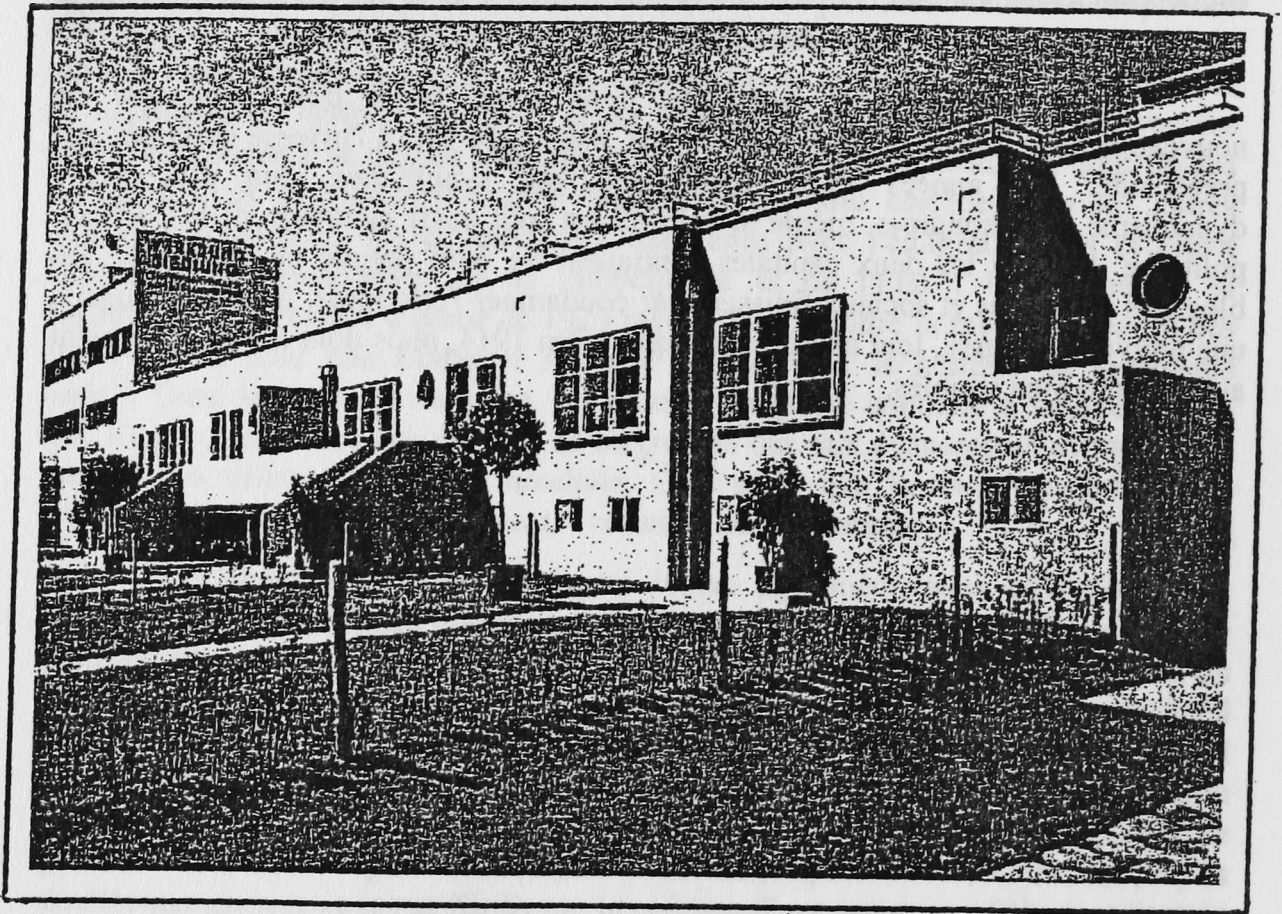
¹⁹ *Ibid.*, 242.

²⁰ *Budapest. A Duna gyöngye. Magyarország fővárosa a két világháború között*, Budapest, Helikon, 2001.

présence des bains thermaux et des espaces verts, la poursuite de l'innovation technique, l'intérêt pour l'aéronautique et la construction d'un aérodrome à Budaörs en 1937, ou encore les débuts de la radiodiffusion et le développement d'une industrie cinématographique portée par le goût des habitants pour les spectacles et le divertissement. Enfin la municipalité promeut le tourisme : les prémises datent certes de l'exposition nationale de 1885 et plus encore des fêtes du Millénaire de 1896, mais le véritable essor peut être vu dans la création d'un bureau municipal du tourisme, la naissance d'une compagnie aérienne et enfin dans l'illumination à partir du printemps 1937 du bastion des pêcheurs, des quais et du Lánchíd²¹. En mai 1930, c'est toute la ville qui s'expose lors de la Foire internationale de Budapest dont la dernière édition aura lieu en mai 1941 avec la participation remarquable de l'Union soviétique. Renouant avec la pratique des expositions de la fin du XIX^{ème} siècle, la foire est l'occasion de prouver au monde la modernité de la Hongrie.

L'entre-deux-guerres montrerait donc d'une façon très paradoxale un nouveau décalage entre Vienne et Budapest, mais cette fois à l'inverse de la période précédente. Les années 1930 notamment sont synonymes d'un plus grand dynamisme côté hongrois, même si celui-ci est tout aussi étonnant vu le contexte politique. Mais si les deux capitales continuent de faire preuve de modernité, les blocages politiques et sociaux finissent par condamner l'ensemble, on aboutit ainsi à une nouvelle impasse, tout aussi dramatique qu'en 1914, mais dont les signes étaient au contraire bien visibles.

²¹Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, op. cit, 244-245.



Is Life a form of Art?
Remarks on the mentality of two Central-European architects

The two houses on the slide were built as a part of model housing estates, one at the outskirts of Vienna, the other in a hilly garden suburb of Budapest. The Siedlung of the Austrian Werkbund and the Napraforgó Street development aimed alike at making the authorities and the public familiar with new ways of living and diverse modern housing types. These colonies also made it possible for a number of architects to manifest various modern attitudes. The houses I have chosen to begin with are apparently modern yet cannot be considered radical. The Vienna house is a late work of the 62 years old Austrian architect, Josef Hoffmann, while the Budapest one was designed by a 14 years younger Hungarian, Lajos Kozma, who at that time only reached the middle of his career. Hoffmann is world-wide famous, Kozma, though well-known in his homeland, only has a local relevance. The reason for selecting just these two men for presentation is that before Modernism, they experienced other styles and manners, their life-work links the turn-of-the century period with the modern movement, and unites the two faces of modernity: ornamentation and functionalism. Therefore, we are rather interested in what separates their houses from other modern buildings of the model housing estates. It seems to be a slight difference but actually it is not. To understand the nature of this difference, we need to examine the course the two architects had run prior to the 1930s, and we'll see their approach bears curious similarities in spite of the fact that they belonged practically to another generation.

Hoffmann (1870-1956)¹ started his career at the end of 19th century as the founder member of the Sezession group. His designs for furniture and interiors were conceived first in an animated, floral version of Art Nouveau, and in the spirit of the English Arts & Crafts and the geometric style of Mackintosh then. Parallel to his architectural practice, he also worked as a graphic designer and book illustrator. Lajos Kozma (1884-1948)², though graduated as an architect in 1906, first became famous for his graphics and engravings, largely influenced by the Vienna Sezession. Both architects were trained to design in nearly all branches of applied arts. They founded guild-like workshops: Hoffmann was a co-founder of the Wiener Werkstätte in 1903, Kozma followed him ten years later with his Budapest

¹ About Hoffmann see Eduard F. Sekler: *Josef Hoffmann, the architectural work*. Princeton, N.J. 1985. Princeton University Press.

² About Kozma see Judith Koós: *Kozma Lajos munkássága* [The Work of L.K.] Budapest. 1975. Akadémiai Kiadó.

Workshop, a manufacture and showroom to sell all kinds of products he himself designed for the home. These luxury products, meant primarily for the upper middle-classes, were somewhat more abstract in Vienna, and more directly influenced by folklore in Budapest.

Hoffmann reached the peak of his career as an architect rather early: the Purkesdorf Sanatorium of 1904 and the Palais Stocklet in Brussels 1905-11, both furnished by the Wiener Werkstätte, are deservedly considered to be the most significant works in his oeuvre. After these pure, sophisticated and innovative buildings, Hoffmann returned to a sort of traditionalism, in which reminiscences of Classicism and Biedermeier took the leading part. A similar change can be discerned in the work of Kozma during the war years, when his interest turned to the provincial Baroque style. The completely furnished villas and country houses Hoffmann designed and built throughout the 1910s and 1920s, and Kozma all over the 1920s are, in my view, of primary importance in understanding the ambivalent attitude of the two architects towards tradition.

Strange though it may appear, there lived a profound nostalgia in these cosmopolitan artists for the provinces they came from. Hoffmann was born in Pírnitz, Moravia, while Kozma originated from a small village in Somogy, a south-west county of Hungary, thereby they knew well and esteemed high the folklore and vernacular architecture. Motifs of the rich Slavic and Hungarian folklore were transposed mostly in ornamentation, coupled with simple and functional forms. On the other hand, the revival of traditional styles such as Classicism and Baroque was a general trait of the *Zeitgeist* from around 1910 all over Europe, and our artists were very sensitive to changes. There is another factor that helps to explain why they turned to the past especially in the post-war years. The war and the dissolution of the Austro-Hungarian Empire confronted peoples again with the problem of identity, on both national and personal level. Living in the capital city, Hoffmann and Kozma responded in a way to the desires of the alienated city-dwellers. They shared the belief that the artistic work must have a distinct character. „Today we know definitely, argues Hoffmann, that the labor of a people counts in the world on the condition that it is not only good but also characteristic. It must spring from the soil and sentiments of our homeland and in this manner enrich the total image of the world“.³ This sounds as if we heard a *Heimatstil* manifesto. It is clear, however, that, in spite of all traditionalism of their work, both Hoffmann and Kozma opposed the cult of ancient models and historic styles.⁴ The style, in which they worked, never existed before, and by recycling the old stuff, they produced brand-new, in which aristocratic and vernacular traditions were interpreted so freely and individually that these traditions became acceptable for the well-to-do urban clients⁵. Who were these clients?

³ Eduard F. Sekler: *Josef Hoffmann, the architectural work*. Princeton, N.J. 1985. Princeton University Press, 209.

⁴ András Komor writes about Kozma „The baroque character of Kozma’s art is not a variation of the elements of Baroque style: his whole work strictly opposes historic styles... He makes his own style”. Komor A.: „Kozma Lajos” *Magyar Iparművészet* 1927. 1., 23.

⁵ In Kozma’s view, Hungarian tradition was to continue what his ancestors had done, i.e. „to merge, standing on the bridge between East and West, our eastern flavour, rural freshness, peasant haughtiness and decorative skills with the refined knowledge of the West. (...) For the new always comes from the

Hoffmann and Kozma worked alike for the upper middle classes, above all for the mercantile and financial bourgeoisie. These social strata were rich enough to commission completely furnished apartments and houses, and also susceptible to luxurious and sophisticated artistic solutions, so they were ideal clients for the *Gesamtkunstwerk* Hoffmann and Kozma were inclined to produce. Individual demands as opposed to standard needs of a mass-society, crafts against the industrial process of production, and finally, the emotional needs of this social class. Bourgeoisie to a great extent was of foreign origin (Jewish in Austria, Jewish and German in Hungary), hence it balanced between the poles of assimilation and dissimilation, the compliance with an hierarchic society and the expression of a distinct ethos. This tension is obviously expressed in the interiors Hoffmann and Kozma designed, particularly in the latter's works where the cosmopolitan luxury is set against a rural, eastern, not to say barbarian character. The playful, often frivolous handling of traditions, as Ernő Kállai, theorist and critic of the Berlin avant-garde argued in an essay on Kozma,⁶ makes one feel how bourgeoisie became detached from the past. In this way, the armchair of a merchant pretends to be the throne of a chieftain, the cupboard of an art-lover is like a winged-altar or an idol, and the dressing-room of a modern woman like a profane shrine.

By the end of the 1920s, the style of Kozma, as well as of Hoffmann, became far more simple and almost undecorated. To come to terms with the Modern Movement was not a problem for them. The continuous experimentation and acceptance of new forms, as we have seen, was a constituent element of their basic attitude as a designer. Nevertheless, in the reception of modern architecture, there was a certain difference between the two. Kozma accepted the theoretical underpinnings of the new system of form, while Hoffmann, as his monographer claims, was unable to show the same enthusiasm for new ideas as for forms.⁷ „If I were to build a house now, I would decorate it from top to bottom“,⁸ he is recorded to tell a former student around 1930. Kozma, who was to look forward to the second most fertile period of his career during the 1930s, seemed to entirely adapt himself to Functionalism. In his book, he wrote on the new house and published in 1941 in Zürich⁹, he described architecture as the art of organizing the ground-plan, mass and space. Despite the modern phraseology and the appearance of the buildings, his approach basically remained the same. As some critics predicted, he never could detach himself from the „space-moulding, decorative way of designing“, and the „baroque essence of his art“. ¹⁰ He continued to design middle-class houses as individual entities, mostly based on traditional building techniques and crafts, simply ornaments were replaced by noble and decorative materials. Everything looks modern, but actually, it does not differ from the totally aesthetized environments of former periods. From this angle, Kozma is closer to Hoffmann than

Zeitgeist, and every contemporary speaks the same language, only the speech, the idiom is different“. Lajos Kozma: „Magyar tradíció“ [Hungarian Tradition] *Magyar Iparművészet* 1926. 1., 1-2.

⁶ See the preface of Ernő Kállai for the book *Möbel und Raumkunst von Ludwig Kozma*. Leipzig und Wien. 1926. Ernst Hübschl Verlag.

⁷ Sekler *op.cit.*, 208.

⁸ Sekler *op.cit.*, 213.

⁹ Ludwig Kozma: *Das neue Haus*. Zürich. 1941. Verlag Dr. H.Girsberger.

¹⁰ Gyula Háy : „Kozma Lajos ahogyan ma látjuk“ [L.K. as we see him today] *Tér és Forma* 1929. 278-287.

to the Hungarian CIAM-members or Josef Frank, who criticized Hoffmann for the old Arts & Crafts mentality which strives „to unify formally everything that exists“.¹¹ For Hoffmann, life was a form of Art. Unlike Loos who recognized the schizophrenia of modern society where „our intimate being has split from our social being“ and expressed this rupture by the autism of his houses, Hoffmann tried to conceal this uprootedness, and design the houses to be in harmony with the character of its inhabitants, and to be able to initiate a dialogue with their environment.¹² But this proved to be an illusion: the individual could not leave his traces on his own house, because the house did not embody a personal but a social character, and spoke the language of not existing but invented conventions.

When Kozma speaks of „seeing everything in a whole“ and that „the plan is no other than organized human life“,¹³ he comes dangerously close to Hoffmann's concept of art. It is very easy to confuse means and ends, and subordinate life to art. The opinion of a fellow architect seems to support this assumption: „The apartments he designed became like a picture, from which one cannot take out a piece or change its elements without the risk of losing its unity, its sense. And the sense did not come from the life of their inhabitants but from Kozma's mind... Time somehow was not calculated in these sophisticated apartments“.¹⁴

Captions :

Josef Hoffmann : Row-house at the Vienna Werkbund-Siedlung. 1932.

Lajos Kozma : Semi-detached house at the Napraforgó Model Housing Estate, Budapest. 1931.

Josef Hoffmann : Interior of the Villa Primavesi, Vienna. 1913-15.

Lajos Kozma : Interior of the Villa Kálmán, Budapest. 1925.

Josef Hoffmann : Elevation of a decorated block of flats (project). 1932.

Lajos Kozma : Living room in the Villa Havas, Budapest. 1931.

¹¹ Josef Frank's critic addressed to Hoffmann in the Werkbund. Sekler, *op.cit.*, 209.

¹² Beatriz Colomina: „On Adolf Loos and Josef Hoffmann“. *9H* N°6. London. 1983, 52-58.

¹³ Kozma, Lajos: „A ház mint használati tárgy“ [The House as a Useful Object] *Tér és Forma* 1933. 12. 369-381, 396.

¹⁴ Granasztói, Pál, Vallomás és búcsú. [Confession and Farewell] Budapest. 1965. Magvető, 356.

WIEN UND BUDAPEST
(Ein asymmetrischer Vergleich,
den mir meine ungarischen Freunde verzeihen mögen)

Ich möchte in diesem Referat nicht einen topographischen, städtebaulichen, ökonomischen, politischen oder wie immer gearteten Vergleich zweier verwandter Städte machen, sondern eher den Versuch unternehmen mich auf die Analogie von Sprache und Architektur einlassen. Dabei geht es einerseits um die Vielsprachigkeit im Habsburger Vielvölkerstaat und andererseits um die Dominanz bestimmter Sprachen (also deutsch und ungarisch) und speziell um die Rollen sprachlicher Aspekte in der Architektur, im komplexen und konfliktreichen Beziehungsnetz der Nationen in der Doppelmonarchie.

Dazu sind allerdings einige Vorbemerkungen notwendig : Die Konkurrenz war beiden Donaustädten in die Wiege gelegt. Sieht man sich die Karte der ehemaligen Donaumonarchie an, so hat Wien, die Kaiserstadt, eine Randlage, Während im Dreieck Wien-Prag-Budapest letztere das geographische Zentrum besetzt. Wien hatte im Jahr des Ausgleichs 1867 (der staatlichen Verselbständigung Ungarns) rund 500 000 Einwohner, Budapest im Jahr der Vereinigung von Buda, Pest und Óbuda (1873) rund 280 000.

Im gleichen Jahr erlebte Wien den Börsenkrach (ausgelöst durch die Pleite der Weltausstellung und die Cholera) und mit dem Zusammenbruch vieler Banken und Firmen das Ende der Gründerzeit. Einige Großleistungen des Liberalismus wie Ringstraße (ausgenommen wenige Monumentalbauten wie Hofmuseen, Parlament, Burgtheater oder Rathaus), Hochquellenwasserleitung, Donauregulierung, etc. Waren fertiggestellt.

Budapest veranstaltete schon 1871 (vor der Zusammenlegung der Städte) einen internationalen Städtebauwettbewerb, der eine großzügige "Hausmanisierung", eine an Paris orientierte Stadtplanung mit der Anlage von Plätzen, Radialstraßen und Ringen anstrebte. Während man in Wien die Donau am Stadtzentrum vorbeireguliert, wird sie in Budapest zur Lebensader ausgebaut. Die Folge ist neben großartigen Brückenbauten eine Hinwendung wichtiger Monumentalbauten (etwa des Parlaments) zur Donau und eine bis heute bewundernswerte Stadtlandschaft. WÄHREND Wien um 1910 mit rund 2 Millionen Einwohnern den Zenit an Population erreicht (seither geht die Einwohnerzahl zurück bzw. stagniert bei rund 1,6 Millionen) befindet sich Budapest seit den dreißiger Jahren auf der "Überholspur".

Zum Thema, Behauptung : Es war offenbar eine politische Absicht des Hauses Habsburg, nach Gegenreformation, josephinischer Aufklärung, Vormärz und

Metternich'schem Polizeistaat, Revolution und Restauration, besonders die nonverbalen Künste wie Musik und Architektur zu bevorzugen, zu fördern und gleichzeitig Philosophie und Literatur zu kontrollieren und als politisch wirksamere Instrumente zu unterdrücken. Damit wurde aber, so vermute ich, ungewollt die Sprache, ja das Sprachliche an sich, zu einem Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit, zum Objekt der Forschung in Philosophie, Psychologie und Psychoanalyse gemacht und vielleicht ein besonderes Interesse an sprachlichen Aspekten von Architektur und Musik geweckt. Diese Fragestellung wird den Hintergrund dieses Referates abgeben. Wobei man natürlich nicht vergessen darf, dass es sich bei der Architektur fraglos nicht um Sprache, sondern eher um analoge Ausdrucksbereiche handelt oder eben um "sprachliche Gebrauch" eines nonverbalen Mediums. Die Unschärfe des zu Lesenden wird durch die Lesenden noch potenziert.

Zum Sprachenproblem der k.k. und der k.u.k. Monarchie

Auf dem Staatsgebiet der Österreichisch-Ungarischen Monarchie gab es allein zehn anerkannte Landessprachen : deutsch, italienisch, magyarisches (ungarisch), böhmisch (tschechisch), polnisch, ruthenisch (ukrainisch), slowenisch, serbokroatisch (mit lateinischen Lettern und in serbischer "Cicil-Schrift") und rumänisch.

Diese Vielsprachigkeit war eine kulturelle Realität – in manchen Ländern, etwa in Galizien, gab es in Schulen bis zu vier Unterrichtssprachen – es muß also, mit den damit verbundenen Konflikten, so etwas wie ein kollektives Sprachbewusstsein entstanden sein. Es wäre sicher falsch, für die Architektur eine Art von Spiegelbild zu konstruieren, aber es gibt für den "Gebrauch" von Architektur sicher analoge Phänomene. Allein die Tatsache einer Mehrsprachigkeit in einem Staatsgebilde erzeugt ein anderes "Leseverhalten". Weiters hat diese Mehrsprachigkeit mit Sicherheit die Bedeutung der Einzelsprachen als Identifikationsfaktor gestärkt, gleichzeitig aber, in Verwaltung oder Militär, die Notwendigkeit einer Universal – oder Staatssprache betont.

Schon 1784 versuchte Joseph II. mit einer Verordnung für Ungarn und Siebenbürgen die "Einführung des Gebrauchs der deutschen Sprache bei allen Ämtern des Königreiches Ungarn", dieses musste aber wieder zurückgenommen werden. Unter Franz II./I. (Ära Metternich) waren die Geschäftssprachen Deutsch, Latein und Italienisch. Die ungarischen Adeligen und Landstände sprachen Latein, auch die Kanzleisprache war bis 1848 lateinisch. Es wurde zwar (vor allem 1848/49) in zahlreichen Erklärungen, Manifesten, Eröffnungen, ja Verfassungsurkunden die Gleichheit aller Sprachen erklärt und beschworen, aber ab 1851 im Neoabsolutismus der "Primat der deutschen Sprache" wieder festgeschrieben. Während auf der cisleithanischen (also österreichischen) Seite deutsch als Universal – oder Staatssprache durchgesetzt wurde, war es auf der transleithanischen Seite nach 1867 das Ungarische. Als großer politischer Fehler sollte sich erweisen, dass damit die slawischen Sprachen (trotz aller Rechte auf Muttersprachen) nicht nur symbolisch, sondern auch faktisch unterdrückt wurden.

In der Architektur bestanden naturgemäss andere Verhältnisse : Hier gab es zunächst durch die humanistischen Ideale eine klare Rangordnung und eine

unangefochtene Dominanz jener von der griechischen und römischen Antike abgeleiteten Stile. Gottfried Sempers Ausspruch als Juror beim Wettbewerb zum Wiener Rathaus, er müsste sein ganzes Lebenswerk verleugnen, wenn er dem neogotischen Projekt Friedrich von Schmidts (das schließlich ausgeführt wurde) seine Stimme gäbe, zeigt noch die angefochtene Position einer Gotik-Rezeption um 1868 in Zentraleuropa. Ákos Moravánszky verweist darauf, dass die noch nicht "nobilitierte" Gotik vielfach als Träger für Entwürfe von Nationalarchitekturen benutzt wurde. Wenn Loos noch um 1900 den Architekten als "einen Maurer, der Latein gelernt hat" bezeichnet, verweist das auf eine ähnliche Akzeptanz der kulturellen "Vorherrschaft" von Athen und Rom. Diese wurde erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch eine Verlagerung des Interesses der Kunstgeschichte von Rom auf Byzanz (etwa durch Josef Strzygowsky) und auch durch den verstärkten Einfluß der angelsächsischen Architektur auf den Kontinent angefochten.

Hatte der Gebrauch der Sprachen eine enorme gesellschaftliche und politische Bedeutung, so ist die Vermutung nicht zu verwerfen, dies auch für die Architektur anzunehmen. War die Sprache der Beamten und des Militärs deutsch, so waren auch die Stile der Bürokratie (Gerichtsgebäude, Gefängnisse, Bezirksämter, Museen, Schulen, etc.) und des Militärs (Kasernen, Casinos, etc.) in ihren trockenen, formelhaften, sorgfältig ausgeführten Renaissancevarianten eine Art architektonische Universalsprache für alle Kronländer. In diesem Zusammenhang ist besonders die Bautätigkeit der Staatsbahnen von Interesse : Man kann etwa heute noch an den Bahnöfen das ehemalige österreichische Territorium erkennen. Die Staatsbahnen stellten nicht nur ein "geschlossenes System" dar, sondern auch das perfekte Symbol einer technischen Landnahme, das auch als staatliche Präsenz einer deutschen, also gründliche Solidität signalisierende Verwaltung gelesen werden konnte. Orientierungsmuster lieferten die großen, "ewigen" Stile, die eben durch die Geschichte legitimiert waren und denen zunächst im "Vielvölkerstaat" auch nichts vordergründig Nationalistisches unterstellt werden konnte. Österreich brachte es als multinationaler Staat zu keinem National -, sondern nur zu einem ärarisch dominierten Universalstil.

Die architektonischen Sprachen der Reichs-, Haupt- und Residenzstadt Wien

In diesem Zusammenhang ist es unumgänglich einen kurzen Blick auf die Entwicklung des sogenannten Historismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu werfen. Die Wiener Situation entspricht schon im Liberalismus, der Gründerzeit und der ersten Welle der Industrialisierung nicht einem linearen Entwicklungsschema in Richtung Moderne. Das Verhalten der Architekten zur Architekturgeschichte ist, trotz ihrer intimen Kenntnis, ein distanziert sprachliches. Die Kalkulation von Wirkungen ist erlaubt, ja Tugend. So ist es erklärbar, dass derselbe Heinrich von Ferstel die Votivkirche (als religiös eingefärbtes Erinnerungsmal) modellhaft hochgotisch konzipiert, das Universitätsgebäude in eine prunkvolle Renaissance kleidete (Verherrlichung der humanistischen Tradition der Wissenschaften) und ein Chemisches Institut zwar vordergründig in Renaissanceformen, aber eigentlich als eine Schinkelsche Rezeption der englischen Industriearchitektur und als Vorwegnahme eines "Nutzstils". Die Neogotik des

Wiener Rathauses (als Verpackung einer Flandrischen "Bürger-Renaissance") hat eine ebensolche semantische Logik, wie die Argumentation Theophil von Hansens für die Griechische Antike als die Wiege der Demokratie und der Lesbarkeit von "Gesetzmäßigkeit und Freiheit". So kann man vermuten, dass es sich bei den Wiener Stilen von 1848 bis 1900 weniger um gesellschaftspolitische Konzepte als um pragmatische Personalstile und "Individualsprachen" mit einer großen Adaptierfähigkeit handelte.

In Budapest ist zunächst eine ähnliche Situation, im strengen Historismus handelt es sich vorwiegend (allein schon durch die Herkunft der Architekten – hier das Beispiel der Synagoge von Ludwig von Förster aus Wien) um einen internationalen Stilpluralismus der, je nach Bauaufgabe, mit unterschiedlichen Argumenten ausgestattet wurde. Im Gegensatz zum Wiener Parlament (dies dürfte nicht zufällig sein) hat Imre Steindl 1881 den Wettbewerb mit einem gotisierenden Projekt gewonnen. Seine spätere Rechtfertigung (nach Moravánszky) :

Beim Entwurf des Parlaments wollte ich keinen neuen Stil schaffen, weil ein solches für Jahrhunderte bestimmtes, monumentales Gebäude keine vergänglichen Einzelheiten enthalten darf. Ich war vielmehr bestrebt ein einer vorsichtigen und bescheidenen Weise, wie dies die Kunst immer erfordert, einen nationalen und individuellen Geist in diesen herrlichen Stil des Mittelalters zu verpflanzen.

Einfacher, und genauso denkbar, wäre ein Hinweis auf eine andere Wiege der europäischen Demokratie, auf das britische Parlament gewesen.

Obwohl in Budapest die politischen Verhältnisse anders (und vielleicht komplizierter) waren, gibt es Parallelen zu Wien : Die regierungstreue "Freisinnige Partei" (vergleichbar mit den Wiener Liberalen) die mit einem französisch-österreichischen 24 Million Gulden-Kredit den Ausbau Budapests zur Hauptstadt vorantrieb, herrschte bis 1905 und wurde durch den "liberalen Luegerismus" eines Vilmos Vázsonyi und István Bárczy (große Kommunalisierungsprojekte) abgelöst.

Die Situation um 1900

Was die Söhne und Erben der Gründerväter, die sich mit der ersten Generation der Otto Wagner-Schüler deckt, in den neunziger Jahren als einen "Karneval der Stile" bespöttelt haben, ist für uns heute ein interessantes Phänomen der Koexistenz verschiedener Kulturen, Schichten, Gruppen, Sprachen und politischen Positionen. Dass es gleichzeitig das Phänomen der "Mischung" gab, war vielleicht charakteristisch für die tragende bürgerliche Schicht, die als neuer, zu Macht und Ansehen gekommener Stand eben ihre kulturellen Orientierungsprobleme hatte. In diesem Zusammenhang wären auch die Assimilierungsphänomene zu untersuchen, in Wien vor allem jene der Juden. Während die Otto-Wagner-Schule offenbar jüdische Studenten nicht besonders anzog, sammelten sich um Carl König jene jungen Intellektuellen und Doktoren der Architektur (wie etwa Josef Frank oder Oskar Strnad), die später eine besondere Rolle in der Kritik der Moderne (der deutschen Avantgarde) spielen sollten. Carl König (1841-1915) war ein Vertreter des Neobarock, also jenes "Maria-Theresianischen Stils", der um 1900 knapp daran war, sich zu einem "Nationalstil"

zu entwickeln, was man aus seiner Position (als erster jüdischer Architekturprofessor) auch als einen Assimilationsstil (betonte Loyalität gegenüber dem Hause Habsburg) deuten könnte.

Die rolle Otto Wagners und seiner Schule

Otto Wagner begann seine Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste mitten im sogenannten Sprachenstreit im Wiener Parlament. Man kann annehmen, dass diese Talentschmiede der Monarchie, die sich selbst als die modernste Architekturschule des Kontinents feierte und die talentiertesten Köpfe aus den Kronländern anzog, von diesen Ereignissen nicht unbeeinflusst blieb. Dabei stellte Wagners Architektur, die Tradition mit Fortschritt verband, zweifellos eine kulturell stabilisierende und einigende Kraft dar, mochte sie sich auch, mit dem Aufbruch der Wiener Secession, noch so sehr als treibende, verändernde deklarieren. Wagners Architektur versuchte noch einmal einen imperialen Universalstil, mit einer Fokussierung auf technische und ästhetische Neuerungen, mit dem Blick auf eine sogenannte "Moderne Gesellschaft", die sich gerade anschickte, den Zusammenbruch der Monarchie als technologisches Inferno zu inszenieren.

War also Wagner kulturpolitisch noch eine zentripedale Kraft, so wurden seine Schüler, allen voran die Tschechen, durch die heftig einsetzende Diskussion um Nationalstile, zur dominanten zentrifugalen Bewegung. Man könnte auch die These riskieren, ob nicht die Nichtanerkennung des Tschechischen als dritte Staatssprache gerade diese "Ersatzhandlung" der Schaffung eines architektonischen Nationalstils besonders förderte.

Zur Konstruktion von Nationalstilen

Während es sich bei der Ausbildung von "Volkssprachen" zu National – oder "Hochsprachen" um kollektive Prozesse der Entdeckung (alter Texte), der Restauration, der Forschung und Verfeinerung handelte, war die Entwicklung architektonischer Nationalstile meist das Konzept einzelner Künstler oder kleiner Gruppen. Diesen Versuchen haften Merkmale des Willkürlichen und Zufälligen, extrem Zeitgebundenen an. Anders sieht es allerdings aus, wenn es um die spätere Perzeption dieser Individualstile geht, eben um ihre Anerkennung als Nationalstile, wenn also ein neuer nationaler Bezugsrahmen oder eine Basis für eine kollektive Identifikation geschaffen werden konnte.

Das visionäre Potential (bei der Konstruktion dieser Stile) lag in der Rückbesinnung auf die Lebens – uns Ausdrucksformen des "einfachen Volkes" (im Herder'schen Sinne), also etwa auf das ländliche Leben, das Handwerk und seine Traditionen, in der Suche nach authentischen Symbolen (etwa Nationalfarben) und volkstümlichen Ornamenten, die möglichst aus der *Tiefe der Geschichte* kommen sollten. Modelle waren bäuerliche Bauten und Bautechniken. Diese Ressourcen waren verständlicherweise klein und als Vorbilder (oder Prototypen) für neue, repräsentative städtische Bauaufgaben ungeeignet oder nur als "Lieferanten" dekorativer Details brauchbar.

Ungarn war durch den Ausgleich von 1867 die Konstruktion eines eigenen Staates mit ungarischer Amtssprache und die Herrschaft über beachtliche Minderheiten (Slowaken, Kroaten, Rumänen, Deutsche) gelungen. Natürlich ist damit auch die Entwicklung Budapests zur mit Wien konkurrierenden Großstadt von Bedeutung. Während aber im Wiener Pluralismus der Stile eher eine Beliebigkeit und Schlampigkeit herrscht (man lese Loos und Frank) profiliert sich in Budapest mit Entschiedenheit eine dominante Nationalromantik. Die politische Schubkraft ist beachtlich : Nach einer Statistik von Zoltán Tóth sprachen um 1850 in Budapest 22,9 % ungarisch, 35,7 % deutsch, 3,2 % slawische Sprachen und immerhin 38,2 % andere Sprachen. 1920 sprachen 90,2 % ungarisch, 6,5 % deutsch, 2,8 % slawisch und 0,5 % andere Sprachen. Wie immer solche Statistiken (mit ihren gesellschaftspolitischen Relationen) zu beurteilen sind, ist eine andere Frage, die Architektur scheint jedoch diesen "Trend" zu bestätigen. Mit einem Wort, in Ungarn gab es (vergleichbar mit Katalonien oder Finnland) einen nationalromantischen Schwerpunkt der Architekturentwicklung, verkörpert vor allem durch Ödön Lechner, Károly Kós, Lajos Kozma, Aladár Árkay, István Medgyaszay und vielen anderen Architekten, aber es gab auch, analog zu einer Großstadtkultur Tendenzen, die sich freier mit der Moderne auseinandersetzen (etwa Béla Lajta, József Vágó u.v.a). Lechners Konstruktion einer Nationalarchitektur findet absolut unabhängig von Wien statt, zunächst von Paris ausgehend (Studium, frühe Arbeiten) geht er auf "Quellensuche" in die "ornamentalen Kulturen" des nahen und fernen Ostens. Die Mythen der Herkunft der Ungarn sind dabei Hilfe und Irrlichter zugleich. Lechners Konstruktion ist eine synthetische und höchst individualistische Erfindung in einem. Man könnte auch sagen, sie ist der Versuch, analog der ungarischen Sprache (ihrer Ursprungsmythen) eine Architektur zu entwickeln, die die gleiche Außenseiterposition einnimmt, wie etwa das Ungarische in den europäischen Sprachen. Maßstab und Hintergrund bleibt aber im räumlich-typologischen die "lateinische" Kultur des Französischen. Also insgesamt eine gigantische künstlerische Anstrengung, die ihresgleichen sucht. Sicher ist es kein Zufall, dass Lechner zu repräsentativen Aufträgen kommt, die auf hohem Niveau eine neue ungarische Kultur symbolisieren.

Károly Kós, aus deutscher Familie aus dem Siebenbürgen (sozusagen ein naturalisierter und begeisterter Ungar), arbeitet näher "am Volk", er sucht, ähnlich wie Béla Bartok später in der Musik, seine Wurzeln im Karpatenbogen, sein Architektur bleibt sozial gebunden, sie orientiert sich am Leben des "einfachen Menschen" und versucht auch (siehe "Wekerle-Siedlung", 1909-12) in seinen diensten zu bleiben. Also weniger der Versuch eine Nationalarchitektur zu konstruieren, als eine Erneuerung aus nationalen Bedingungen zu unternehmen. Wie schon erwähnt, Ungarn ist um 1900 bereits zu groß und kulturell stabilisiert, besitzt in Budapest schon eine potente Großstadtkultur und kann in den zwanziger Jahren, stärker als Wien, seine Avantgarden entwickeln.

Ich muß in diesem halbstündigen Überblick auf die Darstellung der zwanziger und dreißiger Jahre verzichten, dies wäre ein zweiter Vortrag. Nur eine abschließende Bemerkung : Budapest entwickelt, vielleicht gerade auf dem Hintergrund der starken Nationalromantik, eine radikale Avantgarde, die mit Marcel Breuer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár oder Fred Forbát mit dem Bauhaus oder De Stijl synchron geschaltet ist.

Dies Erste Republik Österreichs, der Reststaat "Deutsch-Österreich", der "Staat den keiner wollte" entwickelte keine so frischen, optimistischen Avantgarden, Dies lag einerseits an der ausweglosen wirtschaftlichen Situation des Kleinstaates mit dem "Wasserkopf" Wien und andererseits an der verzweifelten Identitätssuche der "Alpenrepublik", also schlicht an keinem Bedarf an ästhetischer Zukunft, Schließlich erbte Österreich mit 7 Millionen Menschen nicht nur die Metropole der Donaumonarchie, sondern auch den Trümmerhaufen einer um 1900 stattgefundenen ästhetischen Revolution. Budapest hatte immer noch, so scheint es mir, ein Zukunftsperspektive, Wien nur eine, wenn auch glänzende, Vergangenheit.

ANNE LAMBRICHS
Architecte et historienne, Paris

L'œuvre de József Vágó : une tentative de synthèse entre les objectifs des Sécessions hongroise et viennoise

József Vágó est né en 1877 en Transylvanie, à Nagyvárad (auj. Oradea, Roumanie). En 1900, à 23 ans, il obtient son diplôme d'architecte à l'école polytechnique de Budapest. En 1902, il s'engage dans la Sécession hongroise, ouvre sa propre agence avec son frère László, et construit, à Budapest et dans d'autres villes de l'Empire austro-hongrois, des bâtiments qui sont considérés, aujourd'hui encore, comme des emblèmes de la Sécession magyare¹.

Pourtant, si son oeuvre architecturale est le fruit de ce mouvement — elle s'est en effet développée en son sein jusqu'à la Première Guerre mondiale —, elle peut aussi être considérée comme une tentative de synthèse entre les aspirations des Sécessions hongroise et viennoise.

Sous la bannière de Lechner

Comment le chef de file de la Sécession hongroise, Ödön Lechner, a-t-il acquis une telle popularité parmi les jeunes architectes au début du XX^{ème} siècle et pourquoi József Vágó l'a-t-il considéré jusqu'à la fin de sa vie comme l'un de ses guides spirituels ?

Comme la plupart des pionniers de l'Art nouveau à la même époque, Ödön Lechner s'était donné pour mission de créer une nouvelle architecture, adaptée aux programmes et aux matériaux modernes, et délivrée des modèles académiques. Mais il désirait aussi, et c'est ce qui le distinguait des autres tenants de l'Art nouveau (du moins, en Occident), donner à cette nouvelle architecture un caractère national. Il voulait créer dans son pays une nouvelle architecture spécifiquement hongroise, capable de fonder durablement l'identité de la Hongrie, dont la souveraineté avait été maintes fois bafouée au cours de l'histoire par l'occupation de puissances étrangères turques puis autrichiennes.

¹ Au sujet de l'œuvre de József Vágó, voir Anne Lambrichs, *József Vágó, 1877-1947, un architecte hongrois dans la tourmente européenne*, éditions AAM/IFA/Cité de l'architecture et du patrimoine, Bruxelles/Paris, 2003.

Il préconisait, pour cela, de recourir à un nouveau type d'ornementation, inspirée non pas tellement de la nature, de la ligne, de la courbe, du mouvement et autres leitmotifs, courants à l'époque, mais de l'art populaire hongrois, et notamment, de l'artisanat originaire de Transylvanie, cette région «mythique» que ses compatriotes considéraient, à l'époque, comme le berceau de l'âme hongroise. Il espérait que ces nouveaux ornements inspirés des broderies des manteaux de paysans ou d'autres décorations d'objets d'usage de la région — par exemples des coffres de mariage, des portails en bois, des vases ou des tapisseries — raviveraient le souvenir des origines orientales du peuple hongrois et que l'architecture redeviendrait ainsi un art non seulement accessible à tous mais aussi capable de régénérer la culture hongroise.

Lechner proposait en outre, pour donner à cette nouvelle architecture «nationale» un caractère monumental, d'utiliser la majolique en guise de parement ou de couverture, car c'était, à son avis, un revêtement peu onéreux, lavable et particulièrement adapté à l'architecture des grandes villes.

C'est dans cet état d'esprit qu'il avait réalisé à Budapest le Musée des arts appliqués, inauguré en 1896, à l'occasion du Millénaire de la Hongrie, puis l'Institut de Géologie, édifié en 1897, puis, enfin, en 1901 — pour ne mentionner que ses oeuvres majeures —, la Caisse d'Épargne de la Poste, qui, d'une certaine façon, couronnait le genre.

Séduit par les enjeux proposés par Lechner, József Vágó s'est efforcé de réaliser, au début de sa carrière à Budapest, des bâtiments capables de symboliser, eux aussi, l'avènement d'une «nouvelle» architecture spécifiquement «magyare».

Comme le montre par exemple le Salon national, un pavillon d'exposition construit en 1906 et aujourd'hui démoli, l'architecture de Vágó ne ressemblait pas vraiment à celle de Lechner, mais elle s'inspirait cependant des mêmes principes.

Elle était tout à fait «nouvelle», puisqu'elle ne présentait aucune référence au vocabulaire de l'architecture classique, colonnes, frontons, métopes, triglyphes ou autres ornements issus des ordres de l'architecture : son apparence formelle ne se rattachait plus à aucun modèle préexistant. Certains détracteurs de l'époque ont d'ailleurs surnommé ce bâtiment, qui devait jouer un rôle essentiel dans la diffusion de l'art moderne en Hongrie : «le fourneau de ma grand-mère»...

Ce quolibet montre bien, de façon paradoxale, en quoi cette nouvelle architecture était aussi «hongroise» : comme Lechner, Vágó utilisait un répertoire formel inspiré de la culture populaire, un revêtement en majolique et une ornementation inspirée de l'art folklorique. Il s'inspirait, par exemple, pour orner les plinthes en pyrogranit du Salon National exécutées par la fabrique Zsolnay, de motifs courants dans l'art populaire transylvain : le croissant, qui évoque l'Orient ; le cœur, qui représente la nation ; le bourgeon et la feuille, qui symbolisent le printemps artistique. Cependant, il ne renonçait pas pour autant à faire une œuvre de créateur : comme Lechner, il s'imprégnait de la tradition et de l'art folklorique pour recréer quelque chose de nouveau.

Mais le Salon national a encore une autre dimension : il est une œuvre d'art total. En effet, en bon héritier de Ruskin, de William Morris et des Arts & Crafts, Vágó désirait également que l'architecture redevienne un guide pour les autres arts, qu'elle favorise l'épanouissement des arts majeurs — la sculpture, la peinture — et de tous les arts «appliqués» : la mosaïque, le vitrail, la tapisserie, les meubles, etc. C'est la raison pour laquelle il a demandé à plusieurs artistes de la colonie de Gödöllő — Áladár Kriesch Körösfői et Sándor Nagy — de collaborer à la décoration du bâtiment.

La connivence de Vágó avec les artistes de la colonie de Gödöllő était aussi d'ordre politique. Il ne s'agissait pas, en effet, de n'importe quels artistes : au tournant du siècle, Áladár Kriesch Körösfői et Sándor Nagy avaient quitté Budapest pour fonder une colonie artistique dans le village de Gödöllő et enseigner aux enfants le tissage, la reliure, la tapisserie, le mobilier et le vitrail dans l'espoir de régénérer l'artisanat populaire et d'améliorer le sort des paysans hongrois. Comme pour William Morris ou pour Ruskin, leur entreprise de revalorisation de l'artisanat était sous-tendue par des convictions socialistes : ils oeuvraient pour une redistribution équitable des richesses mais aussi de la culture.

Or l'une des raisons pour laquelle Vágó avait adhéré à la Sécession, c'est qu'il estimait qu'une architecture nationale, inspirée dans ses formes et dans son ornementation par l'art populaire, favorisait la socialisation de l'architecture, c'est-à-dire la création d'une architecture compréhensible pour tous. Dans son esprit, l'un des rôles majeurs de l'ornementation «nationale» était de rapprocher l'architecture du peuple, d'accroître sa lisibilité grâce à des signes ou à des symboles faciles à déchiffrer.

József Vágó était non seulement un architecte engagé, mais qui croyait au pouvoir créateur que suscite l'engagement : «Le Stabat Mater de Pergolèse, écrivait-il par exemple, la Passion selon St Matthieu de Bach ou la messe en ré de Beethoven me rendent bien plus sensible au christianisme que toutes les stupides brochures de propagande religieuse».

Grâce au Salon national, qui a été suivi par plusieurs autres édifices qui ont été édifiés dans le même état d'esprit — notamment le Théâtre du Parc, lui aussi démoli, ou l'immeuble Gutenberg, rénové il y a quelques années —, József Vágó est devenu, dès le début de sa carrière, l'une des figures de proue de la Sécession hongroise.

Sous l'égide de Wagner et d'Hoffmann

Et pourtant, bien que József Vágó soit, aujourd'hui encore, considéré comme l'un des représentants essentiels de la Sécession hongroise, ses réalisations à Budapest avant la Première Guerre mondiale ne sont pas toutes «orthodoxes», si l'on peut employer ce terme, par rapport à la caractéristique majeure de ce mouvement, à savoir l'affirmation du caractère national. En effet, certaines œuvres témoignent

ostensiblement d'autres influences, des influences «étrangères», et donc sans doute «regrettables», des influences qui, en tout cas, avaient des chances d'être mal vues, à l'époque, par les patriotes hongrois soucieux de créer une culture résolument magyare.

Comme le montre par exemple l'immeuble de logement construit en 1908, dont le rez-de-chaussée et l'entresol étaient occupés par un magasin de jouets connu sous le nom d'Árkád Bazár, l'ornementation de l'édifice, typiquement hongroise, servait de publicité au magasin : les représentations populaires de jouets ou les jouets eux-mêmes ont servi de modèles pour toute la décoration en majolique sur la façade de l'immeuble.

Mais József Vágó, tout en donnant à son bâtiment cette connotation nationale, se référait aussi au modernisme qui triomphait alors à Vienne, l'éternelle rivale de Budapest, le symbole de l'occupation habsbourgeoise. En effet, les rivets revêtus de majolique qui semblent fixer les plaques de majolique de la façade, évoquent ouvertement le rationalisme constructif d'un des édifices les plus célèbres de la Sécession viennoise : la Caisse d'Épargne de la Poste d'Otto Wagner.

La plupart des bâtiments que József Vágó a construits à Budapest jusqu'en 1919, date à laquelle il a émigré en Italie, après la chute de la République des Conseils, se rattachent à la fois à la Sécession hongroise et la Sécession viennoise.

Cette double influence est perceptible, par exemple, dans la villa Schiffer, une œuvre d'art total construite en 1910 pour un riche collectionneur et aujourd'hui transformée.

Dans cette demeure, dont la magnificence et l'esprit évoquent certaines réalisations d'Hoffmann, et notamment le Palais Stoclet, Vágó a dessiné tous les meubles, objets, vitraux, céramiques qui faisaient partie de la maison. Mais, selon son habitude, il s'est aussi entouré d'artistes d'avant-garde pour l'aider à parachever son entreprise : Károly Kernstock a dessiné et réalisé les vitraux du grand hall d'entrée ; Vilmos Femes Beck a sculpté les statues placées de part et d'autre du bassin central dans la même pièce ; József Rippl-Rónai a peint la toile autrefois placée dans le grand salon ; Béla Iványi Grünwald et István Csók ont réalisé les tableaux jadis intégrés dans le mobilier de la chambre de Madame Schiffer et du bureau de Monsieur Schiffer.

Mais, hormis ces œuvres, qui sont aujourd'hui des pièces de musée, les photos d'époque montrent combien l'ameublement de la villa Schiffer — les lustres, les fauteuils, les tables, les cache-pots pour les plantes, la rampe d'escalier, les cache-radiateurs du grand salon — avait un caractère viennois.

Ce double visage de Vágó, hongrois et viennois, est également manifeste dans le Casino de Lipótváros, un club d'été construit en 1911, et aujourd'hui hélas démoli. Composé sur le thème du noir et blanc, et parsemé de références à Hoffmann (les encadrements des fenêtres, le dallage, les bacs à plantes), ainsi qu'à Loos (la toiture de la terrasse), cet édifice pourrait passer pour l'une des réalisations

les plus abouties de la Sécession viennoise... s'il n'était ornementé, c'est vrai, de mille détails typiquement hongrois... et sis... à Budapest.

On peut toutefois se demander si ce mélange des deux Sécessions était vraiment au goût du jour, à l'époque, dans la capitale magyare... En effet, les petits fichus hongrois, qui sont mis en évidence dans une photo de détail du grand hall, n'ont-ils pas pour mission d'atténuer le caractère trop viennois des fauteuils de Josef Zotti, un élève d'Otto Wagner ?

La dernière grande réalisation de Vágó à Budapest avant son émigration en Italie, la villa Grünwald, construite entre 1914 et 1916 puis bombardée pendant la Seconde Guerre mondiale, recourt aussi aux deux facettes du modernisme : viennois et budapestois.

L'aspect général du bâtiment, avec ses grands volumes cubiques en briques, qui font penser à Olbrich, à Van de Velde ou même à la villa Schwob de Le Corbusier, contraste fortement avec certains détails du bâtiment, comme le portique en grès devant la façade principale, dont les éléments décoratifs sont, une fois encore, réalisés par la fabrique Zsolnay. Certaines parties du projet ont par ailleurs un aspect extrêmement dépouillé, comme le grand toit terrasse qui donne sur Pest et la petite maison construite de l'autre côté du jardin.

Vágó n'a cessé de chercher à faire la synthèse entre les deux Sécessions. Il a en effet toujours combattu sur deux fronts : celui de l'économie fonctionnelle et de la simplicité, qui devait mettre fin au gaspillage sous toutes ses formes et permettre l'avènement d'une architecture sociale, et celui de l'ornementation inspirée de l'art populaire, qui devait permettre, selon lui, de conférer à l'oeuvre un caractère artistique compréhensible par tous. Loin de concevoir ces deux fronts comme antinomiques, József Vágó les considérait, au contraire, comme des compléments.

L'entremetteur

C'est sans doute parce qu'il avait cette intuition profonde de la complémentarité des objectifs énoncés à Vienne et à Budapest qu'il a organisé, à Budapest, en 1911, une rencontre entre les deux chefs de file de la Sécession : Ottó Wagner et Ödön Lechner.

Bien sûr, cette tentative de confronter ces deux grands maîtres, issus de la même génération et qui avaient tous deux rompu avec l'éclectisme pour devenir les guides de la jeune génération, n'était pas sans arrière-pensée : József Vágó désirait aider Lechner à créer à Budapest une véritable école d'architecture, au sein de laquelle il pourrait enseigner ses vues aux jeunes architectes hongrois, comme Wagner le faisait à Vienne.

Dans un article écrit à la même époque, et publié dans la revue hongroise *A Ház* (La Maison), Vágó compare les démarches d'Ödön Lechner et d'Ottó Wagner,

en soutenant que, malgré leurs différences, leurs oeuvres avaient le même esprit : «Les travaux du premier [Ottó Wagner] sont comme son caractère : des lignes décidées, sévères, quasi puritaines. L'autre [Ödön Lechner] est délicat, fin, quasiment féminin, capricieux dans le choix des couleurs et des formes. Le premier s'est enraciné dans les traditions de la Renaissance ; il est conséquent comme un chêne ; il marche avec décision vers son propre objectif. Il élimine, avec une inflexible sévérité, les ornements inutiles, tout en en trouvant de nouveaux pour son propre art. L'autre, comme un poète ambulant dont l'âme est éternellement jeune, erre à travers les arts, cueille çà ou là une rose parfumée, en forme un bouquet, mais finalement, arrive lui aussi au même objectif que le premier en étant, comme lui, conséquent [...]. Dans leurs cœurs, l'esprit de l'époque a pris vie [...]. Dans leurs mains, les merveilles de la technique ont produit des fleurs artistiques et le travail sans vie des machines s'est animé. Ils ont fait retrouver leur unité à tout ce qui avait jusqu'ici été exploré par la technique, par l'hygiène, par l'esthétique, par les sciences sociales, et ils ont offert cette unité à l'humanité comme on offre un cadeau lors d'une fête : Voici, homme, ceci c'est toi, c'est toi qui a conquis tout cela, tout t'appartient ; l'air et la lumière qui pénètrent dans ta chambre bien construite t'appartiennent ; le gaz, l'électricité et le téléphone t'appartiennent. Toutes les conquêtes de la technique ont un seul but : rendre ta vie plus facile et plus agréable. [...] Tu es pauvre ? Tu ne dois pas pour autant vivre au milieu d'objets sans goût, l'art n'est pas aristocratique : il prend ses trésors au peuple pour les restituer à nouveau au peuple. [...].»

La fidélité de Vágó à ces deux écoles

Dans son œuvre ultérieure, József Vágó est resté fidèle à ces deux écoles. Il a toujours cherché à suivre un principe d'économie rigoureuse dans le plan et dans la construction, ce qui allait de pair, selon lui, avec le développement d'une architecture «sociale» et «moderne», mais il a toujours défendu le caractère artistique de l'œuvre et l'ornementation.

Il attachait bien sûr une grande importance à la structure du bâtiment, qu'il comparait au squelette d'un être vivant — «Le squelette, disait-il, permet déjà de dire si l'animal sera un oiseau, un chien ou un homme, et également si ce sera une femme ou un homme, petit ou grand, maigre ou gros, handicapé ou élancé, etc».² —, mais il ne pouvait se résoudre à réduire l'architecture à des questions de structure ou d'ossature interne. Il pensait que la charpente ne pouvait en aucun cas suffire à donner «un portrait complet de la beauté de l'être à venir». Selon lui, le travail de l'architecte concernait aussi l'apparence du bâtiment : «Les muscles contribuent aussi à la beauté du corps. Le visage, les yeux, la bouche, le nez et les sourcils, qu'on découvre tout de suite, sont des accessoires importants pour la beauté. Ces détails corporels ne sont pas uniquement décoratifs, mais des parties de la structure, comme le squelette. [...] Non seulement le nez, la bouche, les yeux, etc. sont des éléments

² József Vágó, lettre X à György Bölöni, Archives IFA, trad. fr. Hajnalka Boulet-Stefan et Anne Lambrichs.

«constructifs», mais les muscles, les vaisseaux, la peau, et même la couleur de la peau sont indispensables et ne représentent pas seulement des décorations agréables pour les spectateurs. Pour un bâtiment, la peau extérieure et sa couleur importent aussi».³

Il ne pouvait même se satisfaire d'une unité dans la pensée, d'une globalité dans le travail de conception qui aurait couvert tous les domaines et assuré une cohérence, du général au particulier, de l'ossature à la décoration. Pour trouver grâce à ses yeux, l'architecture devait être une incarnation : «Lorsque tous les organes intérieurs sont faits, le squelette, les muscles, les poils, la peau, il n'y a qu'un beau cadavre devant nous jusqu'à ce qu'on lui donne une âme, comme le Dieu de la Bible en a insufflé une dans son œuvre de boue. Un bâtiment ne vaut rien s'il est seulement impeccable d'un point de vue technique. Pour qu'il paraisse avoir des formes excellentes, il faut lui donner une âme et imprégner ses masses inertes d'une teneur sociale. C'est cette teneur sociale qui est essentielle».⁴

Il n'a jamais cessé non plus de travailler sur la particularité de l'expression architecturale ou, si l'on préfère, sur le caractère national de l'édifice.

En effet, il considérait le caractère national comme une sorte d'émanation naturelle de l'architecture, comme une résultante des sources, des références culturelles, du climat, du mode de pensée, du mode de construction, bref, de la tradition. Cependant sa conception de l'esprit national n'avait aucun caractère restrictif. Il considérait le nationalisme comme l'expression la plus noble du patriotisme, c'est-à-dire comme un mouvement d'identification à la Nation issu de la Révolution française et symbolisant l'appartenance du peuple à la Nation. Ce mouvement qui, à ses yeux, était indissociable des notions d'égalité, de fraternité et de communauté, coïncidait avec ce qu'il estimait être la mission suprême de l'architecture : exprimer l'âme du peuple, l'âme d'une collectivité.

Cette conception du nationalisme — ouvert à tous, contrairement au nationalisme xénophobe et fondé sur l'exclusion qui s'est développé un peu partout en Europe dans l'entre-deux-guerres — était si large que, dans les années 30, il n'hésitait pas à affirmer, par exemple, que le Karl Marx Hof était l'incarnation de l'esprit viennois ou que Notre Dame de Raincy était l'émanation du génie français.

Vágó n'a jamais prôné le particularisme ou la couleur locale, et sa conception du nationalisme n'a rien de commun avec le régionalisme, qu'il méprisait.

Par exemple, quand il s'est installé en Italie en 1920, il estimait que Rome, la toute récente capitale de l'Italie, ne pouvait pas rester axée sur des particularités locales, que ce soit l'Antiquité ou le baroque, mais qu'elle se devait désormais de représenter toute l'Italie, c'est-à-dire aussi bien l'architecture des Pouilles, que celle de Capri ou de Marconi.

³ József Vágó: *À travers les villes*, manuscrit, Archives IFA.

⁴ *Ibidem*.

Et c'est ce que lui-même a cherché à faire en Italie : il a étudié, déchiffré, s'est imprégné de la diversité de l'esprit italien, en prenant appui sur les mille facettes de la tradition, et non pas sur une seule qui serait considérée comme plus authentique que les autres. Il a italianisé son nom, sans doute pour mieux s'imprégner de l'esprit de la péninsule, et a commencé à travailler sur un projet de cité-jardin romaine, dans lequel il proposait une nouvelle typologie de logements sociaux adaptée aux recherches de forte densité expérimentées à l'époque dans les cités-jardins en construction à la périphérie de Rome et en travaillant sur le caractère italien des bâtiments, accentué par des surfaces murales massives, des doubles arcades jumelées, des terrasses, des toitures plates. Il a étudié des tas d'autres solutions dans ses petits immeubles collectifs, dans ses projets de villas romaines, d'école élémentaire, ou encore, de maisons économiques. Et il a atteint son but puisqu'il a été salué à plusieurs reprises, dans la revue turinoise *Architettura italiana*, comme un «maître d'architecture italienne».

Il serait fastidieux de montrer ici tous les projets de Vágó qui partent ainsi d'une idée ou d'une forme inspirée de la tradition nationale et qui aboutissent à une création originale qui n'a rien à voir avec le pastiche, la copie ou même l'imitation. Il est clair qu'il a continué à pratiquer en Italie le mode de création que l'école de Lechner a développé en Hongrie. Sans doute, d'ailleurs, ce mode de création est-il universel : les architectes, dans les grandes époques de création artistique, ne se sont-ils pas toujours emparés d'un certain type de «vocabulaire» pour créer des formes nouvelles ?

József Vágó s'est pour la première fois trouvé démuné de son mode de création habituel lorsqu'il a été confronté au programme du Palais des Nations au concours de Genève de 1926 : un Palais des Nations ne devait-il pas, par définition, se situer au-delà du génie national ? Or comment exprimer la quintessence d'une architecture supra-nationale ? Vágó a avoué à son fils Pierre qu'il n'avait pas réussi à trouver une expression architecturale satisfaisante pour son projet de concours. Et en effet — cela n'a pas échappé à Le Corbusier ou à Giedion —, il s'est inspiré, en allant presque jusqu'au pastiche, chose qu'il n'avait jamais faite auparavant, de différents monuments emblématiques de l'histoire de l'architecture construits dans différents pays : Sainte-Sophie, le Palais des Doges, etc.

On peut donc imaginer à quel point il a dû être mortifié des accusations de passéisme que Le Corbusier a lancées contre lui lorsqu'il s'est trouvé lauréat du concours ex-aequo avec huit autres candidats. Lui, un architecte passéiste, alors qu'il n'avait cessé de se trouver à l'avant-garde dans son pays natal et de lutter contre l'académisme ?

Il a travaillé comme un forcené, de 1926 à 1931, pour trouver l'expression architecturale «moderne» du Palais des Nations, dessinant des projets de plus en plus expressionnistes qui lui auraient valu la célébrité, s'ils avaient été réalisés.

Après son épopée genevoise, Vágó a publié à Budapest, en 1930, un ouvrage théorique, *À travers les villes*, dans lequel il a développé une véritable philosophie de l'architecture ; il a dessiné un immense projet d'urbanisation de Budapest ; il a construit des immeubles sous le manteau, — il n'était pas admis à l'Ordre des architectes hongrois créé en 1923 — ; et il a passé les dernières années

de sa vie, pendant la Seconde Guerre mondiale, à Salies-de-Béarn, à dessiner un contre-projet de la Ville radieuse de Le Corbusier, intitulé the City of To-Morrow, dans lequel toutes les habitations, organisées en duplex, comme dans son projet romain, jouissaient d'un jardin ou d'une terrasse...

Épilogue

József Vágó, défenseur de l'ornement et du caractère national, n'a jamais partagé la conception de la modernité de Le Corbusier, qu'il jugeait sectaire et réductrice. Mais il n'était pas pour autant un architecte passéiste ou rétrograde, comme l'a prétendu Le Corbusier !

Toute sa pensée s'articule en réalité autour d'une interrogation sur la notion même de progrès. Il n'a jamais pu ni voulu se résigner à ce que le progrès engendre des pertes de savoir et de civilisation. Il a défendu la création artistique mais il n'a jamais cessé de se battre pour que demeurent vivaces les valeurs culturelles de ceux qu'il nommait les hommes civilisés.

En un mot, s'il était socialiste et s'il défendait une architecture accessible à tous, il n'était pas partisan d'un nivellement par le bas : il avait une opinion précise sur ce qu'est « le propre de l'homme » et sur les valeurs à préserver pour que l'on puisse encore parler de civilisation européenne du XX^{ème} siècle. Comment pourrait-il être question, sous prétexte d'économie ou de rationalité, de supprimer le « superflu » du domaine de l'architecture ? « Même le plus pauvre mendiant a droit au superflu », écrivait-il, en citant Shakespeare.

L'œuvre construite et théorique de József Vágó, au-delà de ses qualités architecturales et de son intérêt en regard de son époque, tourne ainsi autour de questions qui me semblent encore fondamentales aujourd'hui : l'architecte a-t-il une mission qui dépasse le caractère de la construction proprement dite ; est-il encore concevable de considérer l'architecture comme un art ; l'architecture doit-elle conserver son caractère pérenne, c'est-à-dire être conçue pour « l'être humain » en général, et non seulement pour répondre à des programmes d'urgence destinés à ses contemporains ? Et enfin : peut-on encore accorder de l'attention au « superflu » ?



Budapest, Kunstgewerbemuseum, Treppengeländer im Eingang, 1891—1896

1. Ödön Lechner: Detail of the entrance, Museum of Applied Arts,
Budapest, 1896

Ornament and function in unity

It can be summarily said of the architecture of Budapest in the target period of the conference that on the one hand it was part of a longer process of urban planning and construction similar to that in Paris, launched under the supervision of the Council of Public Works of the capital after the Austrian-Hungarian Compromise of 1867, and on the other, it contains the highly complicated period following World War I. By 1896, the Avenue (Sugárút) had been constructed (and a new one was soon required) ; the greater circular road (boulevard), a new bridge over the Danube, and the water pipe network had been completed, the electric network began to be installed, and in addition to trams, the first underground of the continent was also in operation. The city continued to expand : beyond the circular road in Pest and south of Castle Hill and up the hills in Buda. Separate districts emerged for government offices, banking and entertainment in Pest ; schools and universities, palaces of culture, were wedged in amidst the multitude of tenement buildings, the public buildings of the new middle-class way of living, the department stores and market halls of new building types, and the buildings of social functions as well as in the residential areas of detached houses and suburbs (*Magyar művészet 1890-1919*. Budapest, Akadémia Kiadó, 1982). The style of architecture shifted from historicism to eclecticism, more and more frequently including elements of different trends of the art nouveau just like in all other metropolises, before the attractive spaces and forms of vernacular architecture came to ascendancy as well. Since classicism, architectural engineering was also on the rise : iron structures were created independently or with masonry in a variety of building types containing domes, halls (cathedrals, railway stations, exhibition and market halls).

Apart from the most representative buildings hence made of stone (e.g. the Parliament) and the halls of iron structure housing large masses of people, the city was built of plastered brick masonry. Every building had ornaments : architectonic elements, ornamental sculpture, graffiti or most often plasterwork.

There were new and old ideas in the background of this phenomenon. Frigyes Spiegel, architect and critic in the periodical *Magyar Iparművészet* (Hungarian Applied Art) in 1897 wrote that „in future decorative art will take first place” since in a century of a „*practical bent*” it also addressed itself to the utensils and declared it to be the task of art (instead of creating pictures and statues). Learning the lesson from the style art of secessionism, he thought in terms of a new

architectural style which he anticipated to emerge on the basis of decorative wall creation. On the other hand he deemed this idea referring back to the renaissance.

It is intriguing to list some other Central European analogies, as they touch on a specific question of Central Europe : that of the *national style* the discussion of which is beyond the scope of this paper.

Modernist Czech architect Antonín Balsánek contributed an article entitled „Modernism or national trend” to a dispute in the periodical *Volné Smery* in 1898, contending that there was no contradiction between the two that would call for an either-or choice. The architectural tasks rooted in the local conditions and dictated by the time were namely different all over. Balsánek proposed his contemporaries should take the renaissance as the starting point of the modern style, especially Czech renaissance, the peculiarities of which could be the basis for a peculiar Czech modernism. This can be tied to the material used in the Czech renaissance : the plaster.

Obviously, in the architecture of the region, the concept of national style based on a country's own traditions and needs, and applied art as a constitutive factor of the prevalent style of the period also affected the concept of modern architecture in that it also implied an interest in ornamentation in addition to the known modes of spatial arrangement and forms.

A contrary approach adopted upon the influence of the Paris World Fair of 1889 was an earlier statement by Czech Hugo Gordon Schauer (*The architecture of the future, Národní listy*, 1890). In Schauer's view, the precondition for the still unborn *modern style* in architecture was a return to the „inherent simpler elements” of architecture, reduction to the Vitruvian foundations : four walls and ceiling. The next step towards a modern style was to stress and define structure and the function it embodied. Then came the clarification of the question of form. In Schauer's opinion, new architecture based on the *harmony of function and form* was basically different from historical and revival architecture created by the harmony of thought and form. He conceived of *style as decoration* in architecture. That – „the fact of ornamentation – is pushed into the background” in modern architecture, he claimed.

That this puritanic logic was no mere fiction is proven by Polish Wladyslaw Matlakowski's book *Podhale's folk architecture* (Krakow, 1892) who took a close look at these questions. He described the orientation and apertures of the Tatra mountain cottages as functionally dependent on need as well as geographical and meteorological conditions, while **ornamentation derived from the nature of the material (wood) and the manner of construction (structure)**. In other words, there were living traditions for the reductionist and vernacularist practice of basic elements discovered just at the time of the demand for such architecture being articulated, and in this tradition ornamentation was an organic part of housing.

They did not think in terms of dualities, having to be either pro-functional or pro-ornamentalist. Between the two poles of style-architecture and reductionism there was living peasant architecture in the territory of the Austrian-Hungarian Monarchy. How familiar society in the broad sense was with this and with folk art is aptly illustrated by professor Gombrich's personal recollection in the introduction to his book *The Sense of Order* (1978).

Peasant architecture belonged to traditional constructively based architecture, as discovering the Zakopane culture in 1886, the Polish painter Stanislaw Witkiewicz was convinced and as it was later explicated by Hungarian Károly Kós, too. (National art. Magyar Iparművészet 1910) „Some of the ornaments follow from the nature of the material and the manner of construction,” Matlakowski noted. In other words, the structure and the material were „artistic” by themselves. However, ornamentation also had its role, precisely on the most important structural element. In his article „Zakopane” the architect Wladyslaw Ekielski (Architekt, 1900) called it **structural-decorative motif**. Regarding the new building material, Spiegel who failed to see in the structural potential of iron the conditions for a genuinely new variant of **constructively** based architecture spoke about its ornamentation in the same way as he said it was the architect’s job – just as the artist’s with Schauer – to decoratively finish the iron structure. That is, nor reductionism necessarily rejected ornamentation.

The dilemma of function versus ornamentation, or its evasion with reference to peasant architecture cannot be demonstrated in the Monarchy in the 1890s. Budapest's architecture was upset in those years by an architect of extraordinary influence who drew on a variety of sources to knead them into a highly specific individual style, thus determining the new face of Budapest : Ödön Lechner. He studied in Budapest and at the Bauakademie in Berlin (also style and iron construction), then worked in France on the restoration of rural chateaux in 1874-78. He got acquainted with both the sumptuousness of the late gothic-early renaissance castles as well as the puritanism of contemporary Paris architecture (Bibliothèque Nationale, Bon Marché department store, the iron and glass hall of Trocadero built in 1878). In Budapest, the French influence is reflected by his tenement building along the Avenue across from the Opera House (1883) and the Thonet business centre downtown (1889). (See in Zsuzsa Mendöl's chapter on Lechner in the above mentioned book *Magyar művészet 1890-1919*). The former presents a rich variety of positive and negative spaces and spatial forms. The latter has a steel structure and it is faced with **ceramic** on the front.

In a statement of 1903 ("About the master school", *Az Újság*) Lechner named iron, glass and also pyrogranite as the new structural materials. Ceramic came into the repertory of the architect upon the impact of Hungarian manufacturing and home crafts in the Great Plain, when he was working on the reconstruction of a town hall (Szeged, 1882-84). His autobiographic recollections of 1911 reveal that his attachment to ceramic primarily as a facing material was reinforced by the knowledge of that environment, need for colour and functionalism apart from tradition : "A washable, non-porous material keeps a building hygienic and preserves its original pleasant colours. Colour was also an argument for ceramic, as was the thinness and small volume of the tiles." Besides, „None of the stones quarried in the country are suitable to be used for structural construction." Ceramic is ornamental in character, hence Lechner used it as the material for secondary structural elements and facing. He designed the primary structures – overtly or covertly – in metal.

He covered the Thonet house in pyrogranite elements produced by the Pécs-based Zsolnay factory celebrating its 150th anniversary this year, which played a peculiar role in the architecture of the Monarchy with its architectural ceramics. In the '80ies, Lechner visited London and Paris two times with Vilmos Zsolnay, the factory founder. In addition to the Indian building ceramics at South Kensington Museum, the forms and ramifying non-linear, open spatial relations of the Indo-Gothic or Anglo-Indian style (discussed by Raymond Head in his book *The Indian Style*, 1986) captured his imagination. Using ceramics, he created a colourful specific new form of ornamentation of 19th century architecture, which is regrettably not discussed in the excellent summary of Peter Collins (*Changing Ideals in Modern Architecture*) and which is usually compared to Gaudi's art.

At this point one cannot avoid touching on two specifically Hungarian questions that influenced the survival of ornamental architecture. One was that of flourishing peasant art, the other was Hungary's relation to India.

It is well known that the Vienna exposition of 1873 gave a boost to the popularity of **folk art** so much so that together with homecraft growing out of it, it was now evaluated as art. (Jacob Falke : *Die nationale Haus-industrie*, Wien, 1878 ; Alois Riegl : *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, 1894) The "discovery of folk art" became an unrivalled "success story" in Hungary. Via architects, fine and decorative artists, artisans and businessmen, it transformed the country's general visual culture from intimate trifles to cities. It lent a specific idiom to the modernizing country that used it proudly for representation. (*The discovery of folk art. Studies on folk and applied arts 1875-1899*. Ed. Hedvig Szabolcsi. Budapest-Szolnok, 1973. Hung. Academy of Sciences, Art Historical Research Institute - Ethnographical Research Group - Damjanich János Museum) Collection and systematization of folk art concentrated on motifs at that time, while scholars were absorbed in a debate of little relevance to our subject now : the national or international, primeval or historical character of Hungarian folk art. Although the richness of folk art was extraordinary, they were little interested in its causes and functions.

The polemic was triggered off by József Huszka's Hungarian ornamental style in 1885. Professor of art history Gyula Pasteiner immediately responded, calling the motifs planar ornaments hence primitive (*The national element in old Hungarian art*, Művészi Ipar, 1885/86), and stressing that both in architecture and in applied arts the purposeful structure is the essential point : "the creative spirit is manifest in the structure ; the ornament... is merely additional," enhancing the beauty implied by the functional structure. This division of structure and decoration was presumably an outcome of the practice of historicism and the survival of traditional spatial forms and relations in it. Although Huszka emphasized that the ornaments he divided into three categories (clothing, woodworking, ceramics) including architectonic elements and modelled pieces obviously contained other than planar ornaments as well (Hungarian peasant and renaissance ornaments, Művészi Ipar 1888), scholars failed to realize that ornamental folk art was a complex and all-inclusive art type different in function from autonomous grand art. The creative artists (perhaps also Lechner) drew inspiration from the ornaments. Lechner, for example, relied on them for his peculiar ceramic **ornaments which were functional elements** at the same time (stair-railing) as well as **sign-like**

meaningful forms, and forms of embellishment of the traditional architectonic elements (forms of apertures, columns etc.) which were thus placed greater stress on. But he was also inspired to create a lot of **functionless elements** as well (roof crest and peak ornaments). When asked whom he made them for, as they were perfectly invisible, he is rumoured to have answered : „for the birds”. (At this point, too, it is important to stress the antithesis between the analytic character of scientific thinking and the synthetic, and also donative, character of creation.)

In addition to the planar ceramic ornaments, Lechner also used these types for details of the Museum of Applied Arts of a steel structure (1896). His motifs are animal and plant figures similarly to folk art, as well as rhythmic and fluctuating forms. This building also displays a novel system of spaces and spatial forms, which was made possible by the metal structure. The horizontally and vertically open spaces and space linkages, the forms, proportions and rhythm of spaces are basically ornamental in character. (See Gaudi's Güell palace!) Thereby he created a unity of structure and ornament that eliminated the difference between academic (artistic) and polytechnical (engineering) architecture, the dichotomy of structure and decoration. His spaces are functional ; multifunctional spaces are united in an **ornamental whole**.

Huszka also noted that the Hungarian floral ornaments compare well with the "flower language" of folk poetry, suggestive of an idiosyncratic taste. Scholars overlooked this cultural anthropological question, but architects, decorative designers and artists (e.g. József Rippl-Rónai, a member of Les Nabis group of Paris who adopted flower symbolism) hailed this flower language and its liveliness. With the spread of floral Art nouveau (a term introduced by Tschudi Madsen) it became obvious that folk art was not alien to "modern style" also applying natural motifs (see teacher of the school of applied arts, István Gróh's article in the periodical *Magyar Iparművészet* 1899 : Our future style.) Even the foreign eye acknowledged the presence of the "characteristically Hungarian feeling" in the international style (Walter Crane : *A few words about Hungarian decorative arts*. *Magyar Iparművészet* 1900).

Let me mention here some key concepts of that time! Lechner himself named **vitality** as the characteristic of architecture in his Autobiographic sketch. He referred to his French experiences, saying : in France, a family flourishes as long as they have buildings erected ; French architecture „remained in the perpetual motion of life”. One may contend that the vitality of folk art is close to Lechner's biologism-based vitality. Frank Lloyd Wright's notion of conventionalization was based on the Egyptian lotus and the Greek acanthus motif, postulating the ability of architecture to express the life principle inherent in the flower. Worringer's notion of empathy clearly declared that the value of any artistic form was the function of its life value. Somewhat later, of course, than Lechner, they were also touched by the vitalism of the turn of the century, which permeated a wide spectrum of phenomena in the studied period, and which constitutes the precondition for the emergence of **organic structures**. In this sense, it can be stated that Lechner was characterized by thinking in terms of connections : by the organic unity of the functional ground-plan, structure and ornamentation, or conversely, by ornament, ornamental structure and ground-plan. His architecture was utterly new in this sense and can be labelled as organic.

Lechner's spatial forms and systems were also influenced, apart from the French experiences, by a kind of **Indianism**. An indication of this is the password he used to submit his plan of the Museum and School of Applied Arts for the competition : „To the East, Hungarians!” In Huszka's opinion, the tied bunch of flowers characteristic of the Hungarian floral ornaments is of oriental origin, too. Regarding India, in Hungary it was the passionate historical researches of Orientalists which formed the basis of the recognition of Hungarian prehistory. At the end of the 19th century, the Asian relations of traditional arts, especially of peasant ornamentation and architecture, were also referred, first and foremost to India. The wealth of the forms of Ödön Lechner shows that in the '90s he had been deeply fascinated by the forms and colours of Persian and Indian decorative arts. Ceramics became the equivalent to the carved and inlaid stone patterns of the monumental Mughal buildings of India. One tends to think first of all of the multicolour planar ornaments and of the sculpted pseudo-domes of Indo-Islamic architecture. But Lechner picked motifs for his two-dimensional decoration in the half-open entrance-hall of the Museum of Applied Arts from József Huszka's collection, „The Hungarian Decorative Style”. He particularly favoured different variants of the rose. In Huszka's opinion the rose (or heart) motif is the Hindu indraju itself, the motif of fold art is symbol of the Sun. This is an example of how Hungarians found special national values in a typical motif of both of the European Modern Style and Indian art.

The ceiling of the entrance covered with coloured glazed tiles is divided by irregular ribbing giving the pattern of huge intertwining flowers, adorned with hanging rosettes. The pillars, openings of the entrance-hall and the interior architecture all rest on the form of Indo-Islamic palacial architecture. The outward appearance of the building represents the Indo-Islamic trend alloyed with Venetian Gothic, that is, the Indo-Gothic style which bears a close relation to the Islam style of the one-time Royal Panopticon in London, to its facade covered with coloured tiles by Minton. The elements applied include foiled framing of openings, battlements, ribbed Indian dome with high-rising pinnacle and a “pavilion” on the top. (Lechner had never visited India but maybe he met the 19th century cult of Alhambra in the architecture of London and the iron-glass constructions in Islam style of the different exhibition halls there which are well discussed in the book of John Sweetman : *The Oriental Obsession*.) However, the flowers adorning the facade, the coloured tiles and lace-like ornaments of the roof attest to Lechner's inexhaustible **ornamental imagination**.

In this building and later, the individual application of the ornamentation, its colourful, planar and spatial variants earned Lechner's life-work a separate place in the history of Indo-Gothic style. His style became “Indo-Hungarian”. (K.Keserü : “Indian influence on Hungarian Architecture”, in : *Hungarian Scholars on India and Indology*, New Delhi 1992) Later he abandoned the Gothic and Islamic elements on the facade of Postal Savings Bank (1900-1901) and used “national” and individual sculpted motifs in the roofing. Among the latter is a probably “dancing” variation of the tied bunch of flowers.

Lechner went on producing unities of structure and ornament. In his Geological Institute (1896-99) the structure is partly of iron-concrete enhanced by the decorations : the undulating and riveted stucco covering of the supporters (Márta

Nemes : *Ödön Lechner's Geological Institute in Budapest*. 1993), without determining the ground-plan. Next was the concrete and iron structure of the Postal Savings Bank (1899-1901) ; its plain facade enlarged by gable and battlement, and its structure partly concealed by wire-lattice walls inside allowed for a wealth of planar floral ornamentation supplemented by the supporting elements, and the modelled ceramic roof crests and peaks outside.

Though he had no more successful competition projects in Budapest (he only designed the entrance and sitting recesses of the Ernst Museum in 1912), his influence was penetrating. His followers (about them see János Gerle : "Thoughts about the Hungarian architecture at the turn of the century", in : Gerle-Kovács-Makovecz : *A századforduló magyar építésze*, 1990) not only adopted but also spread all over the country his planar floral ornamentation (K. Keserü : "New Developments and Historical Continuities in Contemporary Hungarian Artistic Allegiances", in : *By Force or by Will*, St.Andrews, 2002, ed. by Jeremy Howard), bringing about peculiar, regionally valid townscapes in the new city centres (K. Keserü : "Vernacularism in the Context of the National and Regional", in : *Vernacular Art in Central Europe*, Cracow 2001). Colour, form, and ornament assumed functions in city planning. (Bakonyi-Kubinszky : *Lechner Ödön*, 1981)

With an ingenious association of words, Ödön Lechner published his article „Hungarian **form language** was not but will be” in 1906 (*Művészet*). He knew the Semperian concept of style which was based on the ornaments and also knew the theory of his professor, Karl Boetticher on the ornaments as symbols. (Katalin Sinkó : Notes to the question of the national „form-language” from the view-point of the history of sciences, in : *A nemzet antropológiája*. Ed. by András A.Gergely, 2002) He described the evolution of the formal idiom of various great cultures (peoples) based on Semper and similarly to Witkiewicz. In his architecture, he created an ornament-based architectural language or style from planar decoration through plastic structural elements to spatial forms and connections. He argued that the styles of various ages and peoples, developed on the basis of "their needs" and "their building and decorating materials", were of equal importance, his own style could also be deemed national and modern at the same time, thus resolving the two key questions of Central European architecture of his time.

István Medgyaszay, who professed to be a disciple of Lechner but was actually Otto Wagner's pupil (his career started in 1904), attributed a world view to every age similarly to his predecessors (Schauer, Lechner) and looked upon it as the source and shaping force of the arts and architecture (On the artistic form of ferroconcrete. *Művészet*, 1909). He also called the (external) climatic and geographical conditions as well as the (internal) physical and chemical characteristics of the building materials as a force. His conception was thus organic, perceiving the parts in mutual interrelation. He called architecture the art of building, seeing the engineering (scientific, cognitive) and the artistic activity in unity. Actually he described the harmony of nature and art claiming that architecture was the „sensualization of the eternal forces and laws of nature in due **artistic form**”. This organic view was presumably the outcome of his earlier study trips

exploring peasant architecture (1904). (Medgyaszay's writing entitled „About a few Székely houses, villages” was published in *Művészet* 1905.)

Medgyaszay studied ferro-concrete building system at the office of Francois Hennebique in Paris in 1906-7, and revising the history of architecture with the help of a coherent set of viewpoints, he explicated the „principle of iron-concrete” on the basis of its complex physical properties (liable to free shaping in size and form owing to its resistance to pressure and traction). In search of the „artistic form that suggests this interplay of forces” different from stone and wood, he presented some details of contemporary German ferroconcrete architecture stressing their naked sincerity. However, in his view it was not expressive enough. As he explained : various forces could be characterized by various (convex, concave) forms ; the „story” of loading, power transmission, carriage as action, movement could be exposed partly by these and partly by the omission of the redundant, though customary architectonic forms, by the lack of accent on the details that were insignificant for the working of the forces. In the materialization of the forms and the story of forms-forces Medgyaszay referred to fine arts (actually to Lessing's theory) as his model, and his forms may as well be termed sculptural, which was later indeed realized in expressionist architecture or by Le Corbusier.

The expressive form principle of Medgyaszay which took first shape in the inside of his theatre of Veszprém (1908) was completely new (Imre Kathy : *Medgyaszay István*, 1979), based fundamentally on the form-centric thought of modern art, and not on ornamentation. That was in relation to his studies in Vienna. After his reductionist summary of his conclusions drawn from Wagnerian architecture in a functionalist department store plan of brick-metal-glass and "architectonic ornaments" (1902), he also experimented with Wagner's monumental style using symbolic architectural elements (Plan of a church of a fountain, 1902-3), which he also rendered as - orientalist - mass forms (plan of a National Pantheon). Studying Transylvanian architecture he enriched his expressive arsenal with new symbolic elements (Kalotaszeg church tower, Székely gate, the fore-ground which „lets people out” /on that, see K. Keserü : "Traces of symbolism in early 20th century architecture", *Művészettörténeti Értesítő* 1983/4). In his realized works, he harmonized the monumental form with these symbolic elements (Gödöllő atelier houses, 1904-6, Chapel in Ráosmulyad, 1910) and with the partial forms that expressed the effect of forces. Ornamentation played a role in bringing about this coordination in both cases.

He differentiated ornamentation from forms. He drew his ornaments from folk art, from the „formal idiom” of the peasantry in a Lechnerian sense, but together with those „symbolic” architectonic elements which were decorated by ornaments originally. First he presented them as such in the Gödöllő studio houses then in his ferro-concrete „experiment”, some details of the theatre of Veszprém. It is known that at his lecture at the 8th international congress of architects in Vienna (Die Künstlerische Lösung des Eisenbetonbaues, *VIII. Internationaler Architekten Kongress*, Bericht, Wien, 1908) he also presented his drawings made of the peasant houses and their details in Kalotaszeg in 1904.

Ornamentation was ascribed a place in part in reticulated cast iron-concrete elements (parapets, railing, consoles) similar to the latticed elements of wooden architecture, and the aperture forms and framings also borrowed from wooden constructions. He used some applique ornaments as well : framing, stressing metal or ceramic motifs or row of motifs - both as elements in structural or dividing function and as ornaments in their own right. Ornamentation of diverse functions, therefore, unites the functionally different architectural elements and subtly counterpoises the monumental forms of mass.

Medgyaszay did not deal with questions of style at all. He was interested in the interrelation of (symbolic and functional) architectural elements and forms, as well as form and ornamentation. He probed into the "humour" out of which peasant architecture produced and decorated its specific elements. He adjusted it to the monotony of mass housing. He worked on tenement buildings and housing estates in Budapest from 1909. The reticulated motifs of balcony balustrades and projecting cast iron-concrete balconies of multi-level tenement buildings with low or flat roofs became rhythmic ornaments of the increasingly puritanic facades, (Budapest, 2 Orlay street, Elek str., 8 Dorottya str., Fadrusz str., József Attila str.) assuming a relief-like reduction by the 1930s. His housing estates had been built up in accordance with the so-called free system of the traditional Székely housing and always in gardens. In this method every side of the buildings became facades with the same importance of balconies that is the ornamented forms (villas for civil servants, Budaörsi str. housing estate, Németvölgyi str. tenement buildings). In the changing civilization, his artistic tactfulness manifest in ornamentation and in creating transitional elements between high and low, closed and open spaces was lost. In our age, among the young Hungarian architects a new concept of ornament has been born as an outcome of the early XXth century ornamental architecture. As Péter Sugár says : ornament is the form of the contact of two worlds, of that place where two worlds enter into communication with each other. That is, ornamentation is **communication** (between a /building/ body and the outside world) and the method of communication at the same time. The basis of this cognitive and contextual character of ornamental architecture is certainly there in the life-works of the late XIXth – early XXth centuries' architects.

On the basis of the preceding discussion I venture the assumption that ornamentation was a sort of art concept at the turn of the 19th and 20th centuries. In architecture, ornaments were the vehicle of the artistic element in addition to the engineering part, including all the forms that were not purposive or, more precisely, that had an additional - poetic - function besides their utility (but engineering construction was also regarded as creation). In a broader sense, ornamentation meant the non-representative element of a work of art (Bernard Berenson : *Florentine Painters*, 1895). Berenson differentiated the aspect of a work of art that represented the form of things hence it was illustrative, from the decorative part that he regarded as **presentative** in character. That, in turn, contained the most essential elements of artistic creation : proportions, harmonization, spatial composition, etc. - what were brought about by ornamentation in Lechner's and Medgyaszay's lifeworks. Let it be noted that around that time Henri Bergson proclaimed that the precondition for art as

such, and not just for ornamentation, was purposeless lingering and the "luxurious memories" thus gained. Ornamentation was poetry transforming architecture.

The Central European sources having been reviewed in the first part of this paper were selected by Andrzej Szczerski and Jindrich Vybiral under the CEEPUS program led by K.Keserü.

ANTHONY GALL
Architecte, Hongrie

**A return to pure Sources
The Role of Folkarchitecture in the early architectural Work
of Károly Kós**

An experiment in form : the Pavilions of the Budapest Zoo

In July 1908 the architect Károly Kós (1883-1977) and his colleague Dezső Zrumeckzy (1883-1917) travelled to the Kalotaszeg region in Transylvania (an ethnographically distinct area surrounding Kolozsvár (Cluj)), to study and draw the vernacular architecture of the region. It was one of many such excursions for Kós, already well familiar with the architecture of this area. Kalotaszeg was in fact the centre of interest for many Hungarian artists at the time and the subject of the first volume of Dezső Malonyay's comprehensive publication, "A Magyar Nép Művészete" (Hungarian Folk Art - (1907).

On this occasion the two architects visited the villages of Magyarvalkó (Văleni), Magyargyerőmonostor (Mănăstireni) and Körösfő (Izvoru Crișului), before returning to the railway station at Sztána (Stana) by foot. Along the route they passed the site where Kós would build his famous studio-home, Varjúvár (Crow Castle, 1910). Kós and Zrumeckzy carried full sketch-books on their return to Budapest. Awaiting them was a unique opportunity to build upon their joint Kalotaszeg experience : a commission from the Budapest Municipal Council to design the pavilions of the new Budapest Zoo.

The handful of small zoo pavilions in an inner-city parkland setting designed by these two young architects count amongst the most exotic and interesting realisations of the architectural spirit which prevailed in Hungary during the first decade of this century. The placement of such a major and unique project, occupying a prime position in the construction of civic identity, into the hands of two recently graduated architects highlighted the extent to which the architectural ideas and philosophy shared by Kós and Zrumeckzy coincided with official Hungarian architecture of the time. Hungarian Pavilions at International Exhibitions of the period such as Paris (1900), St Louis (1904), Milan (1906) and Turin (1911) all clearly exhibited the hallmarks of "National Style". Patronage of young artists like Kós and Zrumeckzy by city elders and senior public servants was an important contributing factor to their early successes.

Dénes Györgyi (architect - 1886-1961), another member of the loose grouping referred to as the "Fiatalok" (Young Ones) to which Kós and Zrumeckzy also belonged, identified the small village amongst the hills as the source of the special atmosphere of

the Zoo. These 'small villages' could have been no other than the small villages in Transylvania known to Kós and Zrumecky from their studies and recordings of folk architecture in the villages of Kalotaszeg. About the zoo pavilions, Denes Györgyi had the following to say :

*"A new atmosphere has been brought by these few [zoo] houses which have appeared amongst the stone mass [of Budapest]. It is an atmosphere similar to that we have seen somewhere amongst the mountains in small, leafy villages where Hungarians live. This atmosphere, fresh, refined and distilled, captures us anew. The splendid surroundings, the perspective of the pathways, the artistic placement of the buildings and the artistic and constructional grasp visible in so many other little things, come together in such a way that not only has a beautiful zoo been created in Budapest, but one which is practical."*¹

The direct use of the results of the documentation of vernacular architecture in a very public and cosmopolitan environment resulted in the transforming, so to speak, of Transylvania into one of the "cultural events" of Budapest. The stroll in the zoo clearly ascribed to the zoo a role as participant in the construction of civic identity. The visitor could breathe in and experience an atmosphere far distant from the hectic bustle of life in the big city. On stage a new type of contemporary architectural experiment was being presented to the public : an architecture human in scale, created in harmony with the environment and developing pre-existent models from vernacular culture. Clearly, the overtness of the "cultural" role within a more widespread search for National Style set the zoo apart from previous attempts to transport the country to Budapest, especially the reconstructions of villages in the City Park for the Millennium celebrations of 1896. The Zoo was an inhabited and living environment, as functional as it was exotic.

Drawings for the zoo provide an interesting insight into the way the zoo was imagined in the minds of Kós and Zrumecky. In none of the drawings did other buildings appear : always they presented a picturesque composition in the landscape. For example, in the case, there was absolutely no distinction at all in drawing style or manner which would indicate that one subject dated from seventeenth century rural Transylvania and the other from Budapest of 1908. Both existed as one and the same; products of Kós' pen. For all intents and purposes, transgressing time and distance, a small site adjacent to the City Park and the main western railway in Budapest became Transylvania.

The Deer House is reminiscent of the solitary log-house standing on the slopes of the Transylvanian Alps. The design preserved the simple structure of the vernacular housing of Kalotaszeg.

Whilst the Deer House could be seen as having a closer relationship with surviving folk architecture, the Buffalo and Bison House harked back to the seventeenth century Kalotaszeg minor noble's house described and illustrated by Károly Kós on the basis of the following historical account :

¹ Györgyi Dénes : Az Állatkertről.

"In A.D. 1653 I began to build the then (incommodious house) [hodály, hodályos ház] with the Sztána carpenter János Bot. The old house was freshly shingled and a verandah was added. We built a new house for my son out of stalwart logs, with a stone base, between the new and the old house a fine lookout tower and verandah was constructed, also out of logs..." (Károly Kós : Régi Kalotaszeg, 1911, 43.)

Within this "quotation" of the construction of this medieval house exists a poignant description of the birth of the form-making principles identified by Kós as being inherent to folk architecture. There were also close parallels with some early alternative drawings of "Crow Castle" which would seem to indicate that this 'reconstruction' provided a major and direct source of influence and inspiration to Kós' work at this time.

The early "Crow Castle" drawings, subtitled "Small House in Transylvania" also serve to re-emphasise the close relationship between certain Zoo pavilions and forms of Transylvanian housing. Vernacular models of the peasant house and outbuildings and the "farmyard" created by the juxtaposition of farmhouse, stables, barns and other outbuildings underlie the plan of the Pheasant House and the Poultry Run. These vernacular models constituted the most simple expression of the spatial enclosure, maintaining notions of yard, wall and gate without the overt presence of fortifications seen in medieval models.

The farmyard and its architecture represented the smallest and most intimate scale of village architecture, connected directly to the livelihood of the household. The "farmyard" experience, whilst probably familiar to many of the parents of the young children visiting the zoo, was most likely to be a totally unique experience for a burgeoning first generation of young Budapest residents.

Perhaps one of the most striking of the pavilions designed by Kós and Zrumecky was the Bird House. Unlike any of the other pavilions, with the exception of the pyramidal spire of the Pheasant House, there was a strong and distinct basis upon vernacular Church Design. In particular, the dominating Tower with its four towerlets recalled the archetypal Protestant Church towers of Kalotaszeg. With the Tower as focal point, the Bird House could be seen as constructing the picture of the church in the Kalotaszeg landscape from a variety of aspects/directions of the zoo. If the zoo was to be seen as the construction of the rural Kalotaszeg, complete with an inventory of vernacular and medieval building traditions, then the Bird House fulfilled the role of the church, focus for life and spiritual centre in the rural community.

Although Kós' and Zrumecky's architecture made use of the decorative possibilities of folk art, form-making patterns and structural principles were recognised in folk architecture with the assistance of the directives already set out in the work of famous contemporaries such as the Finnish architects Saarinen, Gesellius and Lindgren. Similarly to Kós' and Zrumecky's later efforts, these Finnish architects also found the inspiration for a new national architecture in a remote, rural region of their country : Karelia. The patterns and principles recognised by Kós and Zrumecky in vernacular architecture became essential to the architecture of the zoo. The zoo pavilions illustrate the designer's reliance on forms intrinsic to folk-architecture rather than on the

decorative nature of folk-art *per se*. This was a fundamental difference which distinguished their work from more general trends in Hungarian or European architecture.

A Vernacular typology

Finnish precedents in creating an independent and regionally inspired architecture provide an important background to Kós' attempts to develop an independent and contemporary architecture within Transylvania. It can be argued that, for Kós, the concept of an independent "Transylvanian" architecture, although initially framed by Budapest's enthusiasm for Transylvania (read Karelia), had already begun to take separate shape prior to the First World War, well before the Trianon Treaty's ceding of Transylvania to Romania took matters into its own hands. Crow Castle along with the Székely National Museum in Sepsiszentgyörgy (Sf. Gheorghe), represent the two clearest and most direct statements of this intent.

Kós' interpretation of the history and building traditions of Kalotaszeg, the region of Transylvania in which Kós built Crow Castle, crystallised in an architectural study entitled *Régi Kalotaszeg* (Ancient Kalotaszeg - 1911). In a map of Kalotaszeg drawn for *Régi Kalotaszeg*. Crow Castle was drawn within a tradition of Kalotaszeg landmarks. These were a set of churches and castles which not only exemplified the ancient building traditions of Kalotaszeg, but at the same time took on the role of symbols which defined 'Kalotaszeg'. To gain a greater understanding of what Kós meant by "defining" Kalotaszeg, it is worthwhile referring to a later writing of Kós, entitled *Falusi építészet* (Village Architecture, 1946) :

"...larger, often more refined and complex in structure, construction methods and materials, (these public buildings) provide an example for the villagers own private building activity. In other words, they can be either good or bad examples which, across decades, influence and transform the village to their own likeness."

Representation within a series of buildings which, according to Kós, had defined the architecture of Kalotaszeg over centuries invested in Crow Castle a responsibility for the future development of a contemporary and individual Transylvanian (Kalotaszeg) architecture. In this sense Crow Castle represented an important manifesto and declaration in built form of the principles for a contemporary Transylvanian architecture, which Kós outlined in written form in *Régi Kalotaszeg*. This concept was not so far removed from Kós' later vision of an independent Kalotaszeg Republic or independent Transylvania.

A number of important architectonic principles are set out in the simple but highly communicative drawings of building types in Kós' map of Kalotaszeg from *Régi Kalotaszeg*. The drawings of the fortified churches, with the encircling boundary wall defining a protected central inner space, recognise a deliberate strategy and aesthetic of

spatial organisation. Secondly, a linking together of individual built elements embodied a principle of development in vernacular architecture whereby the whole emerged as the sum of continued additions over generations to accommodate the extended family. A clustering of individual elements represented the greater family. In earlier times a physical linking of these elements around an inner courtyard constituted the defensive unit. A third characteristic, present in all of these prototypes, was the prominent visual, functional and formal emphasis of the tower/s and gates.

Considered altogether, the above are characteristics of an architecture which had effectively been in a constant state of flux during its development : continually being modified, repaired, adapted and extended. This architectural language was to a large extent shaped by the history of Transylvania, and in that sense by the practicalities of a people's struggle for survival. Variety and contrast within the whole, together with the potential to accept further change, and a reliance on natural building materials underpinned a vernacular aesthetic of building. Together with the relationship of the building to the landscape characteristic of Kalotaszeg, a recognition of this vernacular aesthetic strongly informed the architecture of Károly Kós, and in particular, Crow Castle.

Károly Kós resorted to the form-making principles outlined previously in establishing a relationship between Crow Castle and the Kalotaszeg landscape. A crucial role in this relationship was played by the tower, which appeared in its earliest form as "Torony a dombtetőn". Of note in this design also is the presence of the encircling wall and gate. Ruined towers, numerous in Kalotaszeg, recalled the origins of Transylvanian architecture, and hence became the foundation upon which a new architecture might be built. (Rebuilding upon ancient or destroyed remains was also a characteristic of the vernacular.) Two such towers which may have provided the inspiration for *Tower on a Hill-top* were Sebes Castle and Almási Castle, which is clearly visible to the north of Sztána. The theme of the tower as a focus in the landscape drew directly from an experience of the Transylvanian landscape, and more particularly from Kós' recordings of it. Hence, the formal function of the tower directly related Crow Castle to a long tradition of building in the Kalotaszeg landscape. This theme of the solitary tower was repeated with the building of the "kula" (lookout keep) on the slopes of the Dimbu Crucii (Kereszthegy) above Crow Castle in the late 1920s. In the 1930s this tower was extended to become Kós new workplace - "Varjú Tanya" (Crow Farm).

The Development of a Transylvanian Style : Székely National Museum

The Székely National Museum in Sepsiszentgyörgy, Transylvania (1911-1912), assembles many aspects of Kós' ideas of a Transylvanian architecture. It is an historical document in itself, housing the collection and incorporating elements of an ethnographic and historical collection within its structure. There are distinct references in the form, planning and construction of the Museum to a number of Transylvanian

castles, fortifications, towers and churches and to the simple form and spirit of the traditional Székely house. It would be impossible to divorce the Museum from the history and traditions of the Székely people and Transylvania and from an ideal based on medieval social forms. The final form of the Museum also related closely to a number of Kós' earlier projects.

In the vernacular and most ancient forms of village architecture as described by Kós in *The Architecture of the Székely People*, the buildings remained removed from the street-front and did not directly address the street. Sitting away from the road behind the wooden fence and the carved Székely gate, the museum preserved this ancient form of the village in its relationship with the street. Kós referred to the intrusion of the house upon the street front as a comparatively recent development. As a result of the Museum's removal from the street-front, it forced itself to be viewed initially as an object in the landscape rather than as part of an urban continuum.

Apart from having a distinctively rural style, Transylvania also contained a different scale of architecture. This other scale was of an urban architecture based on the medieval building language contributed through the settling of Saxon people in Transylvania in the 12th and 13th centuries. This was an architecture of winding medieval streets frequently visually closed by the tower.

Approaching the museum with this in mind, it is interesting to note the operation of a second scale, which was directly comparable to the scale of the Saxon architecture of Segesvár.

Entrance to the museum is through a gate in a wall into a courtyard. An approach to the tower with its robust Romanesque-like entrance and strong wooden doors recalled a similar relationship present in Transylvanian fortified churches, built on Romanesque remains, surrounded by their fortified wall. The courtyard gate was synonymous with the defensive gate in the fortified wall surrounding many of the churches and older dwellings. In this way Kós made visual to Transylvania's past defensive role and to the necessary development of a defensive architecture. In particular, the focus of the church tower denoted the "community" building where the village gathered not only every Sunday but also during time of siege or attack.

The steep and tiled (replacing the shingles) form of the Székely Museum roof, recalled the tent-like roof forms of the traditional Székely House. The manner in which the vernacular architecture connected the ground and sky was an important characteristic of folk architecture (note the solid stone base, log upper wall, and shingle/tile soaring roof often reaching to a point). Kós cited the tent as the most ancient form of shelter of the early inhabitants of Transylvania : the Székely.

Strong correlation existed between the formal logic of the plan of the museum (**Figure 15.**) and those of vernacular architecture. Kós reconstructed of a medieval house from Kalotaszeg on the basis of a contemporary description. In the example two dwellings (father's and son's) were united by a tower. This plan illustrated a principle for the development of a complex and picturesque architectural whole from the simple base forms of vernacular housing which characterised Kós' architecture. Similar use of

simple forms and the linking of these by a tower was also a characteristic of the Székely National Museum.

A joint-association of the entrance and the tower recalled the strategic importance of entrances, in particular the tower-gate in the castle wall. In Transylvanian architecture, the tower was often the oldest and strongest piece, the one which had survived and endured history. Even today the tower can be seen on many Transylvanian hillsides, forming a centre and an order for the pieces arranged around it, a focus in the landscape.

Károly Kós adopted a system of entry into the two main wings of the Museum which maintained elements of the relationship between the enclosed entrance porch and other rooms in the Transylvanian house. A correlation of the entrance tower with the 'porch' and of the individual wings of the museum with the two rooms as illustrated in the traditional plan (generic to the Carpathian Basin) can be seen to demonstrate a conceptual relationship between the two. The porch, in instances where the house contained more than one room, always occurred between the two rooms, which were both entered from this porch.

Also strongly evident in the Museum plan was the organising principle of the defensive wall enclosing an inner courtyard. Across varying scales of Transylvanian architecture, the defensive wall enclosing an inner courtyard constituted a common principle. These enclosed spaces : the churchyard/graveyard; the storage area for food, animals, firewood ; the well and place for outdoor living; and the courtyard of the castle had all been vital places for the carrying out of the struggle of life and death in Transylvania throughout the centuries. References to these elements formed an important part of Károly Kós' language of form.

The museum could be seen as working across scale, settlement patterns and architectural roles, almost as though it were acting as an encyclopedia, fulfilling the historic role of the church, as a focus within the village and preserving a village scale in its relationship to the street. At the same time, it embodied a relationship and proportion synonymous with Saxon town architecture. As such, it synthesised seeming contradictions within Transylvanian culture and architecture, recognising the interdependent nature of the development of ethnic cultures in Transylvania.

It was the potential to accommodate contrast, variety and flux which Kós recognised in his studies of medieval and vernacular architecture, combined with his knowledge of contemporary trends, which provided the framework for Kós to attempt a synthesis of these ideas. Hence, Kós not only simply continued existing tradition, but also reinterpreted and reformed these traditions into something which was also new. Crow Castle became the clearest and most personal expression of the desire to unify art and life in the spirit of the middle ages. Transylvanian life, rather than being transposed into a wider European vision of utopia, began to incorporate/rediscover these European

ideals in its own traditions. Crow Castle was to become the centre of Károly Kós' artistic production, which included the writing, illustrating and printing of books, novels, historical and ethnographical studies, ballads and a newspaper alongside his architectural work. These efforts became increasingly connected to the life of Kalotaszeg, exemplified by Kós' decision to return following the ceding of Transylvania to Romania at the Treaty of Versailles (Trianon).

**Esthétique plurielle et modernité.
Budapest à la croisée des chemins**

« L'œuvre surgit dans son temps et de son temps, mais elle devient œuvre d'art par ce qui lui échappe. »

André Malraux, *Le Musée Imaginaire*

Pas plus que l'architecture ne se réduit à l'expression d'un ensemble de déterminations politique, sociale, économique et culturelle – *elle en est l'essence même* –, la valeur démonstrative de son éclectisme ne saurait s'abrèger en quelques formules toutes faites, rabaissant l'histoire de l'architecture à n'être qu'une banale histoire des styles. À la fin du XIX^{ème} siècle et dans les premières décennies d'un XX^{ème} épris de renouveau artistique, l'urbanisme et l'architecture en plein essor de Budapest ont partie liée avec une pluralité de sens que nous sommes aujourd'hui invités à interpréter. Comment, en effet, s'accommoder d'une certaine idée de la modernité à laquelle l'on prétend sans introduire des ruptures avec son histoire ? Par quelles voies la capitale du royaume hongrois, soucieuse de s'affranchir de la tutelle de Vienne, entend-elle concilier la stricte logique constructive avec une recherche plastique marquée de revendications nationales, voire de valeurs authentiquement magyares¹ ? Ou, pour le dire autrement, dans quelle mesure la question du romantisme national projette-t-elle sur l'architecture budapestoise ses désirs d'émancipation ?

Autant de questions qui placent au cœur de la réflexion, de manière significative, une dimension esthétique, habile à rendre compte d'un engagement résolument novateur trouvant dans l'ornementation et le recours à des vocabulaires stylistiques variés sa meilleure - et sa plus paradoxale - expression. Peu importe dès lors la multiplication des styles, si fantaisistes soient-ils, l'incohérence des moyens et la disparité des résultats, pourvu qu'à l'ambiguïté d'une telle proposition se substitue le paradigme d'une modernité que Budapest finit par revendiquer de plein droit sur sa rivale européenne, elle aussi théâtre de bouleversements urbains importants². Car telle se présente cette autre contradiction : dépasser l'affirmation de la logique qui préside à toute construction, réfuter une lecture superficielle dominée

¹ « Que notre capitale ne soit ni Paris, ni Londres [...]. Que Budapest soit l'autel de notre pays où brille la flamme inextinguible de l'esprit et de la patrie ! » Mihály Táncsics, cité par László Nagy, in *Budapest*, Genève, Georg éditeur, 1998, 167-168.

² Cf. Friedrich Achleitner, « Vienne : urbanisme des temps nouveaux », in *Vienne-Budapest, 1867-1918. Deux âges d'or, deux visions, un Empire*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », n°45, oct. 1996, 160-169.

par « l'invention du multiple³ », ne pas tout céder aux contraintes des programmes et aux propriétés des matériaux, c'est fonder une nouvelle esthétique, non du modernisme, mais de la *modernité*. Celle-là même qui conditionne autant les fonctions institutionnelles, sociales et historiques des édifices publics et privés dont Budapest s'enorgueillit, que les tentatives de l'architecte pour imposer ce qu'il faut bien appeler une *esthétique plurielle*.

Mesure-t-on assez l'importance de cette situation, unique en Europe centrale, où le « génie national » le dispute au *style international*, où le passé revivifié s'oppose au pur fonctionnalisme, où le potentiel expressif, voire *pittoresque*, des styles contrarie le caractère prétendument universel d'une architecture bientôt libérée de la dictature de l'ornement ? C'est peu de dire que, sous son apparente soumission, Budapest n'a cessé de vouloir égaler Vienne par des moyens originaux qui s'imposent comme autant de manifestes esthétiques et impriment leurs marques à la configuration d'ensemble de la cité⁴. L'ampleur du phénomène, sa diversité, sa nouveauté rendent complexe l'étude à proprement parler d'une *sensibilité urbaine* dont les résultats plastiques oscillent entre le renouvellement du langage artistique et la banalisation de la modernité. Ce que nous nous proposons, ici, n'est rien d'autre que d'interroger les modalités de cette équivoque qui ne laisse toujours pas de surprendre.

Incontestablement, l'architecture a porté sur Budapest ses rêves d'un Art Nouveau, à propos duquel Jean Clair affirmait naguère qu'il était « peut-être le dernier style à avoir tenté de se penser comme style, comme unité formelle capable de rendre compte de tous les aspects du visible, les arts plastiques, la peinture et la sculpture, mais aussi les arts appliqués, l'architecture, le mobilier, l'imprimerie, les objets usuels, le décor quotidien⁵ (...) ». Entreprise délicate s'il en fut, s'accommodant mal d'être circonscrite dans les limites étroites de tel ou tel domaine relevant des arts plastiques ou des arts appliqués. Par ailleurs, d'un point de vue stylistique, de nombreux témoignages architecturaux à Budapest attestent par des emprunts explicites leurs dettes, ici envers la vitalité baroque et l'exubérance *rococo*, là les perfections de la Renaissance, plus loin la majesté gothique, plus loin encore la sévère grandeur du classicisme. Il serait d'ailleurs plus juste de lire dans la déclinaison de tous ces « styles d'époque » un véritable plaidoyer en faveur d'une *pluralité stylistique* et non un retour vers des temps révolus, irréversiblement figés. Ces emprunts se révèlent en effet plus riches d'intentions qu'il n'y paraît ; tous ou presque permettent de saisir une époque fécondée par les rêves du passé. Lieux de mémoire, ils prennent assurément des libertés avec l'exactitude et la fidélité historiques et colorent les réalisations architecturales d'un pouvoir de suggestion, peu compatible avec la précision et la rigueur qu'une reconstitution stylistique scrupuleuse exigerait en d'autres circonstances. Grâce à eux, l'architecture réalise sa promesse de délivrance, s'ouvrant largement aux expériences les plus novatrices. Pour penser ce paradoxe, il suffit de remarquer que les limites et les contraintes de toutes sortes imposées à l'architecte lui permettent de les dépasser, inventant dès

³ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, 34.

⁴ Pour une vision historique globale et documentée de la capitale hongroise, cf. Catherine Horel, *Histoire de Budapest*, Paris Fayard, 1999.

⁵ Jean Clair, *Le nu et la norme. Klimt et Picasso en 1907*, Paris, Gallimard, 1988, 37.

lors des solutions techniques, esthétiques, voire éthiques, à des problèmes résolument nouveaux⁶. C'est pourquoi opposer la précellence de l'ornement à la prééminence de la fonction relève à l'évidence d'une réalité simplifiée, visant à dissiper les équivoques d'une architecture censée refléter les valeurs nouvelles auxquelles aspire une société moderne. Bien plus. L'esthétique plurielle dont s'enorgueillit Budapest fournit une articulation possible entre les deux versants. Au demeurant, il n'est guère difficile de percevoir pourquoi la cité magyare, tout en souhaitant faire partie du concert des nations européennes les plus avancées, n'a jamais prôné une stricte idéologie de la rupture, à proprement parler. La solution de continuité ne fut pas le paradigme de la modernité budapestoise. La capitale hongroise, attentive néanmoins à faire valoir ses différences et à affirmer ses revendications nationales sur un mode d'intégration, s'est résolument engagée dans la voie de la modernité, celle-là même qui s'exprime par la mise en valeur du potentiel expressif des symboles qui, très directement ou de manière allusive, servent la cause nationale.

La célèbre réalisation de H. Böhm et Á. Hegedűs, datant de 1906, l'indique suffisamment. On peut remarquer, dans le registre supérieur, une mosaïque allégorique, œuvre de M. Róth, représentant *La Transfiguration de la Hongrie*. Dans le cas présent, les ornements sont subordonnés à la logique de l'ensemble, mais ils révèlent aussi, paradoxalement, les limites de l'invention plastique. Et bien qu'appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler le « Style Sécession », compris comme une volonté clairement affichée de s'opposer à un académisme conquérant, l'édifice exprime le génie d'une nation par un indéfectible attachement au principe ornemental. Deux ans plus tard très exactement, lors d'une conférence mémorable intitulée *Ornement et Crime*, A. Loos allait fustiger l'usage de l'ornement. La voie était ainsi ouverte, dans laquelle s'engouffra Auguste Perret qui, vingt ans plus tard, pouvait dès lors écrire dans un ouvrage demeuré célèbre : « Là où il y a de l'art, il n'est pas besoin de décoration⁷. » Plus récemment, Walter Benjamin prédisait une séparation irrévocable de l'art et de l'architecture sous les coups de boutoir répétés du progrès technique, associé à l'apparition de matériaux nouveaux aux possibilités infinies⁸. Du moins le croyait-il. Tout cela est trop connu pour qu'on s'y attarde. Sans revenir sur les théories en vigueur et les futurs conflits entre les tenants purs et durs d'un fonctionnalisme radical et ceux qui ne pouvaient s'émanciper d'une conception « Beaux-Arts » à laquelle ils étaient profondément attachés, on notera toutefois quel problème considérable se dissimule dans le glissement sémantique d'« ornement » (Loos) à « décoration » (Perret). Au demeurant, on voit réapparaître dans les deux cas les déterminations du jugement esthétique envisagé du point de vue d'une valeur ajoutée, d'un supplément d'art. Aussi cette vision invite-t-elle à penser l'ornement comme un système second venant embellir *a posteriori* un cadre bâti, nécessairement premier. Tout, ici, vient corroborer la thèse selon laquelle l'ornement, par sa souplesse d'utilisation, est adaptable selon la fonction et la destination des monuments publics représentatifs des institutions et, de ce fait, clairement identifiables. En ce sens, l'on entend faire jouer à l'architecture un rôle d'illustration, secondée par un ensemble d'éléments décoratifs puisés dans les

⁶ Olivier Deshayes, « Topologie d'un espace entre imaginaire et utopie », in *Giallu*, n°6, 1996, 169-175.

⁷ Auguste Perret, *L'Amour de l'art*, 1925.

⁸ Walter Benjamin, *Essais II, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983 pour la trad. française, 40.

domaines nationaux, voire régionaux. Il n'est pas sans intérêt de souligner ici l'importance de l'héritage folklorique dans cette recherche d'un renouveau national⁹. Le genre s'est lui-même livré dans certains cas à la caricature et les poncifs n'ont pas manqué de produire quelques édifices, tant publics que privés, qui ne font pas tous honneur à leurs auteurs. Mais ce que vise avant tout ce retour aux origines, c'est à montrer qu'« une société fermée ignore ses propres génies ou héros que produit et reconnaît au contraire une société ouverte par eux¹⁰. » Chercher à renouer les fils d'un patrimoine national permet, par des rapprochements et des confrontations également utiles, d'étayer une société perméable aux influences, où la coexistence de langages stylistiques différents s'affirme comme le garant d'un pluralisme bienveillant, bel et bien.

Se peut-il néanmoins que le principe décoratif soit autre chose qu'une enveloppe dont la nudité apparente ne laisserait pas d'étonner ? Dira-t-on que le vocabulaire ornemental se réduit purement et simplement à une manière astucieuse de remplir des plans, d'animer des surfaces et, de manière plus générale, d'enjoliver un édifice dont la structure et les principes constructifs se laissent parfaitement deviner ? Bref, est-il possible que le pluralisme stylistique ne soit compris et accepté qu'en termes d'embellissement, rabaissant du même coup l'éclectisme historique à quelque langage prolix et prétentieux ? La décadence y trouverait, dit-on, sa meilleure expression. Il est des penseurs pour le croire. Walter Benjamin n'écrit-il pas sans ambages : « L'ornement est à [la] maison ce que la signature est au tableau¹¹ » ? Plus grave peut-être se révèle le désaccord entre ce qu'exprime l'architecture et les moyens qu'elle emploie. Affublé d'un masque, pastichant les styles, n'hésitant pas à recourir aux contrefaçons, l'art de bâtir n'aurait comme dessein que d'élever des façades qui ne sont que décors, sans réelle dignité. La cause semble entendue. Tout ici vient corroborer la thèse selon laquelle le renouveau architectural et urbain ne serait que la traduction sinistre d'une banale grammaire des formes. Voire ! Encore ne faudrait-il pas oublier qu'un art d'ornement est un « art humaniste¹² » par excellence. Nul doute que pour André Malraux, à qui nous empruntons le propos, l'ornement ne suggère nullement l'idée d'un décor, mais témoigne éloquemment d'un *accomplissement*, et esquisse un vaste système d'échos soumis aux vertiges des variantes et de la multiplicité.

Pris dans une relation singulière avec un siècle déchu de la splendeur passée, qui s'annonce tout à la fois conservateur, éclectique, académique, mais aussi innovant voire avant-gardiste, Budapest reflète avec une netteté particulière un irrépressible *désir de théâtralité*. L'urbanisme tout entier l'affirme. Le tracé des avenues récentes, l'aménagement des places, la redistribution des grands axes de circulation, la création du mobilier urbain, les vues perspectives savamment dessinées, la disposition mûrement réfléchie des nouveaux édifices hautement représentatifs de l'État, l'emplacement des villas et hôtels particuliers, la construction de plusieurs ponts reliant Buda à Pest, mais aussi l'éclairage public,

⁹ Telle est la direction prise par Akos Moravanszki, « Budapest : le folklore d'abord », in *Vienne-Budapest, 1867-1918. Deux âges d'or, deux visions, un Empire*, op.cit., 177-183.

¹⁰ Michel Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, F. Bourin, 1987, 59.

¹¹ W. Benjamin, op.cit., 46.

¹² André Malraux, *Le Musée imaginaire* (1947), Paris, Gallimard, 1965, 141.

tout prétend assumer une cohabitation des styles, des formes et des espaces *mis en scène* de façon magistrale. Car il s'agit bien, à Budapest (comme à Vienne), de *donner à voir*. Théâtre pétrifié, théâtre signifié, théâtre vivant, la capitale hongroise, à l'instar d'une peinture, est un « piège à regard »¹³ qui capture le spectateur autant qu'il le captive. Le cadre nouvellement bâti pour les festivités du Millénaire répond à une véritable scénographie urbaine, habile à interroger l'architecture en termes d'*espaces de représentation*. La concentration et la diversité des styles trouvent ici leur dénouement. S'autoriser un retour sur le passé et les délices du temps retrouvé ne vaut que par le biais d'une connivence théâtrale à laquelle la capitale magyare s'est prêtée de bonne grâce. Inutile de préciser que l'esthétique historiciste n'a que faire du bon goût. Si cette dernière ne correspond plus réellement à nos attentes, elle est largement corrigée par la qualité des « décors » qu'offre un spectacle toujours renouvelé.

En outre, Budapest rend passionnante la question d'une dichotomie entre l'« ornementalisme » d'une part et le fonctionnalisme d'autre part, qu'une supposée avant-garde architecturale viendrait résoudre en une sensibilité urbaine. Véritable principe de réunion, celle-ci témoignerait de la réconciliation des deux pôles longtemps considérés comme contraires. Or notre réflexion n'échappe pas à cette ambiguïté laissée volontairement ouverte, qui pose néanmoins l'ornement et la fonction comme des *systèmes*, indépendants, rivaux, parfois antinomiques. Réunis sous l'égide d'une sensibilité commune, « ornementalisme » et fonctionnalisme constitueraient le paradigme de la modernité ou, plus exactement, son avers et son revers. Car d'évidence, à Budapest comme à Vienne, l'un n'est jamais posé sans l'autre, mais il ne saurait être question non plus de les confondre et moins encore d'en constituer les deux éléments d'une synthèse, chacun gardant ses prérogatives, son rôle et sa place dans le champ architectural.

Il n'est d'ornement que de « tatouage » selon A. Loos. Dont acte. Mais la richesse créative d'une ville comme Budapest n'est-elle pas due également, pour la période qui nous intéresse, à un parti pris esthétique qui fait de la relecture des styles non pas un travestissement du passé, mais l'intention même qui préside à sa conception architecturale et qui conditionne autant la visibilité du bâti que sa lisibilité ? Et s'il existe, à Budapest comme à Vienne, une vraie modernité, ne réside-t-elle pas dans cette dynamique, celle-là même qui, par-delà l'apparente incohérence des formes et la coexistence hétéroclite des styles, prône une conception de l'architecture fondée sur une large expression plastique réussissant à imposer une nouvelle esthétique ? C'est dire si les identités architecturales sont plurielles et ne se laissent nullement réduire à des jugements esthétiques envisagés du seul point de vue du goût et des valeurs qui lui sont diversement attribuées. Personne n'est évidemment en droit d'ignorer les déterminations que supposent les fonctions sociale, politique, économique, historique et culturelle, propres à l'architecture et aux travaux d'urbanisme qui lui sont généralement associés. Pas plus que la nostalgie qui semble s'emparer des siècles finissants et qui, dans le même temps, fait surgir des regains populaires dont les thèmes illustrent glorieusement la geste des héros de la nation. De ce point de vue 1896 marque sans conteste une date

¹³ Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XI, Paris, Seuil, 1973, 83.

éminemment importante, qui voit l'inauguration de l'Exposition du Millénaire de la Hongrie par l'empereur François Joseph.

Il n'entre pas dans le cadre de ce court article d'analyser les conditions qui permirent de rapprocher les ambitions des deux parties de l'Empire Austro-Hongrois et, moins encore, les difficultés qu'elles ont engendrées. Il est clair toutefois que leur rôle a été déterminant pour remodeler l'espace architectural selon un projet qui, pour Budapest, intégrait la question nationale. Et si l'architecture induit inéluctablement des effets en retour, avec des résultats inégalement appréciés, elle cherche pour la capitale magyare à insuffler un esprit national qui s'affirme en phase avec son époque. Telle est en effet, selon nous, la modernité de cette « sensibilité urbaine » propre à Budapest. Autrement dit cette perméabilité aux influences diverses, constamment enrichie des spécificités et de l'héritage propres à la nation. Le passé serait-il le garant de l'avenir ? Sans doute est-ce là une hypothèse à placer au centre d'un autre débat. Reste que la nostalgie et le désenchantement – dans lequel Marcel Proust voyait une des formes de l'humour - habilement mesurés, non seulement ne riment pas avec passéisme, mais permettent, au contraire, de donner naissance à une esthétique plurielle dont le dessein est d'inscrire les créations contemporaines dans une généalogie aisément lisible. Reste enfin que la modernité pose problème dès lors qu'on lui associe volontiers une notion aussi fluctuante que celle d'une avant-garde qui exprimerait, mieux que ne le ferait la valeur accordée au développement technique, une société nécessairement progressiste. Semblable parallèle ne semble pas pleinement justifié, tant l'ampleur de l'esthétique plurielle, sa diversité, son originalité rendent compliquée l'analyse de l'architecture et de l'urbanisme à Budapest entre 1896 et 1930.

Some Hungarian examples of unaccomplished, demolished and reconverted Art Nouveau buildings

Although I propose to touch on some theoretical questions, I will draw on a number of images to illustrate the subject, namely the three aspects of architectural monuments :

1. Those which were never accomplished ;
2. Those which were destroyed and disappeared completely ; and
3. Those which were reconstructed from an original which has been transformed or destroyed, or which have now been transformed to fulfill a new function and have undergone a fragmentary restoration-reconstruction process.

1. With reference to the first group, the main approach will be to consider the meaning of unfulfilled projects and their influence on later constructions or ways of thinking. There are two characteristic groups of non-built constructions :

- exemplary plans never really meant to be built and
- projects made for commissions or competitions, but unfortunately unaccomplished.

Exemplary plans express the new aesthetic thoughts in a very explicit way, mainly in the form of buildings with sacred functions, or with functions which became sacred in the late 19th century : representative communal buildings, historical monuments, mausoleums. There were also competitions to help architects express their new ideas unhampered by restrictions : the Association of Hungarian Architects and Engineers organized an annual competition at the turn of the century with subjects such as a metropolitan railway station, museum, theatre and warehouse. The winning entry was awarded the Association's Gold Medal. The Technical University also held different annual competitions, funded by donations from senior professors : the artist's home, a prince's tomb, a village casino, a tourists' shelter – each one typical of the new way of life and the new, unprecedented needs.

This was not typical for Hungary, but there were architects who published their collections of drawings with the aim of creating new stylistic trends through their suggestions (Gyula Kosztolányi-Kann, *Skizzen und Studien* ; Móric Pogány, *Dreams of an Architect*). Details of their drawings became incorporated into later constructions. (Others published series of plans in the form of prototype books for every possible function, but mainly with details copied from famous colleagues.)

The cupola above the statue of the Seven Princes of the Hungarian tribes dating from the time of the conquest was a very influential (unfulfilled) project by the university professor Frigyes Schulek, who taught medieval architecture. He provided his students with an example of how historical styles could be freely interpreted, and they later became representatives of the national (or, to be more precise, vernacular) romanticism.

Béla Lajta's competition plan for the mausoleum of Lajos Kossuth, leader of the war of independence from 1848-49, brought together symbolic forms deriving from traditional culture and new methods of construction. István Medgyaszay, a student of the "Wagnerschule", formulated the concept of the eastern origins of Hungarian culture and its interpretation in the new architecture with his project for a National Pantheon on the top of Gellért Hill, in the centre of Budapest. Móric Pogány's plan for a crematorium became an expression of a new ritual in funerals, quite apart from its architectural values.

In his final years, Ödön Lechner worked together with former followers, friends and students. His last really authentic plan, the watertower to Kecskemét, is an emblematic work reflecting the whole of Hungarian architecture at the turn of the century. It shows great receptivity to new structural ideas (it is a 60 meter high reinforced concrete tower) and new building materials (it is completely covered with glazed ceramic tiles and plastic elements). And yet, although it makes use of the tools of new architecture, its forms, colours and motifs represent the ideas of a traditional, national culture.

2. There were three main reasons for demolition :

- the first was the case of temporary buildings, a modern phenomenon. The most important group in this category is that of exhibition pavilions. There were many local, regional, national and international exhibitions and fairs ; their ephemeral nature allowed many fanciful ideas regarding construction and decoration to be given expression. In particular, constructing the national pavilions for world fairs and international exhibitions (Paris 1900, St Louis 1904, Milan 1906, Vienna 1910, Rome and Turin 1911) provided an opportunity to build for the general public and make a strong statement about the culture and artistic maturity of a country through architecture. Sadly, nearly all these structures have disappeared without trace and in many cases valuable decorative elements have been lost for the future. The only exception is the Venice Biennial pavilion, partly destroyed in the fifties and now partly reconstructed, partly transformed by Géza Maróti with fine mosaics made by the leader of the Gödöllő Artists' colony, Aladár Körösfői-Kriesch.

- The second cause of demolition was World War II, which brought fierce battles and resulted in severe damage to the city of Budapest. When the town was being hastily reconstructed in the period from 1945-48, there were neither the technical and material conditions, nor the cultural need to protect valuable items dating from the Art Nouveau era. Buildings which could have been rescued were demolished, decorations effaced and simplified, towers not rebuilt, etc. Amongst the most unfortunate losses are the Zoo buildings by Károly Kós and Dezső Zrunczky, examples of vernacular romanticism ; the Casino and the villa Grünwald by József

Vagó, the best examples of Hungarian “Wiener Werkstätte” architecture ; the rich villa itself could be called a Hungarian version of the hôtel Stoclet in Brussels, for its style and valuable interiors. The Kings’ Palace also became a victim of the war ; the historical building (designed by architects Miklós Ybl and Alajos Hauszmann 1880-1905) included several details featuring an experimental national décor.

- The third reason for demolition is the neglect and misuse of buildings from the turn of the century.

This was partly because of the general building policy, which was indifferent to all forms of quality after the abolition of private land in 1948-49, and also because of the particular antipathy towards Art Nouveau. Things started to change slowly only in the eighties, but prior to this the State had needlessly pulled down fine buildings (e.g. the National Salon, an art gallery by József Vágó). For its part, the general public was also glad to get rid of Art Nouveau elements (e.g. the destruction of the ceramic cover of the Gries mausoleum by Béla Lajta). As a consequence of inadequate protection, many other graves have lost fine details – funerary art was very rich at the turn of the century.

3. From the nineties onwards complete reconstructions were carried out in Budapest, the pioneering work being the Cabaret Parisiana by Béla Lajta. It had to be rebuilt – nothing was left of the original because of the large number of transformations it had undergone. This was practical work with every imaginable problems relating to reconstruction : how to get information about tiny details or colours not known from contemporary photographs, how to obtain materials identical to the original, e.g. stones for facing, etc. The building remained a theatre, which was its original function.

During the last few years, several buildings have been reconstructed from photographs. Recreating the lost decoration was a real artistic process in itself (e.g. the private villa belonging to the architect Körössy). One extremely instructive process was the restoration of the Schmidl mausoleum by Béla Lajta ; this small construction presented several problems to solve : strengthening the inner reinforced concrete shell below the mosaics and ceramics, creating huge pieces of glazed ceramics in the same colour as the original, mending broken pieces, completely insulating the building on all sides, protecting surfaces, etc. Replacing the missing glass mosaics was a special task, which involved experimenting with a great many different kinds of mixtures till the exact colours were produced.

Many buildings which were neglected until the last few years are now owned by international firms and have mostly been converted into hotels. The cost of restoration and, often in the case of detailed work, of reconstruction, lies in changes to the interior.

Buildings which are now in very bad condition will regain their original appearance, the main interiors of former insurance companies (New York, Gresham) will be restored, but former aristocratic apartments will be divided into hotel rooms. Although communal areas will become private and be inaccessible to the general

public, everyone will once more be able to enjoy such architectural masterpieces as the Hotel Palace.

Quelques exemples d'édifices hongrois de style Art nouveau jamais réalisés, disparus ou reconvertis

Parmi les projets jamais réalisés, il faut distinguer deux groupes : les plans idéaux conçus sans une réelle volonté de concrétisation et les projets proposés à des commissions ou lors de concours, mais restés lettre morte. Les premiers nommés sont extrêmement intéressants, car ils expriment explicitement de nouvelles tendances esthétiques, en particulier s'il s'agit de bâtiments à caractère emblématique, ou dont la fonction fut consacrée à la fin du XIX^e siècle : édifices municipaux, monuments historiques, mausolées. Parmi les concours, il faut citer ceux qui avaient pour but de pousser les architectes à exprimer leurs nouvelles idées sans restrictions, comme celui organisé chaque année par l'association des Architectes hongrois autour de thèmes tels qu'une gare ferroviaire métropolitaine, un musée ou un théâtre. De nombreux projets issus de ce contexte exercèrent une influence non négligeable sur la production architecturale postérieure, comme le démontrent par exemple celui de Béla Lajta pour le mausolée de Lajos Kossuth, celui de Móric Pogány pour un crématorium ou encore le château d'eau de Kecskemét de Ödön Lechner.

De nombreux édifices Art nouveau effectivement réalisés, par contre, ont aujourd'hui disparu.

Une partie d'entre eux étaient des constructions temporaires, comme les pavillons des expositions locales, régionales, nationales ou internationales organisées à cette époque. Leur caractère éphémère permettait aux architectes de mettre en œuvre des solutions techniques et esthétiques audacieuses qui contribuaient – en particulier dans les expositions internationales ou universelles – à offrir à un très large public une image forte de la maturité artistique d'un pays. La seule structure de ce type encore visible est le pavillon hongrois de la Biennale de Venise, partiellement reconstruit et réaménagé, érigé d'après les plans de Géza Maróti.

D'autres témoins remarquables de l'Art nouveau à Budapest furent démolis ou altérés dans le cadre des travaux de reconstruction qui suivirent la seconde Guerre mondiale, entre 1945 et 1948. A signaler, parmi les pertes les plus douloureuses, celles des bâtiments du Zoo de Károly Kós et Dezső Zrumeczky, ou du Casino et de la villa Grünwald de József Vagó. Enfin l'indifférence, ou même l'hostilité vis-à-vis de l'Art nouveau, qui caractérisèrent la politique urbanistique des années d'après-guerre, furent fatales à de nombreux autres édifices de cette époque.

Ce n'est que depuis les années 1980, et surtout pendant la dernière décennie, que ce processus s'est inversé. Budapest a vu ainsi plusieurs chantiers de reconstruction d'édifices Art nouveau, tel celui du cabaret Parisiana, œuvre de Béla Lajta, dont il a fallu restituer toute l'élévation. D'autres constructions, comme le mausolée Schmidl - également conçu par Béla Lajta - ont subi des interventions de restauration particulièrement complexes. De nombreux édifices enfin, négligés

jusqu'il y a peu, sont maintenant la propriété d'entreprises internationales et se voient transformés en bureaux ou en hôtels, au prix de modifications parfois importantes, mais inévitables, de leurs aménagements intérieurs.

Le mouvement des pays de l'Est L'Union soviétique

En Union soviétique, l'instance principale qui veille à la discipline est le Parti et l'Union législative de la puissance, le Komsovet.

Le modèle soviétique en Union soviétique est reproduit à l'étranger dans les autres pays de l'Est de l'Est soviétique, et en particulier en Hongrie.

VARIA

Un des traits caractéristiques de la direction soviétique est une hiérarchie officielle et une hiérarchie du Parti. Le Bureau politique du Parti. La première hiérarchie est constituée par le gouvernement avec ses ministères, les conseils centraux dans les départements, et la branche d'organismes chargés de la production et des services. La deuxième hiérarchie est constituée des comités du Parti, des cellules locales dans chaque usine. Jusqu'aux comités de département, les décisions sont prises par le Comité central. Les directives et les consignes sont promulguées dans les institutions officielles. Une des vocations essentielles de la direction soviétique est de contrôler la population.

Le même système est valable pour les écoles d'un côté le ministère de l'Éducation avec son programme et son personnel, de l'autre côté l'influence du Parti à travers l'organisation de l'enseignement.

Il faut savoir que l'enseignant dirige le groupe de travail du parti ou de la école, occupe une place à part dans la hiérarchie soviétique. Ainsi, les deux principales personnes, dans une école soviétique sont le directeur de l'établissement, le chef du groupe des pionniers, et le secrétaire de cellule du parti qui ont chacun d'eux l'obligation de recevoir l'exécution des directives soviétiques. Chacun des trois contrôle les deux autres.

Le Comité central et le Bureau politique ont de grandes responsabilités concernant le budget du pays, à quoi s'ajoutent les décisions de l'Union soviétique et d'application des plans quinquennaux. Les administrations des responsables sont également très centralisées sous les ordres du Parti qui sont membres de

Les organisations de jeunesse...
WILLIS (David K.), Les dirigeants de la population...
Parti Socialiste...
Michel Institut et le Musée de...
WILLIS (David K.), Les dirigeants de la population...
Parti Socialiste...

Le mouvement des pionniers hongrois comme outil et antichambre du Parti ¹

« En Union soviétique, l'itinéraire principal qui mène aux privilèges passe par le Parti et l'Union léniniste de la jeunesse, le Komsomol. » ²

Le modèle décrit en Union soviétique est reproduit à l'identique dans les autres pays du bloc de l'Est soviétique, et en particulier en Hongrie.

Un des traits caractéristiques de la bureaucratie socialiste est un pouvoir de direction organisé en une hiérarchie parallèle. Une hiérarchie des institutions officielles, et une hiérarchie du Parti. Cette double hiérarchie se rejoint au sommet dans le Bureau politique du Parti.³ La première hiérarchie est constituée par le gouvernement avec ses ministères, les conseils généraux dans les départements, et la pléthore d'organismes chargés de la production et des services. La deuxième hiérarchie est constituée des comités du Parti, depuis les petites cellules dans chaque usine jusqu'aux comités des départements chapeautés par le Comité central. Les directives et les consignes sont communiquées échelon par échelon du haut vers le bas et réalisées par la base tant dans le Parti que dans les institutions officielles. Une des vocations essentielles de la double hiérarchie est de contrôler la population.

Le même schéma est valable pour les écoles : d'un côté le ministère de l'Éducation avec son programme d'enseignement, de l'autre côté l'influence du Parti à travers l'organisation des pionniers.

Il faut savoir que l'enseignant chargé de diriger la cellule du parti au sein de l'école, occupait une place importante dans la hiérarchie scolaire. Ainsi, les trois principales personnes, dans une école générale, sont le directeur de l'établissement, le chef du groupe des pionniers, et le secrétaire de cellule de parti qui avaient pour chacun d'entre eux l'obligation de relayer l'exécution des directives centrales. Chacun des trois contrôle les deux autres.

Le Comité central et le Bureau politique ont de facto le rôle du Parlement concernant le budget du pays, à quoi s'ajoutent les décisions de constitution et d'application des plans quinquennaux. Les nominations des responsables sont également très centralisées. Seuls les membres du Parti qui sont membres du

¹ Les organisations de pionniers [úttörőmozgalom] encadrant les jeunes de 6 à 15 ans, font partie des mouvements socialistes. Nous souhaitons présenter ici quelques clés de nos recherches en cours à l'Université de Paris I (thèse de doctorat de troisième cycle sous la direction du Professeur Bernard Michel intitulé « L'Histoire du mouvement des pionniers hongrois dans les années 1970 »).

² WILLIS (David K.), Les privilégiés de la nomenklatura, Presses de la Cité, Paris, 1983, 128.

³ Parti Socialiste Ouvrier Hongrois [Magyar Szocialista Munkáspárt - MSzMP].

Comité central ou du Bureau politique, ont de la possibilité de présenter des candidats aux postes de direction et de proposer des solutions dans les affaires concernant les « ressources humaines ». Le système est caractérisé par un manque de rotation du personnel dirigeant. L'efficacité individuelle est exclue des procédures de décision au profit de critères de bon asservissement au système.

1. La direction du Parti Socialiste Ouvrier Hongrois

Sous la direction du Comité central, sont placées des Sections⁴ et des Sous-Sections. Les plus connues sont la Section chargée de la propagande [Agitációs és Propaganda Osztály] et la Section des affaires étrangères [Külügyi Osztály].

L'instance de direction parallèle du mouvement des pionniers était la Section des organisations du Parti et des organisations de masse [Párt-és Tömegszervezetek Osztálya], appelée « PTO » dans le jargon politique. Le « PTO » est le lieu de la décision.

Au sein du Parti, le secrétariat du Comité central assure le contrôle du travail des Comités permanents [Állandó Bizottságok].⁵ Parmi ces Comités permanents, est institué le Comité chargé de la jeunesse [Ifjúsági Bizottság]. Le Comité chargé de la jeunesse, lui-même contrôlé par le Secrétariat du Comité central, surplombe la pyramide de Comités nationaux et départementaux du mouvement des pionniers. Tout converge vers le centre de décision du Parti. Rétrospectivement, il est facile de démontrer, en s'appuyant sur les archives désormais accessibles, comment l'effondrement du petit noyau central après la chute du mur de Berlin a suffi pour l'écroulement du régime.

C'est en juillet 1976 que le Bureau politique décide de créer un système de données statistiques concernant les origines, la scolarité, la carrière professionnelle et la situation financière des dirigeants politiques et économiques.⁶ Le Bureau central des Statistiques enregistre alors ces données tous les deux ans à partir de 1978. Les rapports sur les résultats, classés secrets, sont présentés devant le Conseil des ministres.

D'après les chiffres que nous citons ci-dessous, donnés par l'historien István Vida, au début des années 1980, le nombre des membres du Parti s'élevait à 861 974 personnes. Les cadres représentent 33 140 mille personnes réparties comme suit⁷ :

⁴ Section des organisations de masse ; Section de la Propagande ; Section de l'éducation et de la culture ; Section de l'économie du Parti ; Section de l'administration publique ; Section des affaires étrangères ; Section de la politique économique. A partir de 1975, la Section du développement territorial disparaît de la direction.

⁵ Comité de politique économique ; Comité de la Propagande ; Comité de la jeunesse.

⁶ VIDA (István), Az állami-politikai vezető réteg összetétele az 1980-as évek elején [La composition des dirigeants politiques au début des années 1980] in Magyarország társadalomtörténete 1945-1989 [Histoire sociale de la Hongrie, 1945-1989], 204.

⁷ Ibid., 203.

Appareil du Parti :	5 793
Appareil des organisations de masse :	6 129
Syndicats :	4 841
<i>Jeunesses communistes :</i>	1 288
Dirigeants de l'Etat et des coopératives :	15 311
Appareil des corps armés :	5 907
Effectif du Ministère de l'Intérieur :	2 380
Effectif du Ministère de la Défense :	3 527
TOTAL :	33 140

Les cadres représentent 6,7 % des effectifs du Parti. On observera que malgré leur jeune âge, les membres des Jeunesses communistes sont représentés dans l'encadrement. Essayons de tirer parti des autres données du Bureau central des statistiques, qui sont aujourd'hui accessibles.

Entre 1973 et 1983, l'effectif de l'appareil du Parti augmente de 296 personnes. Cette stagnation révèle l'attentisme des Hongrois. Une autre caractéristique de cette bureaucratie fut l'effectif élevé des syndicats. Les syndicats ont leur rôle exactement inverse de ce qui est alors pratiqué en Europe occidentale. Ils doivent canaliser, contrôler et défendre les intérêts du pouvoir central.

Dans ce contexte, le chiffre des cadres des Jeunesses communistes, dont faisait partie l'organisation des pionniers, est significatif : le régime tient à leur accorder une place, mais ne leur donne pas de poids réel dans les décisions. Les pionniers constituent un organe d'exécution. Remarquons aussi dans la composition que 82,1 % des membres de cette bureaucratie nationale sont des hommes, alors que l'encadrement des Jeunesses communistes n'est plus qu'à 63,7 % masculin. Plus on se rapproche du centre de pouvoir réel, plus le milieu se masculinise. L'âge moyen du total des effectifs de la bureaucratie dirigeante du Parti est de 44 ans. Bien évidemment, s'agissant des Jeunesses communistes, la moyenne d'âge n'était que 30 ans : 99 % en dessous de 40 ans ; 0,9 entre 41 et 50 ; 0,1 % entre 51 et 60, ce qui contribue aussi à écarter les cadres dirigeants des Pionniers du pouvoir réel.

Considérons maintenant les données temporelles. Deux tiers des membres de l'appareil communiste furent élevés, éduqués après la deuxième guerre mondiale. Au cours de la décennie 1970, la volonté politique était d'engager des jeunes mieux formés. Ces jeunes cadres avaient pour seules racines le régime socialiste lui-même. Les Jeunesses communistes, en phase avec le système, et future élite dirigeante, ont un niveau plus élevé que les cadres du Parti. 33,4 % de ses effectifs détient un diplôme d'enseignant, et 35,2 % poursuivi fait des études d'ingénieur ou de technicien.⁸

⁸ Ibid., 206.

Enfin, concernant les origines sociales des cadres du Parti nous remarquons les pourcentages élevés des membres de l'appareil et du Ministère de l'Intérieur qui sont issus des familles ouvrières et de paysans (84,6 % et 86,9 %). Les données représentant les origines des hauts fonctionnaires des Jeunesses communistes sont les suivantes ⁹ :

Origines ouvrières et paysannes :	67,2 %	(84,6 % pour le Parti)
Origines de professions intellectuelles :	6,2 %	(5,6 % pour le Parti)
Origines d'employés et autres :	6,6 %	(9,8 % pour le Parti)

Dans tous les régimes communistes les fonctionnaires d'Etat, dignes de confiance, adhéraient au Parti. Seuls ses membres pouvaient espérer de la promotion professionnelle. Cette règle est toutefois assouplie dans le pays du compromis kadarien. En 1983, on compte en effet « seulement » 84 % de l'appareil bureaucratique qui est adhérent au Parti Socialiste Ouvrier Hongrois.¹⁰ Néanmoins, le préalable de l'adhésion au Parti demeure valable pour les hauts dirigeants des Jeunesses communistes pour qui les organisations de masse sont un moyen d'accès aux postes supérieurs de l'Etat-Parti. A titre d'exemple, Zsuzsa Szűcs, secrétaire général des pionniers put être membre du Comité central durant son mandat de 1975 à 1988.

2. Les postes politiques dans les Jeunesses communistes

Nous avons analysé des données de 1983 suivant lesquelles 1 288 cadres du Parti furent affectés à l'organisation et à la surveillance des Jeunesses communistes. Il nous faut encore insister sur le fait que les ressources statistiques sont rares, si on s'en tient aux documents internes, et non pas aux annonces officielles et publiées. Nous disposons également de chiffres concernant le début des années 1970 sur la composition interne de l'appareil central des organisations de jeunesses, qui comptait 1 213 personnes¹¹ :

Comité central des JC (dont FMJD et Institut de l'Histoire du Parti :	108 personnes
École centrale des JC :	8 personnes
Camp de Csillebérc :	3 personnes
Comité des JC de Budapest :	250 personnes
Comités départementaux :	841 personnes
Comité en RDA :	3 personnes

On remarquera simplement que les effectifs correspondent très logiquement à l'organisation pyramidale examinée plus haut et basée sur les départements : 841 personnes dans les comités départementaux et 108 personnes au Comité central. Au-

⁹ Ibid., 209.

¹⁰ Les effectifs de l'appareil des autres partis frères (RDA, Tchécoslovaquie, Pologne) étaient plus élevés.

¹¹ MOL 288/53. cs. 543 öe, le 26 janvier 1971.

delà des enseignements précieux que nous fournissent les statistiques, progressons au cœur du système et voyons maintenant ce que le Parti attendait des Pionniers.

3. La mise en place de l'Union des Pionniers Hongrois dans la politique du Parti

Les années 70 voient la reprise en main des Pionniers par le Parti. Dans la période étudiée, deux résolutions du Secrétariat du Comité central ont marqué l'histoire du mouvement. La première intitulée « La résolution du 1^{er} avril 1974 du Secrétariat du Comité central du PSOH sur le développement du travail de l'Union des Pionniers Hongrois » [Az MSZMP KB Titkárságának 1974. április 1-i határozata a Magyar Úttörők Szövetsége munkájának továbbfejlesztéséről] fut débattue et acceptée le 1^{er} avril 1974, puis publiée le 3 avril.¹² La publication est restreinte et porte la mention « Très confidentiel » [Szigorúan bizalmas]. Elle est enregistrée sous le numéro H/788.

Ce document majeur pour le mouvement, montrant la place et l'importance de l'organisation, se compose de deux grandes parties. La première partie est une analyse approfondie du mouvement : ses objectifs pédagogiques, ses activités, sa composition avec des données chiffrées. Dès l'abord la résolution met un accent critique sur l'utilisation des enfants placés comme « décors » lors des manifestations. Une grande partie des enfants assiste passivement aux programmes proposés. Les pionniers, en uniforme, sont placés en arrière plan des défilés (4 avril, 1^{er} mai). Il peut être surprenant de voir apparaître ce point en premier, mais il faut placer ces défilés dans le contexte. Les défilés de masse sont l'expression victorieuse de l'unité du peuple ; les défilés sont un fleuron de la propagande.

Puis le Comité central dresse un tableau sombre de la situation. Le travail de la moitié des groupes de pionniers est insatisfaisant. Le mouvement manque de chefs de pionniers compétents et de conditions adéquates pour la formation continue. Les écoles désignent souvent les plus jeunes enseignants pour diriger le groupe ou ceux qui ont le moins de cours à dispenser. L'engagement dans le mouvement est sans enthousiasme. Selon les rédacteurs du document, le travail de l'organisation n'est pas reconnu suffisamment par la société et les cellules du parti ne le considèrent pas comme une mission politique. En comparaison avec d'autres pays socialistes, les enfants hongrois manquent d'une presse écrite de qualité¹³, ainsi que d'œuvres littéraires contemporaines, de films, de pièces de théâtre permettant une éducation politique et esthétique. La résolution fait état des rapports entre les Jeunesses communistes et les pionniers : les Jeunesses communistes n'offrent pas un programme attirant aux jeunes quittant l'école générale et l'organisation des pionniers, et plusieurs parmi eux, sont perdus pour le mouvement politique.¹⁴ 70 %

¹² MOL 288/7.cs. 451 öe, et dans Az MSZMP határozatai és dokumentumai 1971-1975 [Les résolutions et les documents du PSOH], Kossuth, Budapest, 1978, 708-718.

¹³ L'hebdomadaire des pionniers « Pajtás » paraîtra ensuite en couleur à partir de janvier 1977.

¹⁴ MOL 288/7.cs. 451 öe p. 3-4. A la suite, le Comité exécutif des Jeunesses communistes a débattu les questions posées et les devoirs à accomplir par la résolution du parti lors d'une réunion le 9 janvier 1975, et a publié le 7 février son rapport de travail et ses décisions (création des cellules d'enseignants de

des groupes ne possèdent pas de vrai local et ne bénéficient pas de subventions régulières.

C'est à la suite de cette réunion du Comité central que la situation financière s'améliora radicalement. Les dernières critiques concernent le prix élevé des voyages pour les déplacements lors des concours culturels et sportifs des pionniers, le manque de parcs et de terrains équipés pour les activités sportives.

La deuxième partie commence par la constatation suivante : « Le Secrétariat prend note du rapport » [A Titkárság tudomásul veszi a jelentést].¹⁵ Cette deuxième partie aura également une diffusion plus large.

« Le Secrétariat du Comité central attire l'attention sur les missions suivantes : les organes du parti et ses cellules doivent assurer, aider et contrôler la réalisation de la direction du mouvement par les Jeunesses communistes. Ils doivent veiller à ce que les communistes, les différentes organisations de la société aident plus efficacement les groupes de pionniers... »

«... que l'on s'efforce de rapprocher sentimentalement et spirituellement les enfants des traditions les plus belles du mouvement ouvrier hongrois et international. L'on doit apporter plus d'attention à la nécessité pour les petits tambours et les pionniers de posséder une connaissance riche de notre présent socialiste. Les enfants doivent connaître et être fiers des réalisations de notre peuple, de nos établissements socialistes, des résultats et du progrès de notre vie intellectuelle. Le travail du pionnier doit être marqué par une éducation à l'internationalisme... »

Le Secrétariat du Comité central adresse alors une demande au gouvernement visant à porter plus d'attention à la politique de la jeunesse dans la préparation du 5^{ème} plan quinquennal, ainsi qu'à toutes les remarques décrites dans le rapport. Tout le système administratif est construit pour traduire ces orientations générales dans les faits. Du centre vers la périphérie. La résolution fut remise aux dirigeants politiques mentionnés ci-dessous et cette diffusion large dans la classe politique nous montre l'importance que prit la question de la jeunesse au milieu des années 1970. Voici les destinataires :

- les responsables des sections du Comité central du PSOH,
- les premiers secrétaires des comités départementaux,
- le premier secrétaire des Jeunesses communistes,
- le secrétaire général de l'Union des Pionniers Hongrois,
- le secrétaire général des Syndicats,
- le secrétaire général du Front Patriotique,¹⁶

Jeunesses communistes, intervention des JC chez les pionniers, amélioration de l'épreuve « Kilián » pour les JC).

¹⁵ *Ibid.*, 5.

- les membres du Conseil des ministres,
- le directeur du Conseil national pour la Politique de la Jeunesse et de l'Education.

La Section chargée des organisations du Parti et des organisations de masse [PTO] fut désignée pour le contrôle de la réalisation de cette résolution concernant les pionniers, avec pour mandat de déposer son compte rendu au Secrétariat du Comité central à la fin de l'année 1976.

La PTO débat et accepte le compte rendu lors d'une réunion du 17 janvier 1977 et transmet son rapport au Secrétariat du Comité central, sous le titre de « Rapport au Secrétariat sur la situation d'exécution de la résolution du Secrétariat datant du 1^{er} avril 1974 et concernant les tâches du travail et du développement de l'Union des Pionniers Hongrois ». ¹⁷ Ce rapport fut le deuxième texte majeur pour l'organisation des pionniers. L'Etat-Parti redonne aux Pionniers leur rang d'outil politique prioritaire. Avant la préparation de ce document, les réalisations des objectifs formulés en 1974 furent débattues dans plusieurs comités départementaux du Parti, ainsi qu'au sein du Comité exécutif des Jeunesses communistes. La participation des adultes dans le mouvement des pionniers fut considérée par ce rapport comme un vrai travail de militant. Les adultes sont officiellement promus instructeurs politiques des enfants. La publication de ce compte rendu de la Section chargée des organisations du Parti et des organisations de masse [PTO] coïncide avec le 30^{ème} anniversaire du mouvement selon lequel maintes améliorations avaient été mises en œuvre à la suite de la résolution de 1974. Citons les progrès dans l'édition pour enfants de la Maison d'édition Móra, l'augmentation du nombre des terrains de sport, des maisons de pionniers, enfin l'effort de programmation entrepris par la Télévision hongroise. L'effort de propagande se mêle à des actions réellement utiles. Selon le rapport, 76 % des enseignants acceptent d'être moniteurs de pionniers. L'argent n'est pas étranger à ce retournement d'attitude. Les chefs de groupe bénéficient désormais d'un supplément de salaire. Citons aussi le fait que dans les écoles supérieures de pédagogie, le cours concernant le mouvement des pionniers est devenu obligatoire. Soulignons aussi que la collaboration entre les cellules des jeunesses communistes et des pionniers s'est accrue, et que le nombre des moniteurs adhérents des Jeunesses communistes a augmenté de 20 %.

Après avoir dressé ce bilan positif, le rapport met toutefois l'accent sur le manque de base scientifique de la pédagogie du mouvement. Rappelons que la pédagogie et la méthodologie sont des disciplines reines du système socialiste. Le

¹⁶ Le Front Populaire Patriotique a été créé en octobre 1954 pour fédérer les non-adhérents de Parti et les associations de masse et des associations culturelles. Tous les candidats à l'élection parlementaire se représentaient sous l'égide du Front Populaire Patriotique. Son Conseil national préparait les lois et les décrets pour le Parlement. Dans les années 1980, son rôle politique, assurant un forum pour la vie publique en dehors de l'Etat-Parti, est accru.

¹⁷ MOL 288. 7. cs. 517. öe. p. 46-51, « Jelentés a Titkárságnak a Magyar Úttörők Szövetsége munkájáról és fejlesztésének feladatairól című 1974. április 1-i titkársági határozat végrehajtásának helyzetéről ». Avant la préparation de ce document, plusieurs comités de parti au niveau départemental, le Conseil national des pionniers (à la Conférence nationale en octobre 1975), le Comité exécutif des Jeunesses communistes ont discuté sur le résultat réalisé par rapport aux propositions de la résolution de 1974.

Ministère de l'Éducation et les Jeunesses communistes reçoivent des directives en vue de la modification du système de formation.¹⁸ Le Secrétariat du Comité central demande au Conseil des ministres d'examiner la question des subventions versées aux groupes de pionniers pour leur travail dans les cercles d'études. Le Secrétariat demande aussi de majorer les financements pour le sport et le tourisme.¹⁹

Le rapport est signé par János Péter, chef de la Section des organisations de masse du Comité central, et diffusé plus largement que la résolution de 1974. Les destinataires sont étendus. C'est le signe d'une mobilisation des ressources. Sont chargés de faire appliquer ce rapport :

- les membres de Bureau politique,
- les premiers secrétaires du parti des départements et de Budapest,
- les chefs de sections du Comité central,
- le premier secrétaire des Jeunesses communistes,
- le secrétaire général des Syndicats,
- le secrétaire général du Front Patriotique,
- le secrétaire général de l'Union des Pionniers Hongrois,
- le commandant national de la Milice ouvrière,
- le président du Comité national de la Jeunesse,
- le ministre de l'éducation,
- le ministre de la défense,
- le ministre de la culture.

Cette diffusion étendue symbolise la véritable place d'outil politique que le Parti a voulu conférer au mouvement depuis 1974. Le socialisme doit s'enraciner profondément dans les jeunes consciences ; le Parti doit prendre une place inaltérable.

4. La représentation du Parti dans la conscience des pionniers

Un extrait de l'intervention de Madame Antos, prononcée au cours d'une réunion du Conseil national du mouvement le 4 décembre 1975,²⁰ illustre l'état d'esprit des jeunes enfants hongrois et le discours qui poursuit leur éducation dès leur plus jeune âge :

¹⁸A la réunion du 24 novembre 1977, le Comité exécutif des Jeunesses communistes a mis parmi les points de l'ordre du jour la question de la formation chez les pionniers. Le Conseil national des Pionniers à l'aide des Jeunesses communistes et le Ministère de l'Éducation, a préparé lors de la réunion du 9 décembre 1977, un nouveau programme de formation des moniteurs. Le 28 novembre 1977, la présidence du Conseil national des Syndicats a débattu un compte rendu intitulé « Sur l'action des syndicats dans l'aide des écoles et le mouvement des pionniers ».

¹⁹ Depuis 1974 les pionniers ne bénéficient plus d'une réduction de 50 % dans les hébergements touristiques et dans les résidences pour les pensionnaires.

²⁰ PIL 289. f. 13/1975/26, p. 134-137. Extrait de traduction.

« Je vais vous raconter une histoire qui s'est passée à l'école de la rue Lajos. Un petit tambour s'est levé et il a demandé :

« Qu'est-ce que c'est le Parti ? C'est un homme ou une maison qui a plus de 50 ans ? »

Il ne comprenait pas pourquoi nous lui en parlions tout le temps ! Ce petit camarade était tellement petit qu'on ne le voyait presque pas sur le banc. Je lui ai dit :

« Le Parti est l'ensemble des gens qui apprennent des choses du grand camarade Lénine, notre maître, comme vous, de votre institutrice. Il nous enseigne l'amour, l'humanité, le travail. Dans tous les pays il existe un tel parti : le Parti communiste, ils ont tout appris du camarade Lénine ! »

Puis l'enfant a demandé : « Monsieur Kádár²¹ aussi ? » J'ai répondu : « Oui ! »

« Monsieur Kádár doit encore apprendre ? Il n'est pas plus grand qu'un professeur d'université ? » - demandaient les enfants.

Je leur ai expliqué : « Monsieur Kádár peut même apprendre de vous, et il est très content si vous l'aimez et vous lui racontez vos expériences ! » [...]

...Pour qu'ils puissent mieux connaître le Parti, je les ai accompagnés dans les cellules du parti. Là-bas il y a des camarades partisans sérieux, des retraités cultivés, et je leur ai montré que nous étions dans les locaux de la maison du Parti. Les camarades étaient très contents.

Depuis, les pionniers y viennent pour donner des spectacles et les camarades mettent à leur disposition les locaux. Il y a un piano ; tous les ans nous organisons une exposition de dessin, les camarades se cotisent pour les prix qui sont remis. Nous invitons alors un peintre ou un dessinateur dans le jury.

Cela a tellement d'effet que même les parents qui ne sont pas membres du Parti se joignent au Parti aux journées du Parti. Je pense que cela est une très bonne idée à mettre en œuvre et que nous pouvons développer ailleurs en province, à Budapest. De telles activités peuvent être réalisées sans argent puisqu'on trouve partout des cercles du Parti. » ...

Ainsi, l'amour du Parti est inculqué aux jeunes petits tambours²² de même que leur propre famille servira de relais aux objectifs de la propagande.

²¹ Dans le texte hongrois : « Kádár bácsi ».

²² Petits tambours [kisdobos] : dans le mouvement des pionniers on appelle les enfants de 6 à 10 ans « petit tambours », allusion historique aux jeunes enfants engagés dans la guerre d'Indépendance de 1848-1849.

**Interactions entre l'image nationale et l'image des produits.
La question du renforcement de l'image des produits hongrois en Europe**

La présente étude discute sur les interactions entre l'image des nations (pays) et l'image des produits (marques) nationaux, en se référant aux préoccupations récentes concernant la reconstruction des images nationales. Ces préoccupations sont en train de se déployer dans le monde, en particulier en Europe centrale et orientale, et ont comme finalité d'obtenir des avantages compétitifs sur les marchés internationaux. Le sujet se range parmi les centres d'intérêts actuels des réflexions et des stratégies, au niveau des gouvernements nationaux, du monde des affaires, des communautés diverses et des études théoriques, y compris celles relatives au marketing international, et font suite incontestablement, à la mondialisation et à l'élargissement de l'Union Européenne. Pour la Hongrie, l'adhésion a attiré l'attention sur la nécessité d'associer les questions de l'identité culturelle, notamment celles de la sauvegarde de ses valeurs traditionnelles, à la recherche des avantages compétitifs pour ses produits traditionnels sur le marché européen. L'étude s'organisera autour de trois grands axes qui sont en relation étroite les uns avec les autres : l'importance de l'analyse de "l'effet de pays d'origine" sur la compétitivité internationale des produits, le défi actuel de gérer les images nationales, et les efforts touchant à la protection des produits hongrois.

L'importance de l'analyse de "l'effet de pays d'origine"

Dans le monde actuel, les différents phénomènes économiques et sociaux, ainsi que leurs effets sont contemplés et expliqués de plus en plus du point de vue des consommateurs, acteurs principaux de la société de consommation. Quant à notre sujet de discussion, plusieurs recherches internationales ont montré que les consommateurs ont des images distinctes des pays, et que ces images influencent l'évaluation des produits de ces différents pays (Papadopoulos et al., 2000). Ce cas est identifié dans la littérature de marketing international comme "effet de pays d'origine", ou "transfert d'image entre produits et pays".

Ayant constaté que les consommateurs ont des images préconçues des pays d'où viennent les importations, un produit associé à un pays dont l'image est positive a plus de chance d'être évalué positivement et conséquemment d'être acheté. Dès lors, il est important de connaître l'image internationale associée à son pays. La littérature relative à ce sujet atteste également que l'effet de pays d'origine peut différer selon que le niveau d'agrégation du produit est élevé ou restreint, c'est

à dire selon qu'il s'agit des produits d'un pays en général, ou bien d'une certaine catégorie de produit ou d'une marque (Cateora, 1993). Les recherches menées par Papadopoulos et al. (2000) démontrent que l'intérêt pour le rôle de "l'effet de pays d'origine" de la part des responsables de la politique économique des différents pays, des chefs d'entreprise et des chercheurs s'accroît rapidement en raison de la globalisation en général, et de l'élargissement de l'Union Européenne, en particulier.

De nombreuses études ont montré que, lors de la décision d'achat des produits, l'effet de pays d'origine, qui est un attribut extrinsèque, agit comme un puissant stéréotype et influence les consommateurs souvent plus fortement que les attributs intrinsèques, la qualité ou le prix. Les consommateurs de nos jours étant exposés de plus en plus à l'information sur les pays étrangers et sur leurs produits, utilisent de plus en plus les critères extrinsèques par rapport aux intrinsèques, en faisant face à une surcharge cognitive des marchés complexes. Au fur et à mesure que la concurrence s'intensifie à l'intérieur de l'Union Européenne et au niveau global, on peut s'attendre à ce que les consommateurs prêtent plus d'attention aux informations concernant le pays d'origine au moment de l'évaluation d'un produit et de la décision d'achat.

La notion "effet de pays d'origine" fait référence à l'identité du "lieu" auquel un produit peut être associé par les acheteurs. "L'effet du pays d'origine" peut être défini comme l'influence du pays où le produit a été fabriqué, par l'intermédiaire des perceptions positives ou négatives des consommateurs envers ce pays. Quant à son contenu, la notion peut être définie comme l'ensemble des croyances descriptives, déductives et informationnelles que l'on dispose sur un pays spécifique. La notion comprend des éléments relatifs à l'économie, à la politique, à la technologie, à la société, à la culture, aux attributs du produit. L'"effet de pays d'origine" représente ainsi les opinions préconçues des acheteurs sur les qualités relatives des biens et des services produits dans les différents pays.

Quant au terme "produit", son concept de marketing précise qu'un produit est beaucoup plus qu'un objet physique : il est l'ensemble des satisfactions physiques, psychologiques et symboliques. Il est considéré comme un ensemble d'attributs représentant des satisfactions multiples par la forme, le goût, la couleur, les fonctions, le conditionnement, les garanties, les services ajoutés, le prestige de la marque ou du pays d'origine. L'importance des valeurs d'un produit dépend souvent de la culture des consommateurs, surtout de leurs valeurs psychologiques et symboliques. Pour commercialiser un produit sur les marchés extérieurs une analyse minutieuse de la culture est de règle, en marketing international.

Les images des pays se présentent dans l'esprit des consommateurs sous la forme des stéréotypes. Ceux-ci sont de plusieurs sortes. Il existe tout d'abord des stéréotypes de meilleurs produits en liaison avec le pays d'origine : thé anglais, parfum et champagne français, soie de Chine, pâtes italiennes, produits électroniques japonais, etc. Les stéréotypes de ce type ne s'étendent pas généralement aux autres produits des pays respectifs.

L'image des produits est souvent soumise à des stéréotypes fondés sur le niveau de développement du pays concerné : les produits des pays industrialisés ont en général une image de qualité élevée, pendant que le jugement de qualité mauvaise

ou douteuse peut être étendu à tous les produits des pays en voie de développement ou de ceux de marché émergent. Ce jugement n'est pas toujours conséquent. Dans le cas des fours micro-onde en provenance du Mexique ou de Taiwan par exemple, les consommateurs américains croient avoir plus de risques en achetant les produits mexicains que ceux d'origine taiwanaise. Mais ils ne font pas la même différence pour les jeans importés de ces pays – remarque Cateora (1996). Plus un produit est complexe au niveau de la technologie, plus ces perceptions sont généralisées.

La préférence donnée aux produits domestiques sur les produits importés représente un cas spécial de l'effet de pays d'origine, qualifié comme d' "ethnocentrisme" (Cateora, 1993, Berács et Malota, 2000). Alimentés par le sentiment national, les mouvements en faveur de l'achat des produits domestiques soulignent l'importance des raisons émotionnelles pour les décisions d'achats. Cependant, dans les pays sous-développés les consommateurs tendent plutôt à préférer les produits importés des pays développés aux produits domestiques.

Une recherche internationale menée par un groupe de recherche canadien (Papadopoulos, 1993) sur les associations et évaluations de certains produits essentiels et des pays d'origine a démontré qu'en accord avec les présupposées, pour un produit spécifique d'un pays les principaux critères d'évaluations utilisés par les consommateurs étaient : l'utilité et le prix du produit, sa présence sur leurs marchés nationaux, et la capacité de satisfaire des besoins existants. En relation avec les pays respectifs, les consommateurs considèrent comme critères importants : le niveau de développement du pays, leurs sentiments envers les gens de ce pays, et leur désir d'avoir un contact plus étroit avec le pays. L'une des conclusions tirées était de proposer aux entreprises de faire des recherches sur ces sept critères avant de décider d'entrer avec leurs produits sur les marchés extérieurs. A l'échelle des produits l'Allemagne se trouvait au sommet, suivie par Japon et par les États-Unis. Cependant, à l'échelle des pays, les évaluations ont posé ces trois pays plus bas, et en particulier le Japon a reçu un score très bas comme "pays idéal". Le Canada et l'Australie ont été placés aux deux premières places du classement. Ces résultats ont permis aux chercheurs de conclure que les entreprises doivent connaître "la valeur marketing" de l'image de leurs pays et ne doivent pas toujours insister sur la liaison des produits avec les noms de pays.

Ces recherches ont également révélé que les consommateurs des pays développés ont tendance à classer leurs produits domestiques parmi les premiers dans l'ordre du classement, pendant que les pays moins développés, y compris les consommateurs hongrois, ont classé les leurs plus bas. Seuls les produits japonais ont été classés supérieurs aux produits domestiques, pendant que les produits des États-Unis ont été en général classés comme supérieurs. Ce résultat a été interprété comme une affinité naturelle des gens avec leurs pays et avec leurs produits, modérée par certain réalisme, surtout dans les pays les moins développés.

L'effet de l'ethnocentrisme a été identifié chez les pays ex-socialistes d'Europe centrale par un sondage de Gallup Hongrie (2002), qui s'est efforcé, parmi d'autres objectifs, de connaître comment les consommateurs évaluent la qualité des produits des pays voisins. Il a été trouvé, à titre d'exemple que, pour la majorité des produits choisis préalablement (voitures, meubles, produits électroniques, produits agroalimentaires, médicaments, habillement), les Polonais ont démontré une

préférence nette (de 52 à 71 %) pour leurs propres produits, à l'exception des voitures tchèques. Les produits en provenance de Hongrie ont occupé la place suivante dans leur évaluation, à l'exception des produits électroniques tchèques. Les résultats permettent de présumer la présence de la corrélation mentionnée par Berács et Malota (2000), suivant laquelle plus les gens sont attachés à leur pays plus l'évaluation des produits domestiques est positive. Quant au cas de la Hongrie par rapport à la préférence des marques domestiques, conformément aux résultats d'une recherche menée en 2000 sur la notoriété des marques et de la valeur attribuée par les consommateurs, quatorze sur les vingt marques trouvées les plus appréciées ont été des marques domestiques (Young&Rubicam, 2000). La recherche antérieure, menée en 1994 n'avait trouvé que trois marques hongroises parmi celles qui étaient les plus populaires.

Les recherches concernant les produits et les pays d'Europe centrale et orientale (Papadopoulos et al., 1993), menées parmi les consommateurs canadiens en 1990 - quand les changements socio-économiques étaient encore peu saisissables - ont révélé que l'effet de pays d'origine joue un rôle plus fort dans le cas de ce groupe de pays que dans celui des pays de l'Ouest. Quant à l'image nationale, la Tchécoslovaquie a reçu la meilleure évaluation, suivie par la Hongrie. Cela a été trouvé surprenant par les chercheurs, car la Hongrie a été plus reconnue pour ses réformes libérales. L'Union Soviétique a occupé la dernière place. Faute d'expériences ou d'informations sur les produits, les évaluations ont reposé sur les croyances formulées d'une façon plus ou moins généralisante à propos des différents pays. Les chercheurs ont conclu que les consommateurs de l'Ouest ont tendance à faire moins de différences entre les produits qu'entre les pays. Cependant l'hypothèse qu'il n'y avait pas de différences entre les croyances concernant les produits et les pays, respectivement, n'était pas vérifiée. Toutefois, les personnes interrogées se sont déclarées être peu disposées à acheter ces produits. Suivant les conclusions, les résultats pourront être utilisés surtout par les investisseurs étrangers recherchant leurs intérêts dans ces pays.

Les recherches orientées sur l'image des produits français en France et à l'étranger (Papadopoulos et al, 2000) ont constaté une forte préférence des Français pour leurs produits et l'évaluation des produits français "avec une légère supériorité" sur ceux du Japon. En accord avec des résultats des recherches antérieures (Baumgartner et Jolibert, 1977) les chercheurs ont conclu d'une façon catégorique, que "cela n'est pas surprenant, à la lumière des valeurs spécifiques de la culture française, notamment l'individualisme et le nationalisme".

Une recherche menée parmi les directeurs d'achat (Cattin et al, 1982) a confirmé l'importance de faire différence entre les catégories de produits. Selon les directeurs français les produits français peuvent être mieux évalués sur les dimensions telles que le luxe, l'apparence, le choix des produits et la fierté de possession, mais moins bien sur des critères comme l'avance technologique (Japon), la fiabilité (Allemagne), et l'inventivité (Etats-Unis). Conformément aux conclusions d'une autre recherche (Graby, 1980) les consommateurs français préfèrent les produits domestiques aux produits étrangers dans les secteurs tels que le petit électroménager, l'habillement et les cosmétiques, et parmi les raisons citées le souhait de favoriser l'industrie française apparaît en premier lieu. L'apparition

croissante des raisons pragmatiques à côté des raisons émotionnelles a été également révélée par les recherches ultérieures, plus récentes. Ainsi, quand les consommateurs préfèrent quand même les produits d'importation, ils sont attirés par les meilleurs prix ou la meilleure qualité. L'évolution des critères d'évaluation et des préférences des consommateurs souligne aussi la nécessité des recherches répétées.

La conclusion des chercheurs a souligné que l'évaluation générale des produits français par les consommateurs étrangers montre la position moyenne de la France parmi les nations industrialisées, et a confirmé l'existence d'un effet mutuel entre l'image des produits et l'image du pays d'origine. C'est-à-dire que les consommateurs transfèrent leurs opinions des produits sur les pays d'où viennent les produits.

Toutefois, l'image nationale dépend de plusieurs facteurs, et les préoccupations de gérer l'image d'un pays représentent un déficit réel et actuel. La littérature anglo-saxonne identifie cette tâche de management par le terme "country branding", en faisant allusion aux modèles de la gestion de l'image d'une marque commerciale ou celle d'une société. Ce sera l'objet du paragraphe suivant.

Le défi de gérer l'image nationale

De nos jours de plus en plus de pays veulent reconstruire leur image, la raison en est, en grande partie, de nature économique. Le processus de mondialisation des marchés a renforcé la position des marques globales, ainsi les marques nationales recherchent-elles des opportunités pour être compétitives sur les marchés internationaux. Le tourisme fournit des revenus importants, un tiers des recettes du secteur des services, et c'est pourquoi les gouvernements cherchent à augmenter l'attrait de leurs terroirs nationaux. Les effets bénéfiques des investissements des capitaux étrangers et/ou multinationaux, comme la création d'emploi, l'implantation des technologies avancées, la compétitivité des produits sur les marchés extérieurs, ne peuvent pas être négligés non plus, et nulle part. Bien que les effets bénéfiques de la mondialisation ne soient pas équilibrés parmi les pays, ni de solde positif pour une grande partie du monde – insiste Berend (2004) – les pays qui restent en dehors de ces processus sont susceptibles à supporter les pires effets.

Une autre partie des raisons est en relation directe avec les changements, surtout politiques ou technologiques. Un grand nombre de pays nouveaux, n'existant pas auparavant comme états indépendants /souverains (les pays Baltes, la Croatie, la Slovénie, la République Tchèque, la Slovaquie, etc.) et ainsi que les autres pays du camp socialiste où de nouveaux régimes politique et économique ont été installés, doivent établir ou recréer leurs images. De plus, l'âge de la révolution informatique a modifié les potentiels de beaucoup d'économies nationales où les images anciennes deviennent largement dépassées, et ont besoin d'être refaçonnées d'une manière institutionnelle, pour devenir conformes aux caractéristiques actuelles de la compétitivité et de l'attrait en face des publics relatifs. L'image positive est importante aussi pour obtenir une bonne réputation devant les organisations internationales, de nature politique ou financière. L'image positive est constituée par l'ensemble des facteurs contribuant à l'appréciation et à l'attrait d'un pays. Les

nations de bonne réputation pourront ainsi disposer de davantage de ressources et de revenus que les nations de faible réputation.

Le rôle des gouvernements, à travers leur politique économique est particulièrement important pour attirer les investisseurs étrangers – souligne Kotler (2002). Le changement de l'attitude des pays d'accueil vis-à-vis des investissements étrangers et des firmes multinationales indique "un retournement profond et fait passer les états de la suspicion et du contrôle des investissements étrangers à l'attraction et à la promotion" – confirme Michalet (1999). Certes, les coûts bas de la main d'œuvre constituent souvent des conditions non négligeables, mais les avantages financiers et fiscaux, la participation de l'état national aux coûts d'investissements, la disponibilité de l'infrastructure et de la main d'œuvre, la confiance dans l'administration, l'engagement des autorités locales, la proximité des consommateurs et /ou des fournisseurs, ainsi que l'efficacité des agences de promotion sont également des facteurs nécessaires du caractère attirant d'un pays. L'attrait des produits dépend en grande partie de l'image du pays, mais à part la réputation positive du pays, la bonne qualité des produits est aussi indispensable.

L'image peut être définie comme l'ensemble des représentations matérielles et immatérielles pour un individu ou un groupe d'individus. L'image d'une marque est l'idée favorable ou défavorable que le public se fait d'une marque commerciale, d'une personnalité, d'une institution (Larousse). L'image d'un pays (l'image nationale) comprend l'ensemble des croyances, impressions, expériences, opinions et informations utilisées dans la constitution des jugements/appréciations, souvent stéréotypées, envers les différents pays ou nations.

L'image d'un pays peut être spontanée ou consciente, mais suivant le cas général, les deux ne sont pas identiques. La première apparaît spontanément dans l'esprit, la pensée des individus, quand ils entendent parler d'un pays, la seconde est constituée et propagée d'une façon systématique par les gouvernements ou autres organisations. Les stratégies d'image nationale des gouvernements ont donc pour objectif de développer une image voulue et maintenir une sympathie dans les milieux extérieurs (et même intérieurs), à l'aide de la communication et des expériences offertes (visites, expositions, etc.) Dans ce but, la politique des relations publiques vise à créer, établir, maintenir ou améliorer, d'une part la confiance, la compréhension et la sympathie, d'autre part de bonnes relations avec les publics cibles. L'information joue en effet un rôle croissant pour la constitution des images. Le volume d'information dont on dispose a tendance à croître. Plus le pays concerné est proche sur le plan géographique, plus l'on y effectue des voyages de tourisme ou d'affaires, et plus les médias s'occupent de ce pays (Papp-Váry, 2003). Les projets de voyages ou les relations spécifiques individuelles avec le pays ou avec ses citoyens augmentent l'intérêt à des informations. Suivant Mort et al., (2000) le volume restreint d'informations peut conduire à une image moins positive, donc moins on dispose d'informations sur un pays, plus les ventes des produits de ce pays sont exposées au risque. L'image d'un pays s'intègre dans l'image de ses produits et inversement.

Les recherches récentes sur l'importance économique de l'image nationale vérifient les résultats de celles menées en psychologie sociale aux États-Unis, qui ont constaté que les gens avaient des vues stéréotypées concernant les différentes

nations. Ces vues ont concerné les idéologies politiques (communiste/non communiste), le développement économique, la situation géographique, les populations, la race, la culture (occidental/oriental, européen/non européen, etc.). Ces recherches ont vérifié que la nation est l'un des groupes sociaux les plus importants auxquels les individus appartiennent, et qu'elle est perçue comme différente et supérieure par rapport aux autres nations (Tajfel, 1981, Cattin et al., 1982, Papadopoulos et al., 1993). L'utilisation des stéréotypes pour sa propre nation et pour les autres contribue à la constitution des vues individuelles dans l'environnement complexe où les informations souvent manquent (Cattin et al., 1982). Les gens ont tendance à évaluer leurs semblables et les membres de leur famille de façon plus positive que les autres, les différents ou les étrangers, et c'est valable pour les individus et les groupes à la fois. La psychologie sociale décrit l'ethnocentrisme comme une préférence exagérée donnée aux personnes appartenant au même groupe, ce qui va ensemble avec l'aversion vis-à-vis des autres (Campbelle et Levin, 1972). Les gens ont aussi tendance à agrandir les différences entre leur propre nation et les autres, surtout dans les domaines où les leurs sont supérieures. Ces spécificités influencent non seulement les relations interpersonnelles et intergroupes, mais aussi la politique internationale des gouvernements (Kelman, 1965). Le recours aux savoirs de la psychologie et de la psychologie sociale fournit des connaissances de grande valeur pour le management.

Traditionnellement, les notions d'image et de marque ont été utilisées en relation avec des sociétés de production ou de commercialisation, et de leurs marchandises. Dans nos jours elles sont de plus en plus fréquemment utilisées à propos des pays, souligne Van Ham (2001) en notant que, durant les dernières deux décennies, un nombre croissant de pays s'est engagé dans l'utilisation des stratégies d'image et de marque à la manière des entreprises, et consacre une attention spéciale à la prise en compte d'une dimension émotionnelle au lieu de maintenir les publicités traditionnelles.

La littérature cite de nombreux exemples de stratégies bien conçues et aboutissant souvent aux réussites, ainsi ceux de l'Irlande, de l'Espagne, de la Belgique, de la Finlande, de l'Estonie, de la Slovaquie, du Canada, de la Pologne, de la Grèce, et d'autres. L'Irlande, considérée comme sous-développée pendant longtemps, a réussi à faire accepter l'image nouvelle d'un pays industrialisé qui attire les investissements de haute technologie et la main d'œuvre qualifiée. L'Espagne sombre de Franco a progressivement cédé la place à l'Espagne ensoleillée et européenne, et son cas soutenu par l'emblème de soleil de Miro est devenu l'exemple de la stratégie de communication bien conçue pour les manuels de marketing international (Cromwell et Kyriacou, 2004). Pour détourner l'attention publique des "histoires pédophiles", "produits d'alimentation empoisonnés" trouvés dans les supermarchés, la Belgique a entrepris de consacrer un budget très élevé à la reconstruction d'une image positive. L'Estonie vise à faire oublier son passé lié à l'ancien URSS et de même la qualification de "pays balte", et veut être appréciée de l'emploi de la technologie d'info-communication, comme "e-Stonie". Au lieu d'être évoqué surtout comme pays "vert" "équitable" et "portif", et par conséquent "sympa", le Canada recherche l'image qui l'aide à attirer les investissements de haute technologie et à se procurer de nouveaux avantages compétitifs. La Grèce européenne a réussi à développer considérablement l'attrait du tourisme et aussi les

investissements, liés à l'organisation des jeux Olympiques. Les événements culturels et sportifs internationaux ou mondiaux contribuent d'une manière exceptionnelle à la bonne réputation, ainsi n'est-il pas surprenant que même les pays à moyens relativement faibles sont candidats à l'organisation de telles manifestations.

L'interaction entre l'image des produits et l'image des nations peut être considérée comme un véritable "marquage" (Lindstrom, 2001), et conséquemment il est extrêmement difficile de changer une mauvaise "enseigne". Si l'on ne sait rien d'autre d'un produit que le pays d'origine, on aura déjà des préconceptions de sa qualité. Quant il s'agit d'une montre fabriquée en Suisse, on aura des idées sur sa qualité, son prix et sa réputation. À un nouveau modèle de voiture fabriquée en Allemagne, on associe tout de suite la qualité superbe de technologie et de conception, le prix élevée, et la solidité. Mais si l'on annonçait une voiture superbe fabriquée en Grèce, notre impression serait totalement différente, due à nos préconceptions inspirées par la personnalité apparente que le pays d'origine communique à nos perceptions. Une marque de pointe venant du Japon semble logique pour la plupart d'entre nous, mais si elle venait d'un pays de l'Europe de l'Est, nos réactions ne seraient pas si positives. Cela veut dire, que le pays établit la réputation initiale de la marque, mais ce rapport existe en sens inverse aussi. Si l'on nous demandait de répondre à la notion de Finlande il y a dix ans, nous aurions dit probablement des choses comme "froid", "neige", "aurore boréale", "soleil de minuit", "milliers de lacs" ou "Kalevala". Aujourd'hui, nous sommes susceptibles de penser à la technologie de pointe des téléphones portables quand nous pensons à Finlande, grâce à la société Nokia. De fortes performances économiques ont été nécessaires pour que l'image de la Finlande change en faveur de la compétitivité, vu que dans les années cinquante et soixante ce pays n'était pas plus développé que ceux de l'Europe centrale et orientale.

Les opinions stéréotypées même positives sur un pays peuvent présenter des avantages et des inconvénients. Elles sont favorables aux produits étant en relations avec les stéréotypes positifs, mais souvent défavorables aux autres produits ou services. L'Italie est réputée pour le design de ses produits de mode, mais cette image assombrit plutôt la qualité des produits informatiques italiens. Similairement, pour les marques de mode Boss ou de Jil Sanders les communications préfèrent faire oublier leur origine allemande. Cependant la publicité du constructeur de voiture coréen a choisi à attirer l'attention sur le "style italien, intérieur anglais, mécanique allemande" pour sa marque Daewoo.

L'image fondée sur un sentiment d'animosité ressenti à l'égard des ennemis du passé ou bien en référence à l'activité négative de certain pays, influence vivement le comportement d'achat des consommateurs et exige des stratégies spécifiques. Après la seconde guerre mondiale, pour pouvoir vendre leurs produits électroniques aux États-Unis, les entreprises japonaises ont choisi des noms de marque (Canon, Sharp) auxquels les consommateurs américains n'ont pas associé le pays d'origine. Les recherches (lesechoc.fr). ont constaté que les consommateurs chinois de la ville de Nankin évitaient les produits nippons tout simplement en raison du sentiment de colère qu'ils éprouvaient envers les actes commis dans le passé par le Japon (leur ville fut le théâtre d'un massacre de civils par les Japonais au tournant des années 1937 et 1938), pendant qu'ils reconnaissent la grande qualité

des produits fabriqués dans ce pays. De même, pendant et après les essais nucléaires menés par la France dans le Pacifique Sud en 1995-1996, les consommateurs australiens ont exprimé leur indignation contre le gouvernement français par le boycott des produits "made in France" (le vin entre autres). Les Américains n'ont pas réagi différemment dès qu'il a été connu que le gouvernement et le public français condamnaient la guerre initiée par les États-Unis en Irak.

Les spécialistes de marketing proposent différents "trucs" pour détourner ou, au contraire, attirer l'attention, ainsi choisir un communicateur populaire dans le pays où l'on veut vendre. Quand le programme de publicité du secteur de tourisme hongrois a choisi le groupe des seniors pour cible spécifique aux États-Unis, le nombre des touristes a commencé à nettement augmenter grâce à la réputation de l'acteur Tony Curtis (dont, par ailleurs, les parents étaient d'origine hongroise). De même, le choix de l'actrice Nicole Kidman comme nouvelle égérie de Chanel aura probablement un effet bénéfique aux consommateurs américains.

Traditionnellement, les firmes consacrent beaucoup de temps, d'efforts, et d'argent pour comprendre et gérer les perceptions qu'ont d'elles les consommateurs, les fournisseurs, les employés, les marchés de capital et les autres publics intéressés par leurs affaires. Cette préoccupation, appelée gestion d'image, comprend le développement et le maintien des relations fructueuses et profitables avec les publics intéressés. L'objectif est de contribuer au succès commercial de l'entreprise en facilitant les impressions positives sur ses activités dans l'esprit de son public, à l'aide des messages bien formulés et bien compris par le public cible. Selon Kotler (2002), gérer l'image d'un pays nécessite l'application de ces principes.

Il y a plusieurs raisons stratégiques pour lesquelles les nations doivent gérer – analyser, planifier, réaliser et contrôler – leurs images. Kotler (2002) souligne comme facteur clé, que suite à la mondialisation de l'économie chaque pays est devenu le concurrent acharné des autres pays dans la lutte pour la répartition des ressources des avantages compétitifs. Les différents pays luttent non seulement pour attirer les touristes et les investisseurs étrangers, et pour trouver des marchés extérieurs pour leurs produits et services en augmentant l'attrait aux yeux des consommateurs, mais certains pays luttent aussi pour attirer des gens doués de talent. Suivant la formulation plus aiguë de Van Ham "dans nos jours individus, firmes, régions, villes, pays, continents, tous se commercialisent d'une manière professionnelle, en utilisant souvent des techniques de vente agressives".

Suivant le concept de la gestion d'image, les (noms de) pays doivent fonctionner comme une marque qui, pour jouer son rôle d'identification et de différenciation, doit d'abord être connue. Pour cela, il est indispensable qu'elle soit soutenue par une politique de communication. La marque a, en général, une fonction de garantie à jouer à l'égard des consommateurs. Elle oblige donc son émetteur (fabricant ou distributeur) à un certain niveau de performance et à un respect strict de normes de qualité promis par la marque, et associée à cette marque par le public. Similairement, pour réaliser un processus de reconstruction de l'image nationale une série d'exigences doit être prise en considération par les responsables (Lodge, 2002). Les objectifs de positionnement doivent être clairs, mesurables et réalisables. (Le positionnement comprend l'identification et la différenciation des avantages offerts, conformément à la définition des cibles à attirer : touristes, investisseurs,

consommateurs des pays différents, organisations internationales.) Pour définir des objectifs et établir des stratégies, il est indispensable de bien connaître l'image et les perceptions actuelles à l'égard de notre pays. Il faut aussi connaître les facteurs d'évaluation des produits, services, investissements par les différents publics intéressés. Ces objectifs doivent être harmonisés aux attentes et aux réalités. Ils doivent faire partie d'une stratégie bien définie et réalisable qui peut assurer d'atteindre les objectifs. La réalisation doit être supportée par des plans d'actions et un budget convenable. Le positionnement doit être non seulement différentiel, mais aussi crédible et supportable, et pour cela le projet de reconstruction d'image doit être supporté par la population intérieure. En plus, pour atteindre les objectifs, les actions des différents intéressés doivent être harmonisées. Gérer l'image nationale exige donc un réel professionnalisme en matière de marketing international. De même, comme pour toute action marketing, il faut prendre en considération, qu'à part des conditions prévisibles et des facteurs contrôlables, il existe aussi des conditions non prévisibles et des facteurs non contrôlables.

Depuis le début de la transition à l'économie de marché, la Hongrie a fait face d'une façon active au défi de la reconstruction de son image, principalement en vue de deux objectifs économiques-clé : être attractive pour les investisseurs étrangers et se préparer minutieusement à l'adhésion rapide à l'Union Européenne, dépositaires tous les deux de la modernisation économique et technologique. Elle a réussi d'accomplir le premier objectif par une politique économique strictement favorable à la privatisation du patrimoine national et au capital étranger, soutenue par la reconstitution radical des systèmes politique, juridique et institutionnel. Durant les années 1990 la Hongrie a jouit de la position du pays ex-socialiste le plus attractif aux investissements étrangers, pendant que les effets directs ou indirects de ces derniers ont suscité des déceptions amères chez une partie de la population, dues à l'augmentation du chômage, à la chute des revenus, et au taux d'inflation élevé. Les indices de la performance macroéconomique ont montré une baisse grave et progressive et ce n'est qu'une bonne décennie plus tard que la reprise économique, les effets de levier des investissements étrangers ont commencé à se montrer. Le second objectif, l'adhésion rapide à l'Union Européenne, en devançant des autres candidats a échoué, bien que les gouvernements successifs aient tenu à assurer toutes les conditions exigées possibles. Arrivée au moment de l'adhésion le premier mai 2004, la Hongrie a perdu la majorité des ses avantages compétitifs relatifs par rapport aux autres pays adhérant à l'UE, ce qui, au niveau de la politique économique, peut être considéré comme une condition imprévue et incontrôlable. Le capital étranger est à la recherche des opportunités plus favorables et est en train de délocaliser son activité vers l'Est et vers les pays balkaniques où les coûts plus bas de la main d'oeuvre et les avantages fiscaux temporaires se montrent plus attirants. La Hongrie doit trouver de nouveaux points forts en matière de compétitivité qui sont en interaction avec une politique d'image nationale dans le cadre de l'Union Européenne.

Par ses éléments directs ou indirects la politique économique actuelle favorise la propagation de l'avantage de la main d'œuvre qualifiée, ainsi que celui de l'infrastructure moderne et de la sécurité juridique pour les investissements étrangers, et les valeurs traditionnelles du terroir national pour le tourisme, assistées par un service de concept inventif (tourisme mythique) et de haute

professionnalisme. Le concept officiel de la reconstruction de l'image nationale prévoit de promouvoir l'image d'une Hongrie ouverte et accueillante, qui soutient la valorisation du savoir, de la créativité, et de l'innovation (Figyelő, 2004). Toutefois, quoi que les accents mis soient différents, les gouvernements, qui se sont succédés depuis le début de la transition, ne cessent pas de contribuer à la réalisation de l'image attractive du pays par l'intermédiaire de l'encouragement donné aux mouvements de protection des produits traditionnels, de qualité spécifique.

Produits d'image et mouvements de protection des produits hongrois

Dès le début de la transition et de l'ouverture des marchés internationaux plusieurs mouvements se sont créés et se sont engagés sous le concept de la distinction des produits hongrois traditionnels et de qualité spécifique représentant la culture hongroise, pour faciliter leur exportation et leur acceptation sur les marchés extérieurs. Les marchés étant saturés, seuls les produits spécifiques peuvent avoir la chance de participer avec succès à la concurrence internationale, mais la qualité spécifique doit être certifiée et reconnue conformément aux différentes formes de régulation. Depuis l'adhésion du pays à l'Union Européenne, sauf les cas spéciaux, il n'est pas permis de faire référence à l'origine géographique. Suivant les régulations qui y sont en vigueur, il n'est plus accordé de mettre sur l'étiquette, ni sur l'emballage, et il est défendu d'utiliser dans les publicités les indications de "produit hongrois", ou "fabriqué en Hongrie". Les exceptions comprennent de différentes catégories de produits, inclus dans des règlements.

Parmi les mouvements de protection, le "Club Hungaricum", le mouvement Magor, l'Association des clubs des produits hongrois, le mouvement Classica Hungarica sont les plus connus (Szigeti, 2003). A part ces mouvements le "Grand Prix de Produit Hongrois", la marque déposée "Produit traditionnel et spécifique garanti" ont également la vocation de favoriser à la compétitivité des produits de bonne qualité et /ou spécifiques. Le club des Hungaricum a été organisé par les propriétaires de quatre grandes marques, notamment les manufactures de porcelaine de Herend, Pick Szeged S.A., la maison de commercialisation de Tokaji et Zwack Unicum S.A. Depuis sa création il regroupe déjà cinq membres, ayant intégré la marque des broderies de Halas. Le Club fonctionne depuis 1999, sous forme d'une organisation bénévole à but non lucratif, et accueille parmi ses membres les producteurs des produits disposant des marques fortes et de grande valeur, ayant des traditions importantes dans le pays, qui sont connues et reconnues dans le monde et auxquelles les consommateurs internationaux associent le nom de la Hongrie. Les membres ont la conviction que ce n'est pas le nom Hungaricum qui permettra l'extension des ventes aux marchés internationaux, mais qu'au contraire, la haute qualité des marques pourra contribuer à la bonne réputation de la Hongrie. Ils veulent donc promouvoir leurs marques en fonction de "produits d'image". La porcelaine de Herend par exemple a atteint la réputation mondiale pour la catégorie de luxe depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle, et à nos jours les soixante-quinze % de la production sont exportés et vendus par cinquante-huit magasins de marque. Le vin de Tokaj est apparu au dix-septième siècle et peu après est devenu un vin préféré des maisons royales. On attribue à Louis XIV sa qualification de "roi

des vins et vin des rois". Il est le vin hongrois vraiment connu dans le monde et respecté pour sa qualité spécifique.

Toutefois, le désir de l'utilisation du terme "hungaricum" dépasse le groupe des marques membres du club Hungaricum, et de plus en plus de producteurs et distributeurs revendiquent le droit de qualifier leurs produits par cette distinction par rapport aux produits ordinaires. Il s'agit tout d'abord des produits gastronomiques appartenant à la catégorie de la "culture de la table de Hongrie". Mais au-delà, une grande diversité de produits et de services prétendent appartenir à la catégorie "hungaricum", depuis les bains thermaux, le bœuf gris hongrois, la méthode Kodály de l'enseignement de la musique ou celle de l'Institut Pető développée pour les enfants handicapés, jusqu'aux monuments reconnus comme lieux du patrimoine mondial, comme Hollókő. Faute de régulation juridique ou convention industrielle jusqu'ici il n'existait pas de contraintes dans l'utilisation du terme. Dans son approche émotionnelle, l'opinion publique est prête à accepter la distinction pour tous les produits et services, qui peuvent être considérés comme appartenant à la catégorie "traditionnellement hongrois" ou "fabriqués en Hongrie". L'intérêt des consommateurs domestiques a été déjà éveillé en faveur de ces marchandises. Quant aux autorités, dans leur approche pragmatique, elles ne prennent pas d'initiative en matière du statut de ces produits, mais plutôt soutiennent les mouvements qui tendent à protéger la meilleure qualité et à promouvoir la commercialisation, ainsi que la participation aux foires et expositions internationales. Elles ne s'occupent pas de la composition de la liste des "Hungaricum", mais veulent participer à la réglementation de la sélection, des modes de protection, et du contrôle des produits traditionnels, conformément aux mesures européennes. Des mouvements de protection similaires se trouvent dans d'autres pays, bien que les termes Germanicum, Britannicum, Gallicum, etc. ne soient pas employés d'une façon aussi généralisante que celui de Hungaricum. Cette politique semble contribuer partout à l'amélioration de l'image nationale par l'intermédiaire de l'exportation des produits de qualités spécifiques. La protection des valeurs traditionnelles par des subventions fait également partie de la politique communautaire, et la Commission Européenne appuie le programme "Euroterroirs" qui considère les traditions, le paysage et la culture associés aux produits donnés comme des attributs importants de la qualité.

Pour se préparer à l'adhésion européenne le Ministère de l'Agriculture et du Développement Régional a lancé en Hongrie un projet intitulé "Traditions, Goûts, Régions" modelé après le programme "Euroterroirs", dont l'initiative provient de la France. Trois cents produits ont été mis sur la liste dont un tiers était des fruits et des légumes, et le reste comprenait des charcuteries, des plats cuisinés et des boissons diverses. Les vins ont été enregistrés sur une liste séparée. Pour être reconnu comme produits appartenant à la collection TGR six critères doivent être accomplis. Le produit doit avoir une histoire de plus de cinquante ans avec des traditions de production et de méthodes de fabrication documentées. Il doit être associé à l'une des sept régions géographiques et doit disposer d'un savoir-faire de production. Il doit aussi jouir d'une réputation bien établie dans sa région au moins, et être couramment produit et commercialisé. Et finalement, il est indispensable de confirmer que durant son existence le produit a gardé sa conformité aux conditions naturelles et humaines de la dite région.

Au début des années 1990 l'Union Européenne a développé trois règlements relatifs à la reconnaissance et à la protection de produits spécifiques, notamment à celles des aliments. Ces règlements visent à valoriser la qualité et à assurer une plus grande satisfaction des demandes des consommateurs. L'un des règlements concerne l'agriculture biologique par l'intermédiaire de la certification du mode de production et de transformation biologique. L'autre permet la reconnaissance et la protection sur le territoire de l'Union, de deux types de dénominations géographiques : l'appellation d'origine protégée (équivalent à l'appellation d'origine contrôlée française) qui reconnaît la qualité liée à l'origine d'un produit, et l'indication géographique protégée qui caractérise un produit dont le lien avec le terroir existe à l'un des stades de la production, de la transformation ou de l'élaboration. Le troisième règlement permet l'attestation de spécificité et concerne les produits pouvant justifier d'une méthode de production spécifique et traditionnelle (comme par exemple la "mozzarella"). L'attestation de spécificité concerne une recette et non une région de production. Des logos spécifiques ont été prévus et peuvent être utilisés sur l'étiquetage et la publicité des produits.

L'Union Européenne a reconnu l'accomplissement des critères cités pour onze produits hongrois, disposant ainsi de la protection européenne : pour l'oignon rouge de Makó, les salamis d'hiver de Szeged et de Budapest, le paprika moulu de Szeged et de Kalocsa, les saucisses de Csaba et de Gyula, et quatre sortes de pálinka (eau de vie) : de prunes de Békés et Szatmár, d'abricot de Kecskemét et de pomme de Szabolcs. La communauté accorde un budget spécial à la promotion des produits agroalimentaires de cette catégorie, aux marchés extérieurs, mais dont le nombre est encore restreint ; il ne figure sur la liste que de quarante et un produits des anciens quinze pays membres de l'Union Européenne. Le nombre des candidats à la protection est beaucoup plus important, mais pour leur majorité c'est l'appartenance à la catégorie des marques déposées qui pourrait faciliter la commercialisation internationale.

La Hongrie a également obtenu l'exclusivité à l'utilisation de la dénomination pálinka (attestation de spécificité) qui désigne les eaux de vie de fine distillation fabriquées de différents fruits sans y ajouter du sucre. La dénomination ne peut plus être utilisée aux produits de technologie différente ou de fabrication à l'extérieure de Hongrie. Ainsi, malgré les contestations, les produits similaires slovaques et roumains sont privés du droit au nom de pálinka, utilisé auparavant. Cependant les Hongrois regrettent surtout le manque du consentement de l'Italie et de la Slovaquie à l'utilisation exclusive du nom de vin de Tokaj par la Hongrie.

Dans l'Union Européenne, depuis l'année 1996, existe l'institution de la marque communautaire qui offre aux déposants la possibilité d'une protection unifiée. Pour chaque pays membre il est possible de déposer une marque communautaire auprès de l'Office de l'Harmonisation pour le Marché Intérieur. Mais sur la base de cette marque il n'est pas possible d'éteindre les droits attachés à celle-ci sous la forme d'une marque internationale, ainsi pour obtenir une protection internationale – en dehors des pays de L'Union Européenne – il est nécessaire pour les déposants de disposer préalablement d'une marque déposée nationale et internationale.

Toutefois, vu les mouvements de protection et les programmes de promotion nationaux et internationaux, les proverbes comme "à bon vin point d'enseigne" ou "à bon vin il ne faut point de bouchon" semblent être dépassés définitivement.

Conclusions plutôt confiantes et un peu lyriques

Parmi les opportunités de la Hongrie dans le domaine des trois grands objectifs de la gestion d'image, c'est le développement du tourisme ainsi que l'amélioration de la compétitivité des produits traditionnels exportés qui semblent devoir recevoir plus d'attention dans les prochaines années, bien plus que le maintien du niveau des investissements directs étrangers. Il y a tout lieu d'espérer que la politique de protection des produits traditionnels pourra s'intégrer sans difficulté aux pratiques de l'Union Européenne, et que les bénéfices attendus du développement du tourisme seront partagés par un nombre important des acteurs concernés. C'est le tourisme qui peut contribuer à l'amélioration de l'image de la Hongrie et des Hongrois en France – cette idée semble être appuyée par les résultats des sondages et les orientations récentes des médias français. Un sondage de Gallup sur l'image de la Hongrie effectuée en Allemagne, en Autriche et en France en 2000 a démontré la prépondérance des opinions positives chez les personnes qui ont déjà visité le pays, par rapport à celles qui avaient des informations de seconde main. Quant aux informations concernant la Hongrie, les médias français témoignent d'une attention spéciale à son patrimoine de bains thermaux. Ainsi les séries de photos exposées aux Champs Elysées lors des événements fêtant l'adhésion de dix nouveaux pays à l'Union Européenne semblaient céder à l'idée de positionner la Hongrie, et surtout sa capitale, comme un lieu attractif grâce à ses bains thermaux et à la capacité des Hongrois à s'abandonner à ces joies simples mais superbes. Nous terminons notre étude par une citation d'un écrivain digne de jouer le rôle d'ambassadeur de la culture hongroise à l'étranger." Les bains thermaux sont une sorte de monastères humides où tu peux t'abandonner corps et âme au repos lucide et raisonnable en toute tranquillité... Prends donc des bains régulièrement et avec méthode comme les Romains en avaient l'habitude... Les eaux thermales pénètrent ton corps et animent ton âme, calment tes nerfs usés des peines du labeur et du monde... Les eaux sulfurées et ferrugineuses affectent nos organes internes et notre système nerveux par les pores de la peau ; l'atmosphère des bains thermaux, le milieu voilé et embué nous soulagent des représentations banales du monde extérieur..." - écrit Sándor Márai dans son "Livre des herbes", en 1943.

Références

- Baumgartner, G. et Jolibert, A. : The Perception of Foreign Products in France. In Hunt, H.K., ed. *Advances in Consumer Research*. Vol. V. 1977.
- Berács, J. - Malota, E : Fogyasztói etnocentrizmus – az etnocentrizmus és az országeredet-imázs kapcsolata a termékválasztásban. *Vezetéstudomány*, 31, 4, 2000.
- Berend, T. I. : A globalizáció és hatása a centrum-periféria kapcsolatokra Európában. www.origo.hu/mindentudasegyeteme/berend

- Breese et Majerowicz : Qu'est-ce qu'une marque communautaire ? www.breese.fr (20/11/03)
- Campbell, D. and Levine, R. : *Ethnocentrisme: Theories of Conflicts, Ethnic Attitudes and Group Behaviour*. John Wiley and Sons, New York, 1972.
- Cateora, Philip R. : *International marketing* . Ninth ed. Irwin 1996
- Cattin, P. , Jolibert, A. et John, C. : A Cross-Cultural Study of 'Made in ' Concepts. *Journal of International Business Studies*, 13, Winter, 1982.
- Cromwell, T. – Kyriacou, S. : *The Concept and Benefits of Nation Branding*. www.diplomatictraffic.cpm/opinion.asp (25/10/2004)
- Figyelő, 2004. 08. 24. (Európai márkák jövőjéről tárgyaltak Magyarországon)
- Graby, F. : *Les consommateurs et les produits étrangers: application au marché français*, Séminaire international de recherche en Marketing. Senanque, France, juin 1980.
- Ham, Van, P. : *The rise of the Brand State: The Postmodern Politics of Image and Reputation*. *Foreign Affairs*, september-october, 2001.
- Kelman, H. C. ed. : *International behavior*. New York. 1965.
- Kotler, P. : *Building a nation's brand*. *The Economic Times*, November 12, 2003.
- La qualité des aliments au sein de l'Union Européenne*. [www.europe.gouv.fr/europe-7/europe au quotidien 25/au sein](http://www.europe.gouv.fr/europe-7/europe%20au%20quotidien%2025/au%20sein) (17/12/2004)
- Larousse dictionnaire de la langue française, 1992.
- Les Echos." *Modèles d'achat de produits étrangers fondés sur un sentiment d'animosité*". (www.lesechos.fr/cgi-bin/btnimpr.pl 06.09.2004)
- Lodge, Creenagh : *Branding countries : a new field for branding or an ancient truth*, *Branding Critical Marketing*. February 2002.
- Lindstrom, M., : *Pays d'origine comme rapport de marquage*. Search Engine 2001.
- Michalet, C.-A. : *La Séduction des Nations ou Comment attirer les investissements*. *Economica*. 1999.
- Mort, S., Gillian, M. and Han, C.M.: *Multifaceted Country-Image Impact on Purchase Intention for Goods*. (www.digital.re.kr. 2000)
- Papadopoulos, N., Heslop, L.A. and Bennet, D. : *National image correlates of product stereotypes : a study of attitudes toward East European countries*. *European Advances in Consumer Research*, Volume 1, 1993. pp. 216-213.
- Papadopoulos, N., and Heslop, L.A.. *Country Equity and Country Branding – Problems and Prospects*, *Journal of Brand Management*. April, 2000.
- Papadopoulos, N., Heslop, L.A. et Graby, F. : *Une étude comparative longitudinale sur l'image des produits français dans la France et à l'étranger*. Montréal, 2000.
- Papp-Váry, Á. F. : *Országok márkái, márkák országai*. In Czagány, L,-Garai, L. szerk. *A szociális identitás, az információ és a piac*. JATE Press, Szeged, 2004.

Szigeti, P. : Amit az ablakba teszünk. Hungarikum: nemzeti büszkeségünk, Népszabadság, 2003. október 24.

Tajfel, H. : Human Groups and Social Categories, Cambridge University Press, 1981.

Young & Rubicam, Brand Asset Valuator, 1994 ; 2000.

Le dualisme des Lumières et de la Franc-Maçonnerie française et hongroise

"Les Lumières sont multiples", ainsi le dualisme des Lumières ne devrait étonner car un être de raison peut bien avoir des sentiments, des émotions, aussi bien que des croyances religieuses, constate très justement Claude Michaud dans son étude sur le comte hongrois József Teleki.¹ En effet, les Lumières révèlent leur dualisme en Hongrie aussi bien qu'en France et dans plus d'un pays européens. Les esprits éclairés fondent leurs conceptions sur la raison en attirant l'attention sur la vanité des religions. Le concept de nature hérité de l'antiquité païenne est rajeuni par les sciences contemporaines et, à première vue, il serait possible de dire que la nature domine le surnaturel. Les "honnêtes gens"² s'éloignent des mystères et des rites religieux pour entreprendre une lutte contre l'intolérance et l'orthodoxie de l'Eglise et de certains ordres religieux, ainsi que contre l'injustice de l'autorité absolue. Cependant, maintes œuvres philosophiques - on dirait aujourd'hui anthropologiques -, en traitant des coutumes et des mœurs des différents pays du monde, décrivent forcément leurs cultes religieux et des cérémonies pratiquées pendant des millénaires. En essayant de démystifier le monde par des philosophies basées sur la raison, les philosophes poursuivent une lutte acharnée contre les mensonges de l'Eglise et les mystères de la religion. Très paradoxalement cependant, même les plus radicaux d'entre eux se rendent compte éventuellement que la philosophie de la raison finit elle-même par rejoindre le mystère.

La Franc-Maçonnerie spéculative, introduite en France au début du siècle, compte parmi ses membres plusieurs philosophes connus. Ces esprits éclairés, dans leur majorité adversaires de l'Eglise et de la religion, au fond des loges maçonniques, pratiquent tout de même des rituels basés sur les mystères de l'ancienne tradition sacrée. L'initiation de Voltaire à la Franc-Maçonnerie est un exemple éclatant du fait que la raison, et la philosophie de la raison, ne peuvent détruire ni le véritable mystère ni le domaine religieux, fondements des rapports humains. Bien que la philosophie de Voltaire et de plusieurs esprits éclairés du XVIII^{ème} siècle parvienne à démystifier le rituel trompeur, manipulé par l'Eglise, et qui servait à maintenir l'ancienne hiérarchie, elle ne réussit pas à démystifier la

¹ Claude Michaud, "Un *Aufklärer* hongrois dans tous ses états : le comte József Teleki (1738-1796)". *Études danubiennes*, Tome V. Numéro 1 (1^{er} semestre, 1989) 2 & 22.

² Voltaire, "Blé" (1770). L'article "Blé" vient originellement de la troisième partie des *Questions sur l'Encyclopédie*. Bien qu'aujourd'hui il apparaisse dans le *Dictionnaire philosophique* (Paris : Garnier Frères, 1878), l'article "Blé" ne figure pas dans la version originale du *Dictionnaire philosophique*, c'est-à-dire dans le *Dictionnaire philosophique portatif*, publié en 1764. Dans la réimpression de 1776, les éditeurs de Kehl ont refondu dans le *Dictionnaire philosophique* plusieurs ouvrages de Voltaire, dont l'un était les *Questions sur l'Encyclopédie*.

sphère du sacré et du religieux dont les rituels dirigent l'existence humaine depuis les origines. Si Voltaire espérait assurer l'immortalité de son âme à l'aide des mystères maçonniques, après avoir essayé de démystifier le monde pendant plus d'un demi-siècle par sa philosophie basée sur la raison, il a dû se rendre compte que cette philosophie finissait par rejoindre le mystère. Ceci réaffirme notre thèse, à savoir que la raison et la philosophie de la raison ne peuvent détruire le véritable mystère et le religieux, fondements de tous les rapports humains, par conséquent la raison et la tradition sacrée devraient coexister en harmonie et équilibre.

La naissance de la Franc-Maçonnerie spéculative hongroise se produit à un moment où la Hongrie se trouve liée à la famille des Habsbourg. Ainsi il n'est pas étonnant que les premiers contacts des Hongrois avec la Maçonnerie aient lieu à Vienne. Pendant que les représentants de la grande noblesse hongroise se trouvent parmi les membres fondateurs des premières loges viennoises du XVIII^{ème} siècle, les officiers de la garde noble hongroise - les écrivains-gardes - se groupent autour de György Bessenyei.³ C'est grâce aux franc-maçons de cette époque que la vie politique et intellectuelle de la Hongrie devient plus animée à la fin du XVIII^{ème} siècle. Ils tiennent à ce que la constitution administrative soit renouvelée, et font des efforts pour développer la culture, l'historiographie et la langue tout en jetant ainsi la base d'une nouvelle littérature hongroise. Certes, en Hongrie, aussi bien qu'en France, il y a un anticléricalisme, une déchristianisation et un désenchantement religieux. Selon le grand historien hongrois Gyula Szekfű⁴, c'est à cause des franc-maçons que la vie devient plus mondaine dans la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle et que les dogmes de l'Eglise catholique sont désormais éliminés des questions de tous les jours. Bien qu'il y ait dans les loges un grand nombre de maçons pour qui le rôle principal de l'Ordre est avant tout humaniste et philanthropique, Szekfű est convaincu que la Franc-Maçonnerie atteignant la Hongrie était une maçonnerie déjà toute faite à base de la raison des Lumières françaises et anglaises, c'est-à-dire une maçonnerie adverse de toute religiosité positive et ennemi de la métaphysique. Nous nous permettons de nuancer cette proposition de Szekfű, comme le fait d'ailleurs Elemér Jancsó dans son étude intitulée *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII-ik században*⁵. Quoique dans bien des loges domine la philosophie de la raison des Lumières, les frères représentant le côté mystique et traditionaliste de la Franc-Maçonnerie ne sont pas absents des loges hongroises.

En France, Voltaire, Dupuis, les encyclopédistes et bien d'autres parlent abondamment du rôle primordial des esprits éclairés dans ce siècle profondément hiérarchique qu'est le XVIII^{ème} siècle. Le mouvement des Lumières, étant élitiste, ne

³ Daniel Ligou, *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie* (Paris : Presses Universitaires de France, 1987) 600.

⁴ Hóman-Szekfű, *Magyar történelem. VI. [L'histoire de la Hongrie]* (Budapest : Királyi Magy. Egy. Nyomda, 1935) 343-348.

⁵ Dr. Jancsó Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII-ik században [Le rôle littéraire et culturel de la Franc-Maçonnerie hongroise au XVIII^{ème} siècle]* (Kolozsvár : Ady Endre Társaság, 1936) 17.

rassemble que les intellectuels. La majorité des penseurs refusent l'instruction au peuple et méprisent "la populace", approuvant ainsi une hiérarchie nécessaire :

"Ne nous remets pas au gland quand nous avons du blé. [...]"

Distingue toujours les honnêtes gens, qui pensent, de la populace, qui n'est pas faite pour penser ; [...]"

Les lois doivent être pour tout le monde ; mais laisse chacun suivre ou rejeter à son gré ce qui ne peut être fondé que sur un usage indifférent ; [...]"

Si les imbéciles veulent encore du gland, laisse-les en manger ; mais trouve bon qu'on leur présente du pain".

Ce sont les mots de Voltaire, persuadé que la culture n'est pas un droit naturel de tout homme, et qu'elle est le privilège de quelques "honnêtes gens", de quelques initiés aux connaissances, dont certains luttent pour atteindre leurs buts au nom de la raison et d'autres au nom de la tolérance. Délaissé par les esprits éclairés, le peuple, lui, vit dans l'ignorance où fleurit la superstition. Le mouvement des Lumières, un mouvement élitiste, ne rassemble que les initiés aux sciences et à la raison. Dans cette hiérarchie, les penseurs revendiquent les droits de l'élu au-dessus du peuple et du pays entier, en vertu de l'esprit et des connaissances acquises.

Les représentants des Lumières hongroises sont les membres de la noblesse, surtout de la petite noblesse, faute d'une bourgeoisie déjà formée à l'époque. Bien sûr, la noblesse hongroise tient vigoureusement à ses privilèges seigneuriaux et, tout en s'identifiant à la nation hongroise, n'appliquent l'esprit et l'idéologie des Lumières qu'à la noblesse. Ses membres se rendent compte de l'abîme entre la société actuelle et la société idéale qu'ils aimeraient créer, tout en reconnaissant l'importance de la lutte contre les mensonges, les manipulations et l'intolérance de l'Eglise catholique. Et tout cela dans un pays où, pour mettre fin au retard culturel par rapport à une Europe éclairée, ils doivent mener une lutte acharnée contre l'ignorance. Sans étonner, ce programme d'éducation, et le projet de la diffusion de la culture et des sciences ne visent pas toutes les couches de la société hongroise.

Il en est de même dans les loges maçonniques, seulement il est moins visible, grâce à la tolérance religieuse. Cependant, nous ne pouvons pas - et surtout ne voulons pas - nier l'importance de la Franc-Maçonnerie dans la formation de la bourgeoisie hongroise, ainsi que dans la prise de conscience de la bourgeoisie française au siècle des Lumières. *Les Constitutions* d'Anderson⁶ déclarent dans "The Charges of a Free-Mason" en 1723 que les esclaves, pas plus que les femmes ou les fous ne peuvent être admis comme membres d'une loge maçonnique : "Les personnes admises comme membres d'une loge doivent être hommes de bien et

⁶ La charte universellement acceptée de la Franc-Maçonnerie spéculative moderne (1723). Les constitutions comprennent deux parties : 1) l'histoire de l'Ordre, 2) les principes de la Franc-Maçonnerie.

loyaux, nés libres et d'âge mur et circonspects, ni serf, ni femmes, ni hommes sans moralité ou de conduite scandaleuse, mais de bonne réputation". Les mots de Ferenc Kazinczy dans la préface de sa revue littéraire *Orpheus* résonnent avec ceux des *Constitutions* d'Anderson, aussi bien qu'avec l'opinion de Voltaire dans "Blé", bien que chez ce dernier il s'agisse plutôt des privilèges de l'élite intellectuelle et non des franc-maçons. Il est à noter cependant que la majorité des franc-maçons appartiennent à l'élite intellectuelle :

"[...] mert érzem jól, mely chimerai szándék az, amely a köznépet, a gubába vagy bársonyba öltözött köznépet megvilágosítani igyekszik ; mert érzem, hogy a világosság elfogadására kevés emberek [...] alkalmasak ; [...]"⁷

"[...] parce que je vois que toute intention est chimérique qui vise à éclairer le peuple, soit vêtu de bure, soit habillé de velours ; car je sens bien que seulement peu d'hommes puissent accéder à la lumière [...]"⁸

De même, l'opinion que Kazinczy formule des femmes s'accorde bien avec les critères des *Constitutions* d'Anderson, qui sont d'ailleurs soutenues par la quasi totalité de l'opinion publique du siècle. Dans son fameux *Discours*, Andrew Michael Ramsay attribue la dégradation des mystères de l'ancienne tradition sacrée à l'admission des femmes aux cérémonies secrètes, et pense justifier par là l'exclusion des femmes de la Franc-Maçonnerie. Ce que Kazinczy en écrit dans une lettre à György Aranka⁹ n'est pas moins humiliant :

"Hát tudod é, hogy van az Asszonyoknak is kőművessége ? Van ; én két félért esmerék. De ez a Nem nem arra való, hogy közzénk egyveledjen : nem is oly kőművesek ők, mint mi : Az ő társaságukat is annak nevezik, de egyébjáték Hieroghlyphjeik, symbolumaik. Eggyik társaságot éppen másnak neveznek. Hasznos dolog ez Atyámfia ! mert sok függ attól, hogy Asszonyokat formáljunk."

"Sais-tu donc que les femmes ont leur propre Maçonnerie ? Oui ; j'en connais deux espèces. Mais ce sexe n'a pas été fait pour se mêler parmi nous : elles sont loin de notre Maçonnerie : elles appellent leur société ainsi, mais ce n'est qu'un ensemble de jeux d'hiéroglyphes et de symboles. Leur deuxième société a un autre nom. Tout cela est utile, mon Frère, parce que tout dépend de la formation que nous donnons aux femmes."¹⁰

Et pourtant, la lettre que Kazinczy a rédigée à Aranka le 25 mars 1790, est citée, dans la majorité des cas, comme la plus belle confession de foi pour l'idéal de la Franc-Maçonnerie :

⁷ Texte cité dans Dr. Jancsó Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII-ik században*. 156.

⁸ Traduction de l'auteur.

⁹ Lettre de Kazinczy à Aranka du 25 mars 1790, citée dans Dr. Jancsó Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII-ik században*. 167.

¹⁰ Traduction de l'auteur.

"Én nekem a Kőművesség olly társaság, a melly egy kis karikát tsinál a leg-jobb szivű emberekből ; mellyben az ember el-felejtí azt a nagy egyenetlenséget, a melly a külső világban van ; a mellyben az ember a Királyt és a leg alacsonyabb rendű embert testvérének nézi, a mellyben el felejtkezik a Világ esztelenségei felől, s azt látván, hogy minden tagban egy Lélek, t. i. a jónak szeretetén dolgozik, öröm könnyeket sír ; a mellyben kiki igyekszik embertársainak nyomorúságát a szerint, a mint tehetsége engedi, könnyíteni, a mellyben kiki olvasni, tanulni, szerzetes atyjafiait munkái, írásai, példái által tanítani tartozik ; [...]"

"Pour moi, la Maçonnerie est une société qui forme un petit cercle des hommes de meilleure volonté ; un cercle, dans lequel on oublie les grandes inégalités du monde extérieur ; dans lequel on considère le roi et les hommes d'origine la plus basse comme ses frères et dans lequel on oublie l'absurdité du monde ; et en voyant que l'âme des frères est UNE, qui travaille pour le Bien, l'on verse des larmes de joie ; c'est une société dans laquelle chacun tâche d'apaiser, selon ses moyens, la misère de ses semblables, dans laquelle tout le monde doit faire de la lecture et acquérir des connaissances, aussi bien qu'instruire ses frères par ses propres écrits, ses travaux et ses exemples ; [...]"¹¹

Cela renvoi encore au *Discours* de Ramsay.¹² Beaucoup ont écrit sur l'idéal suprême de la Franc-Maçonnerie universelle, mais peu se sont exprimés avec autant de clarté et de foi que Ramsay, que nous pouvons considérer comme un des fondateurs de l'universalisme maçonnique. Dans son esprit, comme le constate très justement Pierre Chevalier dans *La première profanation du temple maçonnique*, la Franc-Maçonnerie et la religion universelle sont presque identiques. Il est au-delà de toutes les orthodoxies et de tous les clergés quand il se montre précurseur de l'œcuménisme. La première partie du *Discours* développe, tour à tour, les quatre qualités nécessaires pour devenir franc-maçon, aussi bien que les buts de l'Ordre. Ramsay révèle que pour lui tout le genre humain n'est qu'une famille dispersée au monde, que tous les hommes sont frères, et doivent alors s'aimer comme tels. La citation qui suit permettra de révéler la communauté d'idées des deux écrivains au sujet de l'idéal maçonnique et des obligations des frères maçons :

"Le monde entier n'est qu'une grande république, dont chaque nation est une famille, et chaque particulier un enfant. [...] Nous voulons réunir tous les hommes d'un esprit éclairé et d'une humeur agréable, non seulement par l'amour des beaux arts, mais encore plus par les grands principes de vertu, où l'intérêt de la confraternité devient celui du genre humain entier [...] [Nous voulons créer] un établissement, dont le but unique est la réunion des esprits et des cœurs, pour les rendre meilleurs, et former dans la suite des temps *une nation spirituelle*, où [...] on créera un peuple nouveau, qui en tenant de plusieurs nations, les cimentera toutes en quelque sorte par les liens de la vertu et de la science. [...]"

¹¹ Traduction de l'auteur.

¹² Andrew Michael Ramsay, *Discours* (Cahiers de la Grande Loge de France N° 11-12, 1986).

Les obligations donc, que l'ordre vous impose, sont de protéger vos Confrères par votre autorité, de les éclairer par vos lumières, de les édifier par vos vertus, de les secourir dans leurs besoins, de sacrifier tout ressentiment personnel, et de rechercher tout ce qui peut contribuer à la paix, à la concorde et à l'union de la Société (*Discours*, 108 & 110-111)".

Kazinczy et bien des maçons hongrois s'identifient en premier lieu à l'idéal maçonnique rationaliste, un courant novateur, philosophe et déiste, qui triomphe en France en 1773 lors la fondation du Grand Orient de France. A maintes reprises, Ferenc Kazinczy affirme ses doutes concernant la hiérarchie, les hauts grades maçonniques et l'influence étrangère exagérée dans les loges hongroises :

"Pesten lévén Novemberben, azt a tanácsot adtam, hogy egy Magyar Nyelven folyó páholy állíttasson fel. Gyalázatjára van nyelvünknek, hogy tsak németül és deákul dolgozhatunk. [...]"

Az én ítéletem szerint elég mindig egy páholyban a három meg-nevezett gráduson dolgozni, [...]"¹³

"Comme j'étais à Pest au mois de novembre, j'ai suggéré la fondation d'une loge de langue hongroise. Il est déshonorant pour notre langue qu'à nos tenues on n'utilise, hélas, que l'allemand et le latin. [...]"

Mon opinion est qu'il suffit de travailler dans une loge aux trois premiers grades nommés, [...]"¹⁴

Un franc-maçon énigmatique du XVIII^{ème} siècle, dont la vie est aussi paradoxale que l'œuvre littéraire, l'aventurier et séducteur Giovanni Giacomo Casanova considère aussi les hauts grades maçonniques comme superflus :

"La maîtrise est certainement le suprême grade de la Franc-Maçonnerie ; car tous les autres, que dans la suite on m'a fait prendre, ne sont que des inventions agréables qui, bien que symboliques, n'ajoutent rien à la dignité de maître"¹⁵.

Si Casanova et bien des franc-maçons pensaient que les hauts grades étaient superflus, d'autres, y compris Ramsay, n'hésitaient pas à les glorifier. Et justement, le plus grand service que Ramsay ait rendu à la Franc-Maçonnerie est de lui avoir donné, par son *Discours* célèbre, une filiation très riche en éléments symboliques et initiatiques. Il a défini l'esprit de la Franc-Maçonnerie moderne, et y a introduit le noyau du symbolisme écossais qui se retrouve dans les hauts grades maçonniques du Rite Ecossais Ancien et Accepté à partir de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle. Ramsay a dû avoir acquis de profondes connaissances sur l'ancienne tradition sacrée, sans avoir accès aux documents originaux sur la religion de l'ancienne Egypte et sur le rituel de résurrection exercé au plus profond des temples. Connaissant à fond le

¹³ Lettre de Kazinczy à Aranka du 25 mars 1790. 166 & 165.

¹⁴ Traduction de l'auteur.

¹⁵ Texte cité dans Henri Prouteau, *Littérature et Franc-Maçonnerie* (Paris : Henri Veyier, 1991), 117.

rituel maçonnique pratiqué dans les loges du XVIII^{ème} siècle, il était convaincu qu'il y a une filiation directe entre les rituels égyptiens et maçonniques.

Les mystères d'Osiris forment une filiation spirituelle Egypte-Antiquité-Occident qui se manifeste dès l'époque de la Renaissance italienne et française. Plusieurs humanistes néo-platoniciens pensaient alors qu'ils pouvaient renouveler leur savoir à l'aide de la grande tradition hermétique, dont le pays d'origine est l'Égypte sacerdotale. Et, bien que dans le *Discours* la filiation égyptienne soit moins marquante que celle du peuple élu, Ramsay souligne son importance dans son roman maçonnique et initiatique *Les Voyages de Cyrus* : "De-là sont venus tous les grands hommes fameux dans les autres nations ; [...] De-là vient que tous les peuples de l'Univers doivent leurs lois, leurs sciences et leur Religion à l'Égypte"¹⁶.

Ses idées prononcées dans ses écrits révèlent une conception religieuse amenant directement à l'esprit traditionnel de la fraternité maçonnique, ce qui fait de Ramsay le plus éminent représentant en France du courant maçonnique chrétien et mystique, et le prédécesseur de Saint-Martin et de Willermoz, qui considèrent la tradition maçonnique comme une libération spirituelle. L'un des successeurs de Ramsay en Hongrie, Ádám Pálóczi Horváth, publie son roman maçonnique et sentimental *Felfedezett titok* [*Le secret dévoilé*] en 1792. Antivoltaire et croyant, le protestant Pálóczi Horváth saisit l'occasion de se moquer du grand philosophe dans son roman :

"Vajon Cicerónak, aki pogány létére is nagyon felségesen gondolkodott a lélekről, lesz-é annyi jutalma a másvilágon, hogy ha meg nem korbácsolhatja is, legalább kinevethesse a keresztyénnek született Voltért ?"¹⁷

"Est-ce que Cicéron qui, bien que païen, avait de sublimes idées sur l'âme, aura sa récompense dans l'au-delà de tourner Voltaire, chrétien de naissance, en dérision, faute de pouvoir le fouetter ?"¹⁸

Suivant le courant symbolique et mystique de la Franc-Maçonnerie, Pálóczi Horváth remonte les origines de la Franc-Maçonnerie à l'antiquité :

"Meg fogod majd, s örömmel fogod megérteni, hogy a mi társaságunk volt legelső és legjobban hívő az egész világon. Bámulni fogsz rajta, minden parancsolatinkat s rendtartásinkat megismervén, és azokkal Salamont, Mózeset s más régebbiket összehasonlítván, el fogod hinni, hogy azok azok a mi régi atyáink, és hogy a mi templomunkat is Salamon építette, [...]"

"Tu seras comblé de joie en comprenant que notre société a été la première et la plus croyante du monde. Tu seras ébahi de connaître tous nos ordres et règles et, en les comparant à ceux de Salomon, de Moïse et d'autres encore plus anciens, tu

¹⁶ Ramsay, *Les Voyages de Cyrus* (La Haye : Librairie Nicolas van Daalen, 1768), 112.

¹⁷ Pálóczi Horváth Ádám, *Felfedezett titok* (Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988.), 37.

¹⁸ Traduction de l'auteur.

comprendras qu'ils sont nos pères et que notre temple a été bâti par Salomon même, [...]”¹⁹

Avec le temps, les connaissances de Pálóczi Horváth mûriron et atteindront leur apogée en 1812 dans son œuvre *A Bölcsesség Nagy Mestereinek A Szent Rend kezdetétől fogva a XII. századig Biographiája* [*La Biographie des Grand Maîtres de la Sagesse du commencement de l'Ordre Sacré au XII^{ème} siècle*], qui n'a jamais été publiée et qui reste toujours sous forme de manuscrit. L'auteur consacre son "Grand Œuvre" à la révélation des origines de la Franc-Maçonnerie, et à la biographie et aux disciplines de tous ceux que les franc-maçons chrétiens, mystiques et traditionnalistes considèrent comme leurs pères spirituels. La liste est longue et élaborée avec Adam, Noé, Abraham, Moïse, Hiram, Salomon, Jean-Baptiste, Orphée, Plin, Saint Thomas d'Aquin, et beaucoup d'autres. Il est à noter que Pálóczi Horváth a utilisé bien des sources, dont la plus mystérieuse a été des manuscrits codés qu'il n'avait le droit de déchiffrer qu'après avoir été initié à la Franc-Maçonnerie.

Les mystères de l'ancienne tradition sacrée que Ramsay avait transmis à la Franc-Maçonnerie moderne ont été accueillis par la Grande Loge de France et des loges du Rite Ecossais, dont les membres représentent toujours le courant maçonnique traditionaliste et chrétien. Les frères appartenant au Grand Orient de France s'identifient en premier lieu à l'idéal maçonnique rationaliste et philosophe, et s'intéressent davantage aux questions d'économie et d'affaires, a précisé Jean Robert Ragache lors d'un interview qu'il a donné à la Télévision Hongroise il y a quelques années. Ragache, Grand Maître du Grand Orient de France à l'époque, a souligné l'importance de la coexistence pacifique et amicale entre les deux courants maçonniques. Que le dualisme des Lumières continue à survivre au XXI^{ème} siècle a été illustré par un bel exemple à Keszthely, Hongrie, le 7 juin 2002. Afin de démontrer l'excellente ambiance et la coopération fraternelle entre le Grand Orient de France et la Grande Loge de France, les deux Grands Maîtres, Alain Bauer et Michel Barat, ont fait tête-à-tête leur entrée de grand maître à la fête organisée à l'occasion du 130^{ème} anniversaire de la fondation du Grand Orient de Hongrie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENITEZ, Miguel, *La face cachée des Lumières*. Paris / Oxford : Voltaire Foundation, 1996.
- GOULD, Robert-Freke, *Histoire Abrégée de la Franc-Maçonnerie*. Paris : Chez Jean de Bonnot, 1996.
- GUSDORF, Georges, *Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières*. Paris : Payot, 1972.

¹⁹ Traduction de l'auteur.

- HOMAN-SZEKFÜ, *Magyar történelem. VI.* Budapest: Királyi Magy. Egy. Nyomda, 1935.
- Dr. JANCZO Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII-ik században.* Kolozsvár : Ady Endre Társaság, 1936.
- LIGOU, Daniel, *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie.* Paris : Presses Universitaires de France, 1987.
- MICHAUD, Claude, "Un *Aufklärer* hongrois dans tous ses états : le comte József Teleki (1738-1796)". *Etudes danubiennes*, Tome V. Numéro 1, 1^{er} semestre 1989.
- MOURGUES, Jean, *La pensée maçonnique - Une sagesse pour l'Occident.* Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- PÁLÓCZI HORVÁTH Ádám, *Felfedezett titok.* Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988.
- PROUTEAU, Henri, *Littérature et Franc-Maçonnerie.* Paris : Henri Veyier, 1991.
- RAMSAY, Andrew Michael. *Discours.* Cahiers de la Grande Loge de France N° 11-12, 1986.
- RAMSAY, Andrew Michael, *Les Voyages de Cyrus.* La Haye : Librairie Nicolas van Daalen, 1768.
- VOLTAIRE. *Dictionnaire Philosophique.* Paris : Garnier Frères, 1879.

A la recherche des équivalences dans l'argot français et hongrois

1. Introduction

L'idée de cette étude comparative m'est venue en observant que certains termes semblent faire partie d'une "langue internationale" de l'argot : au cours de mes recherches portant sur l'argot des criminels français, qui m'ont conduite à l'examen d'un argot spécialisé, j'ai pu constater que quelques termes se retrouvent à la fois dans l'argot criminel français et hongrois, et que certains de ces termes, d'origine tsigane, peuvent même être considérés comme internationaux, comme p. ex. le terme *čor* "voleur", *čorav* "je vole" donnant en français *chour/av/er* et *csór*, *csór/el*, *csur/el* en hongrois, qui se trouve d'ailleurs dans l'argot serbe aussi : *čorišem* "je vole", ainsi que le terme *lovo* dont le pluriel *love* donne les mots argotiques français *lové/s* et hongrois *lóvé*, utilisés dans le sens de l'argent, de plus *farslóvé* "fausse monnaie" avec une composition hybride allemand et romani.

Poursuivant ces recherches j'ai trouvé encore d'autres correspondances, en particulier dans l'argot carcéral et dans celui des toxicomanes, langages informels spécifiques, les plus typiques sans doute de la pègre, partout dans le monde. Il y a des termes français qui sont utilisés dans l'argot carcéral hongrois, soit gardant leur forme française originale sans modification : *bijoux* = *bizsu* pour l'argent et le faux or, *enculé* = *ankülé* et *pédé* = *pedé* pour l'homosexuel, *bâton* = *baton* pour le surveillant, soit sous leur forme calquée : *hôtel* = *szálloda* pour la prison, *matière* = *anyag* pour la drogue, *aller au frais* = *hüvösre kerül* pour "aller en prison", etc.

En observant ces correspondances l'étude des ressemblances entre l'argot hongrois et français m'a paru pertinente.

Dans ce qui suit, je vais donner un bref tour d'horizon de l'argot des taulards et des toxicomanes français et hongrois, puisque l'étude de ces lexiques révèle des tendances analogues de création qui pourraient bien être généralisées dans d'autres langues également, vu les caractéristiques similaires dues au même mode de vie, à la même motivation des créateurs : dans toutes les sociétés l'argot des malfaiteurs reflète indirectement les moeurs et les conditions de vie des hors-la-loi, une forme de sous-culture, une mentalité et une conception de l'existence particulières. Les voyous choisissant souvent de vivre en marge de la société, utilisent ces sociolectes dans des micro-sociétés, dans un monde un peu clos. Leur langage évolue à un rythme particulièrement rapide, du fait qu'il est trop vite dévoilé par les non-initiés, en premier lieu par les policiers et les surveillants de prison. En

conséquence les usagers de cette mouvance langagière sont contraints de "recrypter" immédiatement leur langage au rythme du bouillonnement de la société, de la civilisation en pleine transformation.

Les criminels essayent de se jouer des policiers et des surveillants de prison en déguisant leur langage. Ainsi ceux qui ont la mission de faire respecter la loi ont tout intérêt à prendre connaissance du vocabulaire de ceux qui ont choisi de l'enfreindre. Pour ces premiers c'est aussi une question de prestige : les policiers et les surveillants "bilingues" parlant l'argot des voyous ont moins de chances d'être dérouterés par les malfaiteurs. C'est pour cela que la maîtrise du langage de ces groupes déviants prend de l'importance au sein de la police et des services pénitentiaires, et on comprend alors tout l'intérêt du recours à un vocabulaire d'initiés.

2. L'argot carcéral

La population carcérale se caractérise en France par une circulation annuelle d'environ 80 000 personnes. Ce chiffre est proportionnellement plus élevé, par rapport à la population totale, que celui enregistré en Hongrie où l'on a 17.000 détenus en moyenne. Ces individus sont généralement âgés de moins de trente ans, et restent en prison six mois en général, et le motif de leur incarcération est en grande partie lié aux stupéfiants.

Ces détenus arrivent et repartent avec leur propre langage – argotique ou non – sans que leur passage n'ait d'influence réelle sur l'argot carcéral. La prison génère son propre argot qui recouvre des réalités qui lui sont spécifiques : ce sont les invariants carcéraux, qui ne s'utilisent que là, dans ce monde clos et hiérarchique. Elle est aussi lieu de rencontre entre les argots des différents milieux : argot des braqueurs, des proxénètes, de la drogue, etc., lieu de rencontre entre les délinquants de différentes régions. C'est ce foisonnement lexical qui confère la vigueur au phénomène. Certains termes perdureront contre toute attente alors que d'autres disparaîtront avec leurs locuteurs, cédant la place à de nouvelles créations. En effet, dans un lieu où la langue est le seul espace de liberté que possède chacun, sans avoir à souffrir des contraintes dictées par le milieu, il est à gager que la créativité s'imposera.

La situation d'utilisation, la population concernée, la thématique abordée et les procédés employés sont autant de critères de reconnaissance pertinents et homogènes de l'argot de prison. Quant aux fonctions, elles ne sont jamais uniques, mais c'est l'intrication entre le ludique, le cryptique et le conniventiel qui favorise la préservation du dynamisme créatif d'un langage, dont l'un des moteurs essentiels est, pour les marginaux qui l'emploient, le rejet des normes et l'agressivité à l'encontre d'un environnement social dont ils sont exclus. On insistera également sur le caractère fluide, volatile du produit lexical argotique qui, s'il restait immuable, perdrait de son pouvoir cryptique.

Les détenus parlent argot pour ne pas être compris, mais aussi, par plaisir, par jeu, pour s'amuser, pour essayer de mettre l'autre en défaut et tester ses capacités de réaction, ne négligeant aucune occasion de se livrer à leur amusement

en présence de tiers indésirables. Ces manifestations lexicales qu'opère et comprend la majorité de la population carcérale, représentent une manifestation idiolectale limitée, voire un sociolecte ne fonctionnant que dans un groupe restreint.

3. Tendances de formation lexicale argotique

Les plus anciens lexiques de l'argot montrent qu'à l'origine l'argotier cachait presque toujours les mots sous des changements de sens, ainsi on constate que la fonction première des mots argotiques est de masquer le sens, de limiter la communication au cercle des initiés. L'argot est donc nécessairement – ce qui n'est pas le cas pour un dialecte ou un patois – un instrument de communication secondaire, parasitaire, qui suppose le maniement de la langue commune. Les substitutions de sens cryptologiques ne s'écartent pas, en apparence, des formes ordinaires de la langue claire. L'argotier forme des mots par métaphore, synecdoque, métonymie, emprunts, résurgences, ainsi que par dérivation, composition, troncation etc., et il est souvent difficile de démêler si l'on a affaire à une création technique, à une forme expressive ou à un mot secret : les trois fonctions se chevauchent et se confondent.

Il y a deux façons d'opérer pour parvenir à ce but : changer le sens d'une forme connue en jouant sur le signifié (p.ex. *herbe* = *fű* pour la drogue), et masquer la forme par un procédé quelconque jouant sur le signifiant (p.ex. la troncation de la cocaïne *coc* = *kok*), c'est-à-dire que soit on change le sens des mots, soit leur forme.

3.1. Procédés sémantiques de création argotique dans l'argot de prison

Le vocabulaire de l'argot comporte donc en effet deux aspects : la création lexicale proprement dite et l'utilisation détournée de termes déjà existants par transpositions sémantiques et formelles. S'y ajoutent encore les emprunts, les résurgences du vieil argot, et les séries synonymiques, bien sûr.

Pour ce qui est du signifié, le procédé essentiel de la création cryptologique est le remplacement d'un terme ordinaire par un terme figuré récurrent de la métonymie et de la métaphore. Ce premier indique une caractéristique permanente, intrinsèque de l'être ou de la chose qualifiés, il consiste à désigner une chose par l'une de ses qualités, l'un de ses aspects conçu comme permanent et essentiel (*bleu* pour le policier d'après l'uniforme correspondant au terme hongrois *fakabát* "manteau de bois", *casser* pour "cambrioler" qui correspond au terme hongrois de langue standard *betörni*, *pétard* = *petárda* et *villámlóbot* "bâton foudroyant" en hongrois pour le pistolet, *bracelets* = *karkötő*, *karperec* pour les menottes, *laisse* = *póráz* pour les chaînes).

La métaphore, quant à elle, fonctionne par similarité de sens (*blé* de la série synonymique où le pain est l'équivalent de l'argent, vu que le français argotique connaît un système monétaire largement métaphorique relatif à la nourriture (*oseille*, *galette*, *biscuit*, *couscous*, *artichaud*, *bifteck*, *caviar*, etc., en fonction de l'augmentation du niveau de vie...), qui correspond dans l'argot hongrois aux termes *lecsó* "ratatouille" et *lekvár* "confiture". Ces deux items ont une signification

différente dans le langage des toxicomanes : la *confiture* veut dire un stupéfiant contenant un mélange de haschisch et de miel, tandis que le terme hongrois *lecsó* "ratatouille" signifie le LSD. Il est à remarquer que dans l'argot hongrois la notion d'argent est surtout liée aux biens de consommation, en particulier au tabac, *dohány* et le terme *dohány/árú* "tabac", "produits de tabac" signifie, en prison et dans l'entourage linguistique des toxicomanes, toutes sortes de cigarettes, y compris celles contenant du marijuana ou du haschisch. Il faut mentionner également que l'équivalent argotique du terme français désignant l'argent comptant, le liquide, correspond littéralement au terme hongrois argotique *lé* "liquide".

Certains verbes ou expressions argotiques français, imagés et détournés de leur signification première, ont leurs équivalents hongrois, comme *tomber* = *elesik*, *chuter* = *lebukik*, *megzuhan* "faire une chute" pour échouer, rappelant directement la chute du malfaiteur, ainsi que *mettre à table* = *kiteszi az asztalra* et *cracher* = *beköp* pour "faire des dénonciations devant la police".

Dans l'activité linguistique des détenus, tous les procédés s'entremêlent pour aboutir à un argot difficilement compréhensible de l'extérieur. De plus, le débit, le rythme, l'intonation dont il est difficile de rendre compte à travers l'écrit, participent également à la mise en place de cette façon de dire. Le surveillant ou les primo-condamnés, les *primaires*=*elsőbálos* "les débutants du bal", ou *frisshús* "de la chair fraîche" doivent comprendre dans l'instant, ils n'ont pas de recours possible à un texte écrit.

Dans le vocabulaire employé par les voyous, une série de transpositions métaphoriques animalières est remarquable dans le hongrois pour désigner les surveillants : *pitbull*, *pulyka* "dinde", *szürkepatkány* "rat gris", *medve* "ours", *papagáj* "perroquet", *disznó* "cochon", *botcsótány* "cafard à bâton", *kutya* "chien, coyote", *majom* "singe", *csótány* "cafard" (il faut mentionner que le symbole de cet animal désigne, entre autres, l'indicateur de police dans l'argot français), ainsi que *patásördög* "diable à pattes", *duplaszem* "quelqu'un qui a des yeux partout", *gályahajcsár* "garde-chiourme".

Ce phénomène apparaît dans le français aussi où l'on a une centaine de termes métaphoriques pour le policier, entre autres : *volaille*, *poule*, *poulet* qui picore les grains comme le policier les renseignements, qui siffle comme le *serpent*, et qui est omniprésent sur la voie publique comme le *piaf*, etc., mais pour le surveillant, c'est-à-dire pour le *maton* il n'y a que quelques occurrences argotiques avec des noms animaliers, surtout ceux des animaux portant des pinces, comme le *crabe* (tout comme le *maton* qui porte des menottes, des *pinces* en argot), ou ayant des griffes, comme le *chat* ou tout simplement le mot *griffe* (venant du *greffier*) correspondant à peu près au termes d'oiseau hongrois *dögkeselyű* "vautour néophron" hongrois ou au terme *gyalogkakukk* "coucou pédestre" (qui veut dire "coureur de route" d'après la BD américaine "road runner"). Dans les deux langues, les détenus appellent plus récemment le surveillant qui fait sa ronde régulièrement avec son énorme trousseau de clés et sa matraque : *porte-clés*=*kulcsos*, ou avec un jeu de mot hongrois *kulcsár* "intendant", ainsi que *bâton*=*baton* et *rondier*=*körbejáró* "rondeur".

Le lexique qui évolue autour du concept de prison et d'emprisonnement est très prolifique dans les deux langues. Dans le hongrois argotique nous avons : *óvóhely* "abri", *zebraól* "taudis de zèbre", *barak* "baraque", *láger* "camp de prisonniers", *gettó* "ghetto", *szénbánya* "mine de charbon", *pulykaól* "volière à dinde", *tyúkól* "poulailler", *állatkert* "zoo".

Nous ne pouvons pas laisser de côté les mots euphémiques évitant de nommer directement la prison, devenue tabou "de l'intérieur". Ce procédé d'adoucir un mot, substituant le nom tabouisé, l'utilisation des codes pour cacher la crudité d'une notion, est un phénomène sociolinguistique fréquent. En France, au lieu de dire "on est en prison" on dit plutôt qu'on est à *la clinique* ou à *l'hôpital*, tandis qu'en Hongrie on est au sanatorium "*szanatórium*". Cependant les expressions on est *au frais* et on est à *l'ombre*, portant le même sens, avec la référence à la température basse de la cellule, correspondent aux expressions *hidegre tesz*, *hűvösre kerül* "on est mis au frais", *árnyékre megy* "on va à l'ombre", qui s'utilisent dans un sens légèrement différent en hongrois, notamment ils signifient "échouer".

Nous avons de nombreuses appellations euphémiques pour la prison ou pour certaines parties de la prison : *ház* "maison", *rezidencia* "résidence", *lakosztály* "appartement de luxe", *fehérház* "maison blanche", *ketrecesház* "maison à grilles", *zebrakastély* "château de zèbres", *palota* "château", *álmokastély* "château de rêve", *szálloda* "hôtel", *rácosszálló* "hôtel à grilles", *fitnessszalon* "salon de fitness", *hodály* "grande pièce lugubre", ainsi que le détenu *egyetemista* "l'étudiant", qui habite au "foyer d'étudiants" (*kollégium*), passe son temps à l'"académie à grilles" (*rácsoakadémia*), et à l'"université à grilles" (*rácsosegyetem*), et de temps en temps passe ses jours, en guise de punition spéciale, et en raison de son comportement inacceptable, au *quartier* (*elitnegyed*), dans le "quartier disciplinaire", dans une zone particulièrement surveillée. Il faut remarquer que les termes argotiques hongrois relatifs aux études fictives des détenus n'ont pas d'équivalent en français.

Dans l'argot carcéral français et hongrois nous avons également une direction sémantique des noms de la prison qui fait référence à l'enfermement de l'animal et aux petites dimensions : *cage*=*kalitka*, *cabane*=*kuckó*, *kóter*, *ratière*, *souricière*=*egeres* (c'est-à-dire le piège à rats), et les termes français *trou à rats*, et *l'ours* avec la référence à la fosse aux ours dans laquelle on jette les prisonniers. Nous trouvons aussi l'allusion à la ressemblance avec la cavité sombre : le *caveau*=*verem*, ainsi que *koporsó* "cercueil" et *kriptá* "crypte", allusions non seulement à l'obscurité de la fosse, mais aussi à sa destination, comme le terme argotique hongrois employé pour la prison *végállomás* "terminus". Pour désigner la prison on rencontre encore dans le hongrois argotique le terme *akvárium* "aquarium", allusion au réservoir transparent où on élève les animaux. Il faut remarquer que dans l'argot carcéral hongrois le terme *medve* "ours" désigne aussi, outre le surveillant, la *chaîne* et la *laisse*, tout comme *döglánc* "chaîne de charogne".

Poursuivant les figures créées pour nommer la prison, qui ressemble aux compartiments de l'habitation d'une colonie d'abeilles, avec, de l'extérieur ses petites fenêtres, et de l'intérieur ses cellules, endroit où s'activent de nombreuses personnes, les détenus emploient le terme *ruche* correspondant littéralement au terme argotique hongrois *kaptár*.

Cet enfermement, lorsqu'on est *coincé* en français, mais "cousu" "*bevarrták*" en hongrois, est aussi lié à la maladie qui donne lieu à une série métaphorique de verbes dans l'argot français : *être contaminé, être malade, être fatigué, se faire mal, être à l'hôpital et à la clinique*, tandis que dans l'argot carcéral hongrois on ne trouve que le terme médical *agyhártyagyulladás* "méningite" pour l'immobilité et la fainéantise, ainsi que les termes euphémiques *nyaral* "être en vacances" pour "être en prison" et *szanatórium* "sanatorium" pour la prison même.

Pour tuer l'ennui les détenus essaient de communiquer entre eux, ils ont le *téléphérique* (élastique ou ficelle pour faire passer un objet d'un bâtiment, d'une cellule à l'autre), équivalent du terme hongrois *liftező* "ascenseur". Ils essaient de cacher l'oeil de boeuf sur la porte de la cellule, le *rétro/viseur* dont l'équivalent hongrois est un terme onomatopéïque : *kukucska*, diminutif de "coucou".

Dans les prisons françaises on appelle les repas avec le terme *gamelle* avec une transposition métonymique du nom du récipient dans lequel on met la soupe, correspondant au terme argotique hongrois d'origine russe *csajka* servant d'assiette de soupe dans des camps. On trouve en même temps en Hongrie l'allusion au contenu de l'assiette pour désigner les repas, c'est la nourriture qu'on donne normalement aux animaux : *takarmány* "fourrage".

Dans la hiérarchie des détenus nous avons les "vrais" délinquants, les *fers*, qui sont des "gorilles" (*gorilla*) et "empereurs" (*császár*) en hongrois, mais ceux qui font tout, toutes sortes de nettoyage, les *auxi*(liaires) et les *gameleurs* (qui servent les repas) sont appelés *csicska* "larbin", *bejárónő* "employée de maison", *mosónő* "blanchisseuse", *komornyik* "valet de chambre" en hongrois. Le *prévot*, le détenu à qui on a l'habitude de confesser, qui règle les problèmes intimes parmi ses camarades, a son équivalent dans le hongrois *ügyész* "procureur" avec le verbe *ügyészezés* "jouer au procureur", dans le sens de "faire confesser".

Les emplois métonymiques des détenus font allusion à la tenue des taulards : *zebra* = *zèbre*, *csikos* "rayé", *csikosmalac* "porcelet rayé" en hongrois (emploi métonymique et péjoratif du nom de l'animal faisant allusion aux rayures de l'uniforme du détenu), et le terme français *drogué* (allusion aux vêtements d'hiver cousus de la matière appelée "drogue") correspond à *posztó* "feutre" hongrois. Cette même tenue est appelée encore en Hongrie *mákosruha* "tenue à pavot", en relation certainement avec le mot composé "mákoscsík" "pâtes à pavot", des pâtes sucrées (une spécialité hongroise, aimée par les enfants et sans effet secondaire garanti), dans lequel l'élément "csík" veut dire "rayure".

3.2. Équivalences dans la traduction de l'argot des toxicomanes

Si l'on regarde de plus près la répartition du lexique de l'argot criminel, on constate que le plus grand nombre d'occurrences concerne la question des stupéfiants, témoignant de la plus grande vitalité de création des argotiers dans cette catégorie de délinquants. C'est sans doute dû au fait que ce phénomène touche de plus en plus d'individus, mais aussi parce que la loi réprime son trafic, les mots utilisés pour désigner les produits se renouvellent à un rythme plus accéléré que le lexique désignant d'autres formes de délinquance. Ce vocabulaire, intelligible seulement

pour les groupes des usagers, évolue très vite, on sait que le décryptage rapide appelle un recryptage tout aussi rapide.

Ces créations de ce langage plutôt technique sont également très imagées, ayant des valeurs quelquefois plutôt cryptique que ludique. Il s'agit des mots désignant la drogue elle-même ou la manière de la consommer, les diverses substances, la dose et la manière de la préparer, la prise de la drogue et ses effets, la recherche, l'achat ou l'abandon, le toxicomane et la seringue, et tout ce qui tourne autour du trafic.

Ce phénomène prend en compte le caractère social dans lequel le locuteur se trouve impliqué : si l'argotier est capable d'une création riche lorsqu'il est en prison, c'est peut-être parce que, arrivé à ce stade, il ne lui reste rien d'autre à faire, et la création ainsi mise à l'oeuvre manifestera en grande partie un caractère (crypto) ludique fortement marqué.

Cependant le petit *toxico*, le *dealer* ou l'*accro* se trouvent dans des conditions sociales extrêmement dures : il est difficile et risqué de se procurer les narcotiques désirés. D'autre part, l'usage de la *came* quand il devient une nécessité, aboutit souvent à un état de dépendance dont on ne sort pas, dans la plupart des cas, voire à la mort. Cette réalité sociale peut sans doute expliquer le fait que les locuteurs, dans cette situation et dans cet état, n'ont peut-être pas envie de jouer avec le langage. Il reste cependant nécessaire d'adopter une forme cryptique pour cacher leurs agissements, c'est pourquoi la forme et la matière des produits prohibés appellent spontanément la métonymie ou la synecdoque, figure qui met directement en relation le produit indispensable consommé et la matière. Mais dès que ces usagers et les trafiquants se retrouvent en prison, ils continuent à utiliser leur technolècte, transmettant les items argotiques de ce contexte particulier aux autres détenus, ce qui a une influence considérable sur l'argot carcéral. Par conséquent l'argot des toxicomanes est largement intégré dans l'argot de prison.

En raison de l'internationalisation du phénomène, les termes utilisés à l'intérieur de ce champ sémantique circulent d'un pays à l'autre, comme les stupéfiants, et viennent renforcer le lexique argotique de différentes langues, dont le français et le hongrois, sous forme d'emprunts, soit en gardant leur forme originale, soit en calquant en particulier l'anglo-américain. Pour la drogue on trouve par exemple : *matière* = *matéria*, *anyag*, *mari-jean* > *mari-jeanne* > *mariska* pour la marijuana, *H* = *há* pour l'héroïne, *coco* = *koko* pour la cocaïne, *speed* = *gyorsító* pour les amphétamines consommées comme drogue, *junkie* = *dzsánki* pour l'individu dépendant de la drogue, *pusher* = *pusör* pour le trafiquant (le pourvoyeur) de la drogue, *joint* = *dzsoint* pour la cigarette de haschisch, *stamp* > *timbre* = *bélyeg* pour le LSD, *se shooter* = *se piquer* = *szúr*, *bök*, *benyom* pour se droguer, *trip* = *tripp*, *utazás* pour l'effet enivrant de l'usage de stupéfiant, *money* > *monnaie* = *mani* pour l'argent, *buisness* = *biznisz* pour l'achat.

En ce qui concerne la drogue elle-même, on relèvera des métonymies, en désignant la matière dont elle est constituée ou sa couleur (*acid* = *acide* = *acid*, *sav*, (et aussi *acidparty* = *eszidparti*), *blanche*, *neige* = *hó*, *fehér hó* (et aussi *fehér halál* "la mort blanche"), *brown sugar* = *barna cukor*, *sucré* = *cukor*, *fehér cukor*, *pasta* = *csiríz* "colle de pâte" et *gyurma* "pâte à modeler", *grass* > *herbe* = *grász*, *fű*, *gyep*,

powder>*poudre, poussière* = *por*, *dross*>*scories* = *sár*, *white*>*blanche*=*fehér* pour l'héroïne ou la cocaïne, *snow*>*neige* = *hó* "*fehér hó*" pour la cocaïne, ainsi que la forme de l'emballage et le mode de conditionnement dans lesquels elle est livrée : *parachute* = *papír/sárkány* "cerf-volant" (référence à la forme du conditionnement et probablement aussi parce qu'on *plane* = *lebeg, elszáll*), *paquet* = *pakett, csomag*, *timbre* = *bélyeg*.

Ce n'est qu'à propos des modes de consommation et des effets qu'on peut constater des créations métaphoriques en particulier utilisant les formes verbales, souvent empruntées de l'anglais, désignant l'évolution physique et psychique du toxicomane : *se fixer* = *fixer* (veut dire en hongrois : maniaque de narcotique), *trip* = *utazás*, *faire un trip* = *utazik, betrippezett*, *I'm stoned*>*être stone* = *sztondul*, *speed*>*se speeder* = *gyorsul*, *être dans le cosmos* = *űrkarriert csinál, asztronauta*, *flash* = *avoir un flash* = *fles, fle/s/el, beflessel, beáll*, *feel* = *feeling* = *filingel*, et pour avoir les symptômes de l'état de manque : *stop cold turkey*>*arrêter le poulet froid* = *Turkeyn vagyok*, suivant la rougeur de ceux qui se trouvent dans cet état (*pulykavörös* : rouge comme la dinde).

Quant à l'utilisation de certains produits, on notera des locutions verbales évoquant, à côté des figures métonymiques, une belle transposition métaphorique : *boire à la source*, dans le sens de se ravitailler chez le fournisseur, qui rentre parfaitement dans l'univers imagé de ce parler qui donne le verbe hongrois *iszik* "boire", dans le sens de consommer une boisson contenant des matières stupéfiantes comme le thé à pavot si populaire en Hongrie, et *acheter des timbres*=*bélyeget vesz* pour acheter du LSD.

4. En guise de conclusion

Ces tendances de création expriment donc bien les rapports particuliers entre l'usager et sa manière spéciale de voir les choses. Cette vision me paraît originale par les modes de vie excentriques qu'elle reflète. Ces transpositions sémantiques toujours vivantes sont d'un grand intérêt linguistique, car elles nous renseignent sur l'origine des mots, sur l'univers particulier, les moeurs, la mentalité et la vision des choses des sujets parlants.

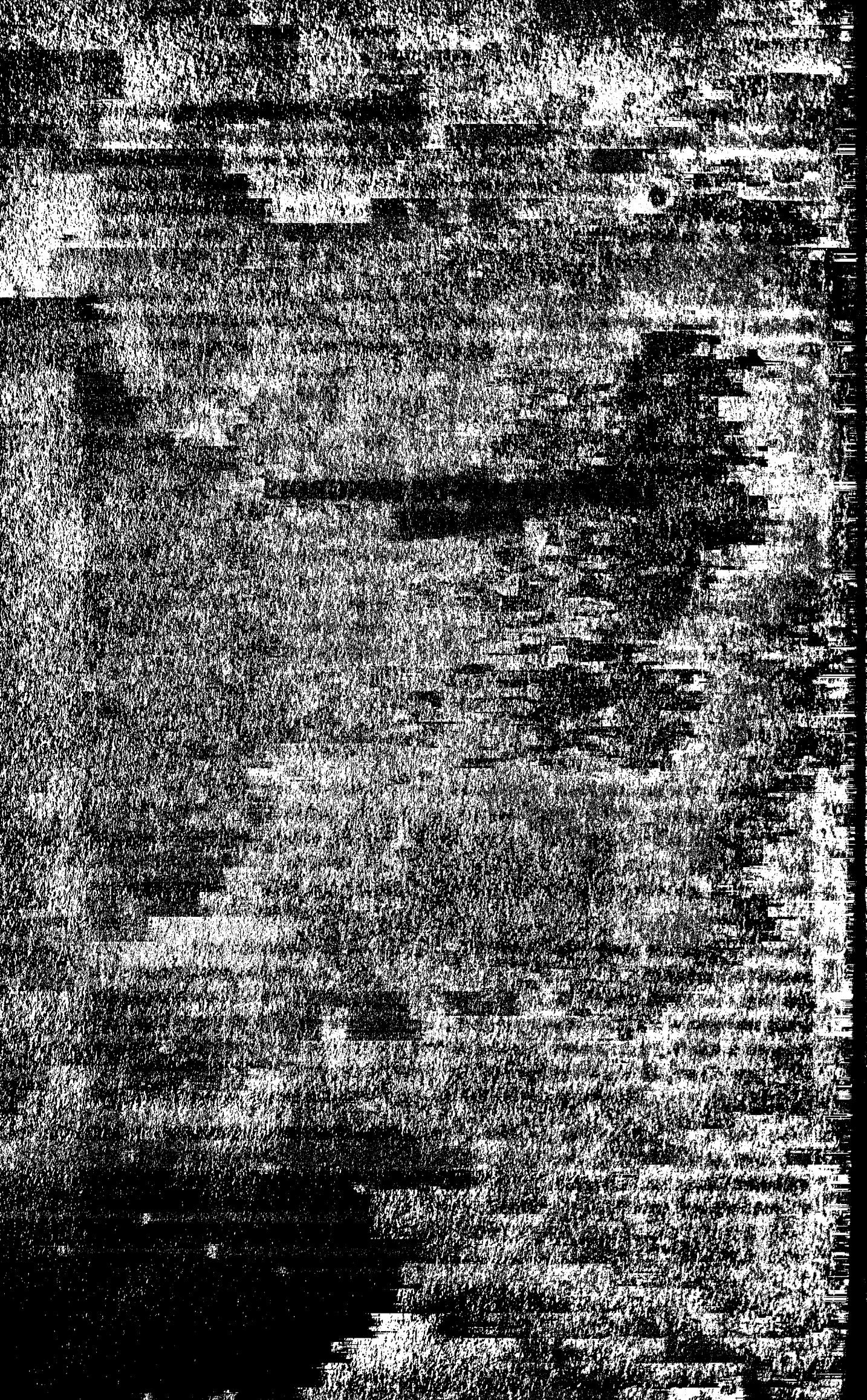
Ces changements sémantiques traduisent donc cette mutation constante d'un vocabulaire qui joue avec le sens des mots, les images. La richesse du lexique argotique paraît donc évidente. Elle témoigne bien de la vigueur de cette langue qui crée sans cesse de nouvelles images, de nouveaux synonymes. Ce lexique est aussi le miroir d'une langue argotique saisie à un moment donné, et de ce fait il ne peut être exhaustif : la créativité des argotiers se manifestant au gré du jeu de cryptage-décryptage qui permet à ce langage de conserver toute sa vivacité.

Les cadres de cet exposé n'ont pas cependant permis d'embrasser l'ensemble du phénomène. Dans ce bref aperçu général, j'ai abordé le sujet des tendances analogues de création argotique dans nos deux langues, sans prétendre bien sûr à l'exhaustivité, puisque je me suis bornée en premier lieu aux seules transpositions sémantiques : métonymiques et métaphoriques.

Tout ce qui était dit montre la vitalité de la créativité des argotiers, à quelque catégorie qu'ils appartiennent. Les exemples typiques mentionnés permettent de constater la difficulté de traduction de ces termes, faute d'équivalences précises dues aux cultures différentes et aux changements rapides. On a même du mal à trouver des correspondances pour toutes les occurrences. Ces termes ne se traduisent vraiment pas littéralement, même si la situation et l'espace d'utilisation de ce lexique sont pareils, avec les mêmes personnes, les mêmes objets et les mêmes activités visés par les créateurs.

Ce terrain est donc difficilement pénétrable, le contexte où il s'exprime, est souvent inintelligible, même ésotérique pour les non-initiés.

**LES ÉTUDIANTS DE HONGROIS
PUBLIENT**



Le voyage à Paris des écrivains hongrois au début du XX^{ème} siècle

Au printemps 2001, avec l'appui bienveillant de Mme Éva Martonyi, directrice du département de Français de l'Université Pázmány Péter, j'ai eu le plaisir d'animer un petit atelier de traduction et interprétation à Piliscsaba : nous nous sommes proposé d'examiner, avec cent ans de recul, la façon de voyager de plusieurs illustres écrivains hongrois, ayant ceci en commun d'avoir été tous attirés par Paris et d'y avoir séjourné, régulièrement pour certains d'entre eux.

Attirance irrésistible pour la Ville-Lumière, alors à son apogée ? Désir de se trouver là où il fallait être en cet autre début de siècle ? Léger snobisme ? Il nous fallait interroger les textes les plus personnels des écrivains que nous souhaitions rencontrer... à Paris.

"Le mythe de Paris, écrit Lajos Nyéki, est un des traits les plus récurrents dans les pays d'Europe (dite) "médiane". Pour les artistes de cette région, Paris était et reste un pôle d'intérêt incontournable, un passage obligé".¹ Dès le début du XX^{ème} siècle, le phénomène, précisons-le, touchera autant les écrivains qu'une foule de peintres et de photographes... Selon Péter Nagy, "dans les années vingt et trente, (...) les écrivains hongrois arrivent presque en pèlerinage obligatoire à Paris, sinon en émigration plus ou moins volontaire ; ils déambulent sur le boulevard Saint-Michel et les bords de Seine en écoutant l'écho des pas d'Endre Ady."²

Il s'agit ici pour moi, Français, comme pour de jeunes étudiantes hongroises rencontrées à l'Université Pázmány Péter, Barbara Kálmán, Veronika Hornyik et Katalin Sárkány, de comprendre les motifs de cette attirance irrésistible et, si possible, avec modestie, de rendre hommage à ces cinq voyageurs empressés dans leur admiration pour Paris, mais restés (un peut trop) discrets.

¹ Lajos Nyéki : Les artistes hongrois ou d'origine hongroise et la France, in *Les Hongrois au XX^{ème} siècle : regards sur une civilisation* ; ouvrage collectif, sous la direction de Thomas Szende, Paris, L'Harmattan, 2000, 221.

² Péter Nagy : Les Relations littéraires franco-hongroises, in *Vous et nous : essais de la littérature hongroise dans un contexte européen*, Budapest, Corvina, 1980, 61.

Endre Ady (1877-1919)

Février 1904, Paris, Gare de l'Est. Un jeune homme maigre au visage anguleux, portant un chapeau et un pardessus trop grand pour lui descend du train qui vient d'arriver de Munich. Les coups de sifflet, le brouhaha et les murmures des voyageurs en partance, et d'énormes panaches de fumée accueillent cet étranger bizarre : tel un visiteur de province, Endre Ady arrive à Paris. Il est encore inconnu dans son pays, mais son talent, son génie à venir, sont déjà séduits par le charme de la capitale française.

Ou est-ce par le charme de Léda, qui vit à Paris ? Diósyné Adél Brüll, ou Léda a passé sa jeunesse à Nagyvárad, en Transylvanie,³ mais lorsqu'un commerçant hongrois l'eut épousée, le couple s'installe à Sofia, alors en Empire ottoman ; du fait de spéculations boursières maladroites, l'argent s'envole, et la seule solution pour les époux démoralisés est de s'exiler à nouveau, cette fois vers Paris où le couple commence en 1901 une nouvelle vie... d'éditeurs. S'ensuit une période de relative aisance financière, ce qui permet à Léda d'aller en 1903 rendre visite à sa mère en Transylvanie, séjour durant lequel elle fait la connaissance du futur poète de génie.

La situation familiale de celui-ci est toute différente : il est né en 1877 à Érmindszent dans un milieu protestant, son père est un gentilhomme déclassé dont l'aspiration est de regagner une noblesse perdue. Ainsi envoie-t-il ses deux fils à l'Université : Endre Ady s'inscrira à la Faculté de droit de Debrecen mais abandonnera bien vite ses études, mais publiant dès 1899 ses premiers *Poèmes*.⁴ C'est plutôt en tant que journaliste que Ady va se faire un nom, en particulier à Nagyvárad, cette année 1903.

La rencontre entre Léda et le jeune homme détermine toute la vie de celui-ci. C'est en premier lieu le commencement d'une passion dévorante, car Léda ne personnifie pas seulement la Femme, elle est l'incarnation de tout ce qui nourrit les rêves et les aspirations du jeune Hongrois : la vraie vie, l'amour, la grande ville, le dynamisme puissant de l'Occident s'opposant à l'Orient qui s'attarde et s'endort⁵... En fait, lorsqu'on mentionne Léda dans la biographie d'Ady, il faudrait de suite ajouter Paris, sans décider aussitôt laquelle, de la ville ou de la femme, de l'ambition ou de l'affection, aura la primauté.

³ Aujourd'hui Oradea, en Roumanie : le "*Paris des rives du Koros*", selon István Király, qui considère, lui, que c'est l'admiration de Endre Ady pour Paris "qui explique son amour pour Léda" (propos retranscrits par Béla Abody dans un hommage au poète publié par le Bureau hongrois de presse et de documentation, *Ady 1877-1977*).

⁴ József Vészi, qui publia le recueil, sera également de 1905 à 1907 rédacteur en chef avec Endre Kabos, du *Budapesti Napló*, auquel collaboreront, entre autres Ady, Géza Csáth, Dezső Kosztolányi et Ernő Szép.

⁵ "Le provincialisme comme frein au progrès", ainsi que le définit encore István Király (*ibid.*) ; pourtant, comme le remarquera Zoltán Szász, "Les tendances littéraires et artistiques nouvelles, vers 1900, (...) s'affirment en force dans la périphérie de la Transylvanie historique. (...) C'est surtout Nagyvárad qui condense, dans sa vie intellectuelle, face à la littérature conventionnelle et officielle, les ambitions radicales bourgeoises (et socialistes) dont Endre Ady s'érige en symbole, déjà aux yeux de ses contemporains." : Zoltán Szász : L'Époque des sociétés nationales bourgeoises, in *Histoire de la Transylvanie*, ouvrage collectif ; Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, 563.

"Je prépare mon voyage à Paris. Avec peu de lauriers, sans argent. Mais avec des yeux libres, avec la foi, joyeusement. Pour être fécondé⁶. C'est ce que je veux". Dans sa lettre à l'écrivain Géza Szilágyi⁷, pourtant, Ady semble faire abstraction de son amour pour Léda, et paraît étrangement mûr pour un garçon de son âge ; dans *Encore une fois* (1903), il sait aussi se montrer lyrique :

Un dieu étranger m'attire irrésistiblement
Arraché de l'Orient, je volerai vers le soleil couchant

La ville en elle-même prendra donc le pas sur l'attrait de Léda, on le devine, même si les biographes zélés nous apprennent les adresses respectives des deux protagonistes toutes deux situées dans le XVII^{ème} arrondissement⁸ : "un semblant de vie commune", pour György Rónay⁹, bien que Léda demeurât rue de Lévis et Ady rue de Constantinople, à l'Hôtel de l'Europe¹⁰, durant cette première année parisienne.

Un an pendant lequel Ady, si l'on veut se livrer à la statistique, rédige cinq poèmes et en traduit trois autres¹¹, outre ses activités de correspondant de presse : comment expliquer cette sorte de paresse, ou, au mieux, de passivité ? Il aspire, inspire l'air de Paris, admire les affiches d'Aristide Bruant ou Toulouse-Lautrec, et leurs modèles, tailles fines serrées par les corsets, chapeaux ornés de plumes d'oiseau, observe le ballet des cannes, faux-cols et chapeau melon, feuillette les quotidiens français dans des petits cafés. Sans fréquenter les salons parisiens, sans rencontrer non plus d'intellectuels français... "Ce qui fait que Paris est Paris, ce ne sont pas des curiosités baedekeriennes ; ce sont mille broutilles, la multitude infinie de l'infime", écrira-t-il ensuite.¹² Car "à Paris, il pouvait s'émerveiller, il se sentait plus beau, plus noble, plus héroïque (...) il embrassait la vie comme on embrasse une orchidée sur des cheveux de femme" comme le note Paul Hazard¹³, toutes sensations intimes, égoïstes, qui révèlent une personnalité riche, éloignée de l'image que l'on pourrait se créer d'un intellectuel exilé.

Du reste, exil n'est pas vraiment le terme convenable : le poète séjournera sept fois à Paris en un peu moins de neuf ans, sans qu'il y ait réellement déperdition de son intérêt pour la capitale, mais plutôt épuisement de ses griefs à l'encontre de

⁶ On peut, du reste, s'interroger brièvement sur le choix de l'adjectif fécondé : ne s'agit-il pas d'une légère erreur de l'éditeur et ne faut-il pas préférer lire *fécond* ?

⁷ Cité par André Karatson : *Le symbolisme en Hongrie : influence des poétiques françaises sur la poésie hongroise dans le premier quart du XX^{ème} siècle* : Paris, P.U.F., 1969, 80.

⁸ Selon Paul Lebar (in *André Ady, poète hongrois*).

⁹ György Rónay : *Endre Ady*, collection *Poètes d'aujourd'hui* ; Paris, Seghers, 1967, 32.

¹⁰ "Un choix apparemment dû au hasard (mais qui) acquiert une signification mystérieuse et fatale derrière la gerbe de feu des paroles d'Ady", selon Mihály Babits, dans le texte d'une conférence prononcée à l'Académie de Musique de Budapest, le 1^{er} avril 1932, lors d'une soirée au profit de la pose à Paris d'une plaque commémorative en l'honneur d'Ady, repris dans la revue *Orion* n° 10 (entièrement consacré au Nyugat et à Endre Ady) ; Budapest, Corvina, 1977, 12. Notons que cette plaque existe, mais sur la façade de l'Hôtel des Balcons, rue Casimir Delavigne.

¹¹ De Baudelaire : *Causerie, La Cloche fêlée, La Destruction* ; Karatson estimera qu'Ady connaissait Baudelaire par le biais de l'*Anthologie* de poésie française de la Société Kisfaludy (1901) ou grâce à la revue *Hét* (plusieurs traductions du poète français publiées entre 1901 et 1903).

¹² Ce qui fait que Paris est Paris – Deux petits riens – Le taximètre et l'autobus, in *Notes de Voyage*, trad. de Jean-Luc Moreau, texte repris par la revue *Orion*, *op. cit.*, 127.

¹³ Paul Hazard : André Ady poète hongrois et européen in *Revue d'Histoire comparée*, tome V, Paris, P.U.F., 1947, 4.

son propre pays : "Sa patrie, rappelle Paul Hazard, Ady semble la détester ; contre elle, il accumule les injures, contre elle, il blasphème, c'est une obsession. La Hongrie n'a ni force ni courage ; elle est veule, apathique ; elle est le cimetière des âmes, elle ressemble à un arbre mort."

Passé le temps des anathèmes, Ady ne deviendra pas français pour autant, ni de cœur, ni d'esprit, ni de nationalité : plutôt un Européen "tout en restant profondément magyar d'esprit", même si "dans son roman en vers *Margitta veut vivre*, il écrivait : "Paris était notre Patrie à défaut de Patrie", selon Paul Loffler¹⁴ qui rappelle cependant que "c'est à Paris que se forme et s'épanouit sa poésie."

De fait, la filiation que l'on peut être tenté d'établir un peu rapidement entre Ady et la poésie française est pratiquement inexistante pour György Rónay : "Qu'a donc signifié Paris pour lui ? Comme influences littéraires, probablement assez peu (...) Ady ne cherche pas à Paris une esthétique nouvelle, ni des moyens nouveaux d'expression poétique : il les a déjà trouvés. Il ne pense y trouver qu'un encouragement et une justification, des prédécesseurs aussi (...) et surtout des alliés et des "preuves" contre une société – et sa littérature – conformistes, hypocrites, bien pensantes, rétrogrades et réactionnaires. Il y cherche, parfois, plus rarement, de l'inspiration, comme dans l'un de ses poèmes les plus chantants : L'Automne se glissa dans Paris"¹⁵, dont voici le premier quatrain :

Par le chemin de Saint Michel Archange
Hier à Paris l'automne s'est glissé,
Dans l'air torride, et sous les douces branches
Où je l'ai rencontré¹⁶

Du reste, pour György Bölöni, "Ady parlait très médiocrement le français"¹⁷, Karatson supposant même, avec une touche de condescendance, semble-t-il, que "ses lectures dépasseront peu l'anthologie *Poètes d'aujourd'hui* de von Bever et Paul Léautaud." Mais cela serait compter sans Léda, qui "lui glisse entre les mains Verlaine et Baudelaire."

On le voit, l'attachement du poète pour la capitale est physique, sentimental et spirituel à la fois, sans verser dans l'admiration désincarnée de quelques modèles prestigieux, qu'ils soient de pensée ou d'écriture : "La culture, vraiment culture, la voilà. Elle ne tient pas à des bâtiments, musées, rues ou usines merveilleux (...) Subtilité de l'intellect, faculté de résonance, agitation, conception éminemment noble, sereine et indiscreète de la vie en société. C'est cela."¹⁸

"Capitale de la beauté, (...) Athènes nouvelle, (...) lieu de rencontre des intellectuels non-conformistes enfiévrés de tous pays"¹⁹, Paris tant désiré, tant aimé, est cependant peu à peu délaissé par Ady, même si ses voyages continuent à l'y mener : "(...) à mon imagination, rien ne semble aussi triste que d'être déçu par

¹⁴ Paul Loffler : Trois époques, trois poètes hongrois in *Plein chant, cahiers poétiques, littéraires et champêtres* ; Châteauneuf sur Charente, 1975, 25.

¹⁵ *op. cit.*.

¹⁶ Version de synthèse de plusieurs traductions.

¹⁷ György Bölöni : *Le vrai Ady*, Paris, Atelier, 1934, cité par A. Karatson.

¹⁸ Ce qui fait que Paris est Paris, *op. cit.*.

¹⁹ Selon l'élogieuse description d'István Király, interrogé par Béla Abody, *op. cit.*.

Paris, par mon Paris bien-aimé. J'ai l'impression pourtant que c'est une loi et un ordre".²⁰

Paris n'a guère changé : pour ses biographes, c'est dans l'intimité de Ady, et sa manière de brûler la chandelle par les deux bouts qu'il faut plutôt chercher les raisons de cette relative désaffection : celui qui chantait *Paris, mon maquis*,

"Même mort, je serai
Caché par Paris, mon maquis fidèle"

évoque encore superbement dans *Une dernière fois encore en route pour Paris* la "calmante inquiétude qui rend plus heureux que l'amour (...)

Je marche dans ton bois, le soir,
Le sortilège m'accompagne,
Et je cours retrouver tes bras...²¹

Comme s'il lui fallait prendre congé avec distinction, de Paris, ou de la vie même...

Mappemonde, que de fois je te regarde en pleine nuit,
Quand la blancheur de la neige grésille au dehors.
Alors je m'élançai dans un tout petit train
et je me fais bercer par un tout petit bateau (...)
Pelote de rails et de distances
Le lointain se déroule sur mes genoux.

Dezső Kosztolányi (1885-1936)

Si Dezső Kosztolányi n'est pas ce que l'on pourrait appeler un écrivain voyageur, il vint cinq fois en France, ce qui est un score honorable si la fréquence des déplacements rend compte de l'attachement au pays ou au peuple ! Ses trois premiers voyages eurent lieu avant la Première guerre mondiale, puis il reviendra en 1925 suivre les cours d'été de la faculté de Grenoble, avant de repasser par Paris en se rendant à Londres. Malgré cela, les témoignages de son séjour sont peu nombreux, et pour en savoir davantage, il faut, en ce qui le concerne plus que pour nos autres écrivains, avoir recours à sa correspondance et à ses propres notes.

Mais avant tout, saluons la belle énergie et l'optimisme de Dezső Kosztolányi qui, en 1904, soit à 19 ans, "croit ferme à son avenir et à celui de Babits, ils seront les plus grands poètes du siècle. D'où d'ailleurs sa grande fureur au moment des premiers succès d'Endre Ady – poète insupportable et mauvais Hongrois, dit-il – alors que Babits et lui même seront de très grands poètes et de très bons Hongrois."²² Né à Szabadka (aujourd'hui Subotica, Voïvodine) en 1885 dans

²⁰ Utak és csalódások, in *Ady Endre válogatott cikkei és tanulmányai* (articles et essais choisis) cité par A. Karatson.

²¹ *Paris, mon maquis*, adaptation de Jean Rousselot ; *Une dernière fois encore en route pour Paris* ; traduction de Roger Richard ; repris dans le volume *Endre Ady* des Poètes d'aujourd'hui, *op. cit.*

²² Étude de la Correspondance Babits-Juhász Gy.-Kosztolányi, par Janos Szávai : *Le Rire de Kosztolányi*, in *Regards sur Kosztolányi, actes du Colloque du Centre Interuniversitaire d'Études hongroises*, Paris, décembre 1985 ; Paris, ADEFO/Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988, 147.

une famille bourgeoise, cloué au lit à l'âge de 8 ans pour plusieurs années, le jeune homme est devenu avant l'heure un expert en littérature, même si son esprit critique gagnera à s'affiner²³... En 1908, il rejoindra le Nyugat, du moins le "*Nyugat bourgeois*", que pour Attila Tamás, il symbolisera aux côtés de Babits, Ady et Móricz représentant quant à eux le "*Nyugat révolutionnaire-plébéien*"²⁴, juste avant de publier les *Plaintes du pauvre petit enfant* (1909).

Selon André Karatson, le voyage à Paris n'a pas pour Kosztolányi "la même importance que pour Ady" mais lui permet de suivre l'évolution de la littérature française, parallèlement à ses activités de traducteur (Francis Jammes, les Parnassiens, ou les Belges francophones, Émile Verhaeren, en particulier), et témoigne en tout cas de sa "curiosité pour une culture cosmopolite", à l'exemple d'un Valéry Larbaud, son exact contemporain, et avec plus de légèreté qu'un Rilke, à l'esthétique duquel une partie de la critique le rattachera pourtant.

Sous cette sorte de double patronage que seul le recul du temps permet d'établir, Dezső Kosztolányi choisit ainsi, pour *Elsüllyedt Európa*, recueil de notes de voyage, de décrire la morgue de Paris : "D'un côté Paris est bruyante, pleine d'électricité, les automobiles circulent nuit et jour, d'un autre côté, la ville ne veut rien savoir de tout cela, elle garde ses secrets, vit sa vie ancienne, avec ses bouquinistes et ses marchands de légumes qui chantent des chansons d'avant la Révolution... la morgue aussi fait partie de cette ville, elle est elle-même condamnée à mort et sera bientôt détruite. Ici venaient en pèlerinage les parvenus de la mort, les mondains désillusionnés, les poètes décadents : Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Verlaine. Il est étonnant de constater combien c'est vieux, sale et pauvre à l'intérieur (...)"²⁵

Du même ordre, dans *Paris, la ville naïve* (1913), l'auteur est assis dans un cabaret qui a gardé son caractère ancien, et ne cherche pas à plaire aux touristes ; ces derniers s'y sentiraient mal à l'aise, à écouter chanter un vieil homme sentimental : par contre, des étudiants l'écoutent avec recueillement, avec tact, bonté et une sorte de naïveté immense et superbe... Ce qui surprend le plus le Budapestois, c'est que Paris, cette ville morphinomane et éthérée, industrielle et excitante, capable de gaspiller royalement l'électricité, de s'étourdir de parfums ou de goûter les audaces de la nouvelle littérature soit tout autant dépourvue de cynisme, figée dans une naïveté presque archaïque, plus naïve que la plus petite ville hongroise. Paris semble un doux géant, au regard d'autres villes européennes : celles-là sont allemandes, anglaises, roumaines, tchèques ou hongroises, celle-ci n'a qu'un nom : Paris.

Si ces deux témoignages témoignent de la jeunesse de leurs auteurs et de l'originalité de sa perception, Kosztolányi profitant de l'un de ses voyages pour aller visiter la tombe de Baudelaire, porte sur le monument un jugement qui se veut, lui

²³ Ady cependant se souviendra (ou aura du moins l'intuition ?) de cette animosité, puisqu'il critiquera plutôt fraîchement dans le *Budapesti Napló* du 1^{er} juin 1907, le premier recueil de Kosztolányi, *Entre quatre murs* : "On a parfois du mal à distinguer ce qui est livresque, ce qui est idée du moment et ce qui est jaillissement de l'inspiration profonde." Cité par André Karatson, *op. cit.*, 145.

²⁴ Attila Tamás : *Histoire de la littérature hongroise des origines à nos jours*, Budapest, Corvina Kiadó, 1977 ; article Kosztolányi.

²⁵ Remarquons au passage les références (involontaires ?) à Endre Ady, que ce soit les bouquinistes ou les poètes cités.

aussi, personnel, mais qui, essayant de comparer le classicisme du tombeau et celui du talent du poète, devient vite oiseux ou pompeux. "On lui reprochait de professer l'esthétisme, de se complaire dans la virtuosité, (...) on soupçonnait le prestidigitateur, capable de tromper au moment même où il paraît le plus sincère", notera plus tard Karatson : de fait, le poète s'avère plus convaincant dans ses *Petites pensées parisiennes*²⁶ ou dans le lyrisme assumé de *Paris* :

J'ai été à jeun pendant neuf ans pour toi (...)
Les perles orientales et le rêve coloré de mon cœur ne sont qu'ordure dorée
Toi cent fois louée, cent fois maudite, belle et affreuse,
Je les verse devant toi

"Ce que Rome était pour les Anciens, Paris l'a été pour les jeunes Hongrois des Temps modernes, précisera-t-il, ceux qui en avaient la possibilité allaient y prendre des leçons de courage, y chercher l'authenticité des valeurs nouvelles. Ceux qui restaient bloqués à la maison en rêvaient à l'ombre d'un café !" ²⁷

Plus tard, le succès venu, Dezső Kosztolányi ne voyagera plus en France mais entretiendra une correspondance avec, entre autres, Georges Duhamel, Jules Romains ou François Mauriac, essentiellement à l'occasion de la traduction en français de ses œuvres, ou de leur publication : ainsi sollicite-t-il une préface de Jules Romains, "afin de ne pas se sentir trop seul dans le salon brillant de la littérature la plus illustre" ; au Comte de Vienne qui lui décernera la légion d'Honneur en 1932, il dit sa fierté d'être considéré dans son pays "comme le fidèle gardien de la civilisation occidentale" ; à Aurélien Sauvageot, il rappelle qu'il a toujours estimé la France comme sa "patrie spirituelle"²⁸... On le voit, l'étudiant ambitieux s'est quelque peu embourgeoisé, y compris dans ses relations avec notre pays. Mais il est aussi connu, et célébré, comme il l'est à nouveau aujourd'hui, juste retour des choses, depuis une quinzaine d'années, car particulièrement habile, selon János Szávai²⁹, à dépeindre "la tragédie de l'existence dans un genre de discours compris de tous" : réussite prestigieuse pour l'étudiant cosmopolite, et francophile qu'il était.³⁰

András Hevesi (1902-1940)

Il n'est célèbre ici, ou même chez lui, que par un seul roman, *Pluie de Paris*, et pourtant, c'est le meilleur Français d'entre tous ceux que nous évoquons, plus encore peut-être que ne le seront ensuite Gyula Illyés ou Lajos Kassák !

²⁶ Paris, par exemple, lui apprend à ne pas se sentir important : on lui guérit le poumon ou le foie, mais sans porter attention à sa santé !

²⁷ in *Anciens et nouveaux*, repris par François Gachot : Le Nyugat et la France, in *Orion* n° 10, *op. cit.*, 187 ; de la même manière, Ernő Szép évoquait délicatement "les habitants de Budapest, les pauvres, (qui) errent dans cette ville cosmopolite, elle est leur seul univers. Ce sont sur les enseignes des cafés qu'ils ont inscrit les noms des étapes et des ports magnifiques de leurs voyages imaginaires". In *Irka-firka*, Budapest, Franklin tarsulat, 1913 ; repris dans *Les Cafés littéraires de Budapes*, Nantes, Le Passeur, 1998 (trad. de Dominique Radanyi).

²⁸ Ces trois citations sont tirées de *Levelek és Naplók*.

²⁹ János Szávai : Littérature hongroise, littérature universelle, in *La Hongrie au XX^{ème} siècle* : *op. cit.*

³⁰ Avec Barbara Kálmán.

András Hevesi est en effet "mort pour la France", à une époque où ces mots imposaient infailliblement respect et reconnaissance, pour "défendre le pays de Descartes et de Racine"³¹, durant la bataille de la Somme.

Inscrit en Sorbonne dès 1924 pour y préparer un mémoire sur la place de la Hongrie dans le théâtre français du Moyen-Age, il devient correspondant de plusieurs revues hongroises auxquelles il relate la vie artistique parisienne.

Simone de Beauvoir se souvient qu'il "parlait avec complaisance de son père adoptif qui dirigeait le plus grand théâtre de Budapest" : de fait Sándor Hevesi, second mari de sa mère était en charge du Théâtre national, et fit bénéficier András d'une excellente éducation bourgeoise. Toujours selon Simone de Beauvoir, "la Hongrie exceptée, il considérait comme des Barbares tous les pays d'Europe centrale et particulièrement les Balkans." : qu'en déduire ? Peut-être une légère propension au snobisme ressentie par ses interlocuteurs³², mais sans doute de la même sorte que celui des nombreux étrangers fiers de maîtriser le français, encore aujourd'hui... Peut-être également le souci de s'imposer, et de ne pas s'en laisser imposer ?... François Fejtő, dans un registre différent évoquant ainsi un András Hevesi "membre de l'establishment littéraire" à son retour à Budapest, rappelle qu'il "revint de Paris admirateur de Léon Daudet et de Charles Maurras. C'est par esthétisme et par le dégoût que lui inspirait la vulgarité des extrémistes tant de droite que de gauche qu'il se rapprocha ensuite de la gauche non communiste et combattit le glissement vers le provincialisme populiste et l'influence grandissante de l'Allemagne nazie".³³

Juste avant le début de la Seconde guerre mondiale, Hevesi est de retour à Paris, de nouveau comme correspondant de presse : mais c'est une capitale troublée, inquiète, à la veille de déclarer la guerre...

"Je le rencontrai au Dôme. Il allait s'engager le lendemain dans un régiment composé de volontaires étrangers. Il me confia un objet auquel il tenait beaucoup : une grosse pendulette en verre, de forme sphérique. (...) La guerre l'engloutit ; il ne vint jamais rechercher sa pendule."³⁴

Non certes, plus besoin de pendule pour le soldat Hevesi, qui, dans son baraquement, n'entendait pas le clairon des rassemblements, plongé qu'il était dans le *Journal* d'André Gide... Et qui ne fit aucune difficulté pour se faire massacrer pour nous.

Miklós Radnóti (1909-1944)

pour Jérôme

C'est une photographie datée de 1939, mais intemporelle, elle pourrait presque aussi bien être sans mention de date ; on est à Paris, et quelque chose dans l'exiguïté de la pièce tend à le prouver : c'est une chambre, et en même temps un atelier d'artiste au sens strict du mot, puisqu'on aperçoit de petits outils de graveur

³¹ Cité par François Fejtő dans sa préface à l'édition française de *Pluie de Paris* : Paris, Syrtes, 1999, 12.

³² Du reste, Simone de Beauvoir était-elle vraiment qualifiée pour en juger ?

³³ *Ibid.*

³⁴ Simone de Beauvoir, citée par François Fejtő, *ibid.*

suspendus au-dessus d'un bureau encombré. Trois couples jeunes, élégants, posent... sans poser, seuls Miklós Radnóti et la jeune femme près de la fenêtre regardent l'objectif. On entre ainsi dans l'intimité d'un groupe d'amis, et par delà, dans celle du poète lui-même : l'album³⁵ entier est très riche de ces moments heureux, intacts des années après, à tel point qu'on peut à peine les qualifier de souvenirs.

Mais ce qui frappe surtout, c'est le caractère intime de ce qui nous est montré³⁶ : à bien y réfléchir, est-ce si étonnant, puisque s'il est un poète qui autorise le lecteur à entrer dans son intimité par le biais de ses textes, c'est bien Radnóti, que ce soit dans le "*Souvenir*" du *Chant de pasteurs à la mode nouvelle* ou dans "*Octobre, l'après midi*" de *Nouvelle lune*³⁷, et ce ne sont que des exemples, qu'il faudrait multiplier.

L'autre évidence de ces photographies, c'est le bonheur, extrêmement photogénique, limpide, de l'auteur, et même si Jean-Luc Moreau relève dans les poèmes cette fois, une propension certaine à la "nostalgie de l'innocence", laissons sa part de joie et d'espoir au beau visage de Miklós Radnóti, en nous gardant du reste de chercher une correspondance terme à terme entre textes et images.

Revenons à Paris, où Radnóti se sent un peu chez lui : son premier voyage date de 1931, pour la grande Exposition coloniale, il y reviendra pour l'Exposition universelle de 1937 avec sa femme Fanny, présente dans tant de ses poèmes³⁸, et donc, en août 1939.

Chacun de ses séjours lui permet de semer de petits cailloux blancs parisiens dans sa poésie, comme dans *Paris* (1943)³⁹, où se mêlent l'anecdotique et le pathétique :

Au coin du Boul'Mich et de la
rue Cujas le trottoir un peu s'incline.
Je ne t'ai pas laissée, ô ma
belle et folle jeunesse, et dans ce puits de mine,
mon cœur, ta voix résonne et devant les yeux j'ai
la rue Monsieur-le-Prince avec son boulanger.

... ou dans le polémique *Espagne* (1937)⁴⁰ :

Depuis deux jours il pleut, quand j'ouvre ma fenêtre
Paris brille de tous ses toits ;
un nuage est là sur ma table,
le jour mouillé glisse sur moi.

³⁵ Radnóti Miklós *Fényképek*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

³⁶ Y compris dans une série de portraits graves et simples, datés de 1941.

³⁷ Tous les titres sont de Jean-Luc Moreau, traducteur et responsable de l'édition du recueil *Marche forcée*, Paris, Phébus, 2000.

³⁸ Ils séjourneront à l'hôtel de Flandre, suivant le souvenir précis de Mme Radnóti.

³⁹ In *Ciel écumeux*.

⁴⁰ *Idem* : István Sötér écrira dans *La Tragédie du poète* : "(...) nous considérons comme très important l'effet libérateur de son court séjour à Paris en 1937. La guerre civile d'Espagne marque profondément sa poésie et lui inspire les plus belles pièces de la poésie antifasciste hongroise". In *Aspects et parallélismes de la littérature hongroise*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, 96.

De fait, si Paris semble familier à l'écrivain, et vice versa, cette intimité (à nouveau) tient sans doute pour une part à l'activité de traducteur de Radnóti adaptant Marot, Ronsard et Du Bellay, mais aussi Hugo et Nerval⁴¹, Rimbaud, Apollinaire et Mallarmé, dans un joli éclectisme, "pour son plaisir", dira Jean-Luc Moreau, qui note par ailleurs que dans les textes qu'il choisit "reviennent avec une insistance significative, certains thèmes (comme celui) de la route, du voyageur et de l'errance ; (celui) de l'enfance ; (celui) de la brièveté de la vie et de l'adieu". Sans transformer Radnóti en écrivain voyageur, relevons dans l'autobiographique *Mois des Gémeaux* (1939) les références à Blaise Cendrars,

Terre Terre Eaux Océans Ciel.
J'ai le mal du pays.

et surtout Valéry Larbaud, poète cosmopolite s'il en est. Radnóti cite en français un fragment des *Poésies d'A.O. Barnabooth*

Je chante l'Europe, ses chemins de fer et ses théâtres⁴²

"Et combien romantique, commente-t-il, le voyage né de l'inquiétude ! Budapest, Belgrade, Kharkov ou Bucarest les intéressaient plus que Londres, Paris ou Berlin".⁴³ Sournoise prémonition, puisque ces capitales sont en train d'ourdir la Seconde guerre mondiale au moment même où Radnóti écrit ces lignes, en même temps, qu'elles sont (restent ?) symboles de civilisation et de progrès, mais au-delà de cette inquiétude, une écriture soudainement légère : "Pourtant tout ce que je voudrais voir, c'est si à Paris, maintenant encore, le dernier train pour Nogent part bien de la Bastille à 1h 20."⁴⁴

Il y a quelque chose de touchant, dans cette toute petite question : à elle seule, elle révèle l'attachement de Radnóti pour Paris, et tout simplement, sa profonde humanité. Une personnalité incontournable du XX^{ème} siècle hongrois, "l'œuvre de Radnóti (...) constituant, pour Attila Tamás, l'un des messages les plus universels et les plus hauts de la littérature contemporaine"⁴⁵, se laisse voir en toute simplicité, dans un élan nostalgique pour Paris.

Attila József (1905-1937)

D'un père fabricant de savon et d'une mère blanchisseuse, sixième enfant du couple, Attila József est né à Budapest, dans le quartier de Ferencváros, le 11 avril 1905. Très vite, il est placé à Öcsöd, chez des parents adoptifs qui le surnomment Pista car disent-ils, Attila n'existe pas !

⁴¹ Moreau relèvera d'ailleurs dans *Paris* l'image de l'allée du jardin du Luxembourg propre à Gérard de Nerval.

⁴² Mais il n'ignore sans doute pas le troublant *Don de soi-même*, qui suit immédiatement *Ma Muse* dans le recueil.

⁴³ Larbaud toujours, cette fois dans *Ode* : "Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce, ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée, ô train de luxe ! (...) Je parcours en chatonnant tes couloirs, et je suis ta course vers Vienne et Budapest."

⁴⁴ Le viaduc menant la voie ferrée à la Bastille subsiste encore aujourd'hui, mais le train ne passe plus, et les arches sont occupées par des boutiques diverses.

⁴⁵ *Op. cit.* 457.

Sans entrer ici dans le détail du travail de spécialistes de l'œuvre d'Attila József (parmi lesquels Miklós Szabolcsi, Georges Kassai et Gábor Kardos) qui insistent sur les débuts dans la vie plutôt miséreux du poète pour justifier ensuite son engagement politique et la façon dont celui-ci se diffuse dans son œuvre, il faut bien reconnaître que dans sa jeune existence, Attila József cumule le don et la chance, la malchance et le courage : sa jeunesse mouvementée le voit tout à tour collégien, vivant de petits boulots, mousse sur des péniches, lycéen brillant et très vite, écrivain.⁴⁶

En témoigne *Mendiant de la beauté*, son premier recueil publié à dix-sept ans, et salué ainsi par Gyula Juhász : "Attila József est poète par la grâce de Dieu (...) (il) possède un trésor qu'on peut lui envier : sa jeunesse et la conscience qu'il a de ses possibilités infinies."

Dans l'itinéraire très personnel du poète, Paris vient juste après Vienne, où Attila József a fréquenté l'université : en 1926, soit à l'âge de vingt-et-un ans, après s'être inscrit en Sorbonne, il passe l'été à Cagnes-sur-mer, à l'époque un "village de pêcheurs".⁴⁷

Sa méthode d'apprentissage du français reste très originale, car extrêmement livresque, puisqu'il décide de lire le dictionnaire, méthodiquement : "à côté de la signification courante des mots, il voulait connaître leurs nuances les plus rares (...) un moyen d'étude quelque peu bizarre et fatigant"⁴⁸, selon Miklós Szabolcsi. Il saura de fait rédiger et lire dans le texte avant de pouvoir converser :

"Quant à moi, après le 1^{er} janvier, et après Apollinaire, je m'attellerai à un volume de Jean Cocteau..."⁴⁹

"Il y a encore une nouvelle. Le nouveau *L'Esprit nouveau* qui vient de paraître communiquera, le 1^{er} février, mes cinq-six poèmes que nous – moi-même et M. Seuphor le rédacteur – avons traduits en français – après que je les avais traduits il a perfectionné le rythme et le langage (...)"⁵⁰

Attila József tire une certaine fierté de son aptitude à "absorber" le français, même si les biographes rappellent qu'il est surtout soucieux de prouver à sa sœur et à son beau-frère, qui financent son séjour à Paris, le progrès régulier de son apprentissage. De fait, s'il s'était agi d'un autre pays et d'une autre langue, sans doute l'étudiant aurait-il fait preuve d'une identique opiniâtreté... De ses études ambitieuses en Sorbonne, dont témoigne son livret universitaire, il retiendra essentiellement François Villon : ce n'est certes pas l'auteur français le plus facile d'accès, mais cette attirance pour ce frondeur ne doit rien au hasard.

⁴⁶ Son premier poème, destiné à sa sœur alors qu'il a onze ans, parle de faim et de pauvreté avec gouaille et bonhomie.

⁴⁷ Selon les termes d'Attila József lui-même, dans son *Curriculum vitae* ; à l'issue de son année universitaire, il retournera sur la Côte d'Azur, en compagnie d'amis hongrois, avant de regagner Budapest : "Son tour du monde s'arrêtera là", remarquera Miklós Szabolcsi.

⁴⁸ in *Attila József, sa vie et sa carrière poétique*, Budapest, Corvina, 1978, 106.

⁴⁹ Lettre à Jolán József, 19/12/1926.

⁵⁰ Lettre à Jolán József, 13/01/1927 ; *Ombrage pâlot sous la peau*, qui porte l'empreinte de sa lecture des surréalistes fut le seul texte d'Attila József retenu pour la publication.

Durant son année française, Attila József construira en effet sa vision du monde, pas exclusivement de manière savante, mais surtout en tant qu'individu, avec le recul propice de l'éloignement de son pays. Son intérêt marqué pour le politique et le social, s'il est lié à sa jeunesse difficile, se traduit en France par son adhésion à l'Union Anarchiste-Communiste, et la composition du *Chant de prolétaire*⁵¹ se poursuivra en Hongrie par la publication de la *Nuit des faubourgs* (1932), dont la forme s'inspirera précisément des ballades de Villon.⁵²

On le voit, c'est à posteriori qu'Attila József tirera profit de son bref séjour en France : pour l'heure, c'est un étudiant plutôt pauvre mais insouciant, presque comme les autres, y compris dans son engagement politique. Son centre de gravité se situe entre le Quartier Latin et Montparnasse, il fréquente les cafés célèbres tels le Dôme ou la Closerie des Lilas et comme Ady avant lui, fouille les étals des bouquinistes des bords de Seine : il vous y a déniché une *Carte postale* :

Le patron ? Il est au plumard.
Les Berthas s'appellent Jeannette.
Même chez le coiffeur s'achètent
Des bougies et des épinards.

Sur le Boul'Mich soixante femmes
A poil, chantent vers le ciel. Mais où
Il fait froid et d'où pour cent sous
Tu vois d'en haut, c'est Notre-Dame.

La Tour Eiffel met tête en bas
Quand la nuit fait ouate autour d'elle.
Le flic embrasse les donzelles.
De siège dans les waters, pas.⁵³

Une conclusion provisoire

Lorsque je commençai tout juste à étudier les textes parisiens, appelons-les ainsi, des écrivains que nous avons choisis, je formulai bientôt l'hypothèse que ces voyages successifs et répétés vers Paris procédaient d'une sorte d'instinct grégaire, voire d'un phénomène où se liaient intimement intellect et snobisme, John Lukacs

⁵¹ "Il n'a de deuil, il tue, il vainc,
Dont seul le Parti prend soin
Parapamm paramm papamm
Dont seul le parti prend soin"

Cette dernière strophe, malhabilement rédigée en français, semble prouver surtout le désir de bien faire, et de justifier le titre du poème.

⁵² En contrepoint, cette notation subtile de 1929, pour la revue hongroise *Erdélyi Helikon* : "je crois à la très pure poésie qui, au-dessus des antagonismes de la société, crée une communauté humaine et représente une force sereine, totalement saine et céleste" ; cité par Miklós Szablocs, *op. cit.*, 140.

⁵³ Écrit sur l'enveloppe d'une lettre adressée à sa sœur en avril 1927. Cette partie de mon travail a été fait avec Katalin Sárkány.

rappelant du reste que Budapest, dans sa vie culturelle et intellectuelle, ne souffrait "d'aucun retard sur Vienne, Berlin et à peine sur Paris".⁵⁴

Cette allégation de snobisme se trouva confortée par un jugement assez virulent du "célèbre atterrissage d'Endre Ady à la Gare de l'Est" par Mihály Babits : "Peut-être devons-nous en avoir honte, voyant en lui un document du snobisme de notre pauvre culture nationale, l'instinct de pie voleuse de notre insignifiance orientale ?"⁵⁵ Trois quarts de siècle plus tard, parmi les plus féroces de l'histoire occidentale, ce reproche ou du moins cette interrogation terriblement négative ne tiennent plus : si snobisme et grégarisme il y avait, c'étaient ceux d'hommes cultivés, enjoués, d'une belle maturité dès leur prime jeunesse et le plus souvent heureux de vivre, de manière un peu privilégiée il est vrai, à la frontière, sans cesse traversée, de deux mondes et de deux époques.

Paris, désormais calmée, ou assoupie, en train de devenir lentement mais sûrement une réplique de Vienne en mieux éclairée, serait bien aise aujourd'hui d'attirer de tels visiteurs de qualité : il nous reste donc à interroger les Ady et les Hevesi de cet autre début de siècle sur leurs projets de voyages à Paris, ou... ailleurs ?

⁵⁴ John Lukacs : *Budapest 1900*, Paris, Quai Voltaire, 1988.

⁵⁵ *Op. cit.*, 123.

Manger au fil du temps : Aspects du lexique hongrois

Les diverses activités humaines sont exprimées par des faits, des gestes et des mots. L'universalité et le caractère primaire de certaines : manger, dormir, procréer... pourraient laisser croire à une certaine uniformité. Or finalement, une étude attentive de ces pratiques permet de constater que rien n'est plus différent, d'un endroit à l'autre du globe, que la pratique du sommeil, de l'alimentation.

Les pratiques diffèrent, le lexique qui les décrit n'a pas les mêmes choses à nommer, les hommes n'ont pas tous la même histoire, ne vivent pas tous les mêmes événements historiques qui laissent donc des traces différentes dans la culture de chaque peuple. Le lexique contemporain d'une langue est par conséquent à même de rendre compte de la spécificité du vécu et des pratiques d'un peuple, en l'occurrence, les pratiques alimentaires des Hongrois au cours des siècles.

L'étude de la langue hongroise s'appuie sur une découpe en périodes linguistiques (Harmatta, Hajdu) :

1 - *Előmagyar kor* - "période proto-hongroise" subdivisée en trois sous-périodes :

urali egység - "ouralienne", vers 4 000 avant J-C ;

finnugor egység - "finno-ougrienne", vers 2 000 avant J-C ;

ugor egység - "ougrienne", vers 1 000 avant J-C.

2 - *Ősmagyar kor* - "période du hongrois initial" subdivisée en deux sous-périodes :

ural vidéki őshaza - "de la patrie ouralienne ancestrale", vers 500 avant J-C ;

vándorlások kora - de la migration, non datée précisément.

3 - *Nyelvemlékes kor* - "période qui comporte des documents écrits", subdivisée en trois sous-périodes :

ómagyar kor - "période du hongrois ancien", de 896 à 1526 ;

középmagyar kor - "période du hongrois moyen", de 1526 à 1772 ;

újmagyar kor - "période du hongrois moderne", de 1772 à nos jours.

***Előmagyar kor* - " période proto-hongroise"**

Durant cette période, le hongrois n'existait pas encore en temps que langue autonome et le mode de vie des anciens Finno-Ougriens n'a pu être que partiellement reconstitué grâce à l'apport des travaux archéologiques et linguistiques. De leur habitat primitif dans une steppe boisée à l'est de l'Oural, puis du nomadisme des

Proto-Hongrois, à la suite du réchauffement climatique de l'âge de bronze, nous pouvons imaginer une population pratiquant la chasse, la pêche et la cueillette.

La chasse à des animaux dont la désignation semble d'origine ougrienne (oug.), ouralienne (our.) et finno-ougrienne (fo.)¹ : *fajd* "coq de bruyère" (fo. - *fauid* - vers 1395) ; *fogoly* "perdrix" (our. - *fogol* - vers 1395) ; *nyúl* "lièvre" (our. - *nul* - vers 1395) ; *nyuszt* "marte" (our. ou fo. - *nuz* - vers 1395). La pêche est évoquée par le mot *hal* "poisson" (our. - *hal* - 1230) tandis que la cueillette est suggérée par *eper* "fraise" (oug. - *eper* - vers 1395) ; *gyökér* "racine" (oug. - *gukeritul* - 1350) ; *köles* "millet" (oug. *keles* - vers 1395) ; *meggy* "cerise" (fo. - *meg* - vers 1395).

De cette période semblent dater des mots, dont la morphologie et la signification ont parfois varié, ainsi *fogoly*, signifiant d'abord "gélinotte" puis "perdrix", mais qui gardent, dans le lexique contemporain, leur sens initial et nous décrivent donc la période dont ils sont issus. La forme inchangée de certains : *hal* "poisson", *eper* "fraise" est remarquable.

Il semblerait par ailleurs que les locuteurs de cette époque se soient trouvés en contact avec une population turcophone, connue sous le nom d'*Anyaninoi kultúra* "Culture d'Ananino", localisée sur les berges de la Volga et de la Kama et qui rayonna au début de l'âge de fer (du 8^e au 5^e siècle avant J-C), à qui ils auraient emprunté les mots, et donc l'usage de consommation et le savoir-faire technique correspondants, de *keszeg* "brème" (*kezeg* - vers 1405) et *író* "babeurre" (*yro* - vers 1395).

Pour conclure l'apport de cette période, il est à noter que les verbes et les appellations de parties du corps en rapport avec l'alimentation datent aussi de cette ancienne couche lexicale : *kéz* "main" (fo. - *kezet* - 1372/1448) ; *száj* "bouche" (our. - *zaiaval* - vers 1315) ; *eszik* "manger" (fo. - *eneyc* - vers 1195) et *iszik* "boire" (fo. - *yum* - 1372/1448).

***Ősmagyar kor* - "période du hongrois initial"**

Des échanges divers semblent avoir eu lieu à cette époque, de par le déplacement géographique des anciens Hongrois, avec des tribus nomades, Scythes et Sarmates, de langue iranienne vers une steppe boisée à l'ouest de l'Oural, des populations turcophones en Bachkirie et des populations turco-bulgares de la culture de Saltovo en Lévédie. Ces échanges ont conduit à des emprunts d'usages conjugués à des emprunts linguistiques, les locuteurs de cette époque s'étant vraisemblablement trouvés dans un environnement riche en nouveautés et n'ayant eu d'autres possibilités, pour nommer ces nouveautés, que d'emprunter les mots les désignant. Du persan ancien viennent les mots : *tej* "lait" (*they* - vers 1395) et *tehén* "vache"

¹ Chaque mot est suivi, entre parenthèse, de son origine supposée, de la forme de sa première attestation écrite et de la date de cette première attestation.

(*tehen* - 1405) tandis que du contact prolongé avec les pasteurs nomades turco-bulgares de la culture de Saltova a résulté un élargissement de l'environnement quotidien des Hongrois de l'époque, concernant au moins l'élevage, l'agriculture et l'alimentation.

En rapport avec l'élevage restent aujourd'hui les mots : **bika** "taureau" (*bika* - vers 1395) ; **disznó** "cochon" (*dyszno* - 1283/1464) ; **kos** "bélier" (*coz* - vers 1395) ; **ökör** "boeuf" (*ewkrewkewt* - 1372/1448). En rapport avec l'agriculture : **alma** "pomme" (*alma* -1335) ; **borsó** "pois" (*borso* - vers 1395) ; **búza** "blé" (*buza* - vers 1395) ; **gyümölcs** "fruit" (*gimil / gimilc* - 1195) ; **szőlő** "raisin" (*zewlewt* - 1372/1448) et en rapport avec l'alimentation : **dara** "semoule" (*darat* - 1545) et **sajt** "fromage" (*saytott* - 1372/1448).

De même que pour la période précédente, "l'immuabilité" de certains mots : **alma** "pomme", **bika** "taureau", **buza** "blé" est à noter. C'est durant cette période que le hongrois s'est détaché des langues auxquelles il est apparenté et s'est affirmé comme une langue autonome.

Aucun document écrit ne subsiste de ces deux périodes qui constituent le socle sur lequel la langue s'est appuyée et développée au fil des siècles.

Ómagyar kor - "période du hongrois ancien"

Cette période débute avec l'installation des Hongrois dans le bassin des Carpates, *Honfoglalás*, en 896 et se termine en 1526. D'un point de vue socio-historique, elle est marquée par leur sédentarisation, leur christianisation et l'établissement d'une société féodale. D'un point de vue linguistique, le fait le plus marquant a été l'hégémonie du latin qui a imposé sa graphie au hongrois, au détriment de l'écriture runique, *rovásírás*.

Lors de leur arrivée dans cette région, les Hongrois ont cohabité avec des populations slaves. Des contacts ont aussi eu lieu avec des locuteurs germaniques, localisés entre le Danube et le fleuve Raba, tandis que des chevaliers teutons d'origine bavaroise ou autrichienne et des missionnaires en provenance d'ordres établis en Allemagne du sud et en Rhénanie, étaient présents à la cour du roi I. István (Etienne 1^{er}, règne : 997-1038) et de son épouse bavaroise, Gizella.

Les mariages successifs du roi III. Béla (Béla III, règne : 1172-1196) avec des princesses françaises, Anne de Chatillon puis Marguerite Capet et les campagnes militaires pour conquérir Naples (1347/4 et 1350) sous le règne de Nagy Lajos (Louis 1^{er} d'Anjou, règne : 1342-1382) influencèrent la langue et la culture. La domination de l'alphabet latin ne s'est pas faite sans heurts et il a fallu l'impulsion de la *Kancellária*, "Chancellerie royale" pour arriver à une certaine uniformisation, accentuée ensuite par l'émergence de l'imprimerie et l'élaboration d'une notation standard par les typographes.

Durant toute cette époque, les nouveautés ont encore majoritairement été nommées grâce à des emprunts, emprunts acclimatés petit à petit à la langue emprunteuse, jusqu'à rendre leur origine étrangère quasi indécélable. L'origine de ces emprunts est diverse : germanique, italienne, latine et slave.

Parmi les emprunts d'origine germanique sont à relever : *gesztenye* "chataigne" (*geztenye* - 1364) ; *kömény* "cumin" (*kemen* - vers 1405) et *marha* "bovin" (*marchaua* - 1372/1448) ; d'origine italienne : *mandula* "amande" (*mondola* - vers 1395) et *tányér* "assiette" (*tanyer* - vers 1395) ; d'origine latine : *gyömbér* "gingembre" (*genber* - vers 1395). L'apport slave, considérable, s'exerce dans de multiples directions : animaux, noms des repas, végétaux, préparations alimentaires et organisation ménagère, *konyha* remplaçant *szénesház* "cuisine" (dans le sens de la pièce de la maison). *Birka* "mouton" (*birca* - 1461) ; *galamb* "pigeon" (*galamb* - 1372/1448) ; *kakas* "coq" (*kakas* - vers 1395) ; *ebéd* "déjeuner" (*ebed* - 1372/1448) ; *vacsora* "dîner" (*vagara* - vers 1395) ; *bab* "haricot" (*bab* - vers 1405) ; *cseresznye* "griotte" (*cheresna* - 1256) ; *gabona* "céréale" (*gabona* - vers 1405) ; *hajdina* "sarrasin" (*haydyna* - 1495) ; *kapor* "aneth" (*capor* - vers 1405) ; *lencse* "lentille" (*lenche* - 1395) ; *répa* "rave" (*reppa* - vers 1395) ; *zab* "avoine" (*zob* - 1264/1270) ; *kolbász* "sorte de saucisson" (*colbaz* - vers 1405) ; *kovász* "levain" (*couaz* - vers 1395) ; *szalonna* "lard" (*zalannath* - 1516) ; *tészta* "pâte" (*testa* - vers 1430).

Középmagyar kor - "période du hongrois moyen"

Cette période, qui débute en 1526, lors de la défaite de l'armée hongroise face aux Ottomans à Mohács, se termine en 1772. Sur le plan hongrois, elle signe la division et l'occupation du pays, sur un plan plus international, elle est marquée par la conquête des océans, la découverte de nouveaux mondes et le succès des manuels de civilité, annonciateur d'un nouveau rapport au corps, aux fonctions naturelles et à la tenue en société.

L'occupation ottomane, effective jusqu'au traité de Karlowitz, 26 janvier 1699, s'est manifestée gastronomiquement par l'introduction de nouveaux usages culinaires dont le lexique porte la trace. Préparations culinaires, ustensiles, boissons apparaissent dans la vie quotidienne et sont mentionnés par les auteurs de l'époque. Apparaissent ainsi le *joghurt* "yaourt" (*jugurt* - 1706) ; *tarhonya* "sorte de pâtes" (*tarhonya* - vers 1600) ; *bogrács* "chaudron" (*bogracs* - 1703) ; *findsza* "tasse" (*findsanth* - 1604) ; *ibrik* "cruche" (*ibrik* - 1585) ; *kávè* "café" (*kaué* - 1651).

La cuisine italienne, qui a occupé une place prépondérante en Europe, a introduit l'usage de *villa* "fourchette". Son utilisation, initiée par une princesse grecque byzantine épouse d'un doge vénitien au XI^{ème} siècle, ne se fit pas sans difficulté, la maladie dont elle fut soudainement atteinte étant perçue comme un jugement divin face à ses curieuses manières de table ! L'usage de la fourchette, qui s'est généralisé petit à petit, a correspondu à la diffusion de nouvelles règles de

comportement. A la suite des règles de convenance rédigées en latin au Moyen Age, complétées par des textes en langues vulgaires au XIII^{ème} siècle, les manuels de cette époque ont rendu compte des attitudes conformes à la civilité du moment, du déplacement du seuil de la pudeur et des modifications des manières de table.

Un autre type d'ouvrage paraît aussi à cette époque sur le thème des pratiques alimentaires : le *szakácskönyv* "livre de cuisine". Le premier à être imprimé en hongrois l'a été par Misztótfalu Kiss Miklós (1650-1702) en 1695. L'imprimerie a vraisemblablement contribué à la diffusion de ces ouvrages et le fait d'en posséder n'était sans doute pas anodin. L'inventaire d'après-décès du Comte Bercsényi Miklós (1665-1725), en mentionnait neuf, dont deux à l'état de manuscrit.

En relation avec les voyages et les découvertes d'autres continents, les nouvelles denrées introduites furent : *burgonya* "pomme de terre" (d'origine indéterminée - *burgonya* - 1803) ; *kukorica* "mais" (d'origine indéterminée - *kukoricza* - 1691) ; *paprika* "paprika" (serbo-croate - *paprika* 1748) ; *paradicsom* "tomate" (d'origine latine - *paradicsom* - 1651). Les livres de cuisine des 17^e et 18^e siècles évoquent l'apparition de *cukor* "sucre" (d'origine allemande - *czwkor* - 1587) ; *vanilia* "vanille" (d'origine indéterminée - *banilia* - 1745) et *csokoládé* "chocolat" (d'origine indéterminée - *csukaladi* - 1704).

Le paprika fut diffusé en Hongrie sous forme de plante décorative, la reine espagnole Isabelle la Catholique (1451-1504) et les dames de sa cour l'appréciaient d'ailleurs à ce titre. Selon des recherches récentes, des émigrants bulgares l'auraient amené en Hongrie avant l'arrivée des Ottomans. Il se serait répandu assez laborieusement dans la cuisine, et est apparu pour la première fois, en tant qu'épice, sous le nom de *török bors* "poivre turc" dans l'édition de 1604 du dictionnaire de Szenci Molnár Albert. Introduite au XVIII^{ème} siècle, la pomme de terre a d'abord été utilisée comme plante fourragère pour les porcs, la population ne commençant à la consommer que vers le début du XIX^{ème}, tandis que les paysans qui la cultivaient étaient exonérés du paiement de la dime afin d'en favoriser la production.

La situation linguistique du pays, entre le latin officiel, l'allemand des Habsbourg, le turc ottoman des envahisseurs, l'influence de la pensée d'Erasmus, de la réforme de Luther et la *protestáns helyesírás* "orthographe protestante", des idées de la Contre-Réforme et la *katolikus helyesírás* "orthographe catholique", le développement de l'imprimerie ne pouvaient manquer d'agiter la réflexion des intellectuels hongrois sur l'état et l'usage de leur langue.

Occupant pour la plupart une fonction religieuse, de confession catholique ou protestante, ces intellectuels ont eu pour point commun de s'interroger sur le rôle, la place, le devenir et l'usage du hongrois. Tous avaient compris que pour s'imposer réellement, leur langue se devait d'être unifiée sur les plans orthographique, grammatical, phonologique et que le lexique devait être suffisamment étoffé pour permettre d'exprimer toutes les nuances recherchées. Parmi eux, plusieurs ont enrichi le hongrois grâce à leurs compétences en traduction tandis que certains ont choisi d'écrire en hongrois. Que ce soit par la rédaction de manuel de conversation et de

grammaire, Sylvester János (vers 1504-vers 1551/55), la traduction des Evangiles, Pesti Miser Gábor (dates inconnues), la rédaction de manuel d'orthographe, Dévai Biró Mátyás (1500 ?-1545), de textes religieux et littéraires, Bornemisza Péter (1535-1584), de dictionnaire et de grammaire, Szenci Molnár Albert (1574-1634/39 ?), de textes religieux et polémiques, Pázmány Péter (1570-1637), de grammaire, encore, Geleji Katona István (1589-1649), d'encyclopédie, Apáczai Csere János (1625-1659), de manuel d'arithmétique, Marothy György (1715-1744), Medgyesi Pál (1605-1663), pourtant opposé aux néologismes de Geleji Katona István, mais dans l'impossibilité d'enseigner dans son établissement de Debrecen sans en créer lui-même, à Komáromi Csipkés György (1628-1678), également de Debrecen, tous contribuèrent à l'émergence d'un sentiment de valeur attribué au hongrois, face à l'absolu du latin, à la nécessité de fixer la langue sous une forme normalisée et jugée correcte, donc à édicter des règles pour les usages courants.

L'enrichissement du lexique, durant cette période, a continué à se faire par emprunts. Des emprunts ottomans, donc certains déjà cités, au latin, du fait de son hégémonie officielle : *citrom* "citron" (*czitrin* - 1538) ; à l'italien, par l'influence de sa cuisine : *makaróni* "macaroni" (*maccaroni* - 1709), *mazsola* "raisin sec" (*malosa* - 1533), *torta* "tarte, tourte, gâteau" (*torta* - 1546) et encore à différentes langues slaves, *málna* "framboise" (*malna* - 1607), *galuska* "sorte de pâte" (d'origine polonaise, *galluskanak* - 1683).

L'enrichissement lexical a aussi eu recours aux ressources internes de la langue. L'apport en provenance des dialectes, comme en témoigne l'exemple de *kukorica* "maïs", initialement désigné par *tengeri* "de la mer", attesté sous cette forme en 1724, mais vraisemblablement d'un usage antérieur et dont la forme première était *tengeri búza* "blé de la mer". La forme *tengeri* est désormais une tournure dialectale du nord-est.

La dérivation, suivant le goût baroque de l'époque, accumulait les suffixes au sein d'un mot. Faludi Ferenc créa ainsi le mot *sütemény* "pâtisserie" (dans le sens de gâteau) à partir du verbe *süt* "cuire au four" (d'origine ougrienne, *sutotol u long* - 1416) + *e* de liaison + *mény* suffixe qui permet de fabriquer un substantif à partir d'un verbe, ce substantif désignant le résultat de l'action exprimée par le verbe.

La composition se fait également, comme l'illustre *szakácskönyv* "livre de cuisine", composé de *szakács* "cuisinier" (d'origine indéterminée - *zakach* - 1405) + *könyv* "livre" (d'origine indéterminée - *kewnvwk* - 1372/144).

L'élargissement sémantique est illustré par *villa* "fourchette" (d'origine slave - *villa* 1395). Le mot a initialement désigné un outil agricole, la fourche. L'extension de sens, de fourche à fourchette, découle clairement de l'aspect physique des deux instruments. Mais là où le français a introduit le diminutif "ette", le hongrois a procédé sur le modèle de l'allemand, par élargissement sémantique : "die Gabel" désignant aussi bien la fourche que la fourchette, encore qu'il soit possible de préciser l'usage de la fourche, "die Mistgabel" : la fourche à fumier, "die Heugabel" : la fourche à foin, par le procédé de composition. En 1483, selon la mode en usage à

Constantinople, via l'Italie et la cour du Mátyás, d'utiliser cet ustensile à table, le sens de fourchette a été introduit en hongrois.

Ces exemples permettent de situer une certaine autonomie de la langue, une capacité réelle à puiser dans son propre fond linguistique pour s'auto-enrichir, stimulée en cela par la réflexion des érudits hongrois redressant la tête devant l'occupation ottomane et la domination des Habsbourg. Ils avaient compris l'importance que peut revêtir une langue, la nécessité qu'elle a d'être un outil de communication performant dans le sens actuel. Bien que la Hongrie d'alors ait été peuplée de nombreuses minorités de langue maternelle non hongroise et que l'amalgame peuple-nation-langage n'ait pas encore été d'actualité, c'est petit à petit vers cette notion que tendra l'action des réformateurs de la langue qui non seulement moderniseront le hongrois, mais en feront aussi la langue des Hongrois, de tous ceux qui vivent en Hongrie, sans état d'âme. En quelque sorte, le mot d'ordre de la période ultérieure sera résumé par ce proverbe : "*nyelvében él a nemzet*" - "c'est par sa langue que vit une nation".

***Újmagyar kor* - "période du hongrois moderne"**

Cette période commence en 1772 lors de la publication de l'ouvrage de Bessenyei György (1747-1811) "*Ágis tragédiája*" "La tragédie d'Ágis" et va jusqu'à nos jours. Elle est marquée par l'industrialisation du pays, la croissance démographique urbaine, le remembrement, l'émigration paysanne vers les villes et vers les Etats-Unis au tournant du siècle, la signature du Traité de Trianon le 4 juin 1920 à l'issue de la Première Guerre mondiale, la place de la Hongrie dans le Bloc de l'Est après le conflit mondial suivant, l'ouverture des frontières consécutive à la chute du Mur et la prochaine adhésion de la Hongrie à l'Union Européenne.

Sur le plan culinaire, la vogue des "Grands Chefs" a aussi eu cours en Hongrie. Jozsef Marchal, qui fut chef de cuisine de Napoléon III, accumula diverses expériences, avant de rentrer en Hongrie et d'y diriger le restaurant "Le Casino National", le Gundel et d'ordonner le dîner de couronnement de François-Joseph 1^{er}, le 18 juin 1867. Son compatriote, Görög Rezső a été un collaborateur d'Auguste Escoffier. Ces expatriations culinaires ont enrichi la cuisine et le lexique hongrois de *galantin, omlett, majonéz, cotelett, escalop*.

Les premiers *kávéház* "débits de café" (composition : *kávé* "café" d'origine ottomane + *ház* "maison" d'origine finno-ougrienne. - 1709) avaient été ouverts par les Ottomans ; entre les années 1890 et la Première Guerre mondiale, les cafés, célébrés par Kosztolányi ² en 1914, vivent leur âge d'or. Déjà auparavant, ils avaient participé à la vie politique du pays - le Café Pilvax où Petőfi avait récité le *Nemzeti Dal* "Chant national" le 15 mars 1848 - et continuaient à être un lieu intellectuel

² "Après le bain turc, le café hongrois est la curiosité la plus orientale. C'est là que nous passons notre vie". Collectif, *Hongrie, Budapest*, Guide Gallimard, éd. Nouveaux Loisirs, Paris, 1999, 56.

primordial, comme le New York, ouvert en 1904, qui vit naître la revue *Nyugat* (Occident, 1908-1941). Dans ces mêmes années, ouvrit la célèbre pâtisserie Gerbaud, *Gerbaud cukrászda* (dérivation de *cuki*, forme familière de *cukor* "sucre" - d'origine allemande - 1898).

De par le développement de l'industrie alimentaire, l'exode rural et divers facteurs liés à la modernité, les rituels liés aux connotations magiques attribuées à la nourriture tendent à disparaître. Les vieilles gens sont encore dépositaires de phrases, de textes, de croyances, de comptines, d'objets dont l'usage s'est déjà partiellement perdu ou a rejoint les collections ethnographiques. Le modernisme a créé le *hűtőszekrény* et le *fagyasztógép*, la langue les a composés : *hut* : "réfrigérer" + *o* suffixe d'agent + *szekrény* "armoire", mot arrivé dans la bouche des viticulteurs français au XII^{ème} siècle, de l'ancien français "escrin", le tout donnant "réfrigérateur" quoique la variante *fridsider* "frigidaire" existe aussi. "Congélateur", se décompose de *fagy* "glace" + *szt* "glacer" + *o* suffixe d'agent + *gép* "engin, appareil", il est également connu sous la variante *mélyhűtő* : *mély* "profond" + *hűtő*.

Durant des années 1950, la politique alimentaire n'a proposé aux Hongrois que des *cubai* "oranges de Cuba", introuvables aujourd'hui et inconnues de la jeune génération, passée au modernisme de l'électro-ménager, qui se prépare un *banános tej* "un lait à la banana" ou en français inspiré par Mac Donald, en "milk-shake à la banane" et un *gyümölcsös turmix* "un mixé aux fruits", *turmix* désignant tout autant l'appareil que la boisson, et réchauffe ses plats dans un *mikro* "four à micro-ondes".

Sur un plan linguistique, durant cette dernière période, le hongrois s'est totalement autonomisé. La parution du *Magyar Hirmondó* "Le Nouvelliste hongrois" en 1780, premier journal en langue hongroise tirant à 500 exemplaires, l'appel de son rédacteur, Rats Mátyás, à ses lecteurs, pour l'aider à éliminer les mots étrangers du lexique hongrois, la création de nombreux néologismes par Szabó Bártzafalvi Dávid (1753-12) qui prit ensuite la direction du journal, l'intense activité néologique de Báróczy Sándor (1735-1809), l'instauration du hongrois comme langue officielle en 1843, la *ypsilonnista és jottista háború* "querelle des ipsilonnistes et des jottistes" puis la croisade des puristes, l'importance du rôle des journaux et des écrivains, animèrent pendant de longues années le mouvement de réforme de la langue, Nyelvújítás, et l'effervescence qu'elle a suscitée.

Le hongrois contemporain résulte de ces multiples bouleversements. Il bénéficie, et sa gastronomie aussi, de l'ouverture des frontières et des contacts avec sa disapora.

La langue est suffisamment solide pour utiliser la stratégie qui lui convient et nommer ce qu'elle veut. La pensée de Geleji Katona István est plus que jamais d'actualité : "*Nincs olyan dolog, melyet magyarul ki nem fejezhetnénk*" - "Il n'existe aucune chose dont nous ne pourrions rendre compte en hongrois"³ ; mais dans un

³ Imre Sándor; *A magyar nyelvújítás óta divatba jött idegen és hibás szólások - Biralata, tekintettel az újítás helyes módjaira*, Budapest, 1873, 11.

monde très ouvert, l'être humain a parfois l'impression que cet environnement est trop ouvert et menaçant. Un certain repli identitaire⁴ est constaté.

L'intégration de la Hongrie à l'Union Européenne suscitera l'élaboration de multiples documents, à rédiger et à traduire, impliquant une recherche d'équivalence qui ne sera pas toujours aisée. Dans cette Europe politique élargie, ballottée dans les courants de la mondialisation, un sursaut identitaire n'est pas impossible. Forte de sa portée symbolique, ce sera peut-être aux pratiques alimentaires de l'exprimer. Comme le camembert au lait cru est un aliment "étendard" en France, le *túró* "sorte de fromage blanc" ou autre, le sera peut-être en Hongrie, mêlant pratiques alimentaires et identité culturelle.

⁴ Dominique Wolton, *Penser la communication*, Champs Flammarion, Paris, 1997.

La question de la responsabilité morale dans le cinéma d'István Szabó

István Szabó est né le 18 février 1938 à Budapest. Enfant juif, il est caché pendant l'hiver 1944-1945, durant lequel son père décède. Suite à l'obtention de son baccalauréat, il entre à l'École Supérieure des Arts du Théâtre et du Cinéma en 1956 pour suivre l'enseignement de Félix Máriássy. Réalisant son premier long-métrage – *L'Âge des Illusions* (« *Álmodozások Kora* ») – en 1964, il ne va cesser de s'interroger sur la société hongroise, et plus généralement sur le destin de l'Europe Centrale, perpétuant son autobiographie et celle de sa génération, celle-là même qui a vécu l'horreur de la Guerre et du Stalinisme, ainsi que l'effondrement ultérieur du système communiste. Les protagonistes de ses films sont en prise directe avec les soubresauts de l'Histoire et, en cela, doivent faire face à une responsabilité morale en tant qu'acteurs de leur époque. Des individus en proie non seulement à leur entourage, leur groupe d'appartenance, mais également à leurs propres paradoxes.

1. La responsabilité morale individuelle des personnages

1.1. La responsabilité morale vis-à-vis d'un passé personnel

Les personnages de Szabó ont du mal à assumer leur histoire personnelle face aux aléas de l'Histoire, tout leur processus de construction, d'affirmation identitaire en découle. Les protagonistes doivent assimiler leur propre passé, mais aussi et surtout celui de leurs parents, de la figure paternelle en particulier, qui revient en permanence dans l'œuvre du cinéaste, ce thème trouvant des résonances spécifiques dans la vie de Szabó et des Hongrois de sa génération, qui sont nombreux à avoir perdu leur père pendant la Guerre. Le film le plus représentatif de cette tendance est sans conteste *Père* (« *Apa* » ; 1966), dans lequel Takó, le jeune héros, ne peut se remémorer plus de trois véritables souvenirs à propos de son géniteur disparu pendant le siège de Budapest intervenu à la fin du conflit. En guise de substitution, il remplit les cases vides de son histoire personnelle grâce à son imagination. En grandissant, il s'acharne à vivre en accord avec cette version idéalisée, voire « héroïsante », de ce que son père a été, mais se rend progressivement compte que cela commence à entraver le développement de sa propre personnalité. Il parvient finalement à accepter le fait que, bien que son père ait été aussi honorable que courageux, sa vraie vie était tout à fait ordinaire, et cela lui permet de s'affranchir et de se créer une existence autonome. Cette transformation, il doit surtout à un personnage de jeune femme, Anni, étudiante juive dont le père est mort en déportation, et qui va accélérer sa prise de conscience.

Le décalage entre son rapport au père, mythique et extraverti, et celui d'Anni, tragiquement réel et refoulé, va le tirer de son rêve. Le metteur en scène raconte ainsi son histoire à deux niveaux différents, et ces deux niveaux se complètent brillamment. Mais Szabó – qui, comme sur ses premiers films, a lui-même écrit le scénario – raconte plus que la simple histoire du garçon. Il examine le rapport de l'individu à son propre passé. Le garçon, qui n'a pas d'héritage historique, ressent le besoin de créer ce passé héroïque. Sa petite amie juive, elle, a des antécédents radicalement différents : une histoire de plusieurs siècles, dont – comme elle l'admet dans le courant de l'intrigue – elle voudrait se libérer, mais n'y parvient pas. Le film constitue, dans son ensemble, une confrontation avec le passé, qui induit un examen de soi et un encouragement. Dans *Film d'Amour* (« *Szerelmesfilm* » ; 1970), le héros, Jancsi, est lui aussi orphelin de père. Le Fényes de *Contes de Budapest* (« *Budapesti Mesék* » ; 1976) règle ses comptes avec un passé individuel symbolisé par sa mère, à laquelle il adresse des propos pleins de ressentiment. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans les premiers longs-métrages de sa carrière, dont les trois précédemment cités, c'est au même comédien, András Bálint, qu'échoit la tâche d'incarner ces jeunes héros fougueux et avides d'expérience et qui, à l'image du jeune homme qu'est Szabó à l'époque, éprouvent du mal à s'insérer dans le monde des adultes auxquels ils demandent des comptes pour les années passées.

Ce processus de transition entre jeunesse et âge adulte est d'ailleurs représenté à travers le prisme de la perte de l'innocence : Les personnages de *L'Âge des Illusions* découvrent ainsi l'amitié, la vocation, l'amour, la mort, sur fond d'interrogation historique (fascisme, fin de la Guerre, Stalinisme, 1956). Il faut se lancer dans la vie, et ce, malgré le poids des erreurs, des douleurs, des histoires d'amour, des déceptions, les revers et les échecs personnels. C'est l'âge des décisions. Et celui des responsabilités. Comme on peut l'entendre dans le film, la question qui se pose est : « Pourquoi est-ce douloureux de devenir adulte ? Combien faut-il souffrir, et à quel moment cela se transforme-t-il en expérience ? »

1.2. La responsabilité morale vis-à-vis de sa véritable identité

Les personnages de Szabó éprouvent des difficultés à s'assumer tels qu'ils sont, préférant jouer une sorte de comédie sociale plutôt que d'avoir à affronter les autres au naturel, et ainsi s'affronter eux-mêmes. Comme le découvre le héros de *Père*, ce phénomène est, à faible échelle, inoffensif et somme toute naturel, mais si l'on persiste à modeler notre vie et notre personnalité en fonction des événements, le résultat peut être dévastateur et peut retarder ou déformer notre perception aussi bien de nous-mêmes que de ceux qui nous entourent. Ce thème de l'identité est intimement lié à celui du jeu de rôles. Ce dernier, volontairement accentué dans *Contes de Budapest* (dans lequel les protagonistes sont censés représenter différents types de Hongrois dans une œuvre qui se veut une allégorie du destin de tout un pays – voire du genre humain) est subtilement développé dans *Confiance* (« *Bizalom* » ; 1980), huis-clos racontant l'histoire de deux clandestins obligés de se faire passer pour mari et femme sous une fausse identité afin d'échapper aux persécutions des Croix-Fléchées pendant le siège de Budapest.

Le jeu de rôles est une composante manifeste de films plus récents, comme *Méphisto* (« *Mephisto* » ; 1981), récit de l'ascension et de la chute de Hendrik Höfgen, acteur de théâtre provincial, ambitieux et individualiste, rêvant de gloire dans l'Allemagne morose de l'après-1918, et qui va se compromettre avec le régime nazi afin de pouvoir assouvir ses pulsions narcissiques. Il s'agit de l'individu le plus accommodant au monde, sachant se comporter en toutes occasions et trouvant toujours le mot juste en fonction de son interlocuteur. Il le confirme lui-même au détour d'une phrase révélatrice : « Etre acteur, c'est être un masque parmi les êtres humains ». Höfgen va mettre cette doctrine en pratique en trouvant en Méphisto, le célèbre personnage du *Faust* de Goethe, le rôle de toute une vie, la fiction rejoignant allègrement la réalité : Méphisto et lui finissent par ne plus former qu'une seule et même personne : c'est l'interprétation pour laquelle il se battra, car il sait qu'il lui doit tout. Mais le Général du film, inspiré du tristement célèbre Maréchal Göring, voit clair sous le masque de Höfgen, étant donné que lui-même arbore celui de grand protecteur des arts afin d'amadouer le comédien. C'est lui qui, en réalité, dirige la « représentation », devenant ainsi le véritable Méphisto du film, alors que Höfgen se retrouve dans la position d'un pitoyable Faust, qui conclut un pacte avec le Mal. Le Général n'a en effet aucun scrupule à manipuler cette créature sans visage, cet acteur contraint d'endosser des rôles non seulement sur scène, mais aussi dans la vie de tous les jours, cet homme sans identité qui, à coup de dérobades incessantes, évite constamment la rencontre avec lui-même. *Colonel Redl* (« *Redl Ezredes* » ; 1985) se présente dans la continuité de cette problématique : Alfred Redl, jeune homme brillant, intelligent, originaire d'une modeste famille paysanne vivant dans l'adoration de l'Archiduc d'Autriche, parvient à entrer à l'école militaire impériale, au sein de laquelle il va gravir de nombreux échelons en reniant sa famille, ses antécédents sociaux et son homosexualité. Il veut sincèrement devenir quelqu'un d'autre, et va s'y perdre, faisant ainsi une croix sur ce qui fait sa spécificité. Il a honte de lui-même, car il ne correspond pas aux attentes de la société. Il abandonne son environnement naturel afin de s'assimiler à un autre : celui de la Monarchie, avec l'effondrement de laquelle il est amené à dépérir, assumant ainsi son ambition de progrès social au détriment de son être profond. *Hanussen* (1988) est, quant à lui, un ancien soldat hongrois capable de prédire l'avenir depuis qu'il a été blessé pendant la Première Guerre mondiale. Tout comme Höfgen dans *Méphisto*, il est phagocyté par un pseudonyme qui masque sa véritable identité. Se produisant dans des cabarets, l'artiste prend le dessus sur l'homme, non seulement sur les planches, mais aussi dans la vie courante, ce qui lui permet d'éviter d'avoir à affronter son véritable visage. Mais cette aptitude hors du commun, dont la véracité revêt finalement assez peu d'intérêt, lui octroie un pouvoir capital : celui de révéler à eux-mêmes et aux autres la véritable identité des gens qu'il hypnotise sur scène. Dans *La Tentation de Vénus* (« *Találkozás Vénusszal* » ; 1991), film choral contant les tribulations d'un chef d'orchestre hongrois appelé à diriger une représentation parisienne de *Tannhäuser* en dépit des luttes intestines que se livrent les artistes internationaux impliqués dans le projet, Szabó met en parallèle la crise d'identité de l'artiste exilé loin de chez lui et celle d'une Europe en train de se construire dans le fracas des antagonismes de personnages issus de nations diverses. Comme dans *Méphisto* ou *Hanussen*, la continuité entre la scène et la vie porte en elle le sentiment ironique que la réalité résulte de la représentation.

István Szabó propose cependant souvent une alternative à cette crise identitaire, par l'intermédiaire de personnages qui jouent un rôle cathartique : il s'agit de protagonistes qui, en restant fidèles à eux-mêmes, à leurs idéaux initiaux, montrent l'exemple à suivre, celui que cautionne implicitement le réalisateur. Il s'agit le plus souvent de personnages de médecins, comme le *Père* du film éponyme, le docteur lucide de *Contes de Budapest*, ou encore de Bettelheim, qui réapprend à vivre à *Hanussen*. Ou alors de caractères féminins très affirmés, telle Klári, qui a survécu au nazisme dans *Film d'Amour*, Juliette, la maîtresse que le Höfgen de *Méphisto* rejette parce qu'elle ne voit que trop clair dans son jeu, et Valérie, cette grand-mère qui véhicule la pensée centrale de *Sunshine* (« *A Napfény Íze* » ; 1999), appelant le spectateur à ne pas se perdre, à préserver son identité de manière à ce que ni la politique, ni les idéologies ne nous salissent.

1.3. La responsabilité morale vis-à-vis de la religion

La relation à la religion a toujours constitué un dilemme moral et difficilement résoluble aux yeux d'István Szabó. Tout d'abord parce que cette dernière a longtemps constitué un tabou dans la société communiste, ce que le réalisateur hongrois s'est amusé à tourner en dérision dans certaines de ses œuvres, mettant en parallèle la foi véritable de beaucoup de citoyens face à la propagande anticléricale de l'Etat. Dans *L'Âge des Illusions*, par exemple, l'enterrement de Laci, l'un des membres du groupe des jeunes ingénieurs, se déroule en même temps qu'une autre cérémonie de funérailles. Dans le cimetière résonnent alors deux oraisons funèbres : celle du jeune homme, prononcée par l'un de ses supérieurs hiérarchiques, et l'autre, déclamée par un prêtre catholique. Deux visions d'une même communauté s'affrontent à ce moment précis, chacune essayant de mieux se faire entendre que l'autre : la conception officielle de l'Etat d'une part, et celle de la croyance religieuse qui résiste d'autre part, l'une tentant de couvrir la voix de l'autre au sens propre comme au sens figuré. On retrouve ce contraste dans *Film d'Amour*, dans lequel le fossé creusé par les années et les distances est désormais difficile à combler entre les deux personnages principaux : Jancsi, étonné, demande même à Kata, son amour d'enfance, si elle est « vraiment croyante ». Toujours dans cette même veine ironique, Szabó se plaît à détourner l'utilisation des lieux de culte dans ses films : ainsi, dans *Père*, une église vide devient salle de concert, et une synagogue est convertie en centre d'archives. La raison de cette vision quelque peu distancée provient probablement du fait que le metteur en scène ait toujours eu du mal à assumer sa propre judéité. Il a pourtant régulièrement tenté d'exorciser cette inhibition par l'intermédiaire de son œuvre, relatant la destinée souvent tragique de protagonistes juifs qui ont du mal à faire face à leur propre condition. Dès *Père*, la jeune Anni fait part de son impuissance vis-à-vis de son statut de juive hongroise et de tout le passé douloureux que cela la contraint à assumer, se livrant à un long et douloureux monologue que l'on retrouve dans *Film d'Amour*, déclamé cette fois-ci par le personnage de Klári, rescapée de la terreur des Croix-Fléchées. Cette difficulté à se revendiquer comme juif transparaît encore dans des œuvres comme *Colonel Redl*, dans laquelle la judéité du personnage principal est à peine survolée alors qu'elle était un élément déterminant dans l'affaire qui a inspiré le film, ou dans

Hanussen, dont le héros était juif dans le scénario, ce que Szabó a occulté à l'écran, craignant d'être mal compris dans ses intentions artistiques initiales. *Sunshine* constitue en ce sens un tournant dans la filmographie du réalisateur, qui va s'offrir une parabole sur le destin de la communauté juive magyare au vingtième siècle à travers le sort de trois générations d'une même fratrie, la famille Sonnenschein. En racontant l'histoire d'Ignác, d'Ádám et d'Iván, respectivement grand-père, père et fils, Szabó dépeint des existences brisées par un désir chronique d'assimilation avorté par cette même société hongroise à laquelle ils appartiennent à des époques différentes.

2. La responsabilité morale individuelle des personnages au sein de la société

2.1. L'être face à la société

Le thème de l'identité est indissociable d'un autre thème cher à Szabó : la communauté. Les paisibles héros de ses premières œuvres définissent graduellement leur identité en fonction de leur communauté – ou, plus précisément, découvrent qu'ils ne peuvent se définir en tant qu'individu sans se référer à la communauté. Dans *L'Âge des Illusions*, Jancsi n'aime pas prendre de décisions, parce que la société ne l'a pas encore contraint à le faire. Au sein du groupe qu'il forme avec ses amis – que l'on peut assimiler à une microsociété – il s'efforce de croire que chacun peut encore préserver l'idéal d'un groupe homogène, alors que celui d'une ébauche de société variée et aux objectifs différents se profile à l'horizon, ce que le metteur en scène a lui-même vécu lors de la dislocation du groupe de jeunes réalisateurs qu'il formait au sein de la classe de Félix Máriássy. Le Jancsi de *Film d'Amour*, ne supporte plus de n'être qu'un élément noyé dans la masse des individus : « Je déteste n'être qu'un petit point gris, qui ne fait que ce que d'autres lui disent de faire. » Comme dans *Père*, dans lequel un petit garçon puis un jeune homme bâtit une légende autour d'un géniteur trop tôt disparu dans le but de s'affermir face à la société. Dans ces trois premiers films, que l'on considère souvent comme la *trilogie de jeunesse* de son auteur, l'interprète principal, András Bálint, incarne des protagonistes plutôt en retrait, plus observateurs qu'acteurs des événements. Il est un témoin de son temps, agissant et scrutant son environnement avec l'innocence et l'inexpérience inhérentes à son jeune âge. A partir du moment où le réalisateur se met à s'intéresser à la génération des parents de son héros initial – de sa propre génération –, à savoir à partir de *25, Rue des Sapeurs* (« *Tűzoltó Utca 25* » ; 1973), la communauté ne joue plus seulement le rôle de référence pour l'identité des personnages : elle les définit. Ainsi, les films de la trilogie dite *historique* (*Méphisto*, *Colonel Redl*, *Hanussen*) dressent le portrait d'une communauté détraquée, incapable de fournir un sentiment identitaire affirmé à ses citoyens. Quant à *La Tentation de Vénus*, le film aborde le problème de la formation d'une nouvelle communauté au sein d'un ordre européen en pleine mutation au début des années quatre-vingt-dix.

2.2. La recherche d'une certaine universalité

Dans sa volonté d'élargir les destins personnels à celui de la société dans son ensemble, Szabó propose des histoires qui sont susceptibles de toucher le public, de façon à ce que le spectateur se sente concerné par les faits relatés à l'écran. Dans la conclusion de la plupart de ses œuvres, il met l'accent sur une communauté d'expériences, sur l'acceptation de notre incapacité à influencer individuellement sur le monde. Ainsi, à la fin de *L'Âge des Illusions*, Jancsi, étendu sur son lit, reçoit un coup de fil qui lui enjoint de se réveiller. Dans le plan suivant, un travelling découvre une succession d'opératrices répétant la même phrase : « Réveillez-vous ! » ; Cette injonction a en fait une valeur symbolique : elle ne s'adresse pas qu'à cette génération pétrie d'illusions telle que décrite dans le film, mais à l'ensemble de la société adulte. Cette invitation résonne également dans son long-métrage suivant, *Père*, dans le courant duquel retentissent des bribes de « Frère Jacques », et dont la conclusion montre son jeune héros, Takó, se fixer un défi symbolique pour se libérer de l'image tutélaire de son géniteur : il décide de traverser le Danube à la nage ; mais, une fois arrivé au milieu du fleuve, le cadre s'élargit et laisse entrevoir une multitude de nageurs imitant Takó dans son effort, renforçant ainsi le caractère universel de l'expérience. La scène suivante présente son héros, recueilli devant la tombe de son père, avant d'introduire un plan large dans lequel on aperçoit un cimetière rempli d'individus commémorant également leurs pères disparus. Ces deux séquences de fin ont pour différentes fonctions d'élargir le champ de vision du film, nous rappeler que nous venons de voir pas tant une histoire individuelle que la représentation d'une expérience partagée. Dans le même ordre d'idées, la scène de conclusion de *Film d'Amour*, élargit le dilemme de l'émigration du personnage féminin principal, Kata, à tout un pays, dévoilant une ribambelle de personnes accoudées au même guichet que Jancsi, écrivant à leurs proches partis précipitamment à l'étranger en 1956. Dans *25, Rue des Sapeurs*, l'ensemble des protagonistes du film se retrouve au pied de cet immeuble qui est le véritable héros de l'histoire, symbolisant une plus grande bâtisse, la Hongrie, et les « locataires » de cette dernière, les Hongrois. A la toute fin de *Confiance*, Kata, qui vit terrée dans la clandestinité depuis de longs mois, se précipite dans la rue une fois l'annonce de la fin de la guerre proclamée, se retrouvant dans la foule des anonymes qui revient aussi vers la lumière pour tenter de reprendre une vie normale. Quant à la dernière image de *Sunshine*, film-fleuve de trois heures, c'est un Iván apaisé qui déambule dans la rue Váci, au milieu des autres passants.

2.3. La responsabilité de l'artiste

Comme il a précédemment été évoqué, Szabó s'emploie à poser les éternelles questions relatives à la responsabilité collective et au rapport du public vis-à-vis des personnages de ses films, incitant le spectateur à se demander ce qu'aurait été son comportement dans des situations similaires à celles qu'affrontent ses (anti-) héros. Il n'est donc pas surprenant de voir le réalisateur pousser plus avant la réflexion en l'appliquant à une fraction de la société qu'il connaît bien : celle des artistes. Ou plus précisément, à essayer de faire percevoir au spectateur le

dilemme de l'artiste face aux défis posés au jour le jour par la communauté. De ce point de vue, *Méphisto* est certainement l'œuvre la plus emblématique du cinéaste, illustrant à elle seule les préoccupations de son auteur concernant l'implication déontologique du créateur dans sa relation avec le pouvoir. S'inspirant d'un roman de Klaus Mann, il met en scène l'évolution de l'acteur Höfgen qui, au détriment de ses convictions profondes, va sciemment mettre son talent au service d'un pouvoir et d'une politique culturelle cherchant à détruire la culture européenne dans son ensemble, la question étant de savoir jusqu'à quel point, en tant qu'artiste, il est capable de pousser le compromis et de rejeter une quelconque responsabilité pour ses actes. Jusqu'au bout, il refuse d'admettre qu'il n'est qu'une vitrine de prestige pour le système nazi, laissant échapper une réplique pathétique dans une scène de conclusion dans laquelle le pouvoir s'amuse à le ridiculiser jusqu'au bout : « Que veulent-ils de moi ? Je ne suis pourtant qu'un acteur. » Szabó n'émet alors pas un jugement sans appel, mais se contente tout simplement d'isoler le dilemme moral récurrent de tout artiste, et ce quel que soit son domaine de prédilection : l'Art peut-il rester un refuge humain au milieu de l'inhumanité ? Est-il possible de séparer la sphère artistique de la sphère publique en temps de crise ? Le réalisateur poursuit son exploration dans ce sens avec *Hanussen*, personnage très proche de *Méphisto*, accentuant encore la capacité de l'artiste à influencer sur son auditoire. Dans une scène en particulier, le héros hypnotise sur scène une jeune femme du public et parvient à lui faire saisir une torche et à mettre le feu au rideau du théâtre, passage symbolique préfigurant les images d'un Reichstag en flammes. Heni Stahl, le personnage de la photographe, ne fait-il d'ailleurs pas référence à la tristement célèbre Leni Riefenstahl ? Avec *Taking Sides* (« *Szembesítés* » ; 2002), Szabó reprend le fil du récit là où, avec Höfgen, il l'avait abandonné. Tourné à partir de la pièce de Ronald Harwood qui relate la préparation du procès en dénazification du chef d'orchestre allemand Wilhelm Furtwängler, il revient dans cette Allemagne totalitaire du Docteur Faust, à l'enchevêtrement incestueux de l'Art et du Pouvoir. Mais, comparé à *Méphisto*, l'accent est plus porté sur les conséquences de ce compromis, le processus de manipulation de l'artiste par le régime hitlérien n'étant pas montré à l'écran. Le film va ainsi relater l'interrogatoire que mène un officier américain afin de tenter de prouver la culpabilité de Furtwängler, mettant en avant le fait que même l'art le plus respectable ne peut faire fi de son rôle politique : la musique du maestro a nourri des milieux corrompus, collaborant ainsi à l'exécution des crimes nazis. Le chef d'orchestre envisage cependant les choses différemment. Selon lui, l'Art pur est exempt de toute idéologie. « Une seule représentation d'un authentique chef-d'œuvre allemand est plus forte que n'importe quel mot, et est porteur d'un refus vital de l'esprit de Buchenwald ou d'Auschwitz », affirme-t-il. A partir de là, le spectateur assiste à un véritable affrontement idéologique, avec, d'un côté, un artiste, soutenu par la grande majorité de la population locale, qui avait protesté contre le régime hitlérien en démissionnant de ses fonctions pour protester contre l'éviction de musiciens juifs de son orchestre en 1934 et refusé de prendre part à des manifestations de propagande et, de l'autre, l'officier militaire, et sa volonté évidente de faire condamner cet homme qui a refusé d'émigrer quand il en a eu l'opportunité, et qui lui parle de loi supérieure inhérente à l'expression artistique alors que lui se repasse en boucle les images des charniers des camps de concentration, déclarant au final qu'aucune musique, aussi belle soit-elle, ne peut faire oublier l'extermination de millions d'innocents. L'officier va même tenter de

déstabiliser son vis-à-vis en allant jusqu'à briser en deux la baguette du chef d'orchestre, qui, au-delà du simple ustensile, doit être perçue comme l'emblème artistique suprême de Furtwängler, sans lequel il ne peut exercer son art, auquel le major ne comprend pas grand chose. Loin de parvenir à ses fins, tout ce que l'officier parvient finalement à mettre en évidence est l'obscénité sans bornes dont le régime nazi a fait preuve en revêtant le masque du divertissement, de l'art, du strass, afin de dissimuler toute l'énergie qu'il consacrait à la destruction.

Szabó a repris cette interrogation à son propre compte en se projetant dans le personnage de Szántó dans *La Tentation de Vénus*. Outre la ressemblance entre les noms et la référence à un opéra que le metteur en scène hongrois avait lui-même dirigé à l'étranger, il est impossible de ne pas noter le parallèle établi entre le chef d'orchestre budapestois du film et Szabó lui-même, qui mettent tous deux en mouvement une troupe d'artistes venus des quatre coins du globe, l'un sur scène, l'autre face à une caméra, et qui sont contraints d'affronter les doutes de l'artiste provenant d'un petit pays et devant prendre en charge les desiderata de l'ensemble de leur production sans se perdre eux-mêmes.

3. La responsabilité morale confrontée à l'Histoire

Les films d'István Szabó ont pour point commun de tous s'inscrire dans une perspective historique bien définie. En effet, le réalisateur a toujours tenu à situer les destins de ses personnages dans des contextes authentiques, qu'il s'agisse de périodes que l'auteur a lui-même connues, ou alors d'autres qui ont malgré tout marqué de leur empreinte la propre génération du réalisateur au même titre que les suivantes. L'inconstance chronique de l'Histoire de la Hongrie et, plus généralement, de l'Europe Centrale, a fourni à Szabó de très nombreuses occasions de faire référence à diverses périodes. Parmi celles-ci, on peut distinguer quatre ères qui se détachent plus particulièrement dans l'œuvre du cinéaste :

3.1. La Monarchie Austro-Hongroise

La référence à l'ère des Habsbourg est clairement évoquée dès *25, Rue des Sapeurs*, à travers les souvenirs et les rêves des locataires de l'immeuble. L'allusion se fait plus précise dans *Colonel Redl*, film qui évoque, par des images glacées et austères, la décadence et la fin d'un empire, Redl étant l'incarnation même de la fragilité de l'ancien régime peu de temps avant les événements de Sarajevo. Dans son long-métrage suivant, *Hanussen*, le héros prédit la chute de cette monarchie pour laquelle il s'est battu en tant que soldat, et ce avant même la fin du Premier Conflit mondial. Un épisode historique qui laisse des cicatrices en chacun des personnages, à commencer par le héros lui-même, qui déclare bien plus tard : « Nous sommes tous d'un même pays : l'Europe Centrale, l'ancienne Monarchie Austro-Hongroise. » Ignác, le premier des Sonnenschein de *Sunshine* à rechercher l'assimilation, non pas à la société, mais au système, reste jusqu'au bout loyal à

l'Empereur, se transformant progressivement, à l'image de l'Empire lui-même, en une entité fragilisée et fossilisée.

3.2. *L'omniprésence de la guerre*

Szabó, et plus généralement les gens de sa génération, sont des enfants de la Guerre, celle de 1939-1945. Les événements dramatiques du conflit ont marqué au fer blanc l'inconscient de l'ensemble d'entre eux. Dans *L'Âge des Illusions*, les personnages ont beau vouloir se défaire de ce passé omniprésent qu'on leur a laissé en héritage, ils ne peuvent tirer un trait sur le conflit qui les a vu naître. Ainsi, au cours d'une balade dans les rues de Pest, la neige récemment tombée éveille chez les protagonistes des souvenirs personnels : Éva, la petite amie de Jancsi, raconte que son père en a mangé dans un camp de concentration. Le jeune homme, quant à lui, croit se souvenir que le sien a été contraint d'en consommer sur le front. Dans *Père*, le personnage de Takó se projette volontairement dans ce passé qui le ramène à la figure tutélaire qu'il n'a jamais connue. Le Jancsi de *Film d'Amour* se situe quelque part entre ses deux comparses des deux films précédents : il ne souhaite pas tirer un trait sur les années de guerre, ses souvenirs de l'époque le ramenant paradoxalement à des moments heureux de son enfance, ceux qu'il a partagés avec Kata, qu'il s'apprête à retrouver en France après plusieurs années de séparation. A partir de *25, Rue des Sapeurs*, Szabó élargit le spectre de la confrontation avec la période de la guerre : ce ne sont plus les représentants d'une génération, mais ceux de tout un pays, symbolisé par le groupe de locataires d'un immeuble, quelques années à peine après l'armistice, qui prennent le relais. Ces habitants expriment leurs obsessions du présent en ayant recours aux événements du passé, réel ou fantasmé, en tous cas fortement ancré dans le conflit qui vient de se terminer. Le contexte en lui-même ne prête pas à l'apaisement : la chaleur est étouffante, les immeubles du quartier sont démolis les uns après les autres, créant une atmosphère rappelant fortement celle des bombardements. La séquence d'ouverture du film, représentant ces édifices en cours de démolition, peut d'ailleurs être interprétée comme symbolisant la destruction de Budapest et du pays pendant la Seconde Guerre mondiale. *Contes de Budapest* poursuit dans la veine allégorique de son auteur. Les personnages tentent d'ailleurs de reprendre une existence normale au sortir d'une guerre émaillée d'idéaux courageux, de retards et de frustrations, ces dernières trouvant un écho éloquent dans cette scène où des soldats sont chassés par le groupe des voyageurs errants, qui expriment de cette manière tout leur ressentiment au lendemain de la débâcle. *Confiance* s'inscrit dans un contexte significativement plus marqué, plaçant son couple vedette dans l'angoisse de l'Occupation de l'hiver 1944 : deux clandestins se font passer pour mari et femme sous une fausse identité. Tout aussi économe sur la symbolique hitlérienne – on distingue très peu de croix gammées ou de bras levés dans les film de Szabó – *Méphisto* se situe néanmoins dans le cadre de l'Allemagne nazie, dans une atmosphère de revanche par rapport à la défaite de 1918. *Colonel Redl*, bien que reflétant avant tout le déclin de la Monarchie, laisse entrevoir les prémices de la Première Guerre mondiale, avec une séquence de clôture représentant l'assassinat de François-Ferdinand. *Hanussen* prend ensuite le relais, puisque l'histoire débute en 1918 sur le front italien. Quant à *Taking Sides*, il évoque des

réminiscences beaucoup plus proches puisque situées dans le cadre de la Libération et des procès en dénazification qui l'ont émaillée, peu de temps après les grands procès de Nuremberg.

3.3. *Le traumatisme du stalinisme et de 1956*

La génération qui a vu le jour pendant la guerre est également celle qui a grandi durant les années les plus dures du communisme, période qui a abouti à la révolte populaire de 1956. Dans ses premières œuvres, Szabó s'est attaché à faire ressentir le rejet de cette société paternaliste telle qu'elle a pu l'être par les citoyens hongrois qui, entrant alors dans l'âge adulte, commençaient à vouloir prendre leurs propres responsabilités au sein d'une société qui leur refusait ce droit. Dès *L'Âge des Illusions*, le mépris qu'affichent les jeunes ingénieurs vis-à-vis de leurs aînés reflète parfaitement bien la méfiance de la jeune génération des années cinquante à l'encontre de ces vieux décideurs qui représentent l'ennemi à abattre. Plus tard dans le film, lors d'une séquence située dans un cinéma, on aperçoit des extraits d'actualités faisant directement référence à la révolte de 1956, avec des images d'étoiles rouges, de statues de Staline démolies. Jancsi et Éva se mettent alors à évoquer les raisons qui les ont poussés à ne pas émigrer, abordant le problème des *dissidents* partis à l'étranger, thème qui devient récurrent dans l'œuvre de Szabó, jusqu'à devenir le sujet central de *Film d'Amour*, dans lequel le réalisateur met en parallèle les souvenirs personnels de ceux qui ont vécu la diaspora en la subissant, et ceux qui sont restés au pays en subissant la vision officielle de cette vague d'émigration. Ainsi, la problématique de Kata, l'exilée, et Jancsi, qui vient de Hongrie pour lui rendre visite, prend peu à peu corps sous la forme du rapport de chacun avec la mère-patrie. Elle n'est pas prête à rentrer, lui refuse de venir s'installer en France. Une fois la situation présentée en ces termes, il devient inévitable que Jancsi doive partir. A travers les images dérisoires de répétition du défilé du 1^{er} mai, Szabó poursuit la satire du stalinisme qu'il avait déjà entamée dans *Père*, quatre ans auparavant. Dans ce dernier film, le metteur en scène se livre en effet à une analyse au vitriol de la société de l'époque par l'intermédiaire du destin du jeune héros orphelin dont l'image du père se fond dans celle du guide, du héros politique et formateur correspondant à l'air du temps. Le paternel fantasmé est brave, il ne connaît pas la peur, lutte pour la justice. Le mythe du père personnifie ainsi le paternalisme gérant l'ensemble de la société. Dans *Confiance*, István Szabó établit à certains moments un parallèle entre la situation de l'Occupation de 1944 et celles des années du stalinisme : la société telle que décrite dans ce film est basée sur la délation, les deux personnages principaux se terrant afin d'échapper aux autorités en place. Dans le même ordre d'idées, *Colonel Redl* joue la carte de l'extrapolation : le procès auquel l'officier hongrois est promis, bien que situé peu de temps avant le début du Premier Conflit mondial, renvoie aux purges politiques que la Hongrie a connues dès les années 1930 sous l'impulsion de Staline.

3.4. *Le désenchantement de l'après-1989*

Deux œuvres de Szabó caractérisent les espoirs liés à la chute du communisme et les attentes suscitées par l'introduction du modèle démocratique en Hongrie, la plus accessible étant très certainement *La Tentation de Vénus*, dont la

réalisation a constitué pour le réalisateur un parfait billet d'entrée dans la nouvelle décennie, au sein d'une Europe en pleine mutation politique et culturelle, un continent dont les frontières nationales ont été profondément bouleversées. Il s'agit du film symbole de l'artiste expérimentant la transition entre les deux régimes. Mais le long-métrage le plus symbolique de cette période reste néanmoins *Chère Emma* (« *Édes Emma, Drága Böbe* » ; 1992), dans lequel deux jeunes professeurs de russe doivent faire face au changement de modèle politique. Mais, contrairement à la flamboyance et à la débauche de moyens de *La Tentation de Vénus*, le constat de Szabó est désormais glacé comme un couloir de clinique et réduit à sa plus simple expression. Le réalisateur dépeint les contours de la nouvelle Hongrie post-communiste sans s'embarrasser de discours politiques alambiqués ou de débats idéologiques approfondis. Il opte pour la simplicité, portant l'accent sur les détails et les tracés de la vie quotidienne. Et ces petits coups de pinceaux constituent le tableau complexe de l'aliénation et du chaos. Dans ce tableau, les individus errent dans l'incertitude, doutant aussi bien de leurs amis que de leurs ennemis, essayant d'apprendre les règles du nouveau régime tout en veillant à ne pas y être assimilés.

En s'interrogeant sur la responsabilité morale de chacun d'entre nous, István Szabó, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, met en perspective l'individu et des notions qui dépassent ce dernier, embrassant au passage la communauté et l'Histoire. Il situe ses personnages dans des contextes bien précis, de façon à ce que le spectateur puisse se sentir concerné par les dilemmes auxquels sont confrontés ces protagonistes à des époques significatives. N'oubliant pas, en tant qu'artiste, qu'il est lui-même susceptible d'affronter les questionnements abordés dans ses propres films, Szabó a fait évoluer sa démarche dans le temps : des héros très autobiographiques de ses premières œuvres, il a élargi son champ d'investigation à l'ensemble de la société hongroise – voire d'Europe Centrale – mettant ainsi en avant tout un spectre d'interrogations morales auxquelles cette région du monde est depuis toujours confrontée. Mais les enseignements que l'on peut en tirer sont on ne peut plus universels.

La traduction de l'humour

Pour traiter de l'humour, et dans un sens plus large, du comique, différentes approches sont envisageables : historique, esthétique, philosophique, sociologique, anthropologique, littéraire, psychanalytique, ou encore linguistique. Par conséquent, les définitions sont nombreuses et divergentes. J'ai choisi celle de Robert Escarpit (72) :

«L'humour est l'unique remède qui dénoue les nerfs du monde sans les endormir, lui donne sa liberté d'esprit sans le rendre fou et mette dans les mains des hommes, sans les écraser, le poids de leur propre destin.»

En revanche, pour traiter de sa traduction, il convient de définir des critères clairs et simples. Comment décider de la réussite d'une traduction ? Il suffit de la présenter aux lecteurs de la langue cible et d'observer l'*effet*. Cet effet est le seul point de convergence entre les experts des différentes disciplines au sujet de l'humour (Defays, 1996 : 78). La finalité de l'humour est de produire un effet comique. Il s'agit de faire rire.

1. Pour mieux rendre compte des difficultés de la traduction, il est nécessaire de déterminer sous quelles conditions l'humour fonctionne, ou échoue.

1.1. Une situation de communication particulière

Faire de l'humour, c'est réussir une communication particulièrement riche, grâce à une coopération plus étroite entre les partenaires. La relation entre les deux décidera de la nature de l'humour. On parle du *rire avec* lorsqu'il y a une complicité entre émetteur et récepteur et du *rire de* quand le récepteur est dans le rôle de la victime. Dans ce cas-là, une troisième personne, un témoin «complice» est inclus dans la communication. Jeux de connivence et d'hostilité. Une multitude de nuances existe entre le *rire de* et le *rire avec*.

L'émetteur est parfaitement conscient de ses propres intentions. Il va construire et coder son message dans le but de susciter chez le récepteur une réaction particulièrement forte : l'effet comique. Le caractère particulier du message exige de la part du récepteur une participation plus active. Il doit redoubler d'efforts afin de trouver une interprétation satisfaisante, «induire, à partir du premier sens, décevant, illogique, un sens second.» (Defays, 81)

1.2. Un message particulièrement codé

L'efficacité du message exige un codage particulier. L'effet comique provient du rapport, contradictoire, entre les différents sens donnés au même texte.

1.2.a. L'ambiguïté du message

La présence simultanée d'un message apparent et d'un message implicite permet au texte de fonctionner sur plusieurs niveaux.

Defays (30) parle d'un *surcodage*, «qui réutilise les codes du langage, du dessin, de la gestuelle à d'autres fins, comme signifiants pour d'autres signifiés.»

Bergson (73) le décrit comme une *interférence de séries*. «Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements indépendants et qu'elle peut être interprétée à la fois dans deux sens tout différents.»

Le *procédé de condensation* et le *double sens* chez Freud rappellent ce même phénomène.

Pierre Giraud désigne le message apparent par le terme *ludant* et le message implicite par *ludé*.

Les linguistes préfèrent parler d'*isotopie*, *isotopie sémiotique* et de *scripts sémantiques superposés*. (Raskin, Attardo)

L'ambiguïté n'est pas spécifique à l'humour. Tous les textes visant à produire un impact affectif chez le lecteur présentent cette structure. Pourquoi la traduction d'un roman de suspense, d'une nouvelle fantastique ou d'une métaphore poétique ne présente pas la même difficulté que la traduction de l'humour ? En quoi l'effet comique serait différent de l'effet tragique, poétique ou de l'effet de peur ? En règle générale le rôle du message implicite est de suggérer et de renforcer le message explicite. Les deux niveaux du texte sont complémentaires, l'effet recherché s'en trouve intensifié. A l'exception de l'effet comique, où les deux interprétations s'excluent mutuellement. L'effet comique jaillit de l'incompatibilité entre les deux niveaux du texte.

1.2.b. L'élément connecteur

La structure du texte comique impose la présence d'un élément qui relie les deux plans : un *connecteur*, un signal (Pierre Giraud), ou une *fonction interlocutrice de disjonction* ou encore un mot pivot. C'est le mot qui met en relation le sens explicite et le sens implicite

Exemple (Greimas) :

C'est une brillante soirée très chic, avec des invités triés sur le volet.

A un moment, deux convives vont prendre un peu d'air sur la terrasse.

- *Ah, dit l'un d'un ton satisfait, belle soirée, hein ?*

Repas magnifique et puis belles toilettes, hein ?

- *Ça, dit l'autre, je n'en sais rien.*

- *Comment ça ?*

- *Non, je n'y suis pas allé !*

L'ambiguïté se construit sur la polysémie du mot «toilette» qui est le connecteur. La situation initiale (*C'est une brillante soirée très chic*) induit le récepteur à interpréter *toilette* comme «robe de soirée». La blague se traduit facilement dans les langues où ce mot existe dans les deux sens.

1.2.c. La chute

Le texte se termine sur une chute, une information supplémentaire, qui confronte les deux sens et met en relief leur incompatibilité. Le récepteur perplexe, voyant sa première lecture invalidée, rebrousse chemin pour réinterpréter le message. Ici, la dernière phrase rappelle l'expression «aller aux toilettes» comme deuxième interprétation du mot *toilette* (c'est la structure linéaire de la blague).

1.3. L'effet comique

C'est la réaction du récepteur, la récompense de l'émetteur, l'aboutissement d'une communication réussie. Il est généralement décrit comme la satisfaction d'une tension dénouée, une décharge de l'énergie nerveuse. «L'anesthésie momentanée du cœur» pour Bergson (4). Freud parle d'une «*économie réalisée sur la dépense psychique*» (225) permettant de manière acceptable, la satisfaction de pulsions autrement inhibées ou réprimées.

L'incompatibilité entre les deux interprétations du même mot ; «s'exhiber en public» (robe de soirée) et «rester dans la plus stricte intimité» (aller aux toilettes) sera la source de l'effet comique.

Comment se produit-il ?

1.3.a. Effet de contraste

L'image d'une fille représente, d'une part, un individu au sens concret. D'autre part, au sens abstrait, elle peut représenter la jeunesse et la beauté. L'image d'une vieille femme, aussi, au sens concret représente un individu, mais au sens abstrait elle pourrait représenter la vieillesse et la laideur.

L'association des deux images produira un effet de contraste.

1.3.b. Effet poétique

L'image d'une rose représente au sens concret, un objet, une plante. Au sens abstrait elle signifiera jeunesse et beauté. Il y a complémentarité entre les deux sens. La force de la suggestion garantit l'effet. L'association des deux images produira un effet poétique.

1.3.c. Effet comique

L'image de la rose, associée à une vieille femme laide, produira un effet comique. Jeunesse et beauté seront opposées à vieillesse et laideur sans être nommées de manière explicite. L'incompatibilité des deux messages, qui s'excluent mutuellement, est la source de l'effet comique.

2. Humour verbal, humour référentiel et traduction

Afin de définir les différentes catégories de l'humour, Cicéron établit dans son traité *De Oratore*, une distinction entre humour référentiel et humour verbal.

L'humour référentiel, fondé sur ce dont il est question, l'objet (re), ne devrait poser de problème au traducteur. Cette distinction est toujours maintenue. Par exemple, Bergson (79) parle du «comique que la langue crée» et du «comique que la langue exprime». Salvatore Attardo, auteur de livres traitant les théories linguistiques sur l'humour, continue de l'appliquer à l'analyse des mots d'esprit et devinettes, parce qu'une traduction «littérale» serait impossible.

Le critère d'une impossibilité théorique de traduire permet sans doute de faciliter la taxinomie des mots d'esprit, mais ne peut en aucun cas satisfaire le traducteur.

Comme le rappelle Sándor Albert : «*En effet le traducteur ne traduit jamais des langues mais des textes. [...] Pour recréer l'humour dans le texte cible, le traducteur peut, théoriquement, construire des jeux de langues équivalents dans sa propre langue, [...] et créer ainsi une équivalence non pas sur le plan sémantique mais sur le plan sémiotique*». (81)

2.1. Humour verbal. Quelques exemples concrets de la traduction théoriquement impossible

2.1.a. *Entre langues apparentées*

Traduttore, tradittore. Cet exemple d'humour verbal peut être rendu aisément dans d'autres langues néo-latines :

Traduire, c'est trahir. Français.

Traducción, traición. Espagnol.

2.1.b. *Les mêmes mots sont des emprunts dans beaucoup d'autres langues (du grec ou du latin)*

Mi a különbség a pedagógus és a pedofil között ?

A pedofil szereti a gyerekeket.

Quelle est la différence entre un pédagogue et un pédophile ?

Le pédophile, lui, aime les enfants.

2.c. *La langue cible permet les mêmes jeux.*

Fordítók, ferdítők.

2.2. Humour référentiel

Si la traduction littérale de certains textes ne pose pas de problème technique particulier, elle ne fait pas rire car l'émetteur et le récepteur ne partagent pas les mêmes références. Les différences culturelles forment des obstacles tout aussi difficiles à franchir que les différences linguistiques. Les travaux d'Anne-Marie Laurian illustrent bien les écueils de cette communication. L'émetteur compte sur les références précises, les connotations des mots, mentalités, comportements,

valeurs morales, religieuses, scientifiques, références à l'environnement social, politique, économique du récepteur.

Prenons pour exemple la devinette suivante :

Georges Bush has a short one, Gorbachev has a longer one.

The Pope has it but does not use it, Madonna does not have it.

What is it ?

A last name.

(Attardo and Raskin 1991)

En français :

Georges Bush en a un court, Gorbatchev en a un plus long.

Le Pape en a un mais il ne s'en sert pas, Madonna, elle, n'en a pas.

Qu'est-ce donc ?

Un nom de famille.

La traduction dans une langue où prénom et nom de famille existent, ne devrait pas poser de difficulté. Pour que l'effet comique se produise, encore faudrait-il que l'émetteur et le récepteur partagent les mêmes informations politiques, religieuses, d'actualité, anatomiques, géographiques, administratives. Ex. de références religieuses : le Pape est à la tête de l'église catholique ; le Pape abandonne son nom «civil» (Wojtyla) et prend un nouveau prénom (Jean-Paul II) ; le catholicisme exige le célibat des prêtres ; se rappeler de ce que représente la Vierge pour les chrétiens.

Les scripts sémantiques superposés sont la puissance au sens concret, physique, et la puissance au sens figuré, comme pouvoir politique, religieux ou pouvoir des medias. Les auditeurs reconnaissent les connotations implicites : sexuelles et politiques. La rivalité entre superpuissances et tailles anatomiques renforce l'effet comique. Une autre source de comique est le contraste entre connotations sexuelles et morales (La Madone et Madonna). Ces connotations sont véhiculées par l'ambiguïté des noms propres, se prêtant à plusieurs interprétations possibles. Le nom Bush (1) désigne au sens concret, une personne physique, (2) au sens abstrait il représente une fonction politique, la présidence d'une superpuissance, (3) la représentation visuelles du nom écrit.

Madonna a au moins 4 signifiés : 1. nombre d' auditeurs reconnaissent les connotations implicites :

1. nom d'«artiste» de la personne très physique du show-biz américain ;

2. la Madone, la figure féminine la plus respectable et la plus puissante aussi (la Vierge et son culte), riche en connotations religieuses, géographiques (l'Italie) ;

3. la représentation de la Madone, avec les connotations historiques et culturelles, l'immense prestige de la peinture et de la sculpture de la Renaissance italienne ;

4. la représentation visuelle du nom écrit.

La combinaison de ces éléments produit plusieurs séries d'opposition : entre le concret et l'abstrait, entre deux régimes politiques, entre pouvoir politique et pouvoir spirituel, entre masculin et féminin, entre images sexy et pas sexy, entre devinette innocente et blague grivoise. Pour faire rire, le récepteur doit être en possession de ces connaissances et accepter de coopérer, de faire l'effort d'interprétation. La traduction est aisée si la situation est transposable. Même parmi les membres d'un groupe d'une même langue, la compréhension de l'humour devient impossible si les membres ne partagent pas les mêmes connaissances. Exemples : histoires drôles autour du golf (A.-M. Laurian), histoires drôles de musiciens (E. Daphy).

L'humour référentiel n'est pas plus facile à traduire que l'humour verbal. Dans les deux cas le traducteur est confronté au défi de reproduire un signifiant à plusieurs signifiés.

3. Traduction

Les frontières entre les catégories humour verbal/humour référentiel s'estompent, elles ne sont pas productives pour la traduction de l'humour. Pour le traducteur, elles sont à la fois d'ordre linguistique et extralinguistique.

Françoise Vreck explore avec brio les frontières du traduisible par l'intermédiaire des jeux de mots basés sur la polysémie ou l'homonymie. Polysémie et homonymie sont des moyens dont dispose la langue pour créer l'ambiguïté. Le traducteur met en pratique des données théoriques sur le fonctionnement de l'humour et propose des solutions intéressantes. Elle souligne que le jeu est dans l'espace, dans la distance entre les signifiés ou les références superposées, et la nécessité de traduire deux textes superposés : le texte tel qu'il est donné (ludant) et le texte latent (ludé). Par exemple lorsque la polysémie d'un mot joue sur la différence entre son sens concret et son sens abstrait, elle conseille de chercher dans la langue cible un équivalent au sens abstrait du mot. Il doit, à son tour, avoir un sens concret qui permette de reproduire un jeu de mots similaire à celui de la langue source.

Voilà un procédé clair pour transposer l'ambiguïté d'une langue à l'autre. J'ajouterai qu'il ne suffira pas pour déclencher un effet comique. Les deux scénarios superposés doivent s'opposer sur le plan sémantique.

Exemple :

What do you call the author of scary stories ?

A ghost writer.

Le signifiant *ghost writer* a (au moins) trois signifiés : littéralement *auteur fantôme*, au sens concret *auteur d'histoires effrayantes*, et au sens abstrait *personne qui rédige anonymement un travail littéraire, pour quelqu'un qui le signe*. Au sens abstrait, l'équivalent français de *ghost writer* est *nègre*. Le sens concret de *nègre*, noir, ne produit pas de jeu de mots avec *histoires effrayantes/de fantômes*. Mais un autre genre littéraire peut produire un nouveau jeu de mots :

Comment appelle-t-on l'auteur de roman noir ?

Un nègre.

Il s'agit pour le traducteur de saisir l'humour dans le texte, comprendre le sujet, l'ambiguïté, expliciter les différents niveaux, identifier le connecteur, trouver une équivalence dans la langue cible au sens abstrait du mot connecteur ; un unique signifiant auquel correspondent plusieurs signifiés (par exemple pour *nègre* 1. noir, 2. esclave, d'où le 3. auteur anonyme) et fabriquer ainsi un nouveau connecteur. Il lui suffit de construire une nouvelle ambiguïté avec les moyens de la langue cible. Voici la condition nécessaire mais insuffisante pour qu'un effet comique se produise. Les signifiés du même signifiant doivent encore être incompatibles sur le plan sémantique : *incongruité sémantique*.

Une élucidation des mécanismes facilite la tâche du traducteur mais ne peut pas garantir une fabrication à la chaîne. Il aura toujours le choix de chercher à remplacer cette unité de texte par une autre, déjà existante dans la langue cible.

Nous voilà arrivés aux frontières de la traduction.

En guise de résumé, voici ma proposition de variante, adaptée au sujet :

*Comment appelle-t-on le traducteur d'humour noir ?
Un nègre.*

Bibliographie

- ALBERT, Sándor (2001) : *L'humour dans la traduction* in écRIRE, Actes du colloque sur le rire... 2000, Université de Pécs.
- ANTOINE, Fabrice & WOOD, Mary (études réunies par), (1998) : *Traduire l'humour*, Lille.
- ANTOINE, Fabrice & WOOD, Mary (études réunies par), (1999) : *Humour, culture, traduction*, Lille, Université Charles de Gaulle.
- ATTARDO, Salvatore (1994) : *Linguistic theories of humor*, Berlin ; New York, Mouton de Gruyter.
- BERGSON, Henri (1969) : *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Pris, PUF.
- DEFAYS, Jean-Marc (1996) : *Le comique*, Éditions du Seuil.
- DAPHY, Éliane et REY-HULMAN, Diana (sous la direction), (1999) : *Paroles à rire*, Publications INALCO.
- écRIRE, (2001) Actes du colloque sur le rire... 16, 17 et 18 mars 2000 (propos recueillis et présentés par Miléna Horváth), Université de Pécs.
- ESCARPIT, Robert (1994) : *L'Humour*, Paris, PUF, (10^e édition corrigée) coll. "Que sais-je ?"

FREUD, Sigmund (1930, 1905) : *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard.

LAURIAN, Anne-Marie & SZENDE, Thomas (éd.) (2001) : *Les mots du rire : comment les traduire ?*, Peter Lang.

LAURIAN, Anne-Marie (1989) : *Humour et traduction au contact des cultures*, in *META*.

POE, Edgar Allan (1969) : *The Philosophy of Composition in Poems and Essays*, London, Everyman's Library – Dent.

VRECK, Françoise (1998) *Le jeu de mot(s) et les frontières du traduisible* in ANTOINE, Fabrice & WOOD, Mary (études réunies par) *Traduire l'humour*, Lille.

TRADUCTIONS

Les trois archanges

Traduit par Marie-Thérèse Dombora

Grande fut la colère du Seigneur quand Adam et Ève, en dépit de Son ordre, mangèrent du fruit de l'Arbre défendu. Il manda aussitôt l'archange Gabriel et lui ordonna d'aller au paradis et d'en chasser Adam et Ève. Ah, mais c'est qu'Adam eut bien peur quand il vit arriver l'archange Gabriel ! Il dit à Ève :

- C'en est fini de notre belle vie, Ève ! L'archange Gabriel arrive, un glaive de feu à la main. Dieu l'envoie pour nous chasser d'ici.

- Ne crains rien - dit Ève -, c'est un ange hongrois. Je vais en faire mon affaire.

Elle prépara bien vite un bon déjeuner, fit asseoir l'archange Gabriel, le câlina, le cajola, le dorlota, le fit bien boire et manger. Et quand le déjeuner toucha à sa fin, l'archange Gabriel n'eut vraiment plus le cœur de chasser du paradis des gens aussi généreux. Il s'en retourna au ciel et dit au Seigneur :

- Seigneur, envoie quelqu'un d'autre ! Je n'ai pas eu le cœur de les chasser.

Le Seigneur convoqua aussitôt Florian, l'ange valaque. Florian descendit, mais Adam et Ève n'en eurent certes aucune crainte. Il ôta bien humblement son chapeau à larges bords et les salua bien poliment. Puis, il expliqua la raison de sa venue.

Adam lui cria dessus :

- Z'avez un ordre écrit ?

- N-non ! - répondit Florian, tout effrayé. Il sortit en courant du paradis et fila jusqu'au ciel, tout droit sans s'arrêter.

- Je vois ça - se dit le Seigneur -, il faut que j'envoie l'ange allemand et il fit partir l'archange Saint Michel.

Cette fois encore, Adam et Ève eurent bien peur. Ils l'embrassèrent, le cajolèrent, lui préparèrent un bon déjeuner, le firent bien boire et bien manger. L'archange Michel mangea et but tout son saoul, mais le déjeuner à peine terminé, il leur cria :

- Allez, ouste ! En avant, marche ! Dehors !

Ils eurent beau l'implorer, le supplier, l'ange allemand fut inflexible. Il leur dit :

- Vous devez obéir, c'est la loi !

Adam et Ève quittèrent en vitesse le paradis terrestre.

Et depuis lors, c'est la loi qui gouverne le monde.

Quand la forêt s'éveille
Traduit par Marie-Thérèse Dombora

De jour en jour, les larmes des cieux devenaient plus fraîches et l'espérance des arbres s'étiolait. Avec une gratitude muette, en étreignant leur joie, les populations s'activaient pour rentrer la moisson d'automne. Dans la lumière du soleil couchant, une gerbe de blé lancée, ici ou là, sur la charrette, brillait comme une flambée de vie proclamant la joie. Le soleil donnait un baiser à la terre et, une fois de plus, demandait au jour de veiller sur la nuit et de revenir bien joyeusement au clair matin. Sur le toit des maisons couvertes de bardeaux et entre les feuillages s'enlaçant en berceau, s'éloignait en vibrant, le son de l'angélus du soir qui appelait et rassemblait les cœurs autour de lui. Puis Dieu souhaitait une bonne nuit paisible au village.

Árkó Balla cependant, sans seulement savoir lui-même comment, avait «mis du mauvais bois dans le feu» et maintenant, avec une amertume profondément ancrée, il attendait l'obscurité pour pouvoir s'enfuir cette nuit. Peu importe l'endroit où il emmène sa vie, pourvu qu'elle soit sienne. Il n'en parera pas les joies d'un autre, il ne la prêtera pas au cachot, pour le moindre petit bout de temps. Car, que serait-ce aussi, si la terre, la «petite patrie», lui demandait de la caresser d'une main laborieuse, de verser des pleurs dans le calice des fleurs parmi la rosée, de prier avec l'eau et de déraciner le chagrin nouveau d'entre les blés, là où le temps changeant a versé une mer de larmes. C'est pourquoi il s'en va avec son douloureux secret, l'âme jonchée de sentiments, le cœur débordant d'amour. Du regard du gendarme au regard de Dieu, il quitte ceux qui prenaient soin de lui pour s'en venir chez les habitants de la forêt graver son chagrin sur l'arbre, contempler le vol des aigles, maudire le serpent.

Au bout du village, le grand noyer se revêtait déjà d'obscurité et lorsqu'il passa tout près, il se dit qu'on en ferait un cercueil pour quelqu'un. Des grillons nichant sur le bord de la route lui crissaient un chant d'adieu et endormaient la terre qui, la dernière, promet elle aussi qu'elle ne trahirait pas le fugitif. Au loin, à l'orée du bosquet, flambait un feu qu'alimentaient les jeunes gars qui couchaient dehors avec les chevaux. Sur la sente, à hauteur du champ de Bálint Dakó, vacillait telle une immense lame de feu, la lueur d'un feu follet, feu des songes comme pour signaler que l'argent enfoui avait pris feu. Cependant, l'étoile-guide qui, il y a bien, bien longtemps, avait été l'amie des mages, d'un oeil ouvert, plus clair que les autres aidait le fugitif à trouver son chemin.

A n'en plus finir s'amoncelaient les pensées qui amenaient à Árkó comme compagnons de route tous ceux qu'il avait aimés pendant vingt-et-un ans. C'était tout un cortège de fantômes qui défilait à sa suite et que conduisait en pleurant Erzsóka, baignant le fugitif dans un amour s'élevant de la terre jusqu'au ciel.

Il continua ainsi, escorté par la tendresse des esprits qui l'accompagnaient jusqu'au grand bois de Tilalmas que la famille de son grand-père avait donné au village voisin. Il s'arrêta à l'entrée de la piste. Le silence comblait tous les vides et l'obscurité croissait à la mesure d'une mer infinie. Toutes les lumières s'échappaient vers le ciel et là, se réfléchissant en grains d'or, savouraient la joie de leur délivrance. En bas, le monde du péché sommeillait, d'en haut les étoiles annonçaient le salut et guidaient la pensée de l'homme juste.

Árkó Balla, le fugitif, criant du fond des ténèbres, promit la fidélité de son âme à la forêt. Il l'appelait à la fraternité et adressait, ses salutations à tous ses habitants :

- Livre-moi ton mystère, patrie paisible des oiseaux, sombre pays. Vois mon visage envahi par le chagrin, avant l'aurore dissipe-le et écoute les battements de mon cœur qui sont ma véritable profession de foi envers toi. Je couvrirai les arbres de baisers pour qu'ils poussent de plus belle, sur eux j'écrirai mon chagrin pour que nous soyons frères, pour peu que tu me sauves la vie. Forêt, ouvre-moi ta porte. Berce-moi et veille sur moi par ton silence.

De ses bras il chercha des feuillages et à l'endroit où crissa la première feuille se coucha sur le lit de la terre.

L'obscurité l'endormit, le silence de la forêt tressa autour de lui une clôture, au travers de laquelle il ne laissait passer que le sommeil. Une âme se posa dans chaque arbre et leur cœur se mit à battre. De leurs bras géants ils s'enlaçaient. Ils chantaient la paix, l'amour et c'était tout un monde d'arbres animés qui s'assemblaient, se rassemblaient en foule autour de lui.

Au point du jour, louant Dieu, un merle s'envola au-dessus de sa tête en sifflant le réveil et regarda avec étonnement cet homme qui émergeait du pays des songes. Les arbres errants s'en retournèrent à leur place, leurs pieds reprirent racine et de chacun d'eux l'âme s'envola. Le roi des songes redevint un fugitif, sur l'habit duquel les larmes du ciel scintillaient comme des pierres précieuses répandues. Et le prix de tout cela, c'était le réveil qui, enlacé avec le chagrin, ramenait la réalité.

A bout d'illusions, il se lava le visage à l'eau de la «Source de Vie» qui, de mémoire d'homme, a toujours jailli là, à la lisière, du cœur de la terre. Il marcha dans la forêt, il s'appliquait à déchiffrer le langage des tourterelles affairées, il adressait un dernier adieu aux feuilles qui tombaient et donnait un nom aux arbres. Lorsqu'il vit que les habitants de la forêt vivaient dans la paix en louant Dieu, la joie naquit aussi en lui, les loriots manifestaient leur joie en chantant avec les merles, les aigles observaient le mariage des colombes, les gélinottes s'en allaient en bandes porter et distribuer la bonne humeur, loirs et écureuils se partageaient pacifiquement faines et noisettes.

Le soleil atteignit rapidement le faite du ciel et se hâta de plus belle de redescendre. Árkó cependant continuait à marcher dans la forêt et chaque fois que tombait une feuille une pensée se détachant de son cœur s'envolait vers Erzsóka. A chaque instant le chemin des pensées devenait plus court et le souvenir plus rempli d'espoir, car Erzsóka mettait à exécution ses paroles d'adieu.

- Demain soir, je viendrai t'embrasser et t'apporterai à manger à la «Source de Vie».

Elle venait avec de la nourriture dans la main, de l'amour dans le cœur. L'angoisse la guidait, la peur l'accompagnait. Entre les feuillages les désirs s'avançaient en volant à qui mieux mieux, et elle venait à leur suite sur le chemin couvert de feuilles, celle qui les envoyait. Elle était hors d'haleine, son amour exaspéré par l'angoisse. Au tréfonds d'elle-même elle avait enfoui le récit au cœur duquel elle a déjà vu ricaner la mort malveillante. A chaque pas, ce qu'elle avait vu aujourd'hui parcourait, avec des appels au secours, son sang jeune, ardent.

Dans le village, des gendarmes recherchaient Árkó Balla, le réfractaire. Dans leurs mains, une arme, cette ennemie de la vie ; toute pitié ensevelie au fond de leurs yeux brillants ; sur leurs lèvres des mots étrangers. Ils avaient interrogé toute la maisonnée, mais personne ne savait le chemin qu'avait pris le fugitif.

Le soleil couchant n'était plus qu'à une toise au-dessus de l'horizon. Près de la source, le garçon était assis, il observait les ébats des carassins, il attendait la jeune fille qui lui apportait dans son cœur tous les trésors du monde. Elle arrivait, la jeune fille, et là où elle marchait les feuilles moribondes lui baisesaient les pieds : le bruit de ces baisers courait jusqu'au fugitif. D'une étreinte la jeune fille le salua, dans un baiser elle lui apportait les amitiés de la maisonnée et en pleurant lui demanda comment il allait.

- Oh, comme j'ai peur pour toi.

C'est aux gendarmes qu'elle pensait, mais se jetant au cou d'Árkó elle dissimula sa préoccupation.

- Je resterai près de toi et le jour et la nuit. Moi je t'aimerai en tremblant pour toi, en te choyant, en partageant ta peine, toi, ne fais que me parler de cette vie qui a promis qu'elle nous emporterait partout avec elle.

Le dernier regard du soleil vit leur étreinte. Erzsóka fit un lit des feuilles qui tombaient après avoir fait leurs adieux. Árkó louait du regard, sans un mot, et jurait à l'obscurité qui descendait qu'il n'y avait plus personne d'autre au monde qu'eux deux.

Les feuilles chuchotaient des mots tendres à ceux qui se blottissaient sur le sein de la terre, les oiseaux fleurissaient tous les arbres de leurs chants et le silence se fit de plus en plus profond pour que retentisse plus loin l'hymne de l'amour. Et chaque étoile, en arrivant au rebord du ciel, ouvrait les yeux sur eux dans l'allégresse.

Leur amour l'avait commencée, cette couche, et sur elle le temps, à mesure qu'il s'avançait vers l'aube répandait une à une les feuilles soupirantes de plus en plus abondamment.

Au point du jour, la forêt fut saisie d'un frisson d'épouvante. Elle avait vu les gendarmes. Ils se dirigeaient vers la source, ils cherchaient le jeune amant, dont le regard, dès qu'il ouvrit les yeux, tomba sur eux.

- Ah ! il vous a donc amenés, l'Antéchrist - hurla Árkó -, mais ma vie je ne la lui laisserai pas.

Il sauta sur ses pieds pour s'enfuir, mais l'arme se déchargea en ricanant et sur la forêt qui s'éveillait passa, en poussant un cri d'effroi, cet outrage à la vie, la mort.

L'enfant au front marqué d'une étoile

Traduit par Marie-Thérèse Dombora

L'enfant grandit et ce fut là le malheur.

Il avait survécu aux hivers rudes, aux printemps épidémiques, à la faim et aux restes avariés qu'on lui donnait dans la cuisine de Monsieur le Baron. Comme protégé par une force miraculeuse, il avait franchi sur ses pieds menus les années difficiles.

Pourtant, en ce temps-là, vers les années 40, tant d'enfants s'en étaient allés. Il y avait pénurie de vaches laitières, de bois de chauffage, de médecins et l'on voyait bien souvent les paysans entrer à pas lents dans le cimetière en portant un petit cercueil en bois blanc.

La mort n'avait pas eu prise sur Michou, l'abandonné.

Son père, Monseigneur l'Ispan¹⁷¹ Szirmai, retrouvait sa bonne humeur quand en décembre, par temps de neige, il le voyait marcher encore pieds nus. Il entreprit de se rassurer : «Ah ! Ah ! C'est comme ça ! Si seulement une petite pneumonie ou une méningite pouvait m'en débarrasser !» Mais ceci était resté à l'état de souhait et une tache honteuse demeurait sur l'honneur de ce seigneur hongrois : il avait un enfant naturel et, qui plus est, d'une jeune Roumaine habitante du quartier des Tziganes. Ce sentiment qui s'était fait de plus en plus inconfortable, n'était pas tellement dû à sa conscience. Celle-ci était forte et pouvait en supporter, mais il y avait... la société. Il y avait sa future belle-mère qui détestait les paysans roumains, et il y avait sa fiancée, catholique dévote, extrêmement pointilleuse sur le chapitre de la réputation de Monseigneur l'Ispan.

Tant qu'il fut petit, l'enfant ne lui causa aucun souci.

Il se confondait avec les autres enfants, comme un petit porcelet dans son troupeau. Personne ne s'en préoccupait. Mais un beau jour, très exactement durant les mois qui précédèrent son mariage, Monsieur Szirmai s'aperçut que l'on parlait beaucoup de son enfant illégitime dans le village. «Tiens ! Comment a-t-on pu découvrir ça ?»

Après l'automne vint l'hiver, après le printemps l'été et le petit arbre sauvage était devenu envahissant. Il s'en allait rôder jusqu'à la fin du jour dans le

¹⁷¹ N.D.T. Ispan : haut dignitaire de l'ancienne administration du Royaume de Hongrie.

moulin, à la taverne, partout où il y avait foule, et pour cinquante bani¹⁷² ou quelques pommes, il exécutait la danse du damage¹⁷³.

On lui demandait :

- Comment t'appelles-tu ?

- Michou Szirmai.

- Qui est ton père ?

- Monseigneur l'Ispan Michel Szirmai.

- Alors, tu es le petit Ispan. Dis donc voir à ton père qu'il te donne un petit poulain du haras de Monsieur le Baron. Il ne convient pas que tu ailles à pied. Si tu le vois, cours derrière lui et crie : «Papa, donnez-moi un poulain !»

Ce jeu plaisait aux paysans.

Le directeur de l'école qui pour une raison quelconque s'était pris de querelle avec l'Ispan, acheta donc un chapeau vert pour Michou et le para d'une plume de geai. Pour que le petit Ispan ressemble davantage au grand. Pour que le monde le voie, pour que la fiancée et sa maman suffoquent d'indignation quand Michou s'arrêterait sur la colline et se mettrait à crier à pleine gorge :

- Papa, donnez-moi un poulain !

Ce jeu plaisait aussi à l'enfant. Mais parfois il devenait soudain tout triste et on pouvait lui promettre n'importe quoi, il ne dansait plus, il n'appelait plus son père. Il n'avait plus cœur qu'à s'en aller traîner chez lui dans la cour. Il regardait les gens qui revenaient de la foire du jeudi et avec une envie douloureuse interrogeait ses petits camarades : «Qu'est-ce qu'il t'a rapporté, ton père ?» A l'un, c'était un sifflet en sucre d'orge, à un autre un cœur en biscuit avec un petit miroir... A chacun, son père avait rapporté quelque chose de la foire. A lui, personne ne lui rapportait jamais rien. Sa mère allait une fois par an à la foire, en rentrant elle lui disait toujours : «Les marchands forains se sont battus, les tentes se sont renversées, je n'ai pas pu te rapporter un cœur en biscuit avec un petit miroir».

Un jour, Michou fit un rêve : il se trouvait dehors sur la colline, un troupeau de chevaux y passait et à côté son père galopait sur son beau cheval. Michou criait derrière lui : «Papa, donnez-moi un cheval !» Alors, Monseigneur l'Ispan s'approchait de lui, descendait de sa selle ouvragée, lui caressait la tête et lui disait : «Lequel veux-tu ? Choisis-toi un petit poulain». Et on ne savait d'où, comme s'il venait de descendre du ciel, surgissait un petit poulain au chanfrein marqué d'une étoile. Michou sautait sur son dos et se mettait à galoper dans les prairies odoriférantes. Au matin, quand il s'éveilla, il se souvenait encore comme il se sentait bien quand le vent sifflait à son oreille.

Ce rêve le rendit triste pendant des semaines. Il ne cessait de chercher une occasion pour pouvoir approcher son père et lui adresser réellement la parole.

² N.D.T. — Bani : petite monnaie roumaine.

¹⁷³ N.D.T. — Danse du damage de la grange : danse exécutée après la moisson, quand on rentre la récolte.

Or, voilà qu'un jour Monseigneur l'Ispan s'en vint à passer à pied devant l'école. Il avait dans la tige de l'une de ses bottes la petite badine qu'il faisait siffler derrière le dos des ouvriers agricoles quand il les surveillait. Michou lui emboîta le pas, le rattrapa et se mit à crier : «Papa !» Monseigneur l'Ispan ne l'entendit pas. Ils n'étaient pourtant qu'à quelques pas l'un de l'autre. Michou se mit à crier une seconde fois et il se rendit alors compte qu'il ne criait pas vraiment, ce n'était qu'une grande angoisse qui lui faisait murmurer en lui-même : «Papa !» Monseigneur l'Ispan perçut le souffle haletant de l'enfant, il se retourna et lui adressa la parole :

- Qu'est-ce qu'il y a, mon compère ? Où cours-tu comme ça ?

- Je vais... je vais à l'école - dit Michou d'une voix étranglée.

- Qui t'a appris à crier comme ça derrière moi ?

- Je ne... - grinça Michou. - Je n'ai pas crié... Je disais seulement que si j'avais un petit poulain... mais je le disais comme ça...

- Eh bien, tiens... achète-toi un sucre d'orge et ne crie plus !

Monseigneur l'Ispan lui mit un lej¹⁷⁴ dans la main.

Michou entra à l'école comme un prince. A la récréation il alla acheter un sucre d'orge et, fier de bonheur, le partagea entre ses camarades. - «C'est mon papa qui me l'a donné - plastronnait-il. - Nous sommes venus ensemble ce matin et il m'a dit qu'il me donnerait aussi un poulain. Il me donnera celui sur lequel je galopais dimanche dans la prairie : il a un beau front marqué d'une étoile. Je galopais. Le vent sifflait à mon oreille».

- Tu mens, Michou ! - disaient les enfants. - Il n'avait pas d'étoile sur le front.

Depuis ce jour, par plaisanterie ils l'appelèrent : «Michou, le garçon au front marqué d'une étoile». - «Hé, Michou, tu as une étoile sur le front !» Michou ne se fâchait pas pour ça. Il se contentait de sourire et il continuait à mijoter des rêves sur son poulain au pied rapide.

Mais quand sa mère rentra un jour en pleurant du domaine seigneurial et raconta qu'on ne lui donnerait plus de travail, car son fils s'était moqué de Monseigneur l'Ispan, Michou prit soudain conscience qu'il n'était pas le fils de Monseigneur l'Ispan, mais seulement son déshonneur et il décida qu'il allait se venger.

Et vint le jour de la vengeance !

Un matin d'automne, entrèrent dans le village des gendarmes coiffés de plumes de coq. Ils arrachèrent le portrait du roi de Roumanie des murs de la Mairie et à sa place y mirent celui du Régent Horthy. Ils chassèrent l'ancien maire et ce fut le père de Monseigneur l'Ispan qui siégea à sa place. Dans la joie du grand jour, Monseigneur l'Ispan prit la décision de se marier.

¹⁷⁴ N.D.T. — Lej : unité monétaire roumaine.

L'on se lança donc au domaine seigneurial dans de grands préparatifs culinaires.

On tua des cochons, des oies, des poulets. Le chou farci mijotait dans d'immenses marmites et les filles de service ne cessaient de serrer dans des chambres froides une infinité de bons gâteaux parés aux couleurs nationales. Dans la cour, sous le grand mûrier, le goulasch que l'on destinait à la valetaille, cuisait dans des chaudrons d'un noir de suie et son bon fumet se répandait dans tout le village. Les cochers firent reluire la calèche montée sur pneumatiques. Sur ordre de Monseigneur l'Ispan, les musiciens se mirent à jouer dès l'heure de midi pour accueillir au son de l'Hymne national les nobles invités qui arrivaient en auto, à cheval ou en voiture. On préparait une noce splendide qui durerait trois jours.

Michou rôda toute la journée dans le domaine. Hébété, affamé, il admirait les seigneurs hongrois revêtus de leurs costumes de cérémonie à cocarde, les brillantes calèches, les chevaux fougueux. Il supportait même que les cochers se moquent de lui : «Eh bien, petit Ispan, voilà que ton père se marie. Dis à ta mère de ne pas l'attendre, car elle est pauvre et son acte de baptême n'est pas le bon».

Michou ne comprenait pas pourquoi ils parlaient de l'acte de baptême de sa mère. Tout ce qu'il savait, c'était que Monseigneur l'Ispan se mariait et que sa mère et lui n'auraient plus de travail au domaine... par sa faute, car il était monté sur la colline et avait crié derrière son père.

Dans l'après-midi, les fiancés partirent pour l'église, suivis par tous les gens de la noce en toilettes froufrouantes et fleurant bon l'eau de Cologne. La longue cérémonie débuta par un beau chant d'action de grâces et se termina par l'Hymne national. Michou resta, lui aussi, à l'écouter jusqu'au bout. Sa mère était là également, derrière une colonne, pâle, indifférente, elle regardait bouche bée. Michou se blottit contre elle ; il aurait aimé lui dire quelque chose, mais il n'osait pas broncher dans cette ambiance solennelle. Il aurait voulu lui dire : «Ne te fais pas de chagrin, Maman, nous allons partir dans un autre domaine et là, nous aurons du travail». Puis, l'orgue se mit à résonner, les gens sortirent de l'église et toutes les voitures s'alignèrent devant le presbytère. Le jeune couple entra chez le prêtre pour signer le registre des mariages.

Ce fut alors que Michou découvrit ce qu'il avait à faire.

Il se blottit derrière la porte cochère, se fit tout petit et se mit à attendre, le coeur battant. Il attendit longtemps, fronçant son petit front sombre et tout rempli de crainte et d'audace. Il n'avait qu'une seule pensée : «Si je suis son déshonneur, qu'au moins il le voie». Il attendait, prêt à bondir pour mettre son projet à exécution. Enfin, Monseigneur l'Ispan sortit, son épouse au bras. L'air compassé, ils passèrent la porte cochère et tout à loisir ils s'installèrent dans le carrosse monté sur pneus. Les gens de la noce défilèrent à leur tour, les cochers, tout fiers, firent caracoler les gros chevaux et, venant tout par derrière, entassés sur des charrettes, les tziganes de Kolozsvár attaquèrent leur partie.

Mais quand les chevaux du carrosse du jeune couple détalèrent, Michou bondit de sa cachette, se hissa à l'arrière du carrosse et, se penchant entre le marié et

la mariée, se mit à crier d'une voix de fausset, à pleine gorge, au seuil de l'état de transe :

- Papa ! Papa ! Donnez-moi un cheval !

La mariée poussa un faible cri. Monseigneur l'Ispar se retourna pour regarder Michou et avec une colère rentrée, en grimaçant un sourire, il lui dit :

- Descends de là et file !

Mais, au milieu des rires des paysans qui faisaient les badauds au bord de la route, Michou ne faisait que crier en gigotant sur les essieux :

- Papa ! Papa ! Donnez un cheval à votre fils !

L'ispar arracha le fouet des mains du cocher et le prenant à deux mains, frappa Michou à droite et à gauche sur la figure. Son sang jaillit : il en fut aveuglé. Les chevaux étaient lancés au grand galop, tout s'écroula devant lui, mais il se cramponnait convulsivement au siège et criait tant qu'il pouvait. Il ne savait plus lui-même ce qu'il disait, il ne savait qu'une chose, c'était qu'il était là, debout sur les essieux, et que les rires bruyants des paysans fusaient tout au long de la route.

Une main forte le saisit alors à la poitrine et l'instant d'après la voûte du ciel disparaissait aux yeux de Michou. Disparurent aussi le village et les paysans qui riaient. Des ressorts de calèches, des roues, des essieux et des sabots de chevaux ferrés passèrent, tout brillants, au-dessus de lui. Puis, quand sur un geste effrayé du cocher, les chevaux de la troisième voiture se cabrèrent soudain, le timon se mit à craquer et déjà il gisait, immobile, dans la poussière.

Sur son front sombre, car elle était là, s'éteignit l'étoile.

Et dans le silence soudain retombé, on n'entendit plus que sa voix comme un écho revenant du lointain :

- Papa ! Papa ! Donnez-moi un cheval !

COMPTES RENDUS

Mária FARKAS : *A Nouvelle Revue de Hongrie mint kultúraközvetítő folyóirat* («La Nouvelle Revue de Hongrie : un foyer influent de la culture hongroise»). Thèse de Doctorat.

«Doktori mestermunkák», Gondolat, Budapest, 2004, 203 pages.

La *Nouvelle Revue de Hongrie* (revue mensuelle publiée en français) a joué un rôle de premier ordre dans la vie intellectuelle de l'entre-deux-guerres. Cette revue, foyer influent de la culture hongroise, a souhaité, d'abord et surtout, transmettre en Europe les principaux acquis de son pays ; d'autre part, elle a largement contribué à la propagation en Hongrie des valeurs européennes. Toutefois, en dépit de ces mérites, nul chercheur ne s'est proposé jusqu'ici de dresser un panorama complet de la revue et d'en révéler la véritable portée - il s'ensuit que le livre de Mária Farkas doit être salué à plusieurs égards. D'une part, ce travail est censé combler une lacune : « Si la *Nouvelle Revue de Hongrie* remplit un rôle éminent dans l'histoire des relations franco-hongroises, elle demeure, dans notre histoire culturelle, un terrain encore inexploré. La présente étude vise à s'acquitter de cette dette », lit-on dans la Préface (7).

D'autre part, l'originalité de M. Farkas se révèle dans le choix même de son sujet : la *Nouvelle Revue de Hongrie* a cherché, toute son existence durant (1932-1944), à mettre l'accent sur la dimension européenne de la culture hongroise, tâche qui est aujourd'hui d'une brûlante actualité. Sans prétendre à l'exhaustivité, mais désireuse d'offrir un examen approfondi, l'auteur souhaite mettre en relief le rôle de médiateur culturel qu'entreprend la *Nouvelle Revue de Hongrie* : « Je souhaite examiner, d'une manière détaillée, les écrits ayant trait à la culture hongroise - à la littérature, à l'ethnographie, aux beaux-arts, à l'architecture et à la musique. Je laisserai donc de côté l'analyse des aspects idéologiques, historiques, politiques et économiques de cette problématique : une telle interrogation devrait forcément constituer l'objet d'une nouvelle étude » (7).

Dans la première partie de son livre, M. Farkas a soin d'esquisser, à juste titre, l'arrière-plan historique dans lequel la *Nouvelle Revue de Hongrie* prend place. Pour ce qui est de l'arrière-plan culturel, elle attire l'attention sur l'activité de Kuno Klebelsberg dont le mérite est sans doute incontestable dans le développement et l'amélioration des rapports franco-hongrois.

M. Farkas consacre un chapitre important à la présentation de la *Revue de Hongrie* - qui doit être considérée comme une sorte de préfiguration de la *Nouvelle Revue de Hongrie* -, grâce à laquelle se dessine le rôle de rédacteur qu'y occupe Vilmos Huszár.

La partie la plus intéressante du livre est celle, me semble-t-il, qui porte sur la figure, la carrière et l'œuvre de József Balogh, rédacteur en chef de la *Nouvelle Revue de Hongrie* : en assurant simultanément la rédaction de *Magyar Szemle* et de

Hungarian Quarterly, Balogh joue un rôle décisif dans le devenir de son journal. Ce chapitre est d'autant plus précieux qu'il est le premier à mettre au jour la personnalité de Balogh, remplie de contradictions et l'immense travail qu'il a entrepris en vue d'affirmer la haute qualité de la vie culturelle hongroise et la richesse de ses rapports intellectuels.

La présentation proprement dite des écrits parus dans la *Nouvelle Revue de Hongrie* est divisée en quatre grands sous-chapitres qui embrassent, respectivement, plusieurs domaines de la culture hongroise. Cette partie du livre frappe par la variété des sujets traités (examen des articles sur la littérature, les arts, l'ethnographie et la musique) et par la minutie des analyses menées par l'auteur qui ne manque pas de démontrer le principal intérêt de ces articles, soucieux à la fois d'affirmer le caractère spécifiquement magyar et l'aspect profondément européen de la vie culturelle du pays.

L'excellent travail de Mária Farkas prouve que la *Nouvelle Revue de Hongrie* mérite une place privilégiée dans l'histoire de la culture et de la presse hongroises : « La *Nouvelle Revue de Hongrie* est à considérer comme le miroir de l'âme hongroise, âme porteuse de l'esprit européen » (193).

GABRIELLA TEGYEY
Université de Veszprém

GYULA KRÚDY : *Héliotrope*, traduit du hongrois par A.C. Folinais, L'Harmattan, 2004, 274 pages.

La lecture d'*Héliotrope* (*Napraforgó*, 1917) nous plonge au sein d'un monde en perpétuel devenir : l'unité de temps et de lieu apparaît bouleversée à plaisir, la faune et la flore des marais de la Tisza – les pierres mêmes – suscitent d'étranges pulsions parmi des humains qui surgissent, se déchirent et disparaissent au gré de chapitres savamment reliés entre eux, en une structure rhapsodique qui s'éclaircit peu à peu.

A cet égard, le personnage de Pistoli, séducteur lunatique, Falstaff suicidaire, incarne l'élan vital qui irrigue *Héliotrope*, ainsi que la neurasthénie qui le sape. Femmes et hommes s'agrègent ou s'opposent à lui, en un va-et-vient comparable au jeu des atomes, des humeurs, au cycle des saisons, ou à l'enchevêtrement des récits qui forment la trame du texte. La disparition de Pistoli, dans un déluge de feu, apaise les passions exacerbées, mais laisse chacun insatisfait - « *les morts emportent avec eux une partie de la vie des vivants* » (259).

Résonne alors, au sein de l'ouvrage, une tonalité plus sourde, élégiaque, liée au temps qui stagne. L'ultime chapitre organise la rencontre, suggérée par Pistoli mais longtemps différée, d'Evelyne, jeune femme idéaliste et délaissée, et d'Álmos Andor (André le Rêveur), hobereau courtois et dépressif qui « *s'arrêtait de vivre (...) chaque fois qu'il voyait la jeune Evelyne plus longtemps que d'habitude, et lorsque l'amour, le harcèlement des loups, la tourmente hurlante du vent le brisaient* » (p.33). Les deux s'aiment tacitement, mais si elle souhaite vivre au présent un amour qui la protégera dans le futur, lui repousse ce moment, pourtant longuement désiré, car rien ne presse : tout sera toujours comme avant.

Au travers de leur dernier dialogue, aussi parfait, en son incertitude, que celui d'*Oncle Vania*, Krúdy le Rêveur nous rappelle qu'il avait su percevoir, puis décrire, la mélancolie douceâtre du temps immobile – « *Une vie de folie se précipite sur d'autres routes, nous, nous regardons les tournesols s'ouvrir, grandir et se faner. Il n'y a pas longtemps, ils ressemblaient encore à de grands dahlias, mais aujourd'hui, à l'automne, ils servent de chaume sur le toit.* » (274).

OLIVIER BICKART

GÉZA OTTLIK : *Entre mythe et réalité d'une œuvre littéraire*
Mémoire de Maîtrise

Le sujet de ce mémoire est le mythe qui depuis les années 80 entourait l'œuvre et le personnage de l'écrivain Géza Ottlik, à tel point qu'il nous est devenu difficile d'approcher cette œuvre sans être influencé par le mythe.

J'ai été intéressée par Ottlik pour plusieurs raisons. Tout d'abord, à cause de l'influence qu'il a exercée sur les jeunes prosateurs. Pour ma génération, Ottlik était une évidence, un écrivain inévitable. Cependant, durant mes études en Hongrie, son nom a rarement été mentionné. Il était en quelque sorte un auteur que le public lisait mais que les réseaux officiels de la littérature ignoraient. Je tiens à ajouter que la situation décrite ne s'applique qu'à la période précédant 1990. Depuis la mort d'Ottlik qui coïncidait exactement avec le changement du régime, une révision s'est déroulée dans l'enseignement de la littérature également et l'œuvre de Géza Ottlik fait désormais partie de la matière scolaire actuelle. Un honneur que, soit dit en passant, il ne s'est jamais souhaité.

Lorsque j'ai entrepris la rédaction, l'adoption d'une forme avec une première partie présentant la biographie et l'activité littéraire de l'auteur et une deuxième partie consacrée au mythe me semblait judicieuse.

Dans le cas de Géza Ottlik, à cause du petit nombre des œuvres, une présentation complète était possible. A part cela, j'ai essayé de montrer que son œuvre constitue un ensemble homogène conformément à ses intentions. Tout au long de sa carrière, Géza Ottlik est resté un *outsider* du monde littéraire. Il se tenait à distance des institutions officielles de la littérature et des médias. Ainsi, sa biographie d'écrivain est également atypique : après des études secondaires dans une école militaire, il poursuit des études de mathématiques et de physique à l'université. Tous les deux ont eu une grande influence sur Ottlik et l'école fournira le thème principal de son œuvre. Ensuite, pendant plusieurs années, il rédige pour un quotidien une rubrique consacrée au bridge, jeu qu'il pratique avec passion, et ne publie que quelques rares nouvelles, essais et critiques. Mihály Babits publie dans la revue *Nyugat* une nouvelle de l'auteur en 1939. Cela représente sa consécration et tout au long de sa vie, il restera fidèle à l'héritage de la revue qui a lancé sa carrière. Cette nouvelle précoce, qui s'intitule *La légende Drugeth* présente déjà plusieurs caractéristiques de la narration de l'auteur tels que le procédé de la mise en abîme ou le recours à la première personne pour le narrateur. Pour la première fois apparaît chez Ottlik le motif de l'école militaire.

Après la guerre, dans la situation politique transformée, Ottlik se retrouve réduit à la traduction des littératures anglaise et allemande. Sa création littéraire sera immobilisée pour une dizaine d'années. Ce silence imposé a pris fin en 1957 avec la publication de *Hajnali háztetők* qu'il a écrit au moment où il se trouvait aux prises avec son chef-d'œuvre, *Iskola a határon* (Une école à la frontière). C'est pour sortir de l'impasse qu'il a entrepris de rédiger un court roman divertissant. Ce roman est un prétexte direct à l'écriture d'*Une école à la frontière* qui paraîtra deux ans plus tard. On y retrouve déjà quelques-uns des personnages du roman principal et un de ces épisodes sera intégré avec peu de modifications dans *Une école à la frontière*.

Ce roman, qui plus tard deviendra le symbole de la maturité de la prose hongroise, est paru en 1959. Salué par la critique dès sa parution, il faudra encore presque vingt ans pour qu'on remarque qu'Ottlik a écrit un des romans majeurs de la littérature d'après-guerre.

La reconnaissance arrivera au début des années 80, lorsqu'une génération enthousiaste d'écrivains découvre en Ottlik l'héritier d'une grande tradition littéraire et le précurseur d'une écriture postmoderne. A partir de cette période, se développe une littérature abondante concernant l'œuvre d'Ottlik et les analyses d'*Une école à la frontière*.

Le "mythe Ottlik" s'est construit sur plusieurs éléments : d'une part sur le silence de l'écrivain et sur son attitude intransigeante à l'égard du pouvoir, d'autre part sur le fait que la réception faite à son œuvre était réduite à la lecture d'*Une école à la frontière*.

Le roman en question, porté au rang de texte sacré de la littérature hongroise par la copie qu'en a fait Péter Esterházy, est considéré aujourd'hui comme l'un des romans hongrois les plus importants de la seconde moitié du vingtième siècle. Il est devenu l'œuvre de référence pour la nouvelle prose hongroise des années 70 et 80, dont les personnalités marquantes comme Péter Esterházy et Dezső Tandori se rattachent explicitement à cette œuvre. Comparés à cela, tous les autres textes de sa production littéraire peuvent être considérés comme des tentatives successives, comme un rapprochement continu vers *Une école à la frontière*. Avec un peu d'exagération on peut dire que toutes les personnes ayant un poids aujourd'hui dans la prose hongroise, même ceux qui en défont les formes traditionnelles, se réclament de lui. Autrement dit, pour reprendre l'expression de Péter Lengyel, tous les représentants de la prose actuelle ont surgi de la "cape" d'Ottlik.

L'aura qui entourait sa personne ne tenait pas uniquement aux qualités indiscutables de son œuvre. Le culte envers Géza Ottlik s'est créé pendant le régime de Kádár, dictature post-stalinienne qui s'étend de 1957 et 1989, et le phénomène est indissociable du contexte historique et politique. L'écrivain gardant une distance sans équivoque au pouvoir représentait pour les lecteurs une sorte de résistance morale vis-à-vis du régime.

Une des caractéristiques du culte littéraire, ainsi que nous montre György Tverdota dans son livre écrit sur la naissance du culte envers Attila József, *A komor föltámadás titka*, est que les personnes qui y participent ne respectent pas l'autonomie des œuvres, et l'un des comportements les plus fréquents consiste à appliquer sur la réalité de la vie de l'objet du culte des affirmations, des événements tirés de son œuvre. Dans le cas du culte voué à Ottlik, *Une école à la frontière* en particulier, et le dernier roman de l'auteur, *Buda*, dans une moindre mesure, ont été le vecteur de ce genre de procédés. *Buda* se prêtait d'autant plus facilement à la pratique d'enrichissement du mythe que les rapports autobiographiques y sont plus évidents.

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons exposé la biographie et la carrière de Géza Ottlik, étape nécessaire en particulier pour les lecteurs français, mais non négligeable pour les lecteurs hongrois, car la vie de cet écrivain très discret

est restée longtemps méconnue et, n'a pas jusqu'aux années 90 fait l'objet de recherches. Même la monographie très complète de Mihály Szegedy-Maszák passe rapidement sur les faits biographiques. Cependant, dans le domaine du mythe littéraire, la dissociation obligatoire de la biographie et de l'œuvre pratiquée actuellement par l'histoire littéraire n'est réalisable qu'à un certain degré. Nous pouvons dire que l'observation de la carrière de l'auteur et de l'œuvre qui se crée n'est envisageable qu'à l'aune de la réception de l'œuvre. Car celle-ci peut être longtemps déterminée par l'image que les contemporains se sont fait d'elle. Et à l'inverse, l'accueil qu'il obtient détermine également la carrière d'un auteur et exerce une influence considérable sur l'ensemble de l'œuvre, de la même façon que dans l'œuvre elle-même une réception réussie et hypothétique est calculée d'avance.

Ensuite, nous avons choisi de faire une présentation complète avec toutefois une insistance sur le roman principal.

Dans la deuxième partie, nous avons examiné l'orientation culturelle autour de l'auteur, et les éléments qui ont donné naissance à ce culte, pour voir dans quelle mesure ils étaient liés à l'œuvre et dans quelle mesure ils étaient sociaux ou politiques.

L'actualité de ce sujet vient du fait qu'aujourd'hui le mythe Ottlik est utilisé pour justifier l'affirmation absurde selon laquelle Ottlik n'est pas l'auteur (ou en tout cas pas le seul) d'*Une école à la frontière*. Nous avons écrit ci-dessus qu'*Une école à la frontière* est considéré aujourd'hui comme l'un des romans hongrois les plus importants de la seconde moitié du vingtième siècle. Cependant, depuis la publication de son roman posthume, *Buda*, la réception de l'œuvre d'Ottlik est entrée dans une nouvelle période. En effet, on a pu observer dans ces dernières années que certains écrivains postmodernes se détournaient de leur idole. L'accueil particulièrement glorieux de l'œuvre a indubitablement attiré les vellétés destructrices. C'est ainsi que des soupçons sont apparus au lendemain de la publication posthume de *Buda*, mettant en question l'identité de l'auteur d'*Une école à la frontière*. Ceux qui soutiennent l'accusation selon laquelle le chef-d'œuvre d'Ottlik, vu la qualité et le style de son écriture, ne s'intègre pas dans le reste de son œuvre, ont avancé le nom d'István Örley, écrivain et ami d'Ottlik comme auteur ou co-auteur possible d'*Une école à la frontière*.

Mais pourquoi le mouvement postmoderne se détache-t-il aujourd'hui de son idole ? La raison en est en partie que ce mouvement a obtenu non seulement la légitimité mais aussi qu'il est tout simplement devenu un académisme. Il n'a donc plus besoin ni d'"ancêtre" ni d'animal totémique.

La raison du succès d'Ottlik parmi les jeunes auteurs s'explique par le fait qu'il a réussi à créer un monde complet malgré le peu d'événements de sa vie. Par cela, il a indiqué le caractère hypothétique du réalisme sans cesse revendiqué, et de plus, il pouvait servir d'exemple pour la génération suivante.

KRISZTINA BOTTAI
Université de Paris III

Le personnage du séducteur mélancolique dans l'œuvre de Gyula Krúdy
Mémoire de Maîtrise

Notre sujet : « *Le personnage du séducteur mélancolique dans les ouvrages de Gyula Krúdy* » se trouve à la confluence de plusieurs approches : l'établissement d'une typologie qui englobe la figure paradoxale d'un «séducteur mélancolique», l'étude des effets littéraires de l'acédie ainsi que l'hypothèse d'une esthétique mélancolique propre à Krúdy.

De telles analyses ouvrent la voie à de nombreuses questions, telles que la métamorphose, l'androgynie et la rhétorique du séducteur, la polyphonie narrative et temporelle, l'humour et la sexualité mélancoliques, les êtres de fuite et leur prédilection pour les cimetières etc.

Plus que le nombre restreint d'œuvres de Krúdy traduites en français, c'est la variété des séducteurs qui nous a paru problématique. En effet, les différences sont parfois de taille entre Pistoli et Álmos Andor, Szindbád et Pál Pálfi, Emléki et le don Quichotte de *Pirouette*, Nagybotos, N.N et Rizujlett. De surcroît, la complexité des personnages se trouve renforcée par l'humour de Krúdy, qui s'ingénie à brouiller les pistes et à surprendre le lecteur. Elle tient également au monde protéiforme dans lequel l'auteur fait évoluer ses personnages, à leur identité ambiguë, voire spectrale. Un point commun, cependant, à tous ces séducteurs : à travers leur quête du temps présent, ils se heurtent à la question de la mort, que leur humour mélancolique permet sans cesse de nier.

Nos analyses suscitent alors la question d'une éventuelle esthétique mélancolique chez Krúdy. En témoignent les phrases morcelées, évanescences, qui traduisent une réalité fugitive et répétitive ; les auto-portraits désabusés des séducteurs ; l'omniprésence des cimetières décrits comme des cocons protecteurs, en dehors desquels ces êtres de fuite voient leur identité estompée, diluée, jusqu'à ne plus subsister qu'à l'état de souvenir ; et plus largement, toute une poétique de l'eau (rivière, neige, glace), des traces et de la disparition qui apparaît liée au séducteur mélancolique, et l'englobe au sein d'un monde plus vaste et plus riche, dont il n'est qu'un fragment.

En dernier lieu, les difficultés subsistent : pourquoi le personnage du séducteur se retrouve-t-il souvent absent, absorbé par le paysage – comme si le récit ne pouvait s'appuyer sur un tel être fantomatique, dépourvu de véritable substance, qui ne semble vivre que pour ensuite s'enfuir ? Que dire de cet humour mélancolique particulier, d'essence carnavalesque, fondé sur l'inversion cosmique des réalités ; de ce style qui défait l'homme, et cherche à nier ce qu'il est censé définir ? Comment entendre, enfin, une nature saturée de signes énigmatiques, qui semble elle-même irriguée par une énergie mélancolique ?

La conclusion demeure ouverte : les descriptions tout en volutes du séducteur mélancolique rejoignent l'esthétique des traces chère à Krúdy - les preuves d'une existence se révèlent fugaces, seule leur quête est éternelle.

OLIVIER BICKART
Université de Paris III

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 2003-2004

Dans l'établissement de cette bibliographie notre source principale fut la banque de données ELECTRE.

Littérature

BÁNFFY, Miklós, *Vous étiez trop légers*, traduit par Jean-Luc Moreau, Phébus, Paris, 528 p.

« Ce deuxième volet de la fameuse « Trilogie de Transylvanie », chef d'œuvre du romancier Miklós Bánffy (1873-1950), renvoie au tout début du XX^{ème} siècle où la brillante aristocratie danubienne s'exténueait dans les mille fêtes et mille complots pour tenter d'oublier qu'elle dansait au bord du gouffre. (Texte de l'Institut Hongrois de Paris)

KERTÉSZ, Ákos, *Le prix de l'honnêteté*, traduit par Georges Kassai et Gilles Bellamy, L'Harmattan, Paris, 2004, 257 p.

« Ce roman met en scène un policier tsigane aux prises avec le crime, la corruption, le détournement de fonds, le racisme, l'immoralité, et toutes ces sortes de choses. » (quatrième de couverture)

KERTÉSZ, Imre, *Liquidation*, traduit par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Actes Sud, Arles, 2004, 127 p.

« Dans ce poignant chef-d'œuvre, Kertész appréhende les suites tardives d'une tragédie vécue au début de la vie. L'auteur donne ici pour la première fois une large place à la voix des femmes, épouses et amoureuses, elles aussi habitées par les différentes faillites de leur vie. » (quatrième de couverture)

KRÚDY, Gyula, *Héliotrope*, traduit par Anne Folinai, L'Harmattan, Paris, 2004, 275 p.

Les souvenirs du passé, les rumeurs sur les défunts s'entremêlent aux passions individuelles de chacun des personnages du roman.

MÁRAI, Sándor, *Un chien de caractère*, traduit par Georges Kassai et Zéno Bianu, Albin Michel, Paris, 2003, 222 p.

« C'est un exercice de style, drôle et subtil, qui ravira les amateurs de Sándor Márai comme ceux de la gent canine. » (Lire, février 2004)

MÁRAI, Sándor, *Mémoires de Hongrie*, traduit par Georges Kassai et Zéno Bianu, Albin Michel, Paris, 2004, 425 p.

« On ne savait encore rien de Yalta. On savait seulement que les Russes étaient là, que les Allemands étaient partis et que la guerre se terminait bientôt. » (Márai)

MOLNÁR, Ferenc, *Liliom*, traduit par Krisztina Rády, Alexis Moati, Stratis Vouyoucas, Editions théâtrales, 2004, 96 p.

Dans une fête foraine, une jeune bonne à tout faire, Julie, tombe éperdument amoureuse d'un bonimenteur de foire, Liliom.

MÓRICZ, Zsigmond, *L'épouse rebelle*, traduit par Suzanne Horváth, Phébus, Paris, 2003, 337 p.

« On rit, un peu jaune, et l'on s'aperçoit à l'instant du happy end que les choses ne sont pas forcément aussi drôles qu'elles en ont l'air. » (quatrième de couverture)

NÁDAS, Péter, *La mort seul à seul*, traduit par Marc Martin, Esprit des péninsules, Paris, 2004, 288 p.

Récit de la mort clinique de l'auteur suite à un infarctus du myocarde. Histoires mises en parallèle, l'écriture et l'image, les photographies de l'auteur, se suivent.

PAP, Károly, *Azarel*, traduit par Frédérique Kaczander et Agnès Kahane, Mercure de France, Paris, 2003, 231 p.

C'est à l'âge de quarante ans que Károly Pap (1897-1944) écrit son meilleur roman *Azarel*, drame psychologique de l'enfant dressé contre sa famille, de son débat intérieur entre les entraves de la tradition et de l'oppressante ambiance sociale.

Poétique du fantastique, Cahiers de la Nouvelle Europe N°1, revue publiée par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises (Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle), L'Harmattan, 2004, 89 p.

Le présent volume offre quelques-unes des études les plus récentes consacrées au genre fantastique et proposées lors du colloque organisé en mai 2003 par le Centre d'Études et de Recherches Comparatistes et le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises.

RITTERBAND, Olly, *Chaque mot est un cri*, Auschwitz, 1944-1945, traduit par Olivier Gouchet, préface de Simone Veil, Nyon (Suisse), Esprit ouvert, 2003, 93 p.

Issue d'une minorité juive de langue hongroise, l'auteur est déportée avec sa famille en mai 1944 à Auschwitz. Elle commence son journal, interrompu par une longue marche jusqu'au camp de Bergen-Belsen à cause de l'avance soviétique. Puis c'est le sauvetage par la Croix-Rouge suédoise.

SIEGEL, Aranka, *Sur la tête de la chèvre*, traduit par Tessa Brisac, Gallimard-Jeunesse, Paris, 2003, 334 p., (Folio junior).

Relate l'histoire de l'auteur, une Juive hongroise, du début de la guerre en 1939 à la déportation de sa famille en mai 1944 à Auschwitz.

SZABÓ, Magda, *La Porte*, traduit par Chantal Philippe, Viviane Hamy, Paris, 2003, 379 p.

« Le prix Femina étranger, décerné par onze voix sur douze à *La Porte* de Magda Szabó, romancière hongroise un temps traduite en France puis oubliée, met en lumière une irremplaçable icône : Emerence. Emerence a existé. Concierge et

femme de ménage, née en 1904, placée à l'âge de 13 ans, Emerence rayonne pendant vingt ans dans la vie d'un couple d'intellectuels de Budapest, Magda Szabó et son anglophile de mari. » (Libération, 20/11/2003)

VÁMOS, Miklós, *La neige chinoise et autres nouvelles*, traduit par Clara Tessier, Laure Penchenat et Kati Jutteau, L'Harmattan, Paris, 123 p.

« En croquant avec un humour incisif et un sens précis du détail des personnages du quotidien, Miklós Vámos s'attache à décrire plus particulièrement les relations entre hommes et femmes. Ces nouvelles insolites, rythmées en séquences brèves, nous entraînent dans un jeu de rencontres qui se font et se défont. » (quatrième de couverture)

Linguistique

SZABÓ, Dávid, *L'argot des étudiants budapestois*, ADÉFO-L'Harmattan, Paris, 2004, 326 p.

En apportant de nouveaux éléments à nos connaissances relatives aux universaux argotiques, voire aux universaux linguistiques, cet ouvrage, outre son apport à la sociolinguistique, constitue une contribution à l'étude du langage comme instrument de communication et comme expression de l'activité cognitive qui y est associée.

SZENDE, Thomas, MÁTÉ, Györgyi (éditeurs), *Frontières et passages*, Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction, Peter Lang, Bern, 2003, 357 p.

Ce volume contient le texte des communications présentées au cours du colloque franco-hongrois sur la traduction organisé par l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, à Paris, les 25, 26, et 27 octobre 2001.

Histoire et civilisation

BOISSERIE, Etienne, *Un conflit entre normes européennes et mémoires nationales : la question magyare en Roumanie et en Slovaquie (1993-1997)*, L'Harmattan, Paris, 2003, 399 p.

L'auteur étudie l'évolution de la situation de la minorité magyare en Hongrie et en Slovaquie, montre les contradictions entre la prise en compte de ces minorités par ces Etats (condition nécessaire pour que l'Occident leur reconnaisse un « degré suffisant de démocratie ») et les discours officiels définissant la minorité magyare comme une menace pour ces nations.

CEVINS, Marie-Madeleine de, *L'Église dans les villes hongroises à la fin du Moyen-Age*, Publication de l'Institut Hongrois de Paris, Dissertationes I., Budapest-Paris-Szeged, 2003, 419 p.

Cet ouvrage de synthèse donne une vue très précise de la pénétration du christianisme dans les villes hongroises, aussi bien du point de vue des institutions ecclésiastiques, que sur le plan des divers groupes du clergé et sur celui enfin de la religion des laïques.

CEVINS, Marie-Madeleine de, *Saint Etienne de Hongrie*, Fayard, Paris, 2004, 400 p.

Vie du premier roi de Hongrie, descendant du conquérant Árpád, baptisé Etienne. Son sacre en l'an 1000 marqua la fondation du royaume de Hongrie et avec le soutien du pape Gerbert d'Aurillac et de l'empereur Otton III, il favorisa la christianisation des Hongrois.

HORVATH, Suzanne, *Ils ont semé le vent et récolté la tempête : idéologues, génocide et négationnisme, Hongrie 1920-2000*, préface de Florence Heymann, l'Esprit frappeur, Paris, 2004, 44 p.

C'est une analyse de l'œuvre d'un écrivain idéologue hongrois des années 1920 et 1930, Dezső Szabó, qui liait dans une même haine les femmes et les juifs. Aujourd'hui ses textes sont réédités en Hongrie et les plus hautes instances continuent à nier la responsabilité de l'Etat dans le génocide.

Identités nationales, identité européenne, visibilité internationale, Aspects historiques, politiques et économiques de la construction européenne, Cahiers de la Nouvelle Europe N° 2, revue publiée par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises (Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle), L'Harmattan, 2004, 275 p.

Ce volume résulte d'un colloque organisé en décembre 2003 auquel des jeunes chercheurs ont évoqué les questions fondamentales qui éclairent le débat contemporain sur l'Europe au 21^{ème} siècle.

KÁLNOKY, Nathalie, *Les constitutions et privilèges de la noble nation sicule*, Publication de l'Institut Hongrois de Paris, Dissertations II., Budapest-Paris-Szeged, 2004, 286 p.

Cet ouvrage est la thèse de doctorat remaniée de Nathalie Kálnoky qui étudie l'établissement de la communauté sicule dans le bassin des Carpates, la place des Sicules dans le royaume de Hongrie jusqu'à la réorganisation de leurs privilèges par le roi Mathias en 1473.

KENDE, Pierre, *Le défi hongrois, de Trianon à Bruxelles*, Buchet Chastel, Paris, 2004, 274 p.

Pierre Kende s'appuie sur le passé difficile de la Hongrie pour éclairer la situation politique contemporaine du pays à la veille de son entrée dans l'Union européenne. Il examine le fonctionnement réel des nouvelles institutions et les difficultés de la transition vers la démocratie et l'économie de marché.

REUSS, Conrad, *La Hongrie en perspective, un facteur de modernité dans le bassin des Carpates*, L'Harmattan, Paris, 2003.

A la veille de l'intégration de la Hongrie dans l'Union européenne, cet ouvrage dresse un panorama de ce pays de l'Europe centrale (économie, société, histoire, regards portés par les Hongrois sur l'Occident, regards portés par l'Occident sur la Hongrie.)

Mémoires du baron de Tott sur les Turcs et les Tartares, Maestricht, 1785, texte édité par Ferenc Tóth, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004, 384 p. (Bibliothèque des correspondances, Mémoires et Journaux, N° 7).

En 1784 parurent, à Amsterdam, pour la première fois les *Mémoires du baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*. Durant les deux années suivantes, ces *Mémoires* connurent encore quatre éditions en français, qui en firent un véritable best-seller de l'époque.

Mil ans d'histoire hongroise, édité par István György Tóth, Corvina-Osiris, Budapest, 2003, 730 p.

Cet ouvrage présente l'histoire de la Hongrie depuis l'arrivée des Hongrois sur le territoire actuel du pays jusqu'à nos jours. Chaque chapitre a été rédigé par les meilleurs spécialistes de la période concernée en se basant sur leurs récentes recherches.

MOLNÁR, Miklós, *Histoire de la Hongrie*, Perrin, Paris, 2004, 469 p., (Collection Tempus, poche).

Synthèse sur l'histoire politique, économique et sociale de la Hongrie. Le présent volume est la réédition en poche de l'ouvrage de l'historien genevois Miklós Molnár, décédé il y a peu.

TÓTH, István György, *Politique et religion dans la Hongrie du XVII^{ème} siècle : lettres des missionnaires de la Propaganda Fide*, Honoré Champion, Paris, 2004, (Bibliothèque d'histoire moderne et contemporaine).

Etude d'histoire religieuse de la Transylvanie et de la Hongrie occupée par les turcs, incluant la publication des lettres de missionnaires envoyés à Rome. Ces lettres constituaient des sources importantes de l'histoire religieuse et contenaient des informations sur la démographie, sur les superstitions des paysans ainsi que sur la vie quotidienne des chrétiens des territoires occupés.

TSCHUI, Theo, *Diplomatie dangereuse, Carl Lutz, l'homme qui a sauvé les juifs de Budapest*, Georg, Genève, 2004, 336 p.

Carl Lutz (1895-1975), consul de Suisse à Budapest de 1942 à 1945, sauva soixante-deux mille juifs hongrois de la déportation dans les camps de concentration nazis, acte reconnu aujourd'hui comme la tentative la plus vaste et la plus aboutie de sauver des vies dans l'Europe sous domination nazie.

Philosophie et religion

MARTON, Boldizsár, *Le bel amour : histoire d'une vocation au Carmel*, traduit par Marie-Thérèse Dombora, Téqui, Paris, 2004, 201 p.

A la demande express de ses supérieurs et un mois avant la dissolution de l'Ordre du Carmel en Hongrie par les communistes en Hongrie, le Père Marcel rédige son autobiographie, de sa naissance, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, à son entrée au Carmel en 1925.

Qui est libre ? : sept essais sur la problématique de la liberté, (Paul Ricœur, Ágnes Heller, Miklós Maróth, György Poszler, János Szávai, Endre Török, Mihály Vajda), Orphéus, Budapest, 2003, L'Harmattan, Paris, 2003, 126 p.

Un recueil de sept textes de philosophes et d'essayistes, originaires d'Europe de l'Est pour la plupart, qui traite de la notion de liberté : une réponse au

questionnement du romancier hongrois Imre Kertész à propos du tournant historique de 1989.

Économie

CHELLY, David – LAFARGUE, François, *Guide culturel et d'@ffaires pour l'Europe de l'Est*, L'Harmattan, Paris, 2003, 197 p.

Cet ouvrage est destiné aux investisseurs, aux étudiants et aux chercheurs qui trouveront un panorama des sources d'informations et de recommandations pour les pays de l'Europe de l'Est.

S'implanter en Hongrie, sous la direction de Philippe Baudry et François Sporrer, rédaction Olivia Debaveye, Annabelle-Jacquemin Guillaume, Centre français du Commerce extérieur, Paris, 2003, 187 p.

Après avoir décrit l'environnement politique, économique et social de la Hongrie, l'ouvrage donne des indications sur le cadre juridique, fiscal, financier ainsi que sur la gestion des ressources humaines dans ce pays qui permettront à un investisseur d'estimer le coût et les modalités d'une implantation sur ce marché.

Arts

LAMBRICHS, Anne, *József Vágó, 1877-1947, un architecte hongrois dans la tourmente européenne*, préface de Maurice Culot, Editions Archives d'Architecture Moderne, Paris, 2003, 334 p.

József Vágó, architecte, urbaniste s'engage dans la Sécession hongroise et s'attache à élaborer un nouveau langage architectural national qui valorise la culture populaire.

Théorème 7, Cinéma hongrois : le temps et l'histoire, sous la direction de Kristian Feigelson avec la collaboration de Jarmo Valkola, postface de Jean-Pierre Jeancolas, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, 262 p.

La revue propose une approche multidisciplinaire axée sur le thème du temps et de l'histoire. Divers aspects du cinéma hongrois de 1945 à nos jours sont abordés : l'attrait puis le rejet du stalinisme, les années 1960 et l'après 1989.

Guide de tourisme et de conversation

AUZIAS, Dominique, LABORDETTE, Jean-Paul, *Budapest, escapades en Hongrie*, 2004-2005, 3^{ème} édition, Nouvelle Edition de l'Université, Paris, 2004, 398 p.

Ce livre présente Budapest et les mœurs hongroises, l'architecture, la gastronomie ou la culture des eaux, des renseignements pratiques pour organiser son séjour, se loger, se déplacer.

MARTON, Louis, *Hongrois express*, 2^{ème} édition, Dauphin, Paris, 2003, 160 p.

Un guide de la conversation en langue hongroise lié à des situations de la vie quotidienne. Avec une approche de la grammaire et un court dictionnaire.

SOULÉ, Jean-Luc, *L'art de vivre en Hongrie*, photographies d'Alain Fleischer, Flammarion, Paris, 2003, 224 p.

Pays de traditions populaires aux paysages contrastés, riche de ses métiers d'art et de son patrimoine baroque, la Hongrie offre tout un art de vivre qui se traduit dans ses habitations : cafés, bains, palais baroques et immeubles Art nouveau de Budapest, villes surgissant des écrans de verdure le long du Danube et de la Tisza, maisons paysannes des rives du lac Balaton.

Le guide du routard, Hongrie, Roumanie, Bulgarie 2003-2004 sous la direction de Philippe Gloaguen, Nouvelle édition mise à jour, Hachette Tourisme, Paris 2004, 623 p.

Informations historiques et culturelles, adresses, renseignements pratiques, descriptions de circuits. Pour voyager bien et à moindre prix dans ces trois pays d'Europe de l'Est.

Hongrie, Gründ, Paris, 2003, 132 p.

Pour découvrir Budapest et la Hongrie en images avec des renseignements historiques et culturels, des descriptions du folklore hongrois et de la vie quotidienne des habitants.

OLSZANSKA, Barbara OLSZANSKI, Tadeusz, *Budapest*, traduit et adapté par Dominique Brotot, Hachette Tourisme, Paris, 2004, 264 p., nouvelle édition.

Une présentation culturelle et historique, des informations sur les distractions culturelles, des hôtels et restaurants classés par quartier et par prix. Des suggestions d'excursions et de promenades.

QUILLIER, Patrick, *Budapest*, introduction de György Konrád, Autrement, Paris, 2004, 291 p., nouvelle édition.

Contient une introduction littéraire avec deux textes inédits écrits par des écrivains contemporains, et le guide culturel et pratique avec des informations, des conseils et des adresses.

Divers

Revue Brèves, N° 72, Ed. Atelier du Gué, Villelongue d'Aude, été 2004.

La revue *Brèves* est le lieu de publication des nouvelles inédites. Dans ce numéro nous y trouvons une nouvelle de Miklós Vámos intitulé *Immortel* et un entretien avec l'auteur.

Cahiers d'études hongroises 11, Visages de la Hongrie et métissage culturel européen, L'Harmattan, 2003, 240 p., Revue du Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises (Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle).

Actes de deux colloques tenus en 2000 et 2001 sur les questions suivantes : visages de la Hongrie vue de France (aspects économiques et problèmes identitaires) ; les métissages culturels dans le domaine européen (réflexions autour de thèmes littéraires notamment).

KATALIN CSÖSZ-JUTTEAU
CIEH

TABLE DES MATIÈRES

Actes du colloque «Les deux faces de la modernité en architecture : Ornementalisme et fonctionnalisme, reflets d'une sensibilité urbaine, Budapest – Vienne, 1896-1930»

Introduction, par MONIQUE RAYNAUD	11
CATHERINE HOREL : Budapest – Vienne, 1896 – 1930. Deux métropoles en mouvement ?	13
ANDRÁS FERKAI : Is Life a form of Art ?	25
Remarks on the mentality of two Central-European architects	
FRIEDRICH ACHLEITNER : Wien und Budapest (Ein asymmetrischer Vergleich, den mir meine ungarischen Freunde verzeihen mögen)	29
ANNE LAMBRICHS : L'œuvre de József Vágó : une tentative de synthèse entre les objectifs des Sécessions hongroise et viennoise	37
KATALIN KESERÜ : Ornament and function in unity	47
ANTHONY GALL : A return to pure Sources.	57
The Role of Folkarchitecture in the early architectural Work of Károly Kós	
OLIVIER DESHAYES : Esthétique plurielle et modernité. Budapest à la croisée des chemins	65
JÁNOS GERLE : Some Hungarian examples of unaccomplished, demolished and reconverted Art Nouveau buildings	71

Varia

KATALIN CSŐSZ-JUTTEAU : Le mouvement des pionniers hongrois comme outil et antichambre du Parti	79
MÁRIA VÁGÁSI : Interactions entre l'image nationale et l'image des produits. La question du renforcement de l'image des produits hongrois en Europe	89
ÁGNES PÁLFI : Le dualisme des Lumières et de la Franc-Maçonnerie française et hongroise	105
MAGDOLNA MÁTÉTELKI : A la recherche des équivalences dans l'argot français et hongrois	115

Les étudiants de hongrois publient

PASCAL ROLLIN : Le voyage à Paris des écrivains hongrois au début du XX ^{ème} siècle	127
BERNADETTE NOZARIAN : Manger au fil du temps : aspects du lexique hongrois	141
OLIVIER MASSEGLIA : La question de la responsabilité morale dans le cinéma d'István Szabó	151
IRIS STOLLSTEINER-MAROCZI : La traduction de l'humour	163

Traduction

ELEK BENEDEK : Les trois archanges, par Marie-Thérèse DOMBORA	173
---	-----

ÁRON TAMÁSI : Quand la forêt s'éveille, par Marie-Thérèse DOMBORA	175
ANDRÁS SÜTŐ : L'enfant au front marqué d'une étoile, par Marie-Thérèse DOMBORA	179

Comptes rendus

MÁRIA FARKAS : <i>A Nouvelle Revue de Hongrie mint kultúraközvetítő folyóirat</i> («La Nouvelle Revue de Hongrie : un foyer influent de la culture hongroise»), Thèse de Doctorat, Gondolat, Budapest, 2004, par GABRIELLA TEGYEY	187
GYULA KRÚDY, <i>Héliotrope</i> , L'Harmattan, 2004, par OLIVIER BICKART	189
GÉZA OTTLIK, Entre mythe et réalité d'une œuvre littéraire. Mémoire de maîtrise, par KRISZTINA BOTTAI	191
Le personnage du séducteur mélancolique dans l'œuvre de Gyula Krúdy. Mémoire de maîtrise, par OLIVIER BICKART	195

Bibliographie

Bibliographie sélective 2003-2004, par KATALIN CSÖSZ-JUTTEAU	199
--	-----

Cahiers d'études hongroises

Le CIEH, qui programmait depuis bientôt vingt ans un ou deux colloques internationaux par an et avait ainsi permis de mettre en valeur de très nombreuses disciplines scientifiques en leur apportant un éclairage nouveau, n'avait pas encore donné à l'architecture la place qu'elle méritait. Cette lacune a été comblée en novembre 2003 par une manifestation importante organisée en collaboration avec l'équipe d'accueil « Société et Culture des pays de langue allemande aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles ». Le colloque fut un succès sur le plan scientifique grâce à la participation d'architectes, d'historiens d'art, d'historiens, venant de France, de Hongrie, d'Autriche et des Etats-Unis. Ce fut également une réussite remarquable, notamment par la collaboration des diverses composantes et instances de Paris III, sans oublier bien sûr la confiance accordée au CIEH par de prestigieux organismes étrangers.

En ce début du XX^{ème} siècle s'épanouit à Vienne comme à Budapest une période particulièrement féconde élaborant une nouvelle esthétique. L'effervescence artistique, à la fois élégante et créative, va transformer les anciennes configurations urbaines, la ville, l'habitat et la vie au quotidien. Elle donnera naissance à des courants architecturaux novateurs dans le cadre desquels la pureté des formes s'opposera, non sans ambiguïtés, à la notion traditionnelle d'ornementation, elle aussi renouvelée. Les deux grandes capitales entrent dans la modernité.



ISBN : 2-7475-8519-0

30 €