

Parallélismes de la poésie et de la musique populaires, à l'Europe de l'Est

Par

ISTVÁN SÓTÉR

(Budapest)

1.

L'examen comparatif des littératures de l'Europe de l'Est montre maints parallélismes qui peuvent être utiles et instructifs pour la compréhension des courants littéraires d'une certaine époque. Il y a des influences directes entre ces littératures, — influences qui peuvent s'expliquer par les conditions sociales et politiques dans lesquelles elles se développaient. Mais l'importance de ces influences réciproques est surpassée par celle des grandes littératures occidentales, qui ont un ascendant inspirateur sur toutes les littératures de l'Europe Centrale et Orientale. Il serait impossible de comprendre la formation de la littérature hongroise du XVII^e, et même du XXI^e siècle, sans tenir compte de l'inspiration fournie par la littérature française. L'influence de celle-ci s'opère ou bien directement, ou bien par l'intermédiaire de Vienne.

Mais l'examen des parallélismes des littératures dans l'Est de l'Europe nous conduit sur un terrain tout à fait différent de celui des influences réciproques ou unilatérales. Les problèmes de la formation de ces littératures sont à peu près les mêmes. Certains courants se manifestent dans ces littératures d'une façon presque semblable. Les difficultés, les antagonismes qui caractérisent les chemins de ces littératures, se ressemblent aussi.

Presque toutes les littératures de l'Europe de l'Est se trouvent au début du XIX^e siècle devant le même problème: elles veulent adapter les résultats des littératures occidentales, — tout en sauvegardant leur caractère national. Les littératures de l'Est sont à peu près inconnues à cette époque en Europe de l'Ouest, ou bien elles sont considérées comme des phénomènes peu importantes. Herder prophétise la disparition de la langue et du peuple hongrois, et Jean Ampère, en 1855 considère la littérature russe comme une littérature de pure imitation. Les protestations contre la thèse de Herder sont également vives chez les hommes d'état, chez les poètes et chez les théoréticiens de la Hongrie d'avant la révolution de 1848. Mais il est important à noter, que la critique hongroise réfute aussi les opinions d'Ampère à une époque quand la littérature russe n'est pas encore trop répandue en Hongrie.

Dans la première moitié du XIX^e siècle les jeunes littératures de l'Est se tournent avec une grande attention vers les littératures occidentales, mais elles s'isolent aussi en même temps les unes des autres.

Les théoréticiens les plus perspicaces de cette époque commencent déjà reconnaître les problèmes communs de ces littératures isolées. Avant de les mentionner, il faut que je fasse allusion aux contacts qui se sont créés parmi les émigrants politiques de l'époque de la révolution de 1848. Pour la Pologne, les émigrés, comme Mickiewicz et Słowacki facilitèrent le franchissement des frontières de la langue, et une certaine propagation de la littérature polonaise. Mais il ne faut pas oublier, qu'en même temps Paris et Londres, centres de l'émigration faisaient se rapprocher plus d'un écrivain et homme d'état de l'Est. Herzen devient ami de Kossuth, et ses articles sur la littérature russe, traduits en hongrois, sont les premiers messages des événements littéraires du pays de Pouchkine et de Gogol. Les traductions des articles de Herzen paraissent dans la *Revue de Budapest* (Budapesti Szemle), au cours des années de 60. Les rédacteurs de cette revue considèrent la Revue des Deux Mondes comme leur modèle. Les articles de la Revue sont traduits continuellement en hongrois. La Revue des Deux Mondes publie systématiquement des articles sur les littératures slaves, dont quelques uns sont de la plume de Herzen. La littérature hongroise prend donc contact avec la russe, par l'intermédiaire français.

Le critique hongrois, Pál Gyulai exprime déjà en 1866 le problème fondamental des littératures de l'Est. Donnant compte rendu de la première traduction hongroise de l'Aniégaine (par Károly Bérczy), — traduction, qui sera extrêmement populaire en Hongrie, et lue presque comme une oeuvre originellement hongroise — Gyulai aperçoit un parallélisme entre la littérature hongroise et la littérature russe. Il prétend, que la tragédie d'Aniégaine consiste dans l'antagonisme existant en Russie entre l'influence de la civilisation occidentale et entre l'héritage national, oriental. Le manque d'harmonie entre ces deux facteurs peut corrompre un homme, mais aussi un pays. Et Gyulai tout aussi bien que les autres penseurs hongrois du siècle constatent le même antagonisme dans la vie, dans l'histoire, — et dans la littérature hongroise. La réconciliation de l'héritage national avec les produits de la civilisation occidentale: voici la tâche la plus importante aussi bien pour la culture hongroise, que pour la culture russe. Ces deux littératures se trouvent donc, même au milieu du XIX^e siècle, dans des positions semblables, parallèles, en ce qui concerne les antagonismes entre leur héritage national et leur évolution culturelle, sociale. L'accommodation de cette dernière à la civilisation occidentale, est presque aussi difficile, que son accommodation au caractère national, ou même populaire.

La tâche de l'adaptation de la civilisation occidentale, combinée avec la tâche de la sauvegarde et même, du développement du caractère national, conduit la littérature hongroise et russe devant un problème compliqué. Ce problème, existant parallèlement dans la conscience des deux littératures, aboutit à une solution différente chez chacune. La crise humaine et sociale

qui pèse sur ces deux peuples, comme conséquence de ce même antagonisme, sera également exprimé par les deux littératures. Pareil sujet n'existait jamais pour les littératures de l'ouest.

Peuples presque également arriérés au début du XIX^e siècle, malgré les résultats importants, mais épars de leur culture, les hongrois et les russes tendent également à surmonter leurs retards sur le terrain de la civilisation. Tous les deux peuples sont en même temps fiers de leur héritage, de leur caractère national. Les littératures modernes de l'Est naissent justement de la juxtaposition du mécontentement de soi-même et de la fierté nationale.

Sur le terrain de la littérature cette situation historique se manifeste d'une part dans le développement des genres modernes, — et d'autre part dans le rôle joué par la critique à une certaine date de l'évolution littéraire.

2.

Tout comme en Hongrie, aussi en Russie, la littérature est précurseur des réformes, des transformations politiques, sociales. Elle doit donc exprimer non seulement le désir du changement, mais doit aussi créer un langage, des genres, des formes, qui puissent exprimer les idées nouvelles, et l'idéologie de la civilisation. La littérature elle-même doit renaître dans ces pays, dans une forme pour ainsi dire, civilisée. La lente formation de la bourgeoisie, dans les pays de l'Est, augmente quand même le désir d'une littérature qui ressemble à celles de l'Ouest. L'imitation, dont parle Ampère à propos de la littérature russe, était donc, à une certaine époque, nécessaire et inévitable, mais ne pouvait avoir qu'une durée provisoire. Le caractère archaïque de la littérature hongroise et russe commence à disparaître à la fin du XVIII^e siècle. Cette disparition va ensemble avec l'imitation de la littérature occidentale. En Hongrie c'est d'abord la poésie de Delille, de Pope, du style préromantique en général, qui fait sentir son influence.

Dans les premiers décades du XIX^e siècle nous assistons à l'influence du classicisme, puis du romantisme allemand. D'abord une poésie lyrique, inspirée par Goethe — chez Kazinczy — puis une poésie à la Uhland, chez Bajza. En Russie la modernisation de la littérature s'effectue sous l'inspiration de la littérature du XVIII^e siècle. La langue hongroise est réformée, modernisée en Hongrie par Kazinczy, et chez les tchèques, par Jungmann, presque en même temps. En Russie la réforme de la langue procède déjà depuis le milieu du XVIII^e siècle, quand Lomonosov établit le système des «trois langues». L'unification de la langue littéraire se réalise chez Karamzine, au tournant des deux siècles d'une façon trop abstraite, trop élevée. La véritable langue littéraire russe s'épanouit chez Pouchkine, par un nouvel accouplement de la langue élevée et de la langue populaire.

Mais dans la littérature russe, et dans la littérature hongroise aussi, l'acclimatation des genres nouveaux, occidentaux est atteinte par les traductions.

Au tournant des siècles, en Hongrie on traduit surtout les oeuvres du sentimentalisme allemand, et de la littérature française de l'époque du classicisme. Les russes sont plus heureux dans le choix des oeuvres traduites: Joukovski choisit justement des genres et des auteurs qui indiquent les nouveaux courants du XIX^e siècle: ballades écossaises, Thomas Moore, Uhland et Byron. Grâce à ses traductions, les genres devenus populaires dans le sentimentalisme et le romantisme commencent à s'acclimater à l'atmosphère russe; Joukovski prépare ainsi d'une façon définitive l'avènement de l'art de Pouchkine. Cependant, en Hongrie, après une vogue transitoire des traductions des oeuvres contemporaines, on concentre les forces sur la traduction de Shakespeare, qui sert de modèle pour toute la littérature hongroise de la première moitié du siècle. La traduction de Shakespeare commence dans le goût de Tieck et de Schlegel, mais aboutit dans l'époque romantique à l'emploi très riche de la langue populaire hongroise.

Réforme de langue et traductions: voilà la première phase de l'évolution des littératures de l'Est, en vue de créer une littérature conforme à l'époque, c'est à dire: une littérature «civilisée».

C'est sur ce point de l'évolution, que la poésie populaire et le folklore en général commence à jouer un rôle à peu pres semblable dans les littératures de l'Est. Dans toutes ces littératures les procédés d'acclimatation, d'adaptation se poursuivent avec l'aide de la poésie populaire, avec l'utilisation de la langue populaire. Descendre aux sources de la poésie populaire, découvrir en elle la manifestation la plus pure de l'esprit national, se servir de la langue poétique populaire, et des formes créées par la poésie du peuple: voilà le but principal des littératures de l'Est, dans la première moitié du XIX^e siècle. Ces tendances visent en premier lieu la création d'une vraie littérature nationale, — d'une littérature, qui n'appartienne pas exclusivement à une seule classe sociale, mais à la nation entière. Créer une littérature à la fois civilisée, selon les modèles occidentaux, — et nationale, selon les modèles de la poésie populaire: cette intention est commune dans toutes les littératures de l'Est. Elle se manifeste dans la poésie hongroise du XIX^e siècle, qui commence par les imitations de la période classicisante, mais qui se transforme subitement en une littérature originellement nationale, sous la plume de nos plus grands poètes du XIX^e siècle (Vörösmarty, Petőfi, Arany). Cette transformation s'effectue à l'aide de la poésie populaire, dont les formes et la langue perdent dans la «haute littérature», leur caractère folklorique, régional et particulier, pour obtenir en échange un caractère général, c'est à dire: national.

Les mêmes motifs, qui incitent l'orientation de la littérature hongroise vers la poésie populaire, produisent de semblables effets, parmi autres, dans les littératures russe, et polonaise. Pouchkine s'intéresse à la poésie populaire russe, et ses contes font méditer notre Arany sur les possibilités nouvelles de la poésie populaire.

La poésie populaire joue un rôle important chez Pouchkine et Lermontoff. Non seulement l'Aniéguine contient des éléments folkloriques, mais aussi le Rousslan et Ludmilla, les Tziganes, la Fontaine de Baktchiseraï et le Prisonnier de Caucase se basent sur la poésie populaire. La Russie étant un état multi-ethnique, les poètes russes se servent aussi du folklore des différents peuples. Le Démon de Lermontoff s'inspire d'une légende géorgienne, et sa fable sur Ivan le Terrible, d'un conte russe. Il est à noter, que ce rôle de la poésie populaire en Russie est tout à fait transitoire; après la formation de la littérature nationale, le folklore aura une fonction périphérique. Cependant en Hongrie les formes de la poésie nationale gardent jusqu'à nos jours leur caractère populaire, — le vers populaire s'adapte à l'expression des contenus les plus modernes en Hongrie.

En Pologne, le premier recueil de Mickiewicz témoigne aussi de l'inspiration de la poésie populaire et son grand poème dramatique, *Les Aïeux* montre maintes traces de la fantaisie, du mysticisme, des croyances, des superstitions populaires.

L'inspiration de la poésie populaire semble être indispensable pour la création d'une littérature, qui soit à la fois civilisée et nationale, dans les pays de l'Est. Les littératures de ces pays tâchent d'atteindre le niveau des grandes littératures de l'Ouest, par le synthèse de leur poésie populaire et des genres, des formes nouvelles, imités d'après les modèles occidentaux. L'acclimatation, l'adaptation définitive de ces genres, de ces formes ne s'effectue qu'à l'aide de la poésie populaire.

Je voudrais éviter ici le malentendu, que cette littérature à la fois populaire et nationale, traditionnelle et moderne ait été une sorte de «littérature folklorisante». Ni Pouchkine, ni Mickiewicz, ni Petőfi, ni Arany ne peuvent pas être considérés comme «poètes folklorisants». Ils sont tous les créateurs d'une grande et heureuse synthèse, et, à cause de cela, les fondateurs de la littérature *moderne* de leur pays. Des tentatives, comme celle de la Moisson d'Achille Millien, en 1860, sont reçues avec réserves en Hongrie; Arany p. e. a des réserves sur la théorie «populisante» de Thalès Bernard aussi.

Les recueils de la poésie populaire constituent nécessairement les sources importantes des littératures en formation à l'Est. Le collectionnement de la poésie populaire commence en Hongrie en 1830, et le premier grand recueil, rédigé par le critique littéraire, János Erdélyi, paraît en 1846—1848. Cette date coïncide aussi symboliquement avec celle de la révolution hongroise. Le collectionnement de folklore en Hongrie succède à celui de la poésie serbe (si estimé par Goethe), et s'inspire des recueils de Herder, de Percy, de Macpherson etc.

Les recueils de la poésie populaire en Russie remontent au XVI^e siècle; là aussi on suit l'exemple de Herder, et Macpherson est déjà traduit en 1788, c'est à dire 26 ans après la première édition anglaise. Les traducteurs des poèmes

pseudo-Ossianiques sont Karamzin, Joukovski, Pouchkine. Karamzin donne un compte rendu sur ces poèmes Ossianiques dans la revue *Spectateur du Nord*, en 1897. Les *bilinas* nordiques sont éditées en 1804 et 1818, mais leur collectionnement commence au milieu du XVIII^e siècle. Les premiers recueils de la poésie populaire russe paraissent en 1770—73 (Tchoulkov), puis en 1780—1781 (Novikov). Le grand recueil de Kireevsky (dix-mille chants) commence à être publié en 1848.

En Hongrie, l'intérêt porté à la propre poésie populaire, s'étend de plus en plus sur celle des autres peuples. Les recueils des ballades danoises, des contes russes sont connus et vivement commentés. Les ballades écossaises renforceront les intentions d'Arany, d'élever la ballade hongroise populaire sur le niveau de la grande poésie. C'est le même but qui le conduit à la traduction d'une ballade de Goethe. L'intérêt est porté dans les années 50—60 vers la poésie épique naïve, considérée aussi comme une sorte de poésie populaire. C'est surtout la *Niebelungen-Lied* qui exerce une grande influence sur la poésie épique hongroise des années 1860, — elle est traduite avec la *Frithiof-Saga* et le *Sah-Namé* de Firdousi. A une époque, quand c'est déjà le roman qui est le genre représentatif de la littérature européenne: en Hongrie on consacre des études et des monographies aux épopées naïves de la littérature mondiale.

3.

Le culte de la poésie populaire dure plus longtemps en Hongrie qu'en Russie, ou en Pologne. Ce culte facilite surtout la formation de la poésie lyrique hongroise, mais ne donne aucun aide au roman. La poésie lyrique hongroise a des traditions importantes, qui remontent au XVI^e siècle, mais le roman n'en a presque aucune, et nos premiers romans du XIX^e siècle sont ou bien des imitations d'Eugène Sue, transposant les «mystères de Paris» dans le milieu des petites villes de Hongrie, — ou bien des imitations de Walter Scott, celles-là bien plus appropriées à l'athmosphère de l'histoire hongroise. La forme nationale, spéciale du roman hongrois ne s'est pas encore développée en Hongrie dans les premiers décades du XIX^e siècle. La poésie lirique puise à plein dans les sources de la poésie populaire, et même dans celles du XVI^e et XVII^e siècle. Les aspirations vers une littérature nationale n'ont pas seulement créé des recueils de la poésie populaire mais elles ont incité aussi le travail textologique, philologique. Les éditions critiques des textes de l'ancienne littérature paraissent dans les années 50—60, en Hongrie.

Le roman, le genre le plus bourgeois du XIX^e siècle, le genre le plus profondément joint à la formation du capitalisme, n'a pas encore épousé les traits nationaux des littératures hongroise, polonaise et russe, du début du XIX^e siècle.

C'est justement pour cette raison, que la floraison du roman dans toutes ces littératures est précédée par des genres transitoires, par des romans en

vers, par des poèmes épiques. En Russie c'est l'Aniéguine de Pouchkine, en Pologne le Pan Tadeusz de Mickiewicz, en Hongrie les poèmes épiques de Petófi et d'Arany qui préparent l'avènement du roman. Ce phénomène s'explique par le fait, que la poésie épique a des traditions importantes dans la poésie de ces peuples, tandis que le roman n'en a pas.

Les parallélismes qui se manifestent dans les littératures de l'Est, ne peuvent pas être poussés trop loin. Après la période des parallélismes, nous rencontrons celle des dissemblances. Vers le milieu du siècle, ces littératures commencent à se développer sur des voies différentes. Dans la première période ces littératures étaient en contact surtout avec les littératures de l'ouest, et n'avaient que peu de contacts entre elles. Dans la seconde période — dans celle des disparallélismes — les littératures de l'Est commencent à se connaître mutuellement, commencent à s'exercer une influence mutuelle. Je ne veux pas entrer ici dans les détails de l'écho donné sur la poésie de Petófi en Russie, ni dans ceux des traductions des romans hongrois en Pologne, ou dans les langues sud-slaves. Je n'aborde qu'une seule question: celle de l'influence du roman russe sur le roman hongrois, à la fin du XIX^e siècle. Le roman en vers, ou le poème épique préparent la formation du roman, l'acclimatation du genre romanesque aux conditions des littératures nationales. Mais même ce phénomène commune à ces littératures de l'Est, cache certaines différences, Aniéguine et Pan Tadeusz traitent des sujets contemporains, ils donnent les tableaux de l'époque, ils présentent les types, les figures de la Russie, de la Pologne du début du siècle. Les poèmes épiques d'Arany encadrent leurs héros dans l'histoire de l'époque des rois Anjou, ou même de l'époque préhistorique. Aniéguine et Pan Tadeusz sont — malgré leur forme en vers — plus proches du roman moderne, que les poèmes épiques hongrois. Ceux-la ressemblent davantage aux romans des littératures de l'ouest, tandis que les poèmes épiques hongrois gardent nettement leur cachet populaire. Ce même trait, qui leur donne un charme spécial, les éloigne aussi des procédés du roman moderne. Le caractère moderne ou romantique des romans en vers russe ou polonais, — et le caractère populaire-archaïque des poèmes épiques hongrois marque une différence importante.

Le roman russe succède presque immédiatement à l'Aniéguine, avec Gogol, Tourguéniev, Tolstoï, Dostoïevsky, et reprend, élargit le problème soulevé par Pouchkine. Le roman polonais est aussi un peu l'héritier de Pan Tadeusz. Mais le roman hongrois se développe sur des voies qui diffèrent sensiblement de l'esprit représenté par les poèmes épiques d'Arany. Ce roman ne suit ni la ligne du roman russe (Gogol, Tourguéniev, Tolstoï), — ni celle du roman français (Balzac, Stendhal, Flaubert), — mais nous offre l'image d'un romantisme renaissant, d'un romantisme prolongé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le plus grand romancier hongrois de l'époque, Jókai, reste jusqu'à la fin de sa vie le représentant de ce romantisme héroïque

et pittoresque, qui procède presque toujours à la recherche des faits, des personnages extraordinaires. Ce romantisme tardif a ses qualités morales et artistiques, mais représente une voie trop éloignée de celle du roman européen de l'époque. Dans les années, qui sont les témoins de la naissance de la Guerre et la Paix et de l'Education sentimentale, le plus grand poète hongrois travaille sur un poème épique historique et le plus grand romancier hongrois dresse le tableau romantique de la guerre de l'indépendance. Tous les deux produisent des chefs-d'oeuvre dans leur propre genre, mais ces oeuvres sont *trop différents* des performances générales de la littérature européenne.

Comment expliquer ces différences, après les parallélismes du début? On pourrait répondre, que les retards hongrois s'expliquent par l'insuffisance de l'évolution bourgeoise en Hongrie. Or, la bourgeoisie russe était encore plus faible à cette époque. Nous devons donc chercher une explication plus complexe.

La renaissance du romantisme en Hongrie après 1848, s'explique par la défaite de la guerre de l'indépendance et de la révolution. La littérature hongroise de l'époque de l'absolutisme autrichien tâchait de sauvegarder les idées qui étaient liées à la révolution de Kossuth. Ces idées étant nées dans le courant romantique, le romantisme était à priori destiné à leur sauvegarde, après la révolution. En Russie le romantisme ne jouait jamais un rôle semblable à celui du romantisme hongrois ou polonais. De plus, il n'y avait pas une révolution manquée en Russie, qui aurait pu créer des circonstances semblables à celles qui contribuèrent au renouveau du romantisme hongrois.

Il y a encore d'autres circonstances, non moins importantes: les différents rôles qu'a joué la critique en Hongrie et en Russie, à la même époque. Les théories critiques du romantisme hongrois étaient inspirés par l'esthétique de Schlegel. Avant et après la révolution l'Hégélianisme est introduit par János Erdélyi, et presque en même temps la méthode inductive de Bacon, par Pál Gyulai. L'essai hongrois produit ses premières oeuvres importantes aussi après la révolution; la méthode de Macaulay et de Sainte-Beuve est adaptée très aisément, et leurs oeuvres sont fréquemment traduites. L'influence du positivisme et de la méthode de Taine ne fera se sentir que dans les années 70 et 80 du siècle. Je dois mentionner, que l'influence de Francis Bacon était très importante en Hongrie dans les années 50, non seulement sur la philosophie, mais aussi sur les sciences politiques.

La critique hongroise réagit à cette époque sur les nouveaux courants qui viennent de l'Allemagne, — sur les idées matérialistes mécaniques de Ludwig Büchner, de Vogt, de Moleschott. Les penseurs hongrois se heurtent sur tout aux conséquences morales du matérialisme mécanique, à partir de 1857. Ces courants d'idées approfondissent la crise de conscience de la société post-révolutionnaire. Les générations romantiques d'avant 1848, qui luttaient pour la civilisation du pays, doivent assister dans les années 50 à une civili-

sation colonisatrice, selon le système du gouvernement de Vienne. L'épanouissement des sciences, le développement industriel, la nouvelle forme de vie bourgeoise, — bref: la pénétration du capitalisme dans les conditions patriarcales du pays, tout cela provoque une crise profonde. Cette crise est accentuée par le nihilisme moral du matérialisme mécanique. On identifie ce nihilisme aux phénomènes du capitalisme en général, on le considère comme une conséquence névitable de la civilisation occidentale. Aussi la critique littéraire, tout comme la philosophie, prend les moyens de défense: c'est l'époque des théories de l'idéalisation. La littérature ne doit jamais descendre dans les bassesses de la vie quotidienne, elle doit voiler les côtés tragiques de la vie, elle doit offrir une récompense des souffrances humaines, en les faisant oublier aux lecteurs, etc. etc. — voici le sommaire de l'esthétique de l'époque postrévolutionnaire. C'est aussi l'époque de l'influence des théories idéalisatrices de Gustave Planche, qui est un peu surestimé dans la Hongrie des années 50. Cette esthétique idéalisatrice facilite le renouveau du romantisme. En 1857 on écrit en Hongrie des articles contre Balzac, (suivant les idées étroites de Poitou); on condamne Balzac à cause de son physiologisme et son «immoralité». Les faits, les problèmes de la vie quotidienne sont bannis du roman et de la poésie lyrique. Les années 70 nous montrent encore une floraison tardive du roman en vers; les sujets contemporains sont traités dans les cadres de ce genre, qui serait capable d'élever ces problèmes considérés comme «non-poétiques», sur le niveau de l'idéalisation obligatoire.

La critique russe suit cependant une direction contraire. En Russie les traditions de la philosophie du XVIII^e siècle sont restées très vivantes. Après la dissolution de l'école hégélienne, c'était la philosophie de Feuerbach qui déterminait les conceptions de la critique littéraire russe. L'esthétique de Béliniski, et de Dobroloubov consistait à orienter l'attention de la littérature sur la condition humaine, sur les souffrances personnelles et sociales de l'époque, sur la crise profonde de l'existence russe. En Hongrie l'esthétique et la critique littéraire condamnait la présentation de cette crise et exigeait une littérature apologétique. En Russie la critique littéraire condamna toute idéalisation, et exigea la vérité, si même douloureuse. Cette esthétique a inspiré Tourguéniev, Tolstoï et Dostoïevsky et c'est ainsi que le roman russe pouvait atteindre les hauteurs, que nous connaissons.

Voici, après les parallélismes du départ, les profondes différences survenues dans les étapes de l'évolution postérieure.

Mais il y aura encore une rencontre importante entre les deux littératures. Dans les deux dernières décades du XIX^e siècle, la jeune génération des romanciers hongrois veut rompre avec le romantisme suranné et veut trouver les chemins du roman réaliste, qui puisse donner un tableau adéquat des problèmes de plus en plus lourds de l'époque. Une nouvelle génération est en germe, et on a la nausée de l'idéalisation abstraite. Les jeunes

romanciers et nouvellistes, les écrivains de la fin du siècle découvrent le roman russe, et une vogue puissante de celui-ci commence chez nous dans les années 80. La découverte des russes contribue au développement du roman réaliste hongrois. A côté de cette influence, quand même, celle venant du roman français est aussi importante. La vogue de celui-ci commence aussi dans les années 80, quand les oeuvres de Flaubert et de Zola sont traduites et vivement commentées. Il y a une seule différence entre l'inspiration française et la russe: la vie représentée par les romanciers russes, a beaucoup de ressemblances avec la réalité hongroise.

Les littératures de l'Est ont pris leurs départs de positions semblables, pour des buts semblables. Mais leurs évolutions postérieures, leurs résultats finals sont devenus très différents. Ces résultats dépendaient de la réussite du synthèse de l'héritage national-populaire et des idées, des messages généralement humaines. Ce synthèse a parfaitement réussi dans le roman russe du XIX^e siècle. Ce roman, tout en restant — et, justement, *pour* restant — profondément russe, portait aussi un message, qui concernait l'humanité entière, la littérature mondiale. Un pareil synthèse n'est pas réussi dans la littérature hongroise du XIX^e siècle; cette littérature s'est repliée sur elle-même, elle a gardé son caractère national, mais elle n'est pas arrivée à participer dans cet échange mutuel des idées, que constitue la littérature mondiale. Malgré les chefs d'oeuvres de ses grands poètes, cette littérature est restée plutôt isolée. J'ai tâché d'esquisser les raisons de cet isolement, mais, en guise d'épilogue, je veux jeter un coup d'oeil comparatif sur la musique hongroise du XX^e siècle.

4.

La musique de Bartók et de Kodály reproduit le chemin de la poésie hongroise du XIX^e siècle, mais en aboutissant pleinement à ce synthèse, ou la littérature n'aboutissait pas. La musique hongroise du XX^e siècle, tout comme le roman russe du XIX^e, reste profondément national et populaire, et c'est justement à cause de cela qu'elle porte un message général à la musique mondiale. Le rôle de la musique populaire chez Bartók a déjà ses précédents chez le vieux Liszt, qui tâche à surpasser la mélodique de ses rhapsodies «tziganes» et à puiser dans des sources plus authentiquement populaires. Liszt, dans sa dernière période suit avec grand intérêt les courants de la musique russe, de la musique du cercle de Moussorgski. Bartók, qui considère Liszt comme son prédécesseur le plus important, fait ses premiers pas sous l'influence de Brahms, de Richard Strauss, de Debussy. C'est la découverte de la musique pentatonique hongroise, et de plus: la découverte du folklore musical des roumains, des slovaques, des turcs, et même des arabes, qui rend possible pour Bartók un départ vraiment originale. Il est donc claire, que Bartók procède sur la même voie que les littératures hongroise et russe, du début du XIX^e siècle, mais il va plus loin que la poésie hongroise du siècle précédent.

Nous avons vu, que la poésie populaire a aidé, dans une mesure peut-être encore plus importante que chez les Russes ou chez les Polonais, le développement du caractère national de la littérature hongroise, la naissance de ses formes nationales et, conjointement, modernes et bourgeoises. Sans l'inspiration, sans l'influence de la poésie populaire hongroise, sans sa fusion avec la littérature «élevée», notre littérature nationale n'aurait pu se former qu'avec un retard notable, au prix de graves dissensions internes et l'apogée poétique de Petőfi et de Arany ne se serait peut-être pas accomplie.

Chez nous, c'est János Erdélyi qui réfléchit pour la première fois, aux environs de 1840, aux contrastes, aux fonctions évolutives, aux lois de l'alternance du Classicisme et du Romantisme, de la littérature mondiale et de la littérature nationale, de l'universel et du particulier, de l'imitation et de l'originalité, de l'idéalisé et du populaire. A l'encontre du démarquage de la littérature classique, il lutta pour les droits de l'art national, populaire; c'est-à-dire qu'il considérait le national comme réalisable uniquement à l'aide du populaire, de l'application de l'influence inspiratrice, revivifiante de la poésie populaire. Ce fut la poésie de Petőfi et de Arany qui justifia pleinement Erdélyi.

En lisant les ouvrages de Erdélyi sur la poésie populaire hongroise et ceux de Bartók et de Kodály sur notre musique paysanne, la similitude des problèmes nous saute aux yeux. Erdélyi a eu recours à la poésie populaire sous l'impulsion de circonstances identiques à celles qui poussèrent Bartók et Kodály vers la musique paysanne. Tous trois commencent les recueils de poésie ou de musique populaire sous le jong de nécessités identiques. Le culte de la poésie populaire chez Erdélyi, Kriza, Gyulai, leurs collectages au siècle passé de matériaux, les recherches concernant la musique folklorique chez Bartók, Kodály et leurs émules à notre époque sont les fruits de mêmes motifs, de mêmes aspirations.

Donc notre populisme littéraire et notre populisme musical attestent d'une quelconque corrélation et ce populisme dédoublé se présente à nos yeux comme deux phases, deux faces distinctes d'une même entreprise. La compréhension de chacune sera certainement facilitée si nous passons en revue leurs analogies et leurs différences.

Le plan de Erdélyi, ainsi que de la période poétique qu'il inaugure, était d'arriver, en partant de la poésie populaire, à une poésie nationale de portée générale et à large audience, puis — en continuant sur cette lancée — aux sommets de la poésie mondiale, accessible à toute l'humanité. Voilà la route parcourue par Petőfi, dont la poésie — prenant son départ du populisme accède «à l'humain» (selon les propres paroles de Erdélyi, c'est-à-dire à l'universel). La poésie de Petőfi dépasse le Romantisme, mais aussi le populisme et représente, conjointement, la réalisation d'une nouvelle synthèse poétique.

Le populisme préconisé par Erdélyi et réalisé par Petőfi signifiait bien plus que l'adaptation et le perfectionnement des formes authentiques et par-

faites dans leur genre de la poésie populaire. Pour cette génération, le recours à la poésie populaire représentait aussi une attitude idéologique, politique, l'acceptation de certains actes et combats. Petőfi, qui *plus tard* dépassera Erdélyi en matière de conviction révolutionnaire, partageait *dès le début* l'optique démocratique, plébienne de celui-ci.

5.

Quelle est la cause de fait que le populisme poétique du siècle passé ne fut pas suivi d'un populisme musical adéquat ? Et plus : quelle est la cause du fait que le populisme musical, commençant à se manifester sporadiquement dans les «paysanneries» du théâtre hongrois des environs de 1840, ne se réalise pas intégralement dans une sorte de drame lyrique comme on en rencontre, par exemple, chez Smetana ? Quelle est la cause, encore, de la prolixité, du «délayage» des éléments musicaux de ces pièces lyriques populistes ? Les recherches de Bartók et de Kodály ont révélé, depuis un certain temps, l'arrière plan social de la musique savante populiste jouée par les Tziganes. A cela nous devons ajouter le fait que cette musique «à la tzigane» est en étroite liaison avec le courant littéraire le plus problématique des environs de 1850, celui des épigones de Petőfi, contre lesquels Arany et Tompa, Erdélyi et Gyulai, et même János Vajda se manifestèrent d'une manière si conséquente. Cette imitation servile des épigones de Petőfi était la survie grotesque du Romantisme et le même postromantisme de la petite noblesse se maintient dans l'engouement pour la musique tzigane, pour les «paysanneries» sur leur déclin. Il est vrai que la poésie de Kálmán Lisznyai, le représentant le plus extrémiste de ce postromantisme des épigones de Petőfi, n'avait aucune attache avec cette musique populiste ; il est également vrai que ce furent justement les vers du plus modéré Kálmán Tóth qu'on mit volontiers en musique ; cependant, cette sorte de poésie, en tant qu'inspiratrice d'une musique, était complètement dépourvue de l'idéal rêvé par Erdélyi et exprimé par Petőfi. La base poétique de la musique tzigane ne fut point le populisme démocratique, plébien des environs de 1840, mais la manière de juger le peuple de la petite noblesse de 1850—1860, qui voyait la vie rurale sous des couleurs idylliques et croyait les problèmes sociaux de la paysannerie définitivement résolus. Ce n'est pas par hasard que Arany protesta contre la pléthore des chansons vers 1850, car il y avait reconnu «l'enlèvement» des conquêtes poétiques de l'époque de Petőfi. Ce culte des chansons, par sa nature de faux-populisme, devint la source d'une musique savante faussement populiste ; et la manière de voir la musique populaire du célèbre ouvrage de Liszt ne put dépasser le cercle magique, représenté par les épigones de Petőfi et les musiciens tziganes du goût général prépondérant dans la Hongrie de l'époque de la capitulation de Világos et du compromis de 1867.

Erdélyi ne put publier les notes des chansons populaires par lui recueillies, le populisme poétique n'eut pas de pendant musical, ou plutôt le populisme en baisse et vide de sens trouva son seul équivalent en musique: la superficielle musique faussement populiste. Donc, dans la seconde moitié du siècle dernier, la tradition musicale hongroise était une tradition essentiellement savante et même les éléments les plus précieux, les plus artistiques de celle-ci ne pouvaient être propices au développement, sur leur base, d'une révolution musicale du genre de la révolution poétique de Petőfi.

Les excellents essais de Bence Szabolcsi ont présenté l'évolution des parties les plus appréciables, depuis le XVIII^e siècle jusqu'au Romantisme de l'époque des réformes, des traditions de la musique savante hongroise. Il a également analysé le rôle de ces traditions dans le tout premier «langage musical» de Bartók. Kodály a, lui aussi, souligné le rôle important de la musique populiste hongroise dans les mélodies de la jeunesse et, même, de la maturité de Bartók. Tout cela rend manifestes les deux genres de la tradition musicale hongroise: dénommons donc l'un de ceux-ci *musique ancienne* et l'autre *musique populaire* (folklorique ou paysanne). Ces deux genres de la tradition musicale correspondent parfaitement à cette autre tradition double, la tradition littéraire, que la littérature populiste du siècle dernier désirait embrasser. Arany s'est également réclamé d'une tradition littéraire *ancienne* et d'une autre *populaire*. Il est vrai que Erdélyi ne sollicitait que l'influence de la poésie populaire, mais Arany y ajoutait déjà celle de la poésie ancienne.

Cependant la révolution en poésie n'aurait pu se faire si Arany, ou Petőfi, ne s'était appuyé que de l'autorité de la poésie ancienne. Celle-ci ne pouvait avoir de valeur inspiratrice, de force de renouvellement qu'aux côtés de la poésie populaire qu'elle complétait. Justement pour cela, l'influence inspiratrice de la musique hongroise *ancienne* ne dépasse, ni chez Liszt, ni chez Erkel, ni chez les grands compositeurs occidentaux, les limites du Romantisme et — malgré toutes ses magnifiques couleurs, toute son originalité et sa qualité — elle ne fait que d'élargir le cadre d'une période musicale positive et active, sans pour cela ouvrir une nouvelle et révolutionnaire époque de l'histoire de la musique. L'inauguration d'une ère nouvelle n'aurait pu être possible que grâce à la musique populaire (paysanne), tout comme la poésie populaire a été seule apte à préparer, au sein de la poésie du siècle passé, la vraie révolution poétique (et politique) capable de la dépasser elle-même (Petőfi).

Il découle de tout cela que le populisme poétique du XIX^e siècle n'a pas eu de pendant musical. Donc le populisme musical de Bartók et de Kodály sera, quelque cinquante années plus tard, la répétition de la vaste entreprise menée déjà à bien dans la poésie hongroise, répétition dans un domaine différent et, dans un certain sens, plus efficiente, atteignant à un succès plus profond au sein de la musique mondiale. (La révolution de la poésie hongroise ne put exercer son effet sur la poésie mondiale, qu'avec un certain retard, par suite

de différents motifs idéologiques et des difficultés de traduction.) Cependant, l'épanouissement de l'oeuvre bartokienne est en corrélation avec une autre révolution poétique, celle de Ady, dans laquelle un rôle éminent est également joué par une certaine tradition révoltée, protestante de l'ancienne poésie hongroise des psaumes et de la Bible.

6.

De ce que nous venons de présenter, on peut déduire une autre leçon aussi: le populisme de l'époque de Petőfi n'a pas croisé et n'aurait, de toutes façons, pu croiser la tradition de la musique hongroise ancienne. Celle-ci se fonde dans le romantisme musical européen, alors que Petőfi et Arany ont dépassé depuis longtemps le Romantisme. Liszt est plus proche de Vörösmarty que de Arany ou de Petőfi. Et le populisme décadent ne peut rencontrer que la musique tzigane. Voilà pourquoi, entre tant d'autres causes, le drame populaire lyrique n'a pu se développer chez nous sur les traces des «paysanneries».

Confrontant les aspirations et les résultats de Erdélyi d'une part, de Bartók et de Kodály d'autre part, nous devons constater une différence essentielle entre le populisme littéraire et musical du siècle révolu et du nôtre. Le premier n'a pas pénétré aussi profondément la culture paysanne que le second. Malgré les recueils de chansons populaires du XIX^e siècle, nous pouvons avancer, en ce qui concerne les paroles et les airs de la musique paysanne, que Bartók et Kodály ont abordé un territoire presque inconnu et vierge. Où est la cause de cette différence?

La cause principale, la voici: Erdélyi et les poètes populistes devaient créer, avec l'aide de la poésie populaire, une poésie nationale. Mais au moment des premières manifestations de Bartók et de Kodály, une certaine musique nationale était déjà créée en Hongrie. Erdélyi avait eu à combattre le classicisme étranger, Bartók et Kodály, par contre, le Romantisme *national*. Petőfi avait emprunté à la poésie populaire tout juste ce qui était indispensable à l'élaboration de la poésie nationale. A peine si nous trouvons dans son oeuvre des poèmes folklorisants. (Ce sera plus tard que — malgré les protestations de Arany et Erdélyi — les poètes épigons pousseront jusqu'à l'excès l'utilisation du folklore.) Arany lui-même se prêta quelque temps à un art d'un caractère (plus folklorique («Rózsa és Ibolya» première variante de «Daliás idők», etc.), puis il porta ses efforts plutôt sur le perfectionnement psychologique et analytique du populisme national («Buda halála», «Toldi szerelme») et ce ne fut que dans ses traductions des pièces d'Aristophane qu'il laissa libre cours à sa veine folklorique, folklorisante. La création de la poésie nationale de portée générale exigeait qu'obstacle soit fait, d'une manière quelconque, aux phénomènes particularistes, aux éléments par trop régionaux, par trop accidentels. On ne pouvait pénétrer trop en profondeur la poésie populaire, afin d'éviter que la faculté d'assimilation de la poésie nationale ne soit surmenée. N'oublions pas

que l'assimilation de la poésie populaire à la poésie nationale exigeait des efforts au moins égaux à l'assimilation des conquêtes littéraires «bourgeoises» de l'Occident aux lettres magyares. Et l'on osa emprunter plus au folklore des ballades qu'à celui des chansons populaires. Ce fut justement dans ce domaine que les recherches de Bartók et de Kodály réservèrent le plus de surprises. Arany, et surtout Petőfi, limitèrent sciemment les éléments folkloriques de leurs oeuvres et s'ancrèrent avant tout aux normes esthétiques, linguistiques et aux exigences du goût général, de l'intelligibilité nationale. Ce furent eux qui créèrent ces normes mêmes. Pour le goût de l'époque, des paroles de chansons, comme nous en trouvons dans les recueils de Bartók et de Kodály, auraient eu un effet plutôt excentrique que neuf et original. D'ailleurs les principes scientifiques de la recherche des matériaux n'étaient pas encore élaborés et délimités d'une manière rassurante: les collaborateurs, qui réunirent les textes pour Erdélyi, ont opéré — selon toute probabilité — un choix parmi eux, y ont apporté, ainsi que Erdélyi lui-même, certaines corrections, bien qu'ils les aient recueillis directement. Enfin, c'est justement Kodály qui a attiré l'attention sur le fait que les connaissances de Arany en matière de musique populaire ne dépassaient pas celles des couches cultivées, c'est-à-dire qu'elles n'allaient pas jusqu'à l'authentique musique paysanne. Cela n'était pas et ne pouvait pas être nécessaire à la création de la poésie nationale et populiste.

Nous pourrions énumérer longuement les analogies existant entre le populisme dans la littérature et dans la musique. Chacun recherche dans la poésie populaire une renaissance, le renouveau de la poésie ou de la musique. Aucun ne désire un populisme épisodique, mais la renaissance totale, la transformation révolutionnaire de la poésie et de la musique dans l'esprit de la poésie populaire, de la musique paysanne. En cela, Bartók et Kodály ne folklorisent pas plus que Petőfi ou Arany. Si Bartók vise à ce que «le mode d'expression musicale paysan» devienne «la langue maternelle musicale» (il cite en exemple le «Psalmus Hungaricus» de Kodály, mais il aurait pu avancer aussi bien tout son oeuvre personnel!), Arany proteste également contre l'adoption par quiconque des signes extérieurs, des apparences de la poésie populaire («de son étoffe» — selon Erdélyi) et voit l'essence du populisme dans l'utilisation et l'application de *l'esprit* de la poésie populaire. Celle-ci et la musique folklorique ont aussi représenté, pour les grands créateurs de ces deux époques, un modèle esthétique, un idéal artistique. Bartók désire imposer dans la musique savante, au lieu des motifs de la musique paysanne, «le caractère intrinsèque, indescriptible par les mots, de la musique paysanne» (*L'influence de la musique paysanne sur la musique savante récente*, 1931); et, au cours de ses conférences, en 1936, en Turquie, il démontre clairement l'idéal esthétique que représente la musique paysanne: «Si nous voulons fournir l'exemple de l'expression la plus parfaite d'une pensée musicale par les moyens les plus simples et de la manière la plus succincte, nous le puiserons à la musique paysanne hongroise

et, de même, à celle des Slovaques, des Roumains et des autres peuples de l'Europe Orientale.» C'est aussi dans ce sens que toute la cohorte du populisme littéraire considère la chanson populaire, les oeuvres de la poésie populaire comme un *idéal classique*, le sommet de la perfection.

Aussi bien le populisme littéraire que celui de la musique recherchent, dans la poésie ou la musique paysanne, les traces d'une époque nationale ancestrale, disparue, perdue, les traces d'un état idéal de la nation et du peuple. Selon Kodály: «Tout comme le parler populaire est identique sur maint point à la langue ancienne, la musique folklorique est aussi obligée de suppléer aux souvenirs et vestiges historiques qui nous manquent». Quant à Bartók, il proclame que «la musique paysanne plus ancienne, qui vient d'être mise à jour, est — sans conteste — le reste de la culture commune de jadis de toute la nation hongroise (donc non seulement de la paysannerie)». (La Musique populaire hongroise, 1933.) Indépendamment de la réalité scientifique de ces opinions, l'optique qui trouve en elles son expression harmonise parfaitement avec la conception nostalgique de Arany, qui rêvait de l'union, affranchie des classes, du peuple hongrois dans le passé, et de Erdélyi, qui cherchait dans la poésie populaire les traces «de la vie familiale de la nation». C'est de la sorte que Arany — le poète qui considère la littérature ancienne et la populaire comme une unité, qui recherche dans la littérature ancienne l'inspiration distillée par la poésie populaire et, dans la poésie populaire, les échos de la culture nationale ancienne — proclame et réalise le principe de l'épopée nationale.

Le populisme dans la littérature du siècle passé exprimait, dans sa période de décadence, l'idéologie de la claustration nationale; mais ce n'était pas encore là son expression chez Erdélyi, ni même chez le jeune Gyulai. Tous les deux sont stimulés à l'examen de la poésie populaire hongroise en prenant connaissance de celle des peuples voisins. Par suite des problèmes des minorités aux environs de 1850, Lajos Mocsáry représente des principes identiques. Le folklore musical comparé de Bartók et de Kodály fait revivre cette tradition aussi du populisme littéraire; plus exactement: par suite de l'étude de la musique de la paysannerie hongroise ils en arrivent nécessairement à la recherche, à l'analyse de la musique paysanne des peuples limitrophes. Il est superflu de souligner combien cette conception ethnique, nationalitaire du populisme musical est contraire au nationalisme de la Hongrie d'alors. La collaboration de Bartók avec les spécialistes de la musique folklorique de Roumanie, ses recherches, ouvrant une voie nouvelle, dans le domaine de la musique paysanne roumaine, slovaque et, en partie, sud-slave: tout cela oppose un démenti éloquent au chauvinisme borné, jaloux et mesquin que représentent, à son époque, les classes dirigeantes de l'Europe Centrale bourgeoise.

Et ce problème nous mène directement à l'examen de la question ultime et la plus importante. Le populisme dans la musique hongroise du XX^e siècle exprime un idéal; lequel? Quelle prise de position idéologique représente et

personnifie Bartók de nos jours? Quelle analogie de ce point de vue peut-on démontrer avec l'idéalité du populisme littéraire du XIX^e siècle?

Erdélyi et les autres du populisme poétique représentaient, surtout aux environs de 1840, une prise de position démocratique d'une importance essentielle. En ce temps, le recours à la poésie populaire représentait aussi un acte politique: pour cette génération, cette poésie n'était pas uniquement une notion esthétique. Nous devons cependant savoir que le populisme en soi-même n'était pas révolutionnaire bien qu'il ait contribué à la préparation de la révolution. Erdélyi et ses compagnons ont fidèlement collaboré, en 1848, à la révolution nationale, à la gestion et à l'avancement des affaires publiques de la nouvelle Hongrie transformée, mais aucun d'eux n'a représenté un programme révolutionnaire conscient. Seul Petőfi en proclama un, car il était venu du populisme plébéien, démocratique, dont la force impulsive l'avait porté jusqu'à ce programme révolutionnaire, tout en lui faisant dépasser le démocratisation du populisme littéraire.

7.

Le populisme musical du XX^e siècle n'a également pas représenté un programme révolutionnaire, mais son idéal, sa manière de voir le peuple, son humanisme étaient en opposition diamétrale avec l'idéologie, la politique de la Hongrie d'avant la révolution de 1919, ou de la contre-révolution, et — surtout — avec le fascisme se renforçant à partir de 1930. La rupture publique de Bartók avec la Hongrie de la seconde guerre mondiale n'est que *l'une* des conséquences de cette attitude intransigeante. La manière de voir le peuple, sur laquelle s'élève son art et qui prend corps dans son «ars poetica», joue un rôle fondamental dans l'antifascisme, l'antichauvinisme conséquents de Bartók. Sa conception de la paysannerie diffère essentiellement de l'optique de la majorité de la littérature contemporaine. Elle est pure de tout mythe paysan, de tout romantisme, aucune trace — chez lui — des idées romantiques contemporaines sur la «force primitive» des paysans. C'est — et non en dernier lieu — le caractère éminemment intellectuel de son art qui distingue Bartók du principe postromantique de la spontanéité artistique qui joue encore un rôle si notable — entre autres — chez Dezső Szabó. On connaît peu de contrastes plus diamétraux à cette époque que la conception bartokienne et celle de Dezső Szabó. Miklós Szabolcsi a déjà démontré que Bartók a le plus de contacts avec l'ère poétique marquée par Ady. Lui-même a développé la portée de l'influence que l'intellectualisme de Bartók a exercée sur la poésie de Attila József également saturée de tensions intellectuelles. («Attila József, Gyula Derkovits, Béla Bartók», 1958.) Le rapport, entre Bartók et Kodály d'une part et le mouvement des écrivains populaires des environs de 1930 d'autre part, est tout différent. Il est indéniable que nombre d'analogies carac-

térisent ces deux tendances: l'exploration de la musique paysanne et le collecte des matériaux dans les villages mêmes par Bartók et Kodály son incontestablement la préparation et, plus, l'exemple du mouvement des explorateurs de la vie rurale aux environs de 1930. Ce n'est pas le fait du hasard que l'un des articles d'une portée de principe de Bartók paraîtra justement dans le VALASZ, la revue des écrivains populaires. Cependant la différence essentielle, entre Bartók et son orientation et ces écrivains, est que ceux-ci se présentent avec un programme politique concret. Nous serions cependant dans l'erreur si nous supposions que Bartók — qui n'avait jamais pensé à la proclamation d'un programme tel que celui publié par le «Front de Mars» — n'a pas aidé, par sa fidélité indéfectible à son idéologie personnelle, par ses oeuvres et ses actes, les grands buts progressistes d'une importance essentielle et vitale justement à cette époque se déshumanisant toujours plus. Dans la vie intellectuelle de ces années, l'art de Bartók est solitaire par suite de son aspiration à de nouvelles possibilités d'humanisme; cet art devient la négation de la barbarie, du fascisme, de la réalité européenne de plus en plus menaçante justement parce qu'il ressent profondément les souffrances de l'homme moderne, les contradictions de l'époque et parce qu'il fonde tous ses espoirs, tous ses désirs et ses revendications sur le triomphe de l'humanisme, sur l'épanouissement d'une existence humaine harmonieuse. Pour posséder une telle foi, pour y rester fidèle, pour élever son coeur à de telles aspirations, Bartók avait besoin de cette connaissance profonde, de cet amour nostalgique de la réalité qu'il avait acquis au contact des villageois hongrois, roumains, slovaques.

Que signifiaient, pour Bartók, cette réalité paysanne, ce monde populaire, auxquels il était si étroitement lié et dont il a élevé l'expression musicale à la traduction du sort de l'homme moderne, au langage passionné et moderne de la tragédie de son époque?

A la vue de la claustration, de la beauté archaïque, des pures lois éthiques et, plus encore, de la vraie réalité du monde paysan, Bartók s'imprègne d'une nostalgie attendrie et de craintes. (Son aspiration fanatique au *vrai*, au *réel* est continuellement mentionnée de son entourage!) Bartók craignait pour un monde en voie de disparition, pour une culture inégalement intégrale, achevée et harmonieuse dans sa claustration même. Il désirait conserver les valeurs humaines et morales de ce monde archaïque en dissolution, il s'y nourrit lui-même, il bâtit sur celles-ci un art qui est un message arrivant d'un monde lointain et une nostalgie éternelle de la réalité tout aussi lointaine d'un univers pur et humain qui n'existe, pour l'instant, que dans ses espérances. La musique de Bartók nous arrive donc d'un monde en perdition pour aller, en se frayant un passage à travers le sombre et désespéré chaos de son époque à la recherche incessante du pays de l'harmonie et de l'humanisme, contrée fabuleuse qui n'existe encore que dans son imagination. Indépendamment de la chronologie de ses oeuvres, son langage musical exprime cet itinéraire:

Bartók arrive toujours du côté des forces ou de l'idylle redoutables de «Prince taillé dans du bois» ou de la «Cantata Profana» — il se fraye la route à travers le chaos déchiqueté, inhumain du «Mandarin merveilleux» (dont tant de réminiscences résonneront dans le «Concerto»), pour déboucher enfin, dans le «Second Concerto pour violon» et dans le dernier «Concerto pour piano» sous le ciel limpide de l'humanisme tant désiré. Cet itinéraire est donc composé d'une arrivée d'un pays lointain et humain, du passage du chaos et de l'accès à une nouvelle harmonie, à un nouveau humanisme; il est présent parfois au sein d'une seule oeuvre, parfois dans toute une période créatrice, mais nécessairement dans l'intégralité de son oeuvre. C'est ainsi que se manifeste la dialectique particulière de son oeuvre: l'harmonie en perdition (la paysannerie), le présent considéré comme une prison et l'avenir tant désiré, où tout ce qui devait, auparavant, disparaître renaît et se stabilise. Le monde de la paysannerie n'est d'une si grande importance pour Bartók non par suite de ses singularités folkloriques, mais à cause de l'authenticité et de l'humanisme qu'il recèle. Cette authenticité, cet humanisme, ils les extrait de cet univers, il les fait passer dans sa musique, les incorpore, et il les proclame comme un programme artistique révolutionnairement neuf, ou — plus encore comme la voie et la possibilité nouvelles, dont la culture mondiale contemporaine a le plus grand besoin. Voilà la façon dont Bartók réussit à *généraliser*, en un pressant et fiévreux message adressé au XX^e siècle, à l'humanité entière, l'essence humaine et artistique de la culture ancestrale, hermétique des villages hongrois, roumains, slovaques.

Parfois, nous pouvons être choqués du parti pris entêté, maniaque de Bartók dans sa manière de voir les paysans. La distance qui le sépare de toute réforme, toute son attitude comportant, implicitement, le refus d'un changement quel qu'il soit, peuvent nous stupéfier: cette partialité est celle, monumentale et fascinante, des grands créateurs concentrés sur un seul but, sur une seule idée. Mais ce parti pris nous deviendra immédiatement accessible, si nous réfléchissons au *sentiment de carence* qui l'a fait naître. Bartók cherche chez les paysans ce que l'impérialisme, le fascisme veulent définitivement arracher à l'humanité. Bartók ne cherche point refuge auprès des paysans, comme les romantiques allemands qui se réfugiaient dans le Moyen-Age. Bartók cherche, auprès du peuple, les sources ultimes de l'humanisme, de l'authenticité et il veut en diriger le cours, dans sa musique, jusqu'à son époque. Ces «sources pures» — dont la «Cantata Profana» parle, temporairement, avec la fureur et la tristesse d'un abandon définitif — prennent naissance dans le peuple. Bartók ne veut pas modifier la situation du peuple, mais il évite aussi de l'idéaliser. Il désire sauver et relever l'essentiel le plus pur et le plus humain de l'ancestrale culture paysanne en voie de disparition, car sa conviction est que l'humanité a plus que jamais besoin de ce fonds. Le populisme du temps de Petöfi désirait relever le peuple; Bartók désire apaiser, «à l'eau claire des

sources», la soif de l'homme du XX^e siècle, perdu dans le désert de l'impérialisme, du fascisme. Rien de plus naturel donc, que le sens, le bonheur de la vie de Bartók se rattachent au monde des villages et que ce sera l'homme arraché à son milieu qui sanglotera dans le «Concerto».

Il est indéniable que l'image statique, que Bartók ce fait de la paysannerie, est essentiellement autre que le tableau historiquement et dialectiquement conçu, brossé par notre monde, par notre idéologie sur le sort et l'avenir du peuple. Cependant, ne puisons nous pas aux «sources pures» de la «Cantata»? Et la partie du monde exposée aux crises n'a-t-elle pas un besoin urgent — tout comme l'Europe de 1920, 1930 en a eu — de bonnes gorgées des sources claires de l'humanisme?

Nous devons être fiers de Bartók *d'une autre manière*, mais tout autant que de Petőfi, de Ady et de Attila József.

L'histoire de la culture hongroise symbolise spécifiquement le principe des deux cultures mentionné par Lénine. János Erdélyi et ses compagnons découvrent la poésie populaire; cette découverte prépare la manifestation de l'idéal de liberté mondiale et de révolution de Petőfi. Bartók et Kodály découvrent la musique paysanne et cette découverte permet à la musique de Bartók de porter le pur message de l'humanisme à un monde de plus en plus inhumain.

Le populisme littéraire du XIX^e siècle et le populisme musical du XX^e nous présentent les deux faces de la même réalité sociale et historique. L'une de ces tendances a soutenu la révolution, l'autre a été la négation de la barbarie et de la monstruosité modernes. A un degré différent, d'une manière différente, toutes les deux rattachent et associent la cause et la mission de la culture du peuple hongrois à la cause de la culture mondiale et de toute l'humanité.