

Olga PENKE

Deux traductions de *Brutus* de Voltaire à la naissance du théâtre hongrois

Les deux traductions hongroises de *Brutus* de Voltaire, réalisées en 1788 et 1812, pratiquement inconnues jusqu'à nos jours et dues à deux traducteurs différents, représentent un grand intérêt tant du point de vue de l'histoire de la traduction que de celui de l'histoire du théâtre hongrois, et témoignent non seulement de l'influence des pensées du philosophe, mais aussi de celle du dramaturge à une époque où les intellectuels hongrois veulent fonder le théâtre en langue nationale. Dans notre étude, nous essayons donc de combler une lacune, mais aussi de rechercher quelle était l'actualité de ces deux traductions, et comment leurs traducteurs se sont acquittés de leur tâche.

Les débuts du théâtre hongrois

L'idée que seul le théâtre peut donner une instruction morale à toute la nation fait partie de la théorie dramatique de Voltaire, et elle est aussi partagée par les traducteurs hongrois qui lancent un véritable mouvement de traduction des tragédies à partir de 1772, année de la première publication d'une de ses tragédies traduites en hongrois. Avant 1792, le théâtre hongrois n'existe point, quoique quelques représentations publiques aient lieu (à Pest et à Buda), et il faut attendre 1840 pour que son fonctionnement soit légalisé (Kerényi 1990 : 63). L'élite hongroise n'est pourtant pas entièrement dépourvue du théâtre. Les nobles hongrois, parmi lesquels se trouvent les chefs de file des Lumières, les gardes du corps de Marie-Thérèse, peuvent assister aux représentations des tragédies de Voltaire grâce au théâtre français à Vienne. Les pièces du philosophe français sont mises en scène aussi par les théâtres allemands, à Pozsony et à Pest. Des amateurs et surtout des femmes représentent également ses tragédies dans les châteaux seigneuriaux, dans le cadre des « théâtres de société ». Nous possédons également des documents qui attestent que ses pièces ont été jouées par les élèves, en latin dans les collèges jésuites (*Mors Caesaris* en 1750, *Catilina vel Roma servata* en 1760), et en hongrois dans les écoles protestantes (*Brutus* en 1792).

Entre 1772 et 1794, c'est-à-dire à l'aube du théâtre hongrois, la littérature française sert de modèle en Hongrie pour véhiculer la culture européenne : c'est alors que les traductions de Corneille (*Cid*) et de Racine (*Phèdre*) paraissent également, mais l'auteur préféré est indéniablement Voltaire, dont huit tragédies sont traduites en hongrois (*Adélaïde de Gesclin*, *Brutus*, *Mahomet ou le fanatisme*, *Mérope*, *Mort de César*, *Tancrède*, *Triumvirat*, *Zaïre*). Les comptes rendus parlent de dix-sept représentations uniquement des pièces de Voltaire (Penke 1996).

L'auteur est un philosophe bien connu, dont de nombreux ouvrages sont traduits dans cette époque en Hongrie (Penke 2019 : 100-103). Ses tragédies, remplies d'une « propagande philosophique », semblent particulièrement convenir aux

objectifs des intellectuels hongrois, à cause du choix des sujets historiques (Ridgway 1961).

Le théâtre hongrois change profondément pendant les vingt-quatre ans écoulés entre les deux traductions. En 1812, le public hongrois s'intéresse toujours aux sujets historiques, mais il veut voir sur la scène l'histoire nationale, racontée de préférence en prose et par une représentation émouvante. Ainsi, malgré le fait que deux nouvelles tragédies soient traduites de Voltaire dans cette période (en dehors de *Brutus*, *Hérode* et *Mariamne*), on ne les joue plus en Hongrie.

Liberté politique et liberté poétique – une tragédie historique née sous l'influence anglaise

Voltaire commence à écrire *Brutus* pendant son exil en Angleterre, où il admire la liberté politique assurée par la monarchie constitutionnelle, découvre Shakespeare et le théâtre anglais contemporain (il en fait l'éloge dans les *Lettres anglaises*, connues aujourd'hui sous le titre des *Lettres philosophiques*). Sous ces influences, l'histoire de Lucius Junius Brutus – consul de la république romaine qui condamne à mort ses fils, accusés d'avoir trahi la république romaine, sujet de tragédie choisi par plusieurs auteurs français contemporains – reçoit une interprétation particulière chez lui. Un dialogue philosophique est mis en scène à travers l'histoire romaine sur la question si la monarchie ou la république peuvent plutôt assurer le bon fonctionnement de la société et la liberté de ses membres. La pièce présente les inconvénients de chacune : la monarchie peut se déformer en despotisme, la « république seigneuriale » peut devenir la tyrannie des « grands ». John Renwick, dans l'introduction de l'édition critique de *Brutus*, attire l'attention à la signification particulière du terme de « république » dans les années de la genèse de la tragédie, à la fine distinction que font les contemporains entre « république monarchique, seigneuriale et populaire » et constate que Voltaire, en ce temps-là, peut être considéré comme un « monarchiste républicain » (Voltaire 1998 : 43). L'auteur mélange dans cette pièce la politique avec l'amour : l'un des fils de Brutus, Titus, chef héroïque de l'armée de Rome contre le monarque devenu tyran, est amoureux de la fille de ce dernier. C'est à cause de cet amour, jugé criminel, qu'il doit mourir, et sa mort inhumaine est accompagnée par le suicide de son amante.

Les études critiques ont montré que Voltaire « est de loin en France le dramaturge qui attire le plus de spectateurs tout au long du siècle, il est certainement dans l'ensemble de l'Europe le dramaturge le plus populaire » (Menant 2007 : 13). La particularité de *Brutus* consiste dans le fait qu'il est froidement reçu par le public français lors de la première représentation, en 1730, tandis qu'à l'étranger, il jouit d'un succès immédiat qui dure tout au cours du siècle. *Brutus* sera d'ailleurs l'une des pièces préférées par la Révolution française quand on le réinterprète, mettant en relief ses « valeurs républicaines ». Sa réception inhabituelle est poursuivie au début du siècle suivant quand le mythe du patriotisme héroïque de Brutus est neutralisé (Barny 2002 : 321-331). Voltaire, surpris par l'accueil tiède des spectateurs du théâtre français et conseillé par ses amis-critiques, réécrit la tragédie juste après les premières représentations, en diminuant considérablement le fil amoureux : il abandonne des

scènes entières, change l'intrigue, et donne moins de présence aux personnages féminins. Les deux versions, ainsi que leurs remaniements nombreux, sont éditées plusieurs fois après la première édition en 1730, séparément et aussi dans des volumes des œuvres complètes de Voltaire : ils ont été publiés plus de soixante fois pendant le siècle. Ces faits rendent impossibles l'identification des sources exactes des deux traductions hongroises.

Dans le paratexte théorique qui introduit déjà la première édition, intitulé *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*, l'auteur souligne qu'il a commencé à écrire cette tragédie en anglais, et que la réflexion sur la liberté politique britannique l'a préoccupé en écrivant. De surcroît, l'introduction fait l'éloge de la liberté dont jouissent les poètes anglais, de choisir des sujets historiques, de représenter les passions politiques ou amoureuses excessives, d'offrir à leur public un spectacle « terrible », de mettre en scène la mort, et même les spectres, à la suite de Shakespeare. Il établit dans ce texte toute une caractérisation nationale du théâtre. Le théâtre anglais y est apprécié comme la liberté même, non seulement à cause de la possibilité de représenter tous les sujets, mais aussi du libre choix de la forme, son public étant habitué aux enjambements et à la prose rythmée ou aux vers sans rime. Il reconnaît que le théâtre français, au contraire, est soumis à la bienséance dans le choix et la représentation des sujets et à la rigidité de la versification. En même temps, de façon paradoxale, Voltaire refuse que les tragédies françaises soient écrites en prose : les contraintes, découlant de la nature même de la langue française, lui semblent naturelles. Il reste fidèle dans ses tragédies et ses théories dramatiques à l'héritage du classicisme, à l'alexandrin rimé, à la règle des unités. L'auteur n'écrit qu'un seul drame en prose, *Saül* en 1763, dans cette période de sa vie où il est « converti » à la prose (Menant 1995 : 20, 84-106). Néanmoins, il utilise beaucoup d'innovations scéniques qu'il a pu apprendre des auteurs anglais.

Dialogue philosophico-politique – la traduction de Ferenc Kováts

La première traduction hongroise de *Brutus* date de 1788, mais elle reste à l'état de manuscrit. Jusqu'à nos jours, seulement quelques vers de la traduction elle-même, ainsi que son introduction ont été publiés (Császár 1918). Pourtant, le texte en manuscrit contient une traduction intégrale de la tragédie de Voltaire, et il peut être actuellement librement consulté avec plusieurs autres traductions de Ferenc Kováts, au Département des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de Budapest (Voltaire 1788). Le traducteur, intellectuel illustre quoique très modeste du XVIII^e siècle, est un ingénieur d'origine simple, ayant fait ses études à l'étranger. Nous connaissons, en dehors de ses traductions, ses articles publiés dans les premiers périodiques hongrois de l'époque. Penseur libéral, patriote dévoué, il formule sa conviction dans une épigraphe qu'il a choisie pour l'une de ses traductions (une phrase souvent citée de *l'Épître au peuple* de M. Thomas) : « Le véritable honneur est d'être utile aux hommes ». Selon lui, l'œuvre littéraire et surtout le théâtre, est particulièrement capable de communiquer au large public des pensées que seule la fiction peut exprimer, sous une sorte de « voile ». Plusieurs de ses écrits trahissent l'influence voltairienne, mais *Brutus* est la seule traduction de Voltaire qui nous soit

parvenue. Par cette tragédie, le traducteur a pu véhiculer dans une forme dialoguée la pensée voltairienne et un contenu politique qui a intéressé ses contemporains hongrois, fréquentant le théâtre.

Traduire *Brutus* de Voltaire préoccupe Kováts pendant plusieurs années. En 1786, il en traduit déjà en hongrois 16 lignes, et insère ce détail dans une de ses traductions. L'extrait est accompagné par ses remarques où il estime que Voltaire expose bien dans son *Brutus* l'idée selon laquelle le bon fonctionnement de la société ne peut être garanti que par un contrat mutuel entre le roi et le peuple, étant tous les deux également soumis aux lois. Nous citons quelques lignes de l'original et de la traduction de Kováts :

Nous avons fait [au roi...] Serment d'obéissance et non point d'esclavage, [...]
Il nous rend nos serments quand il trahit le sien :
Et dès qu'aux lois de Rome il ose être infidèle,
Rome n'est plus sujette, et lui seul est rebelle (Voltaire 1998 : 190-191).

[...] mikor mi őnékie alája
Adók magunkat; az esküvés formája
Bennünket akkor az engedelmességre
Köteleze csak; 's nem a' rabi inségre (Voltaire 1788 : MS 22, 50r).

La pensée politique articulée par cet extrait deviendra centrale dans la traduction intégrale de la pièce, réalisée en 1788, date soigneusement notée sur le texte manuscrit. Cette traduction fidèle – selon les normes de l'époque – est complétée par une « somme » historique [*Foglalat*] et par une apostrophe au lecteur [*Az olvasóhoz*]. La première laisse supposer que pour le traducteur, l'analogie historique de Voltaire est claire, et qu'il s'efforce de la mettre en évidence pour le public. L'abrégé historique précise que Lucius Junius Brutus fut le premier consul de la république romaine qui a chassé le dernier roi de Rome, Taquin le superbe, devenu despote. L'apostrophe explicite l'intention du traducteur de contribuer par ce travail à la naissance du théâtre hongrois. Dans ce paratexte théorique, il parle des difficultés du manque de vocabulaire indispensable pour écrire et pour jouer une pièce de théâtre et fait un effort de donner un lexique de base. Il partage également ses hésitations avec les lecteurs concernant le choix de la versification qui conviendra à la traduction hongroise d'une tragédie, et les raisons de sa décision à donner la préférence au vers en alexandrin rimé. Ces réflexions peuvent être interprétées comme sa réponse à la discussion qui commence à occuper les artistes hongrois de l'époque : il explicite que « nos auteurs et acteurs n'ont pas encore tranché » dans la question de versification. Néanmoins, le passage où il parle des contraintes de la forme montre des parallélismes avec le *Discours sur la tragédie* de Voltaire : « Mes oreilles me suggèrent que l'alexandrin rimé, avec une césure après la cinquième syllabe, conviendrait à la nature de la langue et au théâtre hongrois, malgré les difficultés, mais je ne veux pas en faire la règle ». Ses nombreuses instructions données pour les acteurs, pour la mise en scène et concernant le décor, peuvent être inspirées non seulement par la pièce française elle-même, mais aussi par la théorie dramatique de Voltaire, notamment l'idée des préférences nationales et celle de la mise en scène qui « frappe les yeux ».

L'actualité de *Brutus* en Hongrie peut être liée aux événements historiques de la fin du règne de Joseph II, et à sa mort intervenue le 20 février 1790. Les mécontentements des Hongrois, exprimés clairement dans les remontrances au cours des dix dernières années de son règne, ont largement contribué au fait que le roi mourant a révoqué en grande partie ses réformes et ses règlements, notamment les projets de lois concernant l'éducation, la langue hongroise et les privilèges des nobles hongrois. Il est intéressant de mentionner également que, durant ces années, la forme du gouvernement britannique fut présentée dans les écrits politiques comme celle qui pourrait être utilisée pour réformer la situation politique de la Hongrie. L'espoir de changer le « contrat » entre le roi et le peuple semble réalisable après la mort du roi, pensée qu'on peut mettre en rapport avec l'intérêt aigu à l'égard de la pièce et du souhait d'une traduction immédiate de *Brutus*. Le 26 mars 1790, une annonce est publiée dans un périodique, selon laquelle la publication de la traduction de *Brutus* serait subventionnée par un baron hongrois. Plusieurs traducteurs s'attellent à la tâche. Le 4 mai, un journaliste constate déjà que Ferenc Kováts a accompli ce travail, qu'il apprécie comme « un acte qui peut contribuer à l'ouverture tant désirée du théâtre hongrois »¹.

Quoiqu'il soit difficile de préciser de quelle version de Kováts se sert, sa source devait être un texte de Voltaire où il met Brutus au centre de l'intrigue et dans lequel le fil amoureux n'a pas trop d'importance, ainsi, les hésitations de Titus entre la fidélité à Rome et son amour à l'égard de la fille du roi chassé deviennent estompées. La source du tragique consiste dans le dilemme de Brutus, à savoir si l'homme politique peut avoir une vie privée, et s'il a le droit de juger dans les questions de la politique et de la morale publique de manière différente quand il s'agit d'un de ses enfants. Se concentrer sur le personnage de Brutus entraîne dans la traduction la prédominance d'un lexique politique. Le vocabulaire de grande occurrence est lié d'une part à la critique d'un pouvoir arbitraire : despotisme (*szabad kényű uralkodás*) – la traduction hongroise montre une recherche intéressante, soulignant l'opposition entre cette forme et la république (*szabadtársaságbeli igazgatás*) – ; le monarque qui ne respecte pas les lois est considéré comme ennemi (*ellenség*) ou comme tyran (*tyran*), ses sujets deviennent esclaves (*rab*). D'autre part, les termes se rapportent à l'éloge d'une forme de gouvernement, enracinée dans les lois anciennes, qui semblent assurer la liberté : cela peut être une allusion dans le texte hongrois à la Bulle d'or de 1222, premier texte constitutionnel en Hongrie comme la Magna Carta a été la première charte constitutionnelle d'Angleterre. Se révolter contre le monarque arbitraire n'est pas une trahison (*pártités*), et ceux qui se soulèvent contre lui ne peuvent être traités comme « rebelle » (*rebellis*). Suivre les anciennes lois (assurées par le « contrat ») signifie donc agir suivant l'amour de la patrie. Au « rétablissement » de la liberté, le texte attache une série de valeurs morales : vertu, devoir, amour de la patrie. Le traducteur s'efforce de trouver les équivalents hongrois en traduisant les termes politiques, néanmoins, il ne peut pas toujours éviter d'utiliser

¹ Voir *Hadi és Más Nevezetes Történetek* (1790), 26 mars et 4 mai « Jelentés » et « Tudósítás », p. 408 et 576.

les mots latins, familiers alors pour le public hongrois dont la langue officielle était le latin.

En comparant le texte source et le texte cible, nous pouvons constater que Kováts s'identifie dans l'ensemble avec les pensées politiques de Voltaire au sens où sa traduction ne présente nullement une « exaltation républicaine » : il n'est ni rousseauiste, ni révolutionnaire, tout au contraire, sa conviction reste toujours réformiste. Quelques modifications dans la traduction peuvent pourtant être interprétées comme des écarts. Ainsi, le mot « sénat » (*tanács*) est traduit par « peuple » (*nép*), le « serment » (*eskü*) devient dans certains cas « contrat » (*kötés*, aujourd'hui remplacé par le mot : *szerződés*), les termes de l'original étant liés au système de droits et d'autorité centré sur les classes d'individus, tandis que ceux de la traduction sur un nombre considérable d'habitants, vivant sur le même un territoire.

« Pour que l'amour soit digne du théâtre tragique, il faut qu'il soit une passion véritablement tragique » - la traduction de Károly Kisfaludy

La traduction de Károly Kisfaludy, faite en 1812, diffère presque en tout de celle de Ferenc Kováts. Tandis que la première fut destinée par le traducteur à être jouée (elle fut probablement le texte qu'on a présenté en 1790 et en 1792), Kisfaludy n'a même pas pensé à proposer son texte pour la représentation. La première n'a jamais été publiée, tandis que la seconde avait deux éditions au XIX^e siècle (en 1831 et 1893), faisant partie des œuvres complètes d'un auteur devenu entre-temps célèbre (Voltaire 1893). Les traducteurs ont également utilisé deux sources très différentes. Alors que dans la première traduction, le message politique est mis en relief, la seconde cherche à montrer l'amour comme « une passion véritablement tragique » (Voltaire 1998 : 183).

Károly Kisfaludy, futur organisateur et homme de lettres, disposant d'un œuvre varié et riche, est né l'année de la naissance de la première traduction. Son adaptation est son premier travail littéraire qu'il dépréciera plus tard, c'est pourtant pendant son exécution qu'il devient dramaturge. Le théâtre hongrois présente en ce temps déjà régulièrement des pièces (sans avoir la permission officielle), mais les auteurs proposent plutôt des tragédies originales. Kisfaludy devient, lui aussi, connu en 1819 par des tragédies au sujet historique, puisé dans le passé national. La traduction de Voltaire date des années orageuses de sa vie lorsque, désillusionné par les guerres contre Napoléon et pendant lesquelles il tombe même prisonnier, le jeune noble, destiné à la carrière militaire par sa famille, quitte l'armée pour ne s'occuper désormais que de la poésie et de la peinture, préférant à toutes ses occupations le théâtre.

Kisfaludy traduit la tragédie de Voltaire bien après la Révolution française quand l'héroïsme de Lucius Junius Brutus est politisé, et même après que son mythe soit « neutralisé » (Lüsebrink 2002 : 285-306 et Barny 2002 : 321-332). Mais ces changements dans l'accueil de la pièce ne l'ont pas touché, *Brutus* devient dans sa traduction un drame « romantique », et au lieu de l'amour politique dévoué, ses personnages agissent suivant leurs sentiments excessifs. Le tragique réside dans cette traduction hongroise dans les contradictions entre les passions patriotique et

amoureuse, ainsi c'est Titus, le fils de Brutus qui devient le véritable protagoniste. Nous ne connaissons pas exactement le texte source de Kisfaludy, mais il s'agit en tout cas d'une variante où l'auteur français laisse libre cours aux passions amoureuses, et où les fils politique et sentimental coexistent. Après la comparaison du texte cible avec les versions nombreuses de *Brutus* données par Voltaire, réunies par l'édition critique, nous pouvons constater qu'il ne suit fidèlement aucun de ces textes. Le traducteur ajoute des scènes entières, produites de sa verve originale et transforme le texte source suivant son propre projet. Il considère d'ailleurs son travail comme la traduction d'une « adaptation » de Voltaire (Voltaire 1893 : 105). Malgré l'infidélité littérale à sa source, il en suit l'esprit. Voltaire, nous l'avons vu, rend compte dans son *Discours* du fait que sa tragédie possède une « double intrigue », et met en valeur que Titus est un « jeune homme furieux dans ses passions, aimant Rome et son père, adorant Tullie... » – tel que le peint Kisfaludy (Voltaire 1998 : 177).

Rome continue à être le symbole de la révolte contre le tyran dans cette adaptation, mais dès la seconde scène du premier acte, il devient clair que Kisfaludy suit une variante qui diffère de celle de Ferenc Kováts. Nous ne pouvons pas dire que la critique de l'absolutisme disparaisse entièrement de cette traduction. Mais au lieu de justifier le droit à la révolte, il met au centre de son texte le rapport entre bonheur, vérité, lois et liberté. La dominance du vocabulaire politique est atténuée et contrebalancée par les mots exprimant l'amour fatal. Un terme du lexique politique semble devenir particulièrement important pour lui, la « nation » (*nemzet*), comme équivalent de l'« État », pour parler d'une communauté des membres libres, contrairement à l'assemblage des peuples qui « semblent nés pour servir sous des maîtres » (Voltaire 1998 : 192 ; Voltaire 1893 : 193).

La seconde scène de l'acte premier dans cette version est entièrement consacrée à innocenter Tullie, la fille du roi chassé, que le traducteur transmet fidèlement, pareillement à la troisième scène, présentant le dialogue de Titus et Tullie. Ces deux scènes assurent le ton sentimental à la pièce, c'est dans celles-ci que s'enracine l'intrigue de base que Kisfaludy développe par la suite jusqu'au bout de la pièce. Le dramaturge hongrois possède un langage riche et des modalités variées pour exprimer l'état psychologique des amoureux. Leur manière de parler est passionnelle : ils interrompent la parole de l'autre, et après leurs dialogues, ils se recroquevillent sur eux-mêmes et cherchent à comprendre leurs sentiments dans des monologues. La parole des amoureux diffère de manière fondamentale chez l'auteur français et son traducteur : Titus de Voltaire parle la langue de la raison, tandis que Kisfaludy utilise celle des sentiments. En voici deux exemples : « n'écoutons que mon seul désespoir » deviendra « que mon cœur soit déchiré » (*Repedjen bár e' szív*), « jusqu'où ma passion m'a-t-elle pu me surprendre » sera traduit par « mon cœur est rongé par une vermine » (*mint dühöd e féreg mellemben*) (Voltaire 1988 : 286, 290 ; Voltaire 1893 : 128, 131).

Dans les parties qui suivent, Kisfaludy reste parfois fidèle à l'original, mais les raccourcissements et des rajouts sont également nombreux : les personnages sur la scène ne sont pas toujours les mêmes que dans la source, il arrive que les scènes sont arrangées de manière différente. Mais c'est l'acte dernier qu'il modifie profondément, où il ajoute deux scènes que nous ne trouvons dans aucune variante de *Brutus* de

Voltaire. La quatrième scène présente le monologue de Tullie, la suivante, le dialogue précédant la mort des deux amoureux. Ce sont deux scènes supplémentaires par rapport à l'original. Titus et Tullie deviennent dans ces parties ajoutées un couple extraordinaire : il cajole la jeune fille comme « un phénomène céleste », elle se culpabilise noblement pour la mort de son amoureux. Dans la traduction, le suicide de Tullie se déroule devant les yeux des spectateurs, et elle meurt entre les bras de Titus, avant que ce dernier soit exécuté. Les « citoyens » de Rome les contemplent avec tristesse, remarquant que « c'est la fin tragique des passions sans bornes » (Voltaire 1893 : 181-185). Bien que Kisfaludy s'écarte de l'intrigue de Voltaire, la mort sur la scène est conforme à l'idée de l'auteur français qui veut un « spectacle effroyable, terrible » (Voltaire 1998 : 172). Les didascalies nombreuses, utilisées par l'auteur hongrois intensifient encore les paroles : les personnages pleurent, tremblent, sont amollis, agissent déchirés par les souffrances, se trouvent envahis par les passions insurmontables (*ömlendezve, fellegeze, könnyes szemekkel, nagy érzeménnyel, szakadozva*). Nous ne trouvons pas les équivalents de ces instructions d'auteur concernant le jeu des acteurs chez Voltaire. Les sentiments amicaux sont également amplifiés, et Brutus devient un personnage remarquablement sensible, plein de tendresse paternelle. Après la mort de ses fils, il se plaint, gémissant de ses pertes personnelles, se comparant à un arbre dont le tronc sans racines reste debout et dont les branches sont cassées par un orage (Voltaire 1893 : 193).

L'adaptation qui transforme *Brutus* de Voltaire en une pièce romantique n'utilise pas la versification rigide de l'original, le texte est écrit en poésie iambique sans rimes, pleine d'enjambements ce qui l'approche de la prose ; sa forme évoque la liberté du théâtre anglais, louée par l'auteur français dans son *Discours*.

Conclusion

La destinée de *Brutus*, tragédie de Voltaire à double intrigue, se forme de manière particulière dans les deux traductions hongroises. En 1788, le fil politique est actualisé dans l'accueil, tandis que le second traducteur, faisant partie d'une nouvelle génération, met en valeur en 1812 le fil amoureux et la sensibilité, suivant le goût et l'esthétique changés. La traduction de Ferenc Kováts, réalisée à l'aube du théâtre hongrois, véhicule fidèlement la critique oblique de Rome royale et républicaine de la pièce, afin de suggérer un modèle politique moderne que Voltaire a tant admiré dans la constitution britannique. Le texte hongrois infléchit quelque peu le projet original en mettant l'accent sur l'idée d'un « contrat », respecté aussi bien par le roi que par le peuple, idée ayant une actualité politique dans ces années en Hongrie. L'objectif du traducteur est de fournir un répertoire aux troupes qui intéressent les contemporains. Sa préférence au niveau du sujet se combine avec ses recherches de l'esthétique littéraire du théâtre. Elles s'inspirent du texte source : aux valeurs de la tragédie « classique » il ajoute celles du dialogue philosophique, mis en relief par une mise en scène saisissante. Károly Kisfaludy modifie plus profondément la tragédie de Voltaire, qui devient sous sa plume un drame romantique, ce qui reflète un changement du goût. Au lieu de l'actualité politique, les passions humaines dominent dans son adaptation. Le langage, le style, les vers iambiques sans rime correspondent à l'esthétique de la

sensibilité et des effets terrifiants. Les deux traducteurs font un effort extraordinaire pour transmettre en hongrois cette tragédie complexe dans sa signification et particulière dans la représentation. La densité du texte les oblige souvent à s'exprimer beaucoup plus longuement que Voltaire (deux-trois vers peuvent devenir une dizaine de lignes dans le texte cible) ou bien à simplifier, à raccourcir. En s'écartant littéralement du texte source, la traduction et l'adaptation hongroises sont pourtant, à leur manière, fidèles aux idées exprimées par Voltaire dans son *Discours sur la tragédie*.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
professeure émérite
polga@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARNY, Roger (2002). « Brutus après Thermidor : la neutralisation du mythe », Franco Piva (éd.), *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni* (Atti del Convegno internazionale), Fasano (Italia) : Scena Editore, Coll. « Cultura straniera 116 », 321-332.

CSÁSZÁR, Elemér (1918). « Kovács Ferenc irodalmi hagyatéka » [Héritage littéraire de F. K.], *Irodalomtörténeti Közlemények*, n° 28, 215-319.

KERÉNYI, Ferenc (1990). *Magyar színháztörténet* [Histoire du théâtre hongrois] (1790-1873), Budapest : Akadémiai Kiadó.

LÜSEBRINK, Hans Jürgen (2002). « Brutus, idole politique. Dimensions symboliques et mises en scène théâtrale », Franco Piva (éd.), *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni* (Atti del Convegno internazionale), Fasano (Italia) : Scena Editore, Coll. « Cultura straniera 116 », 285-306.

PENKE, Olga (1996). « Théâtre et patriotisme. L'influence des tragédies historiques de Voltaire sur la formation du théâtre hongrois au XVIII^e siècle », *Revue d'Études Françaises*, n° 1, Budapest, 235-249.

PENKE, Olga (2019). « L'écho hongrois des contes et dialogues philosophiques de Voltaire au XVIII^e siècle », *Revue Voltaire*, n° 19, « Voltaire, du Rhin au Danube », Paris : PUPS, 89-103. (à paraître)

RIDGWAY, Ronald (1961). *La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, Oxford : Voltaire Foundation, Coll. « Studies on Voltaire and the 18th Century, XV ».

MENANT, Sylvain (1995). *L'esthétique de Voltaire*, Paris : SEDES, Coll. « Esthétique ».

MENANT, Sylvain (2007). « Le théâtre de Voltaire en Europe au XVIII^e siècle : essai d'une problématique générale », n° 7, « Échos du théâtre voltairien », Paris : PUPS, 13-21.

VOLTAIRE, *Brutus* (1998). *Les Œuvres complètes de Voltaire (1728-1730)*, édité par John Renwick, vol. 5, Oxford : Voltaire Foundation, 1-308.

[VOLTAIRE], *Brutus* (1788). KOVATS, Ferenc *Műfordításai* [Traductions], Pápa, 1787-1788. manuscrit autographe, vol. 1. fol. 43-91. Département des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de Budapest [MTA Kézirattára]. Cote : MS 22, Poss. 222/1952.

[VOLTAIRE], *Brutus* (1812). KISFALUDY, Károly (1893), *Minden munkái* [Œuvres complètes] (1893), vol. 6, édité par Bánóczy, József, Budapest : Franklin, 105-194.