

EDIT ERDŐDY

Sur la scène de l'âme

Les Mystères de Béla Balázs

Béla Balázs était un des personnages hongrois les plus intéressants du début du XX^e siècle. Esprit inquiet et curieux, cherchant toujours des choses nouvelles dans le domaine de la culture et des arts, il apparaît comme un des représentants typiques de son époque. Interrompue par la première guerre mondiale, cette période brève apporte une prospérité de la culture jamais vue et l'épanouissement de courants nouveaux dans les idées et les arts en Hongrie. Le jeune Balázs, assoiffé de connaissances extraordinaires et ayant une ambition hors du commun, se lance passionnément dans cette vie intellectuelle et artistique mouvementée. En tant que membre du Collège Eötvös, il fait de solides études d'esthétique et de philosophie. C'est à ce Collège qu'il se lie d'amitié en 1905 avec Zoltán Kodály à qui il tient compagnie pendant que celui-ci voyage en Transylvanie pour recueillir des chants folkloriques. L'amitié de György Lukács n'est pas moins importante pour Balázs : leur alliance intellectuelle sera décisive pour l'évolution de ses idées esthétiques et philosophiques.

Il a été touché par plusieurs courants philosophiques de l'époque – y compris les philosophies orientales et le mouvement théosophique.

Parallèlement à ses études esthétiques et philosophiques, il fait ses coups d'essai dans le domaine des genres littéraires pour se trouver les formes d'expression les plus adéquates. Il écrit des poèmes lyriques, des nouvelles, des contes dont l'intrigue se déroule souvent dans un milieu oriental, exotique. Mais il est indiscutable que ce sont les genres dramatiques vers lesquels il se tourne avec l'intérêt le plus vif. À son avis, que partage aussi Lukács en tant que théoricien des œuvres dramatiques, le drame hongrois moderne n'existe pas

encore au début du XX^e siècle. Il y a des tentatives remarquables sur la scène, admettent-ils, mais celles-ci manquent des attributs du « vrai » drame. L'ambition du jeune auteur dramatique n'est pas moins que la création du drame hongrois moderne. Son idéal dramatique est tout à fait différent de celui des pièces contemporaines, jouées dans les théâtres de Budapest : il ne veut accepter ni le drame à thèse, soulevant des problèmes sociaux et politiques, ni les « pièces bien faites », qui visent en premier lieu l'effet scénique. (Il convient de faire remarquer que l'opinion de Lukács et de Balázs est injuste concernant la littérature dramatique du début du XX^e siècle. Les auteurs dramatiques – Bródy, Molnár, Lengyel, Szomory et les autres – ont déployé des efforts considérables pour renouveler le genre dramatique.)

Les aspirations de Balázs visent à l'intériorisation du drame : au lieu d'actions et de conflits extérieurs, présenter les processus intérieurs inexplicables et énigmatiques de l'âme.

Ses premières pièces (*Dr. Margit Szélpál, Jeunesse mortelle*) ont peu de succès. Les héroïnes de ces pièces sont des femmes modernes, qui se voient contraintes de choisir entre la profession et la famille, entre le monde masculin du travail, de la science et de l'art et le « microcosme » féminin. Selon Balázs, ce conflit ne pourra pas se résoudre : pour ses héroïnes il ne reste d'autre dénouement que la mort. Dr. Margit Szélpál, après avoir fait l'expérience du monde masculin comme assistante d'un savant réputé, ne se contente plus d'être seulement mère et femme à côté d'un époux brave mais sans esprit. Comme elle connaît bien les limites de ses facultés, elle se rend compte qu'elle ne pourra jouer qu'un rôle secondaire auprès de son collègue. Selon Balázs, le conflit inévitable de la femme moderne consiste dans le fait qu'elle a déjà dépassé l'état de l'immanence, mais que son existence la liant toujours aux hommes, l'existence transcendante n'est possible pour elle que par l'intermédiaire d'un homme.

En travaillant à ces drames, Balázs est préoccupé par d'autres sujets dramatiques aussi. En 1911, il termine trois pièces dramatiques – *Le Château de Barbe-Bleue, Le Sang de la Vierge* et *La Fée* – qu'il publie en 1912 sous le titre de *Mystères*. Ce recueil de drames lui apporte le succès littéraire et suscite même une discussion entre Mihály Babits et György Lukács. L'année suivante,

Béla Bartók choisit *Le Château de Barbe-Bleue* comme scénario pour son opéra.

Pour quels motifs, subjectifs ou objectifs, a-t-il décidé de composer des *mystères*, d'en chercher le sujet dans le passé et de choisir une forme dramatique pseudo-archaïque ? Pourquoi leur a-t-il donné le titre commun de *Mystères* ? En réalité, ces pièces écrites en vers n'ont rien à voir avec les *mystères* du Moyen Âge. Mihály Babits, l'un des critiques du volume, constate que le titre traduit la recherche et l'estime des formes héritées. C'est également lui qui reconnaît l'initiative de Balázs concernant l'intériorisation du genre dramatique. « Le vrai drame est fait pour l'âme, et non pas pour l'oreille et les yeux »¹.

Le mot *mystère* signifie alors – outre qu'il évoque une ancienne forme dramatique – les aspects mystérieux de l'âme et des rapports humains, dont les plus importants sont, selon Balázs, l'amitié et l'amour. Ceux-ci constituent le sujet principal de toutes les pièces plus haut mentionnées de l'auteur.

Quel est le rapport primordial dans la vie d'un homme, pose la question Balázs, l'amour d'une femme ou l'amitié d'un homme ? Dans *Le Sang de la Vierge*, durant des scènes extrêmement brutales et sanglantes, l'ancien ami se met à rivaliser avec l'épouse du chevalier Baldwin, n'acceptant aucun compromis. Après le sacrifice de la femme, les deux anciens amis peuvent s'allier de nouveau pour retourner à la Terre Sainte et se sacrifier sur l'autel de l'amour céleste pour la Vierge Marie.

Le Château de Barbe-Bleue est, selon l'interprétation de Balázs, une pièce à deux personnages – le prince et sa nouvelle femme, Judit. Arrivée au château de Barbe-Bleue, Judit souhaiterait voir toutes les salles, cachées derrière les sept fameuses portes. Bien que Barbe-Bleue ait l'intention de l'avertir, elle ouvre quand même la septième porte derrière laquelle vivent les anciennes femmes. Judit devra y entrer, elle aussi, et Barbe-Bleue restera seul pour toujours.

Dans *La Fée*, dont l'action se déroule à la campagne, dans un milieu relativement réel du XIX^e siècle, à l'opposé des deux autres pièces, des motifs sociaux et psychologiques se mettent également en jeu. La jeune fille naïve, qui vit avec la famille de sa sœur, est la fiancée heureuse d'un musicien doué qui

¹ Babits Mihály, « Dráma », *Esszék, tanulmányok I*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1978, p. 345.

croit retrouver le bonheur avec son amour dans la solitude de la campagne. Après la venue inattendue de l'ancien amant de la jeune fille, qui voyage dans le monde, l'idylle disparaît. La jeune fille devient inquiète, l'équilibre de son âme sera bouleversé. Finalement, le musicien va la quitter pour se mettre en route avec le voyageur, répondant à l'appel de la route illuminée par la lune.

C'est le rapport interpersonnel qui fait le mouvement dramatique, c'est-à-dire les forces opposées : l'amour, la possession et la souveraineté font avancer l'action dramatique. Ce ne sont pas des intérêts provisoires qui amènent la collision. Le conflit tire son origine de la substance humaine même, plus précisément, de la différence des substances masculine et féminine.

Cet idéal dramatique correspond bien à la forme de ballade qui a inspiré Balázs dramaturge. Dans l'univers archaïque des ballades, ce sont les passions qui règnent : l'amour, la haine, la jalousie qui poussent irrésistiblement les personnages vers leur destin. C'est dans *Le Château de Barbe-Bleue* que la forme de la ballade apparaît le plus nettement : sa ressemblance avec la ballade sicule *Le Maçon Kelemen* est apparente. Ce ne sont pas seulement le mètre et la versification de celle-ci qui y reviennent mais aussi les figures poétiques, les répétitions, le retardement de l'action et le symbolisme de la nature. Dans une de ses études, Lajos Nyéki mentionne une autre ballade de Transylvanie dont le sujet évoque le motif de Barbe-Bleue. « Dans cette ballade, il s'agit bel et bien d'un tueur de femmes, Márton Ajgó, qui avait déjà pendu sept de ses anciennes épouses aux branches d'un arbre "*burkus*" (mot dans lequel il faut voir la déformation du mot "*burgund*", c'est-à-dire en français "*Bourgogne*"). Dans cette version, c'est la dernière victime choisie, *Anna Mónár*, qui arrive à supprimer son agresseur ; elle suit donc l'exemple de Judith tuant Holopherne. »²

Dans ces pièces, la structure de l'espace est réelle et symbolique à la fois, mettant en lumière les principes masculins et féminins. La destinée de l'homme est symbolisée par le *chemin* qui apparaît comme l'élément dynamique de la composition dramatique. La route, le chemin y sont des symboles directs et l'endroit réel en même temps du mouvement, du changement et des objectifs de

² Lajos Nyéki, « Le Château de Barbe-Bleue de Balázs-Bartók et la psychanalyse », *Des Sabbataires à Barbe-Bleue*, Paris, Langues Mondes, 1997, p. 201.

l'homme : la lutte, la carrière, le pouvoir et la gloire. Les héros masculins se mettent en route à la fin des pièces avec un autre homme et quittent les femmes dont l'espace dramatique reste le château ou la maison immobile.

En apparence, la symbolique du *Château de Barbe-Bleue* est différente. Le château, avec ses portes fermées, peut correspondre à l'âme de l'homme, à un espace spirituel où la femme n'a pas le droit d'entrer. La possession de l'âme masculine est dangereuse : la femme devient un élément du passé de l'homme. Dans cette structure dramatique, le héros n'a pas besoin d'ami : le château symbolise la totalité de la vie, derrière les portes se cachent la richesse, le pouvoir, la guerre, la douleur et l'amour. Le voyage spatial a lieu à l'intérieur de l'âme.

Si l'on soumet à l'examen les rapports temporels des personnages, on voit en filigrane la conception spécifique de Balázs selon laquelle la femme doit se contenter d'un rôle inférieur à celui de l'homme, tandis que l'amitié d'un homme est supérieure à l'amour.

La possession de quelqu'un ne peut avoir lieu que dans le temps. Le temps, c'est-à-dire les souvenirs de l'âme et le passé sont la propriété fermée de l'homme, par conséquent, les femmes doivent se contenter du présent, du moment sans dimension métaphysique. Judit, qui veut connaître le passé, devient passé elle aussi. Cette métamorphose s'exprime grammaticalement même dans le texte dramatique. Les quatre femmes incarnent pour Barbe-Bleue la totalité temporelle de sa vie, symbolisant l'aube, la journée, le soir et la nuit. Sa vie, avec Judit, s'accomplit.

Dans *La Fée*, l'axe du passé, du présent et de l'avenir apparaît dans les trois personnages de la pièce. Pour l'héroïne, le passé est symbolisé par l'ancien amant, le présent et l'avenir par son fiancé. Ce sont les hommes qui signifient pour elle le temps de la vie, son existence féminine est déterminée par ses rapports aux hommes. Selon Balázs, la femme ne peut se définir elle-même que par ses rapports aux hommes, qui sont, eux, des êtres souverains, possédant le passé, le présent et l'avenir, et les dimensions de leur âme resteront fermées aux femmes.

Les critiques contemporains, traitant des *mystères* de Balázs, ont souligné l'influence de Maeterlinck sur ces pièces. Lukács et Balázs lui-même ont

catégoriquement réfuté cette influence. Il reste cependant vrai que Balázs connaissait très bien les pièces de Maeterlinck : en 1908, il en a même publié une étude. À Paris, il a assisté aussi à un spectacle de *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Parmi ses notes, il mentionne plusieurs fois Maeterlinck comme auteur dramatique de première importance. Une fois, il qualifie *Le Barbe-Bleue* de la meilleure pièce du dramaturge belge.

Toutefois, les deux pièces n'ont rien de commun, excepté le thème de Barbe-Bleue auquel elles remontent. L'univers dramatique de Maeterlinck est plus large et plus ouvert – les anciennes femmes de Barbe-Bleue sont des personnages actifs dans l'intrigue. Le monde extérieur, c'est-à-dire les paysans de Barbe-Bleue sont aussi des participants de l'action. Le conflit s'élargit sur le niveau social aussi. L'héroïne de la pièce, Ariane se présente comme une femme moderne : elle n'accepte pas la supériorité de Barbe-Bleue et quitte le château, contrairement aux autres femmes qui préfèrent y rester. Le château de Maeterlinck n'est pas le lieu symbolique du destin immuable.

L'univers dramatique de Balázs semble être une abstraction fermée, avec des contours très nets, tandis que celui de Maeterlinck est plus concret, on pourrait dire même, plus réel, sans contours. Le langage scénique de Balázs est proprement poétique, stylisé, celui de Maeterlinck est un langage quotidien, conformément à son idéal, « le théâtre quotidien ».

On pourrait continuer à énumérer les différences entre les auteurs, on pourrait élargir même l'analyse de leur carrière. Le Belge Maeterlinck avait quitté son pays et a conquis le monde. Balázs a dû quitter lui aussi son pays, mais, pendant toute sa vie, il est resté un réfugié.

EDIT ERDŐDY

Institut d'Études Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie, Budapest