

Georg von Lukács



Béla Balázs und György Lukács

Béla Balázs, le dramaturge de la Hongrie nouvelle

(1913)

Traduction de Jean-Pierre Morbois



Cet essai a été publié en 1913 dans *Pester Lloyd*, journal historique hongrois de langue allemande, paraissant depuis 1854.

Béla Balázs (1884-1949)

Né Herbert Bauer, Béla Balázs se fait connaître par ses collaborations avec ses amis Béla Bartók, (Livret du *Château de Barbe-Bleue*) et Zoltán Kodály, (*Prince de Bois*) et par la publication de plusieurs recueils de poésie et de récits en langue hongroise.

Il sera pendant la République Hongroise des conseils membre du comité culturel révolutionnaire. Il sera ensuite réfugié en Autriche, à Berlin, et en Union Soviétique.

Il deviendra ensuite un théoricien du cinéma.

Der Sichtbare Mensch [L'Homme visible] (1924)

L'esprit du cinéma (1930) trad. Jacques Chavy, Paris, Payot, 2011.

Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau, (1948) trad. Jacques Chavy, Paris, Payot, 2011.

Georg Lukács salue ici les débuts extrêmement prometteurs à ses yeux de son ami Béla Balázs, qu'il considérerait comme l'un des plus grands poètes de sa génération.

Béla Balázs, le dramaturge de la Hongrie nouvelle.

Quiconque avec une joie impartiale, c'est-à-dire sans intention de trouver tout merveilleux ni avec la résolution de concevoir l'ensemble comme une aberration, observe le bel et fort essor de notre littérature, a dû être frappé par le fait que seul le drame n'est pratiquement pas touché par l'approfondissement et la mémoire, par l'intensité et la nature poétique du nouveau mouvement. Autant nous saluons avec joie chaque succès à l'étranger de nos talentueux scénographes, autant nous devons être conscients qu'ils n'attribuent pas leur succès aux meilleurs instincts du public étranger, mais plutôt à sa soif de sensation, et leur diffusion n'ont guère contribué à promouvoir la reconnaissance de la nouvelle Hongrie comme porteuse de nouvelles valeurs culturellement significatives.

Nous vivons à une époque où la disposition des masses au drame authentique et grand est très défavorable, mais qui, de son hostilité au drame et à la tragédie, a tiré ses conséquences contre le théâtre (comme à l'époque après Shakespeare), mais a laissé subsister le théâtre comme un foyer pour nos intérêts les moins nobles et nos émotions les plus superficielles. C'est une époque où les vrais dramaturges sont tenus à l'écart de la scène et où, chez de nombreux littéraires sensibles, est ravivé le préjugé contre le drame et le théâtre, considérés comme quelque chose d'inférieur, de grossier et de sans âme ; où les quelques dramaturges authentiques, qui sont toujours en même temps les maîtres de la scène ne sont reconnus que par de petits cercles d'initiés, même si leur théâtre est un théâtre kleistien, « qui doit advenir ». Si nous pensons maintenant à ce qui est reconnu en Europe comme étant véritablement de la haute poésie, si nous pensons aux nombreuses choses aussi précieuses que nous possédons nous-mêmes, et si nous considérons ensuite lesquelles de nos valeurs arrivent « triomphalement » en

Europe, alors nous devons nous sentir vraiment comme représentés de manière pas trop adéquate. Il est alors agréable que nos écrivains puissent aussi tirer un bénéfice du déclin général du drame et de l'essor du théâtre. Il ne faut cependant pas cacher un seul instant que ce fait est presque indifférent d'un point de vue littéraire et peut même être très dangereux pour la poésie authentique.

Cela mériterait une enquête culturelle et philosophique particulière sur la raison pour laquelle, à côté la poésie lyrique et à l'épopée hongroises, profondes et puissantes, il n'y a jamais eu de drame de valeur équivalente. Nous ne pouvons que nous réjouir qu'enfin, un tragédien soit apparu parmi nous, qui, en termes de force et de puissance d'émotion, de profondeur formelle et de perfection de composition, puisse se tenir sur un pied d'égalité avec le plus grand de notre littérature contemporaine, avec Ady,¹ qui, en tant que chercheur et découvreur de la forme dramatique éternelle qui a été réveillée pour nous, a la signification d'un Paul Ernst ou d'un Paul Claudel.

Comme tout véritable poète tragique (en opposition à un simple scénographe), Béla Balázs est un poète lyrique et un philosophe, un mystique et un créateur de personnages humains, un visionnaire et un réaliste. Pour lui, la tragédie n'est donc pas un événement remarquable et frappant, habilement adapté à la scène, mais un fait primordial : c'est la vie. Un moment de la vie où le sens de la vie est devenu une réalité tangible. Ce sens, éveillé à l'être, est toujours caché dans la réalité ordinaire qui se présente aux gens ordinaires comme une expérience vécue, et est recouvert jusqu'au point de devenir absolument méconnaissable par les « réalités » mesquines.

¹ Endre Ady, (1877-1919) poète et journaliste hongrois, porte-drapeau du renouveau de la poésie et de la pensée sociale progressiste en Hongrie au début du XX^{ème} siècle

C'est pourquoi l'auteur tragique doit être un visionnaire afin d'exhumer de cet ensevelissement la tragédie comme essence cristallisée et concrétisée dans l'archétype platonicien et de pouvoir la rappeler à la vie. Mais c'est pourquoi il doit en même temps être réalité, afin de ne pas avoir de distance nostalgique et lyrique par rapport à ce sens de la vie, mais pour la figurer avec la même évidence et la même attitude naturaliste (certes : avec un naturalisme de visionnaire) avec lesquelles un romancier clair et que l'on sent ferme dépeint par exemple les événements ordinaires de la vie. C'est pourquoi pour cet auteur tragique, son mysticisme ne signifie pas un détournement de la vie et de son monde de formes : l'expérience mystique est pour lui cette révélation du sens du monde et la pure « présence » qu'a cette expérience ne fait pas (comme chez le mystique religieux) que toutes les formes de la réalité temporelle s'y désintègrent en rien, mais que ce qu'elles ont d'essentiel devienne éternel. L'être et le sens, l'essence et la vie, la présence et l'éternité sont identiques pour ce mysticisme. Mais c'est pourquoi ce poète – précisément parce qu'il est philosophe et poète lyrique – est un auteur tragique, et en tant que tel un poète de la scène : ce n'est que pour la réalité ordinaire, au déroulement dénué de sens, que l'intérieur et l'apparent sont séparés l'un de l'autre ; c'est seulement là que le concept « abstrait » s'oppose à l'épanouissement de la vie et l'« âme » lyrique aux faits, aux actions et aux gestes du monde extérieur.

Ici se réalise cette unité, seule condition préalable formelle possible pour un drame, pour une poésie scénique, pour le dévoilement d'un sens devenu vraiment perceptible : dans la mesure où les personnages que ce poète crée existent, ils sont tragiques, dans la mesure où ils agissent selon leurs simples besoins, surgit la tragédie qui révèle tout et anéantit tout ce qui est créature ; chacun de leurs gestes spontanés est à la fois expression spontanée de la vie d'un individu spécifique et

concret et l'ornement symbolique d'une situation fatidique résumant toutes les destinées humaines.

Il existe probablement aujourd'hui peu de poètes dont les formes de représentation artistique se sont développées aussi profondément et aussi simplement à partir de leurs expériences humaines immédiates que celles de Béla Balázs. C'est pourquoi son évolution a été si difficile et entravée : il est naïf dans le sens le plus propre du terme, il ne parle que pour lui-même et n'a ni l'inclination ni le talent pour cacher quoi que ce soit avec habileté. Mais parce que son talent artistique grandiose s'oriente *a priori* vers des formes éternelles, ne cherche pas à les acquérir comme quelque chose d'historiquement distancié, mais les trouve en lui-même comme les possibilités d'expression les plus simples de son moi intérieur, le chemin vers la perfection lui a été infiniment difficile. Son attitude « naturaliste » contredisait cette volonté de contraintes formelles qui lui était pareillement propre, et sa maturité artistique ne pouvait venir que lorsque ce conflit eut été définitivement résolu pour lui. C'est ce qui a été accompli dans ces mystères (de la manière la plus forte et la mieux réussis dans le dernier des trois). ²

Dans ce petit drame, la tragédie possible aujourd'hui se fait jour d'une manière si claire sous une forme telle que l'on ne trouve que dans *Brunhild* de Paul Ernst. ³ L'attitude selon laquelle ce ne sont ni la « culpabilité » ni « l'implication », et peu importe comment peuvent s'appeler les autres termes superficiels, qui constituent la tragédie, mais la simple vie elle-même : le héros tragique est l'être humain qui est parfait en tant qu'être humain, celui qui veut avoir la vie sans déviation ni compromis, pour qui la plénitude, la profondeur et l'authenticité, mais pas l'ampleur, la diversité et la durée, constituent la vie, pour qui sa

² Béla Balázs a publié en 1912 sous le titre de *Mystères* un recueil de trois drames : *Le Château de Barbe-Bleue*, *Le Sang de la Vierge* et *La Fée*.

³ Paul Ernst (1866-1933), *Brunhild*, Leipzig, Im Insel Verlag, 1909.

personnalité est une tâche, un chemin qu'il doit suivre jusqu'au bout. Et au bout de chaque chemin qui a été véritablement suivi jusqu'à son terme se dresse la tragédie comme un couronnement glorieux, comme élimination de la souffrance la plus profonde de la vie, comme la rédemption de l'âme de la confusion : clarté, authenticité, vraie réalité. La tragédie a ainsi perdu ce pathos transcendant : le destin est devenu la forme de vie de l'être humain intérieurement authentique, et sa manifestation dans les événements extérieurs (actions, etc.) n'est en vérité qu'un symbole de la détermination intime de l'être humain tragique, mais c'est précisément pour cette raison qu'il a la plénitude colorée et dynamique des anciennes grandes actions tragiques. L'action est à chaque instant une question de vie ou de mort, chaque mot est une décision et chaque geste un jugement.

On se plaint souvent que la vie n'a plus la coloration ni l'ornementation – nécessaires sur le plan scénique – des temps anciens. On oublie seulement, en l'occurrence, que l'importance dont est née la puissance ornementale de la vieille tragédie était une simple conséquence de cette détermination, de cet héroïsme spirituel de ses protagonistes. Si les intrigues des drames modernes sont inintéressantes, cela provient de ce que leurs auteurs sont incapables de créer des personnages authentiques, profonds et résolus en eux-mêmes, mais de simples copies de créatures du quotidien. Tout ce qui est une question de vie ou de mort est intéressant, même au sens purement théâtral du terme ; seul cela peut en effet avoir la tension véritable et essentielle du théâtral et du dramatique. Si Béla Balázs, dans sa maturité désormais acquise, écrit une tragédie qui se déroule à notre époque, elle sera intéressante et passionnante en elle-même, sans aucun procédé technique scénique, tout comme dans sa nouvelle la plus captivante, une « tranche de vie » quotidienne s'est transformée en un conte de fées florissant, plein d'arrière-plans profonds et tendres.

Ce serait une tâche infiniment intéressante et enrichissante d'analyser ces drames individuellement et de souligner en détail la maîtrise actuelle de Béla Balázs, son sens inébranlable du rythme, la puissance saisissante de ses dialogues, la signification colorée de ses actions et la richesse sensible de ses personnages. Malheureusement, le temps et l'espace nous interdisent de procéder à une telle analyse, qui, descendant des problèmes ultimes de forme, devrait prouver son accomplissement dans le détail. Nous avons seulement voulu attirer l'attention la plus pressante sur ce phénomène hautement significatif et poser humblement à nos théâtres la question suivante : est-il vraiment nécessaire qu'à l'époque de ce qu'on appelle la « renaissance dramatique », la scène doive rester constamment interdite au dramaturge de notre littérature ? Malgré tout, le temps donne raison aux grands poètes au théâtre aussi : où sont les dramaturges qui ont chassé de la scène du Burgtheater de Laube, ⁴ Hebbel dont les tragédies « injouables » sont désormais, au théâtre aussi, devenues précieuses ? Beaucoup de gens le reconnaissent : mais le réalisateur doit-il toujours être décédé depuis des décennies déjà pour que cette idée devienne une action ? La vie moderne nous oblige à apprendre à « voir » beaucoup de choses ; de telles absurdités ne peuvent que susciter en nous une indignation toujours vive.



⁴ Heinrich Laube (1806-1884) dramaturge et metteur en scène prussien. Il fut directeur artistique du Burgtheater de Vienne de 1849 à 1867.