

Georg von Lukács



Béla Balázs und György Lukács

Notes sur Dr. Margit Szélpál

(1912)

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Cet essai est (tout au moins dans sa deuxième partie) la recension de la pièce de Béla Balázs *Dr. Margit Szélpál*, la première étant une réflexion plus générale sur le drame. Il a été publié en 1912 dans *Esztétikai kultúra*, pp. 60-71.

Nous le traduisons depuis le texte allemand établi par Júlia Bendl. Il figure sous le titre *Fräulein Doktor* dans le tome I des *Werke*, demi tome I, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2017, pp. 449-456.

Le langage du Lukács prémarxiste de cet essai est ce langage imagé que l'on retrouve encore dans la *Théorie du Roman* : « Bienheureux les temps pour lesquels le ciel étoilé dessine la carte des routes... »

Le personnage éponyme de la pièce, *Margit Szélpál*, se caractérise par un manque de confiance en elle-même, par le sentiment, malgré ses diplômes obtenus, de ne pas être à la hauteur. Mais elle se rend aussi compte par la suite que le rôle de femme « parfaite », de mère et de femme au foyer ne lui convient pas non plus. La pièce de théâtre de Béla Balázs, en rupture avec les conceptions traditionnelles de l'époque, met donc en évidence le tragique de la condition de la femme.

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.

Notes sur *Dr. Margit Szélpál*.

Peut-on considérer les choses uniquement sous l'angle des symptômes ? (Béla Balázs dirait vraisemblablement : *non*, car il ne faut pas arracher les racines du sol, car il ne faut pas les soustraire à la dépendance de l'instant présent ; *non*, car même si les choses deviennent des symboles à nos yeux, elles doivent néanmoins rester des choses ; *non*, car tout ce dont nous ne voyons que ce qui est symptomatique devient une allégorie vide.)

C'est ainsi que parle l'artiste, et c'est aussi comme cela qu'il doit parler, mais sa réponse n'a pour nous, maintenant, pas d'importance. Ici, nous sommes plus modestes et ne cherchons même pas à résumer l'ensemble : les choses doivent à la fois « être » et « signifier » quelque chose ; nous voulons simultanément « décrire » ce qui a été et « comment » cela a été, et, en même temps, les choses doivent pourtant quitter le cercle des phénomènes uniques et non répétitifs de cette manière pour devenir de simples idées platoniciennes d'elles-mêmes.

Les asymptotiques. C'est ici que devrait figurer l'énumération des erreurs, des choses qui ne sont pas réussies dans cette pièce. Car ce que nous voudrions dire ne serait qu'à moitié complet si, outre ce que nous considérons comme crucial (où sont posées les questions et dans quelle direction pointent les réponses), nous pourrions également ajouter : si telle ou telle partie a été réussie.

Chaque être humain peut sans doute se définir le plus purement par ses déviations, tout au moins ces gens qui méritent réflexion. Par les choses qui lui sont problématiques, combien de temps où il lui faut creuser pour trouver sous ses pieds un terrain solide, sur lequel il peut déjà construire. Chaque être humain se définit par ses accomplissements les plus marquants ; par les moments où sa force narrative suffit à donner une vision claire de ses

aspirations, lorsque ces aspirations sont en parfaite harmonie avec ce qui a été atteint, même si elles vont bien au-delà. Et, tel que je le sens, l'être humain se définit entièrement par cette détermination maximale – vers le haut comme vers le bas.

Et il n'y a rien de plus ennuyeux, de plus improductif et de plus facile que de parler des minima. Il existe des genres de minima où tous les individus sont égaux, et la philosophie du laquais voudrait à partir de là écrire une histoire du monde. Il existe des minima où un capitaine est égal à... Non, je ne vais pas citer de nom ici. Et il y en a pour qui il est crucial de souligner ces points communs.

I.

Il existe deux voies du symbolisme dramatique. Je serai bref et ne mentionnerai ici que les deux noms les plus caractéristiques : L'un est Shakespeare, l'autre Alfieri.¹ Que signifient ces noms ? Ils illustrent les deux faces du paradoxe de la figuration dramatique de l'être humain et du destin, ou plutôt, les deux voies de tentatives de solutions, deux possibilités opposées, en quête l'une de l'autre, et pourtant s'excluant l'une l'autre. Le drame est un symbole concret, et les deux mots peuvent être soulignés ; le drame est une tranche de vie tout en étant synonyme de la vie dans son ensemble ; cette fois aussi, la première et la deuxième partie de la phrase peuvent être soulignées : son dialogue est d'une immédiateté transparente – et cette fois aussi, peu importe quel mot est l'attribut qui l'accompagne et quel mot est l'« essence ». Et il faudrait analyser la forme dramatique dans son ensemble, même si on voulait simplement énumérer la série infinie de ces grandes dichotomies, et partout il y aurait d'un côté les tentatives de résolution du drame élisabéthain, de l'autre, le drame classique

¹ Comte Vittorio Amedeo Alfieri (1749-1803), dramaturge, philosophe, poète et écrivain italien.

et classicisant. La différence décisive dans la méthode est peut-être : l'un n'analyse pas, l'autre le fait. L'un ne montre donc les émotions que concrètement, uniquement dans leurs expressions, les gens comme totalement complets, accessibles comme ceux qui existent indépendamment de leur destin, des événements qui ont lieu dans le drame, ainsi que des autres personnes et des choses. L'autre ne présente à proprement parler aucune émotion, seulement leurs causes et leurs conséquences, et même la passion qui éclate immédiatement, avec une force éruptive, nous fait toujours part de ce qu'elle est, d'où elle vient et à quoi elle aspire. Et les gens sont ici, pour ainsi dire, les figures d'une grande fresque ou d'un relief : des ensembles et des nœuds de références ; des piliers cohérents dans le schéma d'une grande composition. Je ne pense pas ici à la différence superficielle entre caractérisation directe et indirecte (qui n'est en réalité qu'une différence au sein des types de réussite et d'échec) ; il s'agit ici à deux méthodes fondamentales qui se distinguent beaucoup l'une de l'autre comme – ce n'est, bien sûr, qu'une analogie – la composition linéaire diffère de la composition coloristique.

Tout drame requiert dans une certaine mesure de la conscience, et il ne peut la tolérer que dans une certaine mesure. Et la détermination du niveau de conscience jusqu'où s'étend le monde dramatique détermine tout son style. Le drame est un duel mystique de l'homme avec son destin, et la seule question est de savoir si cette rencontre suscite des paroles chez les hommes ou s'ils se contentent de prendre silencieusement mesure de leurs armes ; si le dialogue reflète vraiment le problème ; si l'éclat incertain d'un geste ou une phrase rapide et percutante qui résume tout, réunit tout en elle et frappe à la vitesse de l'éclair, est le symbole d'un moment fatidique. Chez Shakespeare, il n'y a que des gestes ; c'est pourquoi ses interprètes doivent travailler si dur ; car même la formule

parfaite est une falsification si le matériau résiste à toute formulation. Les tragédies de Hebbel ² sont incroyablement plus « profondes » qu'*Hamlet*, et pourtant on peut définir ce que contiennent les premières ; *Hamlet* résiste à toute définition car... car « le reste est silence », car le destin n'est pas apparu ici dans le cadre des paroles ; il échappe à toutes les paroles et n'est présent que dans la totalité de toutes les paroles et de toutes les situations et de tous les gestes. Les symboles de Shakespeare ne sont donc pas des symboles au sens où ils « signifieraient » ceci ou cela ; ils signifient tout et rien de spécifique ; ils sont musicaux et pas intellectuels. Ce sont des symboles parce qu'ils saisissent une personne et son destin si profondément que tous les êtres et tous les destins résonnent en eux comme un lointain tintement de cloches ; ce sont des symboles parce que seules les extrémités ultimes de toutes les émotions y sont tellement présents, les sommets de l'humanité tellement portés à leur paroxysme, qu'ils ne sont plus de simples émotions humaines, précisément parce qu'ils sont humains avec une force infinie.

Le second est le chemin de la conscience. Là où le destin inscrit ses paroles d'une main ferme, en lettres acérées, sur les murs des maisons, et où les pensées puissantes qui expriment tout se croisent comme des lames tranchantes. Déjà du vivant de Shakespeare, la lutte s'engagea contre lui (avec Ben Jonson ³ et Beaumont-Fletcher) ⁴ et remporta la victoire dans les pièces de Corneille et de Racine. Et depuis, nous nous sommes constamment efforcés de nous libérer de ce dernier et avons sans cesse voulu conjurer le spectre de Shakespeare ; mais jusqu'à présent,

² Friedrich Hebbel (1813-1863), poète et dramaturge allemand.

³ Benjamin (dit Ben) Jonson (1572-1637), dramaturge anglais. Il est notamment connu pour ses pièces *Volpone* et *L'Alchimiste*, ainsi que pour son amitié et sa rivalité avec William Shakespeare.

⁴ Francis Beaumont (1584-1616) et John Fletcher (1579-1625) dramaturges anglais qui collaborèrent à l'écriture et la création de pièces de théâtre durant le règne de Jacques I^{er} d'Angleterre.

chaque tentative n'est restée qu'une tentative. La vie est abstraite, et les gens sont devenus conscients – et c'est précisément pourquoi nous aspirons tant à renforcer, par nos drames, non pas ces traits, mais l'autre face, la plus rare, la plus difficilement accessible. Le théâtre classique allemand ne pouvait que s'affranchir de l'acuité grotesque du drame français ; même Hebbel a ressenti combien qu'il en était proche. Ibsen ⁵ ne l'a jamais abandonnée un seul instant, et en France, sa domination n'a jamais pu être renversée. (L'imitation du romantisme par Shakespeare ne fait que substituer des antithèses décoratives aux thèses monotones des classiques ; l'essence de la forme reste la même). Et de ce point de vue, le silence de Maeterlinck ⁶ n'est pas non plus une voie nouvelle. Car son silence n'est que la dissimulation de formulations, mais celles-ci murmurent constamment derrière le silence et projettent sur les paroles simples des ombres profondes. Mais même dans ces pièces, le destin est décidé, et les personnes et les choses n'existent pas vraiment, elles « signifient » seulement quelque chose – on ne nous dit simplement pas ce qu'elles signifient. On pourrait pourtant le dire, et c'est ce que tous les héros du drame ont à chaque instant au bout de la langue, sauf que personne ne le dit jamais. (Je crois que Kassner ⁷ l'a remarqué pour la première fois chez ces personnages lorsqu'il a dit que leur silence est semblable aux paroles de nombreux personnages de Browning ⁸ : « Le silence des uns et les paroles des autres ne

⁵ Henrik Ibsen (1828-1906), dramaturge norvégien. Son œuvre faisait partie du répertoire de la compagnie théâtrale *Thalia* à laquelle participait Lukács.

⁶ Maurice Maeterlinck (1862-1949), écrivain flamand francophone belge, prix Nobel 1911.

⁷ Rudolf Kassner (1873-1959) écrivain autrichien, essayiste, traducteur et philosophe de la culture. Lukács a consacré à ses essais, en 1907, un article dans *Pester Lloyd*. <https://amisgeorglukacs.org/2025/05/georg-von-lukacs-motive-rudolf-kassner-1907.html>

⁸ Robert Browning (1812-1889), poète et dramaturge britannique.

sont que des effets, c'est-à-dire qu'on voit trop clairement qu'ils appartiennent aussi à la philosophie des deux poètes. »)

Après les tentatives tragiques de Reinhold Lenz⁹ et d'Otto Ludwig,¹⁰ Hauptmann¹¹ – et, indépendamment de lui, plusieurs très jeunes poètes – fut le premier à emprunter cette voie. Parmi eux se trouve Béla Balázs, et il est tout naturel que ses critiques le considèrent dans le contexte d'Ibsen et de Maeterlinck, que toute sa méthode – et c'est particulièrement vrai pour Ibsen – contredit totalement. Comment quelque chose devient-il symbolique chez Ibsen, et comment devient-il symbolique chez lui ? Chez Ibsen, le symbolique absorbe toute sa vie particulière. La tour de Solness¹² n'est plus une véritable tour, construite en pierre, alors qu'il s'agit de savoir si le grand architecte peut se tenir à son sommet ; les chevaux blancs de Rosmersholm¹³ ne sont plus les superstitions des vieux serviteurs du vieux château qui filent devant Rosmer et Rebekka, et le livre de Løvborg,¹⁴ la statue de Rubek,¹⁵ le traîneau du fils de Borkman,¹⁶ qui file dans la nuit avec des clochettes d'argent, ne sont plus que des ombres d'eux-mêmes, devenus symboles, ils n'ont plus qu'une « signification », mais à proprement parler, ils n'existent plus. Car ce qu'ils signifient est indépendant d'eux, mais plus fort qu'eux, car l'ombre que projette sur eux les paroles qui expriment le sens fait sous nos

⁹ Reinhold Lenz (1751-1792) dramaturge allemand. Il est l'un des principaux représentants du mouvement littéraire *Sturm und Drang*.

¹⁰ Otto Ludwig (1813-1865) écrivain romancier et dramaturge allemand.

¹¹ Gerhart Hauptmann (1862-1946), auteur dramatique allemand, grand représentant du naturalisme.

¹² *Solness le constructeur* (1892), pièce de théâtre d'Henrik Ibsen.

¹³ *Rosmersholm* (1886), pièce de théâtre d'Henrik Ibsen. Rosmer et Rebekka sont des personnages de cette pièce.

¹⁴ Ejlert Løvborg, personnage de la pièce d'Henrik Ibsen *Hedda Gabler*.

¹⁵ Rubek, personnage de la pièce d'Henrik Ibsen *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (1899).

¹⁶ *John Gabriel Borkman* (1894) pièce de théâtre d'Henrik Ibsen

yeux disparaître les choses elles-mêmes. Chez Béla Balázs, il y a aussi des symboles. Le vagabond est aussi un symbole – mais que veut-il dire ? Je l'ignore. Ou plutôt, je sais : c'est un vagabond, marchant sur un sentier des Tatras, le destin au cœur, alors que le cœur d'un autre est également devenu un champ de bataille. Un vagabond, et ... une jeune fille le rencontre. C'est tout. Le vagabond a son propre destin, tout comme la jeune fille, et ils se rencontrent alors qu'aucun des deux ne parvient à cacher ce qu'il faut dire. Un symbole ? Oui. Mais un symbole de quoi ? De ce qu'il y a des moments où tout est symbolique. Du sentiment que le symbolique n'est qu'une vue, que les rayons de lumière qui rendent les choses symboliques les illuminent de l'intérieur. Mais ici, seuls des rayons de lumière éclairent les choses, et elles se dressent avec leur propre lumière dans leur immuable matérialité tridimensionnelle. Elles commencent à briller, mais restent des choses.

Car dans ce drame, tout est réel et pourtant tout est élevé au rang de symbole, mais rien ne devient jamais, complètement et entièrement symbole. (Que cela soit pleinement accompli dans le merveilleux *Pippa* de Hauptmann¹⁷ a plongé les gens dans le désespoir.) Des forces surhumaines interfèrent dans le destin de nombreux êtres humains et les entraînent en avant avec une force irrésistible. Ils vivent au milieu de mille choses minuscules, triviales, inintéressantes et dénuées de sens, et soudain, bien que cela soit inexprimable en paroles, ils perçoivent ce qui les pousse en avant. Et alors, toutes les choses semblent ne servir que d'accompagnement du dieu, comme si l'on entendait le bruissement de ses ailes dans le bruissement de tous les buissons, comme si leur ombre cachait toute obscurité. Ce ne sont que des instants, et avec leur disparition, les arbres restent des arbres et les gens ordinaires restent des gens, et le

¹⁷ Gerhart Hauptmann, *Und Pippa tanzt!* [Et Pippa danse !] Berlin, Fischer, 1906.

souvenir de leur destin ne tremble en eux que sous la forme d'un frisson indicible.

Les dialogues de Béla Balázs recherchent cette transparence. Chez Hebbel, comme chez Ibsen (et chez tous ceux qui les suivent), il y a des phrases qui contiennent tout. Je ne veux pas parler du plus célèbre, d'*Hérode*,¹⁸ mais pensons simplement aux grandes scènes entre Solness et Hilda. Que pourraient être ces duels, livrés avec une intensité brûlante, sinon les incroyables formulations de phrases, composées pour ainsi dire avec une précision mathématique, qui changent à chaque instant dans deux âmes en lutte l'une contre l'autre et contre elles-mêmes. Et sa puissance lyrique et son intensité dramatique proviennent peut-être de l'interaction paradoxale entre la matière incandescente à façonner et la froideur des mots qui la façonnent. Le dialogue de Béla Balázs stylise différemment ; son lyrisme est plus large, plus fluide, plus simple et moins intellectuel. Ce qui, là-bas, martelé en formules, se meut en ligne droite, tourbillonne ici d'une manière impensable autour des mots ; mais ce n'est pourtant pas entièrement passé sous silence, c'est exprimé, mais avec une partialité délibérée, avec une imperfection délibérée, un « naturalisme » délibéré, toujours dans le cadre des capacités verbales de la personne concernée et de la situation donnée. Néanmoins, cette intensité résultant de la compression est si forte que les paroles deviennent translucides, transparentes ; on devine derrière eux le mouvement d'ombres obscures, mais on ne peut jamais voir clairement ce qu'il y a derrière. La formule pourrait être : la stylisation d'un drame rend le dialogue transparent, en fait une fenêtre à travers laquelle on peut tout observer ; l'autre le rend simplement translucide.

¹⁸ Friedrich Hebbel, *Hérode et Mariamne* (1850).

II.

Les personnages. Au centre se trouve le plus tragique, et les vagues du destin deviennent plus paisibles à mesure qu'on s'en éloigne : Margit Szélpál, et à sa droite et à sa gauche Endre Szógyény et Beleznai. Dans la personne de ces hommes s'exprime son destin, et le destin de ces hommes devient sa manifestation. Et ces deux hommes sont moins tragiques qu'elle, car comparés à elle, ils sont moins humains, la vie des deux est davantage fondée sur une seule caractéristique, et aucun d'eux ne recherche pleinement la vie autant qu'elle. Et à côté d'Endre se trouvent les « intellectuels » : l'astronome russe qui, avec une passion contenue, créera un jour quelque chose de grand, et les autres qui, sans bouleversements tragiques, accompliront quelque chose ou n'accompliront rien. Et les vagues ondulent de plus en plus faiblement, jusqu'à finalement aboutir à Mlle Ludmilla, qui ne connaît que les plaisirs « intellectuels » et se sent infiniment à l'aise, car elle s'intéresse aux sciences, surtout aux sciences naturelles, et elle a ainsi pour chaque chose un mot et un point de vue correspondant, capables de l'apaiser et de rendre la réalité invisible. Et à côté de Beleznai se tient le vagabond, qui ne trouvera peut-être un foyer que plus tard, le vieux médecin qui observe ces agitations avec un sourire résigné, les jeunes gens qui aiment sans souci et sont heureux au milieu des tracas du jeu de quilles, de la chambre d'enfants et des réunions de l'association féminine.

Deux mondes se rencontrent dans ce complexe humain ; au centre se tient Margit Szélpál, et à côté d'elle, démoniaquement puissant, un puissant représentant de chaque monde. Les deux mondes. « Celui qui souffre d'une soif brûlante », dit le vieux docteur, « ne cherche pas sa cause, mais l'eau. » Deux mondes. Non pas au sens de l'opposition entre mondes intellectuel et non intellectuel – ou tout au moins pas au sens ordinaire du terme.

Il y a ceux dont l'expérience vécue, la première, la plus importante et la plus décisive, est le « nous », et il y a ceux pour qui la question « pourquoi » est la plus importante. Il y a ceux pour qui les choses sont des problèmes, et il y a ceux dont les problèmes sont des choses. Il y a ceux qui cherchent des réponses dans la vie, et il y a aussi ceux qui ne peuvent recevoir une réponse à leurs questions que de la vie elle-même. Il y a ceux dont le mode de vie est la compréhension – et il y a ceux dont le mode de vie est la résilience. Certains ne peuvent supporter les choses qu'à distance visible, et il y a ceux qui ne vivent que dans la proximité, que par la proximité. Il y a ceux que la satisfaction anéantirait, et ceux que le désir anéantirait. Endre et Beleznai. Deux hommes. Deux êtres vivants dont la vie ne saurait être épuisée, même si l'on pouvait encore accumuler des antithèses tout au long de nombreuses pages. Deux hommes vivants, mais qui sont poursuivis par une force qui les dépasse, cherchant à épuiser complètement toutes leurs potentialités, et c'est précisément pour cette raison, par suite de l'infinité de l'intensité de la vie, que toutes les expériences étranges et bizarres de leur existence deviennent symboliques. Le sacrifice humain d'Endre est d'une tragédie si choquante qu'il est incapable de percevoir qu'il sacrifie un être humain, car sa raison profonde, perçant toutes les causes, tâtonne, impuissante et aveugle, là où elle cherche « non pas la cause, mais l'eau ». La puissance étincelante de Beleznai est donc impuissante face à la faiblesse de Margit, car dans son âme brûlent encore les questions du « pourquoi » et elle n'est véritablement grande et forte que lorsqu'elle est encore capable de dire : il est inutile de se poser la question du « pourquoi ».

Au point de collision, il y a Margit. Une femme qui pose des questions, mais qui doit y répondre en tant que femme. Dans le monde du « pourquoi ? », il n'y a cependant pas de destins féminins, (seulement les pleurs lointains des femmes rejetées),

et dans les destins féminins, il n'y a pas de « pourquoi ». Ce n'est pas un « problème » d'opposition : « vie » ou « féminité ». Les deux scientifiques ne vivent pas leur vie sous forme de questions – et dans bien des vies mouvementées, la diversité chatoyante des événements n'est qu'un rideau derrière lequel les questions silencieuses sont sans cesse débattues. La « Science » et la « vie » (c'est seulement par nécessité que j'utilise ces mots pour des sentiments indéfinissables sur la vie) ne peuvent être figurées tragiquement que comme formes de vie. Ce n'est que lorsque leur intensité est si grande qu'elles absorbent tout de leur environnement, lorsqu'elles imprègnent toutes les manifestations de la vie humaine, lorsqu'elles enveloppent l'âme si complètement que ce n'est qu'à travers ces schèmes qu'elles peuvent éprouver quelque chose, qu'elles peuvent se rapprocher des choses. Margit aimerait réaliser les deux formes de vie, et l'on ne peut pas vouloir atteindre les deux sans prendre de risque. C'est là la tragédie la plus profonde de la femme : le fait qu'elle n'est pas encore une totalité, qu'en elle, les différences d'avec la vie masculine ne se sont pas encore séparées des autres – lesquelles chez les hommes se sont déjà séparées de sorte qu'elle ne peut donc vivre qu'avec les hommes. Sa vie est encore universelle, unitaire, indivisible et englobante ; mais sans accord, impossible d'avancer. En résumé, quiconque aspire à la plus haute intensité en toutes choses ne peut aspirer à leur étendue, car l'une ne peut être atteinte qu'en sacrifiant l'autre. Car on ne peut atteindre les points finaux que par l'unilatéralité, et l'universalité est la grandeur suprême et la tragédie la plus profonde et la plus réelle de la femme. Après la première une femme a posé cette question : « Pourquoi les hommes sont-ils soit comme Endre, soit comme Seleznai ? », mais les hommes peuvent être – en même temps – ou Endre ou Seleznai, de sorte que la vraie femme ne peut jamais rivaliser avec l'un ou l'autre. (J'entends maintenant clairement les

contradictions les plus violentes de tous les Ludmillas, hommes et femmes.)

La science n'est ici qu'un « symbole ». Elle n'est là que parce qu'elle peut exprimer, de la manière la plus sensible et la plus tangible, la vie de ceux qui vivent au milieu de la question du « pourquoi ». La tragédie de Margit est encadrée par deux « tragédies livresques ». Dans les deux cas, elle prend un livre des mains d'un homme, et ces mouvements sont des gestes et des commentaires silencieux qui accompagnent l'effondrement des rêves, la dérive des âmes. D'abord, elle prend le livre « commun » des mains d'Endre pour lui rendre ce qui n'appartient qu'à lui, pour finalement laisser partir celui avec qui elle ne peut emprunter le chemin qu'elle avait imaginé dans ses rêves. Dont l'amour, qui témoigne de leur communauté, insulte ainsi son âme, dégrade ses désirs et exècre sa nature. Aucun d'eux n'a écrit le livre selon les rêves et les espoirs de Margit, et l'accent mis sur l'écriture commune exprime plutôt le fait qu'ils n'écriront jamais de livre ensemble. Beleznai, lui aussi, cherchait un terrain d'entente dans le livre lorsqu'il voulait le lire, afin de s'élever jusqu'à Margit (bien qu'il ne puisse jamais s'élever jusqu'à elle de cette manière, et que, sur son propre chemin, il ne soit pas nécessaire de s'élever pour atteindre Margit). Cette recherche d'un terrain d'entente est aussi un signe de l'impossibilité d'un terrain d'entente. Margit lui prend le livre en vain ; la fière croyance de Beleznai que cela n'a pas de sens de s'interroger sur les causes, et l'attente anxieuse et tremblante de Margit d'entendre la vérité, sa vérité, de ces audacieuses vantardises sont bien loin.

Et de plus, les mélodies du foyer et de l'errance sont là, comme un accompagnement silencieux. Et une fois de plus, Margit est à nouveau au centre, là où les chemins se croisent, et à côté d'elle, celle qui n'aspire qu'à un foyer et qui est toujours en mouvement devient tragique. Et vers la périphérie, les vagues

ondulent de plus en plus faiblement, et d'un côté se tiennent des vagabonds bohèmes, de l'autre, de simples philistins.

Mais – heureusement – la pièce n'est rationalisée que par nous, lorsque nous regroupons ainsi les destins des personnages qui y vivent. Béla Balázs travaille avec légèreté. Il ne révèle la nature de leurs destins qu'à travers le classement des personnages, et par ce classement, leur vitalité n'est absolument pas limitée. Et dans leurs relations réciproques, les moments de grandes rencontres sont silencieux et emplis d'une jubilation inarticulée. Et les étrangetés et les incompréhensions sont si profondes qu'elles ne sont jamais exprimées par ces rencontres. Les sentiments les plus complexes ne sont pas analysés ici ; ils nous sont seulement présentés par des images puissantes, brillantes et colorées. Béla Balázs perçoit les relations humaines dans leur plus grande complexité et il en recherche les expressions les plus simples, les plus rustiques et les plus tangibles, – je dirais même – les plus grossières. Il recherche la confrontation profondément sensible et puissamment métaphorique entre deux personnes, où toutes les conséquences des motivations psychologiques nombreuses, complexes et difficiles à analyser s'expriment sous forme d'émotions fluides, comme nous nous imaginons d'habitude toutes les causes. Mais il n'en analyse pas les causes ; comme s'il sentait qu'aucune analyse ne peut épuiser leur richesse infinie, que leur pouvoir terrifiant réside précisément dans leur nature inanalysable, il ne dissèque pas ce qui de toute façon ne peut être disséqué. Et il n'est absolument pas question de savoir si Endre « aime » Margit ou si elle l'« aime », si Beleznai « comprend » Margit, ou si Margit trouve la vie à ses côtés « satisfaisante ». Et il est encore moins question de choses encore plus subtiles, encore plus difficiles à définir.

Ce commencement est le chemin de Hauptmann (et, d'une manière très générale, la reprise de la méthode de Shakespeare).

Et ne serait-ce pas une joie suffisamment grande pour nous que l'un de nous se soit engagé sur cette voie, même s'il n'était arrivé aussi loin que pour pouvoir entrevoir les premiers tournants de ce chemin ? Et là, nous parlons de plus, de beaucoup, de beaucoup plus.



Annexe : Résumé de la pièce

Le docteur Margit Szélpál est l'une des premières jeunes femmes à obtenir un doctorat de médecine ; ses parents sont décédés prématurément et elle a été élevée par son oncle et tuteur, Bálint Szélpál. Elle a terminé ses études de biologie à Berlin et, après l'obtention de son doctorat, elle vit avec le professeur Endre Fábri. Margit a 25 ans, vit à Berlin depuis cinq ans et vit avec Endre depuis deux ans ; ils travaillent ensemble et font des recherches ensemble. Margit s'est lancée dans sa carrière scientifique avec une grande ambition. En tant que scientifique pionnière, cependant, elle a très vite compris que dans ce monde, elle ne pouvait être qu'une servante, une « apprentie qui construit la maison du maître ». Tout ce qu'elle savait, tout ce qu'elle a appris, toutes ses opinions appartenaient à Endre : Margit vit dans le monde du professeur, vit dans sa maison, où elle ne peut être qu'une invitée. Margit aimerait créer de manière indépendante, mais elle estime ne pas avoir assez de talent pour cela : elle considérait que les manuscrits de ses articles publiés étaient infructueux ; elle les déchira et les brûla entièrement. Elle pensait rester une apprentie pour toujours, une servante perpétuelle. Margit retira son nom du livre qu'ils avaient écrit avec Endre, croyant que ce n'était qu'une erreur ! Endre n'est jamais, par respect pour Margit, allé jusqu'à lui dire : « Tu n'as aucun talent ! » Au contraire, il a voulu lui faire croire qu'ils avaient écrit ce livre ensemble, mais elle ne le croyait pas ! Margit avait échoué dans sa carrière scientifique et retourna dans son village natal avec son oncle pour commencer une nouvelle vie.

De retour chez elle, la jeune médecin rencontre György Beleznyay, un propriétaire débridé, un « cavalier barbare ». Margit abandonne sa vie intellectuelle pour György et « cancanne systématiquement auprès de son mari » afin que ce dernier ne ressente pas son manque d'éducation. Margit se « forme » pour devenir cuisinière puis infirmière, se persuade que c'est la vraie vie et que tout le reste n'est qu'inutile, un fantasme insensé, un rêve éveillé. Alors qu'au début de la pièce, elle s'appelle encore Docteur Margit Szélpál, elle devient plus tard Györgyné Beleznyay ¹⁹ (indiquant qu'elle renonce complètement à sa personnalité), son mari finit par l'appeler simplement Mancsi. Margit abandonne tout

¹⁹ Madame György Beleznyay

pour réussir dans les sciences, mais échoue. Elle rêve d'une carrière scientifique, mais elle devient épouse et mère. La tragédie la plus profonde de cette femme, cependant, est de ne réussir ni en tant que mère ni en tant qu'épouse. Sa vie est tout aussi sombre et malheureuse qu'avant, à Berlin. La vocation d'une jeune fille est de se marier, et Margit estime elle aussi n'avoir rien accompli avec ses études scientifiques et considère donc que les années qu'elle y a consacrées sont vaines, gaspillées. Elle consacre tout son temps à sa petite fille, lit des contes de fées au lieu de livres scientifiques et s'immerge dans les divertissements des villageoises.

Margit avait rompu tout contact avec ses amis berlinois il y a un an et demi : elle s'était mariée et avait eu une fille. Elle avait trouvé un petit nid douillet où se réfugier, où elle pouvait être « toute à elle ». Ils auraient pu trouver la pierre philosophale sur elle, mais elle s'en fichait. Cependant, Beleznay comprit bientôt que Margit était malheureuse avec lui. Alors que Margit ne s'intéressait même pas aux travaux scientifiques, Beleznay commença à se procurer clandestinement des revues spécialisées, à emprunter des livres spécialisés et à s'instruire. Beleznay était las des souffrances de sa femme et se prenait pour un voleur qui avait privé Margit Szélpál de la science. Il l'avait privée de la science, rendant ainsi Margit malheureuse. Margit estimait que la science n'avait pas besoin d'elle, et son mari estimait n'avoir aucun droit sur elle. « Je suis un bien volé... en fait, personne... L'enfant, il m'a volé aussi. »

À la fin du drame, Endre et son ami rendent visite à l'ancienne médecin Margit Szélpál au « domaine Beleznay ». Ils rendent compte de leurs près de deux ans de recherche, effectués sans Margit, et lui proposent de revenir. Une importante expédition de recherche océanographique est sur le point de commencer, et ils espèrent que Margit sera de nouveau parmi eux. Cependant, lorsque les amis berlinois apprennent que Margit a une fille d'un an, ils sont sous le choc. L'offre est donc bien entendu caduque ; son mari, conscient de son malheur, les soutient en vain et tente de la libérer. Dans la dernière scène, Margit quitte son mari et sa famille, ne souhaitant qu'une chose : partir !

Table des matières

I.....	4
II.	11
Annexe : Résumé de la pièce	17