

***La tragédie de l'Homme*, poème dramatique d'Imre Madách**

György Lengyel

Number 47, Spring 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005621ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005621ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture
québécoises (CRILCQ)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lengyel, G. (2010). *La tragédie de l'Homme*, poème dramatique d'Imre Madách. *L'Annuaire théâtral*, (47), 157–171. <https://doi.org/10.7202/1005621ar>

Article abstract

The dramatic poem *Tragedy of Man* (1859-1860) by Imre Madách enjoys the greatest recognition within Hungarian dramatic literature. It relates significantly to Hungary's national history, whether it be to the struggles for independence and national identity, or to the preponderant role of language and culture in the survival of the nation. During the twentieth century and until the beginning of the twenty-first century, the history of the mise-en-scène of *Tragedy* is one of the most exciting in the history of Hungarian theater.

György Lengyel

La tragédie de l'Homme, poème dramatique d'Imre Madách

Ce poème dramatique d'Imre Madách¹, écrit en 1859-60, occupe une place très particulière dans la littérature dramatique hongroise. Afin de laisser entrevoir, à un public étranger, la valeur et la popularité extraordinaires de cette œuvre, je comparerais sa situation au culte de *Hamlet* dans le domaine de la littérature anglo-saxonne ou au rôle important des grands romans de Tolstoï ou de Dostoïevski dans la littérature et la pensée russes. Cependant, dans la culture hongroise, la portée de *La tragédie de l'Homme* (dorénavant *La tragédie*) gagne à être rapprochée des chefs-d'œuvre de Miczkiewicz, de Słowaczki ou de Wyspianski, ces grands créateurs de la dramaturgie polonaise des XIX^e et XX^e siècles. Car le sort et le tragique de l'histoire nationale des peuples hongrois et polonais montrent beaucoup de parallèles : luttes pour l'indépendance et l'identité nationales contre les conquêtes des grandes puissances de tous les temps, rôle prépondérant de la langue et de la culture dans la survivance de la nation.

Par le passé, plusieurs historiens de la littérature ont comparé *La tragédie* à *Faust* de Goethe, que Madách a connu. En effet, les deux œuvres ont pour point de départ la même « situation » biblique : le Prologue de *Faust*, tout comme le premier tableau de *La tragédie* commencent au *Ciel*, et les protagonistes sont le Seigneur et Méphistophélès ou le Seigneur

et Lucifer. Toutefois, le message philosophique et dramatique et l'action des deux œuvres sont complètement différents. *Le Paradis perdu* de Milton ou *Cain* et *Manfred* de Byron n'ont eu que des influences thématiques sur Madách. Il est cependant intéressant de noter les parentés de *La tragédie* avec certaines grandes œuvres conçues après sa parution : l'*Odyssée d'Adam*, dessinant par ce rêve l'histoire de toute l'humanité, rappelle le cheminement de Peer Gynt, le héros d'Ibsen en quête de son identité. Nous pourrions aussi analyser les associations de pensée de Lucifer avec les idéaux du Grand Inquisiteur de Dostoïevski (*Les Frères Karamazov*). Mais le poème dramatique de Madách est unique par son thème, sa structure dramaturgique et son style, non seulement dans la littérature hongroise mais aussi dans l'œuvre de l'auteur².

Imre Madách, érudit familier des différentes disciplines scientifiques, était un grand connaisseur de la littérature mondiale classique, de l'histoire de l'économie anglaise, des sciences politiques françaises, de la philosophie allemande et de pratiquement toutes les œuvres littéraires importantes de son époque. Il lisait le latin, le grec ancien, le français et l'allemand. Dans un petit village du Nord de la Hongrie, à Sztregova, loin de la vie mondaine, il vivait, semblait-il, la vie ordinaire des propriétaires fonciers. Cependant, Madách vivait une autre vie, ancrée dans une autre réalité : il écrivait des poèmes philosophiques, des drames et des études. À partir de 1837, Madách a participé au mouvement national des réformes politiques contre le féodalisme et pour le rapprochement de la Hongrie de l'Europe occidentale, engagé auprès des membres les plus brillants de la noblesse libérale et progressiste. Le mouvement de réformes a abouti à la révolution de 1848 ayant pour but, d'un côté, d'accéder à l'indépendance nationale, de se libérer du joug de l'empire Habsbourg et, de l'autre, de remédier, dans un esprit libéral, aux inégalités et aux injustices sociales. Mais la guerre d'indépendance a échoué en Hongrie. « L'Europe est calme. Oui, calme de nouveau. / Honte sur elle qui s'est apaisée ! / Sa révolution s'est achevée », écrit le jeune poète le plus illustre de l'époque, Sándor Petöfi, pressentant « la fin de la nation ». L'alliance de l'empereur François Joseph avec l'autre grande puissance militaire de l'Europe, le tzar de la Russie, lui a procuré une énorme supériorité numérique qui a noyé dans le sang la guerre d'indépendance hongroise. Pendant les 18 ans qui ont suivi cet échec, jusqu'en 1867 – la date du compromis austro-hongrois – le pays a été victime de la vengeance de François Joseph qui a opprimé toute aspiration nationale.

C'est pendant cette période que Madách, s'identifiant avec ces aspirations et même emprisonné dans les années les plus noires du despotisme, a conçu son chef-d'œuvre. Il s'agit donc d'une époque où le pays est forcé de se rendre compte des réalités de la politique mondiale hostile aux rêves des petites nations. Madách porte aussi le deuil, avec tous ceux qui pleurent leurs parents et amis, des dirigeants politiques et idoles de toute la nation,

tués, emprisonnés ou exilés. Son poème dramatique s'insère dans la lignée des œuvres lyriques les plus prégnantes de l'époque, témoignant de la profonde et amère tristesse des auteurs, tels Mihály Vörösmarty, János Arany ou János Vajda. Cependant, *La tragédie* n'est pas seulement l'expression et l'invocation du tragique de la réalité hongroise. L'actualité, l'immortalité et la force de cette œuvre sont le résultat de l'interrogation de l'histoire de la Hongrie dans le contexte de l'histoire universelle, à travers l'évocation des diverses époques choisies par l'auteur. C'est ainsi que Madách a conçu son poème dramatique et humaniste réexaminant le processus de l'Histoire, le cheminement de l'humanité, le rôle des idéaux et les grandes questions de l'existence.

I.

Les interrogations historiques de Madách concernent avant tout l'évolution possible de l'humanité. Les huit tableaux historiques et les deux tableaux utopiques servent à illustrer les ambiguïtés tragiques et la chute des ambitions des héros emblématiques, tandis que le tableau situé *Dans l'espace* témoigne de l'incapacité de l'homme, figé dans sa condition matérielle, de se libérer de sa nature terrestre. Dans le processus de l'Histoire, les grands idéaux font faillite, chaque fois en raison du rôle négatif joué par le peuple de l'époque donnée. Selon l'interprétation de Madách, la foule n'a jamais compris les ambitions des personnalités inspirées, et même si de temps en temps la société se trouvait brièvement en phase avec ses dirigeants, elle les a vite trahies par intérêt ou par cupidité. Dans la vision de Madách, le peuple est rétrograde et médiocre.

L'action du poème dramatique « commence et s'achève au *Ciel* » selon Sándor Hevesi⁴. Le point de départ, qui définit aussi son cadre philosophique, est constitué par la célébration, par le chœur des anges, de « l'acte » créateur du Seigneur. Ce dernier est entouré de ses fidèles mais un de ses archanges, Lucifer, conteste la réussite de la création car, prétend-il, « l'intelligente harmonie lui manque⁵ ». Lucifer refuse de rendre hommage au Seigneur, il considère la création comme un travail collectif :

Car la mort côtoie la vie ! Car le doute
Est à côté de l'espoir ! Car la nuit
Est l'épouse du soleil ! Car la joie
Est à deux pas du malheur !⁶ (Madách, 1966 : 36).

Et il affirme :

J'ai travaillé à ta création !
Une part m'en revient; je la réclame (*ibid.*).

Le Seigneur est « avare », il ne donne au renégat que deux grands arbres du jardin d'Éden. Mais Lucifer s'en contente :

[...] un pouce de terrain me suffit :
Et la Négation saura pousser et croître
Tellement que, ton monde, elle pourra l'abattre (*ibid*).

Ce n'est pas l'opposition théologique de Goethe ou de Byron, ni la lutte de la tradition romantique entre le Dieu et le Diable qui est au centre du conflit entre le Seigneur et Lucifer chez Madách. L'accent, ici, n'est pas sur les problèmes moraux ; ce poème ne peut pas être interprété au niveau d'un singulier débat entre l'idéalisme et le matérialisme, comme l'ont fait, pendant de longues décennies, certains détracteurs conservateurs ou radicaux de l'œuvre.

Lucifer – dont la figure présage déjà la représentation qu'en a faite le sculpteur américain du XX^e siècle, Jacob Epstein – ne s'identifie pas au Diable. Dans la vision et l'interprétation de Madách, il est l'ange de la lumière, le représentant de la raison qui donne voix aux interrogations et au pessimisme du poète, déchiré qu'il est par le doute et l'angoisse que lui causent les grandes questions de l'Histoire et celles de sa propre existence.

Parmi les quinze tableaux du poème, le premier est situé au *Ciel*, le deuxième dans le *Jardin d'Éden*, le troisième hors d'Éden, après l'expulsion. Lucifer, malgré l'interdiction du Seigneur, entraîne dans la tentation le premier couple qui commet le « péché » de la connaissance. « Profitant » de la curiosité d'Ève et de l'entêtement d'Adam qui exige la vie éternelle, il les éloigne du Seigneur. Lucifer, afin de prouver l'inutilité de l'existence, endort Adam et Ève qui, dans un songe, doivent faire un voyage dans le futur de l'humanité. Bien que Lucifer les charme tous les deux, seul Adam fera le voyage d'une époque à l'autre, pendant qu'Ève se présentera sous diverses apparences dans chacun des épisodes rêvés. Elle n'aura droit que pour quelques instants au redoublement spirituel d'Adam quand, tout en restant dans son rôle mais consciente de l'état de rêve, elle rappellera également le bonheur édénique.

La méthode de représentation de Madách expose quelques âges importants de l'Histoire de l'humanité à la lumière de l'analyse dialectique et rationnelle. Les périodes qui se succèdent les unes aux autres se répondent et suivent une logique de thèse à antithèse. C'est ainsi qu'Adam, Pharaon en *Égypte* dont le seul désir est l'immortalité (et qui, pour faire plaisir à une esclave dont il s'éprend, abolit l'esclavage), devient à *Athènes* le général Miltiade, humble serviteur de la démocratie et ami du peuple. Suivant les Démagogues qui accusent Miltiade d'avoir des visées dictatoriales, la foule, dans une hystérie collective,

assassine son héros. Au tableau d'Athènes succède celui de *Rome*, ville décadente, hédoniste, haut lieu des plaisirs terrestres privé de tout idéal, barbotant dans la fange de ses derniers jours. L'apôtre Pierre, prédicateur du christianisme qui promet à l'humanité la délivrance de ses péchés, apparaît dans ce milieu comme une sorte d'antithèse : l'orage purificateur de son réquisitoire et la force de l'Évangile montrent le chemin de la rédemption.

L'univers de la croix glorieuse est remplacé par celui de la croix vindicative, l'autre facette du christianisme. À *Byzance*, l'Église se sert de son pouvoir pour détruire ses propres valeurs. La cruauté dévote et dogmatique, la brutalité des polémiques religieuses et de l'inquisition mettent en doute tout ce que Pierre, le père de l'Église, a préconisé : l'amour et la délivrance. Évidemment par la voix cynique et visionnaire de Lucifer, Madách ne parle pas seulement des polémiques du christianisme et de leurs conséquences, mais de celles de toutes les époques. Voici la question désespérée d'Adam :

Qui l'a souillée [la cause, la foi] ? Quelle main criminelle ? (*Idem* : 109).

Et Lucifer répond :

Il n'y a qu'un criminel : le triomphe.
Il désunit les vainqueurs, en créant
Mille intérêts concurrents. La défaite
Rassemble, elle, les martyrs. C'est en elle
Qu'ici même l'hérésie prend sa force (*idem* : 110).

Dans le tableau suivant, à *Prague*, dans la cour de l'Empereur alchimiste Rodolphe, ce ne sont plus que les « sorcières » que l'on brûle pour le spectacle. Même la mère du protagoniste de cet épisode, l'astronome Kepler, est parmi les victimes. C'est devant une telle toile de fond que Kepler, subissant toutes les humiliations, s'interroge sur la vie et sur la science. Kepler est peut-être l'*alter ego* le plus personnel de Madách qui se confie très sincèrement à travers ce personnage. Barbara, la femme de Kepler malheureuse, insatisfaite et infidèle, est le portrait d'Erzsébet Fráter, femme volage du poète, qui a connu une fin tragique.

Le tableau le plus remarquable, même dans sa construction, est celui, situé à *Paris*, de la Révolution française. C'est une mise en abyme, « le rêve dans le rêve », car la scène est la vision exaltée de Kepler ivre, fuyant ses doutes et sa déception. Madách, en dépeignant la Révolution française, cette grande « aventure » régénératrice de l'humanité, laisse entrevoir aussi, en fonction de ses propres interrogations idéologiques et morales, les

contradictions de la guerre d'indépendance hongroise. Adam, sous la figure de Danton, lutte pour le peuple, pour la cause de la Révolution. Il échoue forcément, car la foule qui l'encensait finit par le trahir, tout comme elle a trahi Miltiade. Même si, selon Madách, c'est Danton qui incarne les meilleurs objectifs de la Révolution, il sera victime de sa propre faiblesse, de son impuissance à mener à terme la terreur. La foule, manipulée par Robespierre l'Incorruptible et par Saint-Just, s'empare de son ancienne idole et le livre au bourreau.

Le second tableau de *Prague* clôt ce récit cadre : Kepler s'éveille du rêve de la Révolution pour se rendre compte de « la futilité du siècle présent ». C'est le seul moment de *La tragédie* où le poète exalte une époque de l'Histoire. C'est ainsi qu'il fait voir la Révolution française baignée de sang et entourée de contradictions :

[...] Celui qui ne voit pas
L'éclair divin dans la boue et le sang
Est un aveugle ! Également sublimes
Étaient le crime et la vertu. Tous deux
Étaient marqués du sceau de la puissance (*idem* : 147).

Malgré la réalité hongroise de son temps, Madách souligne dans ce tableau sa foi inébranlable dans l'avenir :

L'esprit reste plus fort que la matière,
La force peut détruire celle-ci,
Mais celui-là est vivant à jamais (*idem* : 149).

Et Adam quitte Prague plein d'espoir :

Et moi, viens me conduire, ô sombre esprit,
Puisque tu es mon guide... Emmène-moi
Vers l'heureux monde neuf qui fleurira
Si d'un grand homme il comprend l'idéal
Et si, sur les maudits décombres du passé,
Il laisse, librement, s'exprimer la pensée (*idem* : 154).

Le tableau suivant est à *Londres*, où Madách présente un large panorama du capitalisme de son époque. La représentation réaliste de cette période de l'histoire de l'Angleterre évoque l'univers cruel de la libre concurrence et en fait une des scènes les plus désespérées du poème. Le tableau se termine dans une danse macabre médiévale où les personnages, désespérés ou croyant en un au-delà, font leurs adieux à la vie. De là, Madách

conduit ses héros dans un *Phalanstère* organisé d'après l'idée utopique du socialisme scientifique et présageant avec une force quasi-prophétique l'avenir relativement proche.

Le cauchemar de Madách – l'univers du phalanstère structuré autour de la pseudoscience et des lois répressives – n'est peut-être comparable qu'à l'image ténébreuse et aride qu'Orwell donne du monde dans *1984*. Vision cruelle et grotesque de l'avenir de l'humanité prise au piège de la « sainte » science et du collectivisme⁶. La déception de l'univers du phalanstère met le point final au cheminement terrestre d'Adam.

Selon une lettre de l'auteur, c'est le tableau situé dans l'*Espace* qui formule la pensée fondamentale de l'œuvre transmise par Adam, qui précise pourquoi il acceptera le combat après son retour sur la Terre :

[...] Le but,
Je sais que je le manquerai cent fois...
Mais ce n'est pas lui qui importe. Qu'est-ce,
En vérité, le but, sinon la fin
D'un glorieux combat ? Quand on l'atteint,
C'est pour mourir, au terme d'une lutte
Qui est la vie. Lutter, voilà en soi
Le but de l'homme et sa raison de vivre (*idem* : 209).

Dans le monologue suivant d'Adam, Madách évoque le rôle des idéaux :

[...] Mais si vaine
Que fût l'intention qui me guidait,
Elle allumait en moi l'enthousiasme
Et m'élevait au-dessus de moi-même.
Rien que cela la rendait grande et sainte.
Que cette cause ait, tour à tour, été
Celle du Christ ou de la Liberté,
De la Science ou de l'Ambition,
Qu'importe, si elle a fait progresser
Le genre humain et sa condition ! (*Idem* : 210).

Dans le tableau final, situé *Quelque part sur la terre*, hors de l'Éden, Adam, revenu de son cauchemar de l'histoire de l'humanité et croyant en son libre-arbitre, décide de se sacrifier pour l'avenir :

[...] Il suffira d'un pas...
 Dernier tableau ! J'en aurai fixé l'heure
 Et je dirai : Fin de la Comédie ! (*Idem* : 222).

Se croyant seul au monde, il espère qu'en mettant fin à ses jours il coupera court aux souffrances qu'il a vues. C'est à ce moment-là qu'Ève lui confie la nouvelle : l'avenir de l'humanité est assuré, elle aura un enfant. Adam s'écrie :

Seigneur, tu m'as vaincu ! Je me prosterne
 À tes genoux dans la poussière ! En vain
 Lutterais-je sans toi – et contre toi !
 Élève-moi, ou bien abaisse-moi...
 Fais à ton gré... Moi, je t'ouvre mon cœur ! (*Idem* : 223).

Le Ciel s'entrouvre, Adam se rend, tombe à genoux devant le Seigneur entouré de ses anges. Lucifer commente le spectacle avec le sarcasme habituel : « Quelle scène de famille se prépare ! » Le Seigneur demande à Adam ce qui le tourmente, et Adam pose les questions qu'il a formulées pendant son rêve. « Mais comment oublier la terrible échéance ? », s'écrit-t-il une dernière fois. La réponse est la fin de la pièce : « Homme, je te l'ai dit : lutte et aie confiance ! »

II.

L'histoire des réalisations scéniques de *La tragédie de l'Homme* est l'un des chapitres les plus intéressants de l'histoire du théâtre hongrois. Parmi les classiques hongrois, l'œuvre de Madách a toujours été perçue comme le plus grand défi pour les metteurs en scène, acteurs et scénographes. Sa création en 1883 au Théâtre National, mise en scène par l'un des directeurs les plus marquants de l'institution, Ede Paulay, était, à plus d'un égard, un événement. Le châtelain de Sztregova n'avait pas du tout songé à la scène en rédigeant son poème dans la solitude de sa tourelle. Sa poésie dramatique n'avait de source que son imagination débridée. C'est pourquoi la décision de Paulay avait étonné des milieux littéraires et théâtraux de l'époque. Même suite à l'énorme succès de la première, la critique est restée partagée, quelques-uns applaudissant vivement l'ambitieuse initiative.

La mise en scène de Paulay a été jouée une centaine de fois en dix ans, et le spectacle est resté au programme du théâtre pendant une trentaine d'années, attirant ainsi l'attention nationale et internationale. Paulay a été influencé par les traditions théâtrales du post-romantisme et le style déclamatoire de la Comédie-Française, mais aussi par les idées de l'Allemand Laube, metteur en scène puritain dont les travaux reposaient sur la compréhension profonde du texte, sur le sens et la beauté scénique. La scénographie très

efficace du spectacle de Paulay reflétait aussi les orientations naturalistes de la troupe du duc Georges II de Meiningen. C'est grâce à l'esprit d'initiative de Paulay et à sa sensibilité artistique que *La tragédie* a pu connaître un tel succès, même dans le style de jeu rhétorique et naturaliste du Théâtre National hongrois et en dépit de modifications dramaturgiques et de certaines coupures douteuses. Paulay a donc pavé le chemin de *La tragédie* qui, aux côtés des très grands de la littérature dramatique mondiale, est entrée dans le répertoire du Théâtre National.

Les cadres de la représentation de l'œuvre de Madách au XX^e siècle ont été définis par les deux mises en scène de Sándor Hevesi, directeur du Théâtre National de Budapest entre 1922 et 1932. Le spectacle de 1923 accentuait le côté symboliste et visionnaire du poème ; celui de 1926 l'approchait plutôt des mystères. Hevesi était un fervent admirateur et disciple d'Edward Gordon Craig, comme en témoigne leur vaste correspondance amicale. C'est précisément dans les mises en scène des œuvres de Madách et de Shakespeare qu'il a réalisé en Hongrie, sur une scène marquée par le conservatisme, les ambitions du grand révolutionnaire du théâtre de son temps. Dans l'interprétation de Hevesi, le drame, les rôles, le jeu et la parole, loin de la décoration, sont littéralement projetés dans l'espace scénique, ce qui a bouleversé et modernisé les aspects fondamentaux de la représentation de *La tragédie*.

Antal Németh, directeur du Théâtre National de Budapest de 1935 à 1944, était également un grand admirateur du chef-d'œuvre de Madách. Il lui a consacré plusieurs études, huit mises en scènes et nombre de projets restés inachevés. Au Théâtre National, il a monté *La tragédie* selon deux conceptions tout à fait différentes. L'art de Németh, suivant les tendances modernes et modernistes du théâtre de son temps, a subi l'influence des idées de Craig et des metteurs en scène de l'expressionnisme allemand ainsi que de l'avant-garde russe. En 1937, il a monté *La tragédie* avec un déploiement technique considérable, une scène tournante omniprésente, des jeux de lumières presque excessifs, donnant ainsi à l'œuvre une dimension visuelle héritée du théâtre expressionniste. Malgré le succès de ce spectacle très impressionnant, dans son deuxième projet de mise en scène, Németh change de point de vue, comme il l'écrit dans ses notes : « [i]l faut libérer la conception scénique de son aspect d'album historique qui masque le message profond de l'œuvre ». C'est dans cet esprit qu'il a réalisé, en 1939, sa mise en scène particulièrement réussie rappelant une cérémonie religieuse, dans l'atmosphère intime d'un théâtre de studio. Il a également réalisé un documentaire radiophonique sur la vie de Madách intitulé « La tragédie d'un Homme ». Enfin, il a monté plusieurs fois la pièce à l'étranger, en particulier dans quelques grands théâtres allemands. Les circonstances tragiques de la Seconde Guerre mondiale ont entravé la carrière d'Antal Németh, qui n'a jamais cessé de travailler la mise en scène de *La tragédie* sans pouvoir en réaliser de nouvelles dans les vingt années qui lui restaient à vivre.

En 1949, après la prise de pouvoir communiste en Hongrie, *La tragédie* est disparue des affiches du Théâtre National comme partout au pays. Le programme de l'enseignement scolaire n'a permis de la traiter qu'avec beaucoup de réserves. Les autorités ont déclaré que *La tragédie* était une œuvre idéaliste et pessimiste qui offrait à la jeunesse une vision négative du monde et dont la représentation théâtrale nuirait à l'entrain et à l'assiduité au travail de la population tout en la tournant contre le régime. Ce n'est que pendant le dégel politique tout relatif qui a suivi la mort de Staline qu'on a osé repenser à *La tragédie*. Toutefois, la reprise n'a pas eu lieu au Théâtre National, seul détenteur des droits de représentation, mais dans un lycée de Budapest portant le nom d'Imre Madách. Le courageux proviseur du lycée, timidement soutenu par l'intelligentsia réformiste, a décidé d'assurer à ses élèves les conditions de répétition pour que *La tragédie* puisse être donnée en avril 1954, dans la petite salle de l'Académie de Musique de Budapest. La première a fait sensation dans la vie culturelle en Hongrie, mais après sept représentations, les autorités y ont mis un terme⁷. Finalement, grâce aussi aux initiatives des milieux intellectuels, le Théâtre National a repris *La tragédie* à l'automne 1955. La production a été signée par les trois metteurs en scène principaux du Théâtre : Endre Gellért, Tamás Major et Endre Marton. Elle a été transposée en fonction de l'idéologie de l'époque, à l'aide de la méthode du réalisme critique, et arrangée dans des décors réalistes très spectaculaires et historiquement fidèles, comme pour contredire le puritanisme traditionnel depuis les mises en scène sublimes de Hevesi et de Németh. La vision « négative » de l'histoire, suggérée par la pièce, était mise en relief par l'interprétation diabolique du caractère de Lucifer, dont l'éclairage marquait la figure de contours verdâtres. Les nuances complexes du pessimisme de Madách sont devenues manipulations démoniaques de Lucifer visant à falsifier l'histoire, à désespérer l'homme et à semer la discorde entre le Seigneur et lui. Les spectateurs hongrois, pour qui la pièce a toujours été un symbole – en particulier durant les six années d'interdiction –, ont patiemment fait la queue pendant des heures afin de pouvoir assister à ce spectacle désuet d'une durée de plus de cinq heures. Quelques mois après la première, à la suite d'un nouveau tournant « gauchiste » à l'intérieur du parti communiste, la pièce a été interdite de nouveau et ce n'est qu'un an après l'écrasement de la révolution de 1956 qu'elle a été autorisée par une dictature socialiste un peu plus permissive.

La version suivante a vu le jour au Théâtre National en 1964, dans la conception de Tamás Major, acteur et metteur en scène remarquable mais controversé qui, entre 1945 et 1963, était non seulement le directeur du Théâtre National mais aussi un personnage particulièrement influant dans la vie politique. Il avait participé à la représentation de 1955 en tant que cometteur en scène, jouant aussi le rôle de Lucifer « à l'ancienne », même si son intelligence et son ironie extraordinaires lui auraient permis de renouveler l'interprétation figée de ce rôle. En 1964, Major, admirateur tardif de Brecht, a proposé

une approche qui reflétait aussi l'influence de Peter Brook dont le *Roi Lear*, en tournée à Budapest en 1963, l'avait beaucoup impressionné. Le dispositif scénique a été créé par Endre Bálint, l'une des personnalités les plus brillantes de la peinture d'avant-garde en Hongrie. Ce spectacle à l'aspect visuel dépouillé n'a cependant pas eu beaucoup de succès car, d'une part, il n'a pas réussi à donner une interprétation du texte qui aurait remplacé le côté simplificateur des mises en scène précédentes, et d'autre part, il a créé un mélange peu convaincant de l'ancien style déclamatoire et d'une interprétation directe plus moderne.

La première adaptation télévisuelle est due à Miklós Szinetár qui, grâce à une distribution non conventionnelle, a tenté de renouveler les traditions idéologiques et formelles de *La tragédie* en 1969. À cette époque, le théâtre hongrois (tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du système de répertoire officiel) était incapable de sortir des cadres figés des modes d'interprétation de la pièce. C'est la mise en scène d'Epp Kaidu, en tournée à Budapest en 1971 avec la compagnie estonienne Vainemuine, qui y a apporté une première vision contemporaine. Le naturel ludique des jeunes acteurs de Tartou, dénués de tout maniérisme, ont produit un effet durable sur le public hongrois. Les mises en scène consécutives en ont été marquées.

La première mise en scène de József Ruszt de *La tragédie* à Zalaegerszeg a également proposé une nouvelle approche : il en a fait du théâtre rituel, avec une nouvelle interprétation de Lucifer ironique et tranchant, joué par Miklós Gábor. István Paál a monté l'œuvre en 1980, dans une autre ville de province, Szolnok. Inspiré par le théâtre pauvre de Grotowski, il a donné à la pièce une interprétation d'une absolue sincérité. Signe des temps, cette représentation s'est retrouvée au centre de débats politico-esthétiques, les autorités remettant en question le droit du metteur en scène à donner une interprétation allant contre toute convention et à éliminer la dernière réplique (« Homme, je te l'ai dit : lutte et aie confiance ! »).

La toute première représentation du nouveau Théâtre National de Budapest, qui a ouvert ses portes en 2002, a été également *La tragédie de l'Homme*, mise en scène par János Szikora. Cette fois-ci, la production n'a plus provoqué de débats politiques, s'en tenant au domaine de l'esthétique. La liberté postmoderne du maniement du texte et de la structure ainsi que les références contemporaines y reflétèrent la vision du monde d'une nouvelle génération d'artistes⁸.

III.

La tragédie de l'Homme m'a accompagné tout au long de ma carrière théâtrale. Par d'étranges coïncidences elle a même joué un rôle dans ma vie privée. Ma mère a passé sa

jeunesse à Csécse, dans la maison qu'avait aussi habitée Madách après son mariage. Pendant les deux dernières années de mes études secondaires, j'ai fréquenté le lycée portant le nom d'Imre Madách, à Budapest. Ma femme est devenue professeure dans ce même lycée, une quinzaine d'années plus tard. Mon premier contrat à Budapest m'a attaché au Théâtre Madách auquel je suis resté fidèle pendant 22 ans, et où j'ai eu l'occasion de monter *La tragédie*, ainsi que de nombreux chefs-d'œuvre de la littérature dramatique nationale et internationale.

J'ai déjà fait mention de ma première rencontre avec *La tragédie*, quand c'était nous, les lycéens, qui l'avons jouée après six ans d'interdiction. Plus tard, j'en ai fait encore trois mises en scène : en 1980, au Théâtre Madách, en 1992, au Théâtre National et en 1996, au Théâtre Csokonai de Debrecen. Mon odyssée avec *La tragédie* m'a permis de développer de mieux en mieux ce que je considérais comme l'essence de son message. J'ai placé au centre de mes trois travaux la problématique de la lutte que l'Homme ne doit jamais abandonner. Chaque fois, je m'étais approché du texte en partant d'interrogations de l'époque de Madách, sans vouloir le représenter en tant que poème philosophique ou ne racontant que l'histoire de l'humanité. De pair avec la conception, les réalisations visuelles et gestuelles de ces trois spectacles étaient fort différentes.

En 1981, au Théâtre Madách, j'ai choisi une scénographie minimaliste : une construction en bois créant un espace rituel et flexible dont la simplicité était soulignée encore par les costumes uniformes de lin blancs sur lesquels s'ajoutaient, dans chaque scène, quelques éléments distinctifs. En 1992, au Théâtre National de Pécs (ville hongroise du sud), ma mise en scène avait un élan expressionniste par son caractère spectaculaire et cinématographique. Par exemple, nous avons situé soixante ans plus tard le tableau de *Londres*, où le capitalisme, ayant dépassé son stade initial, est arrivé au mercantilisme sauvage que nous avons rendu à l'aide de la musique et de la chorégraphie.

Les changements d'accents thématiques et visuels de l'univers fermé du Phalanstère ont également été très importants d'une mise en scène à l'autre. En 1981 et en 1992, nous avons fait correspondre l'utopie de Madách aux souvenirs récents que nous avions du totalitarisme bolchévique ; alors qu'en 1996, c'était une vision plus abstraite mais non moins dangereuse, orwellienne ou kafkaïenne, que nous avons tenté d'exprimer. Et avec le temps, la perspective et l'actualité tragiques du règne du soleil refroidissant, de l'âge glaciaire, simple cauchemar en 1859, se sont progressivement dessinées sous nos yeux.

C'est la troisième version, celle de Debrecen, qui m'est la plus chère. Nous avons joué la pièce dans le parterre même d'une salle aux dimensions moyennes, ce qui a

fondamentalement modifié le rapport scène-salle. Le public respirait avec les acteurs, le cérémonial les a unis.

Dans chacune de mes mises en scène, j'ai essayé de mettre en relief l'unité des personnages d'Adam et de Lucifer, car ils constituent les deux facettes de la personnalité de Madách. Lucifer, le Porteur de lumière, est le représentant de la raison et de l'éternel scepticisme de l'auteur. La négation de la création ne procède pas de sa volonté destructrice, mais de ses doutes. Tout comme l'union spirituelle des deux protagonistes, l'interprétation et la représentation du Seigneur sont, pour moi, très importantes. Au Théâtre Madách, le Seigneur entrait sur scène. Son apparition surprenante a provoqué à l'époque de vives controverses, car, jusque-là, ce n'est que la « voix céleste *off* » qui avait signalé sa présence. Dans mes mises en scène successives, l'acteur tenant le rôle du Seigneur est devenu l'antagoniste, l'adversaire actif de Lucifer, et dans les deux premières versions, ce même acteur a joué plusieurs personnages impliqués dans le progrès de l'humanité.

À Debrecen, j'ai voulu souligner aussi l'union des personnages du Seigneur et de Lucifer, protagonistes de la lutte intérieure de Madách. Dans cette variante, l'enjeu de leur combat était Adam, l'humanité elle-même. Cette conception a nécessité de nombreuses transpositions dramaturgiques. Les rôles de Lucifer et du Seigneur, entre autres, ont été tenus par le même acteur qui a également prêté sa voix à ce dernier lors des passages « *off* ».

La base de la fidélité à l'esprit de Madách est la compréhension du danger que représentent la faiblesse et l'asservissement de la foule. En fonction de ses intérêts, cette masse anonyme est toujours susceptible de trahir les siens, à servir les dictatures.

Mes réalisations furent différentes les unes des autres, non seulement par l'espace, l'aspect scénique ou les costumes, mais aussi par l'utilisation des masques, de la gestuelle. Les masques uniformes ou individualisés, marquant l'anonymat des personnages ou soulignant leur personnalité, ont complété les mouvements et gestes systématiques, rituels ou expressionnistes. Adam et Lucifer, qui entrent tour à tour dans les tableaux, ne portaient pas de masques, contrairement à Ève qui, selon la conception de Madách, est censée représenter un type de femme de chaque époque.

Un des problèmes les plus difficiles à résoudre dans l'interprétation de *La tragédie*, compte tenu de ce qui a été dit du rôle de la langue, est le traitement de la diction de ce texte lyrique. Depuis la création de la pièce, les mises en scène successives se sont efforcées de tout renouveler sauf un seul élément, la façon de dire les vers. Comme si le style déclamatoire, rhétorique, décoratif, noble de la première fût devenu héréditaire, que chaque génération était tenue de respecter. Cela, à mon avis, a longtemps empêché *La*

tragédie de devenir une œuvre véritablement contemporaine. Je crois que dans ma troisième mise en scène, grâce à la présence de jeunes acteur et actrices membres d'une génération ignorant des traditions figées, j'ai réussi à donner une voix plus authentique au texte de Madách.

Enfin, la question de la fin de *La tragédie*. Comme je ne crois pas que Madách, cet éternel sceptique, ait pensé que les mots encourageants du Seigneur puissent fournir une véritable réponse à la question d'Adam portant sur la disparition, sur le sens de la vie, j'ai essayé de trouver quelques solutions théâtrales.

Les deux premières fois, j'ai choisi d'accentuer la solitude d'Adam : au moment où Adam entend les paroles prometteuses du Seigneur qui manifestement n'apaisent pas ses doutes, Lucifer le guette d'un œil plein d'ironie acerbe. Mais le caractère rituel de ma troisième mise en scène, à Debrecen, nous a permis de faire retentir le contenu essentiel de la fin. Le spectacle se déroulait dans un cadre général composé de danses macabres médiévales qui accompagnaient l'action par des apparitions de la figure symbolique de la mort et de celles de certains personnages historiques. Après la dernière phrase du Seigneur, les danseurs de la ronde finale, de fait tous les acteurs de la représentation, entraînent Adam et Ève avec eux, laissant Lucifer seul confronté à ses doutes.

Mes quatre rencontres avec ce chef-d'œuvre de la littérature hongroise et, j'ose le penser, mondiale, furent peut-être les plus beaux cadeaux de ma carrière. J'aimerais croire que les théâtres du monde l'accueilleront un jour selon ses mérites, en lecture et en spectacle.

Notes

1 Imre Madách (1823 – 1864). *La tragédie* est traduite dans une quarantaine de langues.

2 Il n'y a peut-être que la tragédie de Moïse – traitant de l'existence, de l'histoire, du sort tragique du peuple hongrois à travers cette figure de l'Ancien Testament – qui montre une parenté lointaine avec *La tragédie*.

3 Imre Madách, , *La tragédie de l'Homme*, adaptation française de Jean Rousselot. Budapest, Corvina, [1860] 1966.

4 Les citations de ce metteur en scène d'entre-deux-guerres, extrêmement célèbre en Hongrie, sont en quelque sorte dans le domaine public.

5 Pour les citations, nous nous référons à Imre Madách, (1966 [1860]), *La tragédie de l'Homme*, adaptation française de Jean Rousselot, Budapest, Corvina, 1966.

6 En 1937, lors de la tournée de la troupe du Théâtre National de Hongrie à Hambourg, ce tableau a été censuré par les autorités politiques allemandes. De même, pendant la période de la dictature stalinienne, l'œuvre a été interdite pendant six ans, de 1949 à 1955, entre autres à cause de sa représentation du socialisme.

7 L'auteur de ce texte, à l'époque âgé de dix-huit ans, a été le cometteur en scène du spectacle tout en jouant le rôle de Lucifer.

8 Faute d'espace, je n'ai pu aborder ici qu'une partie des représentations hongroises, celles que je considère comme intéressantes ou novatrices, sans même avoir mentionné les adaptations conçues à l'étranger. À l'heure actuelle, il existe deux publications en hongrois : le travail de Németh, Antal, (1933), *La tragédie de l'Homme sur la scène (Az ember tragédiája a színpadon)*, Budapest Székesfőváros, qui suit le sort de *La tragédie* jusqu'en 1933, et l'ouvrage du critique de théâtre Tamás Koltai, continuant les recherches de Németh jusqu'en 1968 (Kelenföld Kiadó, 1990). Le Centre hongrois de l'Institut International du Théâtre (ITI) a également publié les traductions française et anglaise de *La tragédie*, complétées d'une documentation très riche de ses mises en scène jusqu'en 1985. Jusqu'en 1981, le détenteur des droits exclusifs à la représentation de *La tragédie* à Budapest fut le Théâtre National. Cependant, elle a souvent été montée dans plusieurs grandes villes de province, y compris au festival de Szeged, bien que sa mise en scène – vu le caractère monumental de la pièce – ait mis chaque fois les créateurs à rude épreuve.