

Katalin Podmaniczky

La réception de la *Tragédie de l'homme* d'Imre Madách dans le monde
germanophone (1862–2003)

UNIVERSITÉ DU MAINE
ÉCOLE DOCTORALE (ED 496) : SOCIÉTÉS, CULTURES, ÉCHANGES

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU MAINE
Discipline : **ÉTUDES GERMANIQUES**

présentée et soutenue publiquement par

Katalin PODMANICZKY

le 25 avril 2009

**La réception de la *Tragédie de l'homme* d'Imre Madách dans le monde
germanophone (1862–2003)**

Directrice de recherche : **Mme Marie-Jeanne HEGER-ÉTIENVRE**

JURY

M. Daniel BARIC
M. Jürgen DOLL
Mme Marie-Jeanne HEGER-ÉTIENVRE
Mme Marie-Hélène QUEVAL
M. Karl ZIEGER

Katalin Podmaniczky

La réception de la *Tragédie de l'homme*

d'Imre Madách dans le monde

germanophone (1862–2003)

Madách Könyvtár — Új folyam 73.

Sorozatszerkesztő: Andor Csaba

© Podmaniczky Katalin

A sorozat eddig megjelent köteteit lásd az utolsó lapokon!

Készült Budapesten, 2011-ben. Felelős kiadó,
műszaki szerkesztő, borító:
Andor Csaba

ISBN 978-963-9386-86-0
ISSN 1219-4042

Madách Irodalmi Társaság
Budapest
2011

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à ma directrice de recherche Madame Marie-Jeanne HEGER-ÉTIENVRE, pour sa disponibilité, ses conseils critiques et son vif intérêt pour le sujet de cette thèse.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à Katalin Bagyinszky, responsable des Archives Madách au Musée d'Histoire de Salgótarján, Csaba Andor, historien de la littérature et bibliothécaire de la Bibliothèque Nationale Széchényi, à Tamás Galgovics, directeur de l'Institut de l'histoire du théâtre de Budapest, aux bibliothécaires allemands, autrichiens, suisses et hongrois, ainsi qu'à Madame Smith, chargée du Prêt inter-bibliothèques à la Bibliothèque universitaire du Mans. Tous m'ont aidée à accéder à des documents indispensables à l'accomplissement de ma recherche.

Je dois souligner aussi ma dette envers de nombreux acteurs de la réception, Otto C. A. zur Nedden, György Sebestyén, György Radó, Tamás Ferkai, Peter Michael Hamel, Jörn-Udo Kortmann et Michael Steindl, qui m'ont fourni des informations et mis à ma disposition des documents (articles de presse, enregistrements audio et vidéo) qui me seraient restés inaccessibles.

Enfin, ce travail n'aurait pu être mené à terme sans la compréhension de mes proches, membres de ma famille et ami(e)s.

Künstlers Apotheose

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seinesgleichen.
Denn was ein guter Mensch erreichen kann,
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort
Und ist so wirksam, als ob er lebte;
Die gute Tat, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.

J. W. Goethe

INTRODUCTION

1) *Objet de la recherche*

La Tragédie de l'homme (Az ember tragédiája, 1861¹), poème dramatique d'Imre Madách, écrivain hongrois de la génération de Flaubert et de Dostoïevski, acquiert dans son pays d'origine le rang de chef d'œuvre national dès les années qui suivent sa parution. Très rapidement, la vie et l'œuvre de l'auteur prennent, en Hongrie, une dimension véritablement mythique.²

A partir du premier quart du XX^e siècle, la *Tragédie de l'homme*, considérée comme le *Faust* hongrois, connaît une diffusion mondiale. Aujourd'hui, elle est traduite dans plus de quarante langues.³ Sa réception allemande occupe toutefois une place privilégiée, tant sur le plan quantitatif que sur celui de la durée. C'est en effet dans l'aire culturelle germanophone qu'il y eut, depuis la publication de l'œuvre jusqu'à nos jours, le plus grand nombre de traductions, d'adaptations, de mises en scène et de travaux universitaires. Pour découvrir les raisons de ce phénomène, nous avons conçu le projet d'étudier la perception du drame de Madách dans le monde germanophone. Notre recherche s'inscrit entre deux dates significatives : 1862, année de la première recension de la *Tragédie de l'homme* en langue allemande, et 2003, année où son avant-dernière mise en scène fait l'objet d'une rediffusion télévisée en Allemagne.

2) *Situation de la recherche*

Deux études hongroises ont déjà traité, de manière marginale, la réception théâtrale de la *Tragédie de l'homme* en Allemagne et en Autriche. La première de ces études est un travail rigoureux, publié en 1933 par Antal Németh pour le cinquantenaire de la première représentation de la *Tragédie*. Centrée sur la carrière théâtrale de l'œuvre en Hongrie depuis sa première mise en scène en 1883, elle prend également en compte quelques adaptations scéniques réalisées en Europe centrale.⁴ Une prestigieuse représentation ayant eu lieu en 1934 à Vienne, Németh complète son travail de l'année précédente par un article, publié d'abord dans une revue, puis en tirage à part.⁵ Paru en 1990, l'essai de Tamás Koltai prolonge l'histoire de la réception théâtrale de Németh jusqu'en 1968. Bien qu'apportant un certain nombre d'informations précieuses, c'est un ouvrage sans prétentions scientifiques.⁶ Dans sa thèse de doctorat consacrée à l'analyse de la structure de la *Tragédie*,⁷ Wolfgang Margendorff expose les recensions des adaptations scéniques de l'œuvre dans les années 1937–1940. En ce qui concerne la réception allemande antérieure à la première mise en scène de la *Tragédie de l'homme*, Géza Voinovich a établi en 1914 une liste de documents s'y rapportant, mais celle-ci comporte des lacunes.⁸ En 1966, une longue étude de György Radó, consacrée aux traductions

existantes, complète les indications bibliographiques publiées précédemment.⁹ S'intéressant principalement à l'influence que la pensée allemande a exercée sur la *Tragédie*, une seconde thèse de doctorat aborde, pour la première fois, l'histoire de l'effet du drame hongrois.¹⁰ Quant à la réception de la *Tragédie* dans le monde germanophone, à la fois par les lecteurs et par le public théâtral, elle a été brièvement analysée, en 1985, dans un mémoire de maîtrise de l'université du Maine (France).¹¹

3) *Problématique*

Tel qu'il a été défini, notre sujet est transdisciplinaire. En effet, par l'intérêt porté à la circulation d'un texte entre deux espaces linguistiques, hungarophone et germanophone, il s'inscrit dans le cadre de l'historiographie comparatiste et des études interculturelles. Il relève, en outre, de la réception comparée par la nécessité d'explorer trois contextes socio-historiques différents, l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse alémanique.¹²

La problématique de notre étude est fondée sur les interrogations suivantes :

- Quelles sont les caractéristiques du drame d'Imre Madách susceptibles d'expliquer son succès auprès des publics germanophones sur une aussi longue période ?
- Quel lien existe-t-il entre la réception première en Hongrie et le transfert vers le monde germanophone ?
- Quel est le poids des facteurs extra-littéraires (conditions historiques, politiques, religieuses) dans le processus de transfert et de réception ?
- Quel est le rôle revenant aux médiateurs personnels dans ce processus ?
- Quels avantages et inconvénients les différents modes de réception présentent-ils, selon qu'il s'agit de la découverte de l'œuvre par la lecture, par le fait d'écouter sa diffusion radiophonique ou d'assister à sa mise en scène ?
- Par quelles pratiques significatives le spectateur est-il en mesure d'exercer une influence sur le spectacle ?
- Quelles sont les raisons permettant d'expliquer les périodes de désintérêt dans l'histoire du transfert ?
- La *Tragédie de l'homme* mérite-t-elle, outre son statut de classique national, celui de classique transversal ?

Au plan méthodologique, il allait de soi que nous devions tirer profit des travaux théoriques sur la réception et les transferts culturels. Par ailleurs, deux caractéristiques majeures du drame de Madách rendaient indispensable que nous nous intéressions aussi aux recherches sur les notions de chef-d'œuvre, de canon et d'intertextualité : nous voulons parler du statut d'œuvre classique de la *Tragédie* et de ses multiples références à de grands modèles littéraires. Comme nous utiliserons fréquemment des termes propres aux théories qui viennent d'être mentionnées, il nous semble nécessaire de présenter maintenant chacune d'elles.

4) Méthodologie

Préparées par les travaux du phénoménologue Roman Ingarden,¹³ les théories de la réception furent élaborées à l'université de Constance par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser. Apparu pour la première fois en 1932 en Angleterre sous la plume de L. M. Price¹⁴ mais peu utilisé jusqu'aux années 1970,¹⁵ le terme de réception désigne « une activité, une démarche du récepteur qui, loin d'être passif, est le principal acteur ; c'est le récepteur qui donne son sens à un texte, et qui, à la limite, le fait exister ». ¹⁶ L'école de Constance s'est constituée à partir de 1967, date à laquelle Jauss en a énoncé le programme dans sa leçon inaugurale. Les théories de Jauss et de Iser ont été baptisées respectivement *Histoire et esthétique de la réception* (Rezeptionsgeschichte, Rezeptionsästhetik) et *Esthétique de l'effet* (Wirkungsästhetik).¹⁷ Les deux théoriciens conçoivent, l'un comme l'autre, le rapport entre œuvre littéraire et lecteur comme une relation dialogique. Mais le premier met l'accent sur l'action de l'œuvre déterminée par le destinataire (récepteur) et sur l'étude de l'œuvre littéraire dans la durée, c'est-à-dire sur les significations successives que les divers publics attribuent à une œuvre,¹⁸ tandis que le second privilégie l'effet de l'œuvre déterminé par le texte, c'est-à-dire par les structures immanentes de celle-ci, lesquelles conditionnent les réactions du lecteur. Iser insiste sur le caractère schématique des œuvres littéraires qui rend indispensable l'activité complémentaire du lecteur. Interpellé par les lieux d'indétermination,¹⁹ c'est-à-dire les lacunes et les « blancs » du texte, le lecteur est appelé à les « concrétiser ». ²⁰ Par ce dernier terme « il faut entendre l'activité imageante par laquelle le lecteur s'emploie à se figurer les personnages et les événements rapportés par le texte ». ²¹ Umberto Eco partage également cette conception. Selon lui, « le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir ». ²² Michel Charles, pour sa part, a recours à la notion d'inachèvement du texte que la lecture, par son jeu de transformations, doit révéler. ²³

Pour reconstituer l'histoire de la réception d'une œuvre donnée, Jauss fait appel au concept nodal d'« horizon d'attente ». Par cette notion – empruntée à Husserl et à Mannheim²⁴ – il entend « le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre [...], résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». ²⁵ Chaque nouvelle œuvre éveille des souvenirs littéraires, mais elle peut également évoquer des expériences vécues,²⁶ représentatives d'une génération ou d'une couche sociale bien précise.²⁷ Lorsqu'il existe suffisamment d'informations, il convient de recourir en outre à l'analyse des attentes, des normes, des rôles extra-littéraires, déterminés par le milieu social, qui orientent l'intérêt esthétique des lecteurs (« horizon d'attente social »²⁸).

Une étude de réception consiste par conséquent à reconstituer l'horizon d'attente du premier lectorat d'une œuvre, puis à comparer les horizons des lecteurs successifs. Les réactions du premier public permettent de constater si l'œuvre correspond ou non aux attentes, c'est-à-dire aux valeurs ou normes esthétiques et sociales de l'époque de sa création. La signification totale d'une œuvre doit donc être décrite « comme le produit d'une accumulation, l'histoire de ses interprétations par les lecteurs jusqu'à aujourd'hui ». ²⁹

Etroitement liée à la notion d'horizon d'attente est la définition, également capitale, du lecteur/récepteur. S'intéressant aux normes esthétiques et sociales du lectorat à des époques précises, Jauss entend par lecteur le lecteur réel, historique.³⁰ La conception du lecteur élaborée par Wolfgang Iser se situe, elle, aux antipodes du lecteur empirique. Tout en considérant que le sens d'une œuvre est le résultat d'un échange entre le texte et le lecteur, Iser réduit ce dernier à une construction abstraite qu'il nomme « lecteur implicite ». ³¹ « Celui-ci possède toutes les prédispositions nécessaires pour que l'œuvre littéraire exerce son effet – des prédispositions qui sont fournies, non par une réalité empirique extérieure, mais par le texte lui-même ». ³² Un grand nombre de critiques ont élaboré des typologies de lecteurs proches du concept phénoménologique d'Iser. La notion de « lecteur modèle » employée par Umberto Eco est quasiment identique à celle de « lecteur implicite ». En effet, le lecteur modèle, tout comme l'auteur modèle, recouvrent de pures stratégies textuelles : « [...] le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation ». ³³ Gérard Genette suggère de rebaptiser le « lecteur impliqué » *lecteur virtuel*, considérant que « le lecteur impliqué, dans la tête de l'auteur réel, [est] l'idée d'un lecteur possible ». ³⁴ Paul Ricœur analyse le recours à la notion de lecteur impliqué comme la volonté de « répliquer à une accusation de psychologisme, de mentalisme, de sophisme affectif » et insiste sur la nécessité d'un lecteur effectif, « en chair et en os, qui en effectuant le rôle du lecteur préstructuré dans et par le texte, le transforme ». ³⁵ Plus récemment, Antoine Compagnon assimile le *lecteur implicite* d'Iser à un *lecteur idéal* qui « ressemble à s'y méprendre à un critique cultivé, familier des classiques mais curieux des modernes ». ³⁶ Compagnon se réfère également au théoricien américain Stanley Fish, pour lequel le lecteur informé ou compétent « n'est jamais, chez la plupart des théoriciens de la lecture, qu'un autre nom, moins gênant, plus acceptable, de l'intention de l'auteur ». ³⁷

Afin de mieux cerner les différents types de réactions des lecteurs réels par rapport à une œuvre littéraire, Jauss avait fait, dès 1970, la distinction entre réception passive et réception active, distinction affinée par Hannelore Link en 1980. Selon celle-ci, il y a réception passive d'une part, réception productive et réception reproductive³⁸ d'autre part. La réception passive renvoie aux lecteurs qui gardent le silence sur leur manière de percevoir une œuvre nouvelle, la réception productive à l'écrivain en tant que lecteur qui s'approprie la tradition, la réception reproductive aux textes des philologues et

des critiques littéraires, mais aussi aux mises en scènes et aux adaptations. Yves Chevrel partage cette analyse en distinguant trois catégories de lecteurs, le lecteur créateur (l'écrivain), le lecteur qui réfléchit (le critique) et le lecteur qui lit.³⁹ Par ailleurs, il entend par réception 'productrice' « celle d'une œuvre créatrice de nouvelles valeurs ».⁴⁰ À l'opposé de Link, le comparatiste français prête attention à l'action exercée par une œuvre étrangère sur la création d'écrivains d'une autre aire linguistique, action qualifiée naguère d'influence.

Une dernière notion clef est celle de la concrétisation (ou de l'actualisation),⁴¹ laquelle consiste à rapprocher une œuvre du passé de la situation actuelle de l'interprétant.⁴² Les principaux types de concrétisations/actualisations sont les études critiques,⁴³ les traductions/adaptations d'œuvres étrangères, les mises en scène et les traductions intersémiotiques. Nous ajouterons une forme de concrétisation évoquée par Albert Thibaudet en 1930, à savoir la critique orale spontanée.⁴⁴ Les actualisations sont influencées par les normes littéraires et idéologiques du moment, lesquelles évoluent sans cesse. Une concrétisation idéale ou adéquate, telle que Roman Ingarden⁴⁵ la concevait, n'existe par conséquent pas.⁴⁶ Une nouvelle concrétisation rend souvent caduque la précédente, à une époque donnée plusieurs peuvent coexister.⁴⁷

Les études de réception ayant longtemps porté, avant tout, sur les textes narratifs, la réception des textes de théâtre reste un domaine relativement peu exploré et demeure tributaire de la poétique du récit.⁴⁸ Examinant le texte théâtral du point de vue de l'esthétique de la réception, Anne Ubersfeld parle de texte troué ou incomplet.⁴⁹ Michel Pruner, s'appuyant sur les travaux d'Ubersfeld, estime que le texte théâtral est en lui-même insuffisant, dans la mesure où il « ne livre qu'une mince partie de ce qui deviendra la représentation » et « exige l'intervention de plusieurs médiateurs pour accéder pleinement à l'existence : comédiens, metteur en scène, scénographe ».⁵⁰ Par ailleurs, il considère que l'incomplétude du texte dramatique « garantit la fragilité et, en même temps, la pérennité de l'œuvre théâtrale, recommencée sans cesse et jamais identique ».⁵¹ Sans se référer à Jauss, Pruner affirme ici que l'indétermination du texte théâtral conduit au « processus infini de ses interprétations ». Par « fragilité » du texte dramatique, il entend la manipulation que celui-ci subit lors de ses adaptations. C'est la raison pour laquelle, du point de vue comparatiste, le théâtre est le genre « sur lequel l'historiographie a le plus de mal à employer des méthodes sûres en raison de [son] appartenance [...] au monde du spectacle, c'est-à-dire en raison de tout l'aspect visuel et auditif de représentations, chaque fois uniques, qui ont lieu devant un public dont les réactions, collectives, sont chaque fois nouvelles ».⁵² Une pièce de théâtre a la particularité d'être « perçue à travers la médiation qu'est la mise en scène, laquelle est l'énonciation du texte dramatique [...] qui confère au texte tel ou tel sens ».⁵³ Selon Yves Chevrel, « une pièce de théâtre étrangère est certainement, de toutes les œuvres littéraires, celle dont la manipulation est la plus prononcée ».⁵⁴ Dans ce cas, la traduction vient en effet s'ajouter à la mise en scène, produisant une

succession de médiations. Dans le processus de réception théâtrale, « l'hypothèse fondamentale est que *primo* le texte et la scène sont capables d'organiser, voire de manipuler la bonne réception de l'œuvre ; *secundo* que l'on peut détecter dans l'œuvre présentée le récepteur implicite ».⁵⁵ Ce dernier prend la forme soit d'un récepteur idéal de l'ensemble de la pièce, soit d'un « super-spectateur » omniscient, soit d'un personnage qui sert de lien entre nous et l'auteur. Selon Patrice Pavis, le récepteur implicite, cette image du spectateur dans l'œuvre même, est la règle générale de la structure dramatique et scénique.⁵⁶ À l'instar de l'esthétique de la réception et de l'effet, la relation entre spectacle et public, qualifiée de communication théâtrale, est conçue comme dialogique. Mais la notion de communication est peu précise : « La sémiologie de la communication n'est pas encore parvenue à établir une théorie de la réception du spectacle [...] Au lieu d'une véritable communication entre scène et salle s'instaure une interaction herméneutique entre perception naïve et perception de l'effet théâtral que celui-ci soit distanciation brechtienne, procédé formel ou prise de conscience d'une idéologie ».⁵⁷ La réception de l'œuvre théâtrale par le spectateur ou le sujet percevant est conçue comme une activité qui commence avant la représentation du spectacle, « se continue pendant, et se prolonge après, quand on lit des articles, quand on parle du spectacle, quand on voit les acteurs, etc. C'est un circuit d'échanges qui touche l'ensemble de notre vie ».⁵⁸

S'agissant de l'horizon d'attente du spectateur, Pavis partage les conceptions de Jauss. Il insiste cependant sur l'importance des « attentes personnelles [de ce récepteur particulier], [de] ce qu'il sait de l'auteur, du cadre où se donne la représentation, du titre et de l'acceptabilité sociale de l'œuvre, du rôle de la mode et du snobisme qui préparent le terrain de la réception, etc. Tout metteur en scène est, dans une large mesure conscient de ces attentes ; il les fait entrer en ligne de compte pour définir sa ligne esthético-politique ».⁵⁹

La notion de concrétisation est également reprise par les théoriciens de la réception théâtrale. Patrice Pavis parle de deux concrétisations successives dans le mode de production-réception propre au théâtre :

« Le metteur en scène – et son équipe entière – réalise une première interprétation (concrétisation au sens d'Ingarden) à travers la mise en scène qu'il propose. Cette interprétation fera à son tour l'objet, de la part des spectateurs, d'une seconde interprétation (concrétisation) qu'il s'agit de prendre en compte dès lors que l'on cherche à fixer les limites des diverses réceptions possibles d'une œuvre à des moments historiques et par des publics différents ».⁶⁰

Portant sur la réception d'une œuvre hongroise dans l'espace germanophone, notre travail touche également au domaine des transferts culturels. Inaugurée en 1985 par Michel Espagne et Michael Werner, cette orientation de recherche se propose « d'éclairer les conditions historiques précises qui ont permis la diffusion d'un auteur étranger dans un espace national » et « d'analyser les phénomènes de réinterprétation qui accompagnent ce processus d'importa-

tion ». ⁶¹ Les deux chercheurs français transposent au plan de la communication interculturelle les conceptions élaborées par les théoriciens de la réception. Georg Jäger écrivait en 1974 : « Les conditions mêmes dans lesquelles une œuvre est concrétisée, à chaque fois différemment, constituent précisément l'objet de la recherche ». ⁶² La notion de transfert concerne plus particulièrement le déroulement du « processus interculturel de médiation et de réception ». ⁶³ S'intéressant à l'importation et à l'assimilation des « comportements, des textes, des formes, des valeurs, des modes de pensée étrangers », ⁶⁴ les recherches sur les transferts enquêtent, entre autres, sur les médiateurs qui conditionnent les transferts culturels. Ces médiateurs peuvent être des institutions, publiques ou privées, des éditeurs et rédacteurs de revues, des critiques, des traducteurs, souvent critiques et écrivains à la fois, des universitaires en congrès ou conférence, des metteurs en scène, des acteurs ou des mécènes. ⁶⁵

Étudiant les conditions du transfert d'un texte théâtral, la théorie des transferts observe, selon Pavis, les mécanismes suivants :

- « l'identification des éléments formels et thématiques étrangers dans la mise en scène ;
- la visée des adaptateurs : leur stratégie en rendant l'autre culture accessible au public ;
- le travail préparatoire des artistes engagés dans le transfert et des spectateurs devant 's'adapter' ;
- le choix d'une forme pour recevoir les matériaux et les traditions étrangères ;
- la représentation théâtrale de la culture : mimétique par imitation ou comme accomplissement d'une action rituelle ». ⁶⁶

La recherche française sur les transferts culturels portant essentiellement sur les imbrications culturelles franco-allemandes ou germano-russes entre le milieu du XVIII^e et le début du XX^e siècle, notre travail explore un domaine nouveau.

Par ailleurs, la discussion autour de la notion de chef-d'œuvre fut l'une des préoccupations majeures des théoriciens de la réception. Selon Hans Robert Jauss, l'accueil favorable ou le rejet d'une œuvre au moment de sa parution permettent de distinguer les grandes œuvres des œuvres éphémères. Les premières se caractérisent par un écart par rapport à la norme, c'est-à-dire des ruptures par rapport à l'horizon d'attente, alors que les secondes correspondent aux attentes du public contemporain. L'auteur « n'atteint son lecteur que s'il [...] partage avec lui un répertoire familier, quand au genre littéraire, au thème, au contexte social, voire historique ». ⁶⁷ Souvent incompris par la majeure partie du public contemporain, le chef-d'œuvre finit par détruire la norme en vigueur et par transformer l'horizon d'attente précédent : « Il peut en outre arriver qu'une signification virtuelle reste ignorée jusqu'au moment où l'évolution littéraire, en mettant à l'ordre du jour une poétique nouvelle, aura atteint l'horizon littéraire où la poétique jusqu'alors méconnue deviendra enfin

accessible à l'intelligence ». ⁶⁸ Des potentialités des œuvres sommeillent donc à certaines époques, puis sont activées à d'autres. Il se produit alors ce que Jauss appelle, dans la terminologie de Gadamer, une « fusion d'horizons ».

La seconde caractéristique d'une grande œuvre est, toujours aux yeux de Jauss, son ouverture. En effet, le dialogue, souvent séculaire, qu'elle entretient avec son public est susceptible de devenir le « processus sans fin de ses interprétations ». ⁶⁹ Jauss parle par conséquent de la pérennité des chefs-d'œuvre, ⁷⁰ notion contestée par Paul Ricœur, selon lequel le théoricien allemand « refuse de voir dans la pérennité des grandes œuvres autre chose qu'une stabilisation provisoire de la dynamique de la réception ». ⁷¹ Ricœur admet néanmoins que certaines grandes œuvres « n'ont jamais fini de se décontextualiser et de se recontextualiser dans les circonstances culturelles les plus variées ». ⁷²

D'autres théoriciens établissent également un rapport entre la notion d'ouverture et le statut de chef-d'œuvre. Selon Iser, c'est au degré d'indétermination que se mesure la qualité littéraire d'une œuvre. ⁷³ Entraînant des interprétations diverses, l'indétermination (les blancs d'un texte) garantit son ouverture. Roland Barthes considère l'ouverture comme une caractéristique des œuvres modernes, qu'il définit comme ouvertes et plurielles. ⁷⁴ Mentionnons encore Umberto Eco qui, dans *L'Œuvre ouverte*, est le théoricien qui se rapproche le plus des positions de Jauss. Eco applique la notion d'ouverture à toute œuvre d'art qui « reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles : chacune de ses lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une 'exécution' personnelle ». ⁷⁵ Nous citerons enfin Antoine Compagnon selon lequel « les grandes œuvres sont inépuisables ; chaque génération les comprend à sa manière : cela veut dire que les lecteurs y trouvent de quoi éclairer un aspect de leur expérience ». ⁷⁶ Redonnant ses droits à l'auteur longtemps banni, Compagnon d'ajouter : « Mais si une œuvre est inépuisable, cela ne veut pas dire qu'elle n'ait pas de sens originel, ni que l'intention de l'auteur ne soit pas le critère de ce sens originel ». ⁷⁷

Considéré sous l'angle de la réception, il apparaît qu'un chef-d'œuvre n'est pas directement accessible, dans la mesure où chaque nouveau public doit obtenir certaines informations pour éviter qu'une ou plusieurs dimensions de l'œuvre ne lui échappent. L'appréciation dépend ainsi des compétences du récepteur à découvrir les nombreuses strates de signification. Par conséquent, un classique peut être ressenti comme motivant par les uns, comme intimidant par les autres. Devenant de surcroît incontournable par son inclusion dans les programmes scolaires, un chef-d'œuvre peut donner lieu à des jugements dévalorisants, être ressenti comme trop élitiste, poussiéreux, ennuyeux. H. R. Jauss le déplore pour le cas de *L'Iphigénie* de Goethe. ⁷⁸ Plus récemment, Claudia Albert considère, à propos des drames de Schiller, qu'ils sont discrédités par leur utilisation scolaire. ⁷⁹ Selon Antoine Compagnon, « l'ennui guette presque toujours le chef-d'œuvre banalisé par la réception ». ⁸⁰

Etroitement liée à la notion de chef-d'œuvre au sens traditionnel d'œuvre intemporelle, est la notion de canon, national et universel, dont la fonction fut, à l'origine, la *translatio*, c'est-à-dire la transmission ou le transfert à la postérité des expériences des grands auteurs classiques.⁸¹ Dans l'Europe de la Renaissance, des œuvres récentes, écrites dans les langues nationales, commencent à s'ajouter aux chefs-d'œuvre des Anciens.⁸² Selon Judith Schlanger, ce fut le romantisme qui redistribua « l'horizon des lettres. [...] Désormais le patrimoine commun aux lettrés n'est plus [...] l'Antiquité partagée, mais une anthologie éclectique des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale ».⁸³

Au XIX^e siècle, dans les pays germanophones, les critères ou le but de la canonisation étaient, selon Andreas Poltermann, l'innovation par rapport aux prédécesseurs, la distinction entre les classiques et leurs épigones, la représentation entéléchique de l'histoire de la littérature nationale, laquelle prend fin avec la *Weimarer Klassik*. Réduits au statut d'épigones, les successeurs de Goethe et de Schiller furent condamnés à contempler leurs classiques au musée.⁸⁴

A l'époque contemporaine, le public continue à attendre « des professionnels de la littérature qu'ils lui disent quels sont les bons livres et quels sont les mauvais : qu'ils [...] fixent le canon ».⁸⁵ Toutefois, la notion est devenue problématique. Selon l'historien Winfried Schulze, c'est en raison de la multiplicité de canons⁸⁶ entrant en concurrence les uns avec les autres.⁸⁷ Pour Poltermann, les questions de sens et d'orientation sont déléguées aux recherches scientifiques disciplinaires lesquelles remplacent le canon. Ce phénomène est l'expression d'un processus de modernisation qui se manifeste par la différenciation fonctionnelle de plus en plus marquée des sociétés et par la priorité accordée à la circulation des informations devant le transfert d'expériences.⁸⁸ Antoine Compagnon plaide en faveur de l'existence d'un canon légitime, lequel, selon lui, est « un classement relativement stable et, si les classiques changent, c'est à la marge [...] Il y a des entrées et des sorties, mais elle ne sont pas si nombreuses que cela, ni complètement imprévisibles ».⁸⁹

L'œuvre de Madâch étant fortement marquée par des œuvres antérieures, il était indispensable pour nous d'examiner la notion d'intertextualité. Préparée par les formalistes russes⁹⁰ et définie par Julia Kristeva, cette notion signifie que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »,⁹¹ sans pour autant que le lecteur se trouve incité à identifier les textes antérieurs présents dans le texte nouveau. Pour Kristeva, l'intertextualité constitue tout simplement un processus indéfini, une dynamique textuelle.⁹² C'est dans une optique différente que Gérard Genette définit la notion. Dans sa terminologie, l'hypertextualité désigne toute relation unissant un texte B, l'hypertexte, à un texte antérieur A, l'hypotexte, « sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ».⁹³ Pour Genette, l'intertextualité n'est « qu'une relation transtextuelle parmi d'autres ».⁹⁴ A l'instar de Kristeva, il considère qu'il ne s'agit pas de révéler un hypotexte caché, mais de « montrer la nature de cette relation et

l'analyser d'un point de vue pragmatique ».⁹⁵ Michael Riffaterre distingue l'intertextualité aléatoire et l'intertextualité obligatoire, laquelle doit nécessairement être perçue par le lecteur « parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture ».⁹⁶ Par ailleurs, le poéticien américain insiste non seulement sur le caractère subjectif de l'intertextualité mais encore sur son indépendance par rapport à la chronologie en définissant l'intertexte comme « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ».⁹⁷ Riffaterre exprime ici ce que Pierre Bayard, s'inspirant sans doute de la conception de Roland Barthes, appellera plagiat par anticipation.⁹⁸ Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes revendique en effet le caractère aléatoire et indépendant de toute chronologie de la perception de l'intertextualité. Reconnaisant que « l'œuvre de Proust est », pour lui, « le texte de référence, la mathésis générale, le mandala de toute cosmogonie littéraire », Barthes définit l'intertexte comme « un souvenir circulaire ».⁹⁹

En résumé, ayant entériné la mort de l'auteur, l'intertextualité définie par les formalistes français exclut que l'on se réfère aux intentions de celui-ci tout comme aux influences qu'il a subies. De la même manière, elle se démarque de la critique des sources, car « dévoiler les sources d'un texte, c'est toujours faire la part de l'influence, situer l'œuvre dans une tradition littéraire, et *in fine*, montrer quelle est l'originalité de l'auteur ».¹⁰⁰ Après avoir étudié l'histoire des théories de l'intertextualité, Nathalie Pégay-Gros amorce une critique de cette invalidation de la notion d'auteur, en stipulant que l'intertextualité ne se limite pas « à la reprise incontrôlée de textes, et l'étudier sans tenir compte de la stratégie d'écriture délibérée qu'elle met en œuvre, c'est manquer un de ses enjeux fondamentaux ».¹⁰¹ Antoine Compagnon la rejoint en affirmant qu'il faut sortir de la fausse alternative, le texte ou l'auteur.¹⁰² Yves Chevrel abonde, lui aussi, dans le même sens en faisant observer que « les études de réception permettent de réintroduire une éventuelle histoire des personnalités créatrices ».¹⁰³ En Allemagne, un ouvrage collectif paru en 1999 confirme cette nouvelle tendance.¹⁰⁴

L'idée que la revalorisation de l'auteur soit due, en partie, aux théories de l'esthétique de l'effet et de la réception, nous paraît pertinente. Mais, selon nous, la notion d'intertextualité a également contribué à la résurrection de l'auteur. La présence d'un texte dans un autre renvoie en effet à la notion, évoquée à l'instant, de réception productive, qui est le fait du lecteur créateur, donc de l'écrivain se réappropriant la tradition. Un ouvrage récent d'Umberto Eco, consacré à la traduction littéraire,¹⁰⁵ confirme, de manière implicite, cette hypothèse.¹⁰⁶ Tout en restant fidèle à la terminologie structuraliste mettant en avant l'intention du texte (et non pas celle de l'auteur), le linguiste et romancier italien rend ses droits à l'auteur. Son expérience en matière de traduction, plus particulièrement le fait d'avoir collaboré avec les traducteurs de ses romans, l'amène à avouer son désir que le lecteur saisisse ses renvois

intertextuels.¹⁰⁷ De la volonté de l'auteur empirique de communiquer avec son lecteur réel témoigne également son postulat qu'« il faut informer le plus possible ses traducteurs sur les allusions qui, pour une raison ou une autre risqueraient de leur échapper ».¹⁰⁸ Par ailleurs, abandonnant sa conception structuraliste du lecteur, Eco affirme qu'un texte renfermant de nombreux clins d'œils intertextuels requiert un lecteur réel, disposant de connaissances encyclopédiques dont l'ampleur varie selon les cas.¹⁰⁹

Comme annoncé, nous avons pris appui pour notre enquête sur l'ensemble des théories exposées ci-dessus. Les théories de la réception et des transferts nous ont été utiles dans nos investigations sur l'accueil réservé à la *Tragédie de l'homme* par le public des pays germanophones. Celles de l'esthétique de l'effet et de l'intertextualité nous ont permis d'explorer les structures immanentes de l'œuvre, ainsi que les strates de significations expliquant le surgissement d'interprétations toujours nouvelles.

Dans nos tentatives de reconstitution des horizons d'attente littéraire, nous nous sommes laissés guider par les jugements de valeur et les références des « lecteurs savants »¹¹⁰ à des œuvres contemporaines ou à des œuvres réactualisées du passé. Nous avons également analysé le contenu de nombreux programmes de théâtre et de cinéma et prêté attention aux choix effectués par les metteurs en scène. Enfin, nous avons exploité une abondante documentation sur l'histoire, la littérature et le théâtre des époques concernées.

5) Plan de la thèse

Associant une perspective thématique à une perspective chronologique, nous avons organisé cette étude en neuf grands ensembles :

– Le premier présente une rétrospective historique. Celle-ci fait place à la fois à l'environnement culturel dans lequel la *Tragédie* a vu le jour, aux éléments significatifs de la biographie de son auteur et à la réception immédiate de l'œuvre en Hongrie. Ces différentes données nous paraissent constituer un préalable indispensable pour appréhender valablement le sujet de la thèse. Imre Madách est encore, en effet, un écrivain relativement mal connu aussi bien des germanistes que des comparatistes européens.

– La structure interne et les potentialités dramaturgiques de l'œuvre garantissant sa pertinence hors de son contexte d'origine font l'objet du second chapitre.

– Le chapitre suivant analyse la réception reproductive et productive de la *Tragédie*, c'est-à-dire les concrétisations produites par les « lecteurs savants »¹¹¹ de la génération de l'auteur hongrois.

– Le quatrième chapitre étudie les premières adaptations théâtrales réalisées dans les années 1890. Il y est rendu compte des réactions des premiers spectateurs allemands et autrichiens et, dans une plus large mesure, des jugements de critiques de théâtre, c'est-à-dire de lecteurs/spectateurs se situant en haut de la pyramide culturelle.

– Viennent ensuite l'étude d'un cas de réception créative dans le camp des catholiques conservateurs autrichiens et celle des circonstances de deux mises en scène en Autriche et en Suisse au début du XX^e siècle.

– Le sixième chapitre donne lieu à l'examen de la redécouverte de la *Tragédie* dans les années 1930, grâce au nouveau mode de réception offert par la radio.

– S'appliquant à éclairer les rapports entre l'idéologie régnante et le succès des mises en scène, le septième chapitre analyse un certain nombre d'adaptations dans l'Allemagne national-socialiste et en Suisse.

– L'avant-dernier chapitre s'attache aux circonstances historiques, économiques et idéologiques, ayant rendu infructueuses les tentatives de transfert dans les deux Allemagnes au cours des premières décennies de l'après-guerre. Il s'efforce aussi d'expliquer la naissance d'une nouvelle concrétisation dans l'Autriche des années 1960.

– Enfin, le neuvième chapitre a pour objectif d'examiner le regain d'intérêt pour la *Tragédie* auprès du public théâtral allemand et autrichien depuis le début des années 1980.

Chapitre I

IMRE MADÁCH ET SON TEMPS

I.1 Aperçu de l'histoire hongroise

La situation géographique de la Hongrie, aux confins des grandes puissances qu'étaient à l'ouest le Saint Empire Germanique, à l'est la Russie et au sud l'Empire Ottoman, eut des conséquences néfastes tout au long de son histoire. En effet, le pays était, d'une part, exposé aux invasions, d'autre part, convoité par ses voisins occidentaux. Dès sa constitution en tant que royaume chrétien en l'an 1000, d'étroites relations dynastiques s'établissent entre le premier roi hongrois, Saint Etienne, et l'Empire Germanique.¹¹² Pour cette raison, l'envoi de colons allemands est fréquent dès le XI^e siècle. Sous le règne des successeurs d'Etienne, la culture juridique fait un progrès remarquable¹¹³ et la question de savoir si le nouveau royaume chrétien dépendrait de Byzance ou de Rome est tranchée. C'est Béla III (1172–1196) qui élimine de façon définitive l'influence byzantine et organise l'administration du pays selon le modèle occidental. Durant les dernières décennies de la dynastie des Árpád, l'invasion tatare (1241) et les luttes intestines dévastent le pays et déciment sa population. Après l'extinction de la dynastie hongroise (1301), le trône passe dans les mains des rois angevins de Naples (1308–1382), relayés par Sigismond de Luxembourg, futur Empereur. Après la mort de celui-ci, la Hongrie est gouvernée pendant un demi-siècle et pour la dernière fois de son histoire, par une dynastie autochtone émergente, les Hunyadi. Succédant à son père Jean Hunyadi, gouverneur du pays (1446–1452), le roi Mathias (1458–1490) organise un régime centralisé et, ouvrant le pays à l'influence italienne, fait s'épanouir l'humanisme et la Renaissance. Au début du règne des Hunyadi, la menace turque, déjà présente sous Sigismond, se transforme en guerre, laquelle débouche en 1526 sur une défaite désastreuse de l'armée hongroise à Mohács. A partir de 1541, les Habsbourg perdent le centre du territoire hongrois. Pendant les 150 ans de l'occupation ottomane, la Transylvanie protestante demeure le dernier bastion de l'indépendance hongroise. Après la reconquête de la Hongrie en 1697, les Hongrois tentent une guerre d'indépendance (1703–1711), sous la direction de Ferenc Rákóczi (1676–1735), prince de Transylvanie.¹¹⁴ L'échec de ce soulèvement réduit le pays au statut d'une colonie des Habsbourg. Le premier pas vers la germanisation des territoires hongrois est l'installation de colons souabes catholiques dans plusieurs régions sous le règne de Leopold I^{er} (1657–1705).

L'impératrice Marie-Thérèse (1713–1780) favorise, malgré elle, l'éveil du sentiment national hongrois. Dans le but de germaniser la noblesse hongroise en l'attirant à la cour de Vienne, elle met en place l'institution des gardes

du corps (1765), réservée aux jeunes aristocrates hongrois. Ce service impérial à Vienne permet en réalité la pénétration des Lumières en Hongrie et favorise le développement de la langue hongroise, les philosophes des Lumières considérant que la vraie culture ne pouvait naître que dans la langue de la nation.¹¹⁵

Par son décret stipulant l'utilisation exclusive de la langue allemande (1784), Joseph II contribue également à réveiller l'amour de la langue nationale.¹¹⁶ Dès 1791 est fondée une première société pour la défense de la langue nationale en Transylvanie (*Erdélyi Magyar Nyelvművelő Társaság*), suivie de peu par la Société patriotique hongroise (*Magyar Hazafiúi Társaság*).¹¹⁷

A partir des années 1825, de nouvelles idées se font jour. Les procédés autoritaires du gouvernement de Vienne – non-convocation du parlement hongrois, sévérité de la police, censure – s'ajoutant aux difficultés économiques (la Hongrie fournit à bas prix les denrées alimentaires à l'Autriche et lui achète ses produits industriels à prix élevé) incitent, en l'absence d'une bourgeoisie, des représentants de la noblesse à initier des réformes pour développer le pays. Le comte István Széchenyi (1791–1860), participant activement à la vie politique et réalisant de nombreux travaux publics, devient la figure clé d'un renouveau économique et social. A mesure que s'affirme le désir d'indépendance nationale, Széchenyi se voit supplanté par Lajos Kossuth,¹¹⁸ chef du parti d'opposition. Dans le sillage des mouvements révolutionnaires de Paris et de Vienne éclate en mars 1848 la lutte pour l'indépendance sous la direction de Kossuth. Mais l'indépendance de la Hongrie, déclarée le 15 avril, est de courte durée. Avec l'aide du tsar, l'empereur François-Joseph réussit à écraser l'armée hongroise.¹¹⁹

Cette révolution est suivie d'une vaste répression,¹²⁰ puis de la période réactionnaire du système Bach,¹²¹ caractérisée par des mesures policières d'exception et la germanisation forcée des minorités nationales.

I.2 Les langues en Hongrie

Ces aléas de l'histoire engendrent une situation ethnique et linguistique particulièrement complexe. Trois langues principales¹²² sont pratiquées sur le territoire hongrois, le latin, l'allemand et le hongrois.

Au début du XVIII^e siècle, après la reconquête de la Hongrie, le latin est déclaré langue officielle par l'administration Habsbourg, au même titre que l'allemand. La langue de Cicéron devient ainsi, pour plus de deux siècles, une seconde langue maternelle pour les nobles.¹²³ La majeure partie des ouvrages religieux de l'évêque calviniste István Geleji Katona (1589–1649) et du jésuite Péter Pázmány (1570–1637) est publiée en latin. Jusqu'en 1750, les jésuites hongrois font jouer des drames dans leurs nombreuses écoles, certes dans le but de développer le sentiment religieux, mais également pour la pratique du latin. D'autres exemples du statut singulier du latin sont les traductions des œuvres

de Christian Wolff¹²⁴ au milieu du XVIII^e siècle, ainsi que du *Contrat social* de Rousseau en 1792, non pas en hongrois, mais en latin.

L'indice majeur du statut privilégié du latin est toutefois la naissance d'une presse latine, laquelle précède de cinquante ans les périodiques allemands. Citons, entre autres, les *Ephemerides Latinae* (1675–1703) et leurs successeurs du XVIII^e siècle, le *Mercurius* (1705–1710), le *Nova Posoniensia* (1721–1722), les *Ephemerides Vindobonenses* (1776–1779) et les *Ephemerides Budenses* (1790–1793). Le dernier représentant de cette presse latine est le périodique *Ephemerides Statistico-Politicæ* (1804–1838). Hormis des comptes rendus sur l'actualité, ces journaux publient des articles de vulgarisation au service des Lumières. Le rôle primordial du latin décroît à partir de 1784, date à laquelle Joseph II, hostile au latin, langue de l'Église, impose l'allemand comme seule langue de l'administration. Ce faisant, l'empereur néglige le statut de langue de communication du latin. Par opposition à la mesure de l'empereur et par fidélité à la tradition, une partie des représentants des Lumières en Hongrie reste attachée à l'emploi de cette langue.¹²⁵

Toutefois, la conséquence majeure de la mesure prise par Joseph II est le rôle de plus en plus dominant de la langue allemande dans tous les domaines culturels, d'autant que la population germanophone ne cesse d'augmenter.¹²⁶ Dès le premier quart du XVIII^e siècle, le besoin d'une presse en langue allemande se fait sentir. Son lectorat est constitué par les artisans et les commerçants germanophones, les représentants de l'administration autrichienne, ainsi que par la noblesse hongroise. Le premier journal allemand, le *Wöchentlich zweymal neu ankommender Mercurius (Mercur bi-hebdomadaire)*,¹²⁷ paraît en 1730 à Buda. Son contenu s'inspire de celui du quotidien viennois *Wienerisches Diarium*, lequel influence également le premier journal allemand de Bratislava,¹²⁸ *Die Pressburger Zeitung* (1764–1929). En supplément de ce quotidien allemand paraissent des hebdomadaires aux titres évocateurs dont le but est d'élever la moralité, *Der Freund der Tugenden* [L'ami des vertus, 1767–1769], *Der vernünftige Zeitvertreib* [Le passe-temps raisonnable, 1770].

A la fin du XVIII^e siècle naissent les premières revues littéraires en langue allemande, comme le *Literarischer Anzeiger für Ungern* (1798/9), la *Zeitschrift von und für Ungern* (1802–1804), le *Ungarisches Magazin* (1781–1787), dénommé plus tard *Neues ungarisches Magazin* (1791–1794). Ces revues publient les œuvres de la littérature de langue allemande et cherchent également à donner un tableau substantiel de l'histoire et de la géographie hongroises,¹²⁹ ainsi que des particularités linguistiques, scientifiques, culturelles et sociales du pays. Pour ces différentes raisons, la langue nationale n'est parlée pendant longtemps que par la population rurale de souche hongroise. Les représentants de la noblesse, qui font leurs études supérieures à l'étranger (les protestants en Allemagne,¹³⁰ les catholiques à Vienne) et qui entretiennent des liens de parenté avec leurs homologues allemands et autrichiens, ont

coutume de parler français ou allemand et n'utilisent le hongrois que pour s'adresser à leurs domestiques.

Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que l'on assiste à la création d'une presse hongroise, laquelle joue un rôle majeur dans le processus de re-magyarisation. Le premier journal hongrois, le *Magyar Hirmondó* [*L'Annonceur hongrois de nouvelles*, 1780–1788], est imprimé à Bratislava, suivi de peu à Pest par le *Magyar Mercurius* (1788–1789) et le *Hazai és Külföldi Tudósítósok* [*Correspondances nationales et internationales*, 1806–1839].¹³¹

A partir de 1787 apparaissent, sur le modèle des revues littéraires allemandes, des revues hongroises, le *Magyar Museum* (1788–1793),¹³² *l'Orpheus* (1790),¹³³ et *l'Urania* (1794–1795),¹³⁴ qui répandent la philosophie des lumières en publiant essentiellement des traductions d'œuvres allemandes, françaises et anglaises.

1.3 La vie littéraire en Hongrie (1820–1860)

1.3.1 La littérature allemande

Sa population urbaine parlant majoritairement allemand,¹³⁵ la Hongrie faisait partie intégrante de l'aire culturelle germanophone et était considérée, avant tout par les écrivains autrichiens, comme « une province de culture allemande ». ¹³⁶ On y trouve donc une littérature en langue allemande, représentée, en dehors des revues littéraires déjà mentionnées, par le théâtre et l'édition.

Dans les villes importantes, des théâtres allemands sont construits à partir de 1769. La vie théâtrale allemande est particulièrement intense à Bratislava, située à proximité de Vienne et capitale de la Hongrie jusqu'en 1784. Les auteurs classiques constituent la part essentielle du répertoire. Les pièces de Lessing¹³⁷ y sont représentées pendant la période où celui-ci était à la tête du *Nationaltheater* de Hambourg : *Miss Sara Sampson* en 1768, *Minna von Barnhelm* en 1770, *Emilia Galotti* en 1773.¹³⁸ A Pest et à Buda, les trois premiers théâtres allemands sont construits par Marie-Thérèse et par Joseph II.¹³⁹ C'est à Pest que, quatre ans après la première de Mannheim, sont représentés en 1786 *Les Brigands* de Schiller. Y sont joués également les drames de Johann Christoph Gottsched, les comédies de Johann Elias Schlegel et de Christian Fürchtegott Gellert, ainsi que les œuvres dramatiques de Lessing, de Schiller et de Goethe.¹⁴⁰ Dans les années 1820, les drames et les comédies d'August von Kotzebue (1761–1819) sont applaudis sur toutes les scènes allemandes de Hongrie.

De nombreux écrivains de langue allemande sont connus par l'intermédiaire de revues littéraires publiées en Hongrie : Grillparzer et Saphir par la revue *Pannonia, Ein vaterländisches Erholungsblatt für Freunde des Schönen, Guten und Wahren* (1819–1822),¹⁴¹ les représentants du *Junges Deutschland* (Heine, Laube, Gutzkow) et les poètes de la révolution de 1848 (Herwegh et Freiligrath) par *Der Spiegel. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Eleganz und Mode* (1828–1852), qui était la meilleure revue littéraire.¹⁴² Des écrivains autrichiens

alors populaires, Anasthasius Grün, Ernst von Feuchtersleben, Johann Gabriel Seidl et Ludwig August Frankl sont publiés par le bi-hebdomadaire *Iris, Zeitschrift für Wissen, Kunst und Leben* (1825–1828).¹⁴³

Tout en devenant progressivement les acteurs du transfert de la littérature hongroise, les éditeurs allemands et autrichiens présents en Hongrie publient les œuvres d'écrivains germanophones. Adalbert Stifter, dont la première nouvelle avait paru dans la revue *Isis* de Mailáth, publie l'intégralité de son œuvre en Hongrie chez Gustav Heckenast. Ce dernier mérite une attention particulière, à plusieurs points de vue. Durant les quarante années de son activité éditoriale en Hongrie, il fait paraître plus de 900 ouvrages hongrois. Par ailleurs, en 1839, il est le premier à fonder une bibliothèque de prêt mettant à la disposition des lecteurs des livres dans les deux langues, allemande et hongroise.

Une raison majeure pour publier en Hongrie était la possibilité d'échapper à la censure. C'est ainsi que la collection *Theater der Deutschen*, consacrée à l'édition de drames joués à Vienne, paraissait à Bratislava, car la censure viennoise aurait interdit l'impression de certaines pièces.¹⁴⁴

1.3.2 La littérature hongroise

L'ère des réformes (1825–1848) coïncide avec un essor considérable de la littérature hongroise,¹⁴⁵ dont l'éventail s'élargit.

Dans le domaine du lyrisme, Mihály Vörösmarty (1800–1855)¹⁴⁶ est l'un des plus grands poètes hongrois du XIX^e siècle. Le poète éminent de la génération suivante, Sándor Petőfi (1823–1849), associe au réalisme lyrique les thèmes du *Biedermeier* et de la poésie populaire. Sa célébrité en Europe, et plus particulièrement en Allemagne, est due en partie à son engagement enthousiaste dans le mouvement du *Vormärz* hongrois et à sa mort prématurée pendant la lutte d'indépendance.¹⁴⁷

Le genre épique est ressuscité et modernisé par le même Mihály Vörösmarty dans l'épopée nationale *La Course de Zalan* (*Zalán futása*, 1825). À côté de modèles antiques, il s'inspire des *Poèmes* d'Ossian,¹⁴⁸ considérés depuis Herder comme égalant ceux d'Homère. János Arany (1817–1882) s'inscrit également dans cette tradition par ses nombreuses épopées, dont les plus connues sont *Toldi* (1847) et *L'amour de Toldi* (*Toldi szerelme*, 1879).

La production romanesque s'intensifie considérablement dans les années 1830. Le romancier le plus célèbre et le plus fécond de la période pré-révolutionnaire est Miklós Jósika (1794–1865), le Walter Scott hongrois. Après avoir pris une part active à la lutte pour la liberté, il continue à écrire en exil et à publier ses romans en Hongrie, mais il est relégué au second plan par Mór Jókai (1825–1904). Il serait injuste de passer sous silence deux romanciers dont l'œuvre a conservé une plus grande fraîcheur que les romans à succès des deux premiers : József Eötvös (1813–1871) et Zsigmond Kemény (1814–1875).

Le genre dramatique est inexistant en Hongrie avant le XIX^e siècle en raison de l'absence de bourgeoisie autochtone. Symptomatique de cette pénurie

est l'ouverture du premier théâtre hongrois à Kolozsvár (Cluj) en 1821¹⁴⁹ par une tragédie traduite de l'allemand, *Nicolaus Zrínyi*, de Theodor Karl Körner (1791–1813). Pourtant, à cette date, un chef d'œuvre dramatique hongrois, la tragédie *Bánk Bán* (1815) de József Katona (1791–1830) existait bel et bien, mais il ne répondait pas aux attentes du public de ce premier quart du XIX^e siècle. Caractéristique de l'horizon d'attente de cette époque est l'immense succès remporté par des auteurs s'inspirant d'œuvres dramatiques allemandes du *Sturm und Drang*. Le recours massif de ces épigones aux clichés de l'amour romanesque et au personnage du Hongrois doué de qualités typiquement « magyares » était ce qui plaisait alors aux spectateurs. À cette époque, un dramaturge hongrois, Károly Kisfaludy (1788–1830), frère cadet de Sándor Kisfaludy, venait de gagner les faveurs du public. Son premier drame historique, *Les Tatares en Hongrie* (*A tatárok Magyarországbán*), avait été représenté à Pest en 1819. Encouragé par son immense succès, Kisfaludy produit drames et comédies avec une verve endiablée et devient le chef de file de l'école romantique, dont l'organe littéraire est la revue annuelle *Aurora* (1821). Ses opposants expriment leurs critiques dans les revues *Aspasia* (1824) et *Vie et Littérature* (*Élet és irodalom*, 1826). Dans ces années 1820, la littérature cesse d'être le domaine de la noblesse et les jeunes écrivains – de plus en plus souvent d'origine modeste – se regroupent dans la capitale.

Dans les années 1840–1860, le dramaturge en vogue est Ede Szigligeti (1814–1878), auteur d'une centaine d'œuvres écrites pour la scène.¹⁵⁰ Parmi celles-ci figurent des tragédies¹⁵¹ et des comédies,¹⁵² mais aussi des pièces populaires, un genre nouveau en Hongrie qui tient à la fois du mélodrame français et de la pièce populaire viennoise. Ede Szigligety est considéré comme le fondateur d'un authentique art dramatique hongrois.

1.3.3 La réception des littératures étrangères

À partir de la fin du XVIII^e siècle, l'influence de la littérature française¹⁵³ est supplantée par celle qu'exerce la littérature allemande sur le public hungarophone, par le biais de traductions.

Le premier écrivain et penseur allemand à exercer une emprise sur le drame, l'esthétique et la linguistique, avait été Johann Christoph Gottsched (1700–1766), admirateur de modèles français. Après celles de Gottsched, les œuvres de Christoph Martin Wieland, Christian Fürchtegott Gellert,¹⁵⁴ Johann Elias Schlegel, Friedrich Gottlieb Klopstock et Salomon Gessner sont traduites et imitées en Hongrie. Schiller conquiert rapidement le public hongrois,¹⁵⁵ ses drames sont traduits et souvent joués sur les scènes hongroises.¹⁵⁶ L'enthousiasme pour lui est tel que des étudiants hongrois assistent à ses cours à l'Université d'Iéna.

Parmi les classiques, Lessing et Goethe s'imposent plus difficilement. Leur réception ne s'intensifie qu'au début du XIX^e siècle grâce à Ferenc Kazinczy (1759–1831) qui, outre certaines de leurs pièces,¹⁵⁷ traduit des œuvres de

Gessner et de Herder. Son travail est poursuivi par d'autres traducteurs, Gábor Egressy et Ede Szigligeti. C'est à ce dernier qu'on doit la première traduction du *Faust*. Pourtant, seuls *Werther* (1774), connu depuis les années 1780, et *Goetz von Berlichingen*¹⁵⁸ servent de source d'inspiration à deux écrivains hongrois. A la fin du XVIII^e siècle, Josef Kármán (1769–1795) compose un pendant original au *Werther*, sous forme d'un roman épistolaire féminin intitulé *La succession de Fanni (Fanni hagyományai)*, 1795). Au début du siècle suivant, on décèle l'influence du *Goetz* dans le *Bánk Bán* (1815) de József Katona. Bien que les pièces de Goethe et de Schiller continuent à être jouées sur les scènes du pays, qu'elles soient allemandes ou hongroises, ce sont des dramaturges de second rang¹⁵⁹ qui servent de modèle. Károly Kisfaludy, par exemple, imite August von Kotzebue.¹⁶⁰

En ce qui concerne la littérature anglaise, le théâtre allemand avait joué un rôle médiateur dans sa réception en Hongrie. Les premières pièces de Shakespeare sont jouées à Bratislava dans les années 1770, sous l'influence de Lessing.¹⁶¹ La traduction des drames shakespeariens en hongrois ne débute que vers la fin des années 1830. On doit à Vörösmarty deux excellentes traductions, *Julius César* (1838) et *Le Roi Lear* (1854), à Gábor Egressy celles de *Macbeth*, de *Coriolan* et de *La mégère apprivoisée*, enfin à Ede Szigligeti celles de *Richard III* et de la *Comédie des erreurs*, pour ne citer que quelques transpositions des années 1860.

A partir de 1840, l'influence de la littérature française se fait de nouveau sentir dans le domaine de la production romanesque et dramatique. Notons à titre d'exemples les romanciers József Eötvös (1813–1871) et Zsigmond Kemény (1814–1875), admirateurs inconditionnels de Goethe,¹⁶² mais influencés plus fortement par des modèles français, Balzac, Marivaux, Rousseau et Sainte-Beuve.¹⁶³ Au théâtre, les pièces de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas inspirent plusieurs dramaturges, en particulier Ede Szigligeti.

1.3.4 L'image de la Hongrie et de sa littérature dans l'espace germanophone

Le processus de transfert des réalités hongroises vers l'aire culturelle germanophone débute dès la période de germanisation massive à la fin du XVIII^e siècle.¹⁶⁴

Au début du XIX^e siècle, le nombre des intellectuels germanophones s'intéressant à la culture hongroise ne cesse d'augmenter. Ce sont d'abord deux historiens de l'Empire des Habsbourg, Ignác Aurél Fessler (1756–1839)¹⁶⁵ et Johann Christian Engel (1770–1814),¹⁶⁶ qui, sans y être incités par le contact direct avec la population hongroise, se penchent sur l'histoire de la Hongrie.¹⁶⁷

Dans les années 1820, un groupe d'écrivains allemands de Hongrie, issus de l'aristocratie hongroise germanisée et influencés par les idées de Herder¹⁶⁸ et des romantiques, conçoit le projet de faire connaître la littérature hongroise alors en plein développement. Ses chefs de file, Georg von Gaál (1783–1855), le

comte Johann Mailáth (1786–1855) et le baron Alois Mednyánszky (1784–1844) traduisent de nombreuses œuvres de la littérature hongroise. Gaál se spécialise surtout dans la traduction des drames de Károly Kisfaludy ainsi que dans la collecte et traduction de contes populaires, initiative saluée par les frères Grimm.¹⁶⁹ Mailáth publie une anthologie de poètes hongrois, de même qu'un recueil de légendes et contes magyars (1825), le recueil de poèmes de Sándor Kisfaludy, *Hymfys auserlesene Liebeslieder* (1829), et enfin le célèbre roman de József Eötvös *Der Dorfnotar*. Mednyánszky édite deux recueils en prose, *Malerische Reise auf dem Waagflusse* (1826) et *Erzählungen, Sagen und Legenden aus Ungarns Vorzeit* (1829).¹⁷⁰

Le travail de ces médiateurs germanophones de souche hongroise est poursuivi par plusieurs générations d'Allemands magyarisés,¹⁷¹ dont Ferenc Toldy (1805–1875) est le représentant le plus illustre. Issu d'une famille germanophone,¹⁷² il apprend le hongrois et le slovaque au lycée, séjourne à Vienne (1823) et en Allemagne (1829–30), où il suit les cours de Hegel, fait la connaissance de Goethe et se lie d'amitié avec Ludwig Tieck. Il débute par une nouvelle traduction des *Brigands* en 1823 et publie un *Handbuch der ungarischen Poesie* (1828).

A la génération suivante apparaissent des personnalités importantes comme Karl Beck, Adolf Dux, Károly Kertbény et Ludwig Dóczy,¹⁷³ qui, à côté de leur travail d'écrivain ou de journaliste, rendent accessible au public allemand un grand nombre d'œuvres de la littérature hongroise. Nous reparlerons des trois derniers dans le chapitre consacré aux traductions de la *Tragédie de l'homme* au XIX^e siècle. Karl Beck, qui retiendra notre attention dans un autre contexte, mérite d'être mentionné pour sa revue *Die Literatur in Ungarn* qu'il publia à Leipzig en 1838. Ces écrivains-traducteurs partagent avec Toldy leurs origines allemandes ou juives et leur détermination à faire connaître la littérature de leur pays d'accueil.

Cette découverte de la Hongrie trouve très rapidement une expression littéraire. Les ouvrages historiques de Fessler et de Engel servent de source d'inspiration à tout un ensemble d'écrivains autrichiens et, plus rarement, allemands. Mentionnons les tragédies, *Die Corvinen* et *Zrinyis Tod* de Johann Ladislaus Pyrker,¹⁷⁴ *Zrinyi* (1812) de Christian Gottfried Körner¹⁷⁵ ainsi que *König Ottokars Glück und Ende* (1823) et *Der treue Diener seines Herrn* (1826) de Franz Grillparzer,¹⁷⁶ le premier ayant pour figure centrale László Kun, roi de Hongrie, le second le gouverneur Bánk. Ce dernier avait inspiré une dizaine d'années auparavant le dramaturge hongrois József Katona.¹⁷⁷ Mentionnons aussi les opéras de Beethoven, *König Stephan, Ungarns erster Wohltäter*¹⁷⁸ et *Die Ruinen von Athen*, composés sur des thèmes hongrois pour le *Pester deutsche Theater*, opéras dont August von Kotzebue rédigea les libretti.¹⁷⁹

Plusieurs écrivains autrichiens évoquent des scènes de la vie hongroise : Ignaz Castelli,¹⁸⁰ Joseph von Zedlitz,¹⁸¹ Johann Nepomuk Vogl¹⁸² et Adalbert Stifter,¹⁸³ dans sa nouvelle *Brigitta*. Il est plus remarquable encore que

Les Mystères de Pest (Die Geheimnisse von Pest, 1853) soit l'œuvre de l'écrivain autrichien Heinrich von Lewitschnigg.¹⁸⁴ L'échec de la lutte pour la liberté inspire à l'écrivain allemand Gustav Freytag¹⁸⁵ la trame de son roman *Une famille à Nagyenyed*.

Les clichés romantiques de la *puszta*, peuplée de *betyár* (brigands), de *pan-dure* (gendarmes) et de magnats buvant du tokay au son de la musique tzigane, sortent, en ce qui les concerne, de la plume de Nicolaus Lenau (1802–1850) et de Karl Beck (1817–1879).¹⁸⁶ Grâce aux traducteurs évoqués plus haut, ce romantisme de la *puszta* largement inauthentique cède peu à peu la place à la connaissance des œuvres d'un Petőfi, d'un Madách, d'un Arany et d'un Jókai, pour ne nommer que les écrivains hongrois du XIX^e siècle ayant acquis une reconnaissance – certes passagère – dans l'aire germanophone, voire en Europe. Quant aux personnages stéréotypés créés par Lenau et Beck, ils sont « relégués dans le domaine de l'opérette qui leur sied ». ¹⁸⁷ Rappelons ici des titres connus, comme *Der Zigeunerbaron* (1885) de Johann Strauss, *Baron Trenck* ou *Der Pandur* (1908) de Felix Albin, *Die Zigeunerliebe* (1910) et *Die Werber*¹⁸⁸ de Franz Lehár et *Die Tschardasprinzessin* (1915) d'Emerich Kálmán. Dans les années 1860, enfin, le personnage du parfait cavalier hongrois fait apparition dans la pièce populaire viennoise, au *Karlteater*, au *Theater in der Josefsstadt* et au *Theater an der Wien*.¹⁸⁹

1.3.5 Bilan

Grâce à la cohabitation des langues allemande et hongroise, le transfert des œuvres de la littérature hongroise vers l'aire culturelle germanophone s'opère à partir des années 1830. Le même constat vaut pour les productions littéraires et philosophiques allemandes, à la différence près qu'avant d'être traduites en hongrois, elles sont découvertes par les lecteurs hongrois bilingues. Allemands et Hongrois vivent donc en osmose.

Cette interpénétration des cultures allemande et hongroise favorise fortement la diffusion de certains auteurs hongrois. Le secteur de l'édition étant concentré entre les mains d'Allemands, leurs livres sont rapidement traduits et publiés, peu après l'œuvre originale, voire simultanément, ou même avant celle-ci.¹⁹⁰ La bourgeoisie allemande étant davantage portée à la lecture de romans, les œuvres du romancier Miklós Jósika, par exemple, gagnent en popularité après leur publication en allemand. En effet, après les avoir découvertes en traduction allemande, les lecteurs germanophones les relisent dans le texte original.¹⁹¹

L'essor de la culture hongroise va de pair avec un rétrécissement progressif de l'aire linguistique allemande, rétrécissement dû à la magyarisation de grands pans de la population allemande et des autres minorités emportées par l'enthousiasme de l'éveil national.

1.4 Imre Madách : biographie et conceptions esthétiques

Notre propos n'est pas seulement de présenter les éléments majeurs de la vie de Madách, mais aussi de rectifier l'image compassée, voire fautive, qu'en donnent les histoires littéraires et les encyclopédies, qu'elles soient allemandes ou françaises. En effet, l'écrivain hongrois est souvent présenté comme un aristocrate protestant, dépressif et solitaire, comme un parfait dilettante que des drames nationaux, familiaux et surtout domestiques auraient incité – à l'âge relativement avancé de 36 ans – à composer une tragédie, sa seule œuvre littéraire digne de ce nom, donnant de l'histoire de l'humanité une vision particulièrement sombre.

Imre Madách (1823–1864)¹⁹² descend effectivement d'une vieille famille appartenant à la noblesse provinciale. Il grandit jusqu'à l'âge de 14 ans dans le château des ses ancêtres à Alsósztrégo, dans l'actuelle Slovaquie. Sa famille, protestante depuis six générations, s'était convertie au catholicisme à la génération de son grand-père, avocat célèbre, qui avait défendu les accusés du procès Martinovics¹⁹³ avec une telle conviction qu'il fut lui-même suspecté de connivence avec les insurgés contre la maison Habsbourg. Le père de Madách, en sa qualité de juge, joue un rôle important dans la vie du « département » et obtient de l'empereur le titre de « chambellan royal et impérial ».

Comme le veut la coutume dans les milieux aristocratiques hongrois, le jeune Madách reçoit une éducation non seulement intellectuelle, mais aussi artistique et manuelle. Il acquiert une culture classique solide,¹⁹⁴ apprend à dessiner, à peindre, à jouer du piano ainsi que le métier de tourneur. Représentant typique de l'Etat multinational qu'est la Monarchie des Habsbourg, il maîtrise tôt l'allemand, le français et le slovaque, plus tard il apprend l'anglais et l'italien. Au sein de la famille, l'allemand et le français sont les langues de la communication courante. Toute sa vie, Madách demeure fidèle à ses multiples centres d'intérêt. Ainsi restaure-t-il, trois ans avant sa mort, le retable de l'église catholique d'Alsósztrégo.

Madách se passionne très tôt pour la création littéraire.¹⁹⁵ Ses récits de jeunesse témoignent du même goût romantique pour l'exotisme, la folie et le morbide¹⁹⁶ que ceux de Flaubert. Son cycle de poèmes intitulé *Du journal d'un fou (Egy örült naplójából, 1841/2)* rappelle les *Mémoires d'un fou* (1838) de l'écrivain français. Sa compassion pour l'opprimé fait penser, par contre, plutôt à Dostoïevski. Mais à l'inverse de ces deux grands romanciers, Madách éprouve une prédilection pour le genre du drame historique. A ses yeux, le roman contemporain¹⁹⁷ pêche par l'étalage des opinions de l'auteur, la prolixité¹⁹⁸ et la recherche de ce qui satisfait le goût du lecteur pour l'émotion forte. Le drame, lui, permet de présenter des points de vues opposés sans que l'écrivain prenne position, car « celui qui sait beaucoup de choses, connaît tous les arguments à droite et à gauche et sachant qu'il n'existe pas de vérité absolue ne décide pas ». ¹⁹⁹ Une autre supériorité du théâtre est à ses yeux d'agir davantage sur

le spectateur que la lecture par la mise en scène de personnages en chair et os. Se référant à Goethe, il professe par ailleurs la nécessité pour l'auteur dramatique de disséquer chaque passion, sentiment et idéal comme un médecin savant, sans pitié et sans compassion.²⁰⁰ Cette esthétique de l'impartialité et de l'impassibilité de l'auteur le rapproche, là encore, à la fois de Flaubert et de Dostoïevski, dont l'œuvre romanesque a été qualifiée de polyphonique.²⁰¹ Sa propension au burlesque et au grotesque qui se manifeste à toutes les époques de sa création²⁰² ainsi que dans de nombreux dessins évoque parfois des passages de Kafka. Avec l'écrivain pragois, Madách partage aussi le sentiment d'appartenir à une nation dont la langue et la culture sont menacées de disparition.²⁰³ Pourtant, il assiste dans sa jeunesse, à la fin des années 1830, au renouveau national dont nous avons parlé. Pendant ses études à Pest,²⁰⁴ il s'enthousiasme pour les nouvelles idées de libéralisme, de liberté et d'indépendance nationale. A 22 ans, alors qu'il a déjà obtenu son diplôme d'avocat, le jeune Madách prend une part active aux débats politiques en publiant des articles sous le pseudonyme de Timon, emprunté à Louis-Marie Cormenin, dont les ouvrages²⁰⁵ exercent une forte impression sur lui. Sous l'influence du publiciste français, il devient partisan du centralisme et, sur ce point, s'oppose même au grand Kossuth, lequel milite en faveur d'un modèle fédéral.²⁰⁶ En 1842, s'alignant sur ce dernier, il publie une lettre ouverte, incitant ses compatriotes à acheter des marchandises produites dans le pays.²⁰⁷ En 1844, il prend position en matière de législation religieuse pour l'égalité du catholicisme et du protestantisme. La même année, il s'insurge contre la peine de mort, contre les conditions de détention dans les prisons et plaide la cause des criminels issus des milieux les plus défavorisés.²⁰⁸ Les articles où il exprime ses opinions paraissent entre 1844 et 1845 dans le journal de Kossuth *Les Nouvelles Pestaises (Pesti Hirlap)*.²⁰⁹ Ses problèmes de santé, une fragilité cardiaque congénitale, l'obligent à renoncer en août 1843 à l'exercice d'un emploi régulier dans l'administration territoriale,²¹⁰ puis l'empêchent de participer à la lutte pour la liberté en 1848. Toutefois, fidèle à ses convictions, Madách héberge à plusieurs reprises des révolutionnaires en fuite et accepte de cacher des armes. L'échec de ce soulèvement contre les Habsbourg et les années de répression sont lourdes de conséquences pour l'écrivain,²¹¹ marié depuis 1845 et jeune père de famille. Il est incarcéré en 1852 pendant un an et demi pour avoir donné refuge à des révolutionnaires.²¹² Afin de résister à l'épreuve des interrogatoires, Madách se réfugie dans la création littéraire. Il conçoit le projet d'une tragédie intitulée *Lucifer*, première ébauche de la *Tragédie de l'homme*. Les mauvaises conditions de détention continuent à détériorer sa santé. Libéré en mai 1853, il doit alors faire face à des difficultés matérielles et à un divorce.

Loin de l'éloigner de la création littéraire, ces dernières épreuves le motivent encore davantage. A en juger par son œuvre de jeunesse, Madách est un représentant du romantisme.²¹³ Mais à partir de 1855, dans une étude critique sur *Lélia* de George Sand,²¹⁴ il prend ses distances vis à vis du romantisme et

fustige la prédominance du thème de l'amour dans la littérature dramatique et romanesque de son temps.²¹⁵ Cette même année commence pour lui une période de travail intense. Il retouche son drame historique *La reine Marie (Mária királynő)*, dont la première version, destinée à la seule lecture, date de 1844; il écrit nombre de poèmes, puis, en janvier 1859, achève sa comédie aristophanesque,²¹⁶ *Le civilisateur (A civilizátor)*.²¹⁷ Cette satire mordante de l'administration de l'Etat multinational lui est inspirée par un texte du ministre de l'Intérieur autrichien Alexander von Bach, intitulé *Rückblick (Rétrospective)*, 1857). En mars 1860, Madách achève sa *Tragédie de l'homme*. Celle-ci sera suivie de près par une tragédie d'inspiration biblique, *Moïse (Mózes)*, rédigée par intermittences entre juin 1860 et octobre 1861.²¹⁸ Entre ces deux dates, il trouve le temps de remanier un drame de jeunesse, *Les derniers jours de Csák*, et de se lancer, corps et âme, dans la vie parlementaire, alors sur le point de renaître.²¹⁹ Madách est candidat aux élections²²⁰ et participe en avril à la réouverture du Parlement de Pest. Le discours qu'il prononce devant la chambre à cette occasion trouve un tel écho médiatique que trois journaux allemands proposent de le publier.²²¹ Au cours du même mois, Madách devient membre d'un loge maçonnique à Pest.²²²

L'année 1861 lui apporte également la gloire littéraire. En effet, le poète János Arany²²³ lit *La Tragédie de l'homme* et croit reconnaître en elle un chef d'œuvre, destiné à « jeter une lumière sur notre poésie ». ²²⁴ Après avoir terminé ses travaux littéraires en cours, Madách rédige encore un certain nombre de discours politiques et d'écrits esthétiques, dont le plus remarquable porte sur l'influence mutuelle de l'esthétique et de la société.²²⁵ En accord avec de grands prédécesseurs,²²⁶ il y exprime sa conviction qu'il est légitime de puiser dans la tradition littéraire, les géants de la littérature universelle, Homère, Aristophane, Shakespeare, Molière, Goethe l'ayant fait.²²⁷ Par ailleurs, à ses yeux, seules les œuvres résultant de recherches sérieuses ont vocation à durer.²²⁸ Cette conception de la littérature montre que l'intertextualité est une démarche consciente de Madách.

Sa disparition prématurée en 1864 l'empêche d'achever une pièce intitulée *Rêve de fée (Tündérialom)*, qui aurait formé le pendant comique à sa *Tragédie de l'homme*.

Chapitre II

LA TRAGÉDIE DE L'HOMME (1862)

II.1. Genèse, action et structure dramatique

La première version de la *Tragédie*, intitulée *Lucifer*, remonte, comme nous avons vu plus haut, à 1852–1853. Cette version n'a jamais été couchée sur le papier. En effet, Madách l'avait notée à la craie sur la table de sa prison, apprise par cœur, puis au fur et à mesure effacée.²²⁹ Le manuscrit d'une deuxième version, rédigée entre 1856 et 1857, fut détruit par l'auteur.²³⁰

Madách écrit la troisième version de la *Tragédie*, qui est la version définitive, de février 1859 à mars 1860. Un mois plus tard, il en donne lecture à son ami Pál Szontagh, puis, fidèle à ses habitudes, la range dans un tiroir pour décider de son sort un an plus tard. Encouragé par son ami et par le succès de son discours parlementaire de mai 1861, Madách sollicite le jugement de János Arany. Irrité par la ressemblance de la scène au ciel avec le *Vorspiel im Himmel* du *Faust* goethéen, celui-ci n'achève sa lecture qu'en août, après y avoir été incité par Madách. La première lettre de félicitations d'Arany à l'auteur date du 12 septembre 1861.²³¹

La *Tragédie de l'homme* occupe, à maints égards, une place exceptionnelle dans l'œuvre de son auteur : par le genre dont elle relève (c'est un poème dramatique), par son découpage non pas en actes, mais en 15 tableaux, par son ampleur (4137 vers),²³² enfin par sa thématique universelle. Composée d'une série de « drames en raccourci »,²³³ cette œuvre est écrite en vers iambiques, puis, à partir du onzième tableau, en vers libres. En outre, elle semble renouer avec le genre du mystère médiéval, puisque quatre tableaux (les trois premiers et le dernier) dont l'action se passe successivement au ciel, au paradis et aux portes du paradis font intervenir Dieu, le diable et les anges. A l'intérieur de ce cadre, onze tableaux mettent d'abord en scène sept époques marquantes de l'histoire de l'humanité, puis les quatre autres peignent l'époque contemporaine et trois périodes futures, jusqu'à la disparition imminente du genre humain.

Reprenant le mythe de la création, l'action débute au ciel, le septième jour de la Genèse. Lucifer, ange déchu, refuse de participer à la louange de l'œuvre divine et exige sa part de la création, à laquelle il prétend avoir participé. Assis sur son trône et entouré d'une foule d'anges qui le courtisent, Dieu accorde à Lucifer deux arbres au paradis, destinés à lui servir d'instruments pour tenter Adam et Ève. Chassé du paradis, Adam exige de Lucifer le savoir promis et revêt, à ses côtés, dans un rêve toujours recommencé, onze épisodes de l'histoire de l'humanité.²³⁴ Véritable metteur en scène de ce voyage onirique,²³⁵ Lucifer a pour objectif de détruire la création. A partir de ce moment-là apparaissent quelques caractéristiques du mythe du Juif errant. Adam incarne

d'abord un pharaon, dont la seule satisfaction consiste à construire une pyramide, appelée à rendre son nom éternel. Lucifer, son conseiller, le désillusionne en lui expliquant que les pyramides n'empêcheront pas son nom de tomber dans l'oubli. La rencontre avec Ève, femme d'un esclave battu à mort, conduit Adam-pharaon à prendre conscience des souffrances qu'il inflige au peuple. Après avoir libéré ses esclaves, il exige de Lucifer un nouvel ordre politique où l'individu est au service de la communauté. Aussi est-il introduit dans la Grèce antique du V^e siècle sous les traits du stratège Miltiade qui lutte pour la liberté du peuple. Mais à son retour de la bataille de Paros, influencé par les démagogues, le peuple l'accuse d'avoir trahi la Cité. Même Ève, son épouse, est ébranlée – passagèrement – dans la confiance qu'elle lui porte. Miltiade meurt sur l'échafaud de la main de Lucifer, incarné par un simple soldat. Ayant ainsi sapé la conviction d'Adam selon laquelle le peuple mérite la liberté, Lucifer le fait vivre dans l'empire romain décadent, sous les traits d'un riche patricien. Ève joue cette fois-ci le rôle d'une courtisane, maîtresse préférée de Sergiolus, Lucifer celui d'un compagnon de débauche. Une épidémie de peste engendre panique et angoisse, que l'apôtre Pierre réussit à transformer en nouvel espoir par l'annonce du message christique.

Dans le tableau suivant, Adam incarne le chevalier chrétien Tancrede. Au retour d'une croisade, ce dernier découvre à Constantinople certains aspects sombres du christianisme : atrocités commises par les croisés, fanatisme religieux impitoyable (persécutions d'hérétiques adeptes du sabellianisme et de l'arianisme), simonie de l'Eglise. La déception de Tancrede atteint son paroxysme quand son amour pour Isaure ne peut se réaliser, celle-ci ayant fait, à contrecœur, vœu de chasteté. Déçu par les idéaux du christianisme, Adam s'enthousiasme pour la science. Au tableau du XI^e siècle succède alors celui du règne de l'empereur Rodolphe à Prague, où Adam apparaît sous la figure de l'astrologue Kepler, adepte du protestantisme. Le grand savant doit faire maintes expériences négatives. Le fanatisme religieux continue en effet à sévir en ce début du XVII^e siècle : l'Inquisition accuse la mère de Kepler de sorcellerie et, en dépit de sa situation privilégiée à la cour impériale, ce dernier ne réussit pas à la sauver. Son épouse, Ève-Borbala, mécontente de son revenu et de ses origines modestes, le trompe et le contraint à monnayer son savoir en tirant des horoscopes pour les courtisans de l'empereur. Cette nouvelle désillusion incite Adam-Kepler à aspirer à une société égalitaire. Un rêve dans le rêve le conduit alors dans le Paris des jours de la Terreur. En la personne de Danton, Adam lutte pour les idéaux républicains : liberté, égalité, fraternité. Mais une jeune aristocrate qu'on mène à la guillotine l'attire si fortement qu'il souhaite lui sauver la vie. Accusé par Robespierre de sympathies pour l'aristocratie, il est lui-même exécuté. Néanmoins, à son réveil, Kepler continue à idéaliser la Révolution française. Cependant, désabusé des études, il conseille à un élève de profiter de sa jeunesse, plutôt que de se consacrer à la science. Il désire ensuite

être conduit par Lucifer dans un monde nouveau, que les idées des grands esprits feront évoluer.

L'étape suivante du voyage onirique est le Londres des années 1850/60, contemporain de l'auteur. Adam s'y enthousiasme pour le libéralisme économique. Pour la première fois, il ne fait que visiter ce nouveau monde sans en être lui-même acteur. Lucifer lui montre que l'homme, dans le système capitaliste, est rabaisé au statut de marchandise. Ève, qu'il découvre sous les traits d'une jeune fille apparemment pieuse, se révèle être une parfaite représentante de cette société corrompue. A cet univers où chacun lutte contre l'autre, Lucifer oppose l'utopie d'une société collectiviste organisée en phalanstères. D'emblée, Adam adhère à l'idéal de cette société future. Mais, une fois de plus, il lui faut en découvrir les aspects insupportables. L'industrialisation a fait disparaître la faune et la flore, à l'exception des espèces animales et végétales jugées utiles, et a failli épuiser les réserves d'énergie de la terre. La patrie, la beauté, l'imagination, l'art, la littérature, la famille et la liberté individuelle n'existent plus dans ce monde où triomphe la rationalisation et où l'orientation des enfants se fait d'après la forme du crâne. Adam en fait l'expérience douloureuse quand il s'éprend d'une femme qui refuse de se séparer de son enfant. Ils sont tous les deux jugés inaptes à la procréation et envoyés à l'hôpital psychiatrique. La société futuriste parfaite se mue donc en contre-utopie/dystopie.

Ce désenchantement renouvelé permet à Lucifer d'entraîner Adam dans le cosmos afin de le détacher de la terre. A mesure qu'il s'éloigne de la planète, Adam se souvient des aspects positifs de la vie terrestre. Grâce à l'intervention protectrice de l'esprit de la terre, Adam persiste dans son désir de retourner sur la terre pour un nouveau combat. Toutefois, poursuivant son but de perdre Adam, Lucifer lui montre une planète refroidie, la science n'ayant pas réussi à remplacer le soleil par une autre source d'énergie. Ressemblant au pôle nord, l'équateur est habité par les derniers représentants d'une humanité réduite à la condition animale. Ève y surgit sous les traits d'une « femelle » d'esquimau, prête à se donner au premier venu.

Dans ce dernier tableau utopique, l'objectif de Lucifer de détruire la création semble atteint, car cette dernière expérience fait basculer Adam dans le désespoir le plus profond. Or, l'annonce de la maternité d'Ève le convainc que son suicide n'empêchera pas l'histoire de l'humanité de se poursuivre. Ce dénouement assure le triomphe de Dieu sur Lucifer. En apparence, le drame se termine donc par un happy-end. En réalité, la perspective d'avoir une descendance apparaît à Adam comme une condamnation à vivre. Quant au Dieu de Madách, il refuse de rassurer Adam par des certitudes sur la vie après la mort. Il se contente de vagues paroles consolatrices en incitant Adam à la lutte et la confiance. Adam continue donc à ignorer que le diable lui a présenté une vision délibérément désespérante de l'évolution du genre humain et demeure sous l'emprise de la dernière prophétie accablante.

Tout au long de cette odyssee à travers l'histoire de l'humanité, Adam, représentant de cette dernière, vieillit, sans pour autant connaître une évolution linéaire. En Egypte, il est décrit comme un jeune homme ; à Constantinople, il est présenté comme un homme d'âge mûr ; à Londres il a encore vieilli ; dans le cosmos, il est qualifié de vieil homme et, dans le dernier tableau onirique, de vieillard brisé. Ève incarne, nous l'avons vu, tantôt son épouse ou sa compagne, tantôt la femme dont il s'éprend. Lucifer est toujours le même trouble-fête, sans pour autant jouer le rôle du tentateur. Dans la plupart des tableaux, un quatrième personnage, la foule, se dresse face à Adam, devenant bien souvent son véritable opposant. Mentionnons, à titre d'exemples, les tableaux d'Athènes et de Paris où la masse populaire se retourne contre l'individu brillant et l'anéantit. La représentation de la foule a, selon nous, deux fonctions : d'une part, elle montre l'instrumentalisation de la masse par les individus exceptionnels pour la réalisation de leurs objectifs, instrumentalisation rendue possible par la misère matérielle et intellectuelle qui caractérise les couches populaires à différentes époques de l'histoire. D'autre part, la mise en scène de la masse manifeste la permanence de la cruauté mise au service d'idéologies successives.

II.2 La réception immédiate de la *Tragédie* en Hongrie

La *Tragédie de l'homme* paraît en janvier 1862. C'est le grand poète national János Arany qui, dès octobre 1861, se charge de communiquer sa découverte aux premiers lecteurs, les membres de la société littéraire *Kisfaludy*.²³⁶ C'est encore Arany, lequel avait pourtant eu l'impression initiale d'avoir affaire à une mauvaise copie du *Faust*, qui proclame l'originalité de la *Tragédie* et la compare aux œuvres de Dante, Shakespeare et Goethe.²³⁷ Interprétant le personnage de Lucifer comme le diable voulant désespérer Adam, Arany considère que la vision sombre de l'histoire découle de la stratégie de Lucifer. De ce fait, selon lui, la vision pessimiste de ce dernier n'est pas celle de l'auteur. Outre sa pertinence, cette remarque a le mérite de répondre aux accusations de pessimisme dirigées contre Madách et de renvoyer à une composante essentielle de l'horizon d'attente de l'époque. Dans le contexte historique de ce début des années 1860, l'expérience déprimante de l'écrasement de la lutte pour la liberté et de la décennie de répression avait en effet suscité, à tous les étages de la pyramide culturelle, le besoin d'évasion dans un monde idéalisé. L'immense popularité des romans de Mór Jókai s'explique, entre autres, par l'optimisme serein que cet écrivain sut insuffler à ses lecteurs.²³⁸

En février 1862, *l'Observateur Littéraire (Szépirodalmi Figyelő)* publie une série d'articles sur l'œuvre de Madách.²³⁹ L'auteur, Károly Szász, écrivain, traducteur et critique littéraire renommé,²⁴⁰ s'écarte en plusieurs points de la vision d'Arany. En tant que connaisseur des littératures allemande, française et anglaise, il ne rapproche pas le personnage de Lucifer du Méphistophélès de Goethe, mais de son pendant byronien.²⁴¹ En outre, Lucifer ne lui apparaît pas

comme le diable, mais comme la voix de la raison. Par ailleurs, il met en valeur l'antagonisme entre l'individu et la masse, ainsi que l'insistance de l'auteur sur la nécessité de la lutte, mise au service du progrès. Szász formule également des critiques. Ainsi regrette-t-il ne pas trouver, dans le panorama historique de Madách, de tableaux présentant la papauté, la féodalité et la Réforme. Enfin, choqué probablement par l'immoralité de nombreux personnages du tableau représentant l'époque contemporaine, Szász considère qu'Ève aurait dû être « l'ouvrière, pauvre et vertueuse, la victime de l'époque et des circonstances, la victime malheureuse de l'industrie et des grandes villes ». ²⁴² L'originalité de la conception l'incite toutefois à affirmer que l'œuvre de son compatriote est supérieure au *Faust* de Goethe.

Cette appréciation qui pouvait sembler excessive déclenche une polémique. En mars 1862 paraît la première attaque contre la *Tragédie*, sous la plume de Károly Zilahy. ²⁴³ Ce journaliste réputé pour sa virulence juvénile et son goût du paradoxe ²⁴⁴ conteste la valeur poétique et dramatique de l'œuvre qu'il considère comme un plagiat du *Faust* de Goethe. Il prend aussi le contrepied de Szász, en affirmant que Madách nie le progrès de l'humanité. Par ailleurs, il blâme ce dernier pour ses erreurs historiques et ses anachronismes et assimile la *Tragédie* à une œuvre didactique médiocre exprimant les conceptions de l'auteur par le truchement des trois personnages centraux.

En août 1862, un second opposant entre en scène : János Erdélyi, philosophe et critique littéraire. Adeptes lui aussi de la conception idéaliste de l'art selon laquelle une œuvre est l'expression de la personnalité de son auteur, ²⁴⁵ il voit dans le tableau du phalanstère une prise de position de Madách contre le socialisme. Dans une lettre, celui-ci, se défend contre ce reproche, alléguant que s'il voulait effectivement démontrer la caducité des doctrines socialistes, il devrait être l'ennemi déclaré de toutes les autres grandes idées pour lesquelles le personnage d'Adam s'enthousiasme avant de s'en détourner. ²⁴⁶

En août 1863, cinq mois après la parution de la seconde édition, ²⁴⁷ on enregistre un premier écho dans le milieu théâtral. Le Théâtre Populaire de Buda (*Budai Népszínház*) ²⁴⁸ annonce son intention de représenter la *Tragédie*. ²⁴⁹ L'absence complète de documentation sur les réactions à ce projet, tant sur celle de Madách lui-même que sur celles de ses partisans ou de ses opposants, est, à notre avis, révélatrice. ²⁵⁰ Elle s'explique certes par le peu de crédibilité du metteur en scène, György Molnár, auquel les intellectuels reprochaient son manque de culture et son provincialisme. ²⁵¹ Selon Edith Császár, Molnár était, en réalité, incompris de ses contemporains, considérant son métier comme un travail artistique et étant le premier adepte hongrois de la mise en scène à grand spectacle. ²⁵² Toutefois, l'absence de réaction à son projet suggère avant tout que la réalisation de cette idée ne paraissait souhaitable ni à Madách, ni à ses admirateurs. Nous reviendrons sur la question de savoir si l'auteur lui-même avait souhaité que la *Tragédie* soit portée à la scène. Quant au mutisme de son entourage, il dénote, entre autres, que les premiers lecteurs hongrois

décodaient le référent historique implicite. La réflexion présente dans le texte de Madách autour de l'utilité ou de l'inutilité de la lutte était en effet familière au public hongrois, la thématique de la lutte traversant de façon récurrente la littérature de la période dite des réformes. ²⁵³ Madách la réactualise en y ajoutant le motif de l'éternel recommencement. Replacée dans le contexte historique des années 1860, l'incitation finale à la lutte ne pouvait être interprétée que comme un encouragement pour le peuple à espérer une prochaine libération de la domination autrichienne. ²⁵⁴ Selon nous, cet aspect révolutionnaire voilé explique, d'une part, qu'aucun critique, même le plus sévère, ne reproche à Madách de ne pas se référer à l'histoire hongroise, il explique d'autre part, les réticences à porter le drame à la scène, le risque de son interdiction par la censure autrichienne étant par trop évident.

Au cours de cette même année, la carrière internationale de la *Tragédie* semble commencer. Nous parlerons plus loin des premières traductions allemandes. Signalons ici que Madách est contacté, en octobre 1863, par un journaliste français séjournant à Bratislava, du nom de Rigoudot, qui lui demande l'autorisation de traduire son œuvre. A cette époque, Bratislava était certes une ville hongroise. Néanmoins, le fait qu'une œuvre dramatique venant de paraître y attire l'attention d'un étranger atteste que la renommée de la *Tragédie* avait déjà dépassé largement les limites de la capitale. Cette première traduction française ne s'est probablement pas réalisée. La réponse de Madách arrivera en effet à Bratislava en février 1864, après le départ de Rigoudot, et ne lui sera jamais communiquée.

Soulignons enfin que, depuis la parution de la *Tragédie* jusqu'à son décès prématuré, Madách jouit dans la presse d'une popularité remarquable. Par ailleurs, des personnalités de premier plan de la vie culturelle hongroise lui vouent un véritable culte. ²⁵⁵ Károly Szász et deux de ses confrères (Kálmán Lisznyai et Károly Eötvös) le célèbrent dans leurs poèmes ; János Arany, considéré comme le plus grand écrivain hongrois vivant, le vante comme le premier talent original après Petöfi. Partagé par un grand nombre de ses contemporains illustres, le jugement d'Arany prend valeur de dogme, ²⁵⁶ les premiers pas vers la canonisation de la *Tragédie* et de son auteur sont accomplis. ²⁵⁷

Cette première phase de la réception de la *Tragédie* en Hongrie mérite notre intérêt pour les raisons suivantes :

– Qu'elles tendent à l'exaltation ou à la dépréciation, les critiques formulées par les premiers lecteurs montrent que cette œuvre ne correspondait pas aux attentes du public contemporain. Le canon littéraire en vigueur prescrivait en effet le respect des principes de moralité, de patriotisme et d'exactitude historique, en vertu desquels l'écrivain avait vocation à présenter une vision idéalisée de sa patrie et de son époque ainsi qu'une vision optimiste de l'avenir. ²⁵⁸ L'absence de mise en scène au cours de cette première décennie de la réception ²⁵⁹ prouve que, mesurée à l'aune de la production dramatique contemporaine, la *Tragédie* paraissait insolite, ne puisant pas sa thématique dans l'his-

toire nationale et évitant des prises de position claires sur les questions d'ordre idéologique.²⁶⁰

– L'accueil enthousiaste que les lecteurs savants ont néanmoins réservé à l'œuvre de Madách trouve son explication, non seulement dans le désir qu'avait l'élite intellectuelle de voir la Hongrie reconnue comme une nation dont la culture pouvait rivaliser avec celle des grandes nations européennes, mais aussi dans la capacité de l'œuvre à soutenir la comparaison avec les grands classiques l'ayant influencée.

– Enfin, ce premier accueil de la *Tragédie de l'homme* contient *in nuce* un grand nombre des orientations de la réception ultérieure : rejet pour plagiat, reconnaissance comme chef-d'œuvre de dimension internationale, mise en relief d'un message optimiste, qualification comme drame à thèses reflétant la vision du monde de l'auteur, hostilité aux prises de position de Madách sur le progrès, accusation de conservatisme politique et reconnaissance des potentialités dramaturgiques de l'œuvre.

Ce rapide survol des premières réactions à la *Tragédie de l'homme* fait apparaître l'œuvre de Madách comme complexe, inclassable et d'incommensurable, cela en raison de son exubérante richesse, de son statut générique indéfinissable et de l'impossibilité de la rattacher à un mouvement littéraire précis. Avant d'aborder l'histoire de sa réception allemande, nous tenterons, par conséquent, de donner un aperçu du degré d'indétermination et de complexité de l'œuvre.

II.3 Un chef-d'œuvre complexe, inclassable et incommensurable

Il semble d'autant plus utile d'éclairer la question complexe du genre dont relève la *Tragédie* que, selon Gérard Genette, « la perception générique [...] oriente et détermine dans une large mesure ' l'horizon d'attente ' du lecteur et donc la réception de l'œuvre ». ²⁶¹ Son auteur l'ayant qualifiée lui-même de ' poème dramatique ', l'examen approfondi de ce genre s'impose donc en premier lieu.

II.3.1 Un poème dramatique, genre hétérodoxe

Suivant le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, le terme *poésie dramatique* désigne à l'âge classique « le texte dramatique, indépendamment de sa réalisation scénique [...] Ce poème peut donc être lu dans un fauteuil, mais il est déjà réparti en rôles. Sa fable est plus racontée que jouée par les acteurs qui s'expriment en de longs monologues successifs ». ²⁶² Le dictionnaire littéraire de Bardos ²⁶³ complète cette définition par deux éléments : la poésie dramatique est apparentée à la tragédie classique ²⁶⁴ et place des idées philosophiques au centre de ses préoccupations.

Le statut générique revendiqué rapproche donc la pièce de Madách de trois genres, qui sont le théâtre lu, la tragédie classique et le drame philosophique.

La Tragédie a-t-elle été au départ conçue comme un texte dramatique destiné exclusivement à la lecture? A première vue, l'indifférence évoquée de l'auteur face à un projet de représentation pourrait inciter à répondre affirmativement à cette question. Mais on peut invoquer des arguments plus solides à l'appui de l'hypothèse selon laquelle l'écrivain n'avait pas souhaité une mise en scène de cette pièce. Tout d'abord, la *Tragédie* est le seul poème dramatique de Madách. Ses autres œuvres dramatiques sont en effet toutes étiquetées comme ' drames ', à l'exception de *Moïse*, l'unique ' tragédie '. En outre, nombre d'éléments formels confirment que la *Tragédie de l'homme* était conçue comme ' théâtre dans le fauteuil '. ²⁶⁵ Sa longueur, son organisation en quinze tableaux, ²⁶⁶ son intrigue foisonnante, la multiplicité des personnages et des changements de lieu sont exceptionnelles dans la production dramatique de l'auteur. Par ailleurs, les scènes de masses devaient paraître particulièrement injouables dans les théâtres hongrois exigus des années 1860, sans parler du fait que les didascalies indiquent à plusieurs reprises un changement de décor soudain, ²⁶⁷ qui ne pouvait être réalisé à l'époque que dans l'imagination du lecteur. Enfin, la *Tragédie* ayant incontestablement un contenu philosophique, on peut supposer que l'auteur avait conscience de ce que la teneur philosophique de sa pièce nécessitait une concentration, un recueillement, que seule une lecture solitaire peut garantir.

Reste à savoir si cette pièce s'apparente effectivement à une tragédie classique. Selon la définition d'Aristote, « la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions ». ²⁶⁸ Toujours selon Aristote, l'action d'une tragédie se caractérise par un revirement « du bonheur au malheur [...] non à cause de la perversité mais à cause d'une erreur grave d'un héros ». ²⁶⁹ L'on conviendra que la *Tragédie de l'homme* ne répond pas à ces définitions, l'intrigue étant certes généralement de caractère élevé, mais fractionnée, les personnages n'étant pas tous de condition illustre. ²⁷⁰ Seul le tableau de Paris pourrait être qualifié de tragédie en miniature, dans la mesure où Danton doit mourir pour avoir commis l'erreur de s'attacher à une aristocrate.

Selon l'auteur lui-même, le destin d'Adam est entièrement tragique : « Il est vrai qu'il tombe partout et qu'il tombe en raison d'une faiblesse, qui est située dans le caractère le plus profond de la nature humaine, dont il ne peut se défaire (ce serait, selon ma modeste opinion, le tragique) [...] ». ²⁷¹ La définition que Madách donne ici du tragique rejoint partiellement celle de la tragédie classique française, selon laquelle celui-ci résulte « de conflits intérieurs insolubles dont les héros ne peuvent se libérer que par le dépassement généreux (Corneille) ou par la mort (Racine) », ²⁷² définition que l'auteur hongrois élargit par la notion d'échec. Aussi Miltiade, Tancredè, Kepler, Danton, ainsi que les

Adams successifs échouent-ils dans leur recherche de sens, celui qu'ils ont donné à leur existence s'avérant illusoire. En l'intitulant « *Tragédie* de l'homme », Madách invite, du reste, son lecteur/spectateur à interpréter son œuvre comme une tragédie, et cela malgré le dénouement évitant la catastrophe finale. En réalité, cette fin, comme nous l'avons déjà observé, ne constitue pas un véritable dénouement heureux. Pour ce qui est du bilan de la dernière scène, Adam reste l'homme tragique, dans la mesure où il doit continuer à vivre en croyant à la nécessité de la lutte pour un avenir qui n'en vaut pas la peine.

Il résulte de ces constatations que l'œuvre de Madách appartient bien aux trois genres constitutifs de la poésie dramatique que sont le théâtre lu, le drame philosophique et la tragédie. Toutefois, il est indéniable qu'elle présente de fortes affinités avec d'autres genres. Considérant que le lecteur peut « fort bien récuser le statut [générique] revendiqué par voie de paratexte », ²⁷³ nous examinerons donc ces parentés supplémentaires.

II.3.2 *Un mystère sui generis*

De multiples éléments apparentent la *Tragédie* au mystère de la fin du Moyen Âge. ²⁷⁴ Ce genre dramatique religieux transpose en une suite de tableaux un ou plusieurs livres de la Bible invitant « le public à s'identifier aux situations présentées sur scène et dont l'enjeu est le salut de l'âme ». ²⁷⁵ Songeons, par exemple, au choix de tableaux et au cadre mystique mettant en scène le Seigneur, les anges et Lucifer, ainsi qu'à la lutte de ce dernier pour conduire le premier homme à sa perte.

La scène finale du tableau de Londres rattache la *Tragédie* à un autre genre religieux médiéval : la danse macabre, qui constituait au sens strict l'un des sujets des mystères. Née dans la seconde moitié du XIV^e siècle, la danse macabre prenait la forme d'échanges verbaux (souvent de quatre lignes) entre la mort et vingt-quatre personnes, rangées par ordre hiérarchique, ²⁷⁶ dans le but de rappeler aux spectateurs la proximité de la mort et la vanité des distinctions sociales.

Par sa monumentalité, la *Tragédie* évoque enfin le drame liturgique, pré-décèsseur des mystères, lequel se présentait comme un spectacle total particulièrement long, accompagné de musique et faisant intervenir des centaines de personnages.

Cependant, Madách n'emprunte à ces genres médiévaux que des aspects formels. Le contenu qu'il donne à ses tableaux se caractérise par une forte sécularisation. C'est ainsi qu'on ne trouve dans son mystère quasiment aucune allusion au Nouveau Testament et que le domaine de la transcendance est laïcisé, Dieu ressemblant à un monarque absolu, Lucifer à un esprit rationaliste, les anges à des courtisans. En outre, l'enjeu de la lutte entre Dieu et le diable n'est pas l'âme d'Adam, mais la survie ou la destruction du genre humain. Enfin, les représentants des pouvoirs politique et ecclésiastique sont absents de sa danse macabre, tout comme le personnage de la mort. Après avoir creusé un immense

tombeau commun, la foule animant le marché s'y précipite après avoir dansé autour. Le dialogue et la danse traditionnels avec la mort cèdent la place, dans la *Tragédie*, à un monologue, ²⁷⁷ voire au silence, susceptible d'être interprété comme la solitude de l'homme de l'ère industrielle face à la mort. A l'instar des écrivains de langue allemande qui renouvelleront le genre au XX^e siècle, ²⁷⁸ Madách substitue aux classes sociales la différenciation par les rôles. ²⁷⁹ Ces nombreuses innovations permettent de qualifier la *Tragédie* de mystère moderne.

II.3.3 *Un poème d'humanité*

Nous n'avons pas encore épuisé la question du statut générique. Le grand nombre de scènes ayant pour fable un épisode de l'histoire humaine, dont l'auteur sonde la direction et le sens, apparente en effet la *Tragédie* à un drame historique ou tout au moins à une succession de petits drames historiques. Toutefois, contrairement aux auteurs dramatiques de son temps, Madách choisit exclusivement de grandes époques de l'histoire de l'humanité et non pas des faits récents tirés de l'histoire nationale, susceptibles d'intéresser le public contemporain. Par ailleurs, il fractionne l'intérêt par la division en une multitude de drames historiques en raccourci.

La *Tragédie* tient bien plutôt du poème d'humanité, genre romantique renouvelé au XX^e siècle par Thomas Eliot ²⁸⁰ et par James Joyce. ²⁸¹ Ce genre est à la fois « théogonie, histoire et même prophétie » évoquant « l'histoire du genre humain dans les divers âges de la société ». ²⁸² Cependant, cette appartenance générique n'est pas non plus pertinente en raison d'une différence fondamentale, à savoir que les poèmes d'humanité sont des épopées et non des drames.

II.3.4 *Une œuvre d'art total*

Par ailleurs, si l'on pouvait apporter la preuve que Madách songeait à une représentation de sa pièce, l'alliance du dialogue, du décor, de la danse et de la musique ²⁸³ donnerait à penser qu'il cherchait à créer un spectacle total, notion qu'on associe à tort au seul Richard Wagner. ²⁸⁴ Déjà Herder rêvait d'une œuvre « où la poésie, la musique, l'action et la décoration ne feraient qu'un ». ²⁸⁵ Pour Schiller, « le poète ne fournit que les paroles, la musique et la danse doivent venir à la rescousse pour leur donner la vie ». ²⁸⁶ Rappelons enfin que, selon Novalis, la musique et la décoration doivent se joindre à la poésie. ²⁸⁷

Au terme de cet aperçu, il semble clair que toute tentative de déterminer de façon univoque le statut générique de la *Tragédie* soit aléatoire. Cette œuvre protéiforme réunit les caractéristiques d'une multitude de genres. Elle tient du théâtre lu, du drame philosophique, de la tragédie, du mystère, du drame historique, du poème d'humanité et du théâtre total.

II.3.5 *Un texte réaliste et symboliste*

La *Tragédie* ne peut pas davantage être rattachée à un mouvement littéraire précis, sinon peut-être au romantisme tardif. Son intrigue, tout comme

les personnages, obéissent à une esthétique tantôt vériste, tantôt fantastique.

Les tableaux historiques, à l'exception de celui de Constantinople,²⁸⁸ sont caractérisés par le respect de la vérité historique.²⁸⁹ Les didascalies prescrivent les monuments ou les paysages destinés à suggérer les lieux de l'action. Pour les tableaux d'Égypte, d'Athènes, de Constantinople et de Londres, il s'agit de grands édifices représentatifs : pyramide en construction, péristyle d'un temple, palais du patriarche, le *Tower*. Pour d'autres, comme Rome, la vue sur les Appenins entre les portiques, les gladiateurs se livrant combat et le décor intérieur, tels les *lectica*, sont censés indiquer le lieu et l'atmosphère de l'époque. En outre, les tableaux qui mettent en scène des personnages historiques témoignent d'une recherche de réalisme : ainsi, les détails biographiques véridiques abondent dans la mise en scène du personnage de Miltiade : ce sont, par exemple, son fils Cimon, sa victoire remportée sur les Perses à Marathon, son retour, blessé, de l'opération contre Paros, sa mise en accusation pour trahison. Les portraits de Kepler et de Rodolphe se caractérisent également par de nombreuses touches réalistes. Le savant était effectivement le fils d'un cabaretier, sa mère fut longtemps emprisonnée et accusée de sorcellerie, il était persécuté pour ses convictions religieuses proches du protestantisme,²⁹⁰ il trouva refuge à la cour impériale où il était très mal payé et son premier mariage fut malheureux.²⁹¹ L'empereur historique Rodolphe II de Habsbourg s'intéressait bien aux sciences, à l'alchimie et à la philosophie ; il protégeait en effet la Contre-Réforme, tout en assurant aux Protestants de Bohême la liberté de culte, raison pour laquelle il pouvait accueillir Kepler.

Certaines scènes sont d'un réalisme cru : esclaves fouettés hurlant de douleur, corps sanguinolents, bûchers en flammes, suggérant qu'on brûle un hérétique ou une sorcière, foule brandissant des armes ensanglantées et des têtes coupées. Nous pourrions multiplier les exemples d'actions violentes se déroulant sous les yeux du spectateur. Cette recherche du détail macabre n'est pas sans rappeler *Salambô* et la *Tentation de Saint Antoine*, parfois *La Colonie pénitentiaire* de Kafka. L'attention portée aux plus déshérités de la société (esclaves, mendiants, ouvriers victimes des conditions de travail), dans les tableaux d'Égypte, d'Athènes, et surtout dans celui de Londres annonce le naturalisme.

Or, à l'intérieur même de mainte scène historique, le réalisme côtoie le fantastique et l'allégorique, révélant que Madách avait le sens du mystère. Songeons à l'apparition de nymphes et de dieux dans le tableau d'Athènes, de sorcières et d'un squelette à la fin de la scène à Constantinople. Songeons également aux visions qui annoncent l'évolution future. Ainsi le tableau d'Égypte se clôt-il sur l'image des pyramides ensevelies par les sables et de momies roulant sur les marches du palais, celui de Rome sur la descente de hordes sauvages dévalant des montagnes, avec en arrière-plan une immense croix et des villes en feu. Notons enfin la vision fantastique du surgissement de personnages historiques dans l'État de l'avenir, créant l'impression d'un univers tour à tour onirique, cocasse et angoissant, qui évoque parfois des textes de Kafka.

Ainsi le drame est-il imprégné à la fois d'histoire, de poésie et de rêve. Par ce croisement du réalisme et du symbolisme, ainsi que par la mise en scène du conflit entre le grand individu et la foule, la *Tragédie* n'est pas sans rappeler les drames de Shakespeare, le grand modèle de l'art dramatique du romantisme. Les dramaturges romantiques français ayant généralement retranché l'élément surnaturel,²⁹² omniprésent dans le drame romantique anglais, et ayant développé une conception positive de l'amour comme catalyseur de l'action héroïque, le drame de Madách se rapproche plutôt du drame symboliste.

II.4 Une œuvre difficile d'accès

La *Tragédie de l'homme* est une œuvre d'accès difficile en raison de son caractère pluridimensionnel. Dans la mesure où elle reflète le savoir philosophique, scientifique et littéraire de son époque, les notions d'intertextualité ou d'hypertextualité s'imposent à nous comme outils d'analyse.

II.4.1 L'intertextualité philosophique et scientifique²⁹³

Draine philosophique, la *Tragédie* se nourrit de nombreuses sources philosophiques et scientifiques. La présence la plus frappante, en l'occurrence, est celle de la philosophie hégélienne de l'histoire.²⁹⁴ La réception de l'œuvre du philosophe allemand en Hongrie débute dans les années 1830 et atteint son apogée en 1857 dans l'ouvrage du philosophe János Erdélyi,²⁹⁵ au moment même où en Allemagne Hegel commence à être contesté et où débute la phase anti-hégélienne²⁹⁶ de la philosophie. De nombreux éléments du drame de Madách, tels que l'évolution du protagoniste dans le cadre d'une forme étatique chaque fois nouvelle, le choix des tableaux historiques, leur enchaînement apparemment dialectique, ainsi que les âges de l'humanité évoquent le système hégélien, en particulier les quatre stades principaux de l'histoire universelle, à savoir le despotisme oriental, la démocratie de la Grèce antique, l'aristocratie romaine et, pour finir, la monarchie prussienne, préparée par la Réforme et la Révolution Française. L'évolution historique, portée par des individus d'exception, semble s'acheminer vers une conscience croissante de la liberté et être en accord avec la volonté divine.²⁹⁷ De même, le destin de ces grands hommes est nécessairement malheureux.²⁹⁸ Enfin, comme chez Hegel, la Révolution Française occupe dans la *Tragédie* une place centrale.

À les examiner de près, il s'avère cependant que la plupart des emprunts subsistent chez Madách une transformation. Les quatre stades de l'histoire universelle, par exemple, ne se retrouvent que très approximativement dans la *Tragédie de l'homme*. L'on n'aura pas oublié que les trois premières stations, l'Égypte, Athènes et Rome, représentent la jeunesse du genre humain, les trois suivantes l'âge mûr etc., alors que chez Hegel les quatre époques évoquées correspondent à l'enfance, à la jeunesse, à l'âge mûr et à la vieillesse de l'humanité. Par ailleurs, ni la première, ni la dernière ne ressemblent à l'analyse

que Hegel en fait. Chez Madách, le pharaon despotique abolit l'esclavage dans un geste anachronique, alors que Hegel décrit « la sourde conscience des Egyptiens [...] à laquelle demeure encore fermée l'idée de la liberté humaine ».²⁹⁹ Le citoyen romain du tableau de Rome, lui, pratique l'hédonisme en parfait individualiste, alors que chez Hegel il se met au service de l'Etat.³⁰⁰ A l'instar de Hegel, la Révolution Française occupe chez Madách une place de choix, mais ne constitue pas l'ultime événement de l'histoire. Bien au contraire, dans la *Tragédie*, la grande révolution ouvre la voie, d'abord à un Etat capitaliste où règne l'intérêt financier, puis à un Etat égalitaire où l'individu est opprimé, et elle débouche même sur la disparition progressive de la vie humaine.

Madách reprend, certes, l'idée hégélienne selon laquelle l'humanité évolue vers la réalisation de la liberté, mais il évoque l'hypothèse selon laquelle, une fois acquise, la liberté individuelle peut s'évanouir par la mise en place de systèmes économiques ou idéologiques, voire par la détérioration planétaire des conditions de vie. Il oppose donc le déterminisme à l'idée de liberté.

Quant au rôle décisif des hommes d'élite, il ne se retrouve que partiellement dans la *Tragédie de l'homme*. L'on se souvient que, dans le tableau de Rome, le personnage de Sergiolus est simplement le prototype du Romain décadent et que les grands hommes sont absents des quatre dernières époques représentées. Qu'il ne s'agisse pas là d'une prophétie délibérément pessimiste de Lucifer, que l'auteur ne partage pas, se trouve confirmé par les notes de Madách, dans lesquelles celui-ci exprime sa conviction qu'à son époque les grands individus n'existent plus.³⁰¹ Par ailleurs, l'auteur hongrois met en question l'importance du grand individu en faisant dire à Lucifer : « A quoi bon ? Jamais tu ne pourras faire prévaloir l'individu sur l'époque. / Il n'est qu'un nageur perdu, dans ce flot / Qui tout emporte et submerge à son gré. / L'homme peut suivre le cours de son temps, / Il n'en peut être le guide. L'histoire, / A qui donne-t-elle le nom de grands ? / A ceux qui ont su comprendre leur siècle / Plutôt que créer des idées nouvelles ».³⁰² Cette conviction, nous la retrouvons également dans les notes de l'écrivain.³⁰³ Selon André Lebois, Madách pressent même et le culte de la personnalité : « L'homme d'Etat dont nous proclamons la grandeur, l'orthodoxe que nous admirions, la postérité les regardera comme des histrions ».³⁰⁴

Seuls la prise de conscience d'Adam dans le tableau de l'Univers, selon laquelle l'histoire de l'humanité progresse, et l'enchaînement dialectique des tableaux³⁰⁵ sont des reflets relativement fidèles de la philosophie hégélienne. Les autres emprunts, Madách les façonne selon ses conceptions personnelles.

Pour les questions touchant à la transcendance, des chercheurs hongrois et allemands s'accordent sur l'influence de Kant.³⁰⁶

Selon Lotze³⁰⁷ et Máté,³⁰⁸ Adam pose à Dieu les questions soulevées par Kant dans sa *Théorie transcendentale de la méthode (Canon de la raison pure)* : Que puis-je savoir ? Que dois-je faire ? Que m'est-il permis d'espérer ?³⁰⁹ Après avoir compris que son suicide n'empêcherait pas l'histoire du genre humain

de commencer, Adam demande à Dieu si ses connaissances sur l'évolution de l'humanité, telles que Lucifer les lui a enseignées, correspondent à la vérité. Enfin, il cherche à savoir comment il doit agir et s'il peut espérer une vie après la vie. Conformément à l'éthique de Kant, le Dieu madáchien ne donne à ces interrogations que des réponses évasives, refusant d'affirmer que l'âme est immortelle et que les justes obtiendront une récompense divine. A l'instar du philosophe allemand,³¹⁰ il renvoie Adam à l'action pratique dans le monde réel : « Ton bras est fort. Ton âme est élevée / Devant toi s'ouvre un champ illimité ».³¹¹ La seule certitude accordée à Adam est l'existence du libre arbitre, la possibilité pour l'homme de choisir entre le bien et le mal, ce qui est, aux yeux de Kant, la condition de l'action morale.³¹² C'est ce que Dieu explique à Adam : « Si tu pouvais savoir que, sur la terre, / Tu ne passes qu'un jour, après lequel / L'éternité t'attend, tu n'aurais plus / Aucun mérite à souffrir ici-bas ».³¹³ Le cœur des anges exprime plus clairement encore l'idée de Kant selon laquelle l'accomplissement du devoir est par lui-même ce qui doit valoir comme récompense ultime : « Agis ! Combats ! En dédaignant / Le dédain de la multitude, / Et ne fais jamais rien de grand / Que pour l'estime de toi-même. / Tout autre but serait honteux : Tu serais cloué à la terre / Quand les nobles cœurs vont aux cieux ».³¹⁴

Par ailleurs, Madách prête à son Seigneur l'idée kantienne, selon laquelle la certitude de l'existence de Dieu serait réhibitoire pour l'homme ; l'incertitude est par conséquent une preuve de grâce.³¹⁵ « Ne cherche pas, mon fils à soulever / le voile dont ton Dieu, dans sa bonté, / Protège de tes yeux le grand Mystère ».³¹⁶ Si les analyses de Lotze sont judicieuses, deux remarques nous semblent toutefois s'imposer. D'une part, nous ne partageons pas ses conclusions sur les conceptions religieuses de Madách. Selon le chercheur allemand, celui-ci ne paraît pas mettre en question l'existence de Dieu puisqu'il le fait intervenir dans l'action de la pièce. Mais s'agit-il de Dieu en tant que tel ou du personnage que, selon Madách, l'imagination humaine peut faire jouer à cet Etre nouménal et indicible par essence ? A notre avis, la mise en scène du Seigneur ne prouve pas que Madách ait cru en un Dieu personnel. Le cadre mystique pourrait être purement symbolique et traité comme une fiction théâtrale, d'autant que le Seigneur non seulement refuse de donner des certitudes sur l'immortalité de l'âme, mais évoque même la possibilité qu'elle n'existe pas : « Si tu savais que le sable boira la liqueur de ton âme, où prendrais-tu l'idéal qui pourrait te détourner / Des fugitives voluptés ? Que ferais-tu / de grand pendant ta vie ? ».³¹⁷ D'autre part, Lotze néglige l'influence de Kant dans le troisième tableau de la *Tragédie*. A l'instar du philosophe allemand qui, dans *Les conjectures sur le commencement de l'histoire humaine*, interprète le péché originel comme symbole d'une première tentative de libre arbitre,³¹⁸ Adam conçoit la transgression de l'interdit comme un signe d'émancipation. Alors qu'Ève, dans le tableau au paradis, se caractérise par l'envie de se soumettre, Adam, après avoir bravé l'interdit du Seigneur, se sent en effet l'égal de son ancien maître : « Ce que je sens, / C'est qu'abandonné par Dieu, les mains vides, / En plein dé-

sert, je l'ai abandonné / Pareillement. Je n'ai plus d'autre Dieu / Que moi-même ! Et ce que je peux saisir / Est mon bien ! C'est ma force et ma fierté ! ».³¹⁹

Notons, en guise de bilan, que, selon la majeure partie des commentateurs, les références à la philosophie de Kant et de Hegel ne résultent pas nécessairement de la lecture personnelle des ouvrages mentionnés pendant la rédaction de la *Tragédie*. Elles peuvent être des réminiscences inconscientes des cours de philosophie que Madách avait suivis à l'Université de Pest. A en croire József Bárdos, la culture philosophique de l'écrivain a gagné en profondeur grâce à ses échanges quotidiens avec le précepteur de ses enfants, Miklós Borsody. Après les cinq années passées près d'Imre Madách, ce dernier devint professeur d'histoire et de philosophie à Lőcse où il publia plusieurs études témoignant d'une culture philosophique remarquable.³²⁰

L'on admettra que le fait de situer le douzième tableau dans un phalanstère est la forme la plus explicite d'intertextualité philosophique. Le lecteur se trouve en effet renvoyé au projet de réforme économique, sociale et humaine de Charles Fourier. Dès la fin des années 1830, les théories du socialisme utopique étaient enseignées à l'université de Budapest. Madách connaissait probablement, non seulement *La théorie de l'unité universelle* (1822–1823) de Fourier, mais également les *Destinées sociales* (1834–1838) de son disciple Victor Considérant,³²¹ qui se consacra à partir de 1831 à l'enseignement, puis à la réalisation des théories de son maître. En possession de ce seul indice d'intertextualité, le lecteur sera toutefois tenté d'interpréter l'ensemble de cette scène comme une parodie de cette utopie³²² sans retourner vers le texte d'origine. L'examen approfondi de ce tableau révèle cependant qu'une partie seulement des principes constitutifs du système collectiviste mis en scène par Madách s'inspirent de l'utopie de l'économiste français. Les éléments qui transforment l'utopie en dystopie sont, eux, totalement étrangers à ces théories. Fourier, pour sa part, a prévu que les États seraient remplacés progressivement par des phalanstères dont le but principal était l'harmonie universelle. Par ailleurs, ces organisations sociétales devaient garantir le travail pour tous, ainsi que la disparition de la famille traditionnelle par la mise en place de crèches et l'éducation collectiviste des enfants. Fourier était effectivement adepte de la phrénologie inventée par Franz Josef Gall,³²³ tout comme des théories scientifiques de Newton. Il prévoyait également que la planète, une fois couverte d'un nombre infini de phalanstères, serait parcourue par des jeunes (hommes et femmes), accompagnés par des adultes d'âge mûr dont le passage susciterait des intrigues amoureuses, ce qui n'est pas sans rappeler le coup de foudre d'Adam pour une jeune femme du phalanstère de la *Tragédie*. Le refroidissement de la terre et la fin de la vie de l'humanité, précédés par la dégénérescence du genre humain, représentés dans le quatorzième tableau, constituent également des renvois aux théories de Fourier.

D'autres lois régissant le fonctionnement du phalanstère mis en scène par Madách sont toutefois diamétralement opposées aux conceptions du pen-

neur français, à savoir la division du travail engendrant la monotonie et ne laissant plus de place à la créativité, l'intervention de l'autorité dans le domaine des relations amoureuses tout comme dans le choix du métier, le remplacement des contes de fées par des formules arithmétiques, ainsi que le fait que les mythes homériques sont relégués au musée. Fourier plaçait en effet la notion d'attraction passionnée au cœur de son système, excluant toute forme de contrainte. La division du travail telle qu'elle est présentée dans le tableau du phalanstère est une allusion de Madách à la théorie prônée par l'économiste écossais Adam Smith (1723–1790). Quant à l'importance accordée à l'arithmétique dans l'éveil des jeunes enfants³²⁴ et à la réduction de l'œuvre d'Homère à une pièce de musée,³²⁵ ce sont des références à la cité idéale de Platon. La présence du philosophe grec parmi les ouvriers que le vieillard autoritaire du phalanstère madáchien punit pour avoir rêvassé au lieu de garder son troupeau de moutons est un indice subtil renvoyant à deux éléments de l'utopie platonicienne désapprouvés par Madách.³²⁶

D'autres passages de la *Tragédie* contiennent des indices renvoyant à certains philosophes et scientifiques³²⁷ contemporains, plus particulièrement aux principaux représentants du matérialisme scientifique et philosophique : Jakob Moleschott³²⁸ et Ludwig Büchner.³²⁹ Ce mouvement philosophique connut une réception particulièrement intense en Hongrie dans les années précédant la rédaction du drame. A l'époque sombre de la répression, les écrits de ces philosophes révolutionnaires rencontrèrent une sympathie naturelle en Hongrie. D'une part, en raison de la persécution dont leurs auteurs furent l'objet : Moleschott et Büchner furent privés de leurs chaires à l'université. D'autre part, leurs thèses antireligieuses trouvèrent un vif écho dans la mesure où le clergé catholique hongrois s'était mis au service de l'occupant autrichien.

Dans la recherche hongroise, l'hypothèse d'une influence de Büchner sur Madách est affirmée depuis le début du XX^e siècle. En 1914, Géza Voinovich et Károly Kardeván, en 1957 István Sötér tentent d'en apporter la preuve. Voinovich fonde son argumentation sur le fait que Madách met dans la bouche de Lucifer le titre de l'ouvrage principal de Büchner, *Kraft und Stoff* (Force et matière).³³⁰ En 1961, le philologue allemand déjà évoqué, Dieter Lotze, conteste la validité de cette preuve, en précisant que le titre de ce livre, alors très populaire, ne prouve pas que Madách l'ait lu. Récemment, Ferenc Kerényi a tranché la question en révélant que ce fut le correcteur Arany qui avait rajouté le terme de « matière ». Kerényi présente toutefois la connaissance de ce livre comme certaine.³³¹ Dans plusieurs tableaux, notamment dans le troisième, Lucifer et l'Esprit de la terre paraphrasent en effet mainte idée de Büchner. Lotze cite de nombreux passages où un personnage de la *Tragédie* se fait le porte-parole du matérialisme de Büchner,³³² voire de Moleschott.³³³ Madách fait exposer les arguments du matérialisme mécanique par Lucifer et l'Esprit de la terre, ceux de la primauté de l'idée par Adam. La *Tragédie de l'homme* devient ainsi le champ de bataille des philosophies matérialistes et idéalistes.

Lotze en déduit une nette prise de position de l'auteur en faveur de l'idéalisme, en appuyant son argumentation sur la défaite de Lucifer et l'échec de la tentative de créer la vie dans le tableau du phalanstère. La déclaration d'Adam selon laquelle cette expérience serait vouée à l'échec peut effectivement être interprétée comme une polémique contre Büchner, lequel était favorable à la fabrication d'organismes artificiels.³³⁴ A notre avis, il serait toutefois simplificateur d'identifier Adam à Madách. Compte tenu de la culture encyclopédique de l'écrivain hongrois, il nous semble erroné de supposer qu'il rejetait en bloc toutes les nouvelles connaissances apportées par les représentants du matérialisme scientifique et philosophique et qu'il militait pour les idées considérées comme dépassées. En fait, si l'on en croit ses notes, Madách pensait qu'à son époque, la science progressait au détriment de la philosophie.³³⁵ Par ailleurs, il militait, comme nous l'avons vu, en faveur de l'impartialité de l'œuvre littéraire, l'énonciation de ses idées personnelles était donc contraire à sa conception esthétique.

D'autres remarques de Lotze nous semblent judicieuses. Selon lui, un passage du livre de Büchner, consacré à la religion des habitants du Groenland, aurait servi de modèle à la vision du monde qu'ont les esquimaux dans la *Tragédie*. Pour Büchner, le vœu le plus cher de la population arctique est une nourriture abondante.³³⁶ L'esquimau du quatorzième tableau se fait le porte-parole de cette idée : « Si tu es Dieu, fais qu'il y ait moins d'hommes / et plus de phoques ». ³³⁷ De la même manière, la vision moderne du criminel exprimée par Adam dans le tableau de Londres³³⁸ semble s'inspirer des théories professées par Büchner.³³⁹

Avant de clore cet aperçu, destiné à illustrer la substance philosophique et scientifique de la *Tragédie*, notons deux exemples de « plagiat par anticipation ». Plusieurs chercheurs hongrois attirent l'attention sur le fait que Madách anticipe sur des idées de Nietzsche. A la lecture de certaines affirmations de Lucifer relatives à la volonté de pouvoir innée à l'homme³⁴⁰ ou à l'éternel retour du même,³⁴¹ on croirait reconnaître des citations du philosophe allemand. Selon l'historien de la littérature Attila Fáj, Madách se serait inspiré de la conception cyclique de l'histoire de Giambattista Vico, redécouverte en Europe par la traduction de Jules Michelet, publiée en 1840 à Bruxelles.³⁴² Selon nous, la philosophie de l'histoire de Michelet, influencée par Vico et publiée dès 1835, est une autre source possible, quoique incertaine, aucun ouvrage de Michelet ne se trouvant dans la bibliothèque de Madách.

De la même manière, certaines prévisions scientifiques exprimées dans la *Tragédie* frappent par leur modernité. Songeons à l'explication du savant dans le tableau du phalanstère, selon laquelle « par catalyse, l'eau peut devenir une productrice considérable de chaleur³⁴³ », ce qui, selon un physicien hongrois, est expérimenté de nos jours dans la fusion thermonucléaire. D'une manière générale, Madách anticipe également sur la recherche d'énergies renouvelables en évoquant le fait que le soleil refroidit et doit être remplacé par d'autres

sources de chaleur. Songeons encore à la remarque du même savant, selon laquelle de nombreuses espèces végétales et animales ont cessé d'exister, voire même que les animaux utiles ont considérablement changé, ce qui évoque pour nous, lecteurs du début du XXI^e siècle, les organismes génétiquement modifiés. Par ailleurs, dans le tableau de l'espace, Madách évoque aussi l'hypothèse de civilisations extraterrestres,³⁴⁴ éventualité certes formulée déjà par Kant, mais défendue aussi par les astrophysiciens actuels F. Dyson, C. Sagan et S. Sklovsky.³⁴⁵

La mise en évidence d'exemples majeurs d'intertextualité philosophique³⁴⁶ et scientifique dans la *Tragédie* prouve d'une part la fidélité de Madách à ses conceptions esthétiques sur la vocation à la fois encyclopédique et polyphonique de l'œuvre littéraire destinée à durer. Elle prouve, d'autre part, que le public visé de ce drame était le lecteur/spectateur savant, capable non seulement de « reconnaître la présence de l'intertexte, mais aussi de l'identifier et de l'interpréter ». ³⁴⁷

II.4.2 L'intertextualité littéraire

Pour un observateur familier des grands classiques de la littérature allemande, la *Tragédie* abonde en allusions implicites et explicites à des chefs-d'œuvre de la littérature universelle que Madách supposait connus de ses lecteurs.

Le germaniste est frappé par le fourmillement de réminiscences du *Faust* goethéen. L'intertextualité se déclare par de nombreux indices.³⁴⁸ Les ressemblances sont formelles et ponctuelles. En effet, des analogies apparaissent au niveau de la structure, des personnages, des dialogues, de l'intrigue et du dénouement. Afin d'établir la nature du rapport entre les deux œuvres et afin de mesurer la distance qui les sépare, il convient de passer en revue les principaux points de contact entre les deux textes.³⁴⁹

Remarquons d'emblée qu'Adam, Lucifer et l'esprit de la terre semblent calqués sur Faust, Méphistophélès et l'*Erdgeist*. Notons ensuite qu'à l'instar de Wagner, le savant du phalanstère tente de créer l'homoncule. Par ailleurs, la constellation des personnages et l'action de plusieurs tableaux sont largement redevables au *Faust I* ou *II*. C'est ainsi que le premier tableau au paradis semble plagier le prologue au ciel, autant par son emplacement que par similitude des personnages.³⁵⁰ Celui de Constantinople, se clôturant sur l'apparition de sorcières, rappelle la nuit de Walpurgis et la cuisine de sorcières. Dans le même tableau, les couples Faust-Gretchen et Mephisto-Marthe ont manifestement servi de modèles à Tancrede-Isaure et Lucifer-Hélène. L'étudiant du tableau de Prague II évoque celui qui reçoit Mephistophélès dans le premier *Faust*. Le tableau de Londres fait penser à la fois aux scènes de la promenade de Pâques et de la cave d'Auerbach et, par son intrigue amoureuse, à la rencontre de Faust avec Gretchen. Ève sort, elle aussi, de l'église ; Adam, par l'intermédiaire de Lucifer, lui offre un collier.³⁵¹ En outre, l'apothéose d'Ève, sur laquelle s'achève ce tableau, semble imiter la réplique finale du *Faust I* : « Das

ewig Weibliche zieht uns hinan »³⁵² et le geste d'Hélène du *Faust II*.³⁵³ Le vol d'Adam et de Lucifer fait songer à celui de Faust–Méphistophélès dans les *Faust I et II*. Enfin, le dénouement des deux drames peut paraître identique, dans le sens où, dans les deux pièces, Dieu triomphe du diable.

On conviendra que le lecteur-spectateur qui identifie ces emprunts faits à Goethe, sans aller plus loin dans leur analyse, risque de se poser l'inévitable question de l'originalité du texte et de taxer la *Tragédie* de plagiat. Or, l'examen attentif des emprunts révèle que, dans le texte de Madách, leur fonction n'est pas la même que chez Goethe.

Si l'on compare les personnages principaux, les antinomies sont évidentes. Adam n'est pas l'homme de l'insatisfaction, révolté contre l'univers et ses propres limites ;³⁵⁴ il n'a pas une personnalité divisée et ne présente qu'occasionnellement des traits titanesques. Il n'est pas non plus l'homme *des grands desirs* et *des vastes ambitions*, mais il devient *l'homme du désespoir*.³⁵⁵ Il n'est pas instable comme Faust et ne se rend coupable d'aucun crime. On peut même affirmer qu'il se situe aux antipodes de Faust, si on considère que celui-ci connaît un « développement continu de son caractère dans une activité toujours plus haute et plus pure ». ³⁵⁶ L'opposition n'est plus aussi marquée si l'on conteste l'évolution de Faust pour voir, comme André Dabezies, « plutôt une répétition d'un même processus d'élan et d'échec dans les différents domaines de la vie humaine ». ³⁵⁷ En effet, Adam échoue aussi dans chacune de ces existences, mais son échec ressemble davantage à une désillusion progressive.

Le Lucifer de Madách n'a rien d'un diable médiéval traditionnel, qui entraînerait dans un tourbillon infernal Adam et les personnes qui s'attachent à lui. Par antithèse, songeons aux nombreux crimes commis par Faust sous l'influence de Méphistophélès, ne serait-ce que dans la première partie du drame. ³⁵⁸ Adam, lui, ne subit pas les tentations du diable. Lucifer se contente de lui transmettre sa vision désabusée de chaque nouvel idéal, jouant le rôle de l'homme rationaliste, sceptique, nihiliste. ³⁵⁹

L'Esprit de la terre, dans la *Tragédie*, détient un rôle beaucoup plus important que chez Goethe : il apparaît à plusieurs reprises et fait fonction d'ange gardien auprès d'Adam. Dans le tableau du phalanstère, où le savant s'apprête à créer la vie, Madách innove également : chez lui l'entreprise échoue par l'intervention de l'Esprit de la terre.

L'examen attentif des tableaux apparemment identiques révèle également de nombreuses différences. Ainsi, dans les deux scènes au paradis, le Dieu de Madách et celui de Goethe ne se ressemblent guère. Lucifer y fait figure de second créateur, renvoyant au gnosticisme, doctrine de philosophie religieuse dont les adeptes assimilent le monde matériel, œuvre d'un mauvais démiurge, au Mal. Selon André Lebois, Madách s'inspirerait plutôt « des Bogomiles – ou Bogarmiles – hérétiques arméniens, voire bulgares [...] Le dualisme bogomile est fondé sur la dualité dans la domination, de Dieu et du Diable, et sur leur combat éternel ». ³⁶⁰

La constellation formée par les couples du tableau de Constantinople évoque, certes, le jardin de Marthe. La jeune femme dont Tancrede tombe amoureux ressemble bien à Gretchen, sans toutefois céder comme celle-ci à son admirateur, lequel, à l'opposé de Faust, ne cherche pas à la séduire mais souhaiterait l'épouser. Sa dame de compagnie, qui rivalise de sensualité avec la voisine Marthe, porte le nom d'Hélène, évoquant ainsi le mythe d'Hélène du *Faust II* pour le tourner en dérision. Madách associait probablement au personnage d'Hélène le motif de l'infidélité. ³⁶¹

Le tableau de Londres, à première vue calqué sur l'épisode de la rencontre de Faust et Marguerite, constitue une contrefaçon délibérée. D'une part, Ève est déjà courtisée par un jeune homme qui semble lui plaire. La différence essentielle réside toutefois dans les personnalités diamétralement opposées des deux jeunes femmes et de leurs mères. Ève, comme tous les autres personnages du Londres capitaliste, est le produit d'une époque matérialiste. Elle se tourne vers Adam à partir du moment où elle apprend qu'il est un aristocrate voyageant incognito et bien qu'une gitane lui annonce qu'elle ne sera que sa maîtresse. A l'opposé de Gretchen, qui se résigne à ne jamais les porter en public, Ève accepte les bijoux sans scrupules et s'en pare à la première occasion. Alors que Gretchen est d'une profonde religiosité, Ève n'est pratiquante que par habitude. Enfin, plusieurs passages mettent en évidence son manque de sensibilité : elle jette sans hésitation le cadeau offert par son premier admirateur et se réjouit de pouvoir assister à une exécution. Elle est, indéniablement, un double profondément dégradé de Gretchen. Sa mère, personnage de premier plan contrairement à la mère de Gretchen, joue le rôle de l'entremetteuse qui préfère voir sa fille maîtresse d'un homme riche qu'épouse d'un pauvre artisan. Souhaitant favoriser l'union de sa fille avec l'inconnu, elle la laisse seule avec lui. Le vice, qui caractérise la mère et la fille, symbolise la force corruptrice d'une époque pervertie et impose simultanément l'idée d'hérédité, moderne pour l'époque. Rappelons enfin que dans le tableau de Londres Lucifer ne dispose pas du pouvoir qui permettrait à Adam de séduire Ève.

Au terme de cette rapide comparaison, il apparaît clairement que Madách lui-même met en évidence la filiation entre sa *Tragédie* et le *Faust* de Goethe, cela afin d'y opposer ses propres conceptions. La prise de conscience des écarts entre les passages de Madách et de Goethe requiert par conséquent un lecteur/spectateur compétent, capable de percevoir non seulement les ressemblances formelles, mais aussi de repérer les oppositions de fond. Les nombreuses réminiscences du *Faust* de Goethe troublent donc la lecture, tout en l'orientant vers une autre vision du monde. Aux yeux de Madách, le monde a changé à plusieurs points de vue depuis la genèse des deux versions du *Faust*. L'ordre moral évoqué par Goethe n'existe plus. A l'époque de l'industrialisation, les vertus de pureté, de dévotion, d'amour romantique, de respect d'autrui, voire de solidarité entre personnes de même condition ³⁶² ont disparu. Par la place centrale accordée à la Révolution Française, l'auteur hongrois signifie égale-

ment que l'époque où l'aristocratie avait un rôle important à jouer est définitivement révolue. Par l'absence d'idéalisation de la Grèce antique, si puissante dans le second *Faust*, Madách prend ses distances par rapport à certains aspects de la *Weimarer Klassik*. En s'abstenant d'inclure dans la série de ses tableaux historiques ne serait-ce qu'un épisode de l'histoire hongroise, il se démarque aussi de l'auteur du *Faust* allemand. Tout en rendant hommage à l'œuvre majeure de Goethe, il lui prête une signification nouvelle et la replace dans une perspective historique. Compte tenu du contexte historique et de genèse de la *Tragédie*,³⁶³ on ne peut enfin ignorer une intention politique de l'auteur. En entamant un dialogue avec l'œuvre de la littérature germanophone située le plus haut dans l'Olympe des classiques nationaux, Madách entre en compétition avec son auteur, ce qui équivalait à un défi lancé à l'opresseur autrichien méprisant à l'égard de la culture hongroise.

Malgré le grand nombre de références au *Faust* de Goethe, « le lecteur dont la mémoire convoque rapidement la culture classique »³⁶⁴ découvrira dans la *Tragédie* de nombreux liens d'intertextualité avec d'autres grandes œuvres de la tradition littéraire. Selon certains, *La Tragédie de l'homme* évoquerait *La Divine Comédie* de Dante. Par son titre d'abord, qui semble, tel un jeu de miroirs déformants, refléter les termes « divine » et « comédie » remplacés par leurs contraires, afin d'annoncer que l'intrigue de la pièce de Madách est tragique et qu'elle se déroule non pas dans les sphères de l'au-delà, mais sur la terre : « Le héros de Madách parcourt, contrairement à celui de Dante, le monde d'ici-bas [...] ».³⁶⁵ Par ailleurs, la présence dans la scène du phalanstère de grandes personnalités historiques, réduites à l'état de prisonniers ou d'écoliers, ne manque pas de rappeler les ombres des personnages mythiques et historiquement connus que le poète de la *Divine Comédie* rencontre dans le Purgatoire. Enfin, l'assomption d'Ève, personnage dénoncé auparavant comme incapable d'aimer, pourrait, selon nous, être un reflet ironique de la figure de Béatrice, symbole de l'amour mystique et permettant d'accéder à la contemplation de Dieu. Apparemment, c'est grâce à Ève qu'Adam retrouve la grâce divine, mais en réalité c'est grâce à une loi du déterminisme biologique : elle est enceinte. Autre antinomie importante : Dante était proche des dogmes de l'Eglise, « alors que Madách représentait un christianisme qui tente d'échapper à un resserrement dogmatique ».³⁶⁶ Dans sa leçon inaugurale à l'Académie hongroise (Kisfaludy Társaság), Madách cite Dante, Le Tasse, Milton et Klopstock comme exemples d'écrivains s'étant soumis aux contraintes du dogmatisme chrétien, dogmatisme qui empêche la religion de servir de source d'inspiration aux grandes œuvres littéraires.³⁶⁷

Par ailleurs, un grand nombre des motifs de la *Tragédie* renvoient à de grands textes littéraires. Monarque despotique, orgueilleux, solitaire et courtisé par ses anges, Dieu devenu personnage de théâtre ressemble, chez Madách, à la représentation byronienne de l'Être éternel, tout en étant simultanément, pour le lecteur hongrois de l'époque, un portrait satirique de l'empereur François-

Joseph. N'oublions pas enfin que le nom du diable est le même dans la *Tragédie* et dans *Caïn*, comme Károly Szász l'avait fait remarquer, et que les deux Lucifers se disent co-créateurs du monde et s'autorisent à médire de Dieu et de ses anges.³⁶⁸ Une seconde figure tyrannique, celle du pharaon du tableau d'Égypte se métamorphosant en monarque généreux, pourrait être le reflet du *Sardanapale* de Byron, qui donne tous ses trésors à son serviteur et ordonne la libération de ses esclaves.³⁶⁹

Le motif du rêve oriente le lecteur vers plusieurs classiques de la littérature universelle.³⁷⁰ Dans *Queen Mab* et *Prométhée libéré* de Shelley,³⁷¹ des visions du passé et de l'avenir émergent dans le cadre d'un rêve. Dans le *Caïn* de Byron, Lucifer promet au personnage éponyme la vision du passé, du présent et de l'avenir. Mais loin de tenir sa promesse, il le conduit seulement dans l'Hadès. Dans le *Faust* de Lessing, resté à l'état de fragment, un ange devait montrer à Faust l'histoire de l'humanité en rêve. Madách innove cependant en plaçant au centre de son drame un rêve dans le rêve,³⁷² lequel tourne au cauchemar mais est néanmoins idéalisé par Kepler.

Le motif de l'incarnation du héros dans des personnages historiques ou mythologiques se trouve chez Byron dans le *Difforme transformé*, où le diable fait défiler devant Arnold qui doit ne choisir qu'un seul rôle, les spectres de Jules César, d'Alcibiade, de Socrate, d'Antoine, de Demetrius, de Poliorcetes et d'Achille. Madách développe ce motif en faisant agir Adam sous les traits de plusieurs personnages célèbres et en poursuivant le panorama historique jusque dans un avenir lointain. L'idée de faire vivre à Adam toute l'histoire de l'humanité pourrait, du reste, trouver sa source d'inspiration dans le fragment déjà mentionné de Lessing. S'il n'existe pas de preuves que l'écrivain hongrois connaissait ce fragment, il est attesté par sa correspondance qu'il puisait dans l'esthétique de Lessing.³⁷³

Le voyage interstellaire d'Adam en compagnie de Lucifer semble s'inspirer de celui de Caïn et de Lucifer. Par ailleurs, il existe d'autres parallèles avec le mystère de Byron. Tout comme Adam, Caïn s'émerveille d'abord à la vue du globe terrestre s'éloignant, puis regrette sa compagne Adah, et souhaite revenir sur la terre. Comme l'Esprit de la terre dans la *Tragédie*, Lucifer lui affirme qu'il ne peut se détacher de la terre. Du reste, les deux femmes, Adah et Ève, démontrent dans leur discussion avec Lucifer une remarquable faculté de raisonnement.³⁷⁴ Les références au poète anglais représentent, selon nous, non pas une relecture destinée à donner de nouvelles significations aux œuvres du poète anglais, mais sont chargées d'une valeur politique, à dessein cachée. L'intertexte s'inscrit dans la stratégie délibérée de convoquer à la mémoire du lecteur le personnage de Byron, figure emblématique de la libération de la Grèce et, de manière plus générale, du droit à l'autodétermination des peuples.³⁷⁵ L'interprétation de l'intertexte qui incombe au lecteur savant s'apparente, dans ce cas précis, à un décodage de références qui cachent un sens, probablement dans l'intention de contourner la censure.

Enfin, le choix d'associer Adam et Ève à l'ange déchu Lucifer évoque à la fois la fée du *Queen Mab* de Shelley présentant un panorama historique (lors d'un voyage interstellaire)³⁷⁶ et le *Paradis perdu* de Milton, où l'archange Gabriel montre l'avenir à Adam et Ève afin de les rassurer avant leur départ du paradis. Mais chez Madách, « dans une transformation profonde de la vision consolatrice du salut, [...] le diable montre aux expulsés l'image de l'avenir, [...], dont l'effet déprimant pousse Adam au suicide ».³⁷⁷ Ce dernier exemple démontre, une fois de plus, que l'analogie est purement d'ordre formel, le contenu étant souvent différent, voire aux antipodes du modèle évoqué.

Le motif du suicide empêché est présent chez plusieurs prédécesseurs célèbres de Madách. Adam voulant se précipiter du haut d'un rocher n'est pas sans rappeler une fois de plus des héros de Byron, en particulier Manfred.³⁷⁸ Dans le *Paradis Perdu* de Milton, c'est Ève qui propose à Adam de mettre fin à ses jours, alors que dans la *Tragédie*, sa fonction est diamétralement opposée, elle sauve la vie d'Adam. Madách oppose donc à Milton une image plus positive de la femme.

Dans le tableau de Constantinople.³⁷⁹ le motif de l'incapacité du diable à s'en prendre à une vierge chrétienne évoque *Le magicien miraculeux* de Pedro Calderon de la Barca. Selon André Lebois, les ' Adams ' successifs rappellent l'auto sacramental *Le Grand Théâtre du monde*³⁸⁰ du même auteur, où les personnages sont obligés d'improviser sur scène.³⁸¹ A notre avis, le rôle du metteur en scène, assumé chez Calderon par ' le Monde ', n'est pas sans rappeler celui de Lucifer.

Parmi tous ces modèles hypothétiques, seule est attestée chez Madách la connaissance de Dante, de Milton, Le Tasse³⁸² et de Byron. L'écrivain hongrois possédait en traduction allemande la *Divine Comédie* ainsi que le *Caïn*, le *Difforme Transformé*, *Manfred*, *Sardanapale* et *Le Corsaire*. Il est probable qu'il se soit intéressé à Shelley, connaissant l'amitié qui le liait à Byron. A notre avis, même le choix des genres du mystère et de la poésie dramatique peut avoir été guidé par Byron, dont le *Caïn* est un mystère³⁸³ et le *Manfred* un poème dramatique. Madách peut avoir fait sien la conception de l'œuvre littéraire comme bien public dans lequel les écrivains contemporains et postérieurs puisent librement, conception que professait Byron, à en juger par ses préfaces où il annonce systématiquement l'œuvre dont il s'inspire.

Au terme de ce survol des traces d'œuvres de grands prédécesseurs, il apparaît clairement que le texte de la *Tragédie* est un cas particulièrement suggestif de réception productive. L'auteur dirige l'attention de son lecteur vers des modèles littéraires connus, généralement dans le but de leur opposer sa version à lui.³⁸⁴ S'adressant toutefois à mots couverts au lecteur, « l'intertextualité ne s'impose jamais de manière univoque ».³⁸⁵ Sollicitant la sagacité du lecteur, elle « pourrait être un élément qui sélectionne les lecteurs et finit par n'être compris que d'une élite »³⁸⁶ se caractérisant par une attente lettrée.³⁹⁷ Cependant, pour le lecteur complice, la présence massive de l'intertextualité

dans la *Tragédie* apporte la preuve que cette œuvre s'inscrit dans la tradition de la littérature européenne. Qu'il nous soit permis d'ajouter que cette prise de conscience était indéniablement le souhait de l'auteur et de son premier public hongrois, lequel se recrutait dans l'élite intellectuelle.

Un témoignage supplémentaire de l'enracinement de la *Tragédie* dans la tradition littéraire est l'exemple suivant de plagiat par anticipation. Le lecteur familier de Kafka sera interloqué par le début du premier tableau de Prague. Le dialogue de deux courtisans évoquant l'époque où « c'était une vraie fête, naguère, que de voir un bûcher flamber ! La cour et la noblesse y allaient sans manquer [...] C'était le bon temps ! Fini, tout cela ! »³⁸⁸ semble être une réminiscence des paroles nostalgiques de l'officier dans *La Colonie pénitentiaire* : « Ah ! Comme les exécutions étaient différentes autrefois ! Un jour d'avance, toute la vallée grouillait de public ; [...] le commandant apparaissait avec les femmes de sa famille, les fanfares réveillaient tout le camp ; [...] la société – nul fonctionnaire de quelque importance n'avait le droit de s'esquiver – la société se groupait autour de la machine ; le tas de chaises cannées est un pauvre reste de cette époque ».³⁸⁹ Bien évidemment, c'est Kafka qui aurait pu se souvenir du texte de son aîné. Cette filiation n'étant pas démontrable,³⁹⁰ la ressemblance ne peut s'expliquer que par une source commune, preuve supplémentaire de leur appartenance à la même aire culturelle.

II.4.3 Une œuvre contradictoire

Les caractéristiques que nous avons présentées justifieraient, à elles seules, l'affirmation selon laquelle la *Tragédie* se prête à des interprétations diamétralement opposées.

Son caractère antinomique ressort avec plus de clarté encore si l'on se rend compte que ce drame reflète une vision du monde à la fois conservatrice et progressiste. Chaque tableau peignant un épisode de l'histoire se présente d'emblée comme une vision idéalisée, et, simultanément, comme la distorsion de cet idéal, produite par Lucifer. Que l'on songe à l'État démocratique de Miltiade, à l'idéal chrétien qu'Adam croit trouver à Constantinople, à la Révolution française appelée à faire triompher la liberté, l'égalité et la fraternité, à la vision du capitalisme londonien, à l'État égalitaire du phalanstère.

Selon que l'on se contente d'identifier la sombre vision de l'histoire universelle donnée par Lucifer à celle de l'auteur ou qu'on cherche à déterminer celle-ci après la clôture du drame, on taxe la conception de l'œuvre de pessimiste ou d'optimiste et on croit pouvoir y lire une adhésion à une perspective de progrès ou à la possibilité d'une régression universelle.³⁹¹

Compte tenu du cadre mystique, ainsi que de l'absence du protestantisme dans les tableaux historiques, l'auteur peut être identifié comme chrétien, d'obédience catholique ou protestante. Si l'on prend en considération la mise en exergue du fanatisme religieux parmi les chrétiens orthodoxes et les catholiques, la disparition de la religion à partir de la Révolution française et le re-

fus du Seigneur de rassurer Adam, on est en droit de conclure à un éventuel anticatholicisme, voire à l'agnosticisme de l'écrivain hongrois. Selon l'élément sur lequel on s'appuie, on peut donc affirmer que l'auteur était croyant ou agnostique, catholique ou protestant.

La vision de la femme peut également être qualifiée de contradictoire. Dans la plupart des tableaux, Ève manifeste un grand nombre de vertus. Esclave en Egypte, elle se montre fidèle à son compagnon et solidaire de ses frères d'infortune. Elle y est même présentée comme moteur d'évolution, car c'est sa sensibilité qui fait progresser le pharaon vers la vision communautaire. Epouse de Miltiade, elle s'identifie si fortement à l'idéal démocratique qu'elle est prête à renier son époux, présenté comme traître. Courtisane romaine, elle témoigne d'un réel attachement à son compagnon de débauche et manifeste un souvenir intuitif de son innocence originelle. Sous les traits de la religieuse Isaure, elle reste fidèle à son vœu de chasteté, en tant que jeune aristocrate condamnée à mort, elle affronte courageusement son destin, refusant d'acheter sa libération en se liant à un révolutionnaire, ennemi de sa caste. Dans la scène du phalanstère, elle incarne une femme qui a préservé son instinct maternel.

Dans d'autres tableaux en revanche, elle perd sa supériorité morale. A Prague, elle joue le rôle de la femme adultère, frivole, superficielle, qui ne sait pas apprécier son époux à sa juste valeur. Dans le tableau parisien, elle surgit, vulgaire et cruelle, brandissant la tête d'un guillotiné et exigeant de Danton qu'il passe une nuit avec elle. Quant aux avatars d'Ève dans les tableaux de Londres et de la terre refroidie, nous les avons mentionnés plus haut. Il convient de compléter le tableau qu'offre de la femme la *Tragédie de l'homme* par le rappel de quelques figures féminines dont la caractérisation est peu flatteuse, telles que les courtisanes de Rome, la dame de compagnie d'Isaure, la mère de l'Ève londonienne, ou la gitane qui fait figure de sorcière.

Cette revue des personnages féminins est incomplète si l'on néglige deux procédés de l'auteur qui modifient dans un sens positif l'image de la femme. Le premier consiste à renoncer à une vision purement manichéiste. Aussi négatives qu'elles soient, les figures féminines possèdent, généralement, une qualité qui les rachète. La femme de Kepler est prise de remords lorsqu'elle prend conscience que son amant propose d'assassiner son mari ; la révolutionnaire, assoiffée de sang et de sensualité, n'est pas plus responsable de sa vulgarité que la mère d'Ève ou que la femme de l'esquimau qui n'obéit qu'aux traditions de son peuple.³⁹² Toutes ces figures féminines sont les produits de leur époque. S'il est malaisé de trouver des traits positifs dans le portrait d'Ève à Londres, il nous semble nécessaire de rappeler qu'elle est le seul personnage auquel l'auteur prête la faculté de s'élever au-dessus de la masse corrompue.

Le second procédé, destiné à établir un équilibre entre figures féminines sublimes et négatives (ou grotesques), consiste à créer deux figures qui se répondent. La courtisane Hippias fait face à Julia, fidèle compagne de Sergiolus ; l'Hélène corrompue à la pure Isaure, la révolutionnaire vulgaire à l'aristocrate

distinguée. Il est hors de doute que la peinture de la femme chez Madách est fortement nuancée. Toutefois, à maint lecteur-spectateur elle peut paraître traditionaliste ou au contraire progressiste. En effet, seule la prise en compte de la totalité des scènes permet d'éviter l'écueil de la simplification.

Il est clair à présent que la *Tragédie* instaure avec son lecteur/spectateur un discours polysémique et ouvert. Les questions soulevées ne trouvent jamais de réponses univoques, elles restent non résolues. La coexistence permanente de réponses antithétiques crée une tension, faisant osciller le lecteur entre les deux dimensions. Cette tension est, selon Zsuzsanna Máté, à l'origine des tentatives d'explication toujours renouvelées de la *Tragédie*.³⁹³

Chapitre III

L'ACCUEIL DE LA TRAGÉDIE PAR LES LECTEURS DE LANGUE ALLEMANDE (1862–1892)

La première étape du transfert de la *Tragédie* d'Imre Madách dans la sphère culturelle allemande, étape durant laquelle l'œuvre n'est accessible au public germanophone que par la lecture, s'étend de 1862 à 1892. C'est en effet en 1862, année même de sa publication, que la *Tragédie* est mentionnée pour la première fois dans l'espace germanophone et c'est en 1892 que la dernière étude précédant sa première représentation sur une scène de langue allemande voit le jour. Cette période comprend deux parties : jusqu'en 1885, le poème dramatique de Madách n'est connu que comme « drame dans le fauteuil », tandis qu'on constate, après cette date, la connaissance directe ou indirecte de l'adaptation théâtrale qui en a été faite à Budapest.

III.1 Les premières traductions et recensions (1862–1885)

Dans la période considérée paraissent six traductions complètes³⁹⁴ et une traduction partielle. Dès le 26 janvier 1862, soit dix jours après la parution de l'œuvre, une présentation de la *Tragédie*, illustrée par la traduction de quelques scènes,³⁹⁵ est publiée dans le *Pester Lloyd*.³⁹⁶ L'auteur en est le rédacteur littéraire et artistique de ce journal germanophone de Budapest, Adolf Dux (1822–1881), lequel s'était fait connaître en 1847 à Vienne par sa traduction de poèmes de Sándor Petőfi. Par la suite, il avait traduit des romans de József Eötvös, de Mór Jókai et des nouvelles de Pál Gyulai. A cette époque, Adolf Dux joue donc un rôle éminent dans le transfert de la littérature hongroise contemporaine vers les territoires de langue allemande. A en croire György Radó, l'un des grands spécialistes de Madách, sa traduction fragmentaire aurait été achevée plus tôt encore, en automne 1861. En effet, une lettre du romancier József Eötvös à Madách, du 9 janvier 1862, fait état d'une traduction qui lui a été remise lors de son séjour en novembre-décembre à Kissingen.³⁹⁷ N'ayant pas eu le loisir de comparer celle-ci au texte original, Eötvös l'envoie à Madách qui pourra, selon lui, effectuer ce travail lui-même, puisqu'il possède parfaitement l'allemand. Selon Radó, l'incertitude dans les dates s'explique par l'existence d'épreuves de la *Tragédie* auxquelles Adolf Dux pouvait avoir accès.³⁹⁸

Cette première traduction se limite à 335 vers du premier et du deuxième tableau, ainsi que de la scène de Londres. Pour ce qui est de sa qualité, nous partageons le point de vue de Radó qui lui reproche quelques écarts à la fidélité

lexicale et une syntaxe parfois forcée, tout en reconnaissant que le texte allemand, dans son ensemble, est compréhensible et expressif.³⁹⁹ Pour des raisons qui restent inconnues, Dux ne l'a pas achevée. Probablement a-t-il éprouvé des difficultés, ce que semble confirmer son désir de soumettre sa traduction au jugement de Eötvös.

En janvier 1863, deux numéros du journal allemand *Ungarische Nachrichten* annoncent qu'un certain Alexander Dietze travaille à la traduction de la *Tragédie* en Transylvanie et publie des morceaux choisis du tableau d'Égypte.⁴⁰⁰ En avril de la même année, un premier compte rendu critique du *Magazin für die Literatur des Auslandes* annonce à Leipzig la découverte de la *Tragédie* ;⁴⁰¹ il est suivi peu après par une notice informant les lecteurs qu'une traduction, sous la plume d'Alexander Dietze, est en cours.⁴⁰² Celle-ci n'est publiée qu'en 1865, un an après la mort de Madách.⁴⁰³ Il n'existe aucune trace de contacts personnels entre l'auteur et ce nouveau traducteur. Pourtant, il est probable qu'il y en ait eu, car dès le 10 mai 1863, János Arany, devenu ami intime de Madách, fait l'éloge de cette traduction et annonce sa publication prochaine dans six numéros du supplément de la revue *Pester Mode*.⁴⁰⁴ En l'absence d'informations biographiques sur le traducteur, l'on pourrait supposer que le succès de la *Tragédie* s'était propagé jusqu'en Allemagne, car Dietze était un Allemand de souche, né à Magdeburg. Il n'en est rien. Au terme d'études de philologie, ce dernier était entré en 1859 comme précepteur dans la famille des barons hongrois Splényi. Fait rare et digne d'être remarqué, il avait appris le hongrois et s'était attelé dès 1862 à cette traduction difficile. On peut imaginer qu'il avait découvert la *Tragédie* par l'intermédiaire des membres de la famille Splényi, lesquels pouvaient connaître János Arany, originaire comme eux de Transylvanie. Ainsi pourrait s'expliquer le fait que celui-ci avait lu, dès 1863, des extraits du travail en cours. Cette première traduction complète est entachée de maladroites lexicales et même de fautes d'orthographe et de grammaire. Citons en guise d'illustration un extrait du dialogue entre Lucifer et Dieu :⁴⁰⁵

DER HERR

So wisse, dass von Urzeit ich entwarf :
Was, jetzt verwirklicht, hat in mir gelebt.

LUCIFER

Und fühltest im Ideenkreis nicht verwebt
die Leere, allen Daseins Hindernis,
Die Dich zum Schaffen nothgedrungen riss ?
Nun dieses Hindernisses Namen heisst,
Sieh : Lucifer, der *Urverneinungsgeist*
Du siegest über mich, durch mein Verhängnis.
Dass ich in meinen Kämpfen ewig falle,
Doch *wieder* mich mit neuer Kraft erhebe.

Du zeugtest Stoff, ich habe Raum gewonnen,
Denn wo das Leben blüht, herrscht auch der Tod,
Wo selges Glück lacht, grämt Verstimmung sich,
Licht wandelt Schatten, Hoffnung, Zweifel nach.
Ich stehe dort, wo du bist, überall,
Soll, wer dich so erkennt, noch huldgen Dir ?

DER HERR

Ha, Geist des Widerspruchs ! Heb dich hinweg !⁴⁰⁶

Les imperfections s'expliquent, en partie, par la volonté du traducteur de rester fidèle au rythme. Si elles ont échappé à János Arany qui lisait l'allemand sans en avoir une connaissance approfondie, elles ont été fustigées en 1886 par le critique Julian Weiß et en 1895 par un traducteur, Károly Erdélyi (1859–1908). Le premier la qualifie de si peu réussie que personne n'aurait eu le courage de la lire en entier.⁴⁰⁷ Le second répertorie des fautes de compréhension, certes pardonnables après trois ans de pratique de cette langue difficile qu'est le hongrois.⁴⁰⁸

Compte tenu de la qualité médiocre de cette première traduction intégrale et de sa publication en Hongrie, l'on ne s'étonnera pas que malgré les deux éditions qu'elle connaît en 1865, elle n'ait pas atteint un large public. Néanmoins, elle a le mérite d'avoir donné une idée plus précise de l'œuvre aux lecteurs dont la curiosité avait déjà été éveillée par le premier compte rendu de l'œuvre de Madách.⁴⁰⁹ Cet article de trois pages, de la plume de Theodor Opitz, soulève du reste des interrogations. D'où l'auteur tient-il sa connaissance de l'œuvre, alors qu'il n'existe pas encore de traduction complète ? Ses références fréquentes à János Arany permettent de supposer un contact épistolaire avec le poète hongrois. Cela éclairerait l'origine des informations d'Opitz relatives au contenu détaillé des quinze tableaux. D'autre part, les brèves citations, à une exception près, ne sont tirées d'aucune des deux traductions existantes.⁴¹⁰ Par conséquent, l'on est en droit de supposer qu'Opitz les a traduites lui-même. Aucun dictionnaire biographique ne permet de vérifier si cet intellectuel allemand avait des origines hongroises ou des attaches familiales dans l'Empire des Habsbourg. Selon le *Sächsischer Schriftstellerlexikon*, Karl Theodor Opitz était né en 1828 et enseignait depuis 1862 dans un lycée de Leipzig. Nous avons découvert incidemment deux sources contemporaines révélant que ce critique avait une connaissance approfondie du hongrois. La première de ces sources, un article du 13 mai 1863, paru dans la même revue, évoque sa traduction de discours politiques de Deák et de Eötvös. La seconde est un article du *Grenzboten* leipzigois d'où il ressort qu'il avait également publié des traductions de poèmes de Petőfi en 1864.⁴¹¹ Par ailleurs, une étude hongroise récente, consacrée à la réception allemande de Petőfi, montre qu'Opitz, originaire de Silésie, avait appris le hongrois avec des émigrés et, qu'à partir des années 1860, il joue un

rôle actif dans la réception en question.⁴¹² Enfin, l'encyclopédie Meyer de 1891, l'inclut parmi les nouveaux traducteurs assurant le transfert de la littérature hongroise vers l'aire germanophone.⁴¹³

Le premier article se référant à la traduction de Dietze paraît en 1865 dans les *Blätter für literarische Unterhaltung* édités à Leipzig. Rudolf Gottschall, philologue et écrivain, attire l'attention sur ce travail et cite intégralement sa préface.⁴¹⁴

La comparaison des trois premières recensions, celle de Dux, d'Opitz et de Gottschall, met en évidence une série de points communs. Les trois critiques

- 1) prennent position quant aux ressemblances entre la *Tragédie* et le *Faust*
- 2) évoquent des poètes et des philosophes dont Madách aurait subi l'influence
- 3) situent l'œuvre par rapport à l'ensemble de la littérature hongroise et universelle
- 4) formulent un jugement sur l'œuvre (sur sa structure, sur certaines scènes, sur le dénouement, sur sa signification globale).

Ce même schéma caractérisera, dans l'ensemble, les critiques ultérieures. Les accents mis à l'intérieur de ce schéma interprétatif ainsi que les nouveaux éléments par lesquels les critiques l'élargissent nous donneront des indications sur l'horizon d'attente littéraire, politique, voire social propre à l'époque concernée.

Selon Opitz, la similitude avec le *Faust* goethéen est indéniable, sans toutefois porter atteinte à l'originalité intellectuelle de l'écrivain hongrois.⁴¹⁵ Sur ce point, il peut avoir suivi l'opinion de János Arany avec lequel il entretenait vraisemblablement des rapports. Dux, pour sa part, insiste, sans entrer dans les détails, sur la différence de forme et de conception entre la *Tragédie* et le *Faust*.⁴¹⁶ Son collègue de la revue *Blätter für literarische Unterhaltung*, Rudolf Gottschall, semble dévaloriser le drame hongrois par rapport au chef d'œuvre de la littérature allemande.⁴¹⁷ C'est ainsi que Wolfgang Margendorff interprète en effet le titre que Gottschall donne à son article : « eine ungarische Faustiade ». ⁴¹⁸ Selon nous, ce néologisme à la mode⁴¹⁹ souligne, au contraire, la conviction de Gottschall qu'il existe un mythe⁴²⁰ de *Faust*, intimement lié aux aspirations du XIX^e siècle. La conscience que les œuvres littéraires se constituent à partir de matériaux empruntés à une tradition culturelle ne s'était pas encore imposée à cette époque. Ce philologue sait, grâce à sa vaste culture littéraire, que le thème de *Faust* a été traité dans la plupart des littératures nationales⁴²¹ et il cite deux exemples tirés de la littérature polonaise contemporaine, *La comédie non divine* et *Iridion à Rome*,⁴²² qu'il connaît grâce à ses origines silésiennes. Cette nouvelle optique, de nature comparatiste, le rend attentif aux différences entre la *Tragédie* et le *Faust* goethéen. En dépit de réminiscences évidentes, la conception des deux poètes est, selon Gottschall, diamétralement opposée. Alors que Goethe concentre l'idée faustienne sur la vie d'un individu, « Madách la transpose, par une migration des âmes visionnaire, dans l'histoire universelle ». ⁴²³

La *Tragédie* serait même supérieure au *Faust* allemand, car elle reflète les progrès récents des sciences naturelles : « Les vieux prodiges ‘ faustiens ’ usés sont remplacés par les merveilles de l’univers et de la création ». ⁴²⁴ Par ailleurs, la comparaison du premier tableau de Madách avec le prologue au ciel de Goethe met en lumière une particularité importante du portrait de Dieu le père. Dans le refus par ce dernier de toute critique émanant de son subordonné Lucifer, Gottschall voit l’attitude d’un autocrate moderne. ⁴²⁵ Cette remarque n’est pas innocente de sa part. Né en 1823 à Breslau, ⁴²⁶ cet écrivain et philologue ⁴²⁷ étudie à Königsberg où il participe activement au mouvement libéral, ce qui lui vaut l’exclusion de l’université locale, puis de celle de Leipzig. Quelques années plus tard, il est autorisé à poursuivre ses études, à Berlin d’abord, puis de nouveau à Königsberg où ses conceptions libérales l’empêchent toutefois d’accéder à un poste de professeur après la soutenance de sa thèse. Gottschall s’est donc heurté à des autocrates modernes et semble faire allusion à un ou plusieurs monarques contemporains. L’on peut supposer que Gottschall croyait reconnaître l’empereur François-Joseph sous les traits du Seigneur tyrannique. S’il n’a pas exprimé ouvertement cet avis, cela peut s’expliquer par l’évolution de ses rapports avec le système monarchique : en 1864 en effet, il reçoit du roi de Saxe le titre de Conseiller de la cour (*Hofrat*). Par ailleurs, ne connaissant pas la satire de Madách mentionnée au premier chapitre, ⁴²⁸ il peut ne pas avoir soupçonné chez lui de telles intentions.

Par ailleurs, Gottschall atténue la ressemblance avec le *Faust* gothéen en mettant en évidence l’ascendant exercé par le *Caïn* et le *Manfred* de Byron, deux œuvres qui, selon lui, ont influencé toutes les littératures slaves et la littérature magyare, ce qu’illustre le poème *Etoiles sombres* de Sándor Petőfi. ⁴²⁹ Adolf Dux, de son côté, attire l’attention sur la filiation entre la *Tragédie* et *Le Paradis perdu* de Milton. ⁴³⁰ Quant à Opitz, son article témoigne surtout d’une grande familiarité avec la littérature hongroise, familiarité qu’il semble d’ailleurs supposer chez ses lecteurs. En effet, il se réfère à János Arany sans rap-peler son prénom et sans citer ses œuvres. Par ailleurs, il rapproche la *Tragédie* de la *Divine comédie* et admire l’audace et le caractère grandiose de la conception du drame hongrois. ⁴³¹ Pour ce qui est de l’influence de penseurs, seul Gottschall souligne celle de Fourier et de Hegel. Selon lui, certains tableaux historiques semblent illustrer la *Phénoménologie* de ce dernier. ⁴³²

S’agissant de la place qui revient à la *Tragédie* dans une hiérarchie nationale et mondiale des œuvres littéraires, les jugements des trois critiques diffèrent. Selon Dux, l’absence de toute dimension patriotique fait de la *Tragédie de l’homme* une œuvre charnière de la littérature hongroise. ⁴³³ Opitz considère que Madách n’est pas un poète de premier ordre, car son imagination est insuffisante. « Sinon, poursuit-il la *Tragédie de l’homme* devrait compter parmi les œuvres les plus importantes que possède la littérature universelle [...] ». ⁴³⁴ Seul Gottschall regarde Madách comme un talent poétique exceptionnel, de la même envergure que Petőfi. A ses yeux, la *Tragédie* est « une production vé-

ritablement géniale dans laquelle la réflexion conserve partout une hauteur universelle ». ⁴³⁵

Ces premiers critiques – soucieux de donner un résumé descriptif du contenu de la pièce – formulent peu de jugements sur des tableaux donnés. Dux émet des objections sur l’omission de certains événements historiques importants, comme la Réforme. ⁴³⁶ La seule scène que Gottschall et Opitz commentent, l’un et l’autre, est celle du phalanstère. Opitz exprime sa satisfaction d’y voir démasquées les faiblesses du socialisme et ironise sur la société parfaite des socialistes. ⁴³⁷ Gottschall s’abstient de remarques polémiques contre les socialistes contemporains. Selon lui, Madách se moque dans ce tableau, avec une ironie fine et spirituelle, de la doctrine du socialisme utopique visant à apporter le bonheur au monde entier. ⁴³⁸ Notons au passage que les remarques antisocialistes d’Opitz renvoient aux luttes idéologiques du moment. En effet, le premier parti socialiste allemand, l’*Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein* de Ferdinand Lassalle, venait d’être fondé à Leipzig (1863). Son objectif était la mise en place d’un régime socialiste par des moyens pacifiques et démocratiques. Toutefois, sa seule existence suffisait à inquiéter les esprits conservateurs.

Le dénouement du drame est également la cible de la critique des premiers commentateurs. Gottschall, lui-même auteur dramatique, ⁴³⁹ reproche à Madách de faire déboucher son œuvre sur « la mer bleue d’un optimisme trop confiant ». ⁴⁴⁰ Dux critique le caractère inattendu du dénouement optimiste. ⁴⁴¹ Opitz, lui, ne porte pas de jugement et donne une interprétation nuancée de la fin du drame. A son sens, celle-ci signifie le point de départ de la véritable tragédie de l’humanité. ⁴⁴²

Seul l’un des trois critiques se prononce sur le sens de l’œuvre. Opitz, de confession protestante à en juger par ses origines saxonnes, partage probablement les critiques que Madách formule contre l’église catholique et considère que la quintessence du drame est la glorification de la religion. ⁴⁴³ Cette interprétation est d’autant plus surprenante que celle d’Adolf Dux lui est diamétralement opposée. S’adressant dans les colonnes de son journal pestois à des lecteurs majoritairement catholiques, il déplore le risque que la foi du lecteur ne soit ébranlée par la longue série de déceptions mises en scène par Madách. ⁴⁴⁴ Nous avons là une allusion au pessimisme qui se dégage de chaque tableau, sans toutefois que le mot soit prononcé.

L’étude de ces trois recensions nous enseigne que la proximité temporelle de la lutte pour la liberté hongroise, qui avait assuré une renommée européenne à Sándor Petőfi, découvert peu auparavant, et plus encore, la connaissance de la littérature d’Europe occidentale et centrale jouent un rôle catalyseur dans l’évaluation positive de la *Tragédie*. Par ailleurs, depuis l’issue sanglante du soulèvement hongrois de 1848 et la décennie de répression qui lui succéda, les sympathies pour la Hongrie et sa culture allaient en augmentant. L’ouverture de clubs hongrois dans l’Est et le Sud de l’Allemagne, à Iéna (1860), ⁴⁴⁵ à Halle (1868) ⁴⁴⁶ et à Hohenheim, près de Stuttgart (1869), témoigne en outre de

l'arrivée d'exilés hongrois appartenant à l'intelligentsia. Quant à la ville de Leipzig, lieu de parution des deux hebdomadaires, *Blätter für literarische Unterhaltung* et *Magazin für die Literatur des Auslandes*, elle ne pouvait être tout à fait étrangère à la culture hongroise du fait de la présence importante d'étudiants hongrois dans ses murs. Leipzig était, en effet, la ville universitaire privilégiée des Hongrois protestants. Enfin, pendant l'insurrection viennoise d'octobre 1848, Leipzig avait fait preuve d'une attitude pro-révolutionnaire.⁴⁴⁷

Ces trois comptes rendus seraient les seuls documents des années 1860 parus sur Madách dans l'aire culturelle allemande si la mort prématurée de l'écrivain n'avait pas suscité la publication d'articles nouveaux. En 1864, plusieurs périodiques autrichiens et allemands publient des notices nécrologiques.

Il n'est pas surprenant que la presse autrichienne se fasse l'écho de la disparition de l'écrivain hongrois qui, depuis 1861, avait joué un rôle éminent sur la scène politique et littéraire. Trois quotidiens viennois de renom, le *Wiener Zeitung*, le *Neue Freie Presse*, le *Wiener Fremdenblatt* et un journal allemand de la capitale hongroise, le *Pester Lloyd*, publient de brefs articles quatre jours après son décès.⁴⁴⁸ Toutefois, compte tenu de la célébrité que Madách avait acquise, le nombre des articles est peu élevé, et reflète le froid consécutif à l'échec du rapprochement entre Vienne et Budapest. Rappelons que l'espoir d'un renouveau de la vie constitutionnelle s'était soldé par la dissolution du parlement, suivie d'un vaste mouvement de boycottage de l'impôt. Par son insignifiance et par sa date tardive (12 octobre), la notice pestoise confirme l'existence de relations tendues. Nous y reviendrons.

Parmi les réactions allemandes, l'une est un article d'un quotidien de Breslau, capitale de la Silésie prussienne,⁴⁴⁹ les deux autres des articles de la presse leipzigoise, d'une ampleur remarquable si on les compare aux notices viennoises. L'article du *Magazin für die Literatur des Auslandes*, signé d'Adolf Dux, est significatif à maints égards. Sa longueur, importante par rapport à la notice du même auteur publiée à Pest, révèle tout d'abord l'existence d'une censure défavorable à Madách. Le ton élogieux utilisé par Dux pour informer le public allemand du brillant discours parlementaire de Madách en 1861 montre qu'en territoire allemand il n'a pas les mains liées. Envoyé de Pest, cet article corrobore ensuite notre hypothèse selon laquelle Theodor Opitz, auteur de la première recension allemande de 1863, entretenait des contacts personnels avec des cercles littéraires hongrois. Au début de sa notice nécrologique, Adolf Dux rappelle en effet aux lecteurs l'article d'Opitz. En ce qui concerne le jugement porté sur l'œuvre principale de Madách, il est sensiblement le même que celui dont nous avons rendu compte précédemment. A la différence près que Dux se contente ici de mettre en valeur la qualité principale de la *Tragédie de l'homme*, à savoir son caractère universel. Tout en laissant transparaître des doutes sur « la valeur absolue de cette œuvre », ⁴⁵⁰ il attire sur elle l'attention du public allemand, ainsi que sur un livre inachevé de l'auteur qui serait un pendant humoristique à la *Tragédie*. Par ailleurs, Dux affirme détenir d'un ami de l'écrivain des informations précises sur la vie et l'œuvre de jeunesse de Madách.⁴⁵¹

Le second article leipzigois, publié tardivement dans l'*Illustrierte Zeitung*, tire ses informations sur la biographie de Madách d'une autre source⁴⁵² et s'adresse manifestement à un public à la fois plus populaire et plus conservateur. Il accorde une large place aux ancêtres illustres du poète, affirme que Madách était étranger à la lutte anti-habsbourg et relate dans un style mélodramatique les événements de sa vie avec de nombreuses inexactitudes. L'auteur anonyme de cet article communique à ses lecteurs jusqu'aux moindres détails de la découverte de la *Tragédie* par János Arany, mettant en circulation des informations que l'on retrouvera pendant longtemps dans l'arsenal des détracteurs de Madách. Nous songeons en particulier à la précision selon laquelle János Arany crut d'abord avoir affaire à « une imitation faible et mal comprise du *Faust* goethéen ». ⁴⁵³ Cet article mérite l'attention pour une seconde raison : son auteur affirme qu'une traduction de la *Tragédie* par Karl Maria Kertbény⁴⁵⁴ serait en cours d'impression. Même si celle-ci n'a jamais vu le jour, cette remarque révèle que ce traducteur célèbre à l'époque s'était intéressé au drame de Madách et pouvait, de ce fait, avoir attiré sur lui l'attention d'écrivains allemands.

Le dernier document consacré à Madách au cours de cette première période est un article d'un dictionnaire biographique autrichien, paru en 1867.⁴⁵⁵ Consacré à la vie, ainsi qu'à l'activité politique et littéraire de l'auteur, ce texte est remarquable à plusieurs points de vue. D'abord par sa longueur de trois pages et demie, ensuite par sa bibliographie rassemblant la liste complète des articles parus sur Imre Madách et son œuvre en langue allemande,⁴⁵⁶ enfin par la place qu'il accorde à l'attitude critique du parlementaire Madách face à la politique autrichienne. Le ton de cet article fait sentir le changement survenu dans les rapports de l'Autriche avec la Hongrie. Après la défaite devant l'armée autrichienne à Sadowa, ainsi que la perte de la Vénétie, François-Joseph tenta de relever l'Autriche par le compromis de 1867 qui divisait la Monarchie en deux Etats : la Cisleithanie et la Transleithanie, le premier à dominante allemande, le second sous domination magyare. L'heure était donc à l'autocritique rétrospective. Ainsi Wurzbach dénonce-t-il l'incarcération injuste de Madách et cite quelques-unes des expressions originales de son célèbre discours, publié en traduction allemande dans les annales du parlement hongrois, qui ridiculisent des hommes politiques autrichiens d'alors.⁴⁵⁷ S'adressant à un public conservateur, il insiste cependant sur l'indifférence de Madách face au soulèvement anti-habsbourg et passe sous silence son divorce. Quant à la « l'œuvre qui a fondé sa renommée », ⁴⁵⁸ Wurzbach évoque les circonstances précises de sa découverte par Arany et met en lumière le pessimisme ainsi que le caractère universel, non patriotique de la *Tragédie*.

En dépit de cette réévaluation de Madách dans la nouvelle Autriche-Hongrie, l'absence de documents pendant les dix-huit années suivantes pourrait nous amener à conclure à une éclipse d'intérêt pour la *Tragédie*. Il semble en fait qu'une partie de la littérature critique s'y rapportant ait disparu. « Une critique malveillante et incompréhensive rejette en bloc l'œuvre de Madách [...] » : ⁴⁵⁹

Écrite en 1885, cette remarque se réfère probablement à plusieurs publications du début des années 1880, voire antérieures. D'autres critiques font également allusion à des textes perdus. À notre avis, s'il s'était agi d'études longues, elles nous seraient parvenues ou auraient fait l'objet de réactions dans l'un des camps, hongrois ou allemand.

III.2 Les signes avant-coureurs d'une carrière théâtrale en langue allemande (1886–1892)

Malgré ces indices attestant l'existence de publications sur la *Tragédie* entre 1867 et 1885, il demeure que c'est une impulsion venant du pays d'origine de Madách qui intensifie en 1883 la réception de langue allemande. Cette année-là a lieu la première adaptation scénique par Ede Paulay. Le succès de cette représentation donnée au Théâtre national de Budapest attire de nouveau l'attention du monde germanophone sur la *Tragédie*, même si l'article du *Pester Lloyd* qui lui est consacré déplore l'appauvrissement considérable que ce drame d'idées subit.⁴⁶⁰ Une véritable vague de traductions prouve un regain d'intérêt. Celles-ci sont précédées ou suivies de critiques plus développées qu'antérieurement. En 1886 paraissent deux traductions, l'une d'Alexander Fischer,⁴⁶¹ l'autre de Josef Siebenlist.⁴⁶² La première est partielle, dans la mesure où Fischer a transposé l'adaptation d'Ede Paulay.⁴⁶³ Au caractère tronqué s'ajoutent, selon Radó, de nombreuses fautes de traduction et de syntaxe.⁴⁶⁴ Un critique de l'époque constate qu'elle « laisse encore à désirer, mais elle est lisible et donne au moins une idée de la beauté de l'œuvre ». ⁴⁶⁵ En dépit de ces faiblesses importantes, cette traduction – publiée d'abord à Budapest – est vite épuisée et deux fois rééditée à Leipzig au cours de la même année 1886. Descendant bilingue d'Allemands de Hongrie, Fischer (1853–1888), qui était employé de banque, avait manifestement le sens des affaires. Son second et dernier travail littéraire devait être une biographie de Sándor Petőfi,⁴⁶⁶ laquelle se vendit certainement bien, étant donné la popularité du poète depuis 1847 (date de la première traduction allemande de ses poèmes) et surtout après qu'il fut devenu le martyr le plus célèbre de la répression autrichienne.

Quant à Josef Siebenlist, l'envie de traduire la *Tragédie* lui avait été inspirée par une représentation hongroise de la *Tragédie* à Bratislava en 1884. Après des études de droit et de philosophie, Siebenlist (1847–1897) travaille comme rédacteur d'un journal allemand de Bratislava (*Der Westungarische Grenzboten*), puis d'un quotidien viennois (*Neuigkeits-Weltblatt*). Comme le titre de ce dernier le laisse entendre, Vienne vit alors – quoiqu'avec un certain retard par rapport à Paris et Londres – à l'heure de la culture de masse, tant exécutée par Flaubert et Zola. Les autres travaux littéraires de ce traducteur témoignent du même phénomène : il écrit des livrets d'opérettes qui sont, pour la plupart, des adaptations d'œuvres de la littérature espagnole. Quant à sa traduction de la *Tragédie*, peu remarquée par le public germanophone de la Double Monar-

chie, Siebenlist l'avait dédiée à l'archiduc François, sans trouver pour autant en lui le mécène qui lui aurait frayé le chemin vers une maison d'édition de renom. Tout en étant la plus fidèle des trois qui existent à ce jour,⁴⁶⁷ sa traduction est publiée à frais d'auteur à Bratislava et à Leipzig et ne connaîtra pas de réédition.

En 1887 et 1888 deux nouvelles traductions voient le jour, celles d'Andor von Sponer⁴⁶⁸ et de Julius Lechner.⁴⁶⁹ Issu d'une famille germanophone de Hongrie, Sponer (1843–1917) avait été notaire avant de siéger au parlement. Son œuvre de traducteur est importante : parmi les poètes hongrois il traduit Arany et Petőfi, parmi les auteurs étrangers Byron, Moore, Goethe, Heine, Uhland, Hugo et Béranger. Dès 1886, la parution prochaine de sa traduction est annoncée dans un quotidien berlinois.⁴⁷⁰ Publié d'abord en Hongrie (à Késmárk) chez l'éditeur allemand Paul Sauter, elle connaît deux rééditions à Leipzig chez Otto Wigand, en 1891 et en 1899. Morvay et Reinhard répertorient plusieurs omissions de vers.⁴⁷¹ Dans son étude comparée des traductions, Radó fustige ce traducteur – marxisme oblige – pour les signes manifestes de son conservatisme, tels que l'emploi de sa particule de noblesse, la dédicace à une comtesse Csáky et enfin la mise en exergue d'un poème du comte August von Platen-Hallermünde.⁴⁷² Radó reconnaît toutefois à Sponer le mérite d'avoir accompli un réel travail littéraire.⁴⁷³

La traduction de Julius Lechner⁴⁷⁴ réunit deux avantages : elle est publiée en Allemagne, chez le grand éditeur leipzigois Reclam, et sa préface est signée par Mór Jókai, romancier hongrois populaire en Autriche et en Allemagne. Selon une étude de Klara Ney, elle paraît à plusieurs milliers d'exemplaires, dont deux mille sont écoulés à Leipzig et à Vienne le premier jour de sa parution.⁴⁷⁵ Un tel succès ne peut s'expliquer que par un battage publicitaire extraordinaire, rendu possible par la préface de Jókai, dont une centaine de romans se trouvait sur le marché du livre allemand et autrichien.⁴⁷⁶ Malgré ces atouts qui la prédestinaient à atteindre un large public, cette traduction ne connaît qu'une seule réédition tardive, en 1916. Cet insuccès s'explique-t-il par sa qualité médiocre ? À en croire Radó, cette traduction est, à quelques maladroites près, d'un niveau à peu près égal à celui du texte de Sponer.⁴⁷⁷ Selon un autre critique hongrois ayant comparé les cinq traductions entre elles, c'est celle de Lechner qui peut être considérée comme la plus réussie.⁴⁷⁸ Nous aurons l'occasion d'éclairer les raisons profondes de cette énigme dans un chapitre ultérieur. Étonnamment, il n'a été à aucun moment reproché à Lechner d'avoir employé le vocabulaire goethéen. Pourtant, parmi les sept traducteurs dont nous avons pu consulter le travail, il est le seul à avoir choisi pour l'auto-définition de Lucifer une expression quasi identique à la célèbre formule de Goethe « ich bin der Geist, der stets verneint » :

LUCIFER

Empfandest du nicht die schauerliche Leere
Die alles Werden hat gehemmt so lang,

Und immer hemmend dich zu schaffen zwang ?
War dieses Hindernis nicht Lucifer,
Der Geist, der stets verneint seit alters her ?

Une cause apparente de l'insuccès de Sponer et de Lechner pourrait avoir été la parution d'une nouvelle traduction de la plume d'un concurrent de taille, Ludwig Dóczi (1845–1919).⁴⁷⁹ Personnage à double appartenance, celui-ci est alors connu en Autriche et en Allemagne par ses comédies, ainsi que par ses transpositions de poèmes d'Arany et de Vörösmarty. A cette époque, Dóczi occupe en outre, depuis 1879, la fonction de directeur de presse de la monarchie. Grâce à la célébrité de ce traducteur, son texte sera réédité à deux reprises en 1891 et servira longtemps pour les mises en scène. Mais il n'a pas pour autant porté chance à la *Tragédie*. Déjà la critique contemporaine souligne que Dóczi a commis l'erreur d'être infidèle au rythme de la langue de Madách en utilisant la technique de versification du *Faust*,⁴⁸⁰ qu'il avait traduit auparavant. En effet, il a transformé la moitié des vers iambiques sans rime en vers rimés. Toutefois, pour ce qui est de la fidélité sémantique, sa traduction est irréprochable et, tout au moins dans le passage que nous avons sélectionné, Dóczi évite de toute évidence le vocabulaire de Goethe :

LUCIFER

Doch war ein Riss in dem, was du gedacht,
Der gegen Sein und Werden stets sich spreizte,
Und grade so zum Schaffen zwang und reizte.
Dies *Hemmungselement* heisst Lucifer
Und sein *Beruf* ist ewig zu verneinen.⁴⁸¹

Toutefois, le souci de contourner la formule goethéenne amène ce traducteur à employer parfois un vocabulaire lourd et maladroit, en l'occurrence le mot composé et la tournure infinitive. Utilisant le substantif « Beruf » au sens luthérien de vocation (Berufung), il confère au texte une tonalité archaïsante. En outre, il substitue la tournure « sein Beruf ist ewig zu verneinen » à la proposition relative « der Geist, der stets verneint », sans pour autant renoncer au verbe « verneinen » qui fait écho à la formulation goethéenne. Ainsi confère-t-il à l'expression de Madách l'allure d'une mauvaise copie.

En 1891 paraît également la sixième traduction de ces années 80–90, celle d'Eugen Planer à Halle.⁴⁸² Planer est le seul parmi les traducteurs rencontrés jusqu'ici sur lequel toute indication biographique fait défaut. Seul indice en notre possession: il a signé sa préface à Graz. Il descend donc probablement d'une famille bilingue de la Double Monarchie.⁴⁸³ Sa traduction ne se caractérise, selon Radó, ni par des qualités, ni par des défauts extraordinaires.⁴⁸⁴ Elle aura néanmoins l'honneur d'être retravaillée une trentaine d'années plus tard.

Avec le travail de Planer se clôt la série des traductions produites en l'espace de cinq ans.⁴⁸⁵ Quant à l'origine des traducteurs, il s'agit, dans la majorité des cas, d'Autrichiens bilingues, le hongrois, langue minoritaire, n'étant pas enseigné à cette époque à l'étranger. Ces transpositions si rapprochées dans le temps sont les signes précurseurs d'une période d'intérêt aussi brève qu'intense dont nous rendrons compte dans le chapitre suivant. Mais nous voulons, au préalable, porter notre attention sur la littérature critique et sur les prises de positions d'écrivains et publicistes des années 1880/90.

Les critiques que nous allons examiner ci-après sont : cinq articles de revue, une publication indépendante,⁴⁸⁶ l'introduction à la traduction d'Andor Sponer, enfin les annonces de la traduction de Dóczi par la *Neue Freie Presse* de Vienne et par le *Pester Lloyd*. Dans ces critiques, dont l'étendue reflète l'importance accrue accordée au drame de Madách, l'on rencontre des considérations du même ordre que dans les premiers commentaires des années 1860. Toutefois, un grand nombre de caractéristiques viennent s'ajouter, attestant que leurs auteurs sont des témoins d'une époque dont l'horizon d'attente littéraire et philosophique s'est modifié. Par ailleurs, tous les critiques ont connaissance de la représentation hongroise et veulent apporter leur contribution à une adaptation allemande.

Alexander Fischer,⁴⁸⁷ traducteur de l'adaptation de Paulay, prend les devants en ce qui concerne les avantages d'une mise en scène. Selon lui, elle rapprocherait cette œuvre du grand public, dans la mesure où elle la ferait connaître à de plus vastes couches de la population, encore récalcitrantes à la lecture, mais ouvertes aux plaisirs visuels du théâtre. Une représentation, aussi peu apte qu'elle soit à communiquer toute la profondeur de l'œuvre, est, à l'en croire, un moyen d'élargir le champ des lecteurs germanophones.⁴⁸⁸ Témoin d'une adaptation ovationnée, Fischer n'est pas conscient du risque qu'une mise en scène manquée peut conduire à un rejet complet de l'œuvre.

Romulus Katscher comprend son article comme un ensemble d'informations sur Madách destinées à un futur public, une première mise en scène étant en effet en préparation au *Burgtheater* de Vienne.⁴⁸⁹ Son article étant édité à Leipzig, dans la revue *Unsere Zeit*, l'on peut s'étonner que Katscher cherche à informer le public viennois. Cette contradiction pourrait s'expliquer par une éventuelle popularité de la revue leipzigoise dans l'empire austro-hongrois. Mais cette revue ne figure pas dans le catalogue de la bibliothèque universitaire de Vienne, éditée en 1898.⁴⁹⁰ Il y a tout lieu de croire par conséquent que l'article de Katscher fut écrit à l'origine pour une revue autrichienne, l'auteur étant citoyen bilingue de la Double Monarchie.⁴⁹¹

La plupart des critiques mentionnent l'existence de plusieurs traductions. August Siebenlist, frère du traducteur du même nom, considère même l'examen scientifique des traductions comme une question brûlante,⁴⁹² Cet appel sera entendu : dès 1892 paraît la première comparaison,⁴⁹³ en 1895 la seconde.⁴⁹⁴ Rédigés en hongrois, ces articles ne pouvaient atteindre que les lecteurs

bilingues de l'Autriche-Hongrie. On pourrait donc regretter qu'aucun Allemand de Hongrie n'ait pris cette initiative, si l'expérience n'enseignait pas qu'un tel examen, aussi objectif et approfondi qu'il soit, aurait eu peu de chance d'être pris en compte. En effet, la réédition, tout comme le choix d'une traduction pour une mise en scène, semble être indépendante de ses qualités. Des facteurs extra-littéraires auxquels nous avons déjà fait allusion, comme par exemple les relations d'un traducteur avec les milieux de l'édition et/ou le monde du théâtre sont décisives.

Dans la perspective d'une représentation allemande, les commentateurs des années 80/90 soulèvent la question de savoir si le drame hongrois relève réellement du genre dramatique. Julian Weiß affirme que la *Tragédie* n'a pas été écrite pour le théâtre, étant « un poème fantastique découpé en scènes ». ⁴⁹⁵ Selon Alexander Fischer, Madách aurait prouvé par le tableau de Paris qu'il était dramaturge. ⁴⁹⁶ Il nie toutefois que l'ensemble de la pièce, tout comme le *Faust* de Goethe, mérite d'être qualifié de drame. « Pour cette raison, la tentative d'une représentation scénique de la *Tragédie de l'homme* et du *Faust* complet demeure une tentative ». ⁴⁹⁷ Fischer parle ici en connaissance de cause, faisant partie avec Dóczy des traducteurs-critiques qui avaient assisté à la mise en scène à Budapest aussi bien de la *Tragédie* que du *Faust I*. Nous avons déjà évoqué les motivations qui font néanmoins souhaiter à Fischer que l'œuvre soit jouée sur une scène de langue allemande. Plusieurs critiques s'accordent sur l'absence de caractère dramatique dénoncé par Fischer. Selon Münz, Adam n'est pas un héros dramatique, mais une idée philosophique, « de la théorie pure ». ⁴⁹⁸ Siebenlist insiste sur le caractère trop philosophique du drame. Il cite même le reproche analogue que Schopenhauer avait adressé à Hebbel. ⁴⁹⁹ Dans ce contexte, les commentateurs s'interrogent sur l'effet que la *Tragédie* peut exercer sur le spectateur en donnant des réponses diamétralement opposées. Selon Fischer, le destin d'Adam nous intéresse, certes, mais ne nous bouleverse pas. ⁵⁰⁰ Münz, quant à lui, insiste sur l'effet cathartique et la vérité saisissante de la *Tragédie*. ⁵⁰¹ Des expressions récurrentes, telles que « bouleversant », « saisissant (le cœur) », « émouvoir », « avec une force irrésistible », indiquent que le public contemporain attendait d'une tragédie une catharsis.

Ces critiques abordent également un nouvel aspect thématique de l'œuvre, le rôle de la femme. Fischer félicite Madách de sa vision patriarcale : « L'écrivain a raison de ne faire sentir qu'à Adam la force des événements [...], la part que la femme prend à l'histoire est peu importante ». ⁵⁰² Münz et Siebenlist louent, tout au contraire, l'éclairage positif dans lequel Madách place la femme. Siebenlist, récusant à la même occasion le reproche de misogynie adressé à Schopenhauer, va jusqu'à suggérer comme sous-titre pour la *Tragédie* « Le cantique des cantiques de la femme ». ⁵⁰³ Ces remarques antinomiques sont intéressantes à double titre. D'une part, elles confirment le caractère contradictoire de la pièce, que nous avons évoqué dans le deuxième chapitre. D'autre part, des propos de Madách révèlent qu'il considérait avoir brossé un portrait

du sexe féminin, certes relativement sombre, mais atténué par l'admiration que lui inspirait sa mère : « Ève est redevable à ma mère du fait que je ne l'ai pas peinte de couleurs plus criardes ». ⁵⁰⁴ En outre, la sensibilité à l'image de la femme met en évidence que la controverse sur l'égalité des sexes était à l'ordre du jour. En 1880, l'encyclique de Léon XIII sur le mariage chrétien (*Arcanum divinae*), se prononçant pour la soumission de la femme à son époux, tout comme l'étude d'Eugen Dühring, parue un an plus tard, affirmant que le mouvement féministe était d'origine juive, avait déclenché des protestations véhémentes. Plusieurs associations stipulant l'égalité des deux sexes sont fondées à partir du milieu des années 1885. ⁵⁰⁵

Quelles réponses ces critiques donnent-ils aux questions déjà posées par leurs confrères dans les années soixante ?

Tous les commentateurs soulignent la ressemblance avec le *Faust*, sans ignorer toutefois les différences entre les deux œuvres. Deux d'entre eux, Fischer et Siebenlist, considèrent que la *Tragédie de l'homme* n'existerait pas sans le *Faust*. Le premier rappelle certes que Goethe avait puisé dans le conte populaire, ⁵⁰⁶ sans mentionner cependant les emprunts faits au *Faust* de Marlowe. Mais par ailleurs, Fischer met en évidence les différences entre le tableau de Londres et la promenade pascalle du *Faust I*, ayant servi de modèle. Selon lui, Goethe représente : « avec les bourgeois [...] et même avec le mendiant, la joie de vivre débordante, tandis que s'expriment chez Madách, par le truchement des mêmes personnages, les défauts de l'époque ». ⁵⁰⁷ Ce faisant, il est le premier à faire la distinction entre le cadre extérieur, emprunté à Goethe, et le contenu propre à Madách. Une analyse aussi nuancée de l'intertextualité restera exceptionnelle dans l'histoire du transfert de la *Tragédie*. Siebenlist, quant à lui, contrebalance son jugement dévalorisant par la mise en lumière des multiples liens qui unissent, selon lui, le drame hongrois à des œuvres littéraires du passé et du présent. ⁵⁰⁸ Le motif du rêve évoque à ses yeux Pindare, Calderon et Grillparzer, ⁵⁰⁹ celui de la bacchanale de Rome le *Satyricon* de Pétrone. Le personnage de Lucifer le fait penser au diable de la comédie *Les enfants inégaux d'Ève* de Hans Sachs, celui du patriarche au grand inquisiteur du *Don Carlos* de Schiller et au patriarche de Lessing dans *Nathan le sage*. Le tableau de Londres est, selon ce critique, « du Sudermann ⁵¹⁰ en miniature », ⁵¹¹ celui du phalanstère « un précurseur du roman connu de Bellamy ⁵¹² [...] tout en le dépassant en originalité et en vivacité » ; ⁵¹³ quant à l'avant-dernier tableau, représentant la terre refroidie, il lui apparaît comme « une perspective d'avenir à la Falb ». ⁵¹⁴ Le drame dans son ensemble lui rappelle, plus que le *Faust* de Goethe, *l'Odyssée*, le *Parsifal* de Wagner ⁵¹⁵ et le *Peer Gynt* d'Ibsen. ⁵¹⁶ Enfin, un aspect formel, la structure du drame, rapproche selon Siebenlist la *Tragédie* de la *Comédie divine* de Dante.

Andor Sponer place également l'œuvre de Goethe au-dessus de la *Tragédie*. Mais cette dernière lui semble être unique par son universalité et par son audace à vouloir embrasser le passé, le présent et l'avenir. ⁵¹⁷ Selon Münz, le *Manfred* de Byron aurait exercé sur Madách une impression aussi puissante que

le *Faust* de Goethe.⁵¹⁸ Julian Weiß considère que l'importante culture littéraire de Madách nuit à la qualité de son œuvre, car elle l'incite à pasticher involontairement Goethe, Shakespeare et Byron.⁵¹⁹ Cette remarque négative montre que l'interaction entre des chefs d'œuvres et de nombreux modèles littéraires est manifestement un phénomène insolite aux yeux de ce critique. Ignorant la dépendance de Byron à l'égard de Goethe, il s'étonne aussi de l'audace du poète hongrois de s'exposer à la comparaison avec « le plus grand poète de tous les temps ».⁵²⁰ Néanmoins, ce critique, tout comme ses confrères, admire la structure de la *Tragédie*⁵²¹ et affirme qu'elle mérite une place d'honneur au sein de la littérature universelle, inférieure certes à celle de Goethe et de Shakespeare.

Pour ce qui est de l'influence de philosophes, les points de vue se rejoignent également : ce n'est plus Hegel mais Schopenhauer qui est présenté comme l'ancêtre spirituel de Madách. Plusieurs indices extérieurs rendent manifeste la référence à ce philosophe. Fischer fait précéder son étude de l'épigraphe : « La vie est un rêve, une vague éphémère dans la mer infinie et sombre du rien ».⁵²² Plus loin, il précise : « Schopenhauer appelle l'histoire un long rêve horrible de l'humanité, Lucifer fait vivre ce rêve pénible à l'homme ».⁵²³ Siebenlist croit avoir trouvé la clé de la *Tragédie* dans cette même citation de Schopenhauer.⁵²⁴ L'annonce de la traduction de Dóczy dans la *Neue Freie Presse* porte un titre qui ne laisse aucun doute sur le fait que son auteur connaissait Schopenhauer : « Le monde, un rêve ».⁵²⁵ Katscher, lui, rapproche les deux ancêtres, Byron et Schopenhauer, et qualifie leur pensée de « poésie du doute ».⁵²⁶ Enfin le commentateur budapestois de la traduction de Dóczy, Adolf Silberstein, voit dans la *Tragédie* « du Schopenhauer dramatisé, avec la négation du vouloir vivre de l'homme ».⁵²⁷

La familiarité de tous les commentateurs des années 1880/90 avec ce philosophe renvoie à sa réception intensive. L'un des critiques évoque d'ailleurs sa popularité exceptionnelle.⁵²⁸ En effet, si l'œuvre principale de Schopenhauer était restée inconnue pendant longtemps, son lectorat n'avait cessé de s'élargir depuis la publication de ses *Parerga et Paralipomena* (1851), et surtout depuis les *Briefe über Schopenhauers Philosophie* (1854) de Julius Frauenstädt. L'expérience de 1848 avait anéanti l'espoir de traduire dans les faits une idéologie : « A mesure que le confort et la sécurité bourgeoise s'installaient en même temps que les assurances-vie ; à mesure aussi que le christianisme allemand s'embourgeoisait et, sous les coups de D. F. Strauss, se vidait de son contenu [...] : alors la philosophie de Schopenhauer s'offrit comme un refuge, une consolation, satisfaisant le besoin ' métaphysique ' qu'il avait si lumineusement décrit, enseignant le pessimisme héroïque qui permettait d'affronter le vide enfin reconnu ».⁵²⁹ Plus tard, « les adorateurs de la ' Realpolitik ' bismarckienne qui applaudissaient aux succès de la Prusse, se proclamaient eux aussi schopenhaueriens et reconnaissaient la vanité et la souffrance du vouloir-vivre ».⁵³⁰

La connaissance de la pensée de Schopenhauer conduit tous les commentateurs à n'apercevoir dans la *Tragédie* que la vision du monde pessimiste de

Madách, vision désapprouvée par certains. Weiß déplore l'impression décourageante produite par le drame,⁵³¹ L'étude de Fischer est truffée d'expressions comme « drame triste », « drapeau de deuil du pessimisme », révélant qu'il adhère à une vision du monde plus optimiste. Ainsi est-il satisfait de la réalité politique de son époque et, par conséquent, choqué par la critique acerbe du capitalisme : « Bizarrement, la scène que l'auteur a le moins bien réussie est celle où Adam vit à son époque, à celle de l'écrivain. Les hommes sont physiquement et intellectuellement estropiés, car ils ne respirent pas l'air frais, mais l'air méphistophélique du pessimisme ».⁵³² Par ailleurs, faisant référence aux circonstances de la vie de Madách, Fischer juge la situation après le compromis de 1867 dans les termes suivants : « sur les ruines de la réaction sombre naquit un empire différent et plus puissant parce qu'il ne s'appuie pas sur la violence, mais sur un esprit de conciliation ».⁵³³

La préférence pour certaines scènes ou leur rejet dépend donc de la vision du monde de chaque observateur. Le tableau de Rome, par exemple, qui peint le triomphe et l'effet purificateur du christianisme, en séduit certains : Fischer exprime son admiration devant l'effet dramatique extraordinaire de cette scène. La scène de Constantinople, par contre, incite à la contradiction les commentateurs versés dans les dogmes catholiques. Ainsi lisons-nous chez Siebenlist, originaire d'Autriche : « Ici l'écrivain ne remarque pas que, selon que l'on rejette ou accepte le « i »,⁵³⁴ on est en présence d'une différence dogmatique considérable ».⁵³⁵

Quant à la satire du capitalisme du tableau de Londres, les avis divergent également selon que le critique y voit le portrait de son époque ou une période historique future. Ainsi Siebenlist considère-t-il que cette scène est la plus intéressante : « le tout est pour ainsi dire un avant-goût du siècle à venir, plus insensé encore, qui cherchera l'éternelle vanité des succès de ce monde terrestre ».⁵³⁶ Fischer en revanche, dont nous avons déjà évoqué la réaction, reconnut dans ce tableau la peinture de l'époque contemporaine et refusa d'admettre sa véracité.⁵³⁷

Le tableau du phalanstère plaît, comme vingt ans auparavant, en raison de son actualité. Silberstein l'admire et le compare, à l'instar de son compatriote viennois, au roman de Bellamy. Siebenlist interprète « ce portrait-charge d'un État idéal hautement ridicule »⁵³⁸ comme la volonté de l'écrivain de clouer au pilori la futilité des socialistes. Les deux critiques étant des citoyens de l'Autriche-Hongrie, nous rappellerons que le parti socialiste autrichien (*Die Sozialdemokratische Arbeiterpartei, SDAP*) venait d'être fondé en 1888/9, au moment où son modèle allemand revenait sur la scène politique, après douze années d'interdiction. Malgré les objectifs modérés de ce nouveau parti,⁵³⁹ les esprits conservateurs le redoutaient.

Grâce à leur lecture attentive du drame et à leur vaste culture littéraire, cette seconde génération de critiques valorise la *Tragédie* et réussit à en saisir l'unicité. Leur culture philosophique se focalisant sur Schopenhauer, chose compréhensible puisque le succès populaire de son œuvre battait son plein en ces

années 1890,⁵⁴⁰ ils se concentrent sur le parrainage de ce penseur. Il est intéressant de constater que cette vision les rend aveugles au dénouement optimiste, tant fustigé par les critiques des années 1860, lesquels ignoraient encore Schopenhauer. Tout en donnant des interprétations opposées de certains aspects du drame, aucun d'eux n'en vient à le rejeter en bloc.

Le corpus de textes des années 1862–1892 relatif à la *Tragédie* regroupe deux types de réception reproductive, la traduction et l'étude critique. Le transfert proprement dit s'effectue grâce aux traducteurs, même s'il serait erroné de sous-estimer l'activité des critiques dont le rôle est d'attirer l'attention sur l'œuvre et sur ses versions allemandes. Les exégètes sortent en partie des rangs des traducteurs, certains parmi eux sont des écrivains connus.

La majeure partie de ces lecteurs actifs et compétents appartient à l'aire linguistique à la fois germanophone et hongrophone que constituait à cette époque l'Autriche-Hongrie. Seul un traducteur, Alexander Dietze, et trois critiques, Theodor Opitz, Rudolf Gottschall et Bernhard Münz, sont issus de l'aire culturelle purement germanophone. Signalons toutefois que Gottschall et Opitz étaient originaires d'un espace frontalier et que Dietze avait longuement séjourné dans l'aire linguistique hongrophone. Rappelons aussi que Dietze et Opitz étaient parvenus à apprendre le hongrois, le dernier même sans avoir vécu en Hongrie.

Au niveau géographique, Leipzig est le lieu principal à partir duquel s'opèrent les contacts entre l'œuvre de Madách et des lecteurs germanophones. Compte tenu du nombre important de livres traduits du hongrois édités à Leipzig, le fait n'est pas étonnant.⁵⁴¹ Paraissent dans cette ville : quatre études ou articles de journaux en 1863, 1864 et 1865, une étude volumineuse en 1885, deux traductions en 1886 (dont l'une est rééditée la même année), une nouvelle étude, ainsi qu'une troisième traduction en 1888, suivie en 1891 d'une quatrième, puis de deux rééditions d'une traduction plus ancienne. On admettra que l'implication de quatre éditeurs de livres⁵⁴² et de cinq éditeurs de journaux ou de revues⁵⁴³ dans la diffusion d'un seul auteur hongrois décédé jeune en ne laissant qu'un seul ouvrage important représente à cette époque un succès sensationnel. Le changement survenu à la tête de la revue *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* prouve *a contrario* l'importance de l'ouverture d'esprit des éditeurs. En effet, Karl Bleibtreu qui n'avait que mépris pour la littérature hongroise, cessa toute publication relative à cette dernière lorsqu'il succéda à Josef Lehmann.⁵⁴⁴ Si déjà le premier article annonçant la parution de la *Tragédie* n'était pas resté sans écho – Theodor Opitz rendit compte de nombreuses réactions de lecteurs, alors même qu'aucune traduction n'était en vue⁵⁴⁵ – on peut imaginer l'intérêt suscité par autant de traductions et d'articles. La présence parmi les critiques et traducteurs de l'écrivain Rudolf Gottschall⁵⁴⁶ favorisa probablement le processus de réception. Le jugement élogieux de ce dernier, formulé en 1865 dans les pages de la prestigieuse revue *Blätter für literarische Unterhaltung*,⁵⁴⁷ trouva très certainement une résonance dans les milieux

littéraires, l'auteur jouissant alors d'une autorité importante. Son intense activité philologique,⁵⁴⁸ lyrique, dramatique et romanesque se prolongea en effet jusqu'au milieu des années 1890. Jugée épigonale par la postérité, son œuvre dramatique eut à l'époque plus de succès que celle de Hebbel.⁵⁴⁹ Des signes extérieurs témoignent, du reste, de sa popularité d'alors. Déjà conseiller de la cour, il fut anobli par l'Empereur en 1877.

Grâce aux efforts conjugués de ces personnalités clés, la *Tragédie de l'homme* fut rendue accessible à un nombre relativement important de lecteurs germanophones. Précisons que par 'personnalités clés' nous entendons autant les éditeurs créant les supports matériels que les lecteurs actifs transposant l'œuvre hongroise en langue allemande ou l'expliquant et la mettant en valeur.

III.3 Des écrivains germanophones face à la *Tragédie* (1865–1892) Réactions anecdotiques ou significatives ?

Alors que l'immense majorité des lecteurs germanophones ne s'est pas exprimée sur sa perception de l'œuvre hongroise, les impressions de lecture d'une certaine partie du lectorat germanophone se sont transmises à la postérité. Ces lecteurs étant des acteurs connus de la vie littéraire, les philologues hongrois de l'époque s'en firent en effet l'écho. En 1887, Lajos T. Náményi annonce à ses compatriotes que la *Tragédie de l'homme* est l'œuvre de la littérature hongroise qui a remporté le plus grand succès en Allemagne en 1886. A l'en croire, « Vischer, Felix Dahn, le prince Georg von Meiningen, Georg Ebers, Friedrich Spielhagen, tous s'expriment avec enthousiasme sur l'œuvre de Madách ».⁵⁵⁰ Par ailleurs, il évoque la promesse faite par l'historien de la littérature Johannes Scherr de traiter la *Tragédie* dans un ouvrage à paraître⁵⁵¹ et attribue au traducteur Alexander Fischer le mérite d'avoir popularisé le drame hongrois. Győző Morvay, dans son ouvrage publié en 1897, cite parmi les admirateurs de la *Tragédie* Theodor Vischer, Paul Heyse, Gustav Freytag, Adolf Wilbrandt, Johannes Scherr, Richard Nordmann et Theodor Storm.⁵⁵² Dans un article de 1903, József Bayer énumère les mêmes noms, tout en omettant les deux derniers et en précisant qu'il ne mentionne que les plus illustres.⁵⁵³ Dans la perspective de notre étude, la contribution de Morvay est la plus précieuse. Elle confirme en effet l'activité importante déployée par Fischer pour faire connaître la *Tragédie* (et sa traduction). Elle est également l'unique source qui garde la trace de jugements élogieux, tirés en grande partie de la correspondance inédite de Fischer. De brèves déclarations formulées dans le cadre d'un échange épistolaire ou bien quelques lignes d'un ouvrage d'histoire littéraire pourraient paraître négligeables. Si nous nous sommes néanmoins intéressée à elles, c'était afin d'en extraire des renseignements sur les canaux de diffusion et le degré de notoriété de la *Tragédie* entre 1865 et 1896.

Compte tenu du rôle important de Leipzig dans le processus de réception, il va de soi que ceux des écrivains mentionnés qui y vivaient ont eu l'occasion de

découvrir l'œuvre de Madách. Tel pourrait être le cas de Georg Ebers (1837–1898) et de Gustav Freytag (1816–1895). Enseignant l'égyptologie à l'Université de Leipzig de 1870 à 1889, Ebers était aussi l'auteur de nombreux romans historiques. Par sa thématique historique et plus particulièrement par le tableau d'Égypte, la *Tragédie* devait attirer son attention. Freytag, lui, est susceptible d'avoir eu des relations privilégiées avec Rudolf Gottschall, originaire comme lui de Silésie et ayant fait comme lui ses études universitaires à Breslau. Après avoir enseigné la littérature allemande à l'université de cette ville, Freytag se tourne vers le monde du théâtre à Leipzig et à Dresde, où il fréquente Heinrich Laube, Ludwig Tieck et Richard Wagner. A la suite des événements révolutionnaires auxquels il prend part, Freytag se fixe à Leipzig pour y prendre la direction des *Grenzboten*. Cet hebdomadaire de politique et de littérature, professant des idées nationales et libérales, publie entre 1849 et 1880 un nombre considérable de recensions d'ouvrages consacrés à la Hongrie, ainsi que quelques présentations de traductions d'auteurs hongrois. C'est dans les colonnes de ce journal que la qualité des traductions d'un Adolf Dux, d'un Karl Maria Kertbény, d'un Agost Greguss et d'un G. Stier fait l'objet d'un examen de la part du rédacteur austro-hongrois, Mór Eisler.⁵⁵⁴ Du reste, Freytag connaissait Kertbény personnellement, ce dernier ayant collaboré à sa revue dans les années 1850.⁵⁵⁵ Un second médiateur pourrait être la comédienne hongroise, Lilla von Bulyovszky.⁵⁵⁶ En sa qualité de conseiller du théâtre de la cour de Gotha, Freytag l'avait côtoyée à partir de 1859. Membre du Théâtre National de Budapest, écrivaine et traductrice de pièces de théâtre, celle-ci pourrait avoir communiqué autour d'elle son admiration pour la *Tragédie*. Compte tenu de ses conceptions libérales,⁵⁵⁷ de sa passion pour l'histoire⁵⁵⁸ et pour le théâtre,⁵⁵⁹ il est aisé de concevoir que la *Tragédie* ait éveillé la curiosité de cet écrivain allemand. Quoi qu'il en soit, selon Morvay, Freytag considérait la *Tragédie* comme une œuvre remarquable par sa structure, sa richesse d'idées et sa teneur philosophique, même s'il regrettait que la magie poétique en fût absente.⁵⁶⁰ Inspiré de la défaite de la lutte hongroise pour la liberté, la trame de son roman *Eine Familie in Nagyenyed* constitue un reflet supplémentaire de son intérêt pour la Hongrie. Du reste, dans son roman-fleuve *Ahnen* (1872–1880) où il retrace l'histoire du peuple allemand du IV^e siècle à 1870, Freytag semble faire dans le roman ce que Madách réussit au théâtre, transposé certes au plan strictement national. Parmi les huit époques⁵⁶¹ qui lui servent d'arrière-plan historique, la fresque du treizième siècle, peignant la société chevaleresque et les croisades, fait penser au tableau de Constantinople dans la *Tragédie*. En chroniqueur fidèle de l'histoire allemande, Freytag, à l'inverse de Madách, ne fait pas l'économie de la Réforme.

L'exemple de deux autres admirateurs illustres de Madách, Friedrich Theodor Vischer et Johannes Scherr, prouve que la *Tragédie* n'était pas inconnue dans le sud-ouest de l'Allemagne et en Suisse, avant même que la traduction de Ludwig Dóczy paraisse à Stuttgart et y soit rééditée à deux reprises

en 1891. Vischer et Scherr, l'un et l'autre plus connus de nos jours par leurs travaux philologiques que par leurs productions littéraires, étaient des correspondants d'Alexander Fischer.

Ami de jeunesse de David Friedrich Strauss et d'Eduard Mörike, Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) fut proche du cercle des poètes souabes et enseigna au *Polytechnikum* de Zurich (1855–1866),⁵⁶² puis à Tübingen et à Stuttgart. Ses conceptions anticléricales et évolutionnistes, qu'il partageait avec Strauss, ainsi que ses études approfondies du *Faust* le rendaient apte à une lecture objective du « Faust hongrois ». En effet, Vischer fut l'un des premiers à mettre en évidence les emprunts de Goethe au *Volksbuch*⁵⁶³ et à critiquer, dès 1844, le *Faust II*, en déplorant l'absence d'un épisode où Faust se verrait engagé dans l'histoire de son siècle, en particulier dans la Guerre des Paysans (1525) comme défenseur du peuple.⁵⁶⁴ Cette attitude critique l'incita à publier, à vrai dire sous couvert d'un pseudonyme, une parodie du *Faust II*, intitulée *Faust. Der Tragödie dritter Teil*⁵⁶⁵ (1861). Elle fut rééditée en 1886, « augmentée d'une polémique anti-française, anticléricale et anti-démocratique ».⁵⁶⁶ Les détournements de motifs goethéens effectués par Madách pouvaient par conséquent, paraître à Vischer un procédé artistique légitime. S'il n'a pas consacré d'étude à la *Tragédie*, il a exprimé son admiration pour l'œuvre hongroise en la qualifiant de « puissant acte d'esprit, dont la littérature hongroise peut être fière à juste titre ».⁵⁶⁷ Il regretta toutefois que son auteur ait enfreint toutes les règles du drame.

Johannes Scherr (1817–1886), dont l'œuvre critique dépasse également l'importance de sa création de nouvelliste, est originaire de la même aire géographique. Partisan inconditionnel de la solution « großdeutsch »⁵⁶⁸ et membre influent du parti démocrate allemand, il est obligé de fuir l'Allemagne pour la Suisse, où il obtient une chaire d'histoire au *Polytechnikum* de Zurich en 1860. Il y côtoie Vischer et découvre le drame hongrois peut-être par son intermédiaire. Mais le cas de figure inverse est tout aussi probable, Alexander Fischer ayant dédié sa traduction (1886) à Scherr. Dans une lettre adressée au traducteur, Scherr exprime l'espoir que cette œuvre éminente attirera l'attention sur la littérature hongroise.⁵⁶⁹ Le reflet durable de son intérêt pour la *Tragédie* se lit toutefois déjà dans l'édition augmentée de son *Allgemeine Geschichte der Weltliteratur* (1880),⁵⁷⁰ laquelle parut avant même que Fischer eût découvert la *Tragédie* et contacté Scherr. Parmi les dramaturges hongrois cités, Madách est, après Vörösmarty, celui auquel Scherr consacre la plus grande place, résumant l'action de son œuvre principale dont il vante la composition audacieuse. Par ailleurs, il met en lumière son pessimisme et son hostilité envers les Allemands, manifeste dans sa satire *Le civilisateur*.⁵⁷¹ Ce jugement hâtif qui risquait de nuire à la popularité de l'écrivain hongrois, Madách y brochant la caricature non pas des Allemands mais des oppresseurs autrichiens, est à mettre sur le compte d'un nationalisme virulent caractéristique de cette époque.⁵⁷² Par la suite, dans l'édition augmentée de son ouvrage *Bildersaal der Weltliteratur* (1884/5), où il concentre pourtant en une page et demie l'histoire de la littérature hongroise,

Scherr semble vouloir réparer cette erreur en faisant l'éloge de la *Tragédie de l'homme*.⁵⁷³ Il y cite même un poème de Madách, destiné à prouver qu'en réalité son auteur n'était pas pessimiste. Cette volonté de « disculper » Madách révèle que Scherr connaissait les attentes de son lectorat, aux yeux duquel le pessimisme était une tare. Ce même reproche avait du reste été adressé à Scherr lui-même dans un ouvrage polémique, paru en 1886 à Berlin.⁵⁷⁴

L'année de la première mention de la *Tragédie* par Scherr datant de 1880, celui-ci ne peut avoir consulté que la traduction de Dietze pour rédiger le chapitre de son histoire universelle de la littérature consacré à la Hongrie. C'est là la preuve qu'une traduction, aussi décriée qu'elle soit, joue toujours un rôle dans le transfert d'une œuvre étrangère.

Après Leipzig et le sud-ouest de l'Allemagne, c'est à Munich, et plus particulièrement dans le cercle munichoïse des *Krokodile*,⁵⁷⁵ que la renommée de Madách était la plus importante. Plusieurs de ses admirateurs, comme Adolf Wilbrandt, Paul Heyse⁵⁷⁶ et l'historien et professeur de droit Felix Dahn, étaient en effet membres de cette société littéraire. Heyse semble avoir joué un rôle de médiateur particulièrement actif auprès de certains écrivains. Nouvelliste, dramaturge et poète lyrique, il faisait à la fois partie du groupe munichoïse et du cercle berlinois *Tunnel über der Spree*,⁵⁷⁷ Heyse entretenait des rapports avec les écrivains souabes et rendait régulièrement visite à Gottfried Keller à Zurich. Comte tenu de ces contacts multiples, il est possible que Johannes Scherr ou Theodor Vischer, présents à Zurich dans les années 1860, puis à Stuttgart, aient attiré son attention sur Madách. A moins que Heyse lui-même l'ait découvert avant eux par l'intermédiaire de la comédienne hongroise déjà mentionnée, Lilla von Bulyovszky.⁵⁷⁸ En effet, de 1867 à 1871, celle-ci faisait partie du théâtre de la cour à Munich, où elle comptait parmi ses admirateurs plusieurs membres du cercle des Crocodiles, dont Adolf Wilbrandt et Emmanuel Geibel, ami intime de Heyse. Si la date de sa découverte de l'œuvre reste incertaine, l'appréciation formulée par Heyse sur la *Tragédie* est en tout cas postérieure à l'adaptation scénique de 1883 à Budapest. Admirant « la structure incommensurable » du drame hongrois, Heyse s'étonnait en effet qu'on ait pu l'adapter à la scène.⁵⁷⁹ Cette remarque ayant été citée pour la première fois en 1897, il n'est pas impossible que Heyse ait assisté à l'une des premières représentations de langue allemande.

L'exemple du célèbre prosateur d'Allemagne du Nord, Theodor Storm (1817–1888), met une fois de plus en évidence le talent de communication et l'extrême mobilité de Paul Heyse à l'intérieur de l'Empire. Storm était également membre du cercle berlinois *Tunnel über der Spree* où il s'était lié d'amitié avec Theodor Fontane et Paul Heyse. L'amitié avec ce dernier remonte au début des années 1850 et s'intensifie vers 1880.⁵⁸⁰ C'est probablement par la médiation de Heyse que Storm découvre la *Tragédie*, qu'il qualifie à la fois de singulière et de grandiose. Selon le témoignage de Morvay, Storm avait déclaré qu'aucune œuvre littéraire récente n'avait exercé une impression aussi forte sur lui que la *Tragédie de l'homme*.⁵⁸¹

Sans figurer au nombre des adeptes de Madách, Theodor Fontane, autre membre illustre du *Tunnel über der Spree*, était un admirateur d'écrivains hongrois. Son roman *Graf Petöfy* (1884) témoigne de son intérêt pour la Hongrie. Selon Robert Gragger, il avait été initié à la littérature magyare par Karl Maria Kertbény.⁵⁸² Malgré la qualité médiocre de ses travaux,⁵⁸³ ce traducteur fécond pourrait avoir fait connaître Madách à Fontane, étant lui-même l'auteur présumé d'une traduction de la *Tragédie*, demeurée à l'état de manuscrit.

Aux côtés des membres de l'association poétique berlinoise évoquée, il convient de mentionner encore le romancier Friedrich Spielhagen,⁵⁸⁴ cité en 1887 parmi les connaisseurs de la *Tragédie*. Collaborateur de plusieurs journaux berlinois depuis 1862, puis rédacteur des *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte* de 1878 à 1884, il peut avoir côtoyé Heyse ou Storm dans la capitale de la Prusse (puis de l'Empire).⁵⁸⁵ Il est plus probable qu'il ait lu la traduction de Fischer, qui parut et fut rééditée à Berlin en 1886. Toutefois, ayant enseigné à Leipzig (1854–1860), Spielhagen a probablement découvert la *Tragédie* par l'intermédiaire de relations leipzigaises.

Quant à Richard Nordmann, énuméré dans la liste des admirateurs de la *Tragédie* alors célèbres, il s'agit du pseudonyme de Marianna Margaretha Langkammer (1866–1922), comédienne et publiciste. Son engagement dans le *Münchner Ensemble* en 1889/90, puis au théâtre de Kassel et à Leipzig, laissent supposer qu'elle connaissait Gustav Freytag, Rudolf Gottschall et/ou Paul Heyse. Elle participa également à la *Wiener Theaterausstellung* de 1892 où elle peut avoir assisté à une mise en scène de la *Tragédie*. Après avoir abandonné sa carrière d'actrice, elle s'installe à Vienne où elle se consacre à l'écriture et devient correspondante des quotidiens *Wiener Extrablatt*, *Neue Wiener Tagblatt* et *Neue Freie Presse*. On peut supposer que ce soit dans l'un de ces quotidiens qu'elle s'est prononcée sur la *Tragédie*. Selon Morvay, Madách était, à ses yeux, en dépit de sa mort prématurée, un génie dont l'esprit continuerait à triompher grâce à son œuvre principale.⁵⁸⁶ Langkammer étant proche du mouvement féministe de l'époque, son admiration pour la *Tragédie* prouve que la vision de la femme n'y est pas aussi dévalorisante qu'une certaine tendance de la critique voudra l'affirmer.

Quel bilan pouvons nous tirer des documents rassemblés dans ce sous-chapitre, documents auxquels on pourrait reprocher leur caractère souvent conjectural ? Bien que des initiatives pour diffuser la *Tragédie* ne soient démontrées que pour Alexander Fischer et que le rôle de médiateur joué par Paul Heyse, Lilla von Bulyovszky et Karl Maria Kertbény demeure, lui, hypothétique, on peut cependant constater ce qui suit :

– Les contacts attestés de Kertbény avec Freytag et Fontane prouvent l'intense activité déployée par ce traducteur pour faire connaître les grands noms de la littérature hongroise.

– Les liens également prouvés entre l'actrice hongroise et les membres du cercle de Munich rendent vraisemblable l'hypothèse selon laquelle cette femme

intelligente et cultivée aurait attiré l'attention de ses admirateurs sur la *Tragédie*.

– Enfin, l'appartenance de Paul Heyse à deux cercles littéraires, ainsi que ses contacts tant épistolaires que physiques avec des poètes d'Allemagne du Sud, tout comme avec des écrivains isolés de Suisse et d'Allemagne du Nord, témoignent de l'existence de flux d'informations entre des hommes et femmes de lettres connaissant effectivement le drame de Madách.

Sans produire de véritables textes présentant ou commentant la *Tragédie*, ces écrivains allemands expriment, tout comme les exégètes, leurs jugements positifs, parfois également critiques, sur la *Tragédie*. On peut donc classer leurs réactions dans une sous-catégorie de la réception reproductive. Dans la mesure où elle est pratiquée par des personnalités en vue, celle-ci peut jouer dans la vulgarisation d'une œuvre un rôle aussi important, voire plus efficace, que celui de philologues ayant produit des critiques détaillées. Ajoutons cependant qu'aucun parmi les hommes de lettres ne possède l'autorité d'un Goethe ou d'un Arany.

III.4 Des traces de réception productive en Allemagne

Quelques-uns des écrivains répertoriés comme admirateurs de Madách se distinguent par la création d'une œuvre qui semble instaurer un dialogue avec le drame hongrois.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à deux membres du cercle de Munich, pour lesquels la connaissance du drame de Madách n'est pas établie formellement : Julius Grosse (1828–1902)⁵⁸⁷ et Adolf Schack (1815–1897).⁵⁸⁸ L'une de leurs œuvres respectives présente en effet avec la *Tragédie* des points communs permettant de conclure à une réminiscence de celle-ci, fût-elle inconsciente. L'épopée *Abul Kazims Seelenwanderung, Dichtung in zwölf Gesängen* de Grosse (1872) ressemble étrangement à la *Tragédie*. Que son auteur ait eu connaissance de cette dernière semble probable, vu le nombre de personnes de son entourage qui s'en faisaient une haute idée. Qu'il l'ait connue avant la rédaction de son drame, reste cependant à prouver.

Le héros de Grosse, Abul Kazim, derviche indien, relate les migrations de son âme, de la Chine à l'Égypte, où il connaît dix existences successives pour atteindre, à l'issue de la dernière métamorphose, l'état de sérénité suprême. L'analogie principale entre l'œuvre de Grosse et celle de Madách réside dans leur structure. L'épopée allemande est également construite sur la succession d'un grand nombre de brefs épisodes indépendants les uns des autres, mais ceux-ci ne se déroulent que dans deux pays. Comme dans la *Tragédie*, ce noyau est inséré dans un cadre, constitué par l'épisode initial présentant le derviche et par la scène finale de son entrée dans le paradis hindouiste. La thématique de la réincarnation constitue une seconde analogie, la *Tragédie* ayant été interprétée, à plusieurs reprises, dans l'histoire de sa réception, comme la preuve que son auteur adhérerait à cette doctrine. Parmi les avatars d'Abul Kazim, celui du pharaon fait penser au tableau d'Égypte chez Madách.

S'agissant maintenant de l'auteur lyrique, épique et dramatique Adolf Schack, ce sont également des analogies, mais cette fois-ci plus nombreuses, entre la *Tragédie* et son épopée *Nächte des Orients oder Die Weltalter* (1874) qui suggèrent l'idée d'une filiation. Le premier à avoir rapproché les deux œuvres fut un critique de théâtre de Hambourg en 1892.⁵⁸⁹ Des études plus approfondies furent ensuite menées, d'abord par le philologue hongrois Hugó Bakonyi,⁵⁹⁰ puis par le chercheur allemand Dieter Lotze.⁵⁹¹ Quant à la preuve que Schack connaissait effectivement la *Tragédie*, Bakonyi, pas plus que Lotze, ne réussit à la produire. En 1919, alors que Schack était moins oublié qu'aujourd'hui, voire même considéré par certains comme le plus grand écrivain allemand récent,⁵⁹² Bakonyi pouvait encore espérer que la correspondance de Schack apporterait quelques lumières sur le sujet. Faute de preuves tangibles, il s'en remit à l'érudition infinie de cet auteur pour expliquer les similitudes, qui, selon lui, ne pouvaient provenir que d'une familiarité avec le drame hongrois.⁵⁹³ En 1961, Lotze ne fut pas en mesure d'apporter davantage de précisions que Bakonyi, car la correspondance était toujours inédite (et l'est d'ailleurs restée jusqu'à aujourd'hui) et il alléguait les différences entre les deux œuvres pour nier l'existence d'une filiation.⁵⁹⁴ Selon nous, l'appartenance de Schack au cercle de poètes munichois, que les deux chercheurs semblent ignorer, est d'une importance non négligeable. Puisque trois écrivains du groupe au moins avaient découvert la *Tragédie*, des échanges sur celle-ci eurent certainement lieu, mais probablement de vive voix, ce qui expliquerait l'absence de documents écrits. Ajoutons que Schack put également prendre connaissance de la *Tragédie* lors d'un de ses nombreux séjours à Vienne, dont le dernier remonte à 1872.⁵⁹⁵ Signalons enfin que si le drame hongrois avait influencé la création de Schack, celui-ci aurait pu garder le silence sur sa découverte, de peur d'être accusé de plagiat. Ce qui est certain, c'est que Schack avait conçu très tôt le projet d'un mystère intitulé *Lucifer*, qui, débutant par la chute des anges, aurait embrassé toute l'histoire de l'humanité et se serait terminé par la réconciliation de Dieu avec Satan.⁵⁹⁶ Bien que nous sachions peu de choses sur la première version de la *Tragédie* qui portait justement le titre en question, ce point met en pleine lumière une remarquable parenté de vues entre les deux écrivains. Celle-ci prouve que, tout en appartenant à deux aires linguistiques différentes,⁵⁹⁷ ils vécurent dans le même espace culturel. La question de savoir si Schack a abandonné son projet après avoir découvert la *Tragédie de l'homme* est condamnée à rester sans réponse.

Quoi qu'il en soit, l'épopée de Schack, qui pouvait s'inspirer de nombreuses autres œuvres, comme par exemple de *Abu Kazims Seelenwanderung*, présente un certain nombre d'analogies frappantes avec la *Tragédie*. Le héros des *Nächte des Orients* revit en rêve plusieurs époques de l'histoire de l'humanité, de l'âge de pierre à l'époque contemporaine, en passant par la Grèce de Périclès, l'époque des croisades et la Renaissance romaine. Il est accompagné d'un magicien qui, à l'instar de Lucifer, dépeint chaque époque sous

des couleurs sombres et se réjouit des déceptions de son compagnon. Chaque scène historique se termine par l'exécution du héros, sous les railleries sarcastiques du magicien. Certaines de ces mises à mort sont empêchées par le réveil du héros, détail qui rappelle plusieurs tableaux de Madách. Dans deux épisodes du voyage à travers les âges de l'humanité, l'écrivain allemand soumet l'Eglise catholique à une critique acerbe. Ainsi dénonce-t-il le commerce des reliques, la barbarie des croisades, leur cortège de pogromes et l'Inquisition. Enfin, le dénouement optimiste semble s'inspirer de la *Tragédie*, même si c'est paradoxalement le magicien qui incite le héros à croire dans le progrès de l'humanité.

La différence fondamentale est que l'épopée de Schack ne comporte pas de visions du présent et de l'avenir. Son auteur, satisfait de voir l'Allemagne réunie sous l'égide de la Prusse et non pas de l'Autriche, dont il condamna la politique d'oppression, renonce à peindre les vices de son temps, bien que son protagoniste quitte l'Occident pour fuir la civilisation. A son retour d'Orient, le héros est accueilli par la nouvelle de la proclamation du second *Reich* à Versailles.

Si Bakonyi et Lotze ont raison d'insister sur les différences, également nombreuses, qui séparent les deux œuvres, ils négligent le fait que certaines peuvent être lues comme des correctifs apportés à des défauts ou imperfections de la *Tragédie*. On a, par exemple, reproché à Madách d'avoir accordé à son Adam, à la fin ou au début de chaque tableau, de brefs instants où il est conscient de parcourir l'histoire de l'humanité, sans pour autant revenir à l'endroit où il s'est endormi. Schack, lui, procéda ainsi : son héros se réveille après chaque rêve pour débattre avec son accompagnateur et se rendort ensuite. Par ailleurs, on a blâmé le caractère non dramatique de la *Tragédie* et supposé que l'auteur se mettait en scène en la personne d'Adam. Schack, pour sa part, a opté pour le genre de l'épopée et choisi pour héros « le poète », son alter-ego. On a également critiqué dans la *Tragédie* l'alternance entre personnages historiques et figures anonymes. Schack, en ce qui le concerne, ne fait jouer à son héros que des rôles d'anonymes de condition modeste. Notons enfin que Schack, en adepte de la théorie de l'évolution,⁵⁹⁸ put être choqué tant par la vision idyllique des premiers hommes peinte dans la *Tragédie* que par l'illustration de l'involution de l'humanité. Son épopée pourrait donc être une réponse à Madách, dans le but de lui opposer sa vision du monde strictement matérialiste et évolutionniste.

Le dernier écrivain allemand, également membre du cercle de Munich, à avoir admiré la *Tragédie* et à s'en être, nous semble-t-il, inspiré est Adolf Wilbrandt (1837–1911). Originaire de Rostock, Wilbrandt se fixe en 1859 à Munich, où il est accueilli dans le cercle des Crocodiles et subit l'influence de Paul Heyse. En 1871, il s'installe à Vienne, où il devient directeur du *Burgtheater* (1881–1887), puis se retire dans sa ville d'origine. A l'instar des autres écrivains du même groupe, il produit un nombre considérable de drames, ainsi que quelques romans et nouvelles. Il a en outre laissé une œuvre de traducteur⁵⁹⁹ et rédigé la première biographie de Hebbel (1863). En dépit de ses

grands succès, surtout au théâtre (en 1878 il obtient le prix Schiller), Wilbrandt est considéré, de son vivant déjà, comme un épigone de Schiller et de Friedrich Halm.⁶⁰⁰ Dans ses remarques sur la *Tragédie*, il vante la force d'invention et l'imagination fertile de son auteur, mais critique le caractère trop kaléidoscopique de l'œuvre, considérant que l'hétérogénéité des tableaux est contraire aux règles du drame.⁶⁰¹

L'œuvre de Wilbrandt qui retiendra notre attention est *Der Meister von Palmyra* (1889), drame d'idées, considéré comme sa meilleure pièce. Dieter Lotze fut le premier à affirmer qu'elle avait probablement subi l'influence de la *Tragédie*.⁶⁰² Associant le motif d'Ahasvérus à la doctrine de la réincarnation, cette pièce fait penser, à première vue, à *Abul Kazims Seelenwanderung* de Julius Grosse, que Wilbrandt ne mentionne pas plus dans ses mémoires que le drame hongrois. Il relate même que sa pièce aurait été jugée avant sa première mise en scène comme « un drame dans un fauteuil impossible à représenter, parce qu'il différerait de toutes les œuvres connues ». ⁶⁰³ Cette remarque, qui pourrait du reste s'appliquer à la *Tragédie*, prouve, à notre sens, que Wilbrandt, soucieux de paraître original, évitait de parler de ses modèles. Renouvelant le motif du Juif errant, Wilbrandt prête à son héros, Appelles, le désir de vivre éternellement. C'est ainsi que celui-ci connaît quatre nouvelles existences au cours du drame. Débutant au Moyen Age, l'action se passe à Rome, à Constantinople sous l'empereur Julien l'Apostat, puis à Palmyre. Amoureux d'abord de Zoé, une martyre chrétienne, Appelles la retrouve successivement sous les traits d'une prostituée romaine, d'une chrétienne, d'un jeune homme et d'une jeune veuve. L'amour qui lie le protagoniste à la prostituée romaine est entaché d'infidélité, ce qui rappelle à la fois le tableau de Rome et celui de Prague où Kepler a une épouse infidèle. Enfin, chez Wilbrandt aussi, la femme, en dépit de son ambiguïté, tout en oscillant donc entre bonté exemplaire et abjection, symbolise la transcendance qui conduit le héros à la Rédemption. En dehors des points communs déjà évoqués, certaines scènes présentent de fortes analogies. Celle de Rome se termine chez les deux écrivains par une menace de mort et par une conversion. Les deux scènes de Constantinople mettent en lumière la contradiction entre l'idéal chrétien et une attitude non chrétienne et mettent en scène un couple dont l'amour ne peut se réaliser. Les deux pièces opposent, du reste, un représentant positif et un représentant négatif du christianisme.⁶⁰⁴ Notons enfin les analogies entre les deux héros : ils adoptent tantôt un rôle actif, tantôt un rôle d'observateur, ils se heurtent, l'un comme l'autre, aux démagogues dans leur lutte pour la liberté du peuple, enfin ils continuent à lutter, tout en se résignant et en aspirant à la mort.⁶⁰⁵ Tous les deux atteignent à la fin du drame un âge avancé.

Il nous semble évident que Wilbrandt a repris de nombreux motifs, sinon de la *Tragédie* elle-même, tout au moins de Goethe et de Grosse. Plus qu'Adam, son personnage central incarne un caractère faustien, animé d'une joie créatrice et aspirant à une vie remplie de travail et de plaisirs. Si l'on se souvient que

Wilbrandt reprochait à l'œuvre de Madách son caractère kaléidoscopique, l'on conçoit qu'il ait réduit le nombre d'épisodes de son drame à cinq.

Embrassant du regard toute l'histoire de la réception de la *Tragédie*, nous pouvons tout d'abord affirmer que la période que nous venons d'évoquer est la plus féconde, tant pour les traductions que pour la qualité des critiques et l'emprise exercée sur des écrivains allemands. Par conséquent, il est à peine exagéré d'affirmer que dans les années 1865–1890 Madách jouissait, dans les milieux littéraires de l'espace germanophone, d'une importante notoriété, laquelle ne manqua d'ailleurs pas d'irradier vers d'autres aires linguistiques par le truchement des traductions allemandes. Dès 1886, la traduction de Fischer permit ainsi à Jaroslav Vrchlicky (1853–1912) de découvrir la *Tragédie* et de publier aussitôt ses impressions de lecture dans une revue. Dans le même article, ce dernier incita Frantisek Brabek (1848–1926), traducteur maîtrisant le hongrois, à traduire en tchèque le drame de Madách. Travaillant seul ou en collaboration avec Brabek, Vrchlicky acheva la version destinée à la scène à partir des traductions de Fischer et de Dóczy.⁶⁰⁶ Publiée sous le nom de Brabek, celle-ci servit à la première mise en scène pragoise de la *Tragédie* en 1892 et fut suivie un an plus tard par la traduction de Brabek.

La version allemande de Lechner permit le transfert de la *Tragédie* vers l'aire linguistique polonaise. Après une première transposition peu réussie, publiée en 1885 par le peintre hongro-polonais Juliusz Wojcikiewicz sous le pseudonyme de Juliusz Hen, Teresa Prazmowska, traductrice de littérature française, publia sa traduction réalisée à partir du travail de Lechner.⁶⁰⁷

Enfin, l'une des premières versions russes, celle de Nykolaj Holodkovszkij,⁶⁰⁸ traducteur renommé, mais ignorant le hongrois comme Prazmowszka, avait été réalisée à partir de la traduction de Sponer.⁶⁰⁹ La censure, qui avait détruit la première traduction de V. A. Stein et de V. Stovik⁶¹⁰ imprimée en 1900, se borna cette fois-ci à la suppression de certains passages des tableaux de Londres et de Paris.

Cette première étape du transfert se caractérise par l'importance quantitative et la diversité des modes de réception. Nous avons recensé deux types de réception reproductive, critiques et traductions, et des exemples de réception productive. Pour ce qui est des critiques, elles furent non seulement positives, mais encore émises par des personnalités de la vie littéraire faisant autorité. Quant aux traductions, exceptionnelles par leur nombre (huit en l'espace de 30 ans), l'une d'elles tout au moins, celle de Dóczy, possédait des qualités reconnues comme littéraires, son traducteur étant un dramaturge et une personnalité en vue. Nous avons donc là les premiers indices d'une canonisation. S'il s'était agi d'un drame anglais, espagnol ou italien, pour ne citer que les langues occidentales les plus parlées en Allemagne (et en Europe), les lecteurs savants se seraient reportés aux travaux critiques parus dans la langue d'origine. Le hongrois n'étant pas accessible aux lecteurs germanophones, il convient de signaler la parution, en 1887, de la première histoire de la littérature hongroise en

langue allemande consacrant une large place à la présentation de Madách et de son œuvre.⁶¹¹ Son auteur, Johann Heinrich Schwicker, classe la *Tragédie* parmi les classiques de la littérature universelle en alléguant sa vision du monde cosmopolite, sa construction audacieuse, la vision positive de la femme et l'effet cathartique de l'ensemble. Pour appuyer son propos, il cite les jugements émanants de deux autorités, celui de Mór Jókai et celui de Friedrich Theodor Vischer.⁶¹² Tout en étant critique vis-à-vis de certaines faiblesses du drame, Schwicker confirme donc la « canonisation » en Allemagne de cette œuvre, parue un quart de siècle auparavant. Que cet ouvrage ne soit pas passé inaperçu, ses rééditions en 1888 et 1889 chez le même éditeur à Leipzig, puis en 1896 à Gera, en sont la preuve.

Par ailleurs, il convient de rappeler que la majeure partie des écrivains allemands alors favorables à Madách était des protestants libéraux et libres penseurs. Un ouvrage polémique émanant d'un critique du mouvement littéraire catholique allemand, Heinrich Keiter,⁶¹³ en fournit d'ailleurs indirectement la preuve en accusant plusieurs d'entre eux, Rudolf Gottschall, Gustav Freitag, Paul Heyse, Adolf Schack, d'être par leur anticléricalisme virulent des « empoisonneurs » (*Brunnenvergifter*).⁶¹⁴ Dans la période où la seule forme de réception de la *Tragédie* était la lecture, l'œuvre était perçue comme la création complexe et originale d'un écrivain progressiste, démocrate et anticlérical, s'inspirant des grands philosophes allemands et des chefs-d'œuvre de la littérature universelle. Cependant, deux remarques critiques de commentateurs catholiques⁶¹⁵ laissent présager pour l'avenir de violentes réactions de rejet.

Chapitre IV

LES PREMIÈRES ADAPTATIONS THÉÂTRALES DE LA TRAGÉDIE DE L'HOMME DANS L'ESPACE GERMANOPHONE (1888–1893)

IV.1 Deux projets de mise en scène

IV.1.1 Hoftheater de Meiningen (1888)

Avant d'en venir à la première mise en scène en langue allemande, nous devons rendre compte de deux projets qui n'ont pas abouti. Le premier nous permet de revenir sur une personnalité dont le nom avait été évoqué en 1887 parmi les admirateurs célèbres de la *Tragédie* : le duc Georges II de Saxe-Meiningen (1826–1914),⁶¹⁶ mécène, scénographe et metteur en scène de la troupe de théâtre de Meiningen. Si l'on en croit Lajos Náményi, la traduction d'Alexander Fischer l'avait incité à représenter la *Tragédie*.⁶¹⁷ Malencontreusement, ce philologue hongrois ne précise pas le cadre dans lequel le duc Georges avait exprimé son intention de mettre en scène le drame hongrois. Ce dernier pourrait également avoir découvert l'œuvre de Madách par l'intermédiaire de Lilla von Bulyovszky, évoquée à deux reprises au chapitre précédent, qu'il vénérât depuis le passage de celle-ci à Meiningen en 1860, lors d'une tournée du théâtre de Dresde. Selon Robert Gragger, Georges II a longtemps correspondu avec elle.⁶¹⁸ Une autre piste pourrait être l'amitié qui liait le duc à un connaisseur de la *Tragédie*. Il s'agit une fois de plus de Paul Heyse, dont nous avons déjà admiré le don d'ubiquité. Cet écrivain faisait partie en effet du cercle d'artistes, majoritairement musiciens,⁶¹⁹ que le duc réunissait dans l'une ou l'autre de ses résidences : la *Villa Charlotta* au bord du lac de Côme, les châteaux d'*Altenstein* et de *Heldburg* en Thuringe. L'on pourrait, par ailleurs, s'étonner à juste titre qu'aucune des études mentionnées ci-dessus ne semble avoir eu connaissance du projet princier. Une explication de cette apparente ignorance pourrait être que les revues publiant des articles sur Madách étaient spécialisées dans la recension de livres. La seconde source hongroise documentant ce projet date d'octobre 1888. Un article de l'hebdomadaire pestois *Vasárnapi Újság* informe ses lecteurs que le metteur en scène de la troupe de Meiningen, Ludwig Chronegk,⁶²⁰ en tournée à Budapest, a prié son homologue du Théâtre National hongrois, Ede Paulay, de mettre au programme la *Tragédie de l'homme*. Chronegk aurait eu en effet depuis longtemps l'intention d'inclure ce drame dans son répertoire. Avant de prendre une décision, il souhaitait toutefois voir la mise en scène hongroise. Cet article confirme en outre que le metteur en scène allemand voulait utiliser l'adaptation de Paulay, traduite par Fischer.⁶²¹ Ces

remarques présentant Chronegk comme l'initiateur du projet demandent une explication. Lors des tournées, ce dernier figurait comme premier directeur, son rang interdisant au duc d'accompagner la troupe. Selon Antal Németh, une solide amitié unissait Chronegk à Paulay,⁶²² lequel était un adepte du style propagé par Meiningen.⁶²³ En citoyen typique de l'Autriche-Hongrie, ce dernier avait une connaissance parfaite de l'allemand et traduisit une trentaine de drames de la littérature allemande, entre autres des pièces de Goethe et de Schiller.⁶²⁴ On peut supposer par conséquent que Chronegk avait eu des échos de la première représentation hongroise⁶²⁵ lors d'une tournée à Vienne réalisée précisément en 1883.⁶²⁶

Pour quelle raison la *Tragédie* pouvait-elle éveiller l'intérêt des responsables de la célèbre troupe de Meiningen ? Nous partageons l'opinion d'Antal Németh, selon laquelle la présence de sept tableaux historiques devait a priori exercer sur eux une attraction.⁶²⁷ L'une des principales caractéristiques du style inauguré par cette troupe était en effet la recherche d'une fidélité historique minutieuse.⁶²⁸ Dessinateur habile et disposant d'une solide culture, le duc se chargeait lui-même de la création des costumes et des décors. A notre avis, le grand nombre de scènes de masse dans l'œuvre de Madách devait constituer un autre attrait majeur pour Georges II, grand adepte de la mise en scène des foules, ainsi que de l'utilisation du son et de la lumière. Par sa parenté avec une œuvre d'art totale, la *Tragédie* correspondait enfin à l'idéal artistique propagé par les Meiningers.

S'il en fut effectivement ainsi, pourquoi le chef de la troupe et le duc Georges renoncèrent-ils alors à leur intention, après que Chronegk eut assisté à la mise en scène de Paulay ? Selon Antal Németh, le seul chercheur hongrois à s'être intéressé à ce projet, la représentation aurait permis au metteur en scène allemand de découvrir que Madách n'avait eu nullement l'intention de peindre les diverses époques de l'histoire avec précision. C'est du reste pour cette raison que l'écrivain hongrois s'était contenté de ne retenir que quatre personnages historiques.⁶²⁹ A notre sens, compte tenu du fait que les Meiningers présentaient non seulement des drames historiques, conçus comme tels, mais replaçaient maintes pièces, produits de l'imagination poétique libre, dans une époque précise, les intentions de Madách ne pouvaient guère les dissuader d'une adaptation. Mais ce qui, selon nous, pouvait rebuter Chronegk, ce sont les tableaux utopiques dont la mise en scène était inconciliable avec son principe de fidélité documentaire.⁶³⁰ En outre – peut-être étaient-ce là les vraies raisons, plus banales, de l'abandon du projet – la création de décors précis pour un aussi grand nombre de tableaux historiques aurait entraîné des coûts excessifs ; enfin, la représentation de la *Tragédie* dans son intégralité paraissait impossible. Les Meiningers avaient en effet érigé en principe de présenter chaque texte dramatique dans sa forme originale, sans la moindre omission.⁶³¹

IV.1.2 Burgtheater de Vienne (1888)

Le projet du *Burgtheater* constitue une seconde parenthèse dans l'histoire de la réception théâtrale de la *Tragédie* et se caractérise également par des liens – certes hypothétiques – avec des acteurs du transfert déjà évoqués. Romulus Katscher, auteur d'une recension analysée au chapitre précédent, est le seul témoin de la préparation d'une mise en scène au prestigieux *Burgtheater* en 1888, l'année même où nous avons vu la troupe de Meiningen s'intéresser à la version scénique hongroise.

Quel metteur en scène fut à l'origine du projet viennois? Bien qu'August Förster ait occupé un tel poste depuis 1887, plusieurs arguments nous incitent à penser qu'il s'agirait plutôt de son prédécesseur Adolf Wilbrandt.⁶³² L'on se souvient que cet écrivain-metteur en scène faisait non seulement partie des admirateurs allemands de la *Tragédie*, mais qu'il avait aussi probablement subi son influence. Même si Wilbrandt avait quitté la direction du *Burgtheater* en 1887, le projet attesté pour 1888 pouvait fort bien remonter à son époque. En outre, Wilbrandt appartenait à la même génération que Paulay et Chronegk, qui concevaient le travail du metteur en scène comme une production artistique. Prenant le contre-pied de son prédécesseur Dingelstedt (1871–1881),⁶³³ lequel avait un fort penchant pour les pièces à grande mise en scène, Wilbrandt élève le niveau du répertoire⁶³⁴ et évite ce genre de drames. Son style se rapproche de celui de Paulay, en ce sens qu'il aime dépoussiérer et moderniser des pièces anciennes ou réputées injouables. Conformément à ces principes, il crée une nouvelle mise en scène du *Faust I et II*, qu'il considère comme le « triomphe de l'art et de l'esprit allemands ». ⁶³⁵ Les remarques de Wilbrandt sur cette adaptation reflètent des problèmes que posait également la mise en scène de la *Tragédie*. Voulant se démarquer de l'adaptation du *Faust* par Otto Devrient⁶³⁶ à Weimar (1876), et plus encore d'une mise en scène récente à Dresde, Wilbrandt avait renoncé à un excès de décors somptueux, à une musique omniprésente et à l'apparition de Dieu le Père sur la scène. Malgré sa conviction que la scène du *Burgtheater* était trop exiguë pour le *Faust II*,⁶³⁷ il représenta les deux parties du *Faust*, une version tronquée lui paraissant un sacrilège impardonnable. La première eut lieu sur trois soirées consécutives⁶³⁸ en janvier 1883 et fut couronnée d'un succès mémorable.⁶³⁹ Précédée par des mises en scène à Hambourg, à Dresde et dans d'autres villes allemandes, elle incita Paulay à imiter son confrère de Vienne en 1887 à Budapest.

Un indice supplémentaire en faveur de l'hypothèse selon laquelle Adolf Wilbrandt serait à l'origine du projet de représentation de la *Tragédie* au *Burgtheater* est à chercher dans ses rapports privilégiés avec une jeune actrice qui, en 1892, incarnera le rôle d'Ève dans la mise en scène de Hambourg. Il s'agit de la comédienne roumaine Agathe Barsecu, découverte par Wilbrandt en 1883, au moment où elle venait de terminer ses études à l'École du Théâtre de Vienne. Bien qu'elle eût déjà signé un contrat avec le *Deutsches Theater* de Berlin, fondé la même année, Wilbrandt réussit à la faire revenir au *Burgtheater*.⁶⁴⁰

Par quel biais cet homme de théâtre a-t-il été amené à concevoir le projet d'adapter à la scène la *Tragédie de l'homme*? Nous savons que la première étude attirant l'attention sur l'intérêt d'une mise en scène date de 1885. Il s'agit d'un travail de Fischer. Wilbrandt a pu en avoir connaissance, tout comme de la traduction du même auteur, parue et deux fois rééditée à Leipzig une année plus tard. Une autre hypothèse, plus probable, est que la proximité de Budapest, où le drame de Madách faisait partie du répertoire depuis 1883, pourrait avoir joué un rôle médiateur. A cette époque, les passionnés de théâtre, autrichiens et hongrois, se rendaient facilement les uns à Budapest, les autres à Vienne, pour assister à une soirée théâtrale.⁶⁴¹ Une tournée du *Burgtheater* dans un théâtre allemand de Budapest, attestée par Mihály Cenner, a pu aussi fournir l'occasion à certains amateurs d'assister à une représentation de la *Tragédie de l'homme*. Si Wilbrandt et Paulay ne se connaissaient pas déjà, ils ont pu faire connaissance en 1887, le directeur du *Burgtheater* étant certainement intéressé par l'adaptation du *Faust* (dans la traduction de Dóczi) réalisée par Paulay.

Agathe Barsecu, quant à elle, est supposée avoir connu la *Tragédie* par Emilia Márkus, l'actrice hongroise qui tenait le rôle d'Ève dans la mise en scène de Budapest.⁶⁴² L'amitié des deux comédiennes est attestée à partir de 1887.⁶⁴³

Pour quelle raison le projet viennois ne s'est-il pas réalisé? Dans ses mémoires, Wilbrandt mentionne qu'Agathe Barsecu avait connu plusieurs périodes de longue maladie.⁶⁴⁴ En 1887, par exemple, elle avait séjourné dans la station thermale hongroise *Herkulesfürdő*. C'est là probablement l'une des causes de l'abandon du projet de Vienne, l'autre étant le départ de Wilbrandt en 1887. Son successeur, August Förster,⁶⁴⁵ poursuivit ou commença⁶⁴⁶ les préparatifs, comme l'atteste l'article de Katscher. Membre du *Burgtheater* (1858–1876) sous Heinrich Laube, puis directeur du *Stadttheater* de Leipzig de 1876 à 1882, et enfin membre actif de la vie littéraire et théâtrale de Berlin de 1883 à 1887, Förster était bien placé pour connaître le drame de Madách.⁶⁴⁷ Sa mort subite en 1889 est probablement l'une des raisons pour laquelle la représentation ne se réalisa pas. Une autre explication peut avoir été la volonté de Förster de renouer avec la tradition de son maître Heinrich Laube qui privilégiait les pièces françaises et les farces allemandes.

Les projets de mise en scène de Meiningen et de Vienne n'ayant pas abouti, la première carrière théâtrale de la *Tragédie* dans l'aire culturelle de langue allemande ne commence qu'en 1892. En l'espace de deux ans, des adaptations ont lieu dans trois grandes villes : Hambourg, Vienne et Berlin, preuve, s'il en faut, de la célébrité dont jouissait cette pièce dans le monde germanophone. A la période des études érudites succède maintenant celle de la vulgarisation. Dans les pages qui suivent, nous rendrons compte de chaque mise en scène et tenterons d'éclaircir les circonstances pouvant expliquer l'intérêt ou le désintérêt, le succès ou l'insuccès rencontré par les représentations en question.

IV.2 La première représentation sur une scène allemande : Hambourg, *Stadttheater* (1892)

Portons maintenant notre attention sur le début des années 1890 où les théâtres de deux capitales et d'une grande ville allemande⁶⁴⁸ semblent se disputer la prérogative de représenter l'œuvre de Madách, qui avait été considérée pendant vingt ans comme du « théâtre dans un fauteuil ». Nous avons vu au chapitre précédent qu'une réorientation des esprits s'était opérée depuis le milieu des années 1880, la mise en scène hongroise ayant mis en évidence les aspects dramaturgiques de ce poème dramatique.

La première représentation en langue allemande a lieu au *Stadttheater* de Hambourg le 19 février 1892.⁶⁴⁹ Le metteur en scène Robert Buchholz et son directeur Bernhard Pollini retiennent la traduction de Ludwig Dóczy, parue un an auparavant. Si l'on en juge par le nombre des tableaux, seule la deuxième scène de Prague est omise, le drame est présenté quasiment dans son intégralité. La durée de trois heures et demie révèle toutefois que presque un tiers du texte a été coupé. Par ailleurs, la pièce est divisée en quatre actes et, pour des raisons qui restent obscures, l'esprit de la terre est remplacé par l'archange Michel. Cette modification peut avoir été proposée par le traducteur lui-même, afin d'effacer les ressemblances avec le *Faust*, que sa technique de versification avait renforcée.⁶⁵⁰

Les rôles principaux sont tenus par Adolf Mylius (Lucifer),⁶⁵¹ Alexander Otto (Adam) et Agathe Barsescu (Ève), jeune actrice arrivée en 1891 du *Burgtheater* de Vienne, évoquée à l'instant. A cette époque de floraison des opéras et opérettes, il semble naturel que la *Tragédie* soit enrichie d'une ouverture symphonique et d'intermèdes musicaux.⁶⁵² Composée par Gyula Erkel pour la première hongroise de Budapest, la musique est adaptée par W. Sichel, chef d'orchestre du *Stadttheater*. Les décors, constitués de douze tableaux gigantesques formant l'arrière-plan de chaque nouvelle scène,⁶⁵³ sont l'œuvre de F. Gruber.

Pour quelles raisons la première allemande a-t-elle lieu dans le nord du *Reich* et non pas dans le sud du pays où on pouvait être informé des projets analysés précédemment ? La présence d'une ancienne comédienne du *Burgtheater* fait penser que celle-ci n'était pas étrangère à ce troisième projet devenu réalité. La musique empruntée au Théâtre National de Budapest indique d'éventuels rapports avec Paulay. La philologue roumaine, Ileana Berlogea, affirme que le mérite de cette représentation revient à l'actrice roumaine Agathe Barsescu : « Le talent avec lequel A. Barsescu avait joué le rôle de Rhodope dans *Gyges et son anneau* de Hebbel [...] finit par convaincre les directeurs du théâtre de Hambourg que la meilleure interprète pour l'Ève de Madách se trouvait devant eux [...]. Le talent d'Agathe Barsescu, son don pour interpréter ce rôle complexe était une nouvelle raison décisive de mettre en scène cette pièce jusqu'alors inconnue du public allemand ». ⁶⁵⁴ Cet article nous informe donc que les directeurs du théâtre hambourgeois connaissaient déjà la *Tragédie*, mais hésitaient enco-

re à la mettre en scène, faute d'avoir trouvé l'actrice appropriée pour le rôle si exigeant d'Ève. Comme il ressort des lignes citées, les directeurs se sont rendus à Vienne, à la recherche d'une actrice talentueuse. La présence dans la troupe hambourgeoise d'un comédien hongrois, Adolf Laban, indique que de telles pratiques étaient courantes. Dans la Monarchie austro-hongroise, les personnes maîtrisant parfaitement l'allemand et le hongrois n'étaient apparemment pas des exceptions. Nous aurons l'occasion d'en reparler pour une période plus récente.

Ileana Berlogea, ainsi que deux commentateurs hongrois, Németh et Voinivich-Mohácsi, attribuent le financement de cette représentation au comte Miklós Eszterházy.⁶⁵⁵ Selon nous, cette affirmation est erronée, car une interview donnée par Eszterházy à Budapest apporte un démenti à cette thèse. Le comte y exprime en effet un avis défavorable sur les décors de Hambourg : « ils peuvent, aux yeux du public hambourgeois, être luxueux, mais ici [à Vienne], ils conduiraient à un fiasco [...] ». ⁶⁵⁶ S'il s'était agi de décors réalisés à ses frais, le comte aurait veillé à ce qu'ils soient suffisamment fastueux pour pouvoir être réutilisés à Vienne. Les sources de langue allemande confirment notre hypothèse. Le metteur en scène Robert Buchholz relate avoir lu la *Tragédie* sous l'impulsion de son directeur Pollini, sans mentionner un rôle quelconque joué par l'aristocrate hongrois. Il atteste, par ailleurs, la présence de celui-ci à Hambourg pendant la période des premières représentations.⁶⁵⁷ Tout en donnant un compte rendu détaillé des circonstances de la mise en scène, Buchholz ne dit rien du mécénat d'Eszterházy. Il en va de même des critiques, lesquels n'évoquent même pas son nom. Le *Fremdenblatt* au contraire loue le directeur Pollini d'avoir financé les coûteux décors : « Monsieur Pollini, Conseiller de la Cour, avait accordé des moyens plus riches et plus artistiques que ceux que d'autres théâtres auraient pu s'offrir ». ⁶⁵⁸ Katalin Dozsa abonde dans ce sens en affirmant que les décors de Hambourg ne plurent pas au comte Eszterházy qui, fortuitement, était de passage dans la ville hanséatique.⁶⁵⁹

Quant aux circonstances ayant permis à Pollini de découvrir le drame hongrois, plusieurs hypothèses nous semblent envisageables. La première est que des membres de l'association hongroise de Hambourg, fondée en 1867, ou bien d'une autre société austro-hongroise créée dans cette même ville en 1888⁶⁶⁰ auraient attiré son attention sur la *Tragédie*. Une deuxième hypothèse serait que Pollini aurait entendu parler du projet abandonné lors de son passage à Vienne. L'article du *Magyar Génius* mentionne la présence à Hambourg de F. Jauner, directeur du théâtre viennois de Wieden, lequel rêvait d'une mise en scène allemande de la *Tragédie* depuis qu'il avait assisté à l'adaptation théâtrale hongroise. Ce dernier pourrait avoir communiqué à Pollini son enthousiasme pour la *Tragédie*. Cette version des faits confirmerait du reste la chronologie des événements évoquée par Berlogea, selon laquelle Pollini se serait intéressé à la *Tragédie* avant son voyage à Vienne. Enfin, l'encyclopédie *Brockhaus* évoquant les efforts entrepris par Ludwig Dóczy pour trouver un théâtre allemand

prêt à utiliser sa traduction, il semble bien que le traducteur ait contacté Pollini. En tout état de cause, Dóczy a joué le rôle d'intermédiaire entre le directeur hambourgeois et son homologue hongrois Paulay, afin que la musique composée par Gyula Erkel puisse être empruntée au Théâtre National de Budapest.

Une chose est certaine : l'actrice roumaine a contribué à la réalisation du projet hambourgeois. Non seulement elle semblait posséder les talents nécessaires mais, quatre ou cinq ans auparavant, elle s'était préparée à interpréter ce rôle d'Ève. Pour ce qui est de la présence du comte Eszterházy, fortuite selon Dózsa, elle peut s'expliquer par son admiration pour l'actrice qui avait passé sept ans au prestigieux *Burgtheater* de Vienne où, selon un observateur contemporain, le culte des jeunes actrices était plus développé que dans d'autres villes.⁶⁶¹

Ces questions une fois élucidées, l'on pourrait, à juste titre, se demander pourquoi ce fut précisément le *Stadttheater*, le plus grand des sept établissements de la ville,⁶⁶² qui mit en scène cette œuvre d'un écrivain inconnu des amateurs de théâtre. Déjà l'arrivée d'une actrice viennoise célèbre jette une lumière particulière sur cette scène hambourgeoise. Nous avons démontré que son directeur semble avoir suivi avec intérêt les répertoires d'autres métropoles, afin d'y découvrir des acteurs de talent. Selon Berlogea, l'ouverture d'esprit de Pollini exerça une influence déterminante sur la composition du répertoire, lequel se caractérisait par la modernité et la variété. Les premières se succédaient : drames psychologiques, comédies classiques et simples vaudevilles. On pouvait assister à des pièces d'auteurs classiques comme Lessing, Goethe ou Schiller, et d'auteurs contemporains, comme Hebbel, Grillparzer, Rudolf Gottschall, Paul Lindau, Ernst Wildenbruch, Oscar Blumenthal.⁶⁶³ R. Benedix, Henrik Herz et Octave Gastineau.⁶⁶⁴ L'existence d'un public habitué à des œuvres nouvelles était de bon augure pour le succès de l'entreprise. Mais si l'horizon d'attente du public n'était pas axé sur un certain répertoire, il était par contre fortement déterminé en ce qui concerne l'art de la représentation. En conformité avec l'esthétique naturaliste, la nouvelle école de théâtre privilégiait un jeu simple : « La révolution que le théâtre est en train de connaître, son orientation vers une interprétation de plus en plus réaliste, vers la découverte des aspects poétiques du quotidien surpris dans les plus menus détails et enfin vers les questions qui préoccupent l'individu moyen se font sentir plus fortement à Hambourg qu'à Vienne ». ⁶⁶⁵

La *Tragédie* ne correspondant pas à ces attentes du moment, on pouvait douter, *a priori*, de son succès à Hambourg. Mais il suffit de prendre connaissance du nombre des représentations pour se rendre compte que l'écho fut considérable. Il y eut seize représentations, au lieu des sept prévues. Après la première, la pièce hongroise sera jouée quinze fois, faisant toujours salle comble : « Le succès honorable s'est doublé d'un succès financier ». ⁶⁶⁶

Les critiques abondent dans ce sens. Les *Hamburger Nachrichten* vantent le « plaisir rare »⁶⁶⁷ procuré par la représentation, le *Hamburger Fremdenblatt* le « succès éclatant sans nuages » et « l'accueil compréhensif et cha-

leureux ». ⁶⁶⁸ L'enthousiasme du public à la fin du tableau de Paris est tel que le metteur en scène est appelé sur la scène.⁶⁶⁹ Après la première, un critique augure que la *Tragédie* deviendra la pièce à succès de la saison théâtrale.⁶⁷⁰

A quelles circonstances l'œuvre de Madách doit-elle un accueil aussi favorable ? Selon nous, l'impression générale qui se dégage des critiques révèle que ce n'est pas le contenu de la *Tragédie* qui séduit les spectateurs. Le succès est dû bien plutôt à l'excellente maîtrise des difficultés inhérentes à la mise en scène.⁶⁷¹ Donnons la parole aux sources contemporaines. Arnold Weisse relate que les tableaux terrestres furent accueillis avec enthousiasme.⁶⁷² Le changement de décors exigeait un grand savoir-faire car de longues et bruyantes transformations auraient gêné la concentration du public. Weisse vante « la précision formidable avec laquelle les machines fonctionnaient lors des métamorphoses nombreuses et rapides ». ⁶⁷³ L'article de Berlogea met à jour d'autres détails intéressants : « Il y avait des innovations dans l'agencement des couleurs, dans la façon de manier l'éclairage [...] Des décors furent changés sous les yeux du public au moyen d'ouvertures servant à faire disparaître certains éléments ou au moyen de modifications de certaines parties du décor ». ⁶⁷⁴ Ces différents procédés montrant l'influence du style de Meiningen frappent par leur modernité.

Pour les trois rôles principaux qui exigent de hautes performances de la part des acteurs et constituent la clé de voûte de chaque mise en scène, les directeurs du *Stadttheater* avaient choisi des comédiens exceptionnels. Nous avons déjà évoqué la forte motivation d'Agathe Barsecsu et ses talents d'actrice.⁶⁷⁵ Les acteurs incarnant les rôles masculins semblent également avoir été d'excellents professionnels. Alexandre Otto (Adam) avait été membre de la troupe de Meiningen à partir de 1882 et avait participé à la tournée à Budapest en 1888. Il avait, par conséquent, assisté à la représentation hongroise de la *Tragédie* et participé probablement au projet de Chronégk. A Hambourg, où il était engagé depuis 1889, il avait incarné des rôles difficiles, comme ceux du Karl Moor des *Brigands*, d'Othello, ou de Henschel (Gerhard Hauptmann). Selon le dictionnaire biographique d'Eisenberg, ses qualités d'artiste et selon nous, sa motivation, prédestinaient Alexander Otto au rôle d'Adam. Notons enfin que l'acteur chargé du rôle de Lucifer, Adolf Mylius, alias Laban, était également une personnalité intéressante. Né à Bratislava, il était d'origine hongroise. Pendant ses études de philosophie à Vienne, il avait découvert le monde du théâtre et était devenu comédien. Engagé en 1879 au Théâtre Municipal de Vienne sous la direction de Heinrich Laube, puis en 1881 à Leipzig sous August Förster, il devient membre du Théâtre Municipal de Hambourg en 1882 et connaît de grands succès dans les rôles de Gessler (*Wilhelm Tell*), du roi Philippe (*Don Carlos*), de Richard III, d'Alba (*Egmont*) et de Mephisto (*Faust*).

Avec de tels antécédents, on comprend que les critiques n'aient pas ménagé leurs éloges aux tenants des rôles principaux : « Monsieur Otto pour son magnifique Adam, Mademoiselle Barsecsu pour son Ève délicate et poétique méritent les plus grands éloges. [...] Que l'on songe aux nombreux changements

de costumes, à la foule de personnages auxquels les deux devaient s'identifier : on pourra alors comprendre qu'ils devaient accomplir une véritable tâche de Sisyphe. [...] Monsieur Mylius dans le rôle de Lucifer trouva le ton sceptique et négatif du Méphistophélès hongrois et fut lui aussi l'un des piliers de la réussite »,⁶⁷⁶ écrit Arnold Weisse, adressant même des compliments superlatifs aux comédiens qui tenaient les rôles secondaires. Dans ses mémoires inédits, Agathe Barsescu évoque longuement cette mise en scène affirmant que l'immense succès de la *Tragédie* augmenta considérablement le prestige du *Stadttheater* de Hambourg.⁶⁷⁷

Quant à l'œuvre elle-même, le public en suivit l'action sans donner de signes de fatigue, grâce à un programme qui donnait un bref résumé de chaque scène, habitude réservée jusqu'alors aux œuvres musicales.⁶⁷⁸ Trois tableaux provoquèrent des réactions particulières : le tableau de Rome toucha les spectateurs par l'apparition finale de la croix ; celui de Paris fut le plus applaudi ; la scène du phalanstère la moins appréciée (si elle n'avait pas servi à préparer la scène du refroidissement de la terre, cette dernière aurait d'ailleurs été omise⁶⁷⁹). Compte tenu des remarques ironiques de deux commentateurs des années 80 sur cette satire de l'Etat socialiste, on peut être surpris de la réaction du public. L'opposition entre les railleries de ces deux commentateurs sur l'idéologie socialiste et l'indifférence des spectateurs de Hambourg éclaire un problème méthodologique, à savoir qu'il convient de distinguer entre l'horizon d'attente des critiques et celui du public. Les prises de position des premiers renvoient aux réactions d'une minorité de spectateurs, celle des intellectuels, disposant d'une culture à la fois littéraire, scientifique et politique. Le gros du public des théâtres d'alors provenait de catégories sociales plus populaires et non politisées : celles de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie.

Les jugements portés sur la mise en scène hambourgeoise de 1892 rejoignent dans l'ensemble ceux des critiques étudiés au précédent chapitre. Tous les commentateurs ont lu le drame et sont conscients de l'existence de plusieurs traductions. Un critique informe même ses lecteurs des hommages rendus à Madách dans les meilleurs journaux allemands par de célèbres spécialistes d'esthétique.⁶⁸⁰ Tout en plaçant l'écrivain hongrois à un niveau inférieur que Goethe, dont ils ignorent qu'il a largement puisé dans la tradition littéraire,⁶⁸¹ tous reconnaissent la génialité et l'originalité de l'œuvre hongroise. Limités par le cadre étroit d'un quotidien et, le cas échéant, par une culture littéraire et philosophique plus restreinte, ils n'opèrent guère de rapprochements avec d'autres œuvres. Quelques noms d'écrivains ayant servi de modèle à Madách, comme Byron, Ibsen et Bellamy, sont cependant mentionnés. Le poème épique *Nächte des Orients* de l'écrivain allemand Schack, évoqué au chapitre précédent,⁶⁸² est comparé pour la première fois avec la *Tragédie*. Une remarque sur l'image de la femme, cruelle, froide et infidèle,⁶⁸³ révèle, selon nous une familiarité avec l'œuvre de Strindberg, connu en Allemagne pour sa misogynie.⁶⁸⁴

A plusieurs points de vue, cette première adaptation de la *Tragédie* constitue un cas unique dans toute la carrière théâtrale de l'œuvre. D'une part, les difficultés dramaturgiques ne seront plus jamais surmontées avec autant de talent. D'autre part, la pièce ne sera jamais plus accueillie par des critiques aussi bienveillants et, dans l'ensemble, satisfaits. Enfin, un tel afflux du public venu des villes environnantes ne sera attesté pour aucune autre représentation.⁶⁸⁵

IV.3 Vienne, *Ausstellungstheater* (1892)

Le 18 juin 1892, la *Tragédie* est représentée dans une deuxième ville de l'aire culturelle germanophone : Vienne.⁶⁸⁶ Cette représentation n'a pas lieu dans l'un des théâtres de la ville, mais dans le « Théâtre d'Exposition » (*Ausstellungstheater*), construit tout exprès au *Prater* à l'occasion de l'Exposition Internationale de Théâtre et de Musique. Ces circonstances particulières laissent présumer qu'il ne s'agit pas d'une mise en scène nouvelle. La comparaison des programmes révèle effectivement que nous avons affaire à une tournée de la troupe de Hambourg. Si les acteurs principaux furent les mêmes, on fit par contre appel pour les rôles secondaires aux comédiens du *Carl-Theater* et du *Theater an der Wien*. Cette fois-ci, l'initiative revenait bien au comte Eszterházy, qui était parvenu à convaincre les directeurs du Théâtre Municipal de Hambourg de se déplacer à Vienne⁶⁹⁷ et avait financé les décors. Les programmes et affiches sur lesquels son nom figurait en caractères nettement plus grands que ceux de l'auteur⁶⁸⁸ montrent qu'il n'était pas peu fier de sa contribution au projet. Inspirés des illustrations du peintre hongrois Zichy dessinées pour une édition de luxe de la *Tragédie* (1887), les décors étaient l'œuvre de Kautsky et Rottonara. Deux directeurs artistiques, B. Pollini et le metteur en scène viennois F. Jauner, déjà mentionné, secondaient Buchholz.

Le nombre des représentations données à Vienne s'élève à dix-huit. Toutefois, ce chiffre n'est pas la preuve d'un succès comparable à celui de Hambourg. Seule une des cinq critiques parle d'un succès important.⁶⁸⁹ Selon les autres, le public aurait manifesté peu d'intérêt pour le contenu de la pièce. Quelles peuvent être les explications de cet accueil manifestement plus froid ? La recherche hongroise met en avant la traduction de Dóczy qui accentue les ressemblances avec *Faust*. Cette explication ne nous semble pas satisfaisante puisqu'un seul des critiques brandit le reproche de plagiat : « L'on rencontre, à chaque instant, une idée que Goethe a eue avant son épigone [...]. Sans l'incitation de Goethe, la *Tragédie de l'homme* ne serait sans doute jamais née. Bien qu'elle soit du plus haut intérêt littéraire, elle n'est qu'un sous-produit ». ⁶⁹⁰ Par conséquent, d'autres facteurs doivent avoir contribué à l'insuccès.

Etant donné qu'à Hambourg la beauté des décors, ainsi que l'habileté de leur maniement, avaient largement concouru à la réussite de la pièce, on peut se demander s'il y avait à Vienne un déficit dans ce domaine. Mais les critiques soulignent, au contraire, leur caractère grandiose. Selon la *Neue Freie Presse*, ils

constituent « le triomphe de l'art viennois de la décoration ». ⁶⁹¹ A en croire une autre source, le public aurait été, avant tout, intéressé par les décors. ⁶⁹² Le *Fremdenblatt* viennois constate que ceux-ci étaient l'élément dominant. ⁶⁹³ On voit cette impression confirmée par le fait que presque tous les critiques considéraient la *Tragédie* comme une pièce à grand spectacle. Certains, comme Edmund Wengraf, qui apprécie la profondeur de l'œuvre, le déplorent : « Un directeur de théâtre qui a vu, dans un livre rempli de tableaux historiques, un livre d'images historique [...] a vraiment réussi à transformer un poème philosophique en pièce à grande mise en scène ». ⁶⁹⁴

Les décorateurs viennois auraient-ils confectionné des décors si somptueux qu'ils ont détourné l'attention du public du contenu du drame ? Cette question ne pourrait trouver une réponse que si l'on était en mesure de comparer ceux de Hambourg à ceux de Vienne. ⁶⁹⁵ Cela n'étant pas possible, nous sommes obligée de nous en remettre à d'autres données. Les termes dépréciatifs utilisés par le mécène de cette représentation pour qualifier les décors de Hambourg, ainsi que le coût des décors commandés par lui – 40 000 florins – confirment qu'ils étaient beaucoup plus luxueux que ceux de Hambourg. ⁶⁹⁶ La richesse des accessoires de scène a donc pu effectivement dénaturer le sens de la pièce de Madách, d'autant plus que les critiques viennois assistent à la représentation après une lecture attentive du livre. Cela prouve, au demeurant, que la *Tragédie* suscitait un vif intérêt à Vienne. Rappelons qu'il y eut un grand nombre de publications entre 1887 et 1891. Songeons, par exemple, aux annonces de la traduction de Dóczy en 1890 et au livre de Siebenlist qui reprenait le texte d'une conférence tenue à Vienne pendant l'hiver 1891. Pour ce qui est des articles de Dóczy, un journaliste de Hambourg en confirme l'impact : « C'est seulement depuis que L. Dóczy a publié un article spirituel dans la *Nouvelle Presse Libre* [...] que l'attention des amis de la littérature en Allemagne s'est tournée vers la *Tragédie de l'homme* ». ⁶⁹⁷ Mieux préparé que les spectateurs hambourgeois, le public viennois devait attendre la *Tragédie* avec une certaine impatience. Or, les attentes étaient sans doute trop élevées et, de ce fait, condamnées à être déçues, d'autant que le drame philosophique s'était transformé en pièce à grande mise en scène. La plupart des critiques font état d'une déception : « Il ne restait pas grand chose du plaisir que la lecture de l'œuvre nous avait procuré à la maison [...] la représentation est digne d'être regardée au sens ordinaire. Au sens littéraire, elle n'est pas remarquable ». ⁶⁹⁸

Toutefois, les attentes déçues n'étaient pas la seule raison de ce succès moindre. La *Tragédie* présentée à Vienne se distinguait aussi de celle de Hambourg au plan du contenu. En effet, l'administration policière s'était également intéressée à l'œuvre de Madách, comme en témoigne un rapport de vingt-cinq pages composé d'un résumé détaillé de l'action et de propositions de suppression. ⁶⁹⁹ La représentation n'était autorisée qu'à la condition qu'un fonctionnaire, versé en matière de censure, veille au respect des dispositions indiquées dans le rapport. Celui-ci prévoyait que des suppressions soient effectuées sur

rente-huit pages selon des critères moraux, politiques et religieux. Les didascalies de Madách prescrivant que les prostituées romaines soient légèrement vêtues donnaient lieu au commentaire suivant : « Naturellement, les actrices censées porter des tenues impudiques doivent respecter la bienséance aussi bien pour le costume que pour le comportement ». ⁷⁰⁰ Le tableau de la Révolution française éveillait des préoccupations d'ordre politique : « Quelques passages concernant la Révolution française sont à atténuer [...] » ; ⁷⁰¹ « en outre, la Marseillaise ne devrait être autorisée qu'à condition que ce chant serve purement à caractériser le moment historique et non pas à glorifier la tendance du chant révolutionnaire en question ». ⁷⁰² Le 23 juillet, pendant l'Exposition de théâtre à Vienne, eut lieu au *Narodni Divadlo* de Prague la première de la *Tragédie* en langue tchèque. La pièce fut jouée 31 fois en l'espace de trois mois, puis interdite en raison du trop grand enthousiasme manifesté par les spectateurs durant la scène de la Révolution Française. Cette réaction des autorités de Prague illustre à quel point l'évocation des idéaux révolutionnaires était, dans ce haut lieu du conservatisme, considérée comme un danger.

Avant cette expérience de Prague qui fit craindre une révolution aux autorités, la *Tragédie* paraissait subversive avant tout du point de vue religieux. Les Habsbourg attachaient en effet une importance capitale au respect des dogmes catholiques, d'autant que le catholicisme devait servir de lien entre les peuples de leur Empire multinational. Par ailleurs, depuis la fondation de l'Empire allemand, majoritairement protestant, l'Autriche se considérait comme le fief du catholicisme. Par conséquent, l'on ne s'étonnera pas que ce soit l'image que Madách donne de l'Eglise qui inquiétait le plus les autorités. Voici le commentaire du tableau de Constantinople par les censeurs viennois :

Le plus préoccupant dans cette pièce est la représentation du patriarche de Constantinople dans le septième tableau. L'auteur fait apparaître le patriarche et ses moines comme les représentants fanatiques du dogme de l'identité de nature du père et du fils (Homousion) qui condamnent à mort, sans pitié, les partisans de la simple similitude de nature (Homoiousion) [...]. Le patriarche représente par conséquent un dogme de l'Eglise catholique et l'intolérance dont il fait preuve peut être mise sur le compte de celle-ci. ⁷⁰³

Il n'est pas étonnant que ce soit dans cette scène que les suppressions les plus draconiennes aient été effectuées. Celle-ci en perdit tellement sa force d'expression qu'elle fut omise à partir de la deuxième représentation. En outre, l'apparition sur scène de Dieu le Père fut interdite et la censure jugeait intolérable l'attitude peu respectueuse de Lucifer à son égard. ⁷⁰⁴ Le censeur alla même jusqu'à prescrire que ce soit la voix de l'esprit de la terre et non pas celle de Dieu que l'on entende derrière la scène. ⁷⁰⁵ L'esprit de la terre jouant un rôle bien précis dans la pièce, ce changement ôtait au premier tableau sa spécificité qui l'opposait à la scène analogue du *Faust*.

Ces instructions de la censure subirent manifestement des modifications. Le programme révèle en effet que la voix du Seigneur ne fut pas remplacée par celle de l'esprit de la terre. En revanche, celui-ci fut remplacé par l'archange Gabriel,⁷⁰⁶ et à la fin du drame, on vit apparaître la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus dans les bras.⁷⁰⁷ Étonnamment, aucune des sources autrichiennes ne mentionne cette apparition. Les directeurs de théâtre hambourgeois étant assistés par leur homologue viennois, F. Jauner,⁷⁰⁸ cette transformation est probablement à mettre sur son compte. Jauner devait être soucieux de plaire au public majoritairement catholique et de se faire bien voir des autorités de censure.

Quoi qu'il en soit, les nombreuses omissions conduisirent à une mise en valeur de la trame événementielle au détriment du contenu idéal, ce qui ne manqua pas de frapper un critique :

L'action qui est accessoire pour l'écrivain, ne servant que de point d'appui au développement de ses idées, devient ici la chose principale. Le fil des idées, primordial pour l'écrivain, devient du lest dont on jette le plus possible par-dessus bord. On ne joue pas Emerich Madách mais une pièce à grand spectacle pour laquelle Madách a servi de prétexte.⁷⁰⁹

Ce critique formule là une des spécificités de la réception théâtrale de Madách. Cette tendance à privilégier l'action ira, nous le verrons, en s'intensifiant. La particularité de la mise en scène de Vienne réside dans le fait que l'immense écart entre l'œuvre et son adaptation ne résulte pas du geste créateur d'un metteur en scène mais de l'ingérence incongrue d'instances étrangères au domaine artistique. Nous citerons une seconde voix qui déplore les nombreuses modifications du texte :

« [...] malheureusement, il manque ici beaucoup du texte substantiel [...]. Puis, dans la scène animée de Londres, dont on peut, certes, découvrir la richesse d'idées dans le livre; on était trop heureux que la puissante introduction n'ait pas été supprimée complètement [...] Certaines scènes étaient excellentes comme tableaux, mais pâtirent des coupures [...] »⁷¹⁰

Les suppressions et modifications, celles imposées par la censure et celles effectuées apparemment de plein gré par les responsables de l'adaptation viennoise, nous renvoient à la situation du théâtre viennois d'alors. L'interdiction à Vienne du drame d'Anzengruber *Das vierte Gebot* après sa première représentation en 1878 est symptomatique de cette situation. L'évocation du milieu prolétarien de Vienne, doublée d'une critique de l'Église, était intolérable aux yeux du pouvoir. Dans ce contexte, les nombreuses omissions dans le tableau de la *Tragédie* qui montrait la misère d'une métropole industrialisée, l'exploitation des ouvriers et une piété de convenance doivent être considérées comme une autocensure du metteur en scène viennois Jauner, tout comme la falsification de la tendance agnostique de la *Tragédie*. Au demeurant, pour la mise en scène pragoise de juillet 1892, la censure impériale interdit l'intégralité des tableaux de Constantinople et de Londres.⁷¹¹

Impressionnés par les différences entre l'original et la pièce de théâtre présentée, les commentateurs mettent en doute l'efficacité dramatique de la *Tragédie*. Même le critique le plus élogieux évoque l'incompatibilité de ce drame avec la scène : « Pour la puissante vague de poésie la scène est trop étroite et trop mécanique ». ⁷¹² Selon Wengraf, la *Tragédie* est une œuvre « dont la nature se rebelle contre la scène [...] La pensée délicate est assommée par la réalité brutale de la scène ». ⁷¹³ Tous les critiques s'accordent pour dire que l'œuvre de Madách est un poème et non pas un drame. La *Neue Freie Presse* estime que le caractère dramatique n'est qu'une question de forme, à vrai dire une chose secondaire.⁷¹⁴

Les similitudes avec le *Faust* incitent la plupart des critiques viennois à établir une hiérarchie entre les deux écrivains. Toutefois, la confrontation des deux drames donne lieu à une analyse originale, celle du critique anonyme de la *Neue Freie Presse* affirmant que les emprunts au *Faust* sont intentionnels, afin de rendre plus apparentes les différences entre les deux œuvres.⁷¹⁵

Enfin, les critiques théâtraux de Vienne mettent en relief un aspect supplémentaire de la *Tragédie*. Ils la considèrent, à certains égards, comme désuète. C'est ainsi que la vision de l'histoire est taxée de peu scientifique :

L'historiographie de Madách avec sa conception idéologique des processus naturels nous apparaît bien démodée [...]. Dans la métamorphose de l'histoire des peuples nous ne voyons pas l'opposition d'un principe créateur et d'un principe destructeur, mais une évolution avançant constamment avec les stades de germination, de floraison, de maturation et de dépérissement. Nous savons aujourd'hui qu'aussi bien les individus que les idéaux et les vérités doivent mourir, mais que les fruits qui tombent sont remplacés par des fleurs ennoblies.⁷¹⁶

Pour le lecteur attentif, ces remarques témoignent d'abord d'une mauvaise compréhension de l'œuvre de Madách ; elles révèlent ensuite des connaissances peu solides du critique lui-même. Nous avons évoqué l'adhésion de l'écrivain hongrois aux idées de Herder et de Hegel et reconnaissons dans la définition de l'évolution, formulée ci-dessus, la référence implicite à ces philosophes dont les théories, du reste, ne datent nullement de la fin du siècle.

Le même critique se réfère à la théorie plus récente de Darwin⁷¹⁷ qui jouissait alors d'une grande popularité : « L'auteur ne savait rien de la théorie qui a depuis conquis le monde ». ⁷¹⁸ Cette remarque montre que le critique en question assimile les idées de Lucifer à celles de l'auteur, qu'il croit convaincu que le genre humain connaîtra une dégénérescence.

En dépit de ces reproches, Wengraf reconnaît des qualités prophétiques à Madách pour son analyse lucide du monde capitaliste : « Un homme qui – il y a trente ans –, loin des lieux de culture européens, savait que la grande industrie révolutionnerait la vie moderne et qui a transposé cette idée dans la littérature mérite d'être admiré comme un prodige ». ⁷¹⁹

L'étude des sources nous enseigne que les conditions dans lesquelles la *Tragédie* fut jouée à Vienne étaient, d'un double point de vue, moins favorables qu'à Hambourg. L'œuvre de Madách y fut présentée sous une forme mutilée et dans une mise en scène somptueuse, peu apte à mettre en valeur sa richesse d'idées. Plus frappant, voire choquant, est que le mystère moderne se soit transformé en un mystère traditionnel, par la substitution d'une vision ultracatholique à la vision agnostique de l'original. Par ailleurs, cette forme théâtrale non appropriée au contenu fut soumise au jugement de critiques plus exigeants, capables de comparer la version dramatique à la version imprimée. Grâce à une meilleure connaissance de l'œuvre, ceux-ci ne se laissèrent pas éblouir par la somptuosité extérieure, à la différence de leurs confrères de Hambourg. Quant au public, tout en étant sensible à certains défauts (imputables à la censure), il semble avoir apprécié, sinon la *Tragédie* en soi, tout au moins le spectacle. Les acteurs étant les mêmes qu'à Hambourg, la qualité du jeu dut être excellente. Néanmoins, les attentes n'étant pas les mêmes qu'à Hambourg où, nous l'avons vu, un nouveau style plus réaliste s'était imposé, le jeu des acteurs devint la cible des critiques. Selon Wengraf, « Monsieur Otto jouait Adam, la réflexion incarnée, avec une véhémence insensée. Monsieur Mylius, tenant le rôle de Lucifer, était plus mesuré, mais il poussait trop le rôle parlé vers le théâtral ». ⁷²⁰ La seule à ne recueillir que des louanges fut Agathe Barsescu, adulée depuis longtemps par le public viennois. Au moment de sa première apparition en scène, les spectateurs enthousiastes l'accueillirent par de longs applaudissements et, à la fin du sixième tableau, elle reçut une couronne de lauriers blancs. ⁷²¹

Pour cette seconde étape de la vulgarisation de la *Tragédie* par le biais du théâtre, le constat d'André Dabezies au sujet du *Faust*, selon lequel la popularité s'accompagne d'un certain abâtardissement, ⁷²² s'avère pertinent.

Aussi décevante que puisse paraître cette représentation de Vienne si on la regarde à la loupe, elle contribua à accroître la renommée. ⁷²³ de la *Tragédie* en Autriche et en Allemagne, non seulement sur le moment mais aussi dans la durée. En dépit des nombreuses faiblesses de la mise en scène et de sa forme tronquée, plusieurs théâtres des deux pays – Francfort-sur-le-Main, Brünn et Graz – invitèrent la troupe hambourgeoise. ⁷²⁴ Une source hongroise de l'époque nous apprend même que trois directeurs furent tellement enthousiastes qu'ils envisagèrent une mise en scène de la *Tragédie* dans leur établissement : « Subert, directeur pragois, Clar, l'intendant de Francfort, et Blumenthal, directeur berlinois, cherchent à obtenir aussi rapidement que possible les droits de représentation ». ⁷²⁵ Nous avons déjà mentionné que le directeur pragois parvint à réaliser sa mise en scène. ⁷²⁶ Des deux metteurs en scène allemands, celui de la capitale fut manifestement, sinon le plus chanceux, du moins le plus rapide.

IV.4 Berlin, *Lessingtheater* (1893)

La deuxième mise en scène de la *Tragédie* réalisée sur le territoire allemand eut lieu à Berlin, le 18 mars 1893. Une de nos sources informe les lecteurs de ses rapports avec la représentation viennoise : « La *Tragédie de l'homme* est le seul fruit que nous devons à l'Exposition Théâtrale et Musicale de Vienne ». ⁷²⁷ Compte tenu du nombre élevé de pièces représentées dans la capitale autrichienne pendant les cinq mois que dura cette exposition, ce constat est flatteur. À l'instar de son homologue hambourgeois, Oscar Blumenthal fut probablement tenu de choisir la traduction de Dóczy, mais il innova en présentant le drame en cinq actes et onze tableaux. Les scènes d'Athènes, de Byzance, de Londres et de Prague II furent supprimées. La tendance à tronquer le texte, inaugurée à Vienne en raison de la censure, se renforce donc sans que le nouveau metteur en scène tienne compte de la modernité frappante de certains tableaux. Nous y reviendrons. Les rôles principaux étaient interprétés par Maria Reichenhofer (Ève), Georg Molenar (Adam) et Gustav Kober (Lucifer). Les décors étaient ceux de Vienne, qui avaient servi entre-temps pendant trois mois à Prague.

On peut se demander pourquoi, parmi les vingt-quatre théâtres de Berlin, c'est précisément le petit *Lessingtheater* qui se décide à cette adaptation et non pas l'une des grandes scènes. Le *Lessingtheater* n'existait que depuis quatre ans ; il avait ouvert ses portes le 11 septembre 1888 avec *Nathan le sage* sous la direction d'Oscar Blumenthal. ⁷²⁸ À cette époque, ce dernier était connu pour ses essais satirico-polémiques et ses comédies. ⁷²⁹ Nous avons cité son nom parmi les auteurs des pièces jouées au Théâtre municipal de Hambourg. En sa qualité de jeune dramaturge, il avait une prédilection pour les œuvres d'auteurs contemporains : ⁷³⁰ « Nous avons connu ici la *Cavalleria rusticana*, la Duse, ⁷³¹ la *Freie Bühne* ⁷³² s'était installée ici pour la première fois et les œuvres d'Anzengruber et d'Ibsen y furent accueillies ». ⁷³³ Un autre critique écrit : « Ce qui distingue le *Lessingtheater* de tous les autres théâtres, c'est l'audace, pour utiliser l'expression préférée de son fondateur et directeur. Les premières s'y succèdent sans relâche [...], les réalistes et les idéalistes ont pareillement droit à y être mis en scène ». ⁷³⁴ Si l'on consulte une thèse consacrée au *Lessingtheater* sous la direction de Blumenthal, on s'aperçoit que les articles flatteurs pour le théâtre et son directeur émanaient de journaux proches des milieux commerciaux et financiers. ⁷³⁵ Selon Joachim WILCKE, l'auteur de ce travail, Blumenthal n'était pas un admirateur sincère des grands dramaturges de son temps, mais poursuivait un but commercial : son théâtre servait de scène expérimentale pour ses propres pièces, lesquelles étaient jouées sur toutes les scènes du *Reich* après avoir été applaudies au *Lessingtheater*. ⁷³⁶

En dépit de ces conditions, à première vue aussi favorables qu'au Théâtre municipal de Hambourg, il suffit de regarder le nombre de représentations de la *Tragédie* pour se rendre à l'évidence que le succès de la *Tragédie* fut

nettement plus faible qu'à Hambourg et à Vienne : après la première, il n'y eut en effet que six reprises.⁷³⁷ Que s'était-il produit ? Consultons les critiques. Le public semble avoir réagi avec réserve, voire avec agressivité.⁷³⁸ Un critique, plus indulgent ou moins observateur, évoque « les applaudissements mesurés du public qui s'adressaient, en outre, plutôt à la conception des décors ». ⁷³⁹ C'était, « surtout, un succès du plaisir visuel », ⁷⁴⁰ confirme le commentateur de la *Vossische Zeitung*.

Quelles sont les explications de ce succès modéré ?⁷⁴¹ L'analyse des spécificités de cette adaptation révèle que ni la forme, ni le contenu de l'œuvre de Madách ne correspondaient à l'horizon d'attente du public berlinois, lequel préférerait les pièces bien faites d'un Augier, d'un Dumas, d'un Sardou ou de leurs épigones allemands.⁷⁴² Le découpage de la *Tragédie* en cinq actes prouve que Blumenthal était soucieux d'adopter une forme traditionnelle et d'éviter que l'attention du public ne s'émiette. Les suppressions des trois tableaux ayant pour thèmes centraux la corruption de la démocratie, les égarements de l'Eglise et le portrait-charge du capitalisme montrent, elles, que le directeur du théâtre les trouvait inintéressants pour son public. Selon WILCKE, celui-ci se recrutait dans le monde financier et commercial et, étant peu cultivé, recherchait l'amusement facile.⁷⁴³ Pourtant, un indice extérieur semble indiquer que la majeure partie des spectateurs était issue de milieux modestes.⁷⁴⁴ A côté d'un élégant foyer destiné à accueillir le public distingué du parterre et des premiers rangs, le *Lessingtheater* possédait en effet deux *Bierstuben*, ouvrant leurs portes au public populaire du parterre et des seconds rangs. On peut conclure de ces deux informations, à première vue contradictoires, que les spectateurs issus de milieux modestes se recrutaient parmi les petits employés des magasins et des banques. En procédant aux coupures évoquées, Blumenthal s'adaptait donc à l'horizon d'attente social de son public, lequel ne s'intéressait apparemment ni à la misère d'une métropole industrialisée ni à l'exploitation des ouvriers, évoquées dans le tableau de Londres. En effet, une comédie faisant l'apologie de la grande ville pouvait atteindre, dans ce théâtre, le nombre record de 123 représentations.⁷⁴⁵ Par ailleurs, le maintien du tableau persiflant l'Etat socialiste de l'avenir va dans le même sens. Mettant en relief les dérapages possibles d'un système socialiste, il pouvait être destiné à des sympathisants virtuels du parti socialiste.⁷⁴⁶ Cette dernière hypothèse revient-elle à insinuer que le directeur du *Lessingtheater* était de connivence avec les milieux gouvernementaux conservateurs ? Cela n'est pas aussi absurde qu'il y paraît, si l'on songe que, quelques années plus tard, Blumenthal devint l'auteur des comédies préférées de l'empereur.⁷⁴⁷ Une autre explication serait l'intervention de la censure impériale, celle-ci ayant fort bien pu prescrire l'omission des scènes évoquées et le maintien de la satire du socialisme. Toutefois, la consultation des documents de censure confirme que Blumenthal lui-même avait effectué les coupures : l'exemplaire déposé au *Polizeipräsidium* de Berlin ne contenait que 90 pages, moins de la moitié de l'original.⁷⁴⁸

Selon les critiques contemporains, le faible succès de la représentation berlinoise de 1893 s'explique par l'erreur qu'avait commise Blumenthal de vouloir préparer le public au moyen d'une campagne publicitaire.⁷⁴⁹ Ce faisant, il avait situé le niveau des attentes trop haut et l'échec fut, comme à Vienne, l'expression d'une déception : « C'était sans doute la faute de la publicité et de la surestimation démesurée de l'œuvre qui rendit le public aussi sensible aux nombreuses faiblesses et maladresses ». ⁷⁵⁰ Une autre source nous fournit davantage de précisions : « Tous les trois ou quatre jours, on exerçait une nouvelle pression sur le public par la publication de notices préparatoires. Nous devons croire les affirmations de plus en plus pressantes selon lesquelles la *Tragédie de l'homme* était le *Faust* hongrois et Madách le Goethe des Magyars et, finalement, le directeur en personne nous mit en mains un guide de l'histoire de l'humanité à travers l'œuvre, comme si, celle-ci, par sa profondeur, était inaccessible à l'intelligence d'un profane ». ⁷⁵¹

A la lecture de ces citations, deux remarques s'imposent. La première concerne l'agacement du critique au sujet des « aides à la compréhension » distribuées aux spectateurs. Les informations recueillies sur la composition socio-culturelle du public du *Lessingtheater* nous mettent en mesure de comprendre que des explications historiques pouvaient paraître, à juste titre, nécessaires pour faciliter la compréhension de la *Tragédie*. Notre seconde remarque porte sur l'emploi du terme « Magyars » laissant transparaître un soupçon d'ironie, voire de léger mépris. Même si la surévaluation de l'œuvre inconnue d'une littérature mineure était effectivement une maladresse, qui devait inévitablement engendrer une attitude critique, il serait erroné de se contenter d'une explication unique. La forme scénique de la *Tragédie* avait très certainement fourni matière à la critique. En premier lieu, l'omission de quatre tableaux était lourde de conséquences, l'œuvre se trouvant réduite, bien plus encore qu'à Vienne, à un fragment. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que les critiques aient été nombreux à déplorer l'absence de liens entre les scènes. La *Vossische Zeitung* évoque « la succession lâche d'images historiques », ⁷⁵² le *Börsen-Courier* « les tableaux sans rapport entre eux ». ⁷⁵³ Ce qui aggravait encore l'incompréhension, c'était que la majorité des commentateurs n'était pas consciente de l'immense écart entre la production théâtrale présentée à Berlin et l'œuvre elle-même. Un seul critique fait cette observation : « C'est à peine s'il est resté un texte pour accompagner les décors ». ⁷⁵⁴

Une cause supplémentaire de l'absence d'enthousiasme fut le mauvais fonctionnement des changements de décor. Un commentateur relate l'effondrement d'un échafaudage qui aurait causé des émotions au public, ainsi qu'un problème technique, certes moins spectaculaire, mais retardant sensiblement le début du huitième tableau.⁷⁵⁵ L'on se souvient qu'à Hambourg, à l'inverse, le fonctionnement sans faille de la machinerie avait largement contribué à l'enthousiasme des spectateurs. Quant aux décors, confectionnés pour l'Exposition Théâtrale de Vienne, où leur faste avait détourné l'attention du texte, ils

plaisaient généralement, mais ne satisfaisaient pas les exigences élevées du public : « Les décors sont somptueux, mais ne sont pas tout neufs et ils ne sont pas comparables avec ce que nous avons coutume de voir dans nos théâtres de cour lors de premières ». ⁷⁵⁶ Les décors n'étaient effectivement pas tout récents, ayant, avant Berlin, servi à Prague. Toutefois, cette citation révèle une attitude condescendante qui s'explique par un déploiement de luxe plus grand à Berlin qu'à Vienne. En effet, deux décennies après la fondation du *Reich*, la nouvelle capitale possède vingt-quatre théâtres, soit onze de plus que Vienne, dont quatorze furent construits après 1871. Cette progression donne une idée du développement et de l'enrichissement vertigineux de Berlin. En effet, en 1890, le nombre d'habitants ⁷⁵⁷ dépasse largement celui de Vienne. ⁷⁵⁸ L'augmentation du nombre des théâtres montre que Berlin avait disputé à Vienne le statut de premier centre culturel d'Europe centrale. Le *Neue Theater Almanach* écrit à ce sujet : « Il est indéniable que le prestige que Vienne possédait autrefois, surtout face à des théâtres d'Allemagne du Nord, est perdu, [...] c'est comme si les entrepreneurs manquaient d'envie véritable [...]. Les gens de théâtre berlinois développent manifestement bien plus d'esprit d'initiative ». ⁷⁵⁹

La lecture attentive des sources met en lumière une dernière faiblesse de la mise en scène berlinoise. Les prestations des comédiens semblent également avoir été bien inférieures à celles de la troupe hambourgeoise. L'un des rôles principaux, celui d'Adam, fut particulièrement mal joué. « Qu'un critique compétent ait pu apprécier l'Adam de Monsieur Molnar est un mystère. La déclamation monotone de cet acteur, en général habile et pour certains rôles très talentueux, m'a rendu nerveux », écrit le critique du *Berliner Lokalanzeiger*. Même les rôles d'Ève et de Lucifer, ⁷⁶⁰ ainsi que certains rôles secondaires avaient été interprétés avec moins de talent qu'à Hambourg et Vienne.

L'on conviendra que cette série de défaillances dans tous les domaines suffit largement à expliquer le faible succès de la mise en scène berlinoise. Toutefois, elle ne suffit pas à justifier le ton hautain, agressif et souvent sarcastique de la plupart des critiques. « Même si la Triple Alliance ne peut en pâtir, il est toujours douloureux de s'en prendre à une célébrité d'une nation amie. Mais il ne peut en être autrement : nous croyons que la grandeur poétique de l'œuvre de Madách est un aussi grand mirage magyare que le globe des Hongrois ». ⁷⁶¹ Des remarques de ce type reviennent avec une telle fréquence qu'il en résulte l'impression d'une véritable campagne de destruction. Non contents de rabaisser la *Tragédie de l'homme* et son auteur, elles attaquent la Hongrie et sa littérature. Madách serait un petit écrivain dont les inspirations sont clairsemées comme les fleurs dans la lande. ⁷⁶² Son drame est traité de curiosité théâtrale, de pièce à tiroirs, ⁷⁶³ d'œuvre dépourvue de cohérence. On oppose la *Tragédie* à un météore :

Des météores brillent. La *Tragédie de l'homme* ne brille pas. Bien au contraire, elle est un corps lourd et sombre, né dans l'obscurité d'un cerveau de poète confiné dans l'abstraction et demeuré dans l'obscurité d'une littérature encore infantile. ⁷⁶⁴

Si l'on y regarde de plus près, l'on découvre le noyau commun de ces critiques : leurs auteurs s'efforcent de réfuter le jugement du romancier Mór Jókai, publié dans la préface à la traduction de Lechner (1888). La *Tragédie* y est présentée dans les termes suivants : « Madách a formulé de manière concrète l'univers intellectuel gigantesque de l'immortel prince des poètes et penseur prophétique allemand. Ce faisant, par des images claires, il a rendu accessible à tous les vérités éternelles exprimées dans le *Faust* ». ⁷⁶⁵ A en croire Radó, les critiques de Berlin auraient lu cette traduction, parue chez Reclam, dont nous avons mentionné l'immense succès immédiat. Selon nous, cette explication est insuffisante, la traduction de Lechner étant sortie cinq ans auparavant. Il nous semble bien plutôt que les propos de Jókai ⁷⁶⁶ furent cités dans les notices préparatoires ou dans le guide de la *Tragédie* distribué avant la représentation. Cette hypothèse éliminerait le paradoxe qui aurait consisté à se procurer une traduction de 1888, alors qu'était jouée une traduction plus récente, celle de Dóczi, parue en 1891 et rééditée en 1892 (et en 1893).

Quoi qu'il en soit, à cette époque de nationalisme exacerbé et dans ce haut lieu du nationalisme allemand, la formulation de Jókai devait être ressentie comme un affront suprême. Depuis 1870, en liaison évidente avec la montée du sentiment national allemand, le personnage de Faust « prend peu à peu figure de héros national, d'incarnation typique de l'âme allemande ». ⁷⁶⁷ Dans la mesure où dans la deuxième moitié du XIX^e siècle aucun auteur de renom ne s'attelle à un *Faust*, « le drame de Goethe s'impose de plus en plus comme expression parfaite du destin de Johann Faust ». ⁷⁶⁸ Pour cette raison, les représentations théâtrales du *Faust* goethéen, parfois des deux parties, se multiplient depuis la fin des années 1870. ⁷⁶⁹ Replacé dans ce contexte, l'indignation des critiques face à l'affirmation qu'un écrivain étranger inconnu puisse surpasser le génie allemand devient compréhensible. En voici un dernier échantillon :

Ce pauvre Goethe ! Il avait tant d'idées, mais il ne savait pas les formuler de manière concrète. Il possédait des vérités éternelles, mais il ne savait pas les rendre accessibles à tout le monde. Quelle chance que la nation hongroise lui ait engendré un interprète, un Aron à ce Moïse qui avait la langue liée. Mais gardons notre sérieux, aussi difficile qu'il soit de rester sérieux devant cet humour transleithanien. Il est à craindre que Madách ne puisse rendre accessible à tous les vérités éternelles, parce qu'il n'a pas fait ce dont son compatriote Mór Jókai le félicite [...] C'est Goethe qui était concret : **son** Faust, **son** Mephistophélès, **sa** Gretchen, **son** famulus etc. sont des apparitions concrètes, des êtres si vivants qu'ils semblent, malgré leur âge, vigoureux comme au premier jour. C'est Madách qui s'est enlisé dans ses idées. **Son** Adam, **son** Ève, **son** Lucifer ne sont pas des figures concrètes, ce sont des morceaux qu'on récite. ⁷⁷⁰

C'est dans le fracas de critiques aussi virulentes que s'achèvent les représentations berlinoises de la *Tragédie*. Si nous nous souvenons du pronostic de Fischer, selon lequel la tentative de mettre en scène la *Tragédie* ne pouvait être

satisfaisante, les trois mises en scènes analysées dans ce chapitre constituent des tests intéressants. En effet, aucune des trois, même la plus applaudie, n'a su communiquer au public la teneur véritable du drame de Madách. Quant à l'espoir de ce traducteur qu'une représentation inciterait à la lecture, nous avons pu observer que les critiques de Hambourg et de Vienne ont effectivement lu l'œuvre avant d'assister à la mise en scène ; pour ce qui est du public de Hambourg, l'enthousiasme pour la mise en scène parfaite a même poussé probablement certains spectateurs à découvrir la *Tragédie*, alors que le public de Berlin, après avoir assisté à la première évoquée et lu des critiques aussi dévalorisantes, n'a certainement pas été attiré par le livre.

En 1894 paraît la huitième traduction de la *Tragédie* à Liegnitz,⁷⁷¹ en Silésie.⁷⁷² Même si l'identité du traducteur, C. H. Schöffler, reste énigmatique,⁷⁷³ on peut supposer que son auteur poursuivait le même but que ses prédécesseurs : préparer la carrière de la *Tragédie* sur les scènes allemandes. Sa traduction arrive indéniablement trop tard. Après l'insuccès de Berlin, la réception théâtrale dans l'Empire prend brusquement fin. Même si le metteur en scène de Francfort, qui à Vienne s'était intéressé à ce drame, avait pu obtenir le droit de représentation, il y a de fortes chances qu'il aurait abandonné son projet. Une pièce ayant déçu aux intransigeants critiques berlinois n'avait aucune perspective d'être jouée en province. Selon le témoignage d'une revue spécialisée, les directeurs de théâtres se plaignaient de cette tyrannie exercée par la capitale, en particulier la Direction des théâtres réunis de Francfort.⁷⁷⁴

Madách se voit donc banni des théâtres allemands, et ce d'autant plus que le célèbre critique Eugen Zabel porte un coup de grâce à son drame en publiant six ans plus tard une critique acerbe dans un ouvrage consacré à la dramaturgie moderne des drames étrangers.⁷⁷⁵ L'insuccès de sa propre pièce au *Lessingtheater*, en novembre-décembre 1890, doit avoir contribué à la virulence de son propos.⁷⁷⁶ Nous avons déjà cité certains de ses sarcasmes sur la mise en scène de Berlin, à laquelle il avait assisté. Une période d'oubli de plus de trois décennies sera nécessaire pour qu'un nouveau public allemand redécouvre le drame hongrois.

IV.5 Epilogue

Malgré le lynchage médiatique de Madách à Berlin, les premières représentations de la *Tragédie* dans l'espace germanophone, et plus particulièrement celle de la capitale du *Reich*, ont accru le prestige de l'auteur et de son œuvre principale. En témoignent les articles consacrés à Ludwig Dóczi par l'encyclopédie Brockhaus, rééditée entre 1894 et 1896,⁷⁷⁷ ainsi que la notice sur Madách de son concurrent *Meyers Konversationslexikon* en 1896.⁷⁷⁸ Le premier rend compte de plusieurs représentations allemandes, sans plus de précisions ; le second évoque uniquement l'adaptation hambourgeoise de Blumenthal et donne une explication psychologisante de la vocation littéraire de Madách en

l'interprétant comme une compensation à ses malheurs domestiques. En outre, le résumé que le *Meyers Lexikon* donne de la *Tragédie* passe sous silence les aspects utopiques de l'œuvre. Cette attitude renvoie à un aspect de l'horizon d'attente littéraire que nous avons évoqué : le désintéret pour l'avenir de l'humanité. Parmi les sources d'inspiration, ce même article recense les modèles effectivement les plus cités (Goethe, Byron et Schopenhauer) et dénonce les conceptions pessimistes de Madách. Quant à la fin abrupte de la carrière théâtrale de la *Tragédie*, une évidence s'impose : l'absence de succès à Berlin, aussi médiatisée qu'elle ait été, semble oubliée des auteurs de dictionnaires. Le débat journalistique déclenché par les adaptations d'une œuvre dramatique et l'insertion de celle-ci dans les encyclopédies évoluent pour ainsi dire de manière parallèle : tout en étant deux canaux de vulgarisation, ce sont manifestement des formes de réception qui ne s'influencent guère mutuellement.

Le bilan de cette première carrière de la *Tragédie* dans l'aire culturelle allemande est en fait loin d'être entièrement négatif. Au contraire, les mises en scène ont accru et prolongé la popularité de l'œuvre. C'est ainsi que peut s'expliquer la réédition de la traduction d'Andor Sponer en 1899, confirmant qu'il y avait une demande de la part d'une partie du lectorat.⁷⁷⁹ Certains critiques de théâtre sont néanmoins parvenus à empêcher la reprise de la *Tragédie* par un théâtre allemand et la poursuite du processus de canonisation.

Chapitre V

AU CREUX DE LA VAGUE (1896–1916)

V.1 L'hostilité des milieux catholiques

En 1896, un cas particulier et unique de réception productive voit le jour dans l'aire germanophone autrichienne. Cette année-là est publiée une riposte à la *Tragédie*, le poème dramatique *Weltenmorgen*. Son auteur, Eduard Hlatky (1834–1913), avait travaillé en Hongrie comme ingénieur de 1869 à 1889 et s'y était converti au catholicisme. Dans les milieux catholiques hongrois on lui avait fait connaître la *Tragédie de l'homme*. Après avoir lu le drame de Madách, Hlatky fut profondément choqué, à la fois par l'œuvre elle-même, sacrilège à ses yeux, et par l'admiration que des catholiques hongrois lui vouaient.⁷⁸⁰ Dans une lettre adressée à son biographe Alois Pichler, Hlatky évoque ses premières impressions :

En mai 1889 parut chez Reclam une traduction de la *Tragédie de l'homme*. Après la lecture de cette œuvre, aussi hautement considérée en Hongrie, même dans les milieux catholiques, j'étais indigné du comportement sans gêne, nonchalant, peu sympathique et méphistophélique de Lucifer vis-à-vis de Dieu, ainsi que du rabaissement de la femme.⁷⁸¹

Selon Dieter Lotze, le premier spécialiste de Madách ayant fait des recherches approfondies sur les rapports des deux auteurs, Hlatky reprochait à Madách d'avoir échoué dans son dessein de donner une explication de l'histoire de l'humanité, ignorant qu'on ne pouvait trouver le sens de l'existence humaine qu'en la fondant sur la religion. Aux yeux de l'écrivain catholique, Madách n'aurait pas compris l'essentiel de la religion. Les scènes et événements, grands et sublimes, dont l'histoire de l'Eglise est aussi riche, passeraient, chez lui, complètement à l'arrière-plan, alors que des phénomènes singuliers seraient mal interprétés et placés indûment au premier plan. Ainsi Madách ne verrait-il dans la querelle autour de la divinité du Christ qu'une discussion ridicule sur la lettre « i », bien que cette querelle reposât sur deux visions du monde complètement antinomiques. Cette vision déformée de la religion ne pouvait, selon Hlatky, devenir la source d'énergie, dont la culture avait besoin.⁷⁸²

L'indignation suscitée par l'attitude irrespectueuse de Madách face à la religion l'incita donc à composer sa première œuvre littéraire, intitulée *Weltenmorgen*.⁷⁸³ Cet exemple de réception productive est d'autant plus remarquable que Hlatky avait achevé *Weltenmorgen* à l'âge de cinquante-huit ans et que cette œuvre fonda sa carrière littéraire. Pendant la rédaction de son drame déjà, Hlatky avait été admis dans la *Österreichische Leo-Gesellschaft*,⁷⁸⁴ dont un des chefs de file était Richard Kralik von Meyrswalden.⁷⁸⁵ Proche du parti

du Centre et du parti chrétien-social, cette société s'était fixé comme but de développer la science et la littérature chrétiennes.⁷⁸⁶ Après la publication de *Weltenmorgen*, Hlatky ne tarda pas à être considéré, à côté de Kralik et de Franz Eichert, comme l'un des plus éminents représentants du mouvement littéraire catholique,⁷⁸⁷ regroupés dans l'association d'écrivains, le *Gralbund*. Si sa renommée fut de courte durée, elle ne se limita pas à l'Autriche. En effet, Hlatky reçut en 1906 un prix poétique de la Faculté de théologie de Würzburg, prix décerné à l'œuvre la plus importante dans le domaine de la littérature chrétienne.⁷⁸⁸ A la même époque, Hlatky obtint un prix littéraire autrichien, le *Niederösterreichischer Landespreis*. L'un de ses commentateurs les plus élogieux, le Bavaois Lorenz Krapp, salue en lui le grand poète qui aurait fait sortir l'Autriche de son rôle de mauvais élève : « Ainsi l'Autriche qui, depuis longtemps, avait joué un rôle secondaire dans la littérature allemande, nous a permis finalement, dans l'immense essor de la vie politique, artistique et littéraire des trois dernières décennies, de connaître en Hlatky un authentique caractère et un authentique poète ».⁷⁸⁹

Malgré les honneurs qu'il valut à son auteur, *Weltenmorgen* ne connut pas de véritable succès auprès du public. Ce poème dramatique n'a jamais été représenté, en raison de son inaptitude à la scène. Même l'admiratrice inconditionnelle qu'était Gertrud Biegenzein, auteur d'une thèse de doctorat consacrée à Hlatky, en convient, tout en rêvant, en 1930 encore, de son adaptation théâtrale. Selon elle, *Weltenmorgen* renferme trop de monologues et de dialogues et pas assez d'action.⁷⁹⁰

Dans quelle mesure cette œuvre qui doit son existence à la *Tragédie de l'homme* se réfère-t-elle à celle-ci? Suivant Gertrud Biegenzein, s'il n'existe pas de liens directs entre les deux drames, on trouve toutefois plusieurs liens intrinsèques, puisque le contenu de l'œuvre de Madách a suscité chez Hlatky une position diamétralement opposée.⁷⁹¹ Lotze et Pichler ont répertorié un grand nombre d'analogies formelles. La *Tragédie* et *Weltenmorgen* sont, en effet, tous deux des poèmes dramatiques et des drames d'idées dont l'intrigue tourne autour des trois personnages centraux, Adam, Ève et Lucifer. Si la structure des deux drames est très différente, *Weltenmorgen* ne comportant que trois parties, celles-ci font cependant penser aux trois premiers tableaux de la *Tragédie*. La première partie, intitulée « La chute des anges », se déroule au ciel, la deuxième, « La chute », au paradis, la troisième, « Le premier sacrifice », sur la terre.

Suivant Lotze, de fortes ressemblances sont perceptibles dans le contenu. D'abord au plan de la thématique, qui place l'homme entre les deux pôles du bien et du mal, représentés respectivement par Dieu et par Satan. L'action des deux drames présente deux points de rencontre : les deux écrivains mettent en scène l'apostasie de Lucifer et la tentation du couple originel, à cette différence près que, chez Hlatky, les deux événements occupent deux tiers de l'action. En outre, le comportement de Lucifer présente dans les deux drames de nombreux parallélismes. Celui-ci se voit, dans les deux cas, comme le vainqueur. Ainsi le

Lucifer hongrois s'écrie-t-il à la fin du tableau de l'univers : « Le vieux mensonge a triomphé ». ⁷⁹² De même chez Hlatky, Lucifer dit après avoir séduit Adam et Ève : « C'est réussi, l'enfer a gagné ». ⁷⁹³ Tous les deux croient triompher, bien que le Seigneur leur ait annoncé qu'ils ne seraient pas victorieux. C'est ainsi que dans *Weltenmorgen*, Dieu communique le message suivant aux esprits rebelles :

C'est en vain que vous vous déchaînez contre moi,
car ma Providence veillera
à ce que vos agissements ne perturbent pas mon projet,
qu'ils se mettent au contraire à son service. ⁷⁹⁴

Dans la *Tragédie*, le Seigneur damne Lucifer pour l'avoir renié :
Exilé de toute relation spirituelle,
lutte dans la boue, et que, conscient de ta solitude froide,
la pensée infinie te torture,
que tu secoues en vain ta chaîne de poussière,
ton combat est inutile contre le Seigneur. ⁷⁹⁵

Dans les deux drames, Lucifer veut, par la personne d'Adam, détruire toute l'humanité. Dans *Weltenmorgen*, il exprime cette intention *expressis verbis* :

Lui seul ! [...]
Avec lui, je la détruis en même temps et tout
ce qui dans l'avenir devrait s'enorgueillir ici d'être un homme. ⁷⁹⁶

Chez Madách, dans le tableau de l'Univers, Lucifer repousse Adam figé :

A présent, ce dieu-marionnette peut tournoyer dans l'univers,
tel une nouvelle étoile [...]. ⁷⁹⁷

Dans les deux drames, Lucifer se sert de la nature pour séduire Ève. Le Lucifer autrichien peut se servir des forces de la nature pour mettre à l'épreuve Adam et Ève :

Que la nature me serve ici, elle
qui, avec répulsion, m'encercle à présent,
Me venger d'elle, la tourner contre lui-
Ce serait de la folie de ne pas me servir d'armes,
que l'arrogance de l'ennemi me met entre les mains. ⁷⁹⁸

Le Lucifer hongrois appelle aussi la nature à son aide, afin que Adam et Ève n'entendent pas la voix du Seigneur qui les met en garde :

Aidez- moi éléments à vous emparer de l'homme,
que l'homme tombe à votre merci. ⁷⁹⁹

Enfin, Madách et Hlatky caractérisent les premiers hommes de la même manière. Chez Madách, Adam est celui qui cherche, qui ne recule pas devant le risque d'affronter le monde extérieur, Ève celle qui reste confinée dans le familier et se soumet, mais aussi celle qui est plus instable que l'homme. ⁸⁰⁰ Chez Hlatky, nous retrouvons le même schéma :

ÈVE
Le nouveau dans le lointain m'attire certes.
Mais je me sens mieux dans le limité, l'étroit, dans le déjà-connu.
ADAM
Oh, que je suis différent de toi.
Je voudrais voler partout dans le cercle de la création ;
pour regarder, reconnaître et admirer partout,
pour me sentir chez moi partout dans le monde. ⁸⁰¹

Compte tenu de ces profondes affinités entre les personnages, il est logique que les deux Adams s'interrogent sur l'évolution de l'humanité et le sens de son histoire. Chez Madách, Adam soulève ces questions dans le troisième tableau, puis quasiment dans tous les suivants. Chez Hlatky, Adam s'interroge également sur l'évolution future de l'homme. Pour trouver des réponses, les deux écrivains ont recours au motif de la vue prophétique, à la différence près qu'Adam, dans *Weltenmorgen*, s'adresse au Seigneur et lui demande la lumière sur le Golgotha. ⁸⁰²

Mises à part les analogies évoquées, l'on rencontre dans l'œuvre autrichienne des prises de positions claires contre Madách. D'une part, les deux drames se terminent par l'encouragement à espérer, avec la différence fondamentale que Dieu, chez Hlatky, ne s'est jamais détourné complètement des premiers hommes, en dépit du lourd péché qu'ils ont commis. Il les reconforte par la promesse de la venue du Rédempteur. ⁸⁰³ Chez Madách, par contre, Dieu ne donne aucune certitude, ni sur l'évolution positive de l'humanité, ni sur la vie après la mort.

Par ailleurs, Hlatky met des paroles de l'Adam hongrois dans la bouche de personnages négatifs, insinuant par là que les idées de Madách sont hérétiques. Citons, à titre d'exemple, le désir de se livrer à des recherches scientifiques, lequel constitue un péché, aux yeux de Hlatky, alors que Madách y voit un chemin vers le progrès. Pour cette raison, Hlatky fait dire à son Lucifer :

Sur la seconde marche, je placerais Belial,
afin qu'il éclaire avec sa double torche,
en tant que maître de la recherche libre,

les secrets les plus profonds de celui
qui se nomme créateur, Dieu.⁸⁰⁴

Lotze voit dans ces vers une réponse directe à la scène de la Révolution,
où Adam-Danton considère les acquis du mouvement révolutionnaire :

Les curés ont voulu, ces faux apôtres,
Nous attaquer ? Nous avons arraché
La foudre de leurs mains et, sur son trône,
Rétabli la Raison, persécutée,
Depuis toujours.⁸⁰⁵

Si le choix de ce passage ne nous paraît pas assez convaincant, nous
abandonons par contre dans le sens de Lotze, lorsqu'il affirme que Hlatky, dans
le passage ci-dessus, s'oppose également à Adam-Kepler. Kepler souffre en
effet des limites que l'Eglise catholique lui impose dans ses recherches.

Citons pour finir un autre exemple de critique implicite. Convaincu que
l'aspiration à la liberté est également contraire à la volonté divine, Hlatky pré-
sente les esprits apostats comme porte-parole des devises de la Révolution
Française :

LUCIFER
 Au nom de cette sainte triade : liberté !
ESPRITS
 Vive la liberté !
LUCIFER
 Egalité !
ESPRITS
 Vive l'égalité !
LUCIFER
 Et au nom de notre colère, qui nous unit contre Dieu, saluons la
 fraternité !
ESPRITS
 Vive la fraternité ! Vive la rébellion !
[...]
LUCIFER
 Au nom de cette sainte triade, à l'assaut des trônes qui sont à son
 service !⁸⁰⁶

Cette diabolisation de la Révolution française est une réplique manifeste
à l'idéalisation opérée par Madách. Son Kepler, brimé par l'esprit étroit de son
temps, rêve de la Révolution française, symbole d'une époque ouverte à tout ce
qui est nouveau. Celle-ci bénéficia, rappelons-le, d'un statut particulier parmi

tous les événements historiques importants et toutes les grandes idées de l'hu-
manité que Madách examine à la loupe. A l'issue de son rêve, qui se clôt par
l'exécution de Danton, Adam-Kepler⁸⁰⁷ en donne en effet une évaluation po-
sitive, alors qu'il se montre déçu par toutes ses autres aspirations.

Comparant la valeur des deux œuvres, Lotze conclut que *Weltenmorgen*
est nettement inférieur à la *Tragédie de l'homme*. Les extraits cités montrent
clairement qu'il s'agit d'un drame à thèse, l'auteur y exposant des conceptions
religieuses et politiques qui témoignent d'un conservatisme extrême.

Dans l'optique de notre travail, la valeur littéraire du drame de Hlatky
importe peu. Mais il est évident qu'on ne peut négliger cette œuvre, pour deux
raisons. D'une part, elle émane du premier adversaire idéologique de Madách
qui ne s'est pas contenté de critiques négatives. D'autre part, le drame de
Hlatky transformera la *Tragédie*, pour quelques décennies, en emblème de la
littérature anticléricale.

La deuxième réaction des milieux catholiques se fait entendre en Alle-
magne. Dans la revue *Stimmen aus Maria Laach*, l'un des représentants alle-
mands du mouvement littéraire catholique,⁸⁰⁸ le jésuite Jakob Overmanns,⁸⁰⁹
s'en prend en 1911 à la *Tragédie*. L'ampleur de son analyse (treize pages) mérite
d'être notée. Paru à l'occasion du 50^e anniversaire de la parution de la *Tra-
gédie de l'homme*,⁸¹⁰ cet article informe le lecteur de son prestige croissant en
Hongrie et à l'étranger, en rendant compte de l'importance de la littérature
critique et de quelques traductions, allemandes,⁸¹¹ russes,⁸¹² néerlandaise,⁸¹³
serbe⁸¹⁴ et française.⁸¹⁵ L'énumération d'Overmanns est loin d'être complète.
A cette époque déjà, il existait en effet des traductions en anglais,⁸¹⁶ italien,⁸¹⁷
roumain,⁸¹⁸ polonais,⁸¹⁹ tchèque⁸²⁰ et slovaque.⁸²¹ Par ailleurs, Overmanns, à
l'instar d'Eduard Hlatky, reproche à Madách d'avoir donné un portrait-charge
de l'Eglise catholique et d'avoir peint la femme sous des aspects immoraux. Sa
critique principale concerne toutefois le profond pessimisme de la pièce, lequel
décollerait, selon ce critique, de l'influence de la philosophie de Kant sur Ma-
dách. L'éthique kantienne aurait conduit ce dernier à prêter à Dieu le refus
d'expliquer l'origine diabolique des visions sur l'avenir de l'humanité et de
donner des certitudes sur l'immortalité de l'âme. Par conséquent, Overmanns
classe Madách parmi les représentants de la littérature athée et adopte une atti-
tude polémique contre ses conceptions agnostiques : « celui qui voit dans la
Tragédie de l'homme l'interprétation de l'existence humaine ne peut avoir
confiance et lutter, il ne peut que désespérer et mourir ».⁸²²

Ces critiques catholiques ont le mérite de mettre en lumière le caractère
foncièrement contradictoire de la *Tragédie*, dont nous avons parlé au début de
ce travail.⁸²³ Ils montrent, en effet, qu'on peut trouver en elle une vision du
monde d'une modernité choquante pour des catholiques traditionnels.

V.2 Une tentative d'exhumation à Vienne (1903)

Ce rejet des milieux catholiques n'empêche pas la création d'une nouvelle mise en scène à Vienne. En 1903, le directeur du *Kaiserjubiläums-Stadttheater*, Rainer Simons, tente en effet de gagner la faveur du public pour la *Tragédie*. Pourquoi est-ce précisément ce théâtre de banlieue qui accueille la *Tragédie*? Inauguré en 1898, le *Kaiserjubiläums-Stadttheater* présente d'abord exclusivement des pièces de théâtre. A partir de 1903, il représente de plus en plus d'opéras et d'opérettes et finit par être baptisé *Volksoper*, son public se recrutant dans les classes moyennes.⁸²⁴ Les circonstances précises de cette nouvelle mise en scène de la *Tragédie* demeurent obscures. On peut toutefois supposer que l'initiative en revient, non pas à Rainer Simons, mais au premier directeur, Adam Müller-Guttenbrunn, qui quitta le théâtre trois mois avant la première, en juin 1903.⁸²⁵ Il est en effet attesté que Müller-Guttenbrunn connaissait le drame de Madách, puisqu'il avait appartenu au groupe d'intellectuels autrichiens qui, après la représentation viennoise de la *Tragédie* en 1892, avait réussi à persuader Agathe Barsescu de revenir à Vienne.⁸²⁶ Dramaturge et nouvelliste, Müller-Guttenbrunn était devenu directeur du supplément culturel de la *Deutsche Zeitung* de Vienne en 1892 et, un an plus tard, directeur de la scène populaire *Raimundtheater*.⁸²⁷ Originaire du Banat,⁸²⁸ cet écrivain à double appartenance portait de l'intérêt à la culture hongroise, comme en témoigne son initiative de fonder, en 1910, un conseil culturel germano-hongrois.

La première de la *Tragédie* eut lieu le 1^{er} septembre 1903, en ouverture de la saison théâtrale.⁸²⁹ A l'instar de ses prédécesseurs, le metteur en scène procéda à des coupures : les tableaux de Constantinople, de Prague II et de l'Univers furent omis. Le régime politique en place étant le même qu'en 1892, où l'influence de la censure s'était fait fortement sentir, on ne s'étonnera pas des deux premières suppressions. Si le tableau de Constantinople pouvait choquer les membres de l'Eglise catholique, celui de Prague II risquait d'inquiéter les partisans de la monarchie traditionnelle. L'omission de l'Univers, elle, peut être due aux difficultés techniques de la mise en scène.⁸³⁰

La distribution double des rôles principaux témoigne des espoirs placés dans cette adaptation. Lucifer était incarné par les comédiens Leopold Novak et Striebek,⁸³¹ Adam par Hermann Benke et Schmid et le rôle d'Ève par les comédiennes Hermine Körner et Fasser. Les décors étaient l'œuvre de l'entreprise Burghard & Frank, les costumes avaient été réalisés par Blaschke & Cie, premier costumier viennois. L'investissement financier fut donc considérable. La traduction retenue ne figure pas sur le programme,⁸³² mais, suivant les sources hongroises, il s'agit pour la première fois de celle de Julius Lechner.⁸³³ Rappelons que l'édition alors la plus récente d'une traduction de la *Tragédie* datait de 1899.⁸³⁴ Pourquoi avoir choisi celle de Lechner ? Ce choix, qui ne relevait sans doute pas du pur hasard, pouvait s'expliquer à la fois par le renom tant de l'éditeur (Reclam) que du préfacier (Mór Jókai),⁸³⁵ et par l'excellente

lente qualité de la traduction,⁸³⁶ laquelle offrait en outre l'avantage sur celle de Dóczi de ne pas accentuer les références à Goethe. Deux autres nouveautés caractérisent cette mise en scène : pour la première fois, on renonce à regrouper les tableaux en quatre ou cinq actes et à faire appel pour chacun d'eux à une musique d'accompagnement. Faut-il en conclure que le mélodrame, l'opéra, et le théâtre naturaliste, qui triomphaient sur les scènes européennes, avaient fini par habituer le public à l'organisation du texte dramatique en tableaux ? A la lecture des programmes des théâtres viennois d'alors, on subodore que cette conclusion serait hâtive. Qu'il s'agisse de drames, d'opéras ou d'opérettes, on ne rencontre en effet que des pièces en trois ou en cinq actes.⁸³⁷

L'adaptation viennoise de 1903 n'a guère suscité l'intérêt des chercheurs. Antal Németh semble l'ignorer, Voinovich et Mohácsi ne lui consacrent qu'une seule phrase, précisant qu'elle ne fut pas appréciée.⁸³⁸ K. Podmaniczky-Travers s'y attarde plus longuement, concluant par le constat d'un fiasco et d'un désintérêt quasi total de la presse.⁸³⁹

Pourtant, à en juger par une critique détaillée, publiée le lendemain,⁸⁴⁰ et par le nombre de reprises – aux douze prévues vinrent s'ajouter deux représentations supplémentaires⁸⁴¹ – cette première remporta un succès honorable, compte tenu du genre de la pièce.⁸⁴² Le commentateur anonyme du *Fremdenblatt* ne ménage pas ses éloges à la prestation, surprenante à ses yeux, de ce théâtre « qui dispose de moyens modestes ». ⁸⁴³ Il affirme que les tableaux d'Égypte, d'Athènes, de Rome et de la terre refroidie ont été captivants et vante l'effet dramatique des scènes de la Révolution et du Phalanstère. A l'en croire, les performances des acteurs principaux, voire de toute la troupe, furent sans faille. Selon ce critique, la *Tragédie*, « une construction poétique monumentale », était devenue, avant même sa représentation à l'Exposition Théâtrale de 1892, le « bien commun » des Autrichiens cultivés.⁸⁴⁴ Un bref compte rendu de la deuxième représentation du 2 septembre fait aussi état d'une « salle comble » et de « vifs applaudissements ». ⁸⁴⁵ La seule ombre au tableau, perceptible entre les lignes, est la longueur excessive des pauses nécessitées par le changement de décor entre les scènes. La durée de trois heures et demie n'est pas critiquée ouvertement, mais les programmes du 3 et du 4 septembre révèlent que la direction avait raccourci la pièce en omettant d'abord le tableau d'Athènes, puis celui de Londres.⁸⁴⁶ Il est fort probable que cette initiative faisait suite aux réactions du public. Pourtant, le tableau d'Athènes figurait parmi ceux ressentis comme captivants. Celui de Londres, avec sa critique virulente du capitalisme sauvage, ne plut sans doute pas, se heurtant à l'incompréhension du public (et de la censure ?⁸⁴⁷). En effet, à cette époque, l'industrialisation de l'Empire était toujours en plein essor et la distance critique, surtout dans les couches sociales dont était issu le public, faisait encore défaut. Nous avons observé un phénomène analogue à Berlin.⁸⁴⁸ Le fait que la première critique élogieuse ne mentionne pas ce tableau est un indice permettant de supposer que les spectateurs l'avaient accueilli avec indifférence. La pratique consistant à omettre des tableaux, même

lors de représentations applaudies, nous étant bien connue, nous pourrions tirer un bilan somme toute positif de cette mise en scène.

Cependant, un article hongrois du 5 septembre révèle que la majorité de la critique journalistique fut plus sévère que le public et que le commentateur élogieux que nous avons évoqué. Selon l'auteur de cet article, la représentation de la *Tragédie* déclencha un véritable tir d'artillerie contre l'œuvre elle-même, son auteur, la littérature hongroise et même contre le théâtre qui aurait commis l'erreur d'ouvrir la saison théâtrale avec une pièce hongroise. Ainsi l'un des critiques, par exemple, compare Madách et Goethe respectivement au Kahlenberg et à l'Himalaya,⁸⁴⁹ le premier étant une petite chaîne de montagnes des environs de Vienne. De telles réactions polémiques rappellent naturellement l'accueil hostile de la presse berlinoise en 1893. Sachant que la traduction retenue était celle de Lechner, dont la préface louangeuse, citée à Berlin, avait déclenché une campagne de protestations, on pourrait attribuer la levée de bouclier des journalistes à cette circonstance. La critique berlinoise la plus virulente, celle d'Eugen Zabel, rééditée précisément en 1903,⁸⁵⁰ pourrait du reste avoir fourni matière à la dévalorisation de Madách, d'autant que Zabel était connu du public viennois comme dramaturge, l'une de ses pièces ayant été jouée au *Burtheater* pendant la saison 1891/92.⁸⁵¹ Mais les sources dont nous disposons révèlent que le rejet violent de la *Tragédie* s'explique davantage par un facteur extralittéraire. Une importante crise politique entre l'Autriche et la Hongrie semble avoir influé sur l'appréciation de cette adaptation théâtrale. L'empereur, confronté à l'opposition tenace de représentants éminents des deux partis gouvernementaux hongrois dans une question d'ordre militaire,⁸⁵² séjourna longuement à Budapest en septembre 1903, avant de pouvoir normaliser la situation par la désignation d'un nouveau premier ministre.

Pour ce qui est de la dévalorisation excessive de la pièce par la presse viennoise, l'article hongrois apporte un autre éclairage. Son auteur dénonce le niveau culturel médiocre des journalistes autrichiens et met l'incompréhension de la *Tragédie* sur le compte de leur incompetence. Ce faisant, il met le doigt sur un phénomène de société non négligeable. Parallèlement au développement des théâtres populaires, la presse autrichienne avait connu un essor spectaculaire nécessitant le recrutement massif de journalistes. Ceux-ci bénéficiant de formations moins sérieuses et s'adressant à un public de lecteurs de plus en plus populaire, le niveau des articles ne manqua pas de baisser,⁸⁵³ surtout si on les compare à celui des contributions rédigées par des traducteurs ou des écrivains. D'où la forte présence d'une composante émotionnelle. Mis à part les tensions politiques entre Autrichiens et Hongrois, cette circonstance pourrait expliquer que la presse viennoise, non contente de rabaisser une œuvre majeure de la littérature hongroise, ait traité les Hongrois de « barbares ».⁸⁵⁴

Indépendamment de ces considérations politico-économiques, qui exercèrent très certainement une influence négative sur l'évaluation de cette nouvelle adaptation de la *Tragédie*, le changement de l'horizon d'attente littéraire

contribua également à empêcher que cette nouvelle mise en scène remporte un véritable succès. Au début des années 1890, lorsque le drame hongrois avait débuté sur les scènes allemandes, les œuvres de la littérature moderne, c'est-à-dire celles des naturalistes, n'étaient appréciées que par une minorité du public. La production dramatique de Gerhard Hauptmann, Hermann Sudermann, Arno Holz et Johannes Schlaf n'était jouée alors qu'en Allemagne et sur des scènes d'avant-garde, à la *Freie Bühne*, puis au *Deutsches Theater*. La pénétration du naturalisme en Autriche fut tardive et la critique des conventions littéraires ne put se manifester avec autant de vigueur qu'en Allemagne. Ce fut Hermann Bahr⁸⁵⁵ qui tenta de l'introduire à Vienne, mais sa revue *Moderne Dichtung*, fondée en 1890, ne vécut qu'un an et l'Autriche compta peu d'écrivains naturalistes remarquables. Les représentants talentueux de la littérature autrichienne, comme Hugo von Hoffmannsthal et Arthur Schnitzler, évoluèrent, derrière un naturalisme de façade, vers un néoromantisme inspiré du symbolisme et de l'impressionnisme. Richard von Kralik est considéré comme faisant partie de ce mouvement, avant qu'il ne dérive vers le catholicisme conservateur dont nous avons parlé précédemment. Toutefois, les drames naturalistes allemands finissant par faire leur apparition sur les scènes autrichiennes vers la fin des années 1890, les principes du naturalisme acquièrent droit de cité à Vienne au tournant du siècle. Le public s'était familiarisé avec diverses innovations, tant dans le domaine formel que dans celui du contenu, telles que l'emploi de la langue parlée, l'origine modeste des personnages, leur caractère indécis et hésitant, leur petit nombre, enfin le retour de l'unité de temps et de lieu, alors que plusieurs formes de langage dramatique employées par Madách, comme le monologue, l'apostrophe et l'aparté, avaient largement disparu.⁸⁵⁶ Mesurée à l'aune de ces nouveaux critères, la *Tragédie* pouvait être ressentie comme une œuvre désuète.⁸⁵⁷ Cependant, compte tenu de ses aspects romantiques, réalistes et symbolistes, ainsi que de son pessimisme, elle pouvait plaire davantage au public autrichien qu'au public allemand. Cette circonstance peut expliquer le fait que l'initiative de la représenter à nouveau ait été prise dans l'Empire austro-hongrois et que le public ne déserta nullement les représentations.⁸⁵⁸

En résumé, il convient de distinguer entre un certain succès auprès de la masse silencieuse du public et une campagne de destruction menée par une critique journalistique, d'obédience gouvernementale. Toutefois, eu égard à cette campagne dirigée contre la *Tragédie* et son auteur, on ne s'étonnera pas que la pièce n'eut plus accès aux scènes allemandes et autrichiennes pendant une trentaine d'années. Notons cependant que la *Tragédie* fut représentée en polonais, en tchèque et en croate dans cinq villes de la Monarchie Austro-Hongroise, en 1903 à Cracovie, en 1904 et en 1909 à Prague,⁸⁵⁹ en 1905 à Brno et à Pilsen et, enfin, à Zagreb en 1914.⁸⁶⁰ Compte tenu de l'opposition slave de plus en plus forte à l'intérieur de l'Empire austro-hongrois,⁸⁶¹ la *Tragédie* peut avoir été interprétée comme un encouragement aux aspirations de ses peuples à un Etat national démocratique.

V.3 Un projet de mise en scène à Berlin (1910)

Un projet de mise en scène au *Deutsches Theater* de Berlin⁸⁶² par le célèbre metteur en scène Max Reinhardt pourrait être interprété comme le signe précurseur d'un nouvel intérêt pour la *Tragédie*. Tout au long de sa carrière européenne, ses origines austro-hongroises⁸⁶³ avaient incité Reinhardt, à tisser des liens avec le monde du théâtre hongrois. Déjà pendant sa carrière de comédien au *Deutsches Theater* (1894–1902), il s'était rendu à plusieurs reprises à Budapest, en 1899, 1900, 1902, 1903 et 1904. Entre 1907 et 1935, Reinhardt entreprit, en tant que chef de sa propre troupe, de nombreuses tournées à Budapest où le public allemand devenait pourtant de plus en plus minoritaire. Son influence sur plusieurs théâtres de Budapest, le *Vigszínház*, le *Magyar Színház*, et le *Nemzeti Színház* est attestée. Son répertoire reflète son intérêt pour la production dramatique hongroise. En 1909, il mit en scène *L'institutrice* de Sándor Bródy (1863–1924), en 1911, un classique de la littérature hongroise, le *Bánk Bán* de József Katona, dont une nouvelle traduction allemande venait de paraître.⁸⁶⁴ Malgré l'insuccès budapestois de cette représentation, Reinhardt tenta une première allemande le 24 mai 1911, au *Deutsches Theater*. Une troisième marque de son intérêt pour la littérature hongroise fut en 1926 sa mise en scène de *Riviera* de Ferenc Molnár, dramaturge hongrois alors célèbre. Lors de ses tournées, Reinhardt avait coutume d'assister à des représentations hongroises, afin de repérer des comédiens talentueux et de les engager, s'ils maîtrisaient la langue allemande, ce qui, en ces dernières décennies de la Double Monarchie, était souvent le cas. C'est ainsi qu'il comptait parmi ses acteurs de Berlin et de Vienne un grand nombre de Hongrois.⁸⁶⁵

Reinhardt connaissait la *Tragédie* probablement depuis la représentation viennoise de 1892, époque de ses débuts de comédien à Vienne. Le contact permanent avec des Hongrois rend vraisemblable l'hypothèse qu'il ait assisté au moins à une mise en scène à Budapest. Il est sans doute inutile de rappeler que certains aspects monumentaux du drame de Madách, susceptibles de rebuter d'autres metteurs en scène, tels que les scènes de masse et le nombre élevé des rôles, constituaient un attrait pour Reinhardt. C'est d'ailleurs au cours de la même année 1910, lors de la mise en scène d'*Edipe roi* de Sophocle, qu'il réalise pour la première fois la mise en scène d'une pièce mettant en mouvement des foules. L'élément déclencheur du projet de représentation de la *Tragédie* s'explique toutefois, selon une source hongroise, par la présence, dans la troupe du *Deutsches Theater*, d'un comédien hongrois particulièrement brillant, Oszkár Beregi.⁸⁶⁶ Lors d'une de ses visites à Budapest, Alfred Kerr, célèbre critique de théâtre, avait découvert cet acteur et attiré sur lui l'attention de Reinhardt.⁸⁶⁷ Selon Géza Staud, ce dernier parvint à attirer Beregi à Berlin en 1907.⁸⁶⁸ D'après une histoire du théâtre hongrois, Beregi aurait travaillé de 1906 à 1910 avec Reinhardt, puis de nouveau à partir de 1919.⁸⁶⁹

Selon une source hongroise, Reinhardt aurait promis à Beregi de mettre en scène la *Tragédie* pour l'empêcher de retourner en Hongrie.⁸⁷⁰ En réalité, le comédien hongrois semble avoir été l'instigateur du projet. Ayant tenu le rôle d'Adam à deux reprises à Budapest, en 1905 au *Nemzeti Színház*⁸⁷¹ et en 1908 au *Népszínház*,⁸⁷² il souhaitait sans doute le jouer à Berlin. Puisqu'en 1908, il était déjà membre du *Deutsches Theater*, on peut supposer que Reinhardt avait assisté à son succès.

Pour quelle raison cette mise en scène ne s'est-elle pas réalisée ? En l'absence de témoignages personnels des deux principaux intéressés, Reinhardt⁸⁷³ et Beregi, nous devons nous en remettre à Sári Megyeri, selon laquelle le projet fut abandonné parce que le comédien hongrois aurait néanmoins quitté Berlin. A notre avis, le moment n'était en fait pas encore venu de ressusciter la *Tragédie*, une traduction moderne faisant défaut.

Cet épisode de l'histoire de la réception de la *Tragédie* montre l'importance des facteurs individuels dans la décision de monter ou non une nouvelle représentation.

V.4 La *Tragédie* sous les griffes des historiens de la littérature

Après la tentative du *Kaiserjubiläums-Stadtheater* et l'abandon de la mise en scène prévue au *Deutsches Theater*, la *Tragédie* devient, pour presque trois décennies, le domaine exclusif des philologues. En 1903, un jeune historien hongrois de la littérature, Abel Barabás,⁸⁷⁴ entreprend de restaurer son prestige.⁸⁷⁵ Dans le cadre d'un ouvrage centré sur l'influence de Goethe dans la littérature universelle, il examine les rapports de la *Tragédie de l'homme*, du *Manfred* de Byron et de son *Caïn* avec le *Faust*. Faisant preuve d'impartialité, Barabás réfute l'affirmation de son compatriote Mór Jókai, selon laquelle Madách aurait expliqué concrètement ce que Goethe, dans son second *Faust* n'aurait pas su faire. « Sous les vêtements véritables de Madách se cache un homme qui n'a ni sang ni chair, commente Barabás, il est bien plutôt une abstraction ». ⁸⁷⁶ Par ailleurs, le chercheur hongrois donne l'exemple d'un jugement équitable sur la *Tragédie*, en mettant en relief des différences fondamentales avec le drame de Goethe : « Le *Faust* est une œuvre optimiste, la *Tragédie de l'homme* une œuvre pessimiste. Les deux reflètent la vision du monde de l'époque à laquelle vécurent leurs auteurs. Dans le *Faust* s'exprime la philosophie de Leibniz, dans la *Tragédie de l'homme* celle de Schopenhauer ». ⁸⁷⁷ Se situant dans la lignée de philologues comme Vischer, Barabás n'ignore pas que le *Faust* de Goethe se greffe lui-même sur le *Faust* de Marlowe et il met en lumière, entre autres, les ressemblances entre leurs Méphistophélès respectifs. Cette prise de conscience ne diminuant en rien la valeur du *Faust* goethéen, l'influence de ce dernier sur la *Tragédie de l'homme* ne devrait pas non plus, selon Barabás, être interprété comme une preuve de l'infériorité de Madách. ⁸⁷⁸

L'exemple de cette étude confirme qu'une approche comparatiste débouche nécessairement sur une appréciation plus nuancée des œuvres examinées.

Cinq ans après la parution de l'ouvrage de Barabás, une histoire des littératures de l'Europe de l'Est consacre un article à la *Tragédie*. Son auteur, Friedrich Riedl, est, comme Barabás, citoyen bilingue de la Double Monarchie. Rejoignant les commentateurs des années 1890, Riedl voit dans le drame de Madách une illustration de la formule schopenhauerienne, selon laquelle l'histoire de l'humanité n'est qu'un mauvais rêve. L'intérêt principal de cet article réside dans l'attitude critique de Riedl face à la psychologie des personnages de la *Tragédie*. En adepte des principes du naturalisme, il mesure leur évolution à l'aune de la vraisemblance. Tout en admettant que le principe de composition de l'œuvre oblige l'auteur à simplifier la caractérisation des personnages, il blâme cette stylisation: « les métamorphoses d'Adam ne pourraient, à vrai dire, être que le résultat d'une évolution plus longue et ne pourraient se dérouler dans les limites d'un seul acte ». ⁸⁷⁹ Par ailleurs, malgré le rapprochement qu'il opère entre Madách et Schopenhauer, il loue l'optimisme encourageant de la *Tragédie*.

Au cours de la même année 1908, des historiens allemands de la littérature commencent à manifester leur connaissance du drame hongrois. Un premier ouvrage, consacré au drame moderne, mentionne la *Tragédie*, pour la qualifier à vrai dire d'exemple tardif et ennuyeux de *Buchdrama* « à la Faust ». ⁸⁸⁰ Moins dévalorisant est le paragraphe qu'Otto Hauser lui consacre deux ans plus tard dans sa *Weltgeschichte der Literatur*, publiée à Leipzig et à Vienne. Après la *Allgemeine Weltgeschichte der Literatur* de Johannes Scherr, c'est, à notre connaissance, la seconde histoire de la littérature universelle à « accueillir » Madách. Hauser présente succinctement la personnalité et l'œuvre de l'écrivain hongrois, sans se borner à son œuvre principale. ⁸⁸¹ Toutefois, ses informations biographiques, en partie erronées, ⁸⁸² prouvent l'absence de documentation sérieuse. Dans ses remarques portant sur la *Tragédie*, il insiste sur les correctifs apportés par Arany, ⁸⁸³ rabaissant Madách au statut de « dilettante doué », tout en concédant au drame « de grands traits ». ⁸⁸⁴ Un ouvrage plus tardif du même auteur, *Das Drama des Auslandes*, paru exclusivement à Leipzig malgré les origines autrichiennes de Hauser, témoigne d'une connaissance plus approfondie de la *Tragédie*. Le professeur viennois la présente cette fois comme le seul drame hongrois mondialement connu. Sans citer d'exemples, il se dit informé de l'existence de traductions de la *Tragédie* dans plusieurs langues, ce qui augmente, à ses yeux, le prestige de l'œuvre. Au terme d'un bref résumé de la pièce, Hauser vante la grandeur des tableaux « peints de vigoureux coups de pinceaux », l'attitude « éminemment spirituelle et empreinte de tragique », enfin l'indépendance remarquable par rapport à son modèle, le *Faust* de Goethe. ⁸⁸⁵ Ce jugement soucieux de rendre justice à une œuvre étrangère ne manquerait pas de surprendre, à cette époque où le nationalisme allemand battait son plein, si son auteur n'était pas autrichien.

Il en va autrement de deux autres histoires de la littérature universelle, publiées en 1913 et 1914, par les philologues allemands Carl Busse et Paul Wiegler. Le premier compare la production dramatique hongroise à celle, à ses yeux également épigonale, du cercle de Munich. La *Tragédie de l'homme* est, selon lui, le seul drame qui « constitue une certaine exception ». ⁸⁸⁶ Bien qu'informé de la carrière théâtrale allemande de l'œuvre, Busse ne connaît que l'adaptation de Robert Buchholz au Théâtre Municipal de Hambourg (il semble avoir consulté l'encyclopédie de Meyer). Malgré son ignorance de la mise en scène berlinoise, cet historien de la littérature remarque, à juste titre, que le drame de Madách plaît au public essentiellement parce qu'il s'apparente à une pièce à grand spectacle. Selon lui, cette « œuvre dramatico-philosophique [est] l'une des innombrables boutures du *Faust*, [qui] mêla Goethe à Schopenhauer [et] s'enlisa [...] dans une abstraction exsangue ». ⁸⁸⁷ Tout en concédant que la structure de la *Tragédie* témoigne d'« une audace indéniable », Busse affirme que son auteur est un dilettante, dont un autre poète aurait arrangé les vers. Cette allusion au rôle joué par János Arany dans la découverte de la *Tragédie*, ainsi que l'expression de blutlose Abstraktion » indiquent que Busse a consulté les ouvrages de Wurzbach, de Barabás et de Hauser. Les données circulent donc d'un support à l'autre. Paul Wiegler se contente d'un commentaire laconique de la *Tragédie* et de son auteur : « Le député Emerich Madách crée en 1861, dans le ' style Piloty ', ⁸⁸⁸ la *Tragédie de l'homme*, où Adam endormi vit l'histoire universelle ». ⁸⁸⁹ Le ton condescendant, voire méprisant, vis-à-vis de la littérature hongroise, surtout de la part de ce dernier historien de la littérature, nous fait sentir l'esprit nationaliste régnant à cette époque dans les publications allemandes. ⁸⁹⁰

V.5 Une incursion dans l'aire culturelle germanophone de Suisse : Zurich (1916)

Si les gens de théâtre allemands et autrichiens se laissèrent dissuader de mettre de nouveau en scène la *Tragédie*, il en alla différemment en Suisse, où fut réalisée une première adaptation théâtrale, à vrai dire sous l'impulsion autrichienne et allemande. Le 15 février 1916, le drame hongrois était représenté au *Stadttheater* de Zurich. Le metteur en scène autrichien, ⁸⁹¹ Josef Danegger, s'était servi de l'adaptation de Robert Buchholz en y réintégrant le tableau de Prague II. Pour la première fois dans l'histoire des mises en scène de la *Tragédie*, celle-ci était jouée dans son intégralité, c'est-à-dire sans omission de tableaux. Comme la durée de la représentation (cinq heures) l'indique, Danegger s'était même abstenu de coupures importantes. S'agissant de la reprise de l'adaptation hambourgeoise, la traduction utilisée était celle de Ludwig Dóczi. N'ayant pas eu accès au programme de cette représentation, nous ne disposons d'aucun détail ni sur les décors, ni sur la division en actes ou en tableaux. Quelques notations journalistiques nous apprennent que les décors furent somp-

teux. Parlant d'une « entreprise grandiose », un critique relève que « le décor des tableaux [...] était un régal pour les yeux et mettait souvent en valeur les époques de l'histoire universelle [...] ». ⁸⁹²

Quelles étaient les circonstances qui avaient amené Danegger à découvrir la *Tragédie* et à vouloir la porter à la scène ? Originaire de la Monarchie austro-hongroise, il avait pu assister à l'une des deux précédentes mises en scène viennoises, à celle de l'exposition théâtrale de 1892 ou à celle de 1903, évoquée à l'instant. Travaillant avec Max Reinhardt, il aurait également pu être impliqué dans le projet de ce dernier ou, tout au moins, en avoir eu connaissance. Le recours à la mise en scène de 1892 prouve en tout cas qu'il avait noué des contacts avec Robert Buchholz. Ce dernier vivait en effet en 1914 à Berlin, au moment où Danegger faisait encore partie de la troupe de Max Reinhardt.

Tout en suivant des sentiers battus, l'équipe zurichoise innova également, d'abord dans le domaine de la musique d'accompagnement, celle-ci étant limitée aux premier et troisième tableaux. Le compositeur était le chef d'orchestre du théâtre, Robert Denzler. ⁸⁹³ Une autre originalité de cette mise en scène, mais c'était aussi une de ses faiblesses, consistait en ce que les acteurs étaient des étudiants de l'université de Zurich, ⁸⁹⁴ lesquels cette année-là avaient créé une troupe d'amateurs. La première pièce étudiée par eux avait été l'*Œdipe* de Sophocle, dans la mise en scène de Reinhardt, à laquelle plusieurs des jeunes comédiens avaient participé en tant que figurants. ⁸⁹⁵ Celle-ci eut un tel succès qu'ils formèrent le projet de représenter un second drame, afin de venir en aide aux étudiants prisonniers des pays belligérants. ⁸⁹⁶ Ils avaient laissé au metteur en scène Josef Danegger le soin de choisir une pièce appropriée à la situation. ⁸⁹⁷ Le directeur du théâtre municipal, Alfred Reucker, n'était sans doute pas étranger à cette décision. Sous sa direction (1901–1921), le théâtre avait connu un tel essor qu'on parle de « d'une ère Reucker légendaire ». Ce dernier avait élevé le niveau artistique du théâtre par « la découverte » de Shakespeare et par les premières de plusieurs opéras de Richard Strauss. ⁸⁹⁸

L'arrière-plan historique de l'époque joua, à notre avis, un rôle déterminant dans le choix de la *Tragédie de l'homme*. Un conflit international d'une telle ampleur présentait des traits apocalyptiques. Par conséquent, la vision à la fois sombre et, paradoxalement, encourageante de Madách pouvait être ressentie comme moderne. L'allusion d'un critique semble corroborer cette hypothèse : « Les reprises à venir méritent, particulièrement à l'époque que nous vivons, l'afflux et l'intérêt du public ». ⁸⁹⁹

Cet espoir ne se réalisa pas vraiment. La première représentation déjà fut largement ignorée par le public, à peine la moitié des places était occupée. ⁹⁰⁰ La principale raison de cette désertion tenait à une difficulté inhérente à l'œuvre, à savoir la longueur excessive de la représentation. C'est effectivement ainsi qu'un critique explique la faible fréquentation : « Sans doute, le public s'est laissé, dans bien des cas, dissuader par l'annonce de la durée de la soirée ». ⁹⁰¹ Pour pallier cet inconvénient, Danegger fit débiter la deuxième

représentation une heure plus tôt. Une seconde raison du désintérêt du public tenait au fait que la pièce et les comédiens étaient inconnus. D'où la formule légèrement condescendante d'un critique qualifiant la représentation d'« entreprise grandiose d'une société de dilettantes ». ⁹⁰² Enfin, le public n'avait certainement pas été suffisamment préparé : l'article de M. G. Lienert, daté de la veille de la première, n'avait insisté sur aucun détail de l'histoire de la réception susceptible d'attirer l'attention du public. La seule référence faite à la littérature allemande était cette remarque passablement maladroite : « Le Hongrois est fier de son Madách. Il préfère lire *La Tragédie de l'homme*, plutôt que le *Faust* de Goethe [...] parce qu'elle a une construction plus simple, plus facile à comprendre, achevée et accomplie ». ⁹⁰³ Enfin, la concurrence d'une pièce d'Ibsen, *Der Volksfeind*, jouée pour la deuxième fois dans le *Pfauentheater* le jour de la première de la *Tragédie*, desservit certainement cette dernière. En outre, il faut savoir que le public zurichois avait boudé le théâtre jusqu'à l'arrivée du directeur Reucker, dont le succès s'explique, en grande partie, par l'augmentation du nombre d'opéras et d'opérettes, tradition inaugurée par Paul Trede, ⁹⁰⁴ l'un de ses prédécesseurs. Les pièces de théâtre attiraient en effet moins de spectateurs. ⁹⁰⁵

Pour ce qui est des aspects hétérodoxes de la *Tragédie*, les Suisses calvinistes ne semblent pas les avoir perçus. Le critique de théâtre qui s'était chargé de présenter la pièce au public zurichois, M. G. Lienert, avait interprété le dénouement de la *Tragédie* comme « la résignation courageuse, remplie d'espérance et de foi de ce Hongrois précoce ». ⁹⁰⁶

Les recensions, peu nombreuses, attestent qu'il n'y eut, en tout, que deux représentations. Ainsi cette mise en scène de 1916 ne constitue-t-elle qu'un bref sursaut d'intérêt pour le drame hongrois. Elle est néanmoins digne de retenir l'attention puisqu'elle élargit le champ de réception de la *Tragédie* à l'aire culturelle suisse allemande. Elle montre en même temps que l'intérêt porté à la *Tragédie* en Allemagne et en Autriche irradie vers ce troisième pays partiellement germanophone grâce à l'intérêt que des médiateurs individuels portent à elle.

V.6 Epilogue

Signalons, avant de clore ce chapitre, quelques indices souterrains d'un futur intérêt. Sans être consacrées spécialement à la *Tragédie*, deux conférences tenues à Berlin (*Architektenhaus*) le 9 décembre 1915 et le 10 février 1916 la mentionnent. Le conférencier est le fondateur de l'anthroposophie, Rudolf Steiner, lequel avait assisté à une de ses mises en scène à Budapest en mai 1909. On avait attiré son attention sur ce drame en raison de ses apparentes affinités avec le *Reinkarnationsdrama*, genre de prédilection du théâtre du *Goetheanum* ⁹⁰⁷ de Dornach. ⁹⁰⁸ Même si, selon Steiner, une adhésion à la théorie de la réincarnation ne s'y exprime pas, cette hypothèse resurgira au cours de l'histoire de la réception.

Egalement en 1916 est rééditée chez Reclam la traduction de Lechner. Cela confirme ce que nous avons déjà observé en 1899, à savoir que le domaine de l'édition est indépendant des jugements portés par les historiens de la littérature, tout comme les encyclopédies le sont par rapport à l'accueil réservé aux mises en scène.

Nous mentionnerons pour finir un événement n'ayant qu'un lointain rapport avec notre sujet, mais qui prépara le terrain pour une nouvelle réception de la *Tragédie*. Au cours de cette même année 1916, c'est-à-dire en pleine guerre, est fondée à l'université de Berlin, une chaire de hungarologie dont le premier titulaire est un Allemand de Hongrie, Robert Gragger (1887–1926). Bien que répondant aux visées de cercles nationalistes et fascistes,⁹⁰⁹ ce philologue a le mérite d'avoir fait des recherches sur la langue et la littérature hongroises et d'avoir mis en évidence l'influence exercée par la culture hongroise sur des écrivains allemands.⁹¹⁰ En collaboration avec le *Collegium Hungaricum* de Berlin, Gragger tint de nombreuses conférences destinées à faire connaître l'histoire et la littérature hongroises ; il fonda également la série *Ungarische Bibliothek* (1919) et la revue *Ungarische Jahrbücher* (1921).

Cette troisième phase du transfert de la *Tragédie* dans l'aire linguistique germanophone n'est pas dépourvue d'intérêt. En effet, elle donne à voir les diverses raisons pour lesquelles une œuvre étrangère jouissant d'une popularité importante peut subitement faire l'objet d'un rejet. Le cas de E. Hlatky montre qu'un élément inhérent à l'œuvre peut servir de prétexte à la reléguer au second plan dans ce cas : un aspect de la vision du monde de son auteur, surgi en quelque sorte *ex nihilo*, son prétendu anti-catholicisme. La représentation de 1903, elle, fournit la preuve qu'une raison indépendante non seulement de l'œuvre, mais aussi de la littérature, peut créer l'impression fautive qu'une mise en scène a connu un véritable fiasco. Enfin cette mise en scène viennoise, celle de Zurich et le projet avorté de Berlin enseignent que l'enthousiasme d'un individu isolé n'est pas suffisant pour réaliser une adaptation ou pour en assurer le succès, si l'horizon d'attente littéraire n'est pas favorable et que la langue de la traduction (ou des traductions) existante(s) est ressentie comme vieillie.

Chapitre VI

REDÉCOUVERTE DE MADÁCH

DANS LES ANNÉES 1930

VI.1 La radio au secours de la *Tragédie* en Autriche et en Allemagne sous la République de Weimar (1930–31)

VI.1.1 La naissance d'un nouveau mass média

En 1930 s'amorce un véritable regain d'intérêt pour l'œuvre de Madách, grâce au développement de la radio qui ouvre à la *Tragédie* un nouveau champ d'action. En 1930 et en 1931, des diffusions radiophoniques en langue allemande ont lieu à Vienne et à Munich.

Les premiers émetteurs radio furent créés en Allemagne en 1917, en Autriche en 1922/3. En l'espace de cinq ans environ, l'évolution du nouveau mass média connut plusieurs stades importants. Dans les débuts, la nouveauté technique était au centre de l'intérêt. « Ce qu'on émettait et comment, était encore sans importance du point de vue artistique ». ⁹¹¹ A cette première phase expérimentale succéda la phase éducative. A cette époque, la radio se définissait exclusivement comme médiateur d'œuvres musicales et littéraires existantes. En 1926, la radio viennoise avait déjà diffusé 500 œuvres de la littérature universelle. La question de savoir si l'interprétation était adaptée à la radio jouait encore un rôle minime.

En 1928 débuta en Autriche la troisième phase, dite « autarcique », qui signifiait l'émancipation du nouveau média. ⁹¹² Elle se caractérisait par la prédominance d'émissions divertissantes et par l'aspiration à développer un style propre à la radio. ⁹¹³ Il en résulta la création d'un nouveau genre, la pièce radiophonique, et l'adaptation à la radio d'œuvres littéraires connues. Dès les débuts, les arguments pour et contre ce nouveau genre firent l'objet de vives discussions. En 1929 eut lieu à Kassel-Wilhelmshöhe un premier colloque sur le thème « Littérature et radio ». A différentes reprises, l'objection fut soulevée, selon laquelle la pièce radiophonique ne pouvait pas rendre visible la réalité puisqu'elle s'exprimait par des moyens acoustiques. ⁹¹⁴ Les porte-parole de cette critique avaient commis l'erreur de mesurer la pièce radiophonique à l'aune de la pièce de théâtre. Cette manière de voir les empêchait de saisir la spécificité du phénomène. Lors d'une pièce radiophonique, tout comme lors d'une pièce de théâtre, il s'agit de la perception d'un énoncé poétique par un public, à la différence près que la perception se fait par l'intermédiaire d'autres organes sensoriels : par l'oreille seule, ou par l'œil et l'oreille. La perception par le seul organe de l'ouïe signifie la concentration sur l'élément acoustique et impose au metteur en scène, à l'acteur et à l'auditeur de nouvelles exigences créatrices. La

pièce radiophonique oblige le metteur en scène à créer une coulisse acoustique. L'objectif de la mise en scène radiophonique consiste « à activer l'imagination de l'auditeur par un art virtuose, afin de lui faire sentir l'espace scénique ». ⁹¹⁵ Par la mise en abyme des éléments visuels (décors, mimiques et costumes), la prestation des acteurs acquiert un rôle beaucoup plus central que sur scène :

La voix de l'acteur assume des performances de substitution destinées à combler l'absence d'éléments visuels et par là de possibilités d'action sur l'auditeur [...]. Si la présence vivante du locuteur doit être rendue sensible par le seul canal de la voix, celle-ci doit nécessairement gagner en pouvoir de représentation [...]. Tous les effets caractéristiques de la voix doivent être mis en relief plus nettement que sur scène : ceux qui font sentir les différents tempéraments féminins et masculins, les différences d'âge, les dialectes [...]. ⁹¹⁶

L'auditeur doit, lui aussi, accomplir de nouvelles tâches : avant tout faire ou laisser travailler son imagination. ⁹¹⁷ Sur ce point, l'audition d'une pièce radiophonique rejoint le processus de la lecture. ⁹¹⁸ « Par l'obligation de remplacer la réalité matérielle du lieu et des acteurs en renforçant les possibilités d'expression de la voix, la radio oblige l'auditeur à imaginer le lieu et la personne qui parle ». ⁹¹⁹ Les limites et les dangers de la pièce radiophonique résident dans le fait qu'elle exige beaucoup des acteurs et des auditeurs. Pour cette raison, une diffusion radiophonique dépend plus qu'une pièce de théâtre de la bonne distribution des rôles. La seconde performance que le nouveau média exige de l'auditeur est une concentration plus intense qui conduit rapidement à la fatigue. D'où l'impossibilité de lui demander de suivre pendant plus d'une heure la diffusion d'une pièce : « L'oreille se fatigue rapidement de l'effort qu'elle fournit pour construire un monde à partir de sons qui ne véhiculent jamais une représentation précise des objets et des lieux ». ⁹²⁰

Pour de multiples raisons, la *Tragédie de l'homme* semble peu adaptable à la radio : la longueur de la pièce excède largement le temps de concentration de l'auditeur, l'action se déroule dans treize lieux différents, les acteurs se voient imposer une multitude de métamorphoses. Les spécialistes de la radio se tournèrent néanmoins très tôt vers elle, et ce d'abord dans son pays d'origine. La *Tragédie* fut ainsi diffusée le 21 juin 1929 par Radio Budapest. Pour inciter des radios germanophones à imiter cette dernière, il fallut un élément déclencheur à même de relancer la réception, en l'occurrence l'achèvement d'une nouvelle traduction par Jenő Mohácsi. ⁹²¹ Descendant d'une famille juive de Hongrie, celui-ci était écrivain et avait mis sa connaissance parfaite de l'allemand au service de la traduction. ⁹²² Mohácsi rapprochait la *Tragédie* du public contemporain en basant « le texte sur la langue parlée, la parole prononcée, ne le destinant donc pas en premier lieu à la lecture ». ⁹²³ D'autre part, le nouveau traducteur réussissait à opposer au texte de Dóczi, si proche de l'œuvre de Goethe, un équivalent « épuré » des réminiscences du *Faust*. Mohácsi écrivit dans sa préface qui ne paraîtra qu'en 1933 : « Par sa langue goethéenne, la *Tragédie*

de l'homme produit inévitablement l'effet d'une imitation du *Faust* [...]. Sa traduction [celle de Dóczi] était, à l'époque, peu après la période Makart, ⁹²⁴ la meilleure possible : Madách déguisé en Goethe. Mais, chaque génération devrait retraduire les classiques étrangers ». ⁹²⁵ Par « épurer », Mohácsi entend l'omission de certains épisodes rappelant trop le *Faust*, comme celui de l'Esprit de la terre et le second tableau de Prague. Sa traduction était donc plutôt une adaptation. ⁹²⁶

VI.1.2 Radio Vienne (1930)

Selon Antal Németh, ce fut le journaliste hongrois Imre Bolgár, rédacteur en chef adjoint du journal radiophonique viennois *Radiowelt*, qui aurait convaincu Hans Nüchtern, directeur littéraire de la RAVAG, ⁹²⁷ d'adapter la *Tragédie* à la radio, à l'occasion d'un cycle consacré au drame du XIX^e siècle. A notre avis, Jenő Mohácsi joua également un rôle médiateur, d'autant que sa traduction n'existait à cette époque qu'à l'état de manuscrit. Si celle-ci a néanmoins été utilisée dès 1930, c'est que le traducteur l'avait mise à la disposition de la radio viennoise et était impliqué dans le projet. Sa présence lors des dernières répétitions, ainsi que lors de la diffusion ⁹²⁸ confirme cette hypothèse.

La *Tragédie* fut donc diffusée par la radio viennoise le 4 avril 1930. Bien que n'omettant qu'un seul tableau, ⁹²⁹ l'adaptation radiophonique de Nüchtern parvenait à réduire la pièce à une durée de trois heures. Nous n'avons pas d'informations précises sur les coupures. Mais, selon le témoignage de Mohácsi, celles-ci ne raccourcissaient pas le texte au détriment de sa valeur littéraire et présentaient l'avantage de le rendre accessible à un public relativement peu cultivé. La présence du traducteur permit d'ailleurs le maintien des vers que celui-ci jugeait indispensables. Cette remarque traduit la conviction selon laquelle le niveau culturel des premiers abonnés à la radio était inférieur à celui du public théâtral de l'époque.

Pour les rôles principaux, Nüchtern réussit à engager des acteurs célèbres : Leopoldine Konstantin ⁹³⁰ (Eva) et deux comédiens du *Burgtheater*, Raoul Aslan ⁹³¹ (Adam) et Franz Herterich (Lucifer). Le fait que des artistes connus fussent prêts à travailler pour la radio montre le prestige que le nouveau média avait acquis dès cette époque. Même les rôles secondaires furent tenus par des comédiens du *Burgtheater* ou du théâtre de Max Reinhardt. ⁹³² Il y eut en tout 60 participants, ce qui rendit l'entreprise plus coûteuse que prévu. Contrairement à Josef Dannegger, Nüchtern renoua avec la tradition inaugurée lors de la première de Budapest en 1883 en faisant composer par Rudolf Wallner des passages musicaux, auxquels vinrent s'ajouter des coulisses sonores. La particularité de la musique de Wallner résidait dans sa modernité et son « dosage ». Elle était destinée à marquer le passage d'un tableau à l'autre et non pas à accompagner ceux-ci. Renouvelant également l'expérience des mises en scène des années 1890, Nüchtern avait organisé une conférence préparatoire, assurée par un Hongrois, Anton Lábán, ⁹³³ directeur du *Collegium Hungaricum* de Vien-

ne.⁹³⁴ Si les informations sur la durée et le contenu de cette conférence nous font défaut, nous disposons de deux articles, l'un de Lábán, l'autre de Mohácsi, publiés quelques jours avant la diffusion. Comme son titre « Madách et son œuvre » l'indique, l'article de Lábán avait pour but d'informer les lecteurs et futurs auditeurs sur la vie de l'écrivain hongrois et sur le contenu de son œuvre. Celui de Mohácsi, à caractère plus analytique, apportait deux nouveaux éléments : d'une part, il assignait le statut de quatrième personnage principal à la masse populaire, dont la méchanceté dépassait même celle de Lucifer.⁹³⁵ D'autre part, Mohácsi insistait sur l'actualité de la *Tragédie* en opérant un rapprochement avec le *Déclin de l'Occident* (1916–20), œuvre pessimiste du philosophe allemand Oswald Spengler.

Les sources viennoises sur cette radiodiffusion sont peu nombreuses : une seule critique semble avoir été publiée, deux autres articles, évoqués à l'instant, étaient destinés à éveiller l'intérêt des auditeurs. Nous devons la majorité des informations à l'ouvrage de Németh, au compte rendu détaillé de Mohácsi, ainsi qu'à des journaux allemands, qui, lors de la diffusion de Munich, se réfèrent à celle de Vienne.

Le succès de cette première adaptation radiophonique est d'autant plus étonnant que sa durée de trois heures était un mauvais présage, puisqu'elle représente le triple de ce qu'on peut, en principe, exiger d'un auditeur. « Ce fut un grand succès durable », écrit la *Bayerische Staatszeitung*.⁹³⁶ La *Münchener Telegrammzeitung* la qualifie même d'« une des productions les plus importantes de la radio viennoise ».⁹³⁷

Comment mesurait-on, à l'aube de la radio, le succès ou l'insuccès d'une diffusion, demandera – à juste titre – un néophyte en matière radiophonique. Les enquêtes auprès des auditeurs n'étaient pas encore pratiquées, le premier sondage n'eut lieu en effet qu'en 1931/2.⁹³⁸

Lors de la radiodiffusion de Vienne, les réactions du public furent connues par le fait du hasard : après deux heures d'émission, une rupture de câble s'était produite et pendant la durée de la réparation il y eut 900⁹³⁹ appels d'auditeurs,⁹⁴⁰ impatients de connaître la cause de l'interruption. « Au bout de trois quarts d'heure, la panne put être réparée et les auditeurs avaient patienté devant leurs postes ».⁹⁴¹ Si ce détail, rendu public par un journal à sensation, peut paraître sujet à caution, précisons qu'il émane du traducteur lui-même.

Comment expliquer une aussi forte adhésion du public ? Selon le témoignage des sources, la mise en scène semble avoir été excellente : « Un appareil immense dut être déployé, mais Hans Nüchtern, le responsable de la mise en scène, semblait acquérir une nouvelle stature avec les difficultés. Ce fut une prestation parfaite »,⁹⁴² lit-on dans l'une des critiques munichoises. « Nüchtern adapta l'œuvre aux exigences de la radio. [...] Par le truchement de transitions qu'on peut considérer comme géniales, les nombreux changements de décor purent être rendus perceptibles ».⁹⁴³ En effet, Nüchtern, auteur lui-même d'œuvres poétiques et narratives,⁹⁴⁴ composa des poèmes en vers boiteux (Knittelvers),⁹⁴⁵

placés au début de chaque scène, qui, en synergie avec la musique et les coulisses sonores, devaient marquer le passage d'un tableau à l'autre. C'est ainsi que la voix de l'archange Gabriel annonçait la transition entre la première et la deuxième scène :

Quel bonheur, quelle béatitude au jardin d'Eden,
Entouré d'un troupeau d'animaux apprivoisés
Le premier couple humain se réjouit de vivre.⁹⁴⁶

A la fin de la deuxième scène, un chérubin était chargé d'introduire l'action du tableau suivant ; accompagné de la musique, qui se réduisait à des sons de trombone, il fit retentir des motifs qui suggéraient musicalement la cadence du travail :

CHERUBIN

Adam banni du paradis,
sa cabane est construite en bois misérable
Des hommes condamnés à la terre, à la mort,
Après un présent pauvre.

Lucifer rit.

CHERUBIN

Proies de Lucifer,
Mangez, baignés de sueur,
votre pain quotidien.⁹⁴⁷

La transition du troisième au quatrième tableau se faisait par le biais des paroles suivantes prêtées à Lucifer :

Les voilà bien endormis, les braves enfants
L'existence est un rêve
Et je les tire, les entraîne,
Dans ma course rapide
A travers le temps et l'espace.
(Musique égyptienne)
Dans mon premier vol,
je les conduisis en Egypte
(Musique tonitruante de travail forcée)
où le maître d'esclaves torturés
construit une pyramide,
les menaçant de flagellation.
(Brillante musique égyptienne)

Adam est le pharaon,
jeune, mais il n'est pas heureux de son trône,
moi, son ministre
je me tiens près de lui, en feignant l'humilité.
(Musique de travail forcé – Motif de Lucifer)
Dehors, on force, en les flagellant
des foules d'esclaves à se mettre en rang.
**(Musique du travail forcé crescendo – Musique égyptienne –
Fanfare – Motif de Lucifer).**⁹⁴⁸

Quant aux acteurs, ils ne déçurent pas non plus les espoirs placés en eux. Les rôles principaux, ainsi que les rôles secondaires furent joués avec beaucoup de talent. Selon le témoignage du correspondant viennois d'un quotidien hongrois, Leopoldine Konstantin s'acquitta de sa tâche à la perfection : « Ève ne fut jamais jouée, comprise ainsi. Elle réunit de façon merveilleuse la gentillesse enfantine et primaire de la première femme ainsi que le caractère instinctif et la dangereuse curiosité de la femme éternelle. Elle est tantôt l'aimable petit enfant, tantôt le fauve terrifiant ».⁹⁴⁹ Les deux autres acteurs principaux, mais aussi de nombreux comédiens incarnant plusieurs rôles secondaires à la fois reçoivent des louanges. Plus concis, le correspondant du *Neues Wiener Tagblatt* estime que « les nombreux participants ont donné le meilleur d'eux-mêmes ».⁹⁵⁰

Pour ce qui est de la traduction de Mohácsi, sa qualité est reconnue par les critiques. Celui du *Neues Wiener Tagblatt* affirme que c'est au travail de ce nouveau traducteur⁹⁵¹ que le public allemand doit la découverte de la *Tragédie*.

Compte tenu des excellentes prestations du traducteur et de toute l'équipe, du metteur en scène, du compositeur et des acteurs, il est aisé de concevoir que la diffusion de Vienne eut un succès tel qu'il incita deux stations à proposer l'œuvre de Madách à leurs auditeurs, Radio Prague,⁹⁵² puis Radio Munich.

VI.1.3 Radio Munich (1931)

Selon certaines sources, le succès de l'adaptation radiophonique pragoise encouragea la Radio munichoise à diffuser, à son tour, le drame de Madách, le 13 octobre 1931. Cependant les informations précises dont disposait la presse munichoise sur la diffusion autrichienne prouvent, selon nous, que l'influence de l'expérience de Nüchtern fut plus forte. Notre hypothèse est confirmée par la présence de ce dernier à Munich en qualité de metteur en scène invité. A nouveau, des intermédiaires hongrois semblent avoir joué un rôle moteur. Cette fois-ci, il s'agit du consul hongrois, László Velics, et du directeur de l'agence de voyage hongroise de Munich, Károly Márffy. Les responsables de la radio munichoise étaient l'intendant K. von Boeckmann et le directeur littéraire H. Habersbrunn. Les nombreuses modifications sont, sans doute, dues à leur initiative. Nüchtern raccourcit le temps d'émission à deux heures en omettant les scènes d'Athènes et de Constantinople et procéda probablement à d'autres coupures. La

durée idéale d'une pièce radiodiffusée étant à peine supérieure à une heure, on peut supposer que les directeurs allemands aient exigé une réduction importante.

Pour les rôles principaux, des acteurs allemands alors célèbres, Hanna Ralph (Eva)⁹⁵³ et Karl Kyser (Lucifer), se joignirent à Raoul Aslan, qui avait incarné le rôle d'Adam à Vienne. La musique était également un « cadeau » de la radio viennoise. Comme lors de la diffusion viennoise, une conférence introductive fut organisée, assurée par le traducteur Jenő Mohácsi.

Les représentations théâtrales de la *Tragédie* nous ont appris qu'une version fortement tronquée conduisait inévitablement, sinon à un échec, tout au moins à une perte d'authenticité. La diffusion munichoise semble constituer une exception à cette règle : « Même dans la mutilation que l'original, dans la traduction de Jenő Mohácsi, devait nécessairement subir, la grandeur et la force spirituelle de la pièce de Madách nous fascinent ».⁹⁵⁴ Cette citation met en lumière que, dans le domaine de la radio, la nécessité d'importantes coupures fait l'imité et qu'elle facilite la réception en renvoyant les auditeurs au livre. Aux yeux des spécialistes, même la réduction de l'émission à deux heures n'est pas suffisante : « Du point de vue radiophonique, la durée de deux heures constitue un certain danger [...] ».⁹⁵⁵ Néanmoins, la longueur jugée excessive n'a pas empêché cette diffusion de connaître le succès. Elle est qualifiée de « coup de maître »⁹⁵⁶ de « succès extraordinaire »,⁹⁵⁷ de « plaisir artistique rare ».⁹⁵⁸

Pourtant, à la différence de ce qui s'était passé à Vienne, le succès de l'adaptation radiophonique munichoise n'était pas dû à une excellente prestation de tous les participants. Seul Raoul Aslan reçoit des éloges sans réserve : il aurait joué le rôle d'Adam avec une diction parfaite et une participation affective très forte.⁹⁵⁹ Les comédiens allemands, malgré leur popularité, font moins bonne figure : « La prestation de Hanna Ralph vient loin derrière la sienne, elle a incarné ce rôle de manière trop terne, avec un élan dramatique insuffisant. Kyser en tant que Lucifer avait des moments en demi-teinte ».⁹⁶⁰ Si cette dernière remarque est peu sévère, il n'en est pas de même de celle du *Deutscher Rundfunk* : « Karl Kyser dans le rôle de Lucifer gâcha, au début, beaucoup de choses par sa voix trop criarde et sa manière de parler trop précipitée ».⁹⁶¹

La mise en scène de Nüchtern fut, à Munich aussi, jugée excellente. Si aucune fatigue ne s'était installée chez les auditeurs, cela tenait à « un enchaînement scénique lâche et fortement contrasté ».⁹⁶² L'emploi de l'épithète « lâche » trahit, selon nous, l'impression que les tableaux se succédèrent sans obéir à une logique interne, ce qu'expliquerait l'omission de deux scènes. Selon un autre critique, « la représentation [...] était portée par un élan très fort et la scène de la Révolution en particulier témoignait d'une excellente mise en scène des masses ».⁹⁶³

A Munich, il devient manifeste que l'un des piliers du succès avait été la nouvelle traduction de Jenő Mohácsi, dont presque tous les critiques vantent les qualités. Le traducteur aurait réussi « une restitution magistrale et moderne du texte original »,⁹⁶⁴ écrit par exemple le commentateur du *Deutscher Rundfunk*.

A la lecture des critiques munichoises, il apparaît aussi clairement que l'horizon d'attente littéraire n'était plus le même. Ainsi, l'influence de Goethe, moins sensible certes dans l'adaptation de Mohácsi, ne semble plus ressentie comme une tare. La tendance, observée à plusieurs reprises, à considérer une œuvre comme le carrefour de modèles plus anciens, s'était imposée en littérature. La remarque suivante en est l'illustration : « Il est possible que, à côté de l'influence de la Bible, l'on perçoive l'emprise de Milton, Shelley, Byron et Goethe – et quel écrivain serait totalement libre de pensées héritées d'ancêtres spirituels ? – néanmoins la *Tragédie de l'homme* est, au point de vue de l'idée et de la forme, une création propre à Madách ». ⁹⁶⁵ Tout en mettant en évidence les ressemblances avec le *Faust* de Goethe et le *Manfred* de Byron, le critique du *Deutscher Rundfunk* souligne dans le drame hongrois « une note très personnelle », ⁹⁶⁶ celui des *Münchner Neueste Nachrichten* loue la grande force créatrice de « ce poème dramatique que les Hongrois considèrent avec raison comme leur *Faust* ». ⁹⁶⁷

Un autre facteur, extralittéraire celui-là, contribua à modifier l'horizon d'attente du public en dirigeant son attention vers le sens profond de l'œuvre : il s'agit de l'expérience de la Première Guerre mondiale, dont les horreurs avaient révélé que « l'homme pouvait se transformer en bête ». ⁹⁶⁸ La guerre lui ayant fait perdre ses illusions, Sigmund Freud enseignait que nous descendons d'une race d'assassins et qu'en dépit de toute la civilisation le vieil instinct de tuer vivait toujours en nous, refoulé certes, mais susceptible de faire irruption si l'opportunité s'offrait à lui. ⁹⁶⁹ Oswald Spengler voyait en l'homme un cammasier, qui se distingue des autres essentiellement par une différence anatomique, celle de posséder une main capable de saisir. ⁹⁷⁰ Par conséquent, la vision du monde pessimiste de Madách, qui lui avait été reprochée à la fois par les catholiques et par les adeptes d'une conception évolutionniste de l'histoire, pouvait à présent susciter l'approbation. Ainsi la *Tragédie* est-elle qualifiée de « glorification unique et grandiose du pessimisme ». ⁹⁷¹

En outre, la massification dans les grandes villes, ainsi que la tendance de plus en plus forte à mettre en mouvement les foules et à raviver leurs passions avait attiré l'attention sur un aspect jusqu'alors peu remarqué de la *Tragédie* : le rôle des masses. Ce fut le traducteur, Jenő Mohácsi, qui attribua à la masse le statut de protagoniste. Il avait pu être sensibilisé au rôle central des masses populaires par le théâtre de Max Reinhardt, mais également par la réflexion théorique sur la question, qui avait eu un grand retentissement dans l'opinion. En 1921, Sigmund Freud consacra une étude au problème en se référant à la *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon, ⁹⁷² parue en traduction allemande en 1912. ⁹⁷³ L'intérêt porté par Elias Canetti au phénomène de la masse naquit également dans les années 1920. ⁹⁷⁴

Enfin, les bouleversements politiques qui s'étaient produits avant, pendant et après la guerre, tels que le renversement du tsarisme, la dissolution de la Double Monarchie ou l'abolition de la monarchie en Allemagne et en Autriche,

avaient fait prendre conscience aux individus qu'ils vivaient une époque de mutations profondes. Les transformations politiques, économiques et sociales avaient entraîné des changements d'ordre éthique. Beaucoup d'anciennes valeurs avaient perdu leur validité et l'on pouvait se demander si les évolutions récentes étaient réversibles. Si tel n'était pas le cas, dans quelle direction l'évolution politique de l'Europe irait-elle ? L'existence, depuis treize ans déjà, d'une dictature socialiste renforçait la sensation d'une menace et d'une insécurité constantes. La crise économique et la montée du chômage, particulièrement spectaculaire en Allemagne où le pays était acculé au paiement de réparations, avaient favorisé la réflexion sur les causes et les solutions des problèmes actuels. On trouve un reflet philosophique de ces interrogations dans le *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler. Son idée principale, inspirée de Herder et de Hegel, était que les cultures naissent et meurent comme des êtres organiques. Chaque culture en déclin parcourt certaines phases dont la dernière est celle de la civilisation, à savoir l'urbanisation massive, le développement fulgurant des technologies et le règne de l'argent. A cette phase ultime correspondait dans le domaine politique, selon Spengler, la démocratie, « une invention rusée des capitalistes pour dissimuler leur domination et pour exciter ou juguler les masses, selon leurs besoins ». ⁹⁷⁵ Spengler ne se contenta pas de diagnostiquer les symptômes de la décadence du temps présent. Son but était, tout comme celui de Madách, de prévoir l'évolution historique. A l'en croire, de grandes guerres qui feraient apparaître la Première Guerre mondiale comme un jeu d'enfant marqueraient la fin de la civilisation européenne et américaine.

Il n'est donc pas étonnant que le drame hongrois ait commencé à être comparé à l'ouvrage de Spengler. Nous avons déjà cité Jenő Mohácsi qui, dans sa conférence introductive à la diffusion munichoise, insista très certainement sur cette analogie. Dans un article, publié dans le *Münchner Telegramm-Zeitung*, il évoque l'actualité particulièrement frappante des mutations que Madách aurait pressenties. ⁹⁷⁶

D'autres observateurs furent impressionnés par l'actualité du tableau du phalanstère : « la vision d'avenir grotesque et tragique de la maison du travail surprend par sa signification actuelle », ⁹⁷⁷ lit-on dans le journal du *Deutscher Rundfunk*. Paul Ehlers, le critique du *Bayerische Staatszeitung*, parle de « l'absurdité de l'Etat communiste de l'avenir avec l'autorité doctrinaire et l'inertie de l'Etat ainsi que la mécanisation de l'homme qui lui est propre ». ⁹⁷⁸ On voit que les interrogations de Madách étaient familières aux hommes de cette époque. Certains phénomènes évoqués par lui, comme l'Etat socialiste ou la fin de notre civilisation, semblaient être devenus une réalité tangible. Rien de surprenant à ce que la *Tragédie* ait été considérée à Munich comme « la vision d'un homme qui avait le don de pénétrer [...] le secret de l'homme dans sa dualité d'image de Dieu et d'être mortel, de créature de l'esprit et de la matière ». ⁹⁷⁹

Une autre raison du succès des deux diffusions radiophoniques réside, à nos yeux, dans la congruence du drame hongrois avec le nouveau média, pure-

ment acoustique. Les analyses des premières représentations avaient mis en évidence qu'une version de la *Tragédie*, tronquée et présentée dans une mise en scène grandiose, pouvait diriger l'attention du public vers des aspects secondaires et conduire à une perte d'originalité et de profondeur. A la lumière de ces constatations, il apparaît que la nécessité de renoncer à des costumes et à des décors visibles amène le public à se concentrer sur les paroles, tout en étant conduit, par l'intermédiaire des voix des acteurs et les coulisses acoustiques, à se représenter les lieux et les personnages. Puisque Madách lui-même n'a pas songé à une représentation de son drame, une diffusion radiophonique correspond, selon nous, le mieux aux intentions de l'auteur parce qu'elle sert le sens de l'œuvre.

Cette sixième phase de la réception se caractérise par le fait que le drame de Madách fut, pour la deuxième fois dans l'histoire de ses concrétisations, autant apprécié en Autriche et en Allemagne que dans son pays d'origine.⁹⁸⁰ Cela s'explique, selon nous, par l'analogie qui existe entre le processus de la lecture et l'écoute de la radio : les ingrédients optiques étant absents, les deux modes de réception ouvrent un accès direct à l'univers des pensées de l'auteur.

VI.2 La *Tragédie* à la reconquête de la scène

Les facteurs extralittéraires du contexte d'accueil et le succès des diffusions radiophoniques de Vienne et de Munich ne manquèrent pas de relancer la réception théâtrale. La preuve en est qu'une représentation se préparait, presque en même temps, précisément dans ces deux grandes villes de l'aire culturelle germanophone, Vienne et Munich.

VI.2.1 Vienne, *Burgtheater* (1934)

La *Tragédie* devait être représentée au *Burgtheater* de Vienne dans les années 1926–1930, par conséquent avant même la première diffusion radiophonique. Selon une source hongroise, un certain Ludwig Kárpáth⁹⁸¹ était à l'origine du projet auquel le directeur de ce théâtre Franz Herterich (1923–1930)⁹⁸² se serait opposé pendant plusieurs années.⁹⁸³ La participation de ce dernier à la radiodiffusion viennoise dans le rôle principal de Lucifer puis, quatre ans plus tard, à la mise en scène du *Burgtheater*, dans un rôle secondaire, prouve toutefois qu'il connaissait l'œuvre. Son attitude de refus s'explique, selon Mohácsi, par le fait qu'il considérait la *Tragédie* comme une imitation du *Faust* qu'il ne voulait pas porter sur scène avant d'avoir réalisé une adaptation du drame de Goethe.⁹⁸⁴ Une seconde raison de l'opposition de Herterich est, selon nous, d'ordre financier. Le *Burgtheater* traversait à cette époque une crise profonde, résultant en partie de la dépression économique qui avait atteint son point culminant dans les années 1930. Les caisses de l'Etat étaient vides, de sorte que l'on se demandait chaque année si la subvention prévue pour les théâtres publics pourrait être versée sans recourir à une augmentation d'impôt. En 1926, on avait

tenté d'attirer le public par la création de nouveaux types d'abonnements,⁹⁸⁵ mais sans succès. Les journaux consacraient quotidiennement des articles à la crise du *Burgtheater*. La candidature de Röbbeling avait été retenue, en raison des compétences qu'il avait acquises dans l'assainissement financier de divers théâtres. On parlait d'ailleurs de désintérêt général pour le théâtre, de saturation du public (*Theatermüdigkeit*). Toutefois, le fait que le *Theater in der Josefsstadt* (la scène privée de Max Reinhardt⁹⁸⁶) et le *Stadttheater* continuaient à prospérer prouve que la désertion du *Burgtheater* s'expliquait également par un changement de goût du public. En effet, ces théâtres proposaient avant tout des comédies, ou, comme le théâtre de Reinhardt, un programme varié, faisant alterner des comédies d'auteurs contemporains avec des classiques, présentés dans des mises en scènes modernes. Le film et la radio devenaient également des concurrents redoutables en attirant de plus en plus de spectateurs et les plus grands talents de la scène.

Quoi qu'il en soit, ce fut grâce au nouveau directeur,⁹⁸⁷ Hermann Röbbeling,⁹⁸⁸ que l'œuvre de Madách, au terme d'une période d'hésitation de deux ans,⁹⁸⁹ accéda à cette scène prestigieuse, le 23 janvier 1934.⁹⁹⁰ Dans ces conditions, on peut se demander quelle pouvait être la motivation du directeur du *Burgtheater* pour oser la mise en scène coûteuse de la *Tragédie*? Röbbeling avait découvert cette dernière une dizaine d'années auparavant à Hambourg, probablement dans la traduction de Dóczy. L'on se souvient que ce fut à Hambourg qu'avait eu lieu la première représentation de la pièce. En dépit du caractère vieilli de la traduction, Röbbeling avait tant apprécié le drame hongrois qu'il le jugeait digne de figurer au répertoire des scènes allemandes.⁹⁹¹ C'est probablement à Vienne qu'il apprit la parution d'une nouvelle traduction par Ludwig Kárpáth et les membres de la troupe, dont plusieurs avaient participé à la radiodiffusion de Vienne et même à celle de Munich, dans le cas de Raoul Aslan. Jenő Mohácsi ne semble pas avoir contribué, cette fois-ci, à la prise de décision. Une chose est certaine, le cycle *Stimmen der Völker im Drama*⁹⁹² (*Voix des peuples dans le drame*) offrit à Röbbeling l'occasion de réaliser une nouvelle adaptation théâtrale de la *Tragédie*. Mu par l'idée que la connaissance des meilleures productions dramatiques de différentes nations était susceptible de rapprocher celles-ci, Röbbeling mit en scène la plus grande œuvre dramatique d'un certain nombre de pays.⁹⁹³ Lors de sa visite à Budapest, il exprima ces idées dans une conférence intitulée « Le théâtre comme instrument de la coopération intellectuelle des nations ». ⁹⁹⁴ Selon son propre témoignage, ce cycle était appelé à servir la noble idée de la fraternité entre les peuples, « car notre monde fissuré ne peut guérir que grâce à l'art et à la culture ». ⁹⁹⁵ Manifestement, il ne pressentait pas encore l'ampleur de la menace nazie alors en train de se développer. Pour ce qui est de la préparation du public, Röbbeling y renonça.⁹⁹⁶ Cela pouvait sembler d'ailleurs inutile, d'une part en raison de la diffusion radiophonique qui avait eu lieu quatre ans auparavant, d'autre part, parce que la préparation de la mise en scène avait, selon une source hongroise, trouvé

un vif écho journalistique.⁹⁹⁷ Le lendemain de la première représentation, le professeur hongrois Karl Sebestyén fit une conférence au *Collegium Hungaricum* de Vienne sur la « Poésie dramatique hongroise, jadis et maintenant » mentionnant certainement la *Tragédie*.⁹⁹⁸ Enfin, la diffusion de la critique d'Ernst Lothar à la radio avait certainement contribué à l'afflux du public. Aux yeux de Lothar, la *Tragédie* était une œuvre immortelle de la littérature universelle qu'on avait à tort étiquetée comme « le *Faust* hongrois ». Par son caractère visionnaire et sa modernité étonnante, ce drame anticipait, selon lui, sur l'expressionnisme allemand, et, plus particulièrement sur les drames de Georg Kaiser. En spécialiste de Strindberg dont il avait porté à la scène plusieurs pièces au *Burgtheater*, Lothar ne manqua pas de faire un rapprochement entre Madách et le dramaturge suédois.⁹⁹⁹

Ce déni de l'influence goethéenne n'est pas sans rapport avec l'adaptation réalisée. Röbbling omit le second tableau de Prague, ainsi que tout ce qui évoquait le *Faust*, conformément à la traduction de Mohácsi, raccourcissant la *Tragédie* plus que ce dernier ne l'avait déjà fait.¹⁰⁰⁰

Mais venons en aux détails de cette mise en scène. Les rôles principaux et certains rôles secondaires étaient tenus, une fois encore, par d'excellents comédiens. Le célèbre acteur de théâtre et de cinéma,¹⁰⁰¹ Paul Hartmann, interprétait le rôle d'Adam, Maria Eis¹⁰⁰² celui d'Ève. Pour le rôle de Lucifer, plusieurs comédiens avaient été envisagés, entre autres Raoul Aslan, l'Adam des deux diffusions radiophoniques, avant que Röbbling le confie à Otto Tressler.¹⁰⁰³ Mentionnons une autre grande actrice, Maria Mayer,¹⁰⁰⁴ qui incarnait trois rôles, la prostituée romaine mourant de la peste, la dame de compagnie de Byzance et la gitane de Londres, ainsi que Franz Herterich, ancien directeur du *Burgtheater*, qui interprétait le rôle de l'empereur Rudolf II.

La musique d'accompagnement était l'œuvre de Franz Salmhofer,¹⁰⁰⁵ le jeune chorégraphe Fritz Klingebeck avait été chargé des danses et des mouvements de la foule. Les décors sobres, réalisés avec des moyens simples, avaient été créés par Willy Bahner. Seule nouveauté : certains arrière-plans étaient projetés sur le fond de la scène. La mise en scène de Röbbling se singularisait également par l'accentuation du caractère onirique et néanmoins vivant des tableaux « terrestres », lesquels étaient joués derrière un rideau transparent.

Le gouvernement autrichien profita de la présentation d'une œuvre hongroise pour se rapprocher de son ancien « partenaire » de la Double Monarchie. Depuis la fin de la guerre, les relations entre les deux États avaient été gelées. La première de la *Tragédie de l'homme* permit des rencontres entre les gouvernements des deux pays. Les invités hongrois étaient le ministre de la culture, Bálint Homann, et le directeur du Théâtre national de Budapest, Géza Voinovich auteur d'une monographie sur la *Tragédie*.¹⁰⁰⁶ Parmi les représentants du gouvernement autrichien, mentionnons le chancelier Dollfuss et le ministre de l'Éducation Schuschnigg.¹⁰⁰⁷

Comment le drame de Madách fut-il accueilli par les spectateurs ? A en croire les voix de la presse, la *Tragédie* ne récolta que de tièdes applaudissements. De plus, ceux-ci s'adressaient moins à l'œuvre de Madách qu'à la mise en scène et aux acteurs, qui reçurent des louanges de tous les critiques. La *Reichspost* souligne la perfection du jeu de tous.¹⁰⁰⁸ Ernst Decsey du *Neues Wiener Tagblatt* fait, pour sa part, ce commentaire : « il y a des acteurs qui obligent le spectateur à adhérer à la pièce [...] C'est le cas de Paul Hartmann, ce qui lui confère le plus grand mérite dans la renaissance du puissant mystère hongrois ». ¹⁰⁰⁹ Le critique de la *Reichspost* considère que Maria Eis comptera le rôle d'Ève parmi ceux que seule une comédienne de grand format peut réussir.¹⁰¹⁰ Ce jugement sera corroboré quatorze ans plus tard dans la rétrospective d'Oskar Maurus Fontana : « Sa manière d'incarner Ève dans la *Tragédie de l'homme* montrait avec quelles couleurs et avec quelle profondeur elle résume et exprime la féminité. Dans ce rôle, elle jouait le côté mystérieux de la femme, qui se réfugie d'un mystère dans l'autre. [...] Elle était là, sans Adam, sans enfant, dans une solitude froide – par sa faute mais aussi sans être coupable [...] ». ¹⁰¹¹

Les décors obtinrent également des éloges. A en croire la *Reichspost*, ils étaient d'une grande beauté et d'une grande plasticité.¹⁰¹² Un autre critique félicite le décorateur d'avoir su créer des ambiances avec des moyens simples et réussi à éviter un excès de couleurs et d'illustrations historiques : « Souvent, ce n'étaient que de la lumière et de l'ombre, le scintillement d'un costume, un petit geste pictural qui étaient chargés de créer l'ambiance et le suspense ». ¹⁰¹³ Selon Antal Németh, Röbbling écarta le risque de transformer la *Tragédie* en pièce à grand spectacle en renonçant à utiliser les décors monumentaux et les techniques scéniques modernes dont disposait ce théâtre illustre.¹⁰¹⁴

Si les avis sont unanimement positifs sur la qualité des décors, leur changement fréquent fut, lui, ressenti comme agaçant : « La pièce dure quatre heures, et, parfois, on voudrait accélérer l'adagio du début [...] Salmhofer a composé une partition d'opéra qui remplit les pauses et rend, seule, les nombreux et difficiles changements de décor possibles ». ¹⁰¹⁵

Une autre faiblesse de la mise en scène, révélée indirectement par cette citation, semble avoir été la musique de Salmhofer, qui était loin d'être discrète : « Tout au long des quatre heures [...] on entend de la musique, laquelle, c'est bien connu, facilite le travail et la persévérance. Inlassablement, elle se fait entendre derrière la scène [...] et on regrette seulement que l'on représente un bel opéra derrière une pièce parlée et que l'arrière-plan ne passe jamais au premier plan ». ¹⁰¹⁶ Un autre critique compare l'adaptation de Röbbling à un « mélange de revue historique et d'opéra stylisé (avec la musique de Franz Salmhofer). Beaucoup de passages deviennent de ce fait plus plats et plus théâtraux que ce que l'on peut lire chez Madách ». ¹⁰¹⁷ Cette omniprésence de la musique appelle deux commentaires. D'une part, elle s'explique, sans doute, par le goût particulièrement développé du public viennois pour la musique.¹⁰¹⁸ D'autre part, remarquable en soi – Salmhofer étant compositeur d'opéra –, elle

avait nécessairement empêché la concentration sur le contenu, d'accès difficile, ce que souligne cette critique : « Cette œuvre exige des auditeurs beaucoup de participation affective, de réceptivité intellectuelle et de persévérance ». ¹⁰¹⁹ Sous une forme plus ou moins voilée, les deux derniers commentaires expriment l'idée, selon laquelle le sens de la *Tragédie* sous la forme théâtrale proposée, ne pouvait être saisi, même par le spectateur idéal. Dans ces conditions, l'on ne s'étonnera pas de lire que le public ait été tiraillé entre respect et ennui, à l'exception des scènes de Paris, de Londres et du Phalanstère. ¹⁰²⁰ Malgré sa sévérité, le critique en question se garde de fustiger le tableau de l'Univers, alors qu'un autre le cite comme exemple de mise en scène peu réussie. ¹⁰²¹ En conséquence, cette scène où Adam et Lucifer volent dans l'espace fut supprimée au bout de quelques représentations. En effet, les deux marionnettes volantes qui s'offraient au regard du public, alors que les voix des deux acteurs étaient audibles de chaque côté de la scène, produisaient, sans doute, un effet comique involontaire.

Quant à la question de la filiation avec le *Faust*, elle est abordée par plusieurs critiques, malgré l'omission des passages y faisant écho. En effet, deux des six commentateurs étaient présents, quarante-deux ans auparavant, à la première viennoise, d'autres avaient eu connaissance de la représentation de 1903 et des critiques défavorables publiées alors sur la *Tragédie*. Ernst Decsey du *Neues Wiener Tagblatt* affirme que : « l'imitation de Goethe est si originale qu'on perçoit plus l'originalité que l'imitation ». ¹⁰²² Cette réflexion reprend, en la nuanciant, la remarque de l'histoire de la littérature universelle de Klabund qualifiant la *Tragédie* d'imitation originale du *Faust*. ¹⁰²³ Après avoir lu la traduction de Mohácsi, le critique de la *Reichspost* se dit convaincu que les nombreux parallèles dénotent en fait la volonté de l'auteur de se démarquer du *Faust* goethéen. ¹⁰²⁴ A cette époque où, grâce à Marcel Proust ¹⁰²⁵ et à James Joyce, ¹⁰²⁶ pour ne nommer que les représentants les plus illustres du genre, le pastiche avait acquis des lettres de noblesse, le reproche d'avoir imité Goethe ne figure plus dans l'arsenal de la critique. ¹⁰²⁷

Pour ce qui est de la nouvelle traduction, sa beauté et sa modernité ne réussirent manifestement pas, dans cette version théâtrale, à rapprocher à elles seules la *Tragédie* du public. Mais les critiques attentifs y furent néanmoins sensibles, d'autant qu'en Autriche, Mohácsi était un écrivain connu : ¹⁰²⁸ « La traduction de Jenő Mohácsi nous semble magistrale [...] sa langue est belle, c'est de l'allemand poétique, noble dans son expression et ses iambes ont une belle sonorité ». ¹⁰²⁹ Le critique de la *Neue Freie Presse* va jusqu'à affirmer que le succès était en grande partie dû à la traduction. ¹⁰³⁰

Ici se pose la question de savoir, dans quelle mesure il est judicieux de parler de succès de la *Tragédie*. A en juger par le nombre des représentations, on pourrait être enclin à employer ce terme. Il y eut, en l'espace de trois semaines, douze reprises, puis encore dix-sept. Mais, compte tenu de l'attribution des rôles à des acteurs célèbres, il convient de nuancer : la prestation de la

troupe eut du succès, alors que l'œuvre elle-même semble avoir été appréciée surtout par les critiques, lecteurs savants. En effet, même si la mise en scène de Röbbeling, en raison des faiblesses évoquées, était peu apte à rendre accessible la *Tragédie de l'homme* aux milliers de spectateurs qui assistèrent aux trente représentations, elle eut le mérite de placer l'œuvre sous les feux des projecteurs et de faire ressentir l'actualité de certains tableaux. La remarque peu flatteuse citée précédemment prouve même que la majorité du public, tout en dissimulant mal son ennui, fut intéressée par les scènes de Paris, de Londres et du Phalanstère. L'actualité du drame est également ce qui avait frappé le plus les critiques. Röbbeling lui-même prit la parole pour affirmer : « Madách est un prophète qui a plus à dire à notre époque actuelle que n'importe quel autre écrivain d'aujourd'hui ». ¹⁰³¹ Si ce jugement laudatif ne fut publié qu'en annexe à un ouvrage en langue hongroise, un autre, celui d'Ernst Lothar, cité précédemment, ¹⁰³² toucha un vaste public puisqu'il fut diffusé par la radio viennoise. Selon un autre critique, la *Tragédie* « produit aujourd'hui un effet satirique. Ses aspects poétiques sont éclipsés pas les aspects dialectiques et actuels ». ¹⁰³³ Les tableaux de Londres et du Phalanstère font l'objet du commentaire suivant :

Tel un spectre, un nouveau maître, l'argent, jette son ombre sur la scène. Mais l'horreur que nous inspire la vénalité générale est encore augmentée au moment où la vision de l'Etat mécanisé de l'avenir nous captive et nous angoisse. Ce n'est pas l'attrait de l'actualité qui nous touche, mais l'émotion humaine qui se dissimule derrière celle-ci. Ici, Madách est totalement autonome et fait preuve d'un don visionnaire intrépide [...]. A partir de cette scène, on comprend l'attachement fidèle que le Hongrois voue à la *Tragédie de l'homme*. ¹⁰³⁴

Dans une autre critique, le sentiment de vivre une période en pleine mutation, évoqué lors de l'analyse des diffusions radiophoniques, est clairement formulé :

Nous, spectateurs contemporains, avons fait, pendant les vingt dernières années un bon bout du chemin que Madách fait parcourir à son Adam. Un bout de chemin plus long que celui de cent générations avant nous, couvert, de manière plus déconcertante, des débris d'événements bouleversants. Nous nous traînons à travers le chaos européen, nous avons assisté à l'effondrement de vieilles dynasties, à l'éclatement d'empires puissants, nous tremblons devant l'avenir proche qui nous amène peut-être effectivement la fin de l'Occident. Nous vivons, nous souffrons la tragédie de l'homme et c'est pour cela que nous vénérons l'élévation de la pensée de l'écrivain qui a su embrasser cette tragédie de manière aussi prophétique et dans un éventail aussi énormément large, avec une compréhension rendue aiguë par les souffrances. ¹⁰³⁵

Ce passage pathétique mérite d'être cité à deux titres : pour l'allusion à l'ouvrage d'Oswald Spengler et pour le pressentiment de la catastrophe en marche depuis un an déjà dans le *Reich* voisin. La prise de conscience du ca-

ractère prophétique des prévisions de Madách amène même un critique à prononcer un *mea culpa* collectif : « Ne l'avons-nous pas morigéné de manière hautaine, n'avons nous pas raillé sa richesse comme pauvreté ? ». ¹⁰³⁶

Enfin, Ernst Decsey, parlant de la vision pessimiste de Madách, rappelle ¹⁰³⁷ la *Tragédie* du *Meister von Palmyra* d'Adolf Wilbrandt et des sombres visions des drames symbolistes de Maurice Maeterlinck, ¹⁰³⁸ écrivain apprécié à cette époque en Allemagne et en Autriche. La découverte d'analogies avec l'œuvre d'écrivains alors populaires dans le pays contribue ainsi à une réception plus favorable de la *Tragédie*. ¹⁰³⁹

Compte tenu de pareils témoignages de respect envers la *Tragédie*, il semble naturel que plusieurs critiques la classent parmi les œuvres de la littérature universelle : « Cette œuvre profonde a acquis peu à peu sa place dans la littérature universelle », écrit Julius Bauer, l'un des deux vétérans qui, ayant assisté à la représentation de 1892, en rédige même une critique dialoguée en vers, inspirée de Goethe. ¹⁰⁴⁰ Ernst Decsey partage l'avis de son confrère : « Ce fut une soirée de gala et d'exception du *Burgtheater* : une œuvre de la littérature universelle était représentée [...]. Lorsqu'il s'agit de la puissante *Tragédie* de Madách, il [le Hongrois] a même le droit d'être particulièrement fier. Un vent d'imagination dantesque et shakespearien souffle sur celle-ci ». ¹⁰⁴¹

Quant au manque d'enthousiasme du public, diamétralement opposé aux éloges des critiques, il s'explique, selon nous, par des facteurs indépendants de la forme théâtrale présentée au *Burgtheater*. Tout d'abord, la composition du public de ce théâtre avait changé, pour deux raisons. Les habitués d'avant guerre avaient, en grande partie, perdu leur fortune. Le système d'abonnements, instauré par Röbbling, permit, certes, à une partie de ces anciens le retour au *Burgtheater*, mais il eut pour effet principal d'ouvrir les portes du théâtre à des couches sociales moins cultivées. En 1934, celui-ci avait six mille abonnés qui, répartis sur plusieurs représentations, assistaient obligatoirement à chaque première. Pour cette raison, la *Tragédie*, comme toute nouvelle pièce, pouvait compter sur huit représentations au moins. D'autre part, afin de satisfaire les abonnés, il semblait impossible, selon les mêmes prévisions, qu'une nouveauté soit jouée plus de 25 à 30 fois. ¹⁰⁴²

Par ailleurs, le public de théâtre était habitué à une nourriture beaucoup plus digeste ¹⁰⁴³ que le drame philosophique hongrois, comme le prouve le programme d'une semaine donnée. Il suffit de lire les titres des pièces jouées dans les autres théâtres de Vienne pendant la semaine du 22 au 28 janvier 1934 pour constater que parmi les dix-huit théâtres et trois cinémas de la capitale, le *Burgtheater* et l'opéra étaient les seuls à présenter des œuvres sérieuses. Précisons qu'un classique, *Les Brigands* de Schiller, était certes joué, mais par les élèves du *Theater der Schulen* dans les locaux du *Bürgertheater*, en séance de l'après-midi. ¹⁰⁴⁴ Partout ailleurs, on donnait des comédies, des revues ou des opérettes, ¹⁰⁴⁵ aujourd'hui généralement oubliées. Pourtant, leur succès était souvent impressionnant, comme le montre l'exemple de la comédie *Der junge Baron*

Neuhaus d'un certain Stephan Kamare qui fut représentée jusqu'à cinquante fois. ¹⁰⁴⁶ Par son titre seul, le drame de Madách avait de quoi rebuter un public habitué à un programme culturel aussi léger.

S'agissant de la série dans laquelle s'insérait la *Tragédie*, elle comportait deux drames de Grillparzer, *König Ottokars Glück und Ende* (1828) et *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1848), ainsi que deux comédies, *Die Journalisten* ¹⁰⁴⁷ et *Die Majorische*. ¹⁰⁴⁸ Des photos de scène de celles-ci et du premier drame de Grillparzer figuraient, vraisemblablement à des fins publicitaires, dans le programme imprimé pour les représentations du drame de Madách. Dans le répertoire du *Burgtheater*, le genre de la *Tragédie* n'était donc pas en position minoritaire. De plus, la comédie de Freytag avait en commun avec elle d'être rejouée après une période d'oubli d'une trentaine d'années.

La *Tragédie* faisait du reste partie d'une autre série dont le second drame de Grillparzer ¹⁰⁴⁹ constituait un maillon, celle représentée par le cycle *Stimmen der Völker im Drama*. Elle y figurait à côté de *Florian Geyer* (1895), drame historique de Gerhardt Hauptmann, ¹⁰⁵⁰ dont l'action se déroule à l'époque de la guerre des paysans, de *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand ¹⁰⁵¹ et de *Hundert Tage* de Benito Mussolini et G. Forzano (1933). ¹⁰⁵² A l'intérieur de cette série, la *Tragédie* n'était donc pas marginalisée par sa thématique historique, tout en l'étant par sa date de parution.

Pour ce qui est d'autres pièces de la littérature hongroise représentées à cette époque à Vienne, il n'y en avait qu'une, la comédie *Mehr als Liebe* (Plus que l'amour) de László Bús-Fekete (1896-1971), jouée déjà vingt-six fois au *Stadtheater* par l'ensemble de Max Reinhardt. Elle avait été précédée, au *Burgtheater*, par les comédies de deux autres dramaturges hongrois contemporains, Ferenc Molnár et Menyhért Palágyi. ¹⁰⁵³ La gaieté de ces pièces contrastait vivement avec le sérieux de la *Tragédie*, comme le fait remarquer le critique du *Neues Wiener Tagblatt*. ¹⁰⁵⁴ Nous avons là un aveu indirect que le pessimisme de celle-ci ne correspondait pas aux attentes du public.

Même si grâce aux efforts de Röbbling, les spectateurs du *Burgtheater* étaient habitués à voir des pièces classiques, ¹⁰⁵⁵ on conçoit qu'ils ne pouvaient réserver un accueil enthousiaste à la *Tragédie de l'homme*, car celle-ci relevait d'un genre particulier et était dépourvu de tout caractère national.

Le bilan de cette nouvelle mise en scène est néanmoins positif au plan financier et médiatique, surtout si on le compare à celui du *Kaiserjubiläums-Stadtheater* en 1903 ou à celui de la représentation berlinoise de 1893.

Soulignons enfin que le climat politique n'était nullement défavorable ¹⁰⁵⁶ à l'appréciation équitable d'un drame considéré dans son pays d'origine comme un chef-d'œuvre. L'heure était en effet à la réconciliation entre Autrichiens et Hongrois. En 1934, ceux-ci se rencontrèrent en partenaire égaux : deux petits États sortis humiliés de la guerre qui avait anéanti leurs rêves de grandeur nationale. Lors de la première, des hommes politiques autrichiens et hongrois de premier rang étaient présents. ¹⁰⁵⁷ En outre, contrairement à la représentation

viennoise de 1903, où des journalistes incompetents avaient été insensibles aux qualités de la *Tragédie*, cette fois-ci, des critiques de haut niveau avaient pris la parole. Presque tous, Oskar Maurus Fontana,¹⁰⁵⁸ Ernst Lothar,¹⁰⁵⁹ Felix Salten,¹⁰⁶⁰ Hans Sasmann¹⁰⁶¹ et Julius Bauer,¹⁰⁶² étaient des intellectuels connus, eux-mêmes écrivains. Leurs critiques élogieuses, ajoutées au nombre considérable des vingt-neuf reprises, expliquent que, dans une thèse consacrée à l'activité viennoise de Röbbeling, l'adaptation de la *Tragédie* soit citée comme un succès sensationnel et comme l'une des mises en scène les plus remarquables des six années passées par Röbbeling au *Burgtheater*.¹⁰⁶³

Grâce à l'important écho médiatique rencontré par la mise en scène viennoise de 1934, la *Tragédie* devait jouir en Autriche d'une nouvelle popularité, comme l'atteste la pièce musicale de Josef Leo Seifert intitulée *Die Tragödie des Mannes, frei nach Madáchs Tragödie des Menschen*. Cette parodie fut représentée dans la capitale autrichienne en 1935 ou 1936 comme opéra carnavalesque avec des mélodies de Mozart, Schubert, Lortzing, Verdi, Wagner, Johann Strauss, Puccini, Eysler et Lehár. Malheureusement, les informations sur le lieu, le metteur en scène ou les intentions de l'auteur restent imprécises, seule une actrice, Maria Wolf¹⁰⁶⁴ ayant pu être identifiée avec certitude. Les points communs entre cette pièce burlesque et le drame hongrois sont les suivants : Seifert choisit les mêmes protagonistes, lesquels se retrouvent, sous divers avatars, dans les cinq actes dont seul le premier, qui se déroule aux portes du paradis, rappelle la *Tragédie* de Madách. Les quatre actes suivants ont lieu à la cour du roi des Philistins, à Athènes dans la maison de Socrate, dans un lieu de cure espagnol et, enfin, à la cour de Dschingis-Khan. Adam incarne tour à tour Samson, Socrate, Don Juan et Dschingis-Khan. Ève joue le rôle des compagnes d'Adam, Dalila, Xanthippe et Czibi, à l'exception du dernier acte où elle est l'une des filles du roi tatar.¹⁰⁶⁵ Lucifer, enfin, se métamorphose successivement en roi des Philistins, en Alcibiade, élève de Socrate, en Leporello, serviteur de Don Juan, et en Marco Polo qui, en une régression comique dans la chronologie, se trouve être un contemporain de Dschingis-Khan. Seifert voulait ainsi, probablement, ridiculiser la liberté poétique que Madách s'était accordée en faisant apparaître, dans l'Etat de l'avenir, des personnalités historiques.

L'intrigue de la parodie de Seifert est la suivante : suspectant Ève d'être une créature de Lucifer, Adam demande à ce dernier de lui accorder le pouvoir suprême, une intelligence supérieure, un don de séduction irrésistible et la richesse absolue, afin de se soumettre la femme à tout jamais. Mais c'est Ève qui obtient de Lucifer la jeunesse éternelle et le privilège de dominer l'homme.

Un second indice de popularité de la *Tragédie* en ces années 1934–1936, voire depuis le succès de la radiodiffusion viennoise, est sa reprise au *Burgtheater* le 20 mars et le 12 avril 1936,¹⁰⁶⁶ ainsi que le 27 mars 1937.¹⁰⁶⁷ Trois innovations méritent d'être mentionnées : le tableau de l'Univers fut d'emblée omis, la représentation eut lieu l'après-midi, à des tarifs peu élevés,¹⁰⁶⁸ enfin,

le rôle d'Adam fut incarné par un comédien différent, Heinz Woester.¹⁰⁶⁹ Ce changement dans l'attribution du rôle principal est dû au départ de Paul Hartmann en décembre 1934. Heinz Woester, qui prit en charge le rôle d'Adam, ne fut engagé qu'en septembre 1935. Cette modification dans la distribution des rôles explique, à notre avis, la reprise tardive de la *Tragédie* au printemps 1936. Quant au succès de ces trois reprises, leur nombre peu important et l'absence d'écho médiatique semblent prouver qu'il ne fut pas remarquable.

Dans la recherche hongroise, l'adaptation viennoise de 1934 est considérée comme le premier pas vers l'accès de la *Tragédie* au répertoire international. Pour cette raison, l'on aurait pu être tenté de la traiter, comme nous l'avons fait en 1985,¹⁰⁷⁰ dans un chapitre consacré aux mises en scènes réalisées entre 1934 et 1943. Mais le succès de 1934, tout comme celui des deux radiodiffusions, étant indépendant de considérations idéologiques, il nous a semblé plus judicieux de regrouper ces trois événements de l'histoire de la réception dans un chapitre séparé.

VI.2.2 Un projet munichois (1931–1934)

Un projet de mise en scène est attesté pour les années 1930 à Munich. Par le lieu et par la personne de deux médiateurs, il se rattache plus étroitement à la diffusion radiophonique de Munich que celui de Vienne. L'initiative en revient à Antal Németh, metteur en scène et historien du théâtre, qui séjournait à Munich en 1931 pour achever un travail de recherche sur *Les mises en scène du Faust*. Il connaissait la traduction de Jenő Mohácsi et avait suivi avec un vif intérêt les deux adaptations radiophoniques. Par l'intermédiaire du consul Vélcs, que nous avons mentionné parmi les personnes ayant œuvré en faveur de la radiodiffusion munichoise, il avait contacté l'intendant en chef des théâtres bavarois, le baron Klemens Franckenstein.¹⁰⁷¹ Probablement avec l'accord de Mohácsi, il lui avait fait parvenir le manuscrit de la traduction.¹⁰⁷² Franckenstein se montrant intéressé, Németh proposa de représenter la *Tragédie* au *Prinzregententheater*,¹⁰⁷³ qui semblait idéal pour cette pièce complexe du point de vue de la scénographie. Ses études approfondies de dramaturgie à Budapest, Berlin, Munich, Cologne et Paris inspirèrent à Németh un projet de mise en scène utilisant des techniques alors ultra-modernes, comme la projection de décors.¹⁰⁷⁴ Álmos Jaschik, décorateur et costumier du Théâtre National de Budapest était également impliqué dans le projet. Il préparait à cette époque pour le Musée du Théâtre de Munich une exposition sur le thème d'un cycle hongrois de Goethe.¹⁰⁷⁵ Jaschik avait déjà exécuté des décors pour la *Tragédie*, mais, pour la commande de Németh, il était tenu de s'adapter à la fois aux données complexes du *Prinzregententheater* et au style de décor qui s'était développé à Munich au début du XX^e siècle.¹⁰⁷⁶

La cause précise ayant empêché la réalisation du projet nous est connue grâce à Tamás Koltai. Ce dernier publie une lettre du 5 février 1934 que le consul Vélcs avait adressée à Németh, après avoir tenté vainement de gagner à l'idée d'une adaptation de la *Tragédie* le directeur non pas du théâtre envisagé par

Németh, mais celui d'une nouvelle scène nazie, la *Deutsche Bühne*. Il ressort de ce courrier que les vives tensions politiques d'alors¹⁰⁷⁷ entre l'Allemagne national-socialiste et l'Autriche rendaient peu probable la représentation dans le *Reich* d'une pièce applaudie peu de temps auparavant en Autriche. Koltai se réfère également à une lettre du 21 mars 1934, dans laquelle l'intendant en chef Franckenstein confirme le refus définitif pour des raisons prétendument « liées au répertoire ». ¹⁰⁷⁸ En réalité, le jugement dépréciatif que le *Völkischer Beobachter* avait porté sur la *Tragédie* lors de sa première au *Burgtheater* avait dû influencer sur la décision du théâtre munichois. Dans l'édition d'Allemagne du Sud de cet organe du parti national-socialiste, la *Tragédie* est en effet qualifiée de faux *Faust*.¹⁰⁷⁹

VI.3 Amorce d'une canonisation de la *Tragédie*

Une série de coïncidences d'ordre politique et, pour la première fois, d'ordre technologique, ainsi qu'un événement de l'histoire de la réception (l'achèvement d'une traduction moderne) avaient donc concouru à créer les conditions favorables à une « réception secondaire » positive du drame hongrois. La deuxième période de popularité qui s'ensuivit amorça sa canonisation dans l'aire culturelle germanophone, l'élevant ainsi au rang des grandes œuvres classiques de la littérature universelle.

Avant d'en fournir la preuve, notons qu'une appréciation positive de la *Tragédie* s'était exprimée dès 1926 dans la réédition augmentée de l'histoire de la littérature générale de Johannes Scherr¹⁰⁸⁰ par Ludwig Lang, ce qui semble prouver que l'horizon d'attente modifié par la Première Guerre mondiale, que nous avons déjà évoqué, était déterminant pour une nouvelle réception. En rédigeant un résumé plus détaillé du drame où il met en exergue la profondeur de la *Tragédie*, Ludwig Lang présente une vision plus positive du drame de Madách que Scherr lui-même. En outre, ne pouvant pas prévoir sa nouvelle carrière radiophonique et théâtrale, Lang qualifie la *Tragédie* de drame destiné exclusivement à la lecture.¹⁰⁸¹ Toute information biographique sur cet historien de la littérature faisant défaut, il est à supposer qu'il se soit documenté dans l'un des ouvrages consacrés à la littérature hongroise¹⁰⁸² publiés par des Hongrois à double appartenance ou des Allemands de Hongrie, comme ceux de J. H. Schwicker,¹⁰⁸³ Ignác Kont,¹⁰⁸⁴ ou de Ludwig Katona et Franz Szinyei.¹⁰⁸⁵

Venons-en aux historiens de la littérature qui commencent à entériner l'accession de Madách au rang d'auteur canonisé. Bien que concise, une histoire universelle du théâtre publiée en 1933 se montre élogieuse. Du fait de la date de parution, il semble certain que son auteur, Josef Gregor, était informé des mises en scène viennoises et des succès radiophoniques.¹⁰⁸⁶ Ancien collaborateur de Max Reinhardt à Berlin,¹⁰⁸⁷ il pouvait même avoir eu connaissance du projet de mise en scène de ce dernier, voire même de l'adaptation zurichoise de Josef Danegger, ancien membre de la troupe berlinoise. Gregor rend hommage au

drame de Madách en ces termes : « Imre Madách (1823–1864) est un incomparable franc-tireur qui, en tant que juriste et fonctionnaire n'ayant que de lointains rapports avec la scène, offrit à celle-ci l'une des œuvres les plus grandes et les plus importantes de la littérature universelle ». ¹⁰⁸⁸

Un an après cet ouvrage paraît une nouvelle histoire de la littérature hongroise par Julius von Farkas,¹⁰⁸⁹ qui résume l'action de la *Tragédie* et la considère comme l'œuvre unique et immortelle d'un génie profond et très cultivé.¹⁰⁹⁰ Professeur de littérature et langue hongroises à l'université de Berlin depuis 1928, Farkas peut avoir joui d'une autorité supérieure à ses confrères mentionnés ci-dessus dont le nom était généralement inconnu en Allemagne.

Signalons enfin une encyclopédie de la littérature universelle, publiée en 1937. Aussi concis que soit le paragraphe consacré à la *Tragédie*, il mérite notre attention pour deux raisons. Son auteur, H. W. Eppelsheimer, l'inclut dans le chapitre consacré à la littérature du réalisme en Tchécoslovaquie et en Hongrie. Romantique tardif, précurseur de l'expressionnisme, Madách est considéré à présent comme réaliste. En outre, Eppelsheimer n'évoque que la filiation avec Schopenhauer, sans mentionner les liens qui unissent l'œuvre de Madách au *Faust*.¹⁰⁹¹

Ces indices d'un début de canonisation ne signifient nullement une reconnaissance de la part de l'ensemble des milieux littéraires autrichiens et allemands. L'accusation de plagiat continue à peser sur la *Tragédie*, surtout dans les milieux nationalistes,¹⁰⁹² mais également dans le camp opposé, comme l'atteste sa qualification d'imitation, certes originale, du *Faust* par Alfred Henschke, alias Klabund.¹⁰⁹³

Chapitre VII

LA TRAGÉDIE EN ALLEMAGNE NATIONAL-SOCIALISTE ET EN SUISSE (1937–1943)

VII.1 Hambourg, *Städtische Bühnen* (1937)

En dépit des signes annonciateurs d'une dévalorisation complète dans l'aire culturelle du Troisième Reich, la *Tragédie* fut représentée le 15 avril 1937 au *Staatliches Schauspielhaus*¹⁰⁹⁴ de Hambourg. Compte tenu de l'hostilité que le projet munichois de 1931–1934 et la mise en scène de Röbbeling avaient rencontrée dans le camp national-socialiste, deux questions se posent : à quelle circonstance est due l'acceptation soudaine d'une pièce jugée « mineure » ? Pourquoi la représentation a-t-elle lieu précisément à Hambourg ?

A première vue, une raison politique, le traité culturel germano-hongrois, signé le 28 mai 1936 entre le gouvernement d'extrême-droite de Miklós Horthy et le régime nazi, est à l'origine de cette mise en scène allemande. En effet, dans le cadre de ce traité un échange culturel eut lieu : Antal Németh, directeur du Théâtre National de Budapest, fut invité à Hambourg pour préparer la représentation de la *Tragédie de l'homme*. Karl Wüstenhagen, son homologue allemand, se chargea de la mise en scène du *Faust* à Budapest.¹⁰⁹⁵ Vu les origines hambourgeoises de Röbbeling, ainsi que sa longue carrière de directeur de théâtre, on pourrait supposer que le succès de son adaptation à Vienne avait joué un rôle médiateur. Par ailleurs, il semble probable que l'initiative de proposer la *Tragédie* revienne à Németh qui, dès 1931, avait tenté de réaliser une mise en scène à Munich.

La réalité est plus complexe. Selon une étude hongroise, il n'existerait aucun rapport de cause à effet entre la représentation de 1934 et celle de 1937, mais un travail souterrain, mené par le traducteur Jenő Mohácsi, aurait fourni l'opportunité d'élargir le champ de réception vers l'Allemagne. Selon son propre témoignage de 1937, ce dernier œuvrait depuis plus de dix ans pour une carrière théâtrale allemande de la *Tragédie*. Mohácsi était aidé dans ses démarches par le metteur en scène hongrois János Vajda, qui avait travaillé en Allemagne sous la République de Weimar et s'était lié d'amitié avec Henry Flebbe,¹⁰⁹⁶ metteur en scène au *Staatliches Schauspielhaus*. Après avoir obtenu l'accord de Flebbe et du directeur Wüstenhagen pour représenter la *Tragédie*, Vajda s'était adressé à Antal Németh. Celui-ci accepta, à la fin de l'année 1936, la proposition de mettre en scène la *Tragédie* dans le cadre d'un échange. Németh s'attela à ce travail avec d'autant plus d'enthousiasme qu'en admirateur de la mise en scène de Röbbeling, il avait été choqué de la critique dévalorisante et méprisante du *Völkischer Beobachter*.¹⁰⁹⁷ Cette version des faits pourrait être

nuancée, à notre avis, par l'hypothèse selon laquelle Röbbeling aurait contribué à la prise de décision en faveur du drame de Madách. Etant donné qu'il avait dirigé le *Staatliches Schauspielhaus* jusqu'en 1932, la réussite de sa mise en scène viennoise n'était certainement pas passée inaperçue à Hambourg. Un article hongrois de Jenő Mohácsi confirme cette hypothèse. Selon lui, la mise en scène inoubliable de Röbbeling avait encouragé Karl Wüstenhagen à accepter la *Tragédie*.¹⁰⁹⁸ Avant de prendre la succession de Röbbeling, ce dernier avait incarné des premiers rôles au *Staatliches Schauspielhaus* depuis 1926.

Examinons maintenant la réalisation de cette adaptation *reichsdeutsch*. L'équipe des comédiens de ce théâtre n'était pas moins illustre que celle du *Burgtheater* : la triade Werner Hinz, Ehmi Bessel et Robert Mayn incarnait les rôles d'Adam, d'Ève et de Lucifer. Le célèbre comédien Gustav Knuth se chargea des rôles du Seigneur et de l'apôtre Pierre. La traduction retenue fut naturellement celle de Mohácsi à laquelle Németh vouait une grande admiration. Mais le nom du traducteur ne figurait nulle part, car les origines juives de Mohácsi l'interdisaient. Chose étonnante en cette même année 1937, la quatrième édition de sa traduction était publiée, officiellement à Leipzig et à Budapest, en réalité seulement à Budapest.¹⁰⁹⁹ Selon son propre témoignage, Mohácsi avait renoncé à la mention de son nom, afin de ne pas empêcher la représentation hambourgeoise.¹¹⁰⁰

Les décors furent créés par Heinz Daniel, les danses prises en charge par la danseuse et chorégraphe Lola Rogge. La musique était celle du Hongrois Ferenc Farkas, élève du compositeur italien Ottorino Respighi (1879–1936). Farkas avait composé la musique pour la diffusion radiophonique de Budapest en 1929. Celle-ci fut adaptée aux besoins différents d'une version théâtrale. Pour la première fois dans l'histoire des mises en scènes de la *Tragédie*, nous entendons parler d'un chœur, celui de l'opéra de Hambourg, placé derrière la scène.

À l'instar de son homologue du *Burgtheater*, Németh supprima le deuxième tableau de Prague ainsi que le tableau de l'univers dont la mise en scène s'était avérée mauvaise à Vienne.¹¹⁰¹ Si la durée de la représentation excéda celle du *Burgtheater*, ce fut en raison des changements de décor et de quelques « longueurs excessives » de la musique de Farkas.¹¹⁰² Allusion, entre autres, à la danse macabre qui, par sa durée, évoquait un ballet.

À l'opposé de Röbbeling, le metteur en scène hongrois prit toute une série d'initiatives pour préparer le public. On admettra que c'était une sage précaution à Hambourg où, depuis le succès mémorable de 1892/3, un mur de silence s'était formé autour de la *Tragédie de l'homme*. Németh fit venir les documents rassemblés par Álmos Jaschik¹¹⁰³ pour l'exposition munichoise, qu'il compléta par des données relatives aux mises en scène de la *Tragédie* et des photos de scène de la première représentation hambourgeoise. Intitulée *L'art de la scène en Hongrie*, l'exposition préparée par Németh eut lieu au *Museum für Hamburgische Geschichte*. Le metteur en scène donna, par ailleurs, une interview à la radio, illustrée par des enregistrements d'extraits de la pièce. Enfin, il fit dans le

grand auditorium de l'université¹¹⁰⁴ une conférence accompagnée de diapositives, à laquelle furent conviés des critiques de théâtre.

De ce fait, les commentaires témoignent d'une connaissance approfondie et impartiale de la pièce, ce qui surprend à cette époque de nationalisme exacerbé. Le seul indice d'une adhésion à l'idéologie raciste faite par le commentateur anonyme du *Völkischer Beobachter* est une référence à Rainer Schlösser, à la fois *Reichsdramaturg* et critique littéraire, cinématographique et théâtral du même quotidien depuis 1932.¹¹⁰⁵ Le *Völkischer Beobachter* insiste cependant sur la présence à la première de toute l'élite national-socialiste de Hambourg.¹¹⁰⁶

Le critique du *Hamburger Fremdenblatt*, Max Alexander Meumann, cite même, sans se sentir blessé dans son orgueil national,¹¹⁰⁷ les propos de Mór Jókai qui avaient déclenché tant d'indignation à Berlin en 1893 : « Madách a formulé de manière concrète l'univers intellectuel gigantesque de l'éminent poète allemand qui fut aussi un penseur prophétique immortel. Ce faisant, par des images claires, il a rendu accessible à tous les vérités éternelles exprimées dans le *Faust* ». ¹¹⁰⁸ Le détachement de Meumann s'explique, selon nous, par le faible d'intérêt accordé à Goethe et à son *Faust* par les idéologues de l'époque nazie.¹¹⁰⁹ La baisse de prestige de Goethe en Allemagne se lit dans le fait que Schiller devienne dans les années 1933–1939 l'écrivain classique le plus joué, alors que l'auteur du *Faust* n'occupe plus que la cinquième place du classement.¹¹¹⁰ Selon André Dabéziés, « le triomphe du nazisme va marquer la disparition graduelle de *Faust* en Allemagne ». ¹¹¹¹ Par ailleurs, la référence à Jókai prouve que le critique du *Hamburger Fremdenblatt* était en possession de la traduction de Lechner, rééditée en 1916. Ignorant sans doute les origines juives de Mohácsi, Meumann renvoie en outre ses lecteurs à l'ouvrage critique publié en 1935 par celui-ci et Géza Voinovich.

Aux yeux de Max Geisenheyner, feuilletoniste à la *Frankfurter Zeitung*, la *Tragédie*, qu'il considère comme « l'une de ces œuvres qui [...] ont le caractère d'une instance suprême », est une contribution grandiose au problème de l'homme faustien. Selon lui, « Madách ne voit plus le théâtre comme un lieu de divertissement, mais comme le lieu de l'œuvre d'art [...]. Pour lui aussi, la scène est, comme son œuvre l'atteste, le lieu de l'idée tragique, l'idée la plus élevée que l'esprit humain puisse produire ». ¹¹¹² Le même critique constate qu'Adam fait penser aux grandes figures de la littérature universelle.¹¹¹³ Citons enfin le jugement d'Henry Flebbe : « La *Tragédie de l'homme* est l'une des plus grandes œuvres de la littérature universelle ». ¹¹¹⁴ De telles louanges ont de quoi surprendre, eu égard au contexte d'accueil idéologique.

Le succès immédiat de la mise en scène hambourgeoise semble avoir surpassé de loin celui de Vienne. Les critiques font état du « tonnerre des applaudissements prolongés », ¹¹¹⁵ « d'ovations enthousiastes », ¹¹¹⁶ d'« une victoire, d'un succès complet et triomphant ». ¹¹¹⁷ Il est étonnant de lire que les spectateurs, « après quelques scènes seulement, furent saisis par le suspense de l'action ». ¹¹¹⁸ Le même critique attribue cet intérêt soutenu à la mentalité des Alle-

mands du Nord : « Dans le Nord de l'Allemagne, le public est sans doute plus proche des problèmes soulevés par cette œuvre que dans certaines autres régions ». ¹¹¹⁹ Sa consœur du *Hamburger Tageblatt*, proche de la NSDAP, abonde dans le même sens. ¹¹²⁰ Ces critiques ont-ils vu juste ? La consultation des autres sources fournit des explications plus convaincantes.

La tendance, observée à Vienne, consistant à transformer les scènes de masse en une sorte de revue s'était nettement accentuée à Hambourg : « Németh mit l'accent sur la décontraction efficace du poème dramatique [...], il attachait moins de valeur à la mise en lumière précise des idées qu'à un spectacle haut en couleurs, parfois étonnamment réaliste ». ¹¹²¹ Vibrants de vie, les tableaux de la Révolution française et de Londres se prêtaient particulièrement à être transformés en sommets de l'action, auxquels s'opposait « le calme et le sublime des scènes contemplatives. De cette manière la beauté solennelle de l'œuvre de Madách est perçue par le spectateur comme un pénétrant écho émanant de sources profondes ». ¹¹²² C'est sans doute en raison de la priorité accordée à l'aspect visuel qu'on parle dans plusieurs critiques d'« aperçu évoquant un livre d'images », voire du « caractère féerique et facile à comprendre » ¹¹²³ de la pièce. Le programme proposant le résumé de chaque tableau ¹¹²⁴ avait, du reste, certainement contribué à une meilleure compréhension de l'œuvre.

Pour ce qui est de la musique de Farkas, certes critiquée pour son caractère d'oratorio¹¹²⁵ ou pour « sa sécheresse et sa monotonie », ¹¹²⁶ elle n'occupait pas une place trop prépondérante, laissant la préséance à la parole. Formé par son travail pour la radio et le cinéma, le compositeur hongrois semble avoir réussi à réserver à la musique une pure fonction de coulisse sonore qui, à en croire un témoin contemporain, aurait contribué à « intensifier l'expression de l'œuvre ». ¹¹²⁷ En effet, dans le tableau du paradis retentit un motif qui reviendra chaque fois qu'Adam et Ève se rencontreront dans les tableaux historiques. Bien que, cette fois-ci, l'accompagnement musical fit moins penser à un opéra, un critique constate l'aptitude de la pièce à être mise en musique : « La multitude des événements oniriques pourrait même amener un compositeur à donner à la pièce le caractère d'un opéra ». ¹¹²⁸ Un autre observateur dit pouvoir imaginer « le déroulement des magnifiques images allégoriques sans paroles ou à la manière d'un oratorio [...] ». ¹¹²⁹ Autant de réflexions qui montrent à quel point l'ajout à une pièce parlée d'éléments extralittéraires (musique, chœur, ballet) l'éloigne progressivement de ce à quoi elle était destinée à l'origine et la transforme en bien commun d'une vaste communauté qui dispose d'elle. On assiste en quelque sorte à une émancipation de l'œuvre par rapport à son créateur. Notons d'autre part qu'il y a souvent un écart de plusieurs décennies entre l'émergence d'une idée et sa concrétisation. Plus de quarante ans devaient en effet s'écouler avant que soit réalisé en Allemagne le premier opéra composé à partir de la *Tragédie*. ¹¹³⁰

Au style de mise en scène évoqué vinrent s'ajouter plusieurs facteurs qui contribuèrent fortement à l'ampleur du succès. À l'instar de Röbbeling, Németh

se servit de techniques cinématographiques. Il adopta le principe, inauguré par le *Burgtheater*, de projeter des nuages sur le rideau baissé pendant les changements de décor et procéda aussi à d'autres projections : « les images de la croix et de la momie [...] surgirent devant les acteurs comme si elles flottaient dans l'air ». ¹¹³¹ Le recours à une troupe de danseurs rappelait aux observateurs contemporains des techniques de film. Quant aux autres éléments du décor, le risque de créer l'impression d'une pièce à grand spectacle fut évité. Les coulisses de Heinz Daniel se caractérisaient par leur recherche de simplicité, déplorée du reste par un critique. ¹¹³² Par ailleurs, un élément spectaculaire de la machinerie théâtrale, sans être une nouveauté, semble avoir rehaussé l'effet de la représentation : « Le tableau de Londres avec l'utilisation ininterrompue de la scène tournante est un petit chef d'œuvre de l'art scénographique », écrit le critique de la *Frankfurter Zeitung*. ¹¹³³ L'actualisation de deux scènes (Londres et le phalanstère) donna l'impression d'avoir affaire à l'œuvre d'un écrivain contemporain : « Németh fait jouer [la scène de Londres] [...] dans l'année qui précéda la guerre mondiale. D'autant plus poignante est la danse de la mort faisant irruption au milieu des gens habillés selon la mode à peine révolue de cette époque, avec les squelettes verts phosphorescents qui anéantissent leurs victimes en posant la main sur leurs épaules ». ¹¹³⁴ Le tableau du phalanstère créa même l'illusion que l'auteur avait été témoin de la transformation de la Russie tsariste en un Etat socialiste totalitaire. En effet, des inscriptions en écriture cyrillique (« paradis soviétique » ¹¹³⁵) métamorphosèrent cette scène en « une satire mordante de l'état bolchevique dépourvu d'âme ». ¹¹³⁶ Cette dernière remarque constitue, étonnamment, l'unique mention faite par les critiques allemands de la pointe anti-soviétique. Même le *Völkischer Beobachter* et le *Hamburger Tageblatt*, deux journaux dans la ligne du parti, ne s'y arrêtent pas. Jenő Mohácsi, présent malgré la suppression de son nom aux répétitions, à la première et même à la réception officielle, est le seul à déplorer que « cette scène grandiose sombre dans la politique terre à terre ». ¹¹³⁷ Cette instrumentalisation du drame de Madách fut interprétée comme une décision du metteur en scène. Pour cette raison, entre autres, la recherche marxiste traita Antal Németh d'admirateur inconditionnel de l'Allemagne nazie. Le premier démenti à cette version des faits fut fourni en 1987 par Tamás Koltai, qui avait exploité la documentation laissée par Németh, décédé en 1968. Selon les éclaircissements de Koltai, un incident indépendant de la volonté de ce dernier explique la mise en place d'une propagande anti-soviétique. Lors des dernières répétitions, une commission de censure avait décrété l'interdiction de la pièce à cause du tableau du phalanstère, qui, selon elle, pouvait être interprété comme une satire du national-socialisme. Dans cette situation délicate, Jenő Mohácsi eut la présence d'esprit de renvoyer à un vers prouvant que le tableau en question ne pouvait se référer qu'à un Etat socialiste à caractère international : « Je n'y regrette qu'une chose, et c'est la notion de patrie. Pourquoi ne l'aurait-on pas conservée ? ». ¹¹³⁸ Convaincue par cet argument, la commission exigea alors que la scène soit dotée de références claires à l'Etat soviétique. ¹¹³⁹

Trois éléments restent à mentionner dont le premier contribua très certainement au nombre impressionnant d'une quarantaine de rappels du metteur en scène et de toute l'équipe de comédiens. Il s'agit, d'une part, de l'attrait exercé par la présence d'acteurs célèbres, notamment du couple Hinz-Bessel marié depuis 1934, ¹¹⁴⁰ ainsi que par leur jeu, ressenti comme excellent. D'autre part, le recours à la danse, au chant et à la musique créa l'impression d'un *Gesamtkunstwerk*, ¹¹⁴¹ ce qui était tout à fait au goût du jour. ¹¹⁴² En effet, la musique instrumentale et vocale était un élément constitutif du théâtre de Max Reinhardt. ¹¹⁴³ Bien que celui-ci eût quitté l'Allemagne depuis 1933, son style était demeuré à la mode. ¹¹⁴⁴ Notons enfin le recours au procédé consistant à s'adresser non pas au partenaire mais au public, ¹¹⁴⁵ ressenti comme peu naturel par un critique hongrois, mais bien perçu du public et des critiques allemands, habitués à la monumentalité héroïque que le Troisième Reich cherchait à imposer à l'art du comédien. ¹¹⁴⁶

L'horizon d'attente littéraire propre aux années 1930 transparaît également dans une critique de la passivité d'Adam et de sa résignation à son sort : « En dépit de sa volonté proclamée, Adam ne peut se décider à agir. [...] Dans le rôle de Miltiade et de Kepler, il supporte sa propre destruction de manière presque inerte, [...] Il préfère la mort choisie à la lutte ». ¹¹⁴⁷ En effet, les héros des tableaux historiques de la *Tragédie* ¹¹⁴⁸ rappelaient inmanquablement les grandes personnalités du roman, du drame et du film biographiques, genres jouissant depuis les années 1920 d'une popularité croissante. Les personnages historiques qu'ils mettaient en scène étaient parés des vertus vantées par les national-socialistes, comme la conviction, la fidélité, le dévouement, le courage, l'héroïsme et le don inconditionnel de sa vie. ¹¹⁴⁹ Pensons à certains héros de drames, alors très populaires, ¹¹⁵⁰ comme Widukind (*Der Sieger*) de Friedrich Foster, Luther (*Propheten*) de Hanns Johst, Catherine la Grande (*Der Thron zwischen den Erdteilen*) et Marie Stuart (*Maria von Schottland*) de Hans Gobsch, Henri IV. (*Gregor und Heinrich*) et Giordano Bruno (*Heroische Leidenschaft*) d'Erwin Kolbenheyer. ¹¹⁵¹

A en juger par le nombre de reprises, le succès de la mise en scène hambourgeoise fut moindre que celui de Vienne. La *Tragédie* ne fut jouée que dix-sept fois, mais pendant deux ans. Le départ de Werner Hinz pour Berlin, où il fut engagé pour jouer aussi le rôle d'Adam, motiva sans doute l'abandon de la pièce à Hambourg. Si la représentation du *Burgtheater* avait fondé la renommée européenne du classique hongrois, la mise en scène de Hambourg constitue la première étape du succès de la *Tragédie* sous le Troisième Reich. Wolfgang Margendorff écrit donc à juste titre qu'en 1937 le drame de Madách « avait conquis la scène allemande », ¹¹⁵² au mauvais moment historique, ajouterons-nous.

VII.2 Berlin, *Volksbühne* (1939)

Encouragé par l'accueil favorable réservé à sa première mise en scène en Allemagne, Antal Németh entreprit, à partir de 1937, des démarches pour réaliser une représentation à Berlin. Il ressort de sa correspondance qu'il eut, cette année-là, des contacts avec le théâtre *Dietrich Eckhart* et, en mars 1938, avec le *Deutsches Theater*. Dès le mois d'avril suivant, il est question des modalités d'un échange avec Heinz Hilpert,¹¹⁵³ directeur de ce dernier établissement. Mais quelques mois plus tard, l'interlocuteur n'est plus le même. Németh rencontre Eugen Klöpfer,¹¹⁵⁴ directeur de la *Volksbühne*,¹¹⁵⁵ devenue depuis 1933 la scène national-socialiste par excellence.¹¹⁵⁶ Ce changement est motivé, selon nous, par le fait qu'après l'*Anschluss* Heinz Hilpert avait été chargé de responsabilités très importantes : il avait en effet succédé à Max Reinhardt à la direction du *Theater in der Josefsstadt* à Vienne et à celle des *Salzburger Festspiele*.¹¹⁵⁷ Quant au choix de la *Volksbühne*, il s'explique principalement par la présence dans ce théâtre de deux personnalités importantes connaissant la *Tragédie de l'homme* : Klöpfer lui-même en tant qu'ancien membre de plusieurs troupes de Max Reinhardt, et son metteur en scène Heinz Dietrich Kenter, qui, selon son propre témoignage, avait été fortement impressionné en 1916 par la lecture de la pièce.¹¹⁵⁸ En dépit de ces circonstances favorables à une collaboration, Németh finit par être évincé de la mise en scène le 13 septembre 1939, c'est-à-dire une semaine avant la première représentation. Pourtant, selon une lettre de Németh, un contrat entre les deux théâtres avait été signé dès novembre 1938 et la discussion sur le choix d'une pièce allemande devant être mise en scène au Théâtre National de Budapest était en cours.¹¹⁵⁹ Cette attitude cavalière envers Németh confirme également que celui-ci n'était pas jugé aussi dévoué à la cause national-socialiste que le prétendent les sources marxistes.

Finalement, la mise en scène de la *Tragédie* fut confiée à Heinz Dietrich Kenter¹¹⁶⁰ au *Theater am Horst-Wessel-Platz*. Les décors étaient l'œuvre de Willi Schmidt, les danses furent réalisées par la chorégraphe Sabine Reß.¹¹⁶¹ La traduction retenue n'était évidemment plus celle de Mohácsi, mais une adaptation du travail d'Andor Sponer¹¹⁶² par Ernst Leopold Stahl.¹¹⁶³ Ce dernier était historien de la littérature et metteur en scène dans le sud de l'Allemagne, notamment à Munich.¹¹⁶⁴ Les motivations l'ayant poussé à entreprendre cette adaptation semblent avoir été purement financières. Plusieurs indices donnent à penser que, dans la perspective d'une mise en scène berlinoise, la nécessité d'une nouvelle traduction « aryenne » s'était fait sentir. L'un des trois directeurs de théâtre contactés par Németh, probablement Heinz Hilpert, avait chargé Stahl de l'adaptation.¹¹⁶⁵ En effet, elle parut en 1938 dans une maison d'édition de Berlin. A la recherche d'une traduction, Stahl s'était d'ailleurs adressé à Németh, désigné alors comme le futur metteur en scène. Ce dernier lui avait fait parvenir la traduction de Sponer, après avoir supprimé les deux tableaux (Prague II et Univers) et les passages auxquels il escomptait

pouvoir renoncer.¹¹⁶⁶ Le choix de cette traduction entre de nombreuses autres nous semble fortuit. Parmi les onze traductions, seule celle de Ludwig Dóczy était a priori exclue, en raison des origines également juives de cet écrivain-traducteur. L'adaptation de Stahl, tout en s'appuyant sur la traduction de Mohácsi, est qualifiée d'infidèle par un observateur de l'époque, Wolfgang Margendorff. La liberté la plus choquante prise par Stahl était la suppression du personnage du Seigneur dans le dernier tableau, car il mettait ainsi la réplique finale dans la bouche d'Adam, qui s'encourage dès lors lui-même à la lutte confiante, ce qui compte tenu de son état d'esprit était un paradoxe. Notons une autre omission étroitement liée à la situation du moment. Il s'agit d'un passage relativisant l'importance des hommes politiques : « L'homme d'Etat, strict gardien de principes, auquel nous vouons maintenant une admiration sans bornes, n'est pour la postérité qu'un histrion ». ¹¹⁶⁷ Ces propos se trouvent certes dans l'un des deux tableaux supprimés (Prague II), mais Stahl aurait pu, comme Fischer avant lui, le transférer dans le premier tableau du même nom.¹¹⁶⁸ A vrai dire, le public berlinois devait être confronté à une *Tragédie* bien plus défigurée encore. En effet, Kenter raccourcit considérablement l'adaptation de Stahl : le premier tableau de Prague, ainsi que les trois scènes utopiques furent entièrement supprimés, de nombreux passages coupés, comme celui où sont présentés les personnages d'Eve et de Lucifer. La musique était de nouveau celle de Farkas, le rôle d'Adam fut attribué à Werner Hinz,¹¹⁶⁹ les deux autres rôles principaux étaient également occupés par des comédiens d'une qualité exceptionnelle, Lil Dagover¹¹⁷⁰ et René Deltgen.¹¹⁷¹

Ces données factuelles soulèvent deux interrogations. Pour quelle raison Németh pouvait-il paraître indésirable ? Son opposition à ce que le rôle d'Eve soit attribué à Lil Dagover, qu'il jugeait trop âgée,¹¹⁷² semble insuffisante à expliquer son exclusion. Pourquoi le tableau du Phalanstère, exploité précédemment à des fins politiques, avait-il été omis ? Nous tenterons de répondre à ces questions.

Selon Margendorff, cette mise en scène de la *Tragédie* constitue le grand événement théâtral de la saison berlinoise 1939/40. Le nombre des représentations, vingt-cinq en l'espace d'un mois, et la teneur des commentaires confirment que la pièce remporte effectivement un succès exceptionnel. Compte tenu des coupes effectuées, il serait toutefois naïf d'attribuer cette réussite au seul texte de Madách. A en croire le célèbre critique théâtral, Paul Fechter, qui parle d'une « représentation assourdissante et mouvementée à la limite de l'opéra, proclamant parfois les thèses de l'auteur avec éclat », ¹¹⁷³ la mise en scène était susceptible de plaire à un vaste public. Plus décisive fut, à notre avis, la prestation des acteurs. Après avoir assisté aux mises en scènes de Hambourg et de Berlin, Wolfgang Margendorff écrivait : « La distribution des rôles semble avoir été, selon nous, la meilleure de toutes celles opérées pour les représentations allemandes. Werner Hinz, qui déjà à Hambourg avait été si éminent, atteignit ici, dans le même rôle, le sommet de son art de comédien. René Deltgen, son égal

autant dans la conception que dans l'interprétation, était à ses côtés sur la scène, dans le rôle de Lucifer. Lil Dagover incarnait, dans le rôle d'Ève, ce fluide inconsciemment érotique qui attise le désir insatiable du lutteur qu'est Adam ».¹¹⁷⁴

La présence de ces trois prestigieux acteurs était effectivement nécessaire pour compenser les insuffisances de la nouvelle adaptation. Même Margendorff, que la recherche hongroise considère comme un nazi, regrette que l'on ait choisi non pas la traduction de Mohácsi, mais la mauvaise adaptation d'une vieille transposition.¹¹⁷⁵ Pour ce qui est de l'ampleur des omissions, tous les critiques en sont conscients, mais leurs avis sont partagés : Bien que connaissant la *Tragédie* de longue date par la traduction de Lechner, Paul Fechter reconnaît qu'il était nécessaire de raccourcir fortement la pièce. Il approuve même la décision prise par Kenter de clore la série des scènes rêvées par le tableau de Londres.¹¹⁷⁶ D'autres regrettent qu'« on ait ôté de l'œuvre les idées les plus importantes et le noyau proprement dit de l'horreur ressentie par Adam ».¹¹⁷⁷ Ernst Leopold Stahl, absent à la représentation mais informé des coupures que son adaptation avait subies, exprima son mécontentement dans une lettre ouverte. La réponse, également officielle, du metteur en scène Heinz Dietrich Kenter éclaire les raisons l'ayant poussé à des suppressions d'une telle ampleur. Ces raisons étaient strictement factuelles, liées au déclenchement de la guerre le 9 septembre 1939. Il s'agissait de la situation du théâtre dans la banlieue, de la composition particulière du public, de la circulation limitée des moyens de transport et de la nécessité de placer la représentation entre vingt heures et vingt deux heures quarante cinq.¹¹⁷⁸ Contraint par ces différentes circonstances de raccourcir la représentation de trois quarts d'heure, Kenter ne s'était décidé qu'à contrecœur à supprimer autant de tableaux.

En guise de bilan de cette mise en scène, notons que nous avons affaire, pour la première fois, à une entreprise, certes initiée par le pays d'origine, mais menée à bien par des Allemands de pure souche. En ce qui concerne le lieu et le moment historique particuliers, ni la représentation elle-même, ni les critiques n'en portent l'empreinte. Les commentateurs semblent être, à une exception près, des intellectuels ouverts à l'œuvre d'une littérature mineure qu'ils ne jugent ni par la seule mise en scène, ni par la mauvaise adaptation.¹¹⁷⁹ Bien qu'il n'y ait pas eu, cette fois, de préparation du public,¹¹⁸⁰ plusieurs critiques rendent compte de la totalité du drame, qu'ils connaissent par la lecture d'une des traductions. Toutefois, en cette année 1939, le point culminant de la politique juive nazie étant atteint (la Nuit de cristal date de novembre 1938), il ne s'agit jamais de la traduction de Dóczy ou de Mohácsi.

Notre analyse serait toutefois incomplète si nous omettions de mentionner une exception à la règle de l'impartialité. Il s'agit de l'article du *Völkischer Beobachter*, lequel s'était montré méprisant à l'égard de la *Tragédie* lors de la mise en scène du *Burgtheater*. Il n'est donc pas étonnant que son critique Gregor Schwartz-Bostunitsch,¹¹⁸¹ après la représentation de Berlin, ne se prive pas de

mettre en avant l'infériorité supposée de la *Tragédie* par rapport au *Faust*. Selon lui, à l'opposé du caractère intemporel de l'œuvre de Goethe, la pièce hongroise ne peut être comprise que replacée dans le contexte historique de sa genèse. En outre, il tient à mettre en avant ce qu'il considère comme les points communs entre la philosophie qui sous-tend l'œuvre de Madách et l'idéologie régnante : la priorité accordée à la communauté par rapport à l'individu, ainsi que la lutte conçue comme le sens ultime de l'existence. Il cite les paroles d'Adam-pharaon après la libération de ses esclaves dans la traduction de Lechner : « L'individu peut tomber, pourvu que la collectivité demeure ». En ce début de guerre, ces paroles étaient susceptibles d'être interprétées comme un encouragement à accepter la mort des soldats allemands. En effet, le verbe allemand choisi par Lechner : « Der Einzelne mag fallen » exprime également l'idée d'être tué à la guerre, alors que Sponer, dont ce critique cite précédemment deux traductions, emploie, lui, l'expression *Verderbe der Einzelne*¹¹⁸² (L'individu peut périr), laquelle n'évoque en rien cette idée. Du reste, Schwartz-Bostunitsch insiste sur la prise de conscience chez Adam de ce que le véritable objectif de l'homme est la lutte. Il considère, par ailleurs, comme actuelle la réplique finale du Seigneur, « Lutte et sois confiant » (*Kämpfe und vertraue*). Ce faisant, il en appelle à la participation à la guerre et, du même coup, réussit à évacuer le reproche de pessimisme profond, tare impardonnable aux yeux des idéologues nazis. Enfin, ce critique lève le soupçon qui pouvait peser sur Madách d'avoir été l'adepte d'« hétérodoxies d'origine indienne ou théosophique ».¹¹⁸³ Cette remarque rappelle l'hostilité national-socialiste à la théosophie et à l'anthroposophie, hostilité que nous avons déjà évoquée au sujet de Rudolf Steiner. Schwartz-Bostunitsch était d'ailleurs l'auteur de pamphlets d'inspiration nazie contre la franc-maçonnerie et l'anthroposophie. Manifestement, il ne savait pas que Madách avait été membre d'une loge maçonnique.

Notons, pour conclure, un dernier lien entre cette représentation berlinoise et le moment historique. La suppression du tableau du Phalanstère trahit le fait que cette scène n'était nullement destinée, cette fois, à servir la propagande anti-bolchevique. Dans l'entrefaite, les relations entre le *Reich* et l'Union soviétique s'étaient en effet modifiées. En août 1939, Hitler avait conclu le pacte de non-agression, suivi le 28 septembre 1939, c'est-à-dire huit jours après la première de la *Tragédie* à Berlin, d'un traité d'amitié germano-russe. La propagande anti-soviétique de 1937 n'était, du reste, pas passée inaperçue : selon une source hongroise, la *Pravda* avait publié un article sur la représentation de Hambourg.¹¹⁸⁴ Il n'est au demeurant pas impossible que Kenter ait reçu l'ordre de supprimer justement ce tableau, afin qu'il ne puisse évoquer ni l'Etat socialiste russe, ni les camps de concentration.¹¹⁸⁵

VII.3 Francfort-sur-le-Main, *Schauspielhaus* (1940)

La représentation suivante de la *Tragédie* eut lieu à Francfort-sur-le-Main. Antal Németh n'ayant pas réussi à réaliser à Berlin la deuxième étape du traité culturel germano-hongrois, un échange lui fut proposé avec Francfort cette fois. Le directeur des *Städtische Bühnen*, Hans Meissner, adressa en effet une invitation à Németh en janvier 1940, qui, dans sa réponse, invita son homologue à Budapest. Ainsi eut lieu, dès le 22 juin 1940, la mise en scène du *Guillaume Tell* au *Szabadtéri Színpad* de l'île Marguerite à Budapest. La visite rendue par Németh aboutit à la représentation de la *Tragédie* le 16 novembre 1940.¹¹⁸⁶ La multitude des articles¹¹⁸⁷ parus dans douze villes différentes du *Reich*, voire même dans les pays occupés, notamment en Pologne et en Norvège,¹¹⁸⁸ ainsi que la venue de personnalités officielles hongroises témoignent de l'importance politique attribuée à cette mise en scène : « Les représentants du gouvernement hongrois de Budapest, de l'ambassade hongroise à Berlin et de la vie culturelle allemande assistèrent à la représentation ».¹¹⁸⁹ Le caractère officiel de l'événement fut souligné par la présence d'un représentant du *Propagandaministerium*.¹¹⁹⁰ La Triple Alliance, conclue en 1940 entre l'Allemagne, l'Italie et le Japon, était susceptible d'être élargie à d'autres Etats européens. L'heure était donc, davantage qu'en 1937,¹¹⁹¹ à tenter de séduire de futurs partenaires.¹¹⁹²

Comme à Hambourg, le public fut préparé par les soins du metteur en scène hongrois. Trois soirées d'introduction eurent lieu dans le *Kleines Haus* du Théâtre Municipal, elles trouvèrent un large écho dans la presse.¹¹⁹³ Le choix de ce lieu résulte probablement de l'expérience de Hambourg, où la conférence donnée dans le cadre de l'université avait attiré peu d'auditeurs. A la troisième soirée introductive, Németh présenta la genèse du drame et un aperçu de ses mises en scène, ainsi que des diapositives de décors créés pour la représentation de Francfort. Il insista également sur le fait qu'il était erroné de considérer l'œuvre comme profondément pessimiste,¹¹⁹⁴ l'optimisme étant la condition sine qua non de son acceptation dans le *Reich*. Nous ignorons le contenu des autres conférences. Mais une chose est certaine, la *Tragédie* fut, une fois de plus, présentée comme le *Faust* hongrois : « Les attentes face au poème dramatique *La Tragédie de l'homme* du Hongrois Imre Madách étaient élevées, car fondées sur l'évaluation suivante de cette œuvre par l'histoire littéraire, à savoir qu'on allait découvrir en elle le *Faust* hongrois ».¹¹⁹⁵

Les rôles principaux furent tenus par Erich Musil (Adam), Maria Pierenkämpfer (Ève) et Otto Rouvel (Lucifer). La musique était, pour la troisième fois, celle de Ferenc Farkas et, faute d'une nouvelle traduction « aryenne », on avait retenu de nouveau l'adaptation de Stahl. Les responsables de la scénographie et des mouvements de la foule furent Helmut Jürgens et Ottokar Planing. Inge Herting fut chargée de la chorégraphie, le second chœur de l'opéra de Francfort fut dirigé par Gerhard Legler et Erich Halbach. Le programme révèle que Németh ne fut pas acculé à autant de coupures que son collègue berlinois. Il renonça

simplement à deux tableaux, Prague II et Univers, ainsi qu'à de nombreux passages qu'il avait supprimés lui-même dans la traduction de Sponer.

Bien que les noms des comédiens fussent moins réputés que ceux de Berlin, de Hambourg et de Vienne, seuls d'excellents artistes avaient de nouveau osé affronter les rôles difficiles. On lit en effet dans les critiques de vrais panégyriques sur tous les participants, et plus particulièrement sur les acteurs qui incarnaient les trois rôles principaux :

« Erich Musil, qui jouait le rôle d'Adam dans chaque tableau, avait donc la tâche la plus lourde à accomplir. Dans les scènes du paradis, le physique de l'artiste évoque Riemenschneider,¹¹⁹⁶ d'une beauté théâtrale, tandis qu'émane de lui une puissance dramatique qui lui permet d'atteindre le summum de l'art théâtral ; et ce dans de multiples métamorphoses : de la figure de Miltiade à celle de Tancrede ou de Kepler ou, plus particulièrement encore, dans celle de Danton. [...] Quant à elle, Maria Pierenkämpfer¹¹⁹⁷ possède la même admirable faculté de métamorphose et était aussi ravissante en costume du Paradis qu'elle était brillante dans n'importe laquelle de ses innombrables apparitions. [...] Dans son rôle de Lucifer, Otto Rouvel créa une réelle dynamique scénique [...] et donna une nouvelle preuve de son grand talent [...]. »¹¹⁹⁸

La mise en scène de Németh semble avoir été sensiblement la même qu'à Hambourg et ne manqua pas son effet. Les observateurs parlent de la « forme théâtrale captivante »,¹¹⁹⁹ de « fête triomphale du théâtre ».¹²⁰⁰ Certains apprécient davantage les mérites du metteur en scène que ceux des acteurs : « La mise en scène d'Antal Németh dont les moyens et la réalisation atteignaient les extrêmes limites du possible [...] dépassait les prestations grandioses d'une Maria Pierenkämpfer, d'un Erich Musil et d'un Otto Rouvel. En effet, elle reflète l'essence profonde de la *Tragédie de l'homme* [...] On peut parler d'une prestation magistrale, voire géniale, dont l'unique souci était d'annoncer les idées et de se mettre au service de l'œuvre ».¹²⁰¹ Dans certaines critiques, on peut lire toutefois que le rythme des mouvements avait été ressenti comme trop accéléré.¹²⁰² Un autre critique met la dynamique de la mise en scène – selon lui une dynamique de l'instinctif – sur le compte du style hongrois.¹²⁰³

Plus qu'à Hambourg, les décors de Helmut Jürgens, faisant preuve à la fois de simplicité et d'inventivité, contribuèrent au succès. Les critiques rendent compte d'éléments du décor quasiment inchangés, représentant tantôt un trône, tantôt un échafaud, tantôt encore un couvent ou bien l'observatoire de Kepler.¹²⁰⁴ La tendance, sensible pour la première fois à Vienne, à plus de retenue dans le choix des couleurs s'était confirmée à Hambourg et encore renforcée à Francfort. La modernité des décors n'est pas sans rappeler le théâtre d'aujourd'hui et révèle le degré d'évolution étonnamment élevé qu'avait atteint la scénographie allemande de l'époque. Alors que la plupart des secteurs artistiques étaient condamnés au silence, ce domaine pouvait s'épanouir librement malgré la terreur idéologique. Le refus du style monumental, alors imposé en

littérature, en musique, et en architecture, signifie, selon nous, une opposition au régime.

La représentation connut un accueil extraordinaire, souvent qualifié d'enthousiaste ou de sensationnel. Cette fois-ci, comme déjà en 1939 à Berlin, aucune propagande anti-communiste n'y avait contribué. En tout cas, ni les vingt critiques, ni les indications scéniques n'en font état.¹²⁰⁵ Dans la phase où se trouvaient les opérations militaires, en pleine Campagne de France, le gouvernement nazi ne pouvait courir le risque de fâcher un allié susceptible de l'attaquer dans le dos.

Le ton des articles atteste que la guerre avait rendu plus vive la sensibilité aux problèmes existentiels soulevés par la *Tragédie*. Plusieurs critiques disent avoir été profondément bouleversés et vantent l'effet cathartique exercé par « ce drame grandiose ». ¹²⁰⁶ De ce point de vue, la *Tragédie* était conforme à l'un des piliers de la conception national-socialiste du théâtre, selon lequel l'objectif suprême était la libération du moi et la dissolution dans l'univers, synonyme de communauté.¹²⁰⁷

Par ailleurs, la *Tragédie* est à nouveau considérée, comme une œuvre philosophiques des plus profondes.¹²⁰⁸ Cela est d'autant plus étonnant qu'à Hambourg, elle était apparue aux critiques comme onirique et facile à comprendre. S'agissant quasiment de la même mise en scène, ¹²⁰⁹ il nous semble que l'attention accrue à la teneur philosophique s'explique par une nouvelle manière de voir. Celle-ci se manifeste également par l'appréciation de la danse macabre sur laquelle s'achève le tableau de Londres. Deux critiques osèrent faire allusion à l'actualité de cette scène : « La danse macabre de Londres était une pièce maîtresse de la scénographie, une vision d'hier d'une inquiétante étrangeté, laquelle (certes avec d'autres signes avant-coureurs) devient aujourd'hui une réalité politique »¹²¹⁰ ou, pour citer les paroles de Franz Rector : « la pantomime dansée réalisée par Robert Michal, sombre et mystérieuse, touchait à l'ultime mystère de l'homme en brossant avec une vérité effrayante un tableau d'actualité ».¹²¹¹ On pourrait se demander quel effet aurait produit cette scène si Németh avait suivi les didascalies de Madách prévoyant que toute la foule creuse un grand tombeau ou une fausse commune et que chacun s'y précipite en silence ou en récitant des vers. Moins audacieux que ses deux confrères, un critique d'Essen, Gerhard Schwarz, se contente de souligner l'actualité de l'ensemble du tableau qui présente, selon lui, la vie avide et âpre au gain.¹²¹²

Ces citations montrent que la représentation de Francfort eut un effet plus ample et surtout plus profond¹²¹³ que les mises en scènes précédentes. Elles rappellent du reste la tonalité de certains commentaires de l'année 1930, confirmant que l'expérience de grands bouleversements liés à des conflits internationaux augmente la réceptivité pour un aspect de l'œuvre de Madách qui passe inaperçu en période de paix et de prospérité.

Avant de clore l'étude de cette mise en scène, signalons un dernier détail intéressant. Il ressort d'une interview donnée par Németh à son retour de Francfort que la première représentation fut diffusée en direct par Radio Berlin.¹²¹⁴ Était-ce encore une manière de flatter le nationalisme hongrois, en donnant de l'importance à la *Tragédie*, considérée en Hongrie comme le plus grand chef d'œuvre national? Même s'il en était ainsi, cette diffusion servit et desservit à la fois la cause de l'œuvre. Elle élargit, certes, le cercle des « connaisseurs », mais augmenta également le nombre des sceptiques, qui, après la guerre, purent considérer comme impossible la reprise d'un drame apprécié à l'époque du national-socialisme.

VII.4 Bilan des représentations dans l'Allemagne national-socialiste

Grâce aux trois mises en scène que nous venons d'analyser, la *Tragédie de l'homme*, connue auparavant par le seul truchement de la diffusion radio-phonique de Munich, était devenue populaire, osons le dire avec une part d'exagération, dans le *Reich* tout entier.¹²¹⁵ Nous en voulons pour preuve la publication en Allemagne d'une nouvelle traduction et de deux adaptations d'anciennes traductions. En 1940, trop tard pour être utilisée à Francfort, parut la dixième traduction allemande¹²¹⁶ de la *Tragédie*, réalisée par Elsa Reitter Podhradzky, poétesse allemande de Hongrie.¹²¹⁷ La traductrice aurait, selon György Radó,¹²¹⁸ entrepris son travail à la demande d'un théâtre allemand. Se contredisant, il fait observer que cette nouvelle transposition n'était sans doute pas destinée à la scène puisque la traductrice avait transformé l'indication ' poème dramatique ' en ' poème philosophique '. Le fait, dont Radó ne semble pas avoir eu connaissance, que Reitter Podhradzky avait, par la suite, adapté sa propre traduction à la scène pour l'édition Thespis à Essen¹²¹⁹ parle, selon nous, en faveur de la seconde hypothèse. Son travail une fois achevé, elle semble avoir accepté la commande d'une adaptation. Pour ce qui est de sa qualité, cette traduction facile à lire tient, selon le commentateur du *Pester Lloyd*.¹²²⁰ la balance entre l'allemand littéraire et l'allemand parlé. Nous citerons, à titre d'exemple, l'auto-définition de Lucifer :

Du fühltest nicht in den Ideen die Lücke
Die gegen jedes Sein hindernd drang,
Dadurch dich immerfort zum Schaffen zwang ?
Und Luzifer der Hemmung Name war,
der Urgeist der Verneinung immerdar.¹²²¹

Selon nous, la fidélité au rythme de l'original conduit la traductrice à des maladresses lexicales consistant, par exemple, à associer le verbe *drängen* (presser, pousser) au substantif *Lücke* (lacune, brèche, vide) ou à faire correspondre à l'adverbe *behindernd* le substantif *Hemmung*.

Chose curieuse, le même éditeur commercialisa également une adaptation par Wilhelm Gesenberg de la traduction de Reitter Podhradzky, destinée à vrai dire à un petit théâtre (Kammerspielfassung). Celle-ci est probablement postérieure au travail effectué par la traductrice elle-même, décédée en 1943. Se référant à un *Dramenlexikon* publiée en 1958,¹²²² Radó cite également l'adaptation de Wilhelm Kaselofsky, sans indication ni de l'édition, ni de l'année de parution. La consultation de l'encyclopédie dramaturgique en question révèle que W. Kaselofsky avait adapté la traduction de Lechner, rééditée en 1916 à Leipzig chez Reclam. La date et l'identité de l'éditeur théâtral restent cependant inconnues. Quoi qu'il en soit, ces nouvelles transpositions et adaptations mettent en lumière le vif intérêt porté à la *Tragédie* et prouvent qu'après la représentation de 1940 d'autres théâtres étaient susceptibles de tenter des mises en scène. Faute d'informations précises, on peut supposer que l'une d'elles, sans doute la version pour un petit théâtre, était destinée au projet de Graz dont nous reparlerons.

Une nouvelle forme de réception reproductive, en rapport étroit avec les mises en scène évoquées à l'instant, repose sur la traduction de Reitter Podhradzky. Il s'agit de la première thèse de doctorat, soutenue en 1941 et publiée en 1942.¹²²³ L'auteur en est Wolfgang Margendorff, dont nous avons cité à plusieurs reprises des commentaires. Ce jeune chercheur avait découvert la *Tragédie* en 1937/38 à l'Institut d'études théâtrales de l'université d'Iéna lors d'un cours magistral du professeur de littérature, Otto C. A. zur Nedden, consacré au drame européen du XIX^e siècle.¹²²⁴ Zur Nedden, lui, avait lu l'œuvre de Madách dans l'adaptation de Stahl¹²²⁵ au *Nationaltheater* de Weimar dont il était le directeur artistique (*Chefdramaturg*). Selon son témoignage personnel, ce drame l'avait si fortement impressionné, malgré la traduction médiocre, qu'il en fit mention dans son cours.¹²²⁶ Dans un autre séminaire, portant sur le drame européen contemporain (« Das europäische Drama der Gegenwart »), zur Nedden affirmait que la *Tragédie* était l'œuvre la plus importante et la plus représentative de la littérature hongroise. Par la suite, la popularité de la *Tragédie* à Iéna devint telle que, à en croire zur Nedden, des étudiants de médecine, de droit et d'histoire participèrent au séminaire organisé pour encourager l'avancement de la thèse de Margendorff.¹²²⁷

« Margendorff se mit au travail avec une telle ardeur qu'il entraîna tout le séminaire. On se rendit à Berlin pour assister à une représentation de l'œuvre. [...] L'on constata tout de suite que cette représentation ne pouvait être qualifiée que de fragmentaire [...]. Alors on mit sur pied une excursion à Francfort où l'on pouvait voir la *Tragédie* dans la mise en scène d'Antal Németh [...]. Le jeune Margendorff a su transmettre son intérêt pour l'œuvre [...] à ses camarades, voire [...] à toute l'université. ' Savez-vous madatscher ? ', disait-on en plaisantant entre enseignants et étudiants, ce qui signifiait (comme jadis, lors de la parution du drame social d'Ibsen : ' Savez-vous ibséniser ? ') : ' Savez-vous parler des problèmes de la *Tragédie de l'homme* de Madách ? ' ».¹²²⁸

Quelle fut la contribution de cette première thèse de doctorat à la compréhension de la *Tragédie* dans l'aire linguistique germanophone ? Partant du constat que sa valeur est égale à celle des grands drames du XIX^e siècle, tels que le *Faust* de Goethe, le *Peer Gynt* et *Empereur et Galiléen*¹²²⁹ d'Ibsen, ainsi que *L'anneau des Nibelungen* de Richard Wagner, cette étude met en lumière la structure particulière de l'œuvre. Margendorff démontre que cette dernière se caractérise par une construction dialectique des tableaux historiques¹²³⁰ et par l'alternance de scènes qui présentent tantôt l'aspiration altruiste de l'humanité,¹²³¹ tantôt la prédominance de l'égoïsme humain.¹²³² Il est le premier à avoir attiré l'attention sur les liens entre l'œuvre, la biographie de Madách et la période historique de sa genèse. Son mérite est également d'avoir esquissé l'histoire de la réception théâtrale en langue allemande et d'avoir, en accord avec Antal Németh, formulé l'idée que la *Tragédie* se prêterait particulièrement bien à l'adaptation cinématographique.¹²³³ Les techniques du film pouvaient, selon lui, éviter l'impression de revue historique, en illustrant la migration de l'âme d'Adam d'une époque à l'autre.¹²³⁴ Lors de ses recherches effectuées à Budapest, Margendorff avait acquis la conviction que Madách, dont l'intérêt pour le spiritisme est attesté, croyait à la migration des âmes.¹²³⁵ Manifestement, le jeune chercheur n'était pas au courant de l'extrême hostilité des idéologues nazis à cette croyance originaire de l'Inde. Pourtant, dans la recherche marxiste, Margendorff a la réputation, comme Antal Németh, d'avoir été un sympathisant du nazisme.

Par ailleurs, il ressort de son étude que le projet de porter la *Tragédie* à l'écran était déjà apparu en Angleterre. En effet, une grande entreprise anglaise de cinéma, nommée Corda, en avait examiné puis rejeté l'idée, au motif que la *Tragédie*, par sa richesse en dialogues et en monologues, moyens spécifiques du théâtre, ne se prêtait nullement à une adaptation cinématographique.

Ainsi se termine la période la plus intense dans l'histoire de la réception théâtrale de la *Tragédie* en Allemagne, où, en l'espace de trois ans, trois grandes villes voient la *Tragédie de l'homme*, et ce sur une période allant jusqu'à deux ans, figurer au répertoire d'un grand théâtre.

S'agissant toutefois d'une époque à laquelle toutes les manifestations culturelles étaient sous contrôle national-socialiste, l'on pourrait, à juste titre, douter de l'authenticité du succès. Faut-il rappeler que la peinture satirique de l'Etat socialiste d'une part, la nécessité politique d'amadouer le gouvernement hongrois d'autre part, s'accordaient parfaitement avec les intérêts idéologiques du régime nazi ? Pour cette raison, la représentation suisse de 1943 paraît être un révélateur intéressant, tout comme l'avait été la mise en scène autrichienne de 1934.

VII.5 L'épilogue des mises en scène allemandes : Berne, *Stadtheater* (1943)

La *Tragédie* fut représentée le 11 février 1943 au *Stadtheater* de Berne.¹²³⁶ Comme à Hambourg et à Francfort-sur-le Main, la mise en scène avait été confiée à Antal Németh. N'étant arrivé à Berne que le 3 février, celui-ci avait été secondé par le metteur en scène autrichien Karl Eidlitz,¹²³⁷ qui connaissait la *Tragédie* depuis sa diffusion radiophonique viennoise, dans laquelle il avait tenu un rôle secondaire.¹²³⁸ Signalons aussi dans la troupe du théâtre la présence de Josef Dannegger,¹²³⁹ le metteur en scène de la *Tragédie* à Zurich en 1916. La musique de scène était, pour la quatrième fois, celle du Hongrois Ferenc Farkas, les décors l'œuvre de Max Bignens. Les rôles de la triade Adam, Ève et Lucifer étaient tenus respectivement par Adolf Spalinger, Friedel Novack et Eckehard Kohlund. En raison de la taille modeste de la troupe municipale, on fit appel pour certains rôles à des artistes d'opéra et d'opérette.¹²⁴⁰ Les critiques font état d'un chœur et d'un orchestre, mais ne mentionnent pas de danseurs. On peut en conclure qu'en raison de l'exiguïté de l'espace scénique, Németh dut renoncer aux interludes dansés. Toutefois, une scène tournante et des projections pouvaient contribuer à des effets comparables à ceux des deux mises en scène précédentes. Les tableaux omis étaient les mêmes qu'à Hambourg et à Francfort, cependant les coupes imposées par la direction furent plus énergiques, comme l'indique la réduction de la durée à trois heures.

La préparation de la mise en scène porte la marque de Németh, même si, à la différence des adaptations précédentes, celui-ci ne s'en chargea pas lui-même. Németh renouvela l'expérience de Hambourg où l'information du public s'était faite par l'intermédiaire de trois mass médias : dès janvier 1943, le mensuel *Berner Theaterverein* annonça la représentation ;¹²⁴¹ le 9 février, il y eut une conférence de l'écrivain Arnold H. Schwengeler à la radio, conférence annoncée dans la presse.¹²⁴² Enfin, une matinée hongroise eut lieu au théâtre où, à côté de manifestations musicales et littéraires, Jenő Mohácsi devait prononcer une conférence. Les autorités hongroises lui ayant finalement interdit de quitter la Hongrie, sous contrôle nazi depuis 1940, l'un des comédiens, Eckehardt Kohlund,¹²⁴³ lut son texte.

A en juger par la présence du metteur en scène hongrois, il semble s'agir, à première vue, de la continuation des échanges prévus dans le cadre du traité germano-hongrois, auquel la Suisse aurait été associée. Il y eut effectivement un échange, dans des conditions à vrai dire différentes : un an après la première bernoise de la *Tragédie*, Németh lui-même mit en scène au Théâtre National de Budapest un drame suisse d'Arnold Schwengeler, intitulé *Bibrakte*.¹²⁴⁴ La première étape de cet échange artistique entre pays amis fut marquée par la présence des plus hauts dignitaires de l'Etat suisse : Enrico Celio, président de la Confédération, George Bovet, chancelier (de la Confédération), Eduard von Steiger, conseiller fédéral, et par une grande partie du corps diplomatique. Le gouvernement

hongrois était représenté par l'ambassadeur Wettstein von Westersheim et par le chef de la section artistique du ministère de la culture et de l'éducation, Haász.

Toutefois, le fait que la traduction de Mohácsi était de nouveau utilisée, ainsi que la présence annoncée de ce dernier prouve qu'il s'agit d'une entreprise sans rapport avec les représentations précédentes. La réapparition du traducteur soulève également la question de savoir si l'acceptation de la *Tragédie* à Berne était le fruit de son travail. A notre avis, la présence active de Németh laisse présumer qu'ils avaient agi de concert. Il est attesté que ce dernier, après la mise en scène à Francfort, avait poursuivi ses efforts pour faire représenter la *Tragédie* sur de nombreuses scènes étrangères. A Graz, Varsovie, Ljubljana, Zagreb, Belgrade et Moscou, de nouvelles représentations étaient en cours de préparation. Toutefois, la guerre empêcha leur réalisation.¹²⁴⁵ Une chose est certaine : la collaboration des deux hommes à Berne prouve que Németh ne partageait pas l'antisémitisme nazi.

Deux critiques révèlent que l'initiative de présenter la *Tragédie* à Berne remontait à plusieurs années.¹²⁴⁶ Selon le *Berner Tagblatt*, elle figurait depuis un certain temps au programme annoncé. Une étude hongroise nous éclaire à ce sujet : en 1939, une actrice hongroise, Maria Andor, épouse d'Eugen Keller,¹²⁴⁷ directeur du théâtre municipal de Berne, avait œuvré en commun avec son mari en faveur d'une mise en scène de la *Tragédie*.¹²⁴⁸ En 1908, 1909 et 1910,¹²⁴⁹ cette comédienne avait incarné le rôle d'Ève à Timisoara (Transylvanie) et en 1911-1913 elle avait été membre de la troupe de Max Reinhardt à Berlin. Par conséquent, elle était probablement informée du projet de mise en scène de Reinhardt. Selon nous, elle était pour Németh et/ou Mohácsi, la personne à contacter.

Même si l'initiative avait été effectivement prise par des Hongrois, le projet s'était réalisé grâce à plusieurs personnes d'origine germanique, à savoir Karl Irlet, président de la Société hongroise de Suisse, l'architecte Wilhelm Hodler et Arnold H. Schwengeler, rédacteur littéraire du journal *Der Bund*. Ils étaient secondés par Karl Sallay-Güntler, attaché de presse de l'ambassade hongroise.¹²⁵⁰ Selon Arnold Schwengeler, « des difficultés liées à l'époque historique, mais aussi des exigences techniques et financières inhabituelles avaient longtemps retardé cette entreprise ».¹²⁵¹ Il est clair que les problèmes techniques évoqués tenaient à la dimension modeste du théâtre municipal de Berne. La référence vague faite à des difficultés du moment mérite d'être commentée. Il s'agit là, nous le verrons, d'une allusion à l'hostilité envers une œuvre et un metteur en scène applaudis en Allemagne nazie. En effet, si la mise à l'écart de Mohácsi entre 1938 et 1940 n'avait manifestement pas gâché les relations entre le traducteur et le metteur en scène hongrois, il n'en était pas de même des rapports entre Németh et la troupe suisse. Sa mise en scène de Hambourg et de Francfort, ainsi que le succès extraordinaire de la pièce avaient semé le doute sur sa personne, tout comme sur la *Tragédie*. Selon le témoignage des mémoires manuscrits de Németh, les comédiens firent preuve de résistance à l'encontre d'une pièce qu'ils

croyaient, dans un premier temps, l'œuvre d'un auteur contemporain favorable à la cause national-socialiste.¹²⁵²

Par ailleurs, la solidarisation soudaine de Németh avec des intellectuels juifs, loin d'être l'indice du revirement d'un individu isolé, dénote un changement dans les rapports entre la Hongrie et le *Reich*. Si Antal Németh était assisté par un metteur en scène juif en exil, s'il acceptait de représenter la traduction de Mohácsi et d'être accompagné par lui, c'était là non seulement une affaire personnelle, mais cela reflétait aussi la prise de distance du gouvernement hongrois à l'égard de son allié. Le premier signe concret de ce changement d'attitude est la visite du premier ministre hongrois Miklós Kállay à Rome, le premier avril 1943, dans le but de gagner Mussolini à l'idée d'une paix séparée.¹²⁵³ En effet, la capitulation de l'armée allemande à Stalingrad, en janvier 1943, présageait l'effondrement du Troisième Reich.¹²⁵⁴

Pour la Suisse, la présence à cette représentation de tant d'hommes politiques éminents illustre la volonté de se démarquer de l'idéologie nazie. En témoignent la prise de position médiatisée du gouvernement en faveur d'intellectuels juifs dont le nom et le travail étaient anéantis depuis des années en Allemagne et en Autriche ainsi que la mise en avant du rôle d'Helvetia Médiatrix¹²⁵⁵ joué par la Confédération.¹²⁵⁶

En effet, après que les autorités suisses eurent minimisé, voire salué les mesures de restriction prises dans le *Reich* contre les écrivains considérés comme décadents,¹²⁵⁷ puis obtenu entre 1939 et 1941 le départ de la majorité des intellectuels allemands exilés en Suisse,¹²⁵⁸ les relations entre les deux Etats finirent par se refroidir. La réaction visant à protéger les écrivains suisses contre les auteurs exilés d'Allemagne et d'Autriche avait été qualifiée de 'Défense nationale spirituelle' ('Geistige Landesverteidigung').¹²⁵⁹ Après la mise en place de la Fondation pour la culture *Pro Helvetia* en 1938/9, le sens de ce mot d'ordre s'élargit à la prise de distance par rapport à la barbarie national-socialiste. Emblématique de cette nouvelle attitude était la conception du *Schauspielhaus*¹²⁶⁰ de Zurich comme « lieu de résistance et de conservation de la culture allemande, ayant trouvé 'asile' en Suisse ». ¹²⁶¹ La mise en scène du *Guillaume Tell* de Schiller en janvier 1939 au même théâtre, avait été interprétée en Suisse et en Allemagne comme une « contribution essentielle à l'affirmation d'une identité suisse et en même temps comme une manifestation contre le Troisième Reich ». ¹²⁶² Pour cette raison, cette œuvre classique finit par être interdite en juin 1941 par Hitler dans les théâtres et les lycées allemands.¹²⁶³ Les représentations par la *Pfauenbühne* de Zurich de deux pièces de Brecht écrites dans son exil danois, *La Bonne Âme de Setchouan* (4 février 1943) et *La vie de Galilée* (9 septembre 1943)¹²⁶⁴ furent, bien davantage encore, ressenties comme une critique indirecte du régime nazi.

Bien que la *Tragédie* ait été applaudie auparavant en Allemagne, sa mise en scène spectaculaire en Suisse, dans la traduction d'un intellectuel juif et dans un théâtre accueillant des pièces d'auteurs allemands exilés, constituait bel et bien un acte de résistance.

Comment la *Tragédie* fut-elle accueillie à Berne ? Le nombre très élevé des comptes rendus et la diversité de leurs lieux de parution¹²⁶⁵ pourraient être les signes d'un succès sans précédent. En outre, tous les articles rendent compte d'une salle pleine, d'« applaudissements enthousiastes », ¹²⁶⁶ d'« ovations », ¹²⁶⁷ d'une « représentation excellente et grandiose », ¹²⁶⁸ de « succès éclatant ». ¹²⁶⁹ Toutefois, cet écho journalistique exceptionnel s'explique, à notre avis, avant tout par l'importance politique accordée à l'événement.

Qu'en était-il de l'appréciation du texte et de sa forme théâtrale ? Comme lors de plusieurs représentations précédentes, les applaudissements récompensaient en premier lieu l'excellente maîtrise des difficultés présentées par la mise en scène de la *Tragédie*. Par conséquent, nous ne nous attardons pas sur les « louanges admiratives [...] et sans réserve¹²⁷⁰ dont furent gratifiés le metteur en scène, le décorateur et les comédiens. Plus intéressante pour nous est la question de savoir si des aspects immanents au texte de Madách avaient néanmoins contribué à l'enthousiasme du public de la première. La principale qualité attribuée à la pièce est son actualité :

« S'il y a une époque susceptible de bien comprendre le sens de la *Tragédie*, c'est la nôtre. En Adam nous nous reconnaissons nous-mêmes, non pas l'individu, mais tout le genre humain. Si, comme l'écrivain hongrois, nous n'apercevons qu'un avenir sombre devant nous, bouleversés que nous sommes par les événements horribles de ces jours qui voient l'Adam du XX^e siècle tomber plus bas qu'à aucune époque précédemment, alors nous nous redressons avec lui, à son exemple, »
écrit le correspondant du *Bund*.¹²⁷¹ Pour son confrère du *Goetheanum*, Madách est un génie qui soulève une multitude de questions auxquelles les hommes d'aujourd'hui désirent impérativement trouver les réponses.¹²⁷² Le critique du *St Gallener Tagblatt* abonde dans le même sens : « Il n'existe sans doute aucune autre époque à laquelle il est donné de bien comprendre la *Tragédie de l'homme*. Ce que Madách, poète et visionnaire, avait façonné en images qui paraissent prophétiques, nous le vivons aujourd'hui dans la réalité ». ¹²⁷³ Le même critique, ainsi que son confrère du *Berner Tagblatt* révèlent à demi mots que le tableau du phalanstère semble préfigurer l'Etat nazi : « A nos yeux, la présentation de l'Etat de l'avenir, tel qu'il commence à se révéler aujourd'hui dans toute sa cruauté, est particulièrement remarquable ». ¹²⁷⁴ Aux yeux d'un autre commentateur « rien que le titre de cette œuvre classique hongroise est d'une grande actualité ». ¹²⁷⁵ Il s'agit là évidemment d'une allusion à la barbarie régissant dans l'Allemagne nazie et sur les innombrables théâtres d'opérations militaires.

Même le commentateur le plus sévère, Bernhard Diebold, qui avait été sous la République de Weimar un critique dramatique influent, concède à Madách le mérite d'avoir inventé une utopie prophétique, la caricature de l'Etat de l'avenir, « un système tayloriste cruel avec des êtres anonymes, réduits à des numéros, et une orientation professionnelle basée sur le périmètre crânien ». ¹²⁷⁶

Par ailleurs, également pour la première fois dans l'histoire de la réception de l'œuvre, ce ne sont pas seulement deux ou trois scènes qui frappent par leur actualité, mais le personnage d'Adam tout entier : « Il était l'un de nous, un homme dans sa quête et son aspiration et, précisément pour cela, si proche de l'observateur d'aujourd'hui ». ¹²⁷⁷ Selon nous, dans cette appréciation positive du protagoniste, la modernisation de la technique de jeu jouait un rôle de catalyseur : « Il était prévisible qu'un acteur aussi intelligent que Spalinger pourrait rendre de manière captivante les métamorphoses de ce *Faust* hongrois, à travers tant de personnages, mais, en plus de cela, nous devons insister sur la conception très moderne, le renoncement à tout pathétique ». ¹²⁷⁸ Il ressort de cette citation qu'en Suisse alémanique le jeu de l'acteur était aux antipodes du style pathétique observé lors de la représentation hambourgeoise de 1937. C'est à la *Pfauenbühne*, sous la direction d'Oskar Wälterlin, que ce nouveau style de représentation s'était imposé : « La tâche à accomplir était désormais l'humanisation du rôle donné, son interprétation d'une manière adéquate au comédien et au rôle, cherchant à sonder toutes les intentions de l'écrivain ». ¹²⁷⁹ L'immense popularité acquise par la *Pfauenbühne* depuis qu'elle était dirigée par un Suisse eut pour conséquence que cette nouvelle manière de jouer finit par se généraliser sur les scènes de Suisse alémanique.

Le ton pathétique des recensions nous est familier depuis le début des années 1930. A cette époque, les expériences et les conséquences traumatisantes de la Première Guerre mondiale avaient contribué au succès de la diffusion radiophonique viennoise. De la même manière, la terreur nazie et, dans son cortège, les horreurs de la Seconde Guerre mondiale avaient favorisé la réception positive de la *Tragédie* à Francfort. La représentation de Berne apporte une nouvelle preuve que les événements traumatisants augmentent la réceptivité pour la *Tragédie de l'homme*.

Afin de ne pas fausser le tableau, nous ne passerons pas sous silence quelques voix critiques et la controverse provoquée par la première. ¹²⁸⁰ Certains commentateurs considèrent la *Tragédie* comme obsolète : un premier correspondant de la *Weltwoche* replace la *Tragédie* dans le contexte du romantisme de Byron et, chose nouvelle, de Lenau et de Wagner, et critique le romantisme pessimiste comme insatisfaisant pour la génération actuelle. ¹²⁸¹ L'influent critique littéraire de *Die Tat*, ¹²⁸² Bernhard Diebold, publie un article humoristique dans lequel il se dit rebuté par les aspects didactiques et répétitifs de la pièce de Madách et il ironise, entre autres, sur Ève, « notre méchante arrière-arrière-arrière-grand-mère » et sur Adam, le « pauvre ver de terre », dont il déplore la passivité et le manque de culture, comparé au Faust de Goethe, « docteur formé par la culture de trois millénaires ». ¹²⁸³ La *Neue Zürcher Zeitung* déplore l'habitude des Hongrois d'assimiler cette pièce au *Faust*, faisant allusion à l'infériorité du drame hongrois par rapport au modèle allemand. En outre, le journal qualifie la *Tragédie* de « poème dialogué », ¹²⁸⁴ inadapté à la scène.

Ces jugements dévalorisants n'étonnent pas, compte tenu de l'horizon d'attente littéraire à cette époque en Suisse alémanique. Au programme du théâtre municipal, la *Tragédie de l'homme* figurait en compagnie d'opérettes et d'opéras faciles, comme *L'étudiant mendiant* de Carl Millöcker ou *Le masque bleu*, revue-opérette de Fred Raymond. Dans la série des pièces de théâtre, données au *Schauspielhaus*, le drame hongrois était marginalisé autant par sa thématique que par sa date de rédaction. A peu d'exceptions près, comme *Aias* de Sophocle et *Roméo et Juliette* de Shakespeare, on y mettait en scène de préférence des pièces contemporaines et généralement divertissantes, ¹²⁸⁵ telles que des comédies de G. Bernhard Shaw (*César et Cléopatra*, et *Candida*) ou de Kurt Goetz. ¹²⁸⁶ En dépit de la prédominance des thèmes historiques dans la production dramatique et romanesque de Suisse alémanique, ¹²⁸⁷ l'intérêt pour la réflexion historique s'était, semble-t-il, tari comme il ressort de la critique d'une tragédie moderne du dramaturge américain Thornton Wilder, mise en scène au théâtre municipal en mars de la même année. Comparé aux personnages modestes de cette pièce, les personnalités historiques de l'histoire universelle mises en scène par Madách paraissaient « emphatiques et faussement pathétiques ». ¹²⁸⁸

La nourriture spirituelle offerte par les cinémas, remarquablement nombreux si l'on compare pour l'année 1934 avec Vienne, était d'un niveau plus bas encore. La programmation cinématographique manquait d'exigence. Dans la seule journée du 15 février, par exemple, dix cinémas présentaient treize films grand public : des comédies musicales, ¹²⁸⁹ des western, ¹²⁹⁰ des films d'aventure ¹²⁹¹ ou des films policiers. ¹²⁹² On comprend mieux à présent le jugement d'une critique qualifiant la mise en scène de la *Tragédie* d'entreprise hasardeuse, en raison de la réticence du public suisse à l'égard des grands mythes littéraires. ¹²⁹³

En guise de conclusion, notons que si, dans la recherche hongroise, l'immense succès médiatique de la *Tragédie* à Berne peut faire oublier les critiques défavorables, ¹²⁹⁴ dans la Suisse de l'époque, l'article de Diebold devait par contre faire pencher la balance vers le constat d'un insuccès. Le nombre relativement peu élevé des reprises – il y en eut huit ¹²⁹⁵ – pourrait être interprété dans le même sens, si la direction n'en avait programmé d'emblée que neuf. Une seule des représentations prévues n'eut donc pas lieu. Par ailleurs, une séance supplémentaire, destinée à un public d'ouvriers, fut remplacée le 17 mai 1943 par l'*Iphigénie* de Goethe. Cette décision, tout comme les critiques dévalorisantes, signifiait implicitement que la *Tragédie de l'homme* ne méritait pas de figurer parmi les grands classiques de la littérature universelle. De ce bilan, finalement mitigé, témoigne également, selon nous, la disparition de la *Tragédie* des scènes de la Suisse alémanique jusqu'à nos jours. ¹²⁹⁶

Toutefois, le battage journalistique d'alors eut pour conséquence d'attirer l'attention sur la *Tragédie de l'homme* dans l'aire linguistique francophone. Ce fut d'abord une radio parisienne qui diffusa l'œuvre le 25 septembre 1946, suivie par Radio Lausanne le 26 novembre de la même année. ¹²⁹⁷ La Radio de Suisse romande présenta, également en 1946, des extraits de la traduction de Roger Ri-

chard, encore inachevée à cette époque.¹²⁹⁸ Ces deux diffusions, tout comme une seconde à Paris le 5 juin 1948, trouvèrent un vif écho dans la presse. La représentation de Berne avait donc servi d'intermédiaire entre les aires linguistiques germanophone et francophone, la Suisse alémanique jouant, dans le domaine culturel, le rôle d'*Helvetia Mediatrix* entre l'Europe latine et l'Europe germanique.

Ainsi s'achève la seconde de deux périodes consécutives importantes dans l'histoire du transfert de la *Tragédie*. Depuis la première diffusion radiophonique en 1930 jusqu'à la mise en scène bernoise, il y eut huit adaptations suivies d'intenses échos médiatiques dans les trois pays germanophones. Cette vague de réception fut déclenchée par une nouvelle traduction réussie et donna lieu, d'une part, à une dixième traduction et à quatre adaptations, d'autre part, à une première thèse de doctorat. On admit que cette diversité des lieux et des modes de réception confirme l'admission du drame de Madách dans le canon des grandes œuvres, en dépit du fait que les trois mises en scène réalisées à l'époque national-socialiste laissaient augurer son éventuelle exclusion temporaire de ce même canon.

Chapitre VIII

APRÈS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE : TENTATIVES INFRUCTUEUSES DANS LES DEUX ALLEMAGNES ET REDÉCOUVERTE EN AUTRICHE

VIII.1 Période de refus expiatoire dans les deux Allemagnes

Pendant les deux premières décennies de l'après-guerre, un silence presque complet règne autour de l'œuvre de Madách dans les deux Allemagnes.¹²⁹⁹ S'agissant de la première décennie, plusieurs explications, d'ordre économique, idéologique et psychologique, s'imposent à l'esprit. Compte tenu de la dévastation du territoire de l'ancien *Reich*, les questions matérielles étaient en effet prioritaires. La reconstruction des théâtres¹³⁰⁰ dure jusqu'au milieu des années 1950, celle des villes jusqu'à la fin de la même période. Par ailleurs, la *Tragédie* était chargée de souvenirs du Troisième Reich. Enfin, les révélations sur les crimes nazis rendaient peu probable la réceptivité du public envers un drame à la fois pessimiste et incitant à la confiance dans l'amour divin. Un observateur des années 1960 écrit rétrospectivement : « Quel remède pouvait offrir la *Tragédie de l'homme* contre l'immense tragédie humaine de la tyrannie, de la barbarie, de la guerre, des millions d'êtres humains brisés, martyrisés et gazés ? A l'époque, la Création, le paradis, l'être humain et l'histoire étaient pour beaucoup devenus problématiques. Ce qui ressemblait d'une manière quelconque à la guérison, à l'encouragement, même à la lutte pour le sens de l'existence, était suspect et qualifié d'emblée d'antipoétique ». ¹³⁰¹

En ce qui concerne l'Allemagne fédérale, le désintérêt pour la *Tragédie* s'explique par les conditions spécifiques de la réception dans cette période post-totalitaire. Toute la littérature interdite par le régime nazi pénétrait à présent, que ce soit des œuvres étrangères (françaises, anglaises et américaines) ou des œuvres d'auteurs allemands contemporains. Mais le public était surtout friand d'écrivains de langue allemande. Il y eut le retour, d'abord des œuvres, puis des auteurs, tels que Bertolt Brecht,¹³⁰² Heinrich Mann, Hermann Broch, Alfred Döblin, Arnold Zweig, Anna Seghers, pour ne citer que quelques grands noms. L'œuvre d'écrivains morts en exil, comme Robert Musil, Stefan Zweig,¹³⁰³ Ernst Barlach¹³⁰⁴ était à découvrir. La réception de Musil fut particulièrement intense. La première représentation de son drame *Vinzens und die Freundin bedeutender Männer* eut lieu le 3 octobre 1957 à Cologne. L'œuvre de Franz Kafka, passée quasiment inaperçue avant la prise du pouvoir par les nazis, commen-

ça à être appréciée, en partie grâce aux adaptations scéniques de ses romans par Max Brod. *Le château* fut représenté le 16 mai 1953 au *Schlossparktheater* de Berlin-Ouest.

Ce n'est pas ici le lieu d'analyser en détail la production dramatique d'après-guerre. Nous nous contenterons de renvoyer aux grandes orientations et à quelques noms de jeunes écrivains. Pour la majeure partie des auteurs de théâtre, les théories et la dramaturgie de Bertolt Brecht furent déterminantes.¹³⁰⁵ Parmi les nouveaux auteurs à découvrir, à vrai dire peu nombreux,¹³⁰⁶ notons-en quelques-uns dont les premiers ouvrages s'inspiraient de leur expérience du bouleversement. Wolfgang Borchert illustre remarquablement bien la misère psychologique de nombreux Allemands, surtout de la jeune génération. Son drame *Draussen vor der Tür* fut diffusé d'abord à la radio, puis mis en scène à Hambourg en 1947. Traitant le thème des prisonniers de guerre rapatriés (*Heimkehrerdrama*), ce drame connut un succès durable, le retour des prisonniers s'échelonnant jusqu'en 1955. Aucune œuvre du passé ne pouvait répondre mieux aux angoisses et aux doutes de cette génération. Songeons également à Heinrich Böll, dont la pièce radiophonique, *Zum Tee bei Dr. Borsing*, est diffusée en 1955 et à Günter Grass, dont le premier drame *Onkel, Onkel* est mis en scène en mars 1958.

Quant aux dramaturges étrangers, leur réception commence en Allemagne fédérale en 1951, lors du premier festival de Berlin (*Berliner Festwochen*). L'œuvre dramatique de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco est représentée à partir de 1953, les pièces de Paul Claudel en 1954, à Hambourg et à Berlin. Les pièces d'auteurs américains contemporains pénètrent en Allemagne de l'Ouest à partir de 1954. En février 1954, *La Chasse aux sorcières* d'Arthur Miller est jouée au *Schiller-Theater* de Berlin-Ouest. L'année suivante, une semaine de théâtre américain est organisée à Bochum. Toutefois, la réception la plus intense est celle de Bertolt Brecht et des auteurs suisses, Friedrich Dürrenmatt et Max Frisch.¹³⁰⁷

Trois autres raisons sont enfin susceptibles d'expliquer le creux que connaît alors la réception de Madách.

Premièrement, il n'y a après 1945 aucun regain d'intérêt pour le mythe fondateur de la *Tragédie*, celui de Faust. Dabezies écrit à ce sujet : « on répudie pêle-mêle ' l'homme faustien ' de Spengler et celui de Hitler et, à travers eux, le *Faust* de Goethe (du moins les quelques thèmes qu'a orchestrés la propagande : l'hymne à l'action du *Premier Faust*, la colonisation du *Second*) [...]. Les hommes les plus divers se retournent donc contre le *Faust*, ainsi le sociologue et économiste W. Röpke quand il tente une *Explication de l'Allemagne* (1945), le psychanalyste C.-G. Jung portant, dans *Aspects du drame contemporain* (1945-1946), un diagnostic d'hystérie sur l'Allemagne identifiée à son Faust ». ¹³⁰⁸ Secundo, les écrivains et dramaturges d'après-guerre manifestent une extrême réticence face aux mythes en général, ¹³⁰⁹ la production littéraire étant marquée par les expériences des années de guerre et se caractérisant par

l'intériorisation. Tertio, l'aspect antiutopique des derniers tableaux de la *Tragédie* risquait de trouver un écho défavorable. Selon l'avis unanime de la critique du début des années 1950, ¹³¹⁰ la dystopie peignant le futur en noir était en effet susceptible de favoriser la réalisation des Etats de l'avenir évoqués. ¹³¹¹

Pour finir, rappelons un facteur extérieur à la *Tragédie*, à savoir le recul du théâtre face à la concurrence de la radio, du cinéma et de la télévision. Dans les années 50, la pièce radiophonique jouit d'une popularité exceptionnelle. ¹³¹² Pendant la même période, le pourcentage de films présentés est largement supérieur à celui des pièces de théâtre, d'opéras et d'opérettes. ¹³¹³ La majorité des films est l'œuvre de réalisateurs américains contemporains, même si le tournage de films allemands s'intensifie dès le début des années 1950. Parmi les productions d'avant-guerre, interdites sous le régime nazi, celles de Charlie Chaplin furent diffusées à partir de 1951. ¹³¹⁴

En République démocratique allemande, ce n'est pas l'afflux de la littérature exclue pendant la période hitlérienne qui fait obstacle à la réception de la *Tragédie de l'homme*. L'idéologie régnante rendait en effet impossible la découverte d'une partie des auteurs allemands frappés par l'anathème nazi ¹³¹⁵ et celle des écrivains des pays dits impérialistes. Les œuvres susceptibles de gagner la faveur des autorités, puis du public, étaient avant tout celles d'auteurs socialistes du passé et du présent. Ainsi, l'œuvre complète de Heinrich Heine est-elle éditée dès 1951 par Wolfgang Harich, suivie d'une nouvelle édition en 1955 à Weimar, puis par celle, plus complète, de Hans Kaufmann en 1962/64. ¹³¹⁶ Par ailleurs, un nombre important d'écrivains oubliés des XVIII^e et XIX^e siècles sont redécouverts. ¹³¹⁷

En outre, un nouveau genre, le ' fantastique scientifique ' ¹³¹⁸ inauguré par des romanciers contemporains russes gagne les faveurs du public est-allemand et trouve des imitateurs à partir de la fin des années 1950. ¹³¹⁹ Les expériences américaines et soviétiques et surtout le succès de *sputnik 1* suscitent dans les deux Allemagnes un vif intérêt pour le genre de la science-fiction. Mais c'est en RDA que l'on assiste à une véritable campagne d'apologie qui aboutit à la canonication de ce genre auparavant méprisé. ¹³²⁰ Les autorités encouragent même la rédaction de romans de science-fiction en récompensant généreusement les auteurs. La discussion scientifique autour de cette nouvelle littérature fantastique fait naître une distinction de nature à compromettre l'accueil de la *Tragédie*, celle entre l'utopie socialiste, proposant de véritables perspectives, et sa variante antiutopique impérialiste.

Toutefois, l'obstacle principal à la réception du drame hongrois est la controverse autour de sa tendance pessimiste, ainsi que de sa vision négative du rôle des masses populaires et de l'Etat socialiste, ¹³²¹ vision diamétralement opposée à l'optimisme historique et à la conception socialiste de l'homme bon. D'où la vive controverse idéologique que ce classique soulève dans son pays d'origine. En 1947, la *Tragédie* avait été interdite à la suite d'une nouvelle mise

en scène au Théâtre national de Budapest.¹³²² Les premières analyses marxistes sont publiées à partir de 1951.¹³²³ Lors d'une conférence à l'Académie des Sciences de Budapest, l'historien de la littérature, József Waldapfel, accuse Madách d'offrir une image déformée du socialisme, tout en cherchant à l'excuser.¹³²⁴ D'autres exégètes marxistes portent des jugements nettement plus sévères. István Herman considère Madách comme le représentant typique de la noblesse, porte-parole de la résistance passive, coupable de pessimisme, voire d'anti-humanisme. A ses débuts, cette polémique passa probablement inaperçue en RDA. Mais la situation changea certainement lorsqu'en 1955 un intellectuel jouissant d'une grande autorité en RDA, György Lukács,¹³²⁵ intervint dans le débat.¹³²⁶ Selon lui, pessimisme, anti-socialisme et esprit anti-démocratique étaient inhérents à la *Tragédie*.¹³²⁷ Suite à sa participation au gouvernement d'Imre Nagy, Lukács est à vrai dire limogé ; toutefois, à sa place, le théoricien marxiste Franz Mehring¹³²⁸ qui fut jadis l'un des premiers critiques de la *Tragédie*,¹³²⁹ est remis à l'honneur. Ce changement de personnes ne modifie donc en rien l'attitude critique de la RDA envers Madách. Dans de telles conditions, les mécanismes de la réception étaient difficiles à réenclencher.

VIII.2 Tentatives de réception en République fédérale d'Allemagne (1956–1976)

En Allemagne fédérale, le soulèvement hongrois de 1956 produit un bref sursaut d'intérêt. Professeur de littérature à l'Université de Cologne et adepte de la *Tragédie* depuis le début des années 1940, C. A. zur Nedden,¹³³⁰ saisit l'occasion pour attirer l'attention sur l'œuvre de Madách. Selon lui, ce drame avait la même valeur que le *Faust* de Goethe : « Soyons heureux de posséder deux poèmes dramatiques universels, traitant des problèmes d'humanité de premier ordre au niveau poétique le plus élevé qui soit : le *Faust* allemand et la *Tragédie de l'homme* hongroise ». ¹³³¹ Des diapositives d'une mise en scène hongroise et de la représentation de Francfort, ainsi que des illustrations de l'édition italienne de 1936, accompagnaient ces propos, tenus dans le cadre d'une conférence à Duisburg en 1956. En raison de l'écho journalistique purement régional (pourtant remarquable, car six articles parurent), l'appel de ce professeur ne produisit apparemment aucun effet. Il n'atteignit pas même les milieux universitaires, si l'on en juge par le fait qu'un jeune chercheur allemand de Hanovre, s'intéressant à la *Tragédie*, se vit contraint, à la fin des années 1950, de s'exiler en Autriche pour trouver un directeur de thèse.¹³³² Seul résultat immédiat de cette conférence : elle est répétée à Meiderich, près de Cologne, en 1958 ; le texte en est publié en 1957, puis réédité, onze ans plus tard, dans un recueil intitulé *Europäische Akzente*.¹³³³ En sa qualité d'ancien conseiller littéraire du théâtre de Weimar, zur Nedden contacta également plusieurs metteurs en scène afin de les inciter à une nouvelle adaptation théâtrale.¹³³⁴ C'est probablement grâce à ses efforts qu'en 1963/64, une représentation de la

Tragédie se prépare aux *Städtische Bühnen* de Francfort-sur-le-Main, dont l'intendant général est Harry Buckwitz. Le projet n'ayant pas abouti, seuls deux brefs articles de journaux hongrois en gardent la trace.¹³³⁵

Parallèlement aux premières initiatives de zur Nedden, et à son insu, des tentatives pour promouvoir la *Tragédie* ont lieu à Hambourg. Hans Thurn,¹³³⁶ Allemand de Hongrie, travaillant depuis 1953 à l'adaptation d'une traduction de la *Tragédie*, profite de la vague de sympathie qui entoure les émigrés hongrois de 1956¹³³⁷ pour gagner Ida Ehre, intendante du théâtre *Hamburger Kammerspiele*, à l'idée d'une soirée hongroise, où quatre extraits de la traduction d'Elsa Reitter Podhradszky sont présentés dans une mise en scène de Günther Penzoldt et Wilhelm Allgayer.¹³³⁸ Le moment semblait bien choisi, la célèbre mise en scène des deux parties du *Faust* par Gustav Gründgens au *Deutsches Schauspielhaus* de Hambourg ayant lieu pendant la même saison théâtrale.¹³³⁹ L'année suivante, l'éditeur de théâtre Chronos à Hambourg propose l'adaptation de la traduction de Jenő Mohácsi par Hans Thurn, avec pour unique résultat qu'au début des années 1960, deux acteurs connus, Eva Becker et Wil Quadflieg (le *Faust* du *Deutsches Schauspielhaus*), en lisent des extraits à la *Musikhalle* de Hambourg.¹³⁴⁰ L'absence d'écho de ces lectures dans les milieux théâtraux laisse supposer qu'il s'agissait, dans les deux cas, d'événements épisodiques dûs davantage à la popularité de la Hongrie après l'écrasement du soulèvement de 1956 qu'à un enthousiasme pour le drame de Madách.

L'échec d'un projet de diffusion de la *Tragédie* à la télévision hambourgeoise en 1966 confirme la vraisemblance de cette hypothèse. L'initiateur en était, du reste, un Hongrois exilé depuis 1956, Alajos Nagy, assistant d'Egon Monk, metteur en scène d'avant-garde¹³⁴¹ et, à cette époque, directeur de la chaîne télévisée *Norddeutscher Rundfunk*. En 1965, Nagy avait tenté de réveiller l'intérêt pour « le plus grand auteur dramatique hongrois »¹³⁴² par la publication d'une étude dans la revue *Cultura Hungarica*. Il s'y s'efforce de réfuter l'accusation de plagiat du *Faust* en mettant en lumière les emprunts fait par Goethe et par Byron à la tradition littéraire. Par ailleurs, il tente de rectifier une interprétation, selon lui, erronée de la *Tragédie*. Loin d'être l'expression d'une vision nihiliste du monde, elle reflète la confiance de son auteur dans la Providence divine et dans le progrès de l'humanité.¹³⁴³ Dieu serait, en effet, indirectement présent tout au long du drame par personnages interposés : la femme et l'esprit de la terre.¹³⁴⁴ Nagy annonce enfin la préparation d'une mise en scène au *Burgtheater*.

Seul effet tangible de ses efforts : ses contacts noués avec des compatriotes débouchent un an plus tard sur une nouvelle série de conférences, universitaires cette fois, à Hambourg, Göttingen, Stuttgart et Erlangen, à l'occasion desquelles le spécialiste de Madách, György Radó, retrace l'histoire de la réception de la *Tragédie* en Allemagne, tandis que la comédienne Martha R. Kormos récite des extraits du drame.¹³⁴⁵

En 1967 également, trois articles de journaux, à Berlin¹³⁴⁶ et à Hanovre,¹³⁴⁷ se font l'écho d'un événement de la réception autrichienne de la *Tragédie*. Le premier ne fait que mentionner la *Tragédie* parmi une dizaine de manifestations culturelles. Toutefois, son auteur la considère comme une œuvre importante de la littérature universelle et comme une pièce particulièrement précieuse du programme.¹³⁴⁸ L'auteur du second article, Erik Graf Wickenburg, écrivain autrichien humoristique, ironise autant sur la mise en scène que sur le drame, bien qu'il ressorte de ses propos que l'œuvre de Madách ne lui est pas inconnue.¹³⁴⁹ La troisième critique, en revanche, témoigne non seulement d'une connaissance approfondie de la *Tragédie*, mais d'une haute estime pour celle-ci. Le critique anonyme pense en effet que l'omission de l'avant-dernière scène, celle de la terre refroidie, fausse l'œuvre et affirme qu'« elle est plus qu'un écho de Goethe et de Hegel, plus qu'un classique poussiéreux [...] ».¹³⁵⁰

A en juger par le nombre des manifestations cherchant à attirer l'attention du public sur la *Tragédie*, le début des années 1970 pourrait faire croire à un intérêt renaissant, des conférences ayant lieu en 1970 à Baden-Baden, en 1971 à Dortmund et en 1974 à Hambourg. En réalité, l'auteur en est, cette fois encore, le médiateur bien connu C. A. zur Nedden. En 1971, l'occasion lui est offerte de parler du drame hongrois à la *Deutsche Welle*. Cette conférence radiophonique, précédée d'une interview, est conduite par un Hongrois exilé, Tibor Simányi.¹³⁵¹

Par ailleurs, une seule monographie, *La tragédie des idées*,¹³⁵² voit le jour pendant cette période, à l'université de Munich. Une fois de plus, il s'agit du travail d'un Hongrois, Sándor Kibédi Varga, célèbre professeur de philosophie de Transylvanie, exilé en Allemagne, puis en Hollande. Selon lui, la notion du tragique ne s'applique pas à Adam, pas plus qu'à l'humanité qu'il représente, puisque l'intervention de Dieu annule le tragique. A ses yeux, le tragique s'applique, en revanche, aux grandes idées, dont le sort est de ne jamais se concrétiser : « En raison de la faiblesse de la nature humaine, les idées ne sont réalisées dans la vie de l'humanité que de manière imparfaite et déformée ».¹³⁵³ Kibédi revient ici à la définition du tragique de Madách¹³⁵⁴ et, simultanément, prend le contre-pied de l'interprétation marxiste de la *Tragédie*, selon laquelle le cadre mystique est dépourvu d'allégeance à une foi religieuse précise. Par ailleurs, il met en lumière l'attitude supranationale de Madách, illustrée par l'absence dans son drame de l'idée de nation. Enfin, il constate, que, malgré la traduction de la *Tragédie* en plus de vingt langues, elle est peu connue à l'étranger, même en Allemagne, où elle n'a pas pu s'affirmer face au *Faust* de Goethe.

Ce bilan nous semble judicieux, les années 1956–1976 étant jalonnées exclusivement par des tentatives infructueuses pour ressusciter la *Tragédie*, dont la destinée ne préoccupe plus alors qu'une poignée de personnes. L'exemple de ce creux confirme d'ailleurs qu'une période de réception intense peut être suivie d'un quasi-effacement. Nous avons déjà observé un phénomène analogue au terme de la première carrière théâtrale de la *Tragédie*. L'on n'aura pas oublié

qu'à l'époque l'insuccès médiatisé de la mise en scène berlinoise,¹³⁵⁵ associé à une focalisation du public sur des valeurs matérielles, semblait constituer le principal obstacle à une redécouverte de l'œuvre. Dans la période qui retient notre attention, ce fut la popularité dont avait joui la pièce sous le régime nazi, alliée à une vision pessimiste de l'homme et, simultanément, à un besoin de croire en l'avenir de l'humanité, qui empêcha l'intérêt de se réveiller.

Avant d'en venir à la réception de la *Tragédie* en RDA, nous voudrions faire le point sur l'état de la réception reproductive, en passant en revue les encyclopédies générales et littéraires.

Le Grosse Herder, réédité en 1957, présente Madách comme l'auteur célèbre du *Faust* hongrois. Il retient comme seule caractéristique son pessimisme et cite Wolfgang Margendorff en sa qualité d'éditeur de la version allemande, alors qu'il fut en réalité l'auteur de la première thèse de doctorat. *Le Neue Herder* (1967) reprend le texte de la notice de 1957 en supprimant la mention relative à la célébrité de l'auteur, ce qui illustre le fait que la *Tragédie* tombe progressivement dans l'oubli. *Le Meyers Biographisches Lexikon* (1968) joint à un minimum d'indications biographiques un résumé succinct et déformé du contenu. A l'en croire, l'action de la *Tragédie* s'achèverait sur le jugement dernier.¹³⁵⁶ *La Brockhaus-Enzyklopädie* (1970) qualifie la *Tragédie* de drame métaphysique, précise qu'elle a été traduite dans 24 langues et rappelle ses mises en scène applaudies à l'étranger, sans informer toutefois les lecteurs sur les représentations allemandes. Enfin, le *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* (1975) évoque la renommée de Madách (fondée sur son poème philosophique), la ressemblance avec le *Faust*, les nombreuses traductions et surtout le succès important de la version scénique, sans donner toutefois de précisions géographiques.

Les encyclopédies de littérature ou de théâtre ont-elles une mémoire plus fiable que celles des encyclopédies générales?

Plusieurs grandes histoires du théâtre passent Madách sous silence, que ce soit l'histoire du drame européen de Paul Fechter (1956)¹³⁵⁷ ou l'histoire universelle du théâtre de Margot Berthold (1968). Le *Dramenlexikon* (1958) de Friedrich Schulz et Wilhelm Allgayer, déjà évoqué, en fait une brève mention et renvoie à trois adaptations, celles de Gesenberg, de Kaselofsky et de Thurn.¹³⁵⁸ En 1960 est rééditée l'encyclopédie de la littérature universelle de H. W. Eppelsheimer, dont nous avons mentionné la première édition de 1937, où Madách était considéré comme écrivain réaliste.¹³⁵⁹ La même année paraît un ouvrage consacré à la culture hongroise des origines jusqu'aux années 1940. Son auteur, Johann Andritsch, consacre une analyse élogieuse à la *Tragédie*, dans laquelle il considère Madách, d'une part, comme poète de stature équivalente à Goethe et Ibsen, d'autre part, comme philosophe digne de figurer aux côtés de Hegel, Nietzsche et Bergson, dans la mesure où son œuvre principale s'achève par le triomphe de l'élan vital irrationnel sur l'élément rationnel et sceptique.¹³⁶⁰ L'analyse détaillée de la *Tragédie* du *Kindlers Literaturlexikon* (1966) abonde dans le sens d'Eppelsheimer, en constatant que le pessimisme

du drame, bien que romantique, s'exprime dans l'esprit d'un réalisme désabusé. Par ailleurs, il met en lumière l'influence exclusive d'écrivains et philosophes européens, tels que Goethe, Herder, Hegel et Fourier. Selon Wolfgang Schlachter,¹³⁶¹ l'auteur de l'étude sur la littérature hongroise, Madách appartient déjà partiellement à la littérature contemporaine en raison de son universalité et de son pessimisme moderne.¹³⁶² Le *Lexikon der Weltliteratur* de Wilpert (1975) accorde également une place relativement importante à la vie et à l'œuvre principale de Madách, auquel il confère le statut de philosophe, proche de Hegel, Nietzsche et Bergson. On aura remarqué que Wilpert s'inspire ici du chapitre consacré à Madách et à sa *Tragédie* par Johann Andritsch. Signalons enfin qu'en 1976 est rééditée l'encyclopédie des mythes littéraires d'Elisabeth Frenzel, laquelle intègre la *Tragédie*, en la traitant toutefois uniquement dans le chapitre consacré au mythe de la création.

Ce tour d'horizon montre que les encyclopédies générales et littéraires fonctionnent, à peu d'exceptions près, en réseau fermé, sans contact avec la pratique théâtrale vivante et avec la recherche universitaire, à l'exception du prestigieux Kindler, lequel présente même Madách comme précurseur de la littérature moderne. A une époque, où la réception connaît une phase de stagnation, les principaux dictionnaires spécialisés continuent à considérer l'écrivain hongrois comme un grand auteur classique de la littérature européenne.

VIII.3 Tentatives de réception en République démocratique allemande (1961–1977)

Le débat idéologique une fois clos en Hongrie, en faveur de Madách,¹³⁶³ les prémices sans lendemain d'une représentation de la *Tragédie* par le *Volkstheater* de Rostock nous sont signalées par un bref article du journal hongrois *Esti Hirlap*.¹³⁶⁴ Nous apprenons ainsi l'existence, pour la fin de la saison de 1961, d'un projet impliquant le célèbre décorateur hongrois, Mátyás Varga,¹³⁶⁵ invité à Rostock. Il s'agissait par conséquent d'une collaboration hungaro-allemande.

L'article consacré à Madách dans le *Meyers Neues Lexikon* publié à Leipzig (1963)¹³⁶⁶ témoigne également de contacts avec la Hongrie. En effet, il ne contient pas d'erreurs d'ordre biographique et précise que la *Tragédie* fait partie des drames les plus joués en Hongrie, passant toutefois sous silence son statut longtemps controversé par les idéologues du marxisme.

La tentative suivante pour faire connaître le drame national hongrois au public est-allemand date de l'année 1968. Un quotidien hongrois rend compte d'entretiens de Tamás Major avec Wolfgang Heinz, intendant du *Deutsches Theater*, dans le but de préparer un échange.¹³⁶⁷ Le projet ne se réalise qu'en 1970. Dans le prolongement d'une tournée à Prague, Varsovie, Moscou et Leningrad¹³⁶⁸ en 1967, le Théâtre National Hongrois présente la *Tragédie* le 30 septembre et le 1^{er} octobre à Leipzig, puis les 3 et 4 octobre 1970 à Berlin-Est.¹³⁶⁹

S'agissant de représentations en hongrois, la compréhension de la pièce est assurée par la traduction simultanée au moyen d'écouteurs et, selon le témoignage d'un comédien, pour une partie des spectateurs, par la lecture de la traduction¹³⁷⁰ de Jenő Mohácsi, dans l'adaptation de Géza Engl.¹³⁷¹ Le metteur en scène et le comédien incarnant Lucifer était Tamás Major, mentionné précédemment.¹³⁷² Dans l'intervalle, il avait mis la *Tragédie* au service de l'idéologie marxiste en présentant la scène du phalanstère comme une satire du régime nazi.¹³⁷³ Il est fort probable que c'est cette version qui avait été jouée lors de la tournée. Comme les nombreux rappels des acteurs (dix-sept) l'indiquent, le succès de la représentation berlinoise fut remarquable. S'agissant des jugements portés sur la vision du monde qui sous-tend le drame, les avis furent diamétralement opposés : selon Hans Anselm Perten, intendant du *Deutsches Theater*, la *Tragédie* était une œuvre optimiste,¹³⁷⁴ alors que le critique de la *Berliner Zeitung*, Helmut Ulrich, vilipendait son pessimisme, caractéristique de l'époque de sa genèse. Ce même commentateur vanta toutefois l'actualité frappante ainsi que les aspects progressistes et critiques de l'œuvre, mis en valeur par l'extrême sobriété des décors.¹³⁷⁵ On peut mesurer la distance qui sépare cette évaluation positive de la *Tragédie* de sa condamnation par la critique marxiste quinze ans auparavant.

En dépit de ces jugements favorables, la mise en scène hongroise ne trouva pas d'imitateurs est-allemands. Il n'y a pas lieu de s'en étonner si l'on considère le scepticisme de Madách quant à la bonté de l'homme et à sa perfectibilité. Semblable scepticisme vaut à cette époque à maint écrivain et poète est-allemand d'être condamné au silence.¹³⁷⁶ Le succès berlinois eut pour modeste effet cette mention élogieuse de Madách dans un dictionnaire de théâtre publié en 1977 à Berlin-Est : « malgré des accents pessimistes, Madách reste sur des positions humanistes et clôt la pièce par une perspective d'avenir, les paroles : Lutte et aie confiance ». ¹³⁷⁷ Toutefois, l'article contient de nouveau des erreurs biographiques et passe sous silence la tournée du Théâtre National Hongrois, tandis qu'il mentionne une nouvelle mise en scène de Tamás Major à Budapest au début des années 1970. Adeptes des principes dramaturgiques de Konstantin S. Stanislavsky, dominants en RDA entre 1946 et 1955, puis de ceux de Bertolt Brecht, ce metteur en scène hongrois jouissait d'une grande popularité. Cette contradiction confirme notre observation, selon laquelle les articles de dictionnaires ne sont pas le fruit de recherches systématiques.

Les raisons du manque d'enthousiasme des cercles littéraires est-allemands résident également dans la structure thématique de la *Tragédie*. En effet, les trois récits mythiques qu'elle revisite n'ont guère cours en RDA. Les deux mythes proprement religieux, celui d'Ahasvère et celui de la création, sont bannis pour des raisons idéologiques. Pour ce qui est de la désaffection envers le mythe de *Faust*, elle s'explique, d'une part, par les éléments religieux que les théoriciens de la littérature marxiste réduisent à une valeur purement esthétique.¹³⁷⁸ D'autre part, elle est motivée par la vision marxiste et pessimiste du

Faust qu'en donne Hanns Eisler dans son libretto *Johann Faustus* (1952). Selon André Dabiez, dans la version de Hanns Eisler, « Faust ne manifeste plus que le tragique de l'humanisme en échec, de l'individualisme sans issue ». ¹³⁷⁹ Néanmoins, le livret d'Eisler déclenche de violentes protestations, publiées dans le quotidien officiel *Neues Deutschland*. C'est en vain que Brecht prend la défense de son ami, alléguant que, contrairement au *Faust*, cet opéra est une tragédie, et que son l'intrigue, tout comme son protagoniste, diffèrent du modèle goethéen. ¹³⁸⁰ La querelle décourage le compositeur d'achever la musique de son opéra. Quant au *Faust* de Goethe, les mises en scène se succèdent surtout depuis la célèbre version de Gründgens en 1956/7 à Hambourg. Les plus mémorables adaptations est-allemandes sont celle du *Faust I* au *Deutsches Theater* (1954) par Wolfgang Langhoff, critiquée en Allemagne de l'Ouest pour sa forte teneur idéologique, et celle de Wolfgang Heinz (1968), qui déclenchera un scandale mémorable en RDA pour avoir transformé le drame en comédie. ¹³⁸¹

VIII.4 Redécouverte de Madách en Autriche (1956–1970)

En Autriche, la *Tragédie* connaît une éclipse de presque vingt ans. Entre 1937 ¹³⁸² et 1956, aucune forme de réception n'a pu en effet être démontrée. ¹³⁸³ Des événements politiques lourds de conséquence expliquent ce silence. Après l'*Anschluss* et les années de guerre, l'Autriche reste jusqu'en 1955 sous le contrôle des Alliés. ¹³⁸⁴ Le partage du pays en quatre zones retarde considérablement le processus de reconstruction. Allant de pair avec l'évolution technique, la croissance économique ne débute, par conséquent, que dans les années 60.

Le paysage littéraire autrichien est également différent de celui de l'Allemagne fédérale. D'une part, les auteurs marquants de l'Allemagne de l'Ouest comme Borchert, Böll et Brecht ¹³⁸⁵ sont exclus. En 1948, le critique littéraire de la revue *Neues Österreich*, Otto Basil, commente la situation en ces termes : « les contemporains perfides et gênants : les Bruckner, Brecht, Zuckmayer, Horváth, Csokor, Hochwälder, nous les enterrons provisoirement ». ¹³⁸⁶ D'autre part, les années d'après-guerre se caractérisent par l'absence de tensions entre les différentes générations d'écrivains. Les juifs autrichiens ne tardent pas à rentrer, contribuant autant à l'affirmation de la jeune littérature qu'à celle de la littérature traditionnelle. Songeons, par exemple, à l'écrivain et éminent critique de théâtre Hans Weigel et à son collègue Friedrich Torberg. Le premier rentre de son exil suisse en 1946, le second en 1951. Même ceux qui ne reviennent pas, comme Johannes Urzidill, ou ceux qui sont nés dans l'un des Etats successeurs de l'Empire, comme Paul Celan, restent attachés à l'Autriche. D'autres écrivains, originaires de Serbie ou de Hongrie, comme Milo Dor et György Sebestyén, expriment leur attachement en faisant de l'Autriche leur terre d'élection. Enfin, après une brève période où les tendances à renouer avec la tradition et à s'ouvrir simultanément à une littérature moderne ¹³⁸⁷ s'étaient contrebalancées, la tradition, c'est-à-dire l'idée culturelle autrichienne, devient prépondérante. Préparée par

les historiens de la littérature Josef Nadler et Otto Rommel, cette idée avait été entretenue, avant l'effondrement de l'Autriche-Hongrie, par les écrivains Hermann Bahr, ¹³⁸⁸ Hugo v. Hofmannsthal ¹³⁸⁹ et Richard Schaukal, ¹³⁹⁰ puis, sous la Première République, par Oskar A. H. Schmitz, ¹³⁹¹ Anton Wildgans ¹³⁹² et Leopold Adrian. ¹³⁹³ Dans les années 1950, l'historien de la littérature ouest-allemand, Gerhard Baumann, est le premier à étayer cette thèse de la continuité et de l'intemporalité de la littérature autrichienne, ¹³⁹⁴ suivi par Helmut Olles, ¹³⁹⁵ Josef Strelka ¹³⁹⁶ et Kurt Adel. ¹³⁹⁷ Leurs travaux mettent en évidence les *leitmotive* de l'héritage catholique baroque, à savoir le rapport étroit avec la mort, la confiance dans la grâce et la nature, l'attachement à la patrie et à la nation, ¹³⁹⁸ ainsi que la stabilité, entraînant le rejet de la dialectique et de la violence. ¹³⁹⁹

La réception de la *Tragédie* faisant partie intégrante de la tradition de la Première République, voire de celle de l'Autriche-Hongrie, sa renaissance peut débuter dès la fin des années 1950. Le premier signe visible d'un réveil d'intérêt pour Madách est un article dans le mensuel *Wort und Wahrheit* peu après l'échec du soulèvement de 1956. L'auteur en est un Hongrois exilé, l'historien de la littérature Attila Fáj. Un second article est publié dans l'hebdomadaire *Die Furchen*, ¹⁴⁰⁰ dont le rédacteur en chef est Friedrich Heer, ¹⁴⁰¹ l'un des nombreux partisans de la thèse de la stabilité et de la continuité de la littérature autrichienne. A l'occasion du 76^e anniversaire de la première hongroise de la *Tragédie*, Gerhard Wahl propose dans cet article une présentation du drame et une rétrospective de sa réception dans l'aire linguistique germanophone. Il espère par ailleurs inciter les spécialistes du film à découvrir l'œuvre hongroise : « A vrai dire, il est surprenant que le cinéma n'ait pas encore découvert cette œuvre. Compte tenu de l'infinie richesse d'idées et de visions poétiques qu'elle recèle et des possibilités qu'elle offre le film, un réalisateur talentueux devrait savoir en faire un chef-d'œuvre qui serait digne du grand modèle ». ¹⁴⁰² Cet appel n'a pas été entendu des milieux du cinéma. Par contre, pour la même année est attesté un premier projet de représentation de la *Tragédie* à Vienne. Quatre articles de journaux hongrois en rendent compte. ¹⁴⁰³ Le nouveau directeur du *Burgtheater*, Ernst Häussermann, ¹⁴⁰⁴ l'annonce en effet lors d'une conférence de presse pendant la saison 1959/60. Adolf Rott, directeur sortant, est chargé de la mise en scène. ¹⁴⁰⁵ Ces deux personnalités connaissaient le drame de Madách de longue date. Häussermann tenait un petit rôle, celui de Kimon, dans la mise en scène de Hermann Röbbeling en 1934. Par ailleurs, il avait noué peu après des contacts personnels avec la Hongrie : en 1935, il joua un rôle dans un film hongrois célèbre. ¹⁴⁰⁶ Enfin, pendant son exil américain, il fut l'assistant personnel de Max Reinhardt, ¹⁴⁰⁷ lequel s'était intéressé à la *Tragédie*. Rott, lui, originaire de Wuppertal, avait travaillé à Berlin, Hambourg et Danzig, avant de devenir en 1937 professeur au *Reinhardt-Seminar* et metteur en scène au *Burgtheater*. ¹⁴⁰⁸ Pour quelle raison le projet de 1959 a-t-il été abandonné ? En l'absence d'explications, il nous semble que le départ de Rott pour l'Allemagne fédérale a pu en être responsable.

A première vue, l'horizon d'attente littéraire de l'époque est en effet favorable à une mise en scène de la *Tragédie*. Tout d'abord, les Autrichiens n'ont pas la même réticence à l'égard des mythes que les Allemands.¹⁴⁰⁹ En 1959 est joué aux *Salzburger Festspiele* un mystère moderne, le drame *Jeudi (Donnerstag)* de Fritz Hochwälder,¹⁴¹⁰ nouvelle adaptation du mythe de *Jedermann*, « dans le style des 'mystères' modernes, inauguré naguère par Hoffmannsthal ».¹⁴¹¹ Pour André Dabezies, il s'agit d'un *Faust aux enfers* procédant « d'une ancienne tradition viennoise et d'une conception typiquement baroque du spectacle et de la figuration symbolique des forces du bien et du mal. Mais les symbolismes anciens se voient modernisés [...] ; c'est la personnalité qui est menacée dans notre société technicienne et amie du confort¹⁴¹² ». Pour ce qui est du *Faust* de Goethe, il jouit d'une grande popularité. Au programme des théâtres depuis 1948 à Vienne,¹⁴¹³ à Salzbourg depuis 1961 (*Faust I*) et 1963 (*Faust II*), il est même transposé en dialecte autrichien par Alois Grasmayr (1949).

Autre facteur favorable : le souvenir de la *Tragédie* demeure vivant non seulement dans les milieux théâtraux autrichiens, mais aussi dans le monde universitaire : en 1961 une thèse de doctorat, intitulé *Madáchs 'Tragödie des Menschen' in ihrer Begegnung mit der deutschen Geisteswelt*,¹⁴¹⁴ est achevée à l'Université d'Innsbruck. Son auteur, le chercheur allemand Dieter Lotze¹⁴¹⁵ justifie son entreprise en ces termes : « En 1941, un jeune spécialiste des études théâtrales, Wolfgang Margendorff, écrivait dans sa thèse : 'L'auteur de ce travail compte compléter le présent ouvrage après la guerre par une annexe où les sources et les œuvres qui ont influencé particulièrement la *Tragédie* seraient présentées en détail' ».¹⁴¹⁶

Cette seconde thèse de doctorat prolonge, pour l'essentiel, les recherches sur les modèles littéraires et philosophiques de Madách, recherches effectuées jusqu'alors uniquement en Hongrie. Le plus approfondi des travaux antérieurs, celui de Géza Voinovich, avait été partiellement traduit par Jenő Mohácsi en 1935.¹⁴¹⁷ Lotze examine la *Tragédie* sous trois aspects : comme drame de l'individu faustien, comme vision de l'histoire et comme philosophie religieuse. Ce faisant, il prend position sur la question de l'influence de Goethe, Hegel, Büchner et Feuerbach. S'inspirant de la méthode de recherche dite morphologique, laquelle conçoit l'œuvre littéraire comme une totalité indissociable, l'analyse de Lotze démontre l'unité de la *Tragédie*.¹⁴¹⁸ Les idées véritablement novatrices sont l'examen des allusions à l'histoire de la Hongrie contemporaine¹⁴¹⁹ et l'affirmation que le drame hongrois a exercé une influence sur la littérature allemande.¹⁴²⁰ S'agissant du travail universitaire d'un jeune inconnu, ce constat avait peu de chances d'être entendu, encore moins de faire progresser la réception de Madách.

Il en va autrement de l'adaptation de l'écrivain autrichien Rudolf Henz.¹⁴²¹ Ce nouveau travail de réception reproductive contribue largement à une nouvelle vague de réception de la *Tragédie*. Il est lié, comme celui de Lotze, à un épisode antérieur du transfert. Précédant de peu la mise en scène de la *Tragédie*,

l'un des drames de Henz¹⁴²² avait été représenté au *Burgtheater* en 1934, l'année où Hermann Röbbeling avait mis en scène la *Tragédie*. En l'absence d'autres précisions, il nous semble que Henz pourrait avoir découvert la *Tragédie* à cette occasion, à moins que cela n'ait été lors de sa diffusion par la radio viennoise en 1930. Auteur lui-même de pièces radiophoniques et directeur de la radio autrichienne à partir de 1932, Henz a eu probablement connaissance de cette adaptation radiophonique qui avait été couronnée de succès. Cet écrivain est l'un des représentants de la grande dramaturgie religieuse comme vision du monde.¹⁴²³ Il appartient à cette catégorie d'écrivains auxquels Calderon a inspiré des œuvres, dont *Ein kleines Welttheater* est l'archétype, qui s'inscrit dans la lignée de Hofmannsthal. Sa foi catholique n'est pas un obstacle à un regard critique sur les moments sombres de l'histoire de l'Église.¹⁴²⁴

Ne maîtrisant pas le hongrois, Henz se borne à une adaptation de la traduction de Jenő Mohácsi et prend de grandes libertés par rapport à l'original. Bien que conservant tous les tableaux, son travail ampute le texte de Madách d'une moitié de sa longueur¹⁴²⁵ et le transpose en prose, à l'exception des trois tableaux qui forment le cadre mystique. Par ailleurs, il rajoute des dialogues, quitte à modifier la psychologie des personnages,¹⁴²⁶ transforme de nombreux passages exprimant les idées importantes de l'auteur.¹⁴²⁷ La fin de chaque tableau est modifiée pour que ce soit Lucifer qui prenne l'initiative d'une nouvelle expérience. Ce faisant, Henz transforme Adam en personnage passif qui ne fait que suivre son guide diabolique. En outre, Henz donne à voir sa propre vision conservatrice. Il prête à Adam une attitude méprisante vis-à-vis du prolétaire,¹⁴²⁸ puis purement critique face à l'État du phalanstère,¹⁴²⁹ créant l'impression que Madách était un anticommuniste farouche. Enfin, par endroits, le choix de certains termes trahit la méconnaissance du sens profond de l'œuvre. Ainsi, dans le tableau d'Athènes qui illustre la corruption du citoyen libre, Madách fait prononcer à Miltiade, victime des démagogues, la mise en garde adressée à son épouse : « Si tu éduques mon fils à devenir un citoyen, tu es folle ». Henz, lui, remplace le terme clé de « citoyen » par « lutteur ». Notons une dernière liberté par rapport à l'original : Henz dédouble la tentative de suicide, Adam voulant se jeter du haut du *Tower* dès la fin du tableau de Londres.

Cette adaptation fort éloignée de l'original ne sera jamais imprimée, heureusement, osons nous dire. Toutefois, l'admiration de Henz pour la *Tragédie*¹⁴³⁰ nous renvoie au caractère complexe et contradictoire de l'œuvre. A l'inverse de son compatriote et coreligionnaire, Edouard Hlatky, Henz ne la perçoit pas comme hérétique. Sceptique à l'égard du progrès, Henz est fasciné par l'attitude de Madách « à une époque où les philosophes et les gens ordinaires, en tout cas tous les 'réalistes', croyaient à un progrès éternel de l'humanité ».¹⁴³¹ Par ailleurs, selon lui, Madách étant croyant, son pessimisme « ne débouche pas sur l'absurde, et surtout pas sur le nihilisme complet ».¹⁴³² Adam « est fortifié [...] par les mots qui concluent la fin de la *Tragédie* : 'Homme, lutte et aie confiance !' »

– Peut-il y avoir pour nous aujourd’hui, face à un avenir très sombre, un autre encouragement plus fort ? ».¹⁴³³

L’adaptation de Henz servira de base à trois manifestations culturelles autour de la *Tragédie de l’homme*. Tout d’abord, en 1963, le projet d’une mise en scène resurgit au *Burgtheater*, où une nouvelle personnalité favorable à la cause de la *Tragédie* occupe entre-temps un poste clé. Friedrich Heer, nommé premier metteur en scène du *Burg*, connaît sans aucun doute la *Tragédie*, ne serait-ce que par l’article de Gerhard Wahl dans la *Furche*, dont il est rédacteur en chef. Quatre journaux hongrois annoncent l’événement, attendu avec impatience en Hongrie.¹⁴³⁴

Si ce second projet de mise en scène n’aboutit pas non plus, il trouve cependant une forme modeste de réalisation à Vienne, le 22 novembre 1964. A l’occasion du centenaire de la mort de Madách, un spectacle intitulé *La Tragédie de l’homme et son auteur* est donné à l’*Akademietheater*.¹⁴³⁵ deuxième scène du *Burgtheater*. Quatre tableaux du drame, tirés de l’adaptation de Henz, y sont joués, encadrés par deux conférences et par la récitation de six poèmes de Madách.¹⁴³⁶ Au nombre des acteurs se trouve Heinz Woester, l’Adam de la reprise de la *Tragédie* au *Burgtheater* en 1936 et 1937. Friedrich Heer prononce le discours introductif. La présence de József Waldapfel, professeur marxiste de l’université de Budapest, est une preuve de l’ouverture d’esprit de Heer et laisse présumer que l’incitation vient de Hongrie, où le centenaire de la mort de Madách donne lieu à des festivités.

Une manifestation aussi limitée, d’une heure et demie, ne peut et ne veut pas prétendre refléter la richesse d’idées du drame de Madách. Selon la seule étude qu’elle suscite, « ce n’était qu’un échantillon du sens profond de la *Tragédie*. Au mieux, quelques aspects partiels sont mis en évidence. La *Tragédie* fut réduite d’une part à un phénomène national-révolutionnaire, d’autre part au statut d’un poème d’humanité dont le but est la fraternité des peuples. Les organisateurs du programme n’ont quasiment rien fait pour présenter la teneur et la fonction de la *Tragédie* ». ¹⁴³⁷ L’auteur de l’article, Tibor Simányi, Hongrois de l’émigration, se charge de combler cette lacune par un résumé détaillé de la *Tragédie*, dans lequel il fait œuvre de pionnier en attirant l’attention sur les affinités entre le tableau du phalanstère et deux romans de science-fiction, traduits en allemand dans les années 50, *Le meilleur des mondes* d’Aldous Huxley et *1984* de George Orwell. Ces anti-utopies font partie des best-sellers dans l’Autriche de cette époque.¹⁴³⁸

Malgré ses dimensions modestes, cette matinée, consacrée pour la première fois à l’œuvre dramatique et poétique de Madách, semble avoir préparé le terrain à une nouvelle adaptation plus complète de la *Tragédie*. Le 27 mai 1965,¹⁴³⁹ la version de Henz est diffusée par ORF-Vienne. La durée de l’adaptation radiophonique, 97 minutes, est comparable à celle de Munich en 1931. Le metteur en scène est Otto Ambros, les protagonistes Helmut Janatsch (Adam), Maria Emo (Ève) et Ernst Meister (Luzifer); la musique est l’œuvre d’Otto Walter. Cette

adaptation ne pouvait pas passer inaperçue, tous les participants étant des artistes renommés, à commencer par le metteur en scène, connu également comme comédien, ainsi que comme auteur de pièces radiophoniques et de libretti.¹⁴⁴⁰ Helmut Janatsch (1918–1989) et Maria Emo (1936) étaient membres du *Burgtheater* et acteurs de cinéma célèbres. Ernst Meister (1926–1986), lui, était membre du *Wiener Volkstheater* et récitant radiophonique, renommé en dehors des frontières de l’Autriche pour sa maîtrise de la technique oratoire. Néanmoins, malgré d’intenses recherches, nous n’avons pas pu découvrir le moindre écho médiatique de cette diffusion radiophonique. Mais elle est certainement un nouveau pas vers la réalisation d’une mise en scène, annoncée depuis 1959. Le 22 mai 1967, la troupe du *Burgtheater* présente en effet la *Tragédie* au *Theater an der Wien*, dans le cadre d’un festival d’une semaine, intitulé « Unsere Nachbarn an der Donau » (Nos voisins des bords du Danube).¹⁴⁴¹ Le metteur en scène allemand Ulrich Erfurt, réputé pour ses mises en scène de Brecht et sa version musicale du *Faust II* à Bad Hersfeld (Hesse), est chargé de l’adaptation théâtrale.¹⁴⁴² Le texte retenu est celui de Rudolf Henz, moins tronqué qu’en 1965, comme l’atteste la durée de la représentation (deux heures et demie).¹⁴⁴³ Le tableau de l’univers, absent des quatre mises en scènes précédentes, est maintenu, sous la forme d’un vol d’astronautes, alors que le tableau de Prague II et celui de la terre refroidie sont omis. L’enthousiasme de Madách pour la Révolution française et l’échec de la science,¹⁴⁴⁴ élément clé de l’utopie madáchienne, se trouvent ainsi écartés. Reflétant le goût de l’époque pour le jazz et la comédie musicale, la musique, composée par Peter Janssens,¹⁴⁴⁵ ne ressemble à celle d’aucun compositeur antérieur. Les décors sont de Lois Egg, les costumes d’Erni Kniepert, la chorégraphie de Gerhard Senft.¹⁴⁴⁶ Les trois rôles principaux sont interprétés par des comédiens réputés en Autriche et en Allemagne : Sebastian Fischer¹⁴⁴⁷ (Adam), Sonja Sutter¹⁴⁴⁸ (Eva) et Alexander Trojan¹⁴⁴⁹ (Luzifer).¹⁴⁵⁰ La préparation du public est assurée par une conférence de Dezső Keresztury au *Collegium Hungaricum* de Vienne, en présence de Rudolf Henz et de comédiens qui jouent des extraits de la pièce.¹⁴⁵¹

La longue gestation de cette mise en scène ne se révéla malheureusement pas un gage de succès. Non pas que la *Tragédie* fût sifflée par le public. Les spectateurs de la première se montrent attentifs, intéressés même, et applaudissent vigoureusement. Les trois reprises prévues ont bien lieu, mais les critiques s’avèrent impitoyables. La modernité de la mise en scène est leur cible principale : « Pseudo-modernisme qu’il ne faut pas prendre au sérieux et qu’il faut oublier rapidement ». ¹⁴⁵² Ou bien : « Tout ne va pas mieux avec la musique de jazz », ¹⁴⁵³ jeu de mots fondé sur le dicton allemand « Mit Musik geht alles besser ». Paul Blaha, critique de théâtre renommé,¹⁴⁵⁴ écrit : « La musique est jolie, mais elle ne convient pas [...] Une orgie romaine devient une torture, la cour de Rodolphe II obéit à une cérémonie de cabaret. Le ballet de la révolution se noie dans un sang d’opérette ». ¹⁴⁵⁵ Un autre critique attire l’attention sur le fait qu’il s’agit de « l’arrangement ‘ moderniste ’ d’une adaptation. [...] Nous avons vu le Madách

de Henz et d'Ulrich Erfurt. [...] Le résultat était d'autant plus ambivalent ». ¹⁴⁵⁶ Ces commentaires mettent en évidence que la forme théâtrale présentée avait peu de chose en commun avec le texte de Madách et que le procédé consistant à présenter une œuvre du XIX^e siècle en costume d'avant-garde était inconvenant. Selon le témoignage de l'article humoristique de Paul Blaha, la musique moderne avait parfois produit un effet comique involontaire. Autre conséquence non moins néfaste : la présence massive de l'élément musical gâtait le jeu des comédiens. Privés de leur spontanéité verbale, ils ne pouvaient pas jouer leurs rôles avec conviction : « La camisole de force de la stylisation étouffe toute humanité », ¹⁴⁵⁷ écrit un critique. « La dernière mise en scène du *Burgtheater* donnait l'impression d'un exercice exécuté sous la contrainte, auquel aucun des participants ne voulait vraiment croire ». ¹⁴⁵⁸ En outre, les acteurs, selon certains, n'étaient pas à la hauteur : « Sebastian Fischer et Sonja Sutter devaient interpréter des chansons romaines répréhensibles sans être vraiment des chanteurs nés ». ¹⁴⁵⁹ La version musicale du *Faust II* n'avait d'ailleurs pas non plus obtenu de succès. Un critique y fait allusion : Erfurt « avait appliqué ici aussi la méthode de distanciation qu'il avait expérimentée sur le *Faust* de Hersfeld ». ¹⁴⁶⁰

Autre particularité de cette mise en scène : renouant avec la tradition inaugurée par Németh en 1937, elle multiplie les interludes dansés. D'où l'emploi fréquent chez les critiques des termes de « revue » et de « show ». Empêchant l'identification avec les personnages, ce procédé, d'emblée difficile, crée une distance supplémentaire entre les spectateurs et la pièce : « ce show d'une expérience humaine ne captive pas, ne touche pas. Cela reste du théâtre savant », ¹⁴⁶¹ écrit le critique de *l'Express*, se faisant par là le porte-parole d'une conception traditionnelle, prédominante dans le théâtre autrichien de l'époque.

Un autre critique, loin de blâmer le manque d'identification de Sonja Sutter avec son rôle, l'approuve et juge cette distanciation légitime. ¹⁴⁶² Le recours à la terminologie brechtienne met en évidence que ce critique reconnaît le style de mise en scène des pièces de Brecht. Un autre encore sait gré à Rudolf Henz d'avoir mis en valeur le caractère didactique (das « Lehrstückhafte ») de la *Tragédie*. ¹⁴⁶³ Par ailleurs, cette familiarité des critiques avec la technique d'art dramatique de Brecht ne manque pas de surprendre dans la mesure où la réception de ce dernier en Autriche n'avait véritablement débuté qu'en 1963 ¹⁴⁶⁴ dans les théâtres de province, en particulier au *Landestheater* de Linz. Le *Burgtheater*, quant à lui, ne présentera *La vie de Galilée* qu'en 1966. ¹⁴⁶⁵

Il semble clair à présent que la sévérité des critiques de 1967 s'explique, pour l'essentiel, par la mise en scène jugée inadéquate. En outre, l'écart entre la forme moderne et le contenu classique avait accentué l'impression que la *Tragédie* était une œuvre caractéristique du XIX^e siècle. Piero Rismondo, correspondant ¹⁴⁶⁶ de *Die Presse*, critique les « formes théâtrales épigonales et éclectiques », voire « la substance théâtrale de l'œuvre », qui est, selon lui, une « revue ». ¹⁴⁶⁷

Dans ces conditions, l'actualité de la pièce pouvait difficilement être mise en valeur. Seuls deux critiques y sont sensibles. D. Järg du *Volksblatt* souligne la modernité des tableaux du Phalanstère et de l'Univers. ¹⁴⁶⁸ Pour la première fois, Friedrich Schreyvogel, lui-même metteur en scène et dramaturge fécond, ¹⁴⁶⁹ rapproche la *Tragédie* d'un courant philosophique du XX^e siècle : « C'est seulement la forme conventionnelle de la pièce [...] qui empêche de comprendre à quel point le pessimisme de Madách est en accord avec les idées et le vécu de l'être-au-monde de l'existentialisme moderne ». ¹⁴⁷⁰ Schreyvogel fait allusion ici aux dramaturges français, proches de l'existentialisme, qui avaient gagné les faveurs du public autrichien dès les premières années d'après-guerre. *Roméo et Jeannette* de Jean Anouilh fut représenté à Vienne en 1947, *Huis clos* de Sartre un an plus tard à Graz. ¹⁴⁷¹ On aura remarqué que la familiarité avec le mouvement philosophique contemporain permet de ressentir le pessimisme (et l'agnosticisme) de la *Tragédie* comme moderne. Wolfgang Schlachter, sans pour autant se référer à l'existentialisme, soulignera quelques années plus tard la modernité du pessimisme madáchien. ¹⁴⁷²

Compte tenu du fait qu'un seul des treize commentateurs attribue un sens philosophique à la *Tragédie*, ¹⁴⁷³ il n'y a pas lieu de s'étonner que le nombre des critiques à avoir apprécié le texte de Madách soit peu important. Piero Rismondo, écrit : « Il ne sera sans doute jamais possible de montrer clairement sur scène ce qui constitue la vraie valeur de l'œuvre [...] ce n'est que la lecture qui révèle son sens humain profond ». ¹⁴⁷⁴ Paul Blaha évoque la grandeur légendaire de l'œuvre philosophique, ¹⁴⁷⁵ faisant allusion au fait qu'en Autriche la pièce de Madách n'est pas tombée dans l'oubli. Quelques-uns se souviennent effectivement de la mise en scène de 1934 ; un commentateur, Edmund Th. Kauer, évoque même la diffusion radiophonique de 1930. ¹⁴⁷⁶ C'est d'ailleurs ce même critique qui applique à la *Tragédie* les termes les plus louangeux, (« une œuvre puissante », « une œuvre colossale qui garde sa validité » ¹⁴⁷⁷) et qui estime que c'est sous la forme radiophonique qu'elle produisait l'effet le plus puissant.

Pour clore cet aperçu des articles de la presse autrichienne, nous noterons un jugement marginal : le premier rapprochement entre l'auteur de la *Tragédie* et Grillparzer. Un seul parmi les critiques désigne Madách comme le « Grillparzer hongrois ». ¹⁴⁷⁸ Dans la mesure où l'écrivain autrichien est considéré à cette époque comme un épigone de Goethe, il ne s'agit pas là, sans doute, d'un compliment. ¹⁴⁷⁹

Le bilan de cette nouvelle adaptation est donc, dans l'ensemble, négatif, tant du point de vue de l'adaptation que de celui de la mise en scène, le « traducteur » ayant adapté le texte de la *Tragédie* à sa vision du monde conservatrice, le metteur en scène, lui, l'ayant emprisonné dans des formes dramaturgiques d'avant-garde. Eu égard à ce constat, on est en droit de s'étonner qu'en plus des trois représentations programmées, la pièce ait connu deux reprises ultérieures, l'une en juin 1969, ¹⁴⁸⁰ l'autre en janvier 1970. ¹⁴⁸¹

Ajoutons, pour conclure, que même une traduction et une adaptation théâtrale plus adéquates risquaient de trouver peu de résonance, l'horizon d'attente littéraire des années 60 s'étant avéré peu favorable à la réception d'une œuvre du XIX^e siècle. La notion de « Bildungstheater », figurant dans le titre d'une des critiques,¹⁴⁸² exprime bien cette nouvelle distance prise à l'égard des classiques.¹⁴⁸³ Un regard sur la réception de Goethe à la même époque semble illustrer la pertinence de cette hypothèse. En 1967, une mise en scène du *Faust* au *Burgtheater* eut également peu de succès. Selon la commentatrice citée à l'instant, le public s'y ennuyait encore davantage qu'à la représentation de la *Tragédie*.¹⁴⁸⁴

Embrassant du regard cette brève période de huit années, pendant laquelle la réception de Madách ne cesse de s'intensifier, on comprend qu'elle soit due à un médiateur individuel, l'homme de lettres remarquablement actif qu'était Rudolf Henz. Sa réception reproductive innove à plus d'un titre : Henz est le premier écrivain exclusivement germanophone à concevoir le projet de retraduire la *Tragédie* et à l'adapter aussi librement. Pour ce qui est de la mise en scène, elle est réalisée, également pour la première fois, par un metteur en scène d'avant-garde. La *Tragédie* est faussée, aliénée doublement dans sa forme textuelle et dans sa dimension scénique. Le résultat de la collaboration d'Erfurt et de Henz n'était par conséquent pas de nature à favoriser la poursuite du processus de transfert, laissant l'impression que ce drame était un classique, certes, mais devenu poussiéreux. D'où la période de silence relativement longue qui suit cette adaptation. Néanmoins, certains critiques, ayant découvert l'œuvre dans une forme plus adaptée ou plus ouverts sur d'autres cultures, réaffirment son statut de classique européen.

Quant à la seconde thèse de doctorat évoquée, elle constitue le premier exemple d'une motivation puisée dans l'œuvre d'un prédécesseur et nous enseigne que certaines formes de réception productive ou reproductive agissent à la manière d'une graine germant après plusieurs décennies. Cette étude confirme donc qu'il existe, en règle générale, un lien entre un nouvel événement dans l'histoire de la réception et un événement antérieur. Par ailleurs, l'existence de cette thèse met en évidence une autre caractéristique du processus de réception, à savoir qu'un travail souterrain de réception reproductive peut se produire dans des périodes de creux apparent.

Chapitre IX

1981–2003 : VERS UN AUTHENTIQUE REGAIN D'INTÉRÊT ?

IX.1 Une nouvelle vague de réception en Autriche (1982–1998)

A l'inverse de ce qui s'était passé pendant la période précédente, le premier événement marquant de la réception de Madách dans les années 80 est l'œuvre d'un médiateur d'origine hongroise : György Sebestyén.¹⁴⁸⁵ Issu d'une famille à double appartenance, Sebestyén quitte la Hongrie en 1956 pour Vienne, où il devient un écrivain de langue allemande. En 1982, il achève une traduction métaphrastique de la *Tragédie*.¹⁴⁸⁶ Dans sa préface, il précise que son travail se veut un message à l'homme d'aujourd'hui, à ses contemporains. Placé devant le choix de faire entendre une langue harmonieuse ou le contenu, il se décide pour le contenu.¹⁴⁸⁷ Tout en cherchant à éviter un vocabulaire hérité du romantisme, Sebestyén reste fidèle à l'original en traduisant la totalité des 15 tableaux et en maintenant, par endroits, les rimes et les vers iambiques. Néanmoins, il remanie la *Tragédie* plus qu'il ne la traduit, dans la mesure où il « substitue au style de l'original une langue théâtrale moderne ». ¹⁴⁸⁸

Dans un premier temps, Sebestyén destine son travail à une diffusion radiophonique donnée à Salzbourg, le 6 novembre 1982.¹⁴⁸⁹ A l'occasion du 150^e anniversaire de la mort de Goethe, le philologue d'origine tchèque Roman Rocek fait en effet diffuser une série de drames influencés par le *Faust*. Heinz Wilhelm Schwarz¹⁴⁹⁰ est chargé de la mise en scène. Les rôles principaux sont interprétés par Michael Vogler (Adam),¹⁴⁹¹ Elfriede Irall (Ève)¹⁴⁹² et Karl Holtzmann (Lucifer). Pour la première fois, on renonce à une musique d'accompagnement.¹⁴⁹³ Comme la durée de la diffusion (deux heures) l'indique, les omissions sont moins nombreuses qu'en 1931 à Munich et en 1965 à Vienne. Malgré la célébrité du traducteur, du metteur en scène et des comédiens, cette émission radiophonique est ignorée par les critiques.

IX.1.1 Klagenfurt, Stadttheater (1983)

La seconde raison incitant Sebestyén à achever sa traduction est l'approche du centenaire de la première mise en scène hongroise de 1883. A cette occasion, le Théâtre National invite des théâtres hongrois et étrangers ayant mis en scène la *Tragédie* à se produire à Budapest. Le directeur du théâtre municipal de Klagenfurt, Herbert Wochinz,¹⁴⁹⁴ accepte de représenter la *Tragédie*, en accord avec son metteur en scène, Tamás Ferkai. Hongrois d'origine, ce dernier est heureux de pouvoir porter à la scène ce chef-d'œuvre de la littérature de son pays na-

tal.¹⁴⁹⁵ La première a lieu le 6 octobre 1983. Soucieux de ne pas fausser le message de Madách, Ferkai conserve les 15 tableaux, tout en supprimant certains passages afin de réduire la durée de la représentation à trois heures. Ainsi le deuxième tableau de Prague est certes maintenu, mais réduit à quelques phrases. Un entracte a lieu après le 7^e tableau (Constantinople). Autre particularité de cette mise en scène : Ferkai modernise le premier tableau en supprimant le chœur des anges et en rendant sensible l'arrogance du Seigneur par la mise en relief de sa ressemblance avec un souverain autocratique. Ferkai souligne donc l'intention satirique de Madách et met en évidence son engagement politique. Lucifer, quant à lui, est présenté comme « un partenaire égal de Dieu, un révolutionnaire et un philosophe, [...] dont les conceptions sont au fond pertinentes ».¹⁴⁹⁶ Les décors et les costumes de Peter Umbach se caractérisent par une recherche de sobriété.¹⁴⁹⁷ Lucifer, par exemple, porte toujours le même vêtement. Les projections sur le fond de la scène restent identiques, seul un nouvel élément, suspendu ou glissé, signale les changements de lieu.¹⁴⁹⁸ La métamorphose de Kepler en Danton s'opère sous les yeux du public.¹⁴⁹⁹ Dans le tableau du phalanstère, les ordres sont donnés par un téléviseur et des bruits d'ordinateur se font entendre. La triade Adam-Ève-Lucifer est composée de deux jeunes comédiens et d'un acteur expérimenté, Walter Holub (Adam) et Elfriede Schüsseleder d'une part, Peter Ertelt d'autre part. Aucune musique ne sert de fond sonore, on a seulement recours à quelques enregistrements, tel qu'un son d'orgue pour signaler la présence de Dieu.

Le public est préparé à la représentation par une véritable campagne publicitaire, sans doute grâce aux deux Hongrois qui connaissent la *Tragédie* depuis leur jeunesse et qui croient à ses chances de succès.¹⁵⁰⁰ La mise en scène est annoncée dans la presse,¹⁵⁰¹ une exposition est consacrée à Madách au *Collegium Hungaricum* de Vienne,¹⁵⁰² un colloque est organisé à l'université de Klagenfurt le 22 mai 1983. Enfin, György Sebestyén et Tamás Ferkai donnent des conférences : le 5 octobre à la maison de la culture de Klagenfurt, le 7 et 11 octobre respectivement à Klagenfurt et à Villach. Les titres de quelques critiques donnent l'impression que, contrairement à la précédente, cette adaptation scénique remporte un grand succès : « *Tragédie* sans faille ni réprobation »,¹⁵⁰³ « *Le Faust* hongrois ? Non, le *1984* hongrois »,¹⁵⁰⁴ « Une prestation excellente »,¹⁵⁰⁵ ou encore « Nouvelle version réussie ».¹⁵⁰⁶ Effectivement, plusieurs critiques reconnaissent des qualités exceptionnelles tant au metteur en scène qu'aux comédiens et au traducteur. « Tamás Ferkai mérite des félicitations à tout point de vue »,¹⁵⁰⁷ écrit la *Kärntner Tageszeitung*. Le jeu des trois protagonistes est souvent mis en valeur. Selon un critique, le succès se fonde sur « la traduction enfin pleinement réussie ». Sebestyén aurait accompli « le miracle d'une version à la fois moderne, claire et poétique », grâce auquel il y avait des chances que le maléfice soit rompu et que la *Tragédie* sorte de l'oubli.¹⁵⁰⁸ Le commentateur de la *Neue Zeitung* affirme aussi que la traduction est le point fort de la nouvelle mise en scène.¹⁵⁰⁹

Une appréciation aussi positive peut paraître inattendue, si l'on sait que plusieurs critiques se souviennent de l'insuccès de 1967. Toutefois, il s'avère que les préjugés négatifs ont davantage servi que desservi la cause de cette nouvelle mise en scène.¹⁵¹⁰ Nombre de critiques se disent en effet étonnés par la modernité de la langue et des idées exprimées dans les tableaux utopiques : « Avouons-le, nous étions un peu sceptiques, peut-on lire dans la revue *Pannonia*, la *Tragédie de l'homme* d'Imre Madách avait vieilli, autant qu'on se souvienne. Une pièce typique du XIX^e siècle, écrite dans une langue versifiée ou plus exactement rimée que nous ne supportons plus aujourd'hui ».¹⁵¹¹

Il est vrai que la représentation dans son ensemble ne justifie nullement un rejet en bloc de la pièce, comme en 1967. Grâce à l'absence d'éléments d'emblée dissuasifs et au maintien de toutes les scènes utopiques, le caractère visionnaire de la pièce ressort et ne manque pas de frapper les critiques. Plusieurs commentateurs vantent « l'actualité étonnante des scènes finales »¹⁵¹² ou « l'interprétation de l'avenir d'une clairvoyance ahurissante ».¹⁵¹³ Pour la première fois dans l'histoire de la réception, de telles remarques se réfèrent au tableau de la terre refroidie. Cette scène, omise en 1967, évoque pour les contemporains des années 1980 la vision de la terre dévastée par une guerre atomique.¹⁵¹⁴ Le tableau de l'univers, présentant Adam comme astronaute perdu dans l'espace, trouve également une plus grande résonance, le public pouvant l'associer à un événement récent : l'échec d'un vol spatial de *Sojuz*.¹⁵¹⁵ Un autre facteur favorisant la perception de l'actualité du drame réside dans la découverte d'affinités entre Madách et des écrivains contemporains ou ressentis comme tels par leur réception à cette époque. La dystopie du Phalanstère évoque pour plusieurs critiques *1984*, le roman de science-fiction de George Orwell. Lothar Sträter et Inge Santner y renvoient de manière explicite par les titres de leurs articles.¹⁵¹⁶ Selon Heinz Gerstinger, la ressemblance entre les deux textes est frappante.¹⁵¹⁷ Ce constat n'est pas nouveau, mais il n'avait été fait, en 1964 et 1967, que par un critique isolé.

Le second auteur auquel fait penser la nouvelle version théâtrale de la *Tragédie* est Bertolt Brecht. Selon la *Kärntner Tageszeitung*, le drame de Madách présente, par sa dialectique, des points communs avec ses pièces.¹⁵¹⁸ Une autre critique compare la langue de Sebestyén à celle du dramaturge allemand.¹⁵¹⁹ La correspondante autrichienne d'un journal suisse admire la « force brechtienne »¹⁵²⁰ qui émane de la pièce.

Il est clair que les analogies avec Orwell et Brecht renforcent l'impression d'actualité, d'autant que la popularité du premier s'était accrue à l'approche de l'année 1984, celle du second grâce à sa réception autrichienne tardive.

Toutefois, ce bilan positif est loin d'être général. Deux critiques abondent en remarques dévalorisantes. Kastner-Trescher ridiculise les scènes d'amour trop répétitives et les maladroitures du décorateur, lequel situe avec trop d'insistance le lieu de l'action. C'est ainsi qu'une inscription « Good food » était censée préciser aux spectateurs qu'on était à Londres.¹⁵²¹ Andreas Weitzer, lui, peint

un tableau caricatural tant des costumes que des mouvements des comédiens et compare la pièce à *La folle histoire du monde* (1981) de Mel Brooks,¹⁵²² parodiant l'histoire de l'humanité de l'Âge de la pierre à la Révolution française. Pour d'autres, qui jugent les scènes historiques naïves, celles-ci évoquent les émissions de la télévision ou de la radio scolaire.¹⁵²³ On admettra que des comparaisons entre la *Tragédie* et un film grand public ou d'autres productions médiocres, fussent-elles à visée pédagogique, font obstacle à une réception équitable. La culture littéraire (et philosophique) des critiques de théâtre a cédé la place à une familiarité avec l'industrie culturelle.

D'autres critiques mettent en question la qualité du jeu des comédiens. Le correspondant de la *Neue Zeitung* reproche à Walter Holub d'avoir été un Adam trop enthousiaste, naïf et sentimental¹⁵²⁴ et ironise sur son apparition en paysan semant son blé, dans le troisième tableau.¹⁵²⁵

Par ailleurs, l'accusation de plagiat du *Faust* refait surface. Oliver vom Hove de la *Presse* déplore « le trait épigonal manifeste », ¹⁵²⁶ Heinz Gerstinger les parallèles directs entre plusieurs scènes.¹⁵²⁷ Le critique anonyme du *Theater-spiegel* rapporte le jugement des histoires de la littérature allemande, selon lequel Madách serait un épigone de Goethe.¹⁵²⁸ En cette année 1983, on peut s'étonner que ni la parodie du *Faust* par Brecht dans *La résistible ascension d'Arturo Ui* (1941), ni son adaptation du *Urfaust* en 1952, ni *Les nouvelles souffrances du jeune Werther* d'Ulrich Plenzdorf (1973), ni les recherches universitaires sur l'intertextualité n'aient contribué à une interprétation plus nuancée. Il est vrai que la première de *Arturo Ui* de Brecht remonte seulement au printemps 1982, tout comme la publication des *Palimpsestes* de Gérard Genette.

En dépit de ces critiques sévères, la mise en scène du *Stadttheater* de Klagenfurt est, dans l'ensemble, un succès. Huit reprises ont lieu, comme prévu, ainsi que deux représentations en mai en Hongrie : à Győr et à Budapest. Comparé à la mise en scène de 1934, ce nombre peut paraître peu élevé, mais il ne faut pas oublier, d'une part que Klagenfurt est une petite ville, d'autre part que l'importance du théâtre n'est plus la même en 1980 qu'en 1934.

Toutefois, l'expérience de ce théâtre n'aura incité, jusqu'à nos jours, aucune autre scène autrichienne à l'imiter. Pourtant, les comptes rendus de nombreux journaux de la capitale¹⁵²⁹ attestent que la mise en scène de Klagenfurt n'était pas passée inaperçue. Une seconde mise en scène dans le cadre des *Burgfestspiele* de Güssing était d'ailleurs programmée pour l'été 1984.¹⁵³⁰ Pour des raisons qui restent obscures, elle n'eut toutefois pas lieu.¹⁵³¹

L'analyse de cette nouvelle adaptation nous oblige à corriger l'une des hypothèses formulées au début de notre travail. La découverte d'analogies entre les idées de Madách et celles d'écrivains contemporains ne relègue pas nécessairement à l'arrière-plan les ressemblances avec le *Faust*. Deux remarques s'imposent dans ce contexte. D'une part, la diffusion radiophonique de 1982, où la *Tragédie* était sciemment placée dans la succession du *Faust*, a très certainement focalisé l'attention des critiques sur cet aspect du drame hongrois. D'autre part, à

l'inverse de leurs aînés des années 1880, les critiques de la mise en scène de Klagenfurt ne disposent manifestement pas de la culture littéraire qui leur permettrait de percevoir les autres liens d'intertextualité, de nature à relativiser l'influence de Goethe.

Les deux versions radiophoniques de la *Tragédie*, datant respectivement de 1965 et de 1982, sont rediffusées le 18 janvier 1987,¹⁵³² une fois de plus sans que la critique en prenne note.¹⁵³³ Nous nous sommes déjà interrogée pour la diffusion de 1965, sur les causes de pareil désintérêt. Pour 1987, deux explications semblent s'imposer : d'une part, la prédominance de pièces spécialement radiophoniques pendant les trois décennies antérieures,¹⁵³⁴ d'autre part la préférence donnée aux pièces contemporaines. Depuis le milieu des années 1980, ces dernières constituent en effet 90% des pièces diffusées.¹⁵³⁵ Par ailleurs, l'augmentation exponentielle d'émissions télévisées et radiophoniques rend impossible leur traitement par la presse.

En 1991, un nouveau projet de représentation fait son apparition à Vienne. Le directeur hongrois du théâtre privé *Theater beim Auersperg*, Vilmos Désy, annonce la mise en scène prochaine de la *Tragédie*¹⁵³⁶ mais la représentation n'aura pas lieu. La faillite de ce petit théâtre en sous-sol (*Kellertheater*) en avril 2003,¹⁵³⁷ précédée de longues difficultés financières, pourrait expliquer la renonciation à ce projet.

Malgré l'échec des deux projets consécutifs à l'adaptation de Klagenfurt, la renaissance de la *Tragédie* à la radio et sur la scène suscite un nouvel intérêt scientifique pour Madách. Nous avons déjà mentionné le colloque qui lui a été consacré.¹⁵³⁸ Par la suite, deux travaux de recherche sont entrepris à l'université de Vienne. Le premier, achevé en 1985,¹⁵³⁹ est une comparaison des traductions de Julius Lechner (1888), de Jenő Mohácsi/Géza Engl (1957) et de György Sebestyén (1983). Le second, terminé en 1998, est un travail de fin d'études (*Diplomarbeit*), consacré à la philosophie de l'histoire dans la *Tragédie de l'homme*.¹⁵⁴⁰ Son auteur, Markus Koth, examine la part de Hegel et met en lumière la contribution originale de l'écrivain hongrois. Le jeune chercheur souligne, pour conclure, l'optimisme de Madách, fondé selon lui sur sa profonde religiosité. Ce faisant, il fournit une nouvelle preuve que la *Tragédie*, pierre d'achoppement pour les catholiques à certaines époques, peut apparaître depuis les années 60¹⁵⁴¹ comme l'œuvre d'un croyant.

Même si, jusqu'en 2003, date à laquelle nous avons clos nos recherches, la réception a stagné, il ne nous semblerait pas judicieux de présager la disparition définitive de la *Tragédie* du paysage littéraire autrichien, d'autant que la réception allemande fournit l'exemple d'un regain d'intérêt après quatre décennies.

IX.2 La réception en Allemagne (1981–2003)

IX.2.1 Kassel, Staatstheater (1981)

Après un silence presque complet de quarante années, une nouvelle forme de réception productive, jusqu'alors inédite, fait son apparition en République

fédérale allemande. Le 27 juin 1981 est représentée au *Staatstheater* de Kassel une pièce musicale (Musiktheater) qui s'inspire à la fois de la biographie et de l'œuvre principale de Madách.¹⁵⁴² Intitulée *Ein Mensentraum*,¹⁵⁴³ cet opéra moderne est l'œuvre de Peter Michael Hamel.¹⁵⁴⁴ A cette époque, ce jeune compositeur est un néophyte dans le domaine de l'opéra. Néanmoins, il est entouré de célébrités du monde musical et théâtral, tels que le metteur en scène Dieter Dorn,¹⁵⁴⁵ le directeur musical Jeanpierre Faber,¹⁵⁴⁶ l'intendant de théâtre Gian-Carlo del Monaco, ainsi que les librettistes Kurt Peter Hamel et Claus H. Henneberg.¹⁵⁴⁷ S'agissant du genre particulier du théâtre musical, des comédiens et des chanteurs d'opéra se partagent les rôles. Wolfgang Schenk, Martha Mödl, Peter Hommen et Claudia Amm incarnent les principaux rôles parlés, à savoir Madách, sa mère, sa femme et son meilleur ami, tandis que Wicus Slabbert, Maria Husmann et René Claassen chantent les rôles d'Adam, d'Ève et de Lucifer.¹⁵⁴⁸

Vu le profond oubli dans lequel la *Tragédie* était tombée en Allemagne depuis les années 1940, il est légitime de s'interroger sur les circonstances qui ont amené un jeune compositeur allemand à s'intéresser à cette œuvre étrangère. Nos investigations¹⁵⁴⁹ ont révélé que Peter Michael Hamel n'est pas l'initiateur de l'opéra. La conception de ce dernier remonte en effet à l'année 1937, où le père du compositeur, Kurt Peter Hamel, découvre la *Tragédie* lors de sa représentation à Hambourg. Fasciné par le drame et par ses mises en scène (il assiste également à celle de Berlin en 1939¹⁵⁵⁰), le jeune comédien lit l'œuvre dans la traduction de Reitter Podhradzky, consulte le metteur en scène lyrique du théâtre municipal de Hambourg, Heinz Flebbe, et découvre la thèse de doctorat de Wolfgang Margendorff. Des motivations personnelles (sa croyance en la réincarnation et sa conviction intime d'avoir vécu en Hongrie dans une vie antérieure) le conduisent à la découverte d'analogies entre le sort de l'écrivain hongrois et le sien propre. L'amitié avec une admiratrice hongroise de la *Tragédie*¹⁵⁵¹ l'incite enfin à visiter en 1975, dans la Tchécoslovaquie d'alors, les lieux où vécut Madách. Ainsi naît l'idée d'entremêler dans le libretto, intitulé *Imre Madách*, la biographie de l'auteur et des extraits du drame. L'écrivain agonisant, son ex-épouse qui tente de le revoir malgré l'opposition de la belle-mère, occupent le centre de la pièce. Dans ses états de délire, Madách revoit des scènes de la *Tragédie*, où il incarne le rôle d'Adam, et sa femme celui d'Ève.

Presque tous les tableaux, à l'exception de Prague II, défilent, mais dans un ordre quasiment inversé.¹⁵⁵² La structure de l'œuvre, d'une importance capitale pour Madách, vole donc en éclats. Ce que le librettiste Hamel retient, c'est le pessimisme et le rôle somme toute positif de la femme et de l'amour. Les tableaux historiques et utopiques apparaissent comme une série de réincarnations. Les passages empruntés à l'original proviennent d'une traduction « plus proche de notre temps »,¹⁵⁵³ réalisée par Anna Gàl et Gabriele Bodenstern.¹⁵⁵⁴ Le chœur, et parfois les acteurs, s'expriment en anglais, français¹⁵⁵⁵ ou hongrois. Afin de donner une dimension internationale à l'entreprise et d'assurer en même

temps la compréhension, le même vers est parfois prononcé successivement en hongrois, en anglais et en allemand. Des diapositives de Budapest et des lieux où vécut l'écrivain sont destinées à rappeler l'histoire de la lutte pour la liberté de 1848/9 et l'authenticité des faits biographiques relatés.

La période de gestation de ce premier libretto embrasse par conséquent une quarantaine d'années. Kurt Peter Hamel meurt en 1979, sans avoir trouvé un directeur d'opéra prêt à accepter son travail. Encouragé par la promesse de Dieter Dorn de se charger de la mise en scène, Hamel fils contacte le directeur du théâtre de Kassel, Gian-Carlo del Monaco. Au patronage illustre de Dorn s'ajoute une autre circonstance favorable, à savoir que Hans Joachim Schäfer, metteur en scène lyrique de l'Opéra de Kassel, connaît la *Tragédie*. Del Monaco commande donc la musique à Hamel, à condition que le libretto soit retravaillé par Claus H. Henneberg, afin de rendre la mise en scène réalisable et moins coûteuse.

La version de ce dernier se caractérise par des coupes énergiques. Le nombre des personnages et des scènes, ainsi que celui des extraits de la *Tragédie* est réduit. Dans le libretto définitif, six tableaux, ceux de l'univers, de la terre refroidie, de Rome, de Constantinople, de Paris et de Londres, alternent avec cinq scènes dans la chambre mortuaire de Madách, dont la dernière se confond avec le tableau du Phalanstère. En outre, Henneberg introduit une structure sur deux niveaux, le premier biographique, sous la forme d'une pièce de théâtre, le second onirique, présenté comme un opéra.

Les motifs centraux du *Mensentraum* sont la mort, l'amour, l'oppression exercée à l'intérieur d'une famille par une mère autoritaire et les archétypes de l'histoire de l'humanité. Selon le compositeur, Adam « traverse diverses incarnations, toujours poussé par le même désir ardent de transformer l'état déprimant de la terre par le truchement d'idéaux. Dans la *Tragédie de l'homme* de Madách, une polarité est établie entre individu et collectivité, entre utopie et réalité ». ¹⁵⁵⁶ L'échec constant de l'idéaliste, certes atténué par l'incitation à ne pas abandonner la lutte, révèle, selon Hamel, un profond pessimisme.

Quel fut l'écho dans la presse de cette œuvre originale ? La critique commenta avant tout la musique et la mise en scène, ainsi que la prestation des acteurs et des chanteurs. Comme lors d'adaptations analysées précédemment, la forme théâtrale prime donc sur le contenu. Wolfgang Burde juge inconvenante la transposition des tableaux historiques au vingtième siècle : les croisés étaient en effet équipés de casques d'acier et de mitraillettes, la scène de Rome se déroulait dans un solarium, Adam et Lucifer portaient une tenue d'astronautes.¹⁵⁵⁷ Les critiques de la *Frankfurter Rundschau* et de la *HNA*¹⁵⁵⁸ vantent, au contraire, la mise en scène des tableaux oniriques, tout en déplorant, l'un quelques défaillances du chœur et du comédien incarnant Madách, l'autre l'effet comique involontaire du vol d'Adam et de Lucifer.¹⁵⁵⁹ Pour ce qui est du texte de la *Tragédie*, les commentateurs se contentent de répéter quelques clichés usés. Seul le célèbre critique de théâtre, de ballet et d'opéra, Jens Wendland, informe le public sur la *Tragédie*, qu'il considère toutefois comme un drame monstrueux qui

n'aurait, selon lui, jamais réussi à s'acclimater en Allemagne, malgré huit traductions et les efforts de Max Reinhardt.¹⁵⁶⁰ L'auteur du programme de la représentation, Rolf Ronzier, considère que l'œuvre de Madách, aussi détachée qu'elle paraisse de sa biographie¹⁵⁶¹ et des réalités historiques de la Hongrie, reflète en réalité sa vie sentimentale et sa carrière inachevée d'homme politique.¹⁵⁶²

Quelle contribution cette adaptation pouvait-elle apporter au transfert culturel de la *Tragédie de l'homme*? Pour ainsi dire aucune. D'autant que *Ein Menschenentraum* eut peu de succès. Après la première, l'opéra moderne n'est donné que six fois en trois ans. Les causes de ce faible succès sont multiples. Les thèmes centraux retenus, agonie, dysharmonie familiale, échec individuel et collectif, ainsi que quelques éléments osés de la mise en scène¹⁵⁶³ ne sont guère de nature à gagner les faveurs du public d'opéra, qu'un des critiques décrit dans ces termes : « Félicité mensongère d'opérette, le *Wildschütz* de Lortzing¹⁵⁶⁴ plutôt que sa *Régina* révolutionnaire. Un public, habitué du point de vue esthétique surtout à l'opéra facile, évite les confrontations dérangeantes ». ¹⁵⁶⁵ Le mélange de pièce de théâtre et d'opéra n'aura pas manqué de produire, selon nous, un effet déconcertant.

Néanmoins, cette pièce dramatique et musicale est intéressante à plus d'un titre. Pour la première fois, la biographie de Madách inspire un artiste allemand. Rappelons qu'en Hongrie la vie romanesque de l'écrivain avait d'abord incité les commentateurs à dramatiser et à déformer les faits, puis donné naissance à des ouvrages littéraires et cinématographiques,¹⁵⁶⁶ transformant l'auteur en un mythe littéraire. De plus, et c'est également un fait nouveau, l'auteur du libretto découvre l'œuvre de Madách par le truchement d'une mise en scène.¹⁵⁶⁷ Enfin, le libretto est précurseur, dans la mesure où il se sert de l'œuvre comme d'un réservoir de motifs dans lequel il puise,¹⁵⁶⁸ sans respecter la structure de l'original. On assiste donc à une atomisation de l'œuvre et à l'utilisation des détails de la biographie, en vue d'une œuvre de fiction.

Abstraction faite d'un projet de représentation en République démocratique allemande en 1984 qui, une fois de plus, ne se concrétise pas,¹⁵⁶⁹ un intervalle de vingt-et-un ans sépare la première de ce théâtre musical moderne de l'épisode suivant de la réception allemande. Toutefois, cette période de creux se distingue des précédentes par le fait que la *Tragédie* tient non seulement une place, certes modeste, dans la lexicographie et la recherche littéraire, mais fait aussi l'objet de nombreux articles de presse.

Voyons d'abord du côté des livres. Plusieurs encyclopédies littéraires témoignent que la *Tragédie* a bien pris rang parmi les grandes œuvres de la littérature universelle. Le *Lexikon der Weltliteratur* de Knaur (1986) vante la profondeur philosophique de la *Tragédie*. Un ouvrage consacré aux thèmes et motifs littéraires, publié en 1987, énumère la *Tragédie* parmi une dizaine d'œuvres consacrées au thème de Faust.¹⁵⁷⁰ Le *Literaturbrockhaus* de 1988 reprend textuellement l'article du *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* de 1975. Seul effort d'actua-

lisation : la référence à deux ouvrages critiques, de 1965 et 1981.¹⁵⁷¹ En 1990, une encyclopédie des littératures d'Europe de l'Est et du Sud-Est présente l'œuvre principale de Madách comme représentative du romantisme hongrois.¹⁵⁷² En 1992 enfin, le *Kindlers Neues Literaturlexikon* et les *Stoffe der Weltliteratur* d'Elisabeth Frenzel sont réédités avec les commentaires de l'édition précédente, sans aucune modification, ni ajout.

Autant il paraît naturel que ces ouvrages de référence dans le domaine littéraire accordent une certaine attention à Madách, autant il peut paraître surprenant qu'une encyclopédie ecclésiastique lui consacre un long article,¹⁵⁷³ suivi d'une importante bibliographie critique.¹⁵⁷⁴ La majorité des études citées étant hongroises, ces indications sont toutefois de peu d'utilité pour le lecteur germanophone.¹⁵⁷⁵ L'auteur de l'article est en effet un spécialiste de la littérature allemande en Hongrie, Horst Fassel, Allemand de Transylvanie maîtrisant le hongrois.

Parallèlement à cette vie « souterraine » *in libris*, la *Tragédie* fait l'objet, entre 1983 et 2000, de nombreux articles de journaux, publiés lors d'adaptations réalisées en Allemagne ou à l'étranger, par des metteurs en scène non-germanophones.

En 1983, la mise en scène de Klagenfurt attire l'attention sur la *Tragédie*. Le critique de la *Giessener Allgemeine* se dit impressionné par l'actualité angoissante des dernières scènes qui anticipent Orwell.¹⁵⁷⁶ La correspondante autrichienne de l'hebdomadaire suisse *Weltwoche* partage ce constat et rend compte de l'intérêt de plusieurs théâtres allemands pour la *Tragédie*. Malheureusement, en dépit du contact établi avec la journaliste, il ne nous a pas été possible d'apprendre de quels directeurs de théâtre il s'agissait.

IX.2.2 Des adaptations étrangères en tournée

IX.2.2.1 Berlin (1988)

En 1986, Heinz Klunker, critique allemand connu, publie deux comptes rendus d'une adaptation de la *Tragédie* donnée en Yougoslavie.¹⁵⁷⁷ Selon lui, malgré le niveau européen et le pessimisme moderne du drame, la *Tragédie* et son auteur demeurent quasiment inconnus en Allemagne.¹⁵⁷⁸

Grâce à son immense succès, ce spectacle est sélectionné la même année pour le Festival international du théâtre de Belgrade, puis pour l'Atelier de théâtre de Berlin (*Berliner Theaterwerkstatt*), où il est présenté du 22 au 28 mai 1988, sous le titre *Madách-Kommentare. Berliner Sub-Version*. Créé par le prestigieux metteur en scène serbe Ljubisa Ristic, depuis 1985 intendant du Théâtre national de Subotica, en Vojvodine,¹⁵⁷⁹ cette version libre de la *Tragédie* présente des analogies avec *Ein Menschenentraum*. A l'instar du libretto de Kurt Peter Hamel, elle mêle la vie et l'œuvre principale de Madách. Ristic fait assister les époux Madách, en voyage à travers l'Europe, aux métamorphoses de la *Tragédie*, en mettant l'accent sur leurs conflits conjugaux, à partir de leur correspondance réelle. Par ailleurs, le réalisateur serbe actualise la série des tableaux histo-

riques de plusieurs manières. Le cadre mystique est sécularisé et teinté de couleurs nationales : ainsi le tableau du paradis est-il remplacé par un mariage hongrois où Adam apparaît en uniforme de hussard. Certaines scènes cèdent la place à la dramatisation d'un événement de l'histoire contemporaine. Au tableau de Rome se substitue l'enlèvement d'Aldo Moro par les Brigades rouges, à la scène de la terre refroidie une vision de la planète envahie de déchets. D'autres scènes viennent compléter les époques de l'histoire de l'humanité, dans la double intention d'actualiser et d'élargir la palette au niveau planétaire. C'est ainsi que Ristic évoque la lutte de Garibaldi pour l'unité italienne, la prise de pouvoir de Pinochet, l'assassinat de Trotski et d'Allende, qu'il invente l'histoire d'amour d'un scheik et d'une princesse arabe se terminant, selon la loi islamique, par la lapidation du couple. En outre, il crée de multiples liens avec l'histoire et la littérature hongroises en concentrant dans une scène le destin de Lajos Kossuth et d'Attila József, pour ne citer que deux noms connus. Dans tous ces drames en raccourci, l'idylle bascule dans la terreur et la mort. Tel est l'apport personnel du metteur en scène yougoslave. On aura remarqué qu'il reste peu de choses du texte de la *Tragédie*, parfois même il est difficile de le reconnaître, notamment quand il est chanté sur les mélodies de l'opérette austro-hongroise *La Princesse de Csárdách* (*Csárdásfürstin*) d'Emerich Kálmán.

Le sous-titre *Berliner Sub-Version*¹⁵⁸⁰ renvoie à la contribution apportée par trois troupes berlinoises, dans le cadre des ateliers de théâtre. Les comédiens du *Hoftheater*, du *Caracol-Theater* et de la *Berliner Compagnie* rapprochent la pièce du public allemand en choisissant des événements dramatiques plus proches du point de vue géographique et temporel. Ainsi, l'assassinat de Rosa Luxemburg est-il présenté par le *Hoftheater*, le suicide d'Uwe Barschel en 1987 par la *Berliner Compagnie*, *Germanie et les chiens de l'enfer*, drame en un acte, par le *Caracol-Theater*. « Animé par l'idée d'un théâtre national yougoslave qui réunirait toutes les nationalités et toutes les langues de l'Etat multinational »,¹⁵⁸¹ Ristic fait jouer des acteurs hongrois de sa région, seule une scène est présentée en serbo-croate. En raison de la collaboration avec les troupes berlinoises, l'allemand s'ajoute aux deux langues du spectacle, lesquelles, sont du reste transposées en allemand, soit par une traduction simultanée, soit par des banderoles portant la version allemande.¹⁵⁸²

A en juger par le nombre important¹⁵⁸³ et le ton des commentaires, l'écho journalistique est positif. Le critique de la *Süddeutsche Zeitung*, Rüdiger Schaper, vante le « travail théâtral en tous points extraordinaire et nouveau, même pour le public berlinois gâté ». ¹⁵⁸⁴ Selon Helmut Kotschenreuther du *Tagesspiegel* berlinois, « le public est fasciné et déconcerté, effaré et enthousiaste ». ¹⁵⁸⁵ Tom Jaedicke, enfin, qualifie le spectacle de « palpitant, captivant, effrayant et enchanteur à la fois ». ¹⁵⁸⁶

Le succès manifeste de cette adaptation visant à actualiser la *Tragédie* n'est pas sans rapport avec le goût pour l'histoire qui, à cette époque, se manifeste dans maint domaine de la vie culturelle. Annoncé par l'engouement pour

les livres évoquant le moyen âge, tels que *Walther von der Vogelweide* et *Klopstock und ich* de Peter Rühmkorf (1975), ainsi que *Ich Wolkenstein* (1977) de Dieter Kühn, l'intérêt pour l'histoire se confirme par des expositions consacrées à des époques reculées ou plus récentes : aux Staufers à Stuttgart (1977), à Tutankamon à Berlin, Cologne, Munich et Hanovre (1980/81), aux Wittelsbacher à Munich (1980) ou à la Prusse à Berlin (1981).¹⁵⁸⁷ Dans le domaine du théâtre d'avant-garde des années 1980, on observe également le retour de thèmes médiévaux. Cette nouvelle tendance est inaugurée par la mise en scène de *Merlin* (1982),¹⁵⁸⁸ version moderne de la légende d'Artur créée par le dramaturge allemand Tankred Dorst, laquelle présente un *theatrum mundi* composé de scènes qui reflètent le passé, le présent et l'avenir de l'humanité débouchant sur une catastrophe. Revisitant un mythe ancestral, offrant une vision profondément pessimiste de notre monde, recourant à une forme théâtrale qui réunit comédie et tragédie, établissant enfin des liens explicites avec plusieurs textes littéraires,¹⁵⁸⁹ cette œuvre dramatique présente de nombreuses convergences avec la *Tragédie*.

Malgré cet horizon d'attente favorable et malgré le succès de l'adaptation originale de Ristic, aucun metteur en scène allemand ne manifeste cependant de l'intérêt pour le drame de Madách, bien qu'en 1991, une nouvelle traduction voie le jour à Hambourg, sous la plume de Hans Thurn.¹⁵⁹⁰ A l'occasion du centenaire de la première mise en scène hambourgeoise de 1892,¹⁵⁹¹ ce fidèle admirateur de la *Tragédie*¹⁵⁹² tente de trouver un dramaturge allemand prêt à réaliser une nouvelle adaptation. Toutefois, la langue et la syntaxe volontairement archaïsantes dont use Hans Thurn pour sa traduction, combinées avec le maintien systématique du rythme iambique,¹⁵⁹³ empêchent son acceptation par un éditeur de théâtre.¹⁵⁹⁴

IX.2.2.2 Berlin et Münster (1999), Bâle et Bonn (2000)

La tentative suivante pour faire connaître la *Tragédie* au public allemand résulte de l'initiative d'une troupe hongroise d'avant-garde, *Mozgó Ház* (*Maison mobile*). Dans le cadre du festival de théâtre de Berlin,¹⁵⁹⁵ celle-ci présente du 9 au 19 septembre 1999 une mise en scène ultramoderne au *Sophiensaal 1* de Berlin. Le metteur en scène est László Hudi, par ailleurs danseur et chorégraphe. Son spectacle donne lieu à une longue tournée : 37 représentations dans sept pays européens.¹⁵⁹⁶ Les 3 et 4 décembre, le *Pumpenhaus* de Münster constitue la deuxième étape de la tournée. La troisième représentation a lieu le 18 et 19 février à la *Kaserne* de Bâle,¹⁵⁹⁷ la quatrième les 1^{er} et 2 juillet 2000 à la *Schauspielhalle* de Bonn-Bad Godesberg. A cette occasion, la *Tragédie* est représentée dans le cadre de l'un des festivals les plus importants au monde, la *Bonner-Biennale*.¹⁵⁹⁸ En 2000, trente-deux pièces de plus de vingt pays européens y sont jouées.

L'adaptation de Hudi ressemble peu à la *Tragédie*, telle que nous la connaissons. La division en tableaux disparaît au profit d'un spectacle ininterrompu autour d'une table de douze mètres, servant de support à l'histoire de l'humanité.

Derrière cette table, bardée de microphones et de caméras, sont disposés deux écrans géants et des ordinateurs. La langue utilisée est le hongrois, sous-titré en allemand.¹⁵⁹⁹ De cette manière, certaines scènes apparaissent agrandies, alors que sur les petits écrans défile « un flot véritablement pléthorique d'images ». ¹⁶⁰⁰ Inutile de dire que le texte de la *Tragédie*, raccourci d'emblée à une durée d'une heure et demie, est littéralement écrasé sous le poids de l'élément visuel. Les critiques parlent de la « pulvérisation d'une œuvre », aboutissant à « un spectacle à la fois fragmentaire et total », ¹⁶⁰¹ « d'une sorte de nouveau commentaire multimédia », de « clip vidéo de 90 minutes », ¹⁶⁰² de « flux ininterrompu d'images et d'impulsions ». ¹⁶⁰³ Le décor dans lequel évoluent les onze comédiens, « évoque avec les scintillements de ses écrans vidéos la passerelle de commandement de la fusée *Enterprise*, un peu aussi le cabinet de travail du docteur Faust ou l'atelier de Frankenstein ». ¹⁶⁰⁴ La fréquence des termes appartenant au champ sémantique de la rapidité et de la perfection techniques rend compte à elle seule des réticences de la majorité des critiques. Le commentateur le plus sévère intitule son compte-rendu : « La *Tragédie* est une plaisanterie ». ¹⁶⁰⁵ Le critique de la *Berliner Zeitung* reproche à la mise en scène de laisser le spectateur indifférent. ¹⁶⁰⁶

Toutefois, deux articles témoignent d'un certain enthousiasme. Lorenz Tomerius qualifie l'adaptation « d'événement audacieux », entraînant certes l'aliénation de l'œuvre, mais pour obtenir « quelque chose de particulier et de fascinant ». ¹⁶⁰⁷ Pour l'écrivain et critique de théâtre Ralph Hammerthaler, le spectacle laisse une impression foudroyante et donne envie d'apprendre enfin le hongrois. Selon lui, László Hudi est un maître dans le domaine de la mise en scène d'avant-garde. ¹⁶⁰⁸

Dans la perspective de notre travail, une question se pose à nouveau : ce spectacle attire-t-il vraiment l'attention du public allemand sur l'œuvre de Madách ? En effet, les critiques, consacrées pour la plupart à trois ou quatre pièces d'un des deux festivals, ¹⁶⁰⁹ ne donnent soit aucune information sur la *Tragédie*, soit quelques maigres indications, dont certaines d'ailleurs sont erronées. La *Tragédie* est ainsi présentée comme une épopée en vers, ¹⁶¹⁰ voire comme un roman. ¹⁶¹¹ C'est à peine si le critique de la *Frankfurter Rundschau* connaît la date de sa publication et celui de la *Süddeutsche Zeitung* celle de sa première à Budapest. Toutefois, plusieurs publicistes rappellent le statut privilégié de la *Tragédie* à l'intérieur de la littérature hongroise et évoquent en même temps sa parenté avec le *Faust* de Goethe, sans accuser Madách de plagiat. Cela ne prouve pas pour autant la supériorité des critiques allemands sur leurs confrères autrichiens de 1983 en matière de littérature. Si les nombreux liens d'intertextualité qui unissent les deux pièces leur échappent, c'est, sans aucun doute, en raison d'une connaissance superficielle du drame. Un seul critique est frappé par la vision sombre de l'écrivain hongrois, il l'interprète cependant non pas comme le pessimisme moderne d'une œuvre du XIX^e siècle, mais comme une caractéristique de la jeune génération d'auteurs, profondément déstabilisée par la chute du socialisme. ¹⁶¹² Un seul critique allemand, correspondant d'un quotidien autrichien,

cite des éléments précis, permettant de situer l'auteur et de se faire une idée de la teneur de la *Tragédie*. Pour conclure, notons un signe d'espoir : l'unique article berlinois, consacré exclusivement à la *Tragédie*, est signé d'un nom connu, Rüdiger Schaper, l'un des admirateurs des *Madách-Kommentare* de Ristic en 1988. Même si « l'adaptation technologique » de la *Tragédie* ne semble pas l'enthousiasmer, son article témoigne d'une forme de familiarité avec cette œuvre bien connue en Allemagne dans le passé. ¹⁶¹³

Peu après la première du *Mozgó Ház* à Berlin, la Foire du Livre de Francfort (1999) aurait pu être l'occasion de relancer le transfert de la *Tragédie* en direction de l'Allemagne. L'invité d'honneur étant la Hongrie, l'une des huit expositions du pavillon hongrois est en effet consacrée à Madách. Mais cette *Kammerausstellung* ne renvoie pas à la mise en scène récente de son œuvre majeure à Berlin, programmée pour décembre de la même année à Münster et pour juin 2000 à Bonn. On peut en conclure que l'adaptation de Hudi est loin de faire l'unanimité de la critique hongroise (et des organisateurs de la Foire du livre) ou que dans notre monde saturé de communication, un événement culturel aussi important peut échapper à l'attention des intéressés.

Les thèmes principaux de l'exposition de Francfort, présentée du 13 au 18 octobre 1999, sont la *Tragédie*, la biographie et l'époque de son auteur. La formulation suivante peu enthousiaste : « bien que sa langue paraisse déjà un peu archaïque, ses idées centrales sont assez modernes », ¹⁶¹⁴ ainsi que l'absence de traductions allemandes ¹⁶¹⁵ – seules deux traductions anglaises sont exposées – créent l'impression que les organisateurs hongrois eux-mêmes accordent peu de valeur à ce classique et ne cherchent pas à inciter des metteurs en scène allemands à le représenter. Le maigre résultat est à l'image de cette promotion peu convaincante : une page d'Internet évoque la *Tragédie* et, à notre connaissance, un seul article de presse la mentionne de manière succincte. A première vue prometteur, car citant les derniers mots de l'œuvre, *Lutte et aie confiance*, cet article déçoit par l'adjonction d'un sous-titre révélateur : « La Foire du Livre sous le signe de Grass et des Hongrois ». Son auteur avoue connaître des écrivains hongrois contemporains, mais avoir à découvrir Imre Madách et son drame d'idées monumental. ¹⁶¹⁶

S'il s'agissait là du dernier événement en date de la réception de Madách en Allemagne, nous serions tentés d'augurer pour celle-ci un sombre avenir. Mais tel n'est pas le cas.

IX.2.3 Essen, Casa Nova (2002)

Trois ans plus tard, une nouvelle adaptation allemande voit en effet le jour à Essen, à vrai dire sous un titre méconnaissable : *Out of Paradise*. La première a lieu le 13 avril 2002 à la *Casa Nova*, seconde scène du théâtre d'Essen. ¹⁶¹⁷ La mise en scène est assurée par Jörn-Udo Kortmann, ¹⁶¹⁸ la chorégraphie par Jérémie Leslie-Spinks, les costumes sont l'œuvre de Tina Miyake.

Quelles circonstances particulières ont rendu possible la redécouverte et l'apparente américanisation du drame hongrois? Jeune metteur en scène chargé de la direction du club de jeunes talents *Spieltrieb* au théâtre d'Essen, Jörn-Udo Kortmann découvre la *Tragédie* par l'intermédiaire d'une étudiante hongroise de germanistique, Ágnes Lukács.¹⁶¹⁹ Enthousiaste, Kortmann propose la *Tragédie* à Jürgen Bosse, directeur des théâtres d'Essen, lequel ne montre toutefois pas d'intérêt, s'étant spécialisé dans la mise en scène de drames anglais. Affecté par la décadence de la langue allemande et par la perte du goût de l'effort chez les jeunes, Kortmann décide de monter cette pièce avec sa troupe d'amateurs, âgés de 16 à 23 ans, considérant que la réalisation d'un drame en vers,¹⁶²⁰ dont la thématique porte sur la question du sens de la vie est particulièrement formatrice.¹⁶²¹ Un autre attrait majeur de la pièce est, à ses yeux, le découpage en quinze tableaux. Les changements de lieu fréquents qui en découlent lui offrent, en effet, l'occasion de suggérer l'atmosphère de différents pays par l'expression corporelle des acteurs, constamment présents sur la scène.¹⁶²² Jürgen Bosse jugeant le titre *Tragédie de l'homme* inadapté à une production de jeunes comédiens, Kortmann et le dramaturge du théâtre, Michael Steindl, optent pour le titre anglais précédemment mentionné. La traduction retenue est celle de György Sebestyén, non pour sa qualité, mais faute de pouvoir obtenir les droits de représentation pour la traduction de Mohácsi–Engl.¹⁶²³ Kortmann omet le tableau de l'univers, les conditions matérielles¹⁶²⁴ n'étant pas réunies pour l'utilisation d'un vaisseau spatial. Ce respect de la quasi-intégralité de la pièce n'empêche pas le jeune réalisateur de procéder à une coupe sombre dans le texte, afin de réduire sa durée à une heure et demie. Sans connaître l'adaptation de László Hudi, il privilégie, comme celui-ci, un spectacle ininterrompu et relativement bref. Inutile de préciser que le décor, ainsi que les costumes invariables sont d'une extrême simplicité. Afin de permettre à de nombreux participants de tenir des rôles importants, le couple Adam-Ève est interprété dans chaque tableau par un nouveau tandem.

Jörn-Udo Kortmann ayant réalisé l'année précédente un travail d'une qualité étonnante avec sa troupe de jeunes acteurs,¹⁶²⁵ la presse locale suit avec intérêt les préparatifs de la première.¹⁶²⁶ Loin de contester le choix d'une « œuvre de l'avant-dernier siècle », les critiques mettent en lumière son actualité et son intemporalité.¹⁶²⁷

La première et les sept reprises font salle comble¹⁶²⁸ et sont ovationnées par le public. Quatre critiques viennent s'ajouter aux articles annonçant la mise en scène.¹⁶²⁹ Plusieurs jeunes comédiens, en particulier celui qui incarne le rôle d'Adam-Kepler, Maximilian Strestik, connaissent un succès exceptionnel. L'invitation de la troupe au Festival du jeune théâtre à Iéna¹⁶³⁰ du 14 au 19 juin 2002 est la preuve tangible, autant de l'approbation du choix de la pièce que du niveau élevé du spectacle. Pour ce festival annuel, un jury de spécialistes sélectionne en effet parmi trente candidats les six meilleurs. L'un des membres du jury, Philipp Beck, ne ménage pas ses éloges pour la prestation de tous les participants.¹⁶³¹ Le

seul article paru dans le journal du festival et les avis d'une dizaine de spectateurs, des critiques orales spontanées,¹⁶³² sont globalement favorables. Ils éclairent toutefois quelques points faibles de l'adaptation. Selon l'auteur de la critique, la présence constante des vingt-six acteurs sur la scène relègue au second plan les tenants des rôles principaux et empêche l'identification avec eux. Certains témoignages de jeunes spectateurs confirment ces impressions, d'autres les contredisent. En outre, il ressort de ces remarques que les conditions matérielles ont eu une influence négative sur la perception du drame: la chaleur excessive dans la salle de spectacle a rendu difficile la concentration sur un contenu exigeant. Le dramaturge Michael Steindl, lui, attribue le succès moindre de la pièce à Iéna à la situation scénique défavorable. Alors qu'à Essen, par la frontalité et la boîte à l'italienne, le public était inclus dans l'action de la pièce, à Iéna, les spectateurs restaient extérieurs en raison de la disposition en gradins de la salle de spectacle, offrant une vue plongeante sur la scène.¹⁶³³

Ajoutons, avant de conclure, que le ton des critiques d'Iéna, formulées oralement, était généralement négatif, voire hostile.¹⁶³⁴ La principale pierre d'achoppement avait été l'incitation finale à la lutte et à la confiance qui évoquait pour les commentateurs est-allemands un slogan nazi.¹⁶³⁵ Ce rejet surprenant, s'expliquant, à notre avis, par le problème du néo-nazisme auquel les *Länder* de l'ancienne République démocratique se voient confrontés, n'a rien enlevé à l'enthousiasme des réalisateurs d'Essen. Michael Steindl (*1966), actuellement dramaturge au théâtre de Duisburg, est intéressé par une nouvelle adaptation basée sur la traduction de Mohácsi–Engl.¹⁶³⁶ Selon lui, le nombre élevé de participants rend cette pièce particulièrement apte à la représentation par une troupe d'amateurs. Jörn-Udo Kortmann, lui, envisage de réaliser une mise en scène de la *Tragédie* plus proche de l'original, cette fois avec une troupe de professionnels, dans le cadre d'un festival de théâtre, celui de la Ruhr, de Salzbourg ou d'Avignon.¹⁶³⁷

Le nouvel intérêt porté à la *Tragédie* trouve sa source, outre les raisons déjà évoquées, dans l'horizon d'attente littéraire du moment. En 2002, ni son statut de drame appartenant à un canon classique du XIX^e, ni sa forme théâtrale inadaptée à la scène,¹⁶³⁸ ni son lien particulier avec le mythe de *Faust* ne constituent des obstacles à la renaissance de la *Tragédie de l'homme*. La mise en scène allemande moderne, inaugurée par Heiner Müller (*1929) et Peter Stein (*1937), poursuivie par leurs cadets plus révolutionnaires, Klaus Michael Grüber (*1941), Frank Castorf (*1951), puis, plus récemment, par Stefan Bachmann (*1966) et Claudia Bauer (*1966), se caractérise par un éventail particulièrement large d'œuvres représentées. « Le théâtre allemand d'aujourd'hui est plus que jamais riche et dynamique. Il règne une diversité vivante des styles et des langages ». ¹⁶³⁹ De nombreux réalisateurs, Heiner Müller¹⁶⁴⁰ et Dieter Wedel,¹⁶⁴¹ se tournent vers les classiques de la littérature universelle,¹⁶⁴² sans se limiter du reste à la littérature dramatique.¹⁶⁴³ Castorf et Bachmann adaptent à la scène des romans,¹⁶⁴⁴ Grüber dramatise même des poèmes.¹⁶⁴⁵ Quant à la noti-

on de tableau, elle s'est imposée dans la dramaturgie moderne, comme la division du texte de spectacle, de théâtre et d'opéra.¹⁶⁴⁶ Par ailleurs, certaines mises en scène incluent la biographie de l'auteur et se nourrissent des interactions entre le théâtre, le cinéma, la télévision, le clip vidéo et la littérature. Ces tendances étaient déjà manifestes dans la création dramatique de Ristic et, plus récemment, dans celle de Hudi et des autres metteurs en scène d'Europe de l'Est lors du festival de Berlin. Ils étaient nombreux à revisiter des mythes et à puiser dans des genres non-dramatiques,¹⁶⁴⁷ le théâtre moderne s'émancipant des catégories génériques.¹⁶⁴⁸

A première vue, le renouvellement du thème du *Faust* lui-même semble arriver à propos. En effet, le 250^e anniversaire de la naissance de Goethe donne lieu à une floraison de mises en scène du *Faust I et II*. Après Weimar, Francfort sur le Main et Brême, Leipzig réalise une adaptation en septembre 1999, Berlin¹⁶⁴⁹ et Hanovre en 2000. Peter Stein crée une mise en scène monumentale de quinze heures des deux *Faust*, lors de l'exposition universelle de Hanovre et la présente la même année à Berlin et à Vienne.¹⁶⁵⁰ Toutefois, les articles commentant les représentations de Weimar et de Leipzig trahissent une attitude critique.¹⁶⁵¹ Notons, à titre d'exemple, le commentaire intitulé « Deux cercles sont, hélas, habités » (*Zwei Kreise werden, ach, bewohnt*), parodiant le passage célèbre « En mon sein, deux âmes cohabitent, hélas » (« *Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust* »). Son auteur ironise sur l'engouement, à son sens exagéré, pour le *Faust*, et cloue au pilori le but commercial des nombreuses adaptations.¹⁶⁵² De fait, la plupart des villes mentionnées, Weimar, Francfort et Leipzig¹⁶⁵³ sont des lieux attachés à la mémoire de Goethe attirant des milliers de touristes. L'exemple de la mise en scène de Leipzig prouve, du reste, la validité de cette thèse : l'affluence des spectateurs venus de l'extérieur fut telle que les reprises furent prolongées jusqu'en juin 2000.

C'est également grâce à son adéquation avec l'horizon d'attente actuel¹⁶⁵⁴ que le spectacle de László Hudi, précédemment analysé, est diffusé le 1^{er} juillet 2003 par une chaîne de la télévision allemande, le *Westdeutscher Rundfunk*,¹⁶⁵⁵ à une heure à vrai dire mal choisie pour toucher un large public.¹⁶⁵⁶ C'est là probablement l'une des raisons¹⁶⁵⁷ de l'absence d'écho journalistique. Seule une page Web, intitulée *Wissen im WDR*, informe sur le spectacle et, de manière fort approximative, voire erronée, sur la pièce. A l'en croire, le spectacle de Hudi intitulé la *Tragédie de l'homme* s'inspire de l'épopée classique d'Imre Madách. Aucune précision n'est donnée sur Madách. Cela n'a rien d'étonnant pour qui se renseigne sur l'origine du texte : il est rédigé par l'*Adolf Grimme Institut* de Cologne. Pourtant, selon sa page d'accueil, cet institut « observe, analyse et évalue les programmes que la radio, la télévision proposent quotidiennement ».¹⁶⁵⁸

Semblable désintéressé n'est malheureusement ni nouveau ni exceptionnel. La tendance à accorder peu d'attention à l'œuvre littéraire mise en scène nous avait déjà frappée lors des précédentes adaptations. Adapter signifiant « réécrire entièrement le texte considéré comme simple matériau »,¹⁶⁵⁹ les textes d'auteurs

se trouvent relégués à l'arrière-plan et l'attention aussi bien des spectateurs que des critiques se focalise sur l'originalité du travail scénique réalisé.

Le lecteur germanophone soucieux d'en apprendre davantage sur la *Tragédie* peut toutefois consulter l'histoire littéraire d'Europe centrale de Zoran Konstantinovic, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, parue la même année (2003). Madách n'y est présenté ni comme auteur du romantisme, ni comme représentant du réalisme, mais comme précurseur de la littérature contemporaine. L'auteur met en lumière la filiation de la *Tragédie* avec les œuvres de Herder, Hegel, Byron et surtout Goethe. Mais il explicite clairement deux innovations de Madách par rapport à son modèle allemand. D'abord, « dans cette variation du *Faust*, à la différence de Goethe, la thèse est formulée selon laquelle l'homme ayant atteint le degré le plus élevé de liberté individuelle doit se briser nécessairement contre le collectif ».¹⁶⁶⁰ Ensuite, chez l'écrivain hongrois, « la femme, symbole de l'instinct vital invincible, sauve l'homme, confiné dans le domaine du purement intellectuel, de son détachement suicidaire ».¹⁶⁶¹ Cette conception servant de fondement à une tragédie manifeste, selon le philologue autrichien, le pessimisme déjà moderne de Madách. Cette resémantisation confirme notre hypothèse de départ, selon laquelle la *Tragédie* se rapproche du lecteur (cultivé), à intervalles réguliers, grâce à son caractère complexe et inclassable.

En guise de bilan de cette dernière étape de l'histoire du transfert de la *Tragédie de l'homme*, on fera les constats qui suivent :

Pour la première fois, nous avons eu affaire à des documents de réception provenant d'Europe centrale. L'existence d'associations de théâtres soutenant matériellement des projets et des festivals de théâtre de plus en plus importants offre donc des sources de financement et ouvre de nouvelles voies au transfert de la *Tragédie* vers l'aire culturelle germanophone (et francophone¹⁶⁶²).

Quant aux actualisations de récepteurs allemands ou autrichiens, elles présentent, presque sans exception, la particularité de se rattacher à une phase précédente de la réception ou à une période révolue de l'histoire de la Hongrie et de constituer, simultanément, des créations qui se différencient par un net changement qualitatif. Fruit tardif des mises en scène allemandes des années 1940, l'opéra de Hamel résulte de procédés artistiques d'avant-garde. La *Tragédie* est en effet disloquée et subit des transformations interartistiques. Œuvre d'un descendant de l'Autriche-Hongrie, la traduction de György Sebestyén ancre le texte de la *Tragédie* dans la langue dramatique contemporaine. Enfin, la mise en scène de Klagenfurt et surtout celle d'Essen doivent leur existence aux évolutions du théâtre actuel et sont tributaires des nouvelles traductions/adaptations, c'est-à-dire de versions actualisées de la *Tragédie*.

Le bilan de ce dernier chapitre autorise donc à un certain optimisme, eu égard à l'évaluation récente de la *Tragédie* comme œuvre moderne et à sa découverte par de jeunes réalisateurs¹⁶⁶³ qui lui restent fidèles.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre étude de l'histoire du transfert et de la réception de la *Tragédie de l'homme* dans le monde germanophone permet, tout d'abord, d'apporter des réponses à la plupart des interrogations formulées au départ. Rappelons que ces interrogations portaient sur le rôle respectif de données inhérentes à l'œuvre et de facteurs extérieurs, éventuellement extralittéraires, ainsi que sur des aspects théoriques.

Quatre données revêtent une égale importance : la réception immédiate, les données internes de l'œuvre, les médiateurs individuels et le contexte d'accueil.

Le premier accueil hongrois prédestina la *Tragédie* à une réception particulièrement intense et controversée dans le monde germanophone, dans la mesure où cette œuvre se trouva insérée quasi instantanément dans le canon de la littérature universelle et placée aux côtés du *Faust* de Goethe, voire au-dessus de lui.

Diverses particularités *intratextuelles* expliquent la redécouverte régulière de la *Tragédie de l'homme*, tout comme son rejet ou son oubli. Ce sont sa thématique spécifique, son indétermination, sa forte charge d'intertextualité et sa structure particulière.

Deux aspects thématiques permettent de comprendre les renaissances successives de l'œuvre. Interrogeant la finalité de l'histoire humaine et réactualisant plusieurs mythes et motifs littéraires, sa dimension d'emblée purement universelle¹⁶⁶⁴ facilite un transfert interculturel, car elle rend inutile des stratégies particulières d'adaptation au public germanophone, que ce soit en matière de traduction ou de mise en scène. La dimension dystopique de la *Tragédie* exerce également un attrait puissant sur divers publics.¹⁶⁶⁵

Son indétermination, tant du point de vue de son statut générique¹⁶⁶⁶ que de celui des positions idéologiques de son auteur,¹⁶⁶⁷ fait que des lecteurs d'orientations religieuses¹⁶⁶⁸ et politiques antinomiques peuvent se reconnaître dans cette œuvre. Appréciée, dans les débuts, par des esprits progressistes mais jugée incorrecte sur le plan politique, religieux et moral par des conservateurs, la *Tragédie* fut, par la suite, parfois prise en otage par des représentants de cette dernière tendance.

Ses multiples liens d'intertextualité, en particulier ses nombreuses références au *Faust* de Goethe, conduisirent souvent à sa réduction au statut de plagiat, mais également à sa reconnaissance comme chef-d'œuvre universel par les lecteurs savants « dont la mémoire convoque rapidement la culture classique ». ¹⁶⁶⁹

Enfin, sa construction atypique influa fortement sur les mécanismes de la réception et du transfert, constituant à certaines époques un frein et à d'autres un atout. Le nombre important de tableaux n'a cessé, par exemple, de solliciter la créativité des réalisateurs de théâtre (et des scénographes), leur offrant la possibilité d'opérer des choix en fonction de l'horizon d'attente du moment. Étroite-

ment liée à la structure cumulative de l'œuvre, la multiplicité des rôles incombant aux deux personnages centraux, notamment à Ève, constitua maintes fois un défi pour des comédiens/comédiennes de grande envergure.

Aussi importants que soient, pour une réception durable dans le monde germanophone, les deux premiers facteurs évoqués, à savoir une première réception très favorable et les particularités *intratextuelles*, ceux-ci seraient restés inopérants sans la survivance du *bilinguisme* au cours de la période 1860–1920.¹⁶⁷⁰ L'appartenance séculaire de la Hongrie à l'Empire germanique, puis à l'Empire Habsbourg, due entre autres à une situation géographique frontalière,¹⁶⁷¹ créa les conditions linguistiques (et culturelles) à l'existence d'un nombre exceptionnellement élevé de traductions et d'adaptations.¹⁶⁷² Des médiateurs maîtrisant les deux langues et attachés aussi bien à la culture hongroise qu'à la culture allemande jouèrent par conséquent un rôle de premier plan. Certains d'entre eux, parfois écrivains eux-mêmes, accomplirent non seulement la tâche difficile qu'est une traduction ou une nouvelle adaptation, mais œuvrèrent aussi pour son accession à la scène ou sa reconnaissance par les milieux littéraires et universitaires. Notons que l'efficacité de leur action fut indépendante de la qualité de leur travail.¹⁶⁷³ D'autres, éditeurs,¹⁶⁷⁴ mécènes, metteurs en scène, comédiens, jeunes chercheurs et professeurs d'université, s'engagèrent fortement dans sa diffusion. Rappelons cependant que des médiateurs purement germanophones, certes peu nombreux, prirent parfois l'initiative de nouvelles actualisations.¹⁶⁷⁵ Dans de nombreux cas, des médiateurs hongrois ont agi dans l'ombre, contribuant à la découverte du drame ou à la réalisation d'une nouvelle concrétisation.

Agissant seuls ou en équipe, ces médiateurs, n'ont toutefois pu entrer en action que lorsque le contexte d'accueil était favorable. L'examen de la réception dans des circonstances diverses a mis en évidence le caractère déterminant de facteurs *extralittéraires*, faisant barrage à une redécouverte, entravant le succès d'une nouvelle concrétisation ou permettant, au contraire, qu'elle se réalise. C'est ainsi que des constellations politiques et/ou un certain climat idéologique se sont avérés favorables ou défavorables au processus de transfert et/ou de réception. Des progrès scientifiques, techniques et technologiques, touchant au domaine culturel, tels que le développement des techniques scéniques (éclairage, projection de décors), ou éloignés de lui, comme l'apparition de la radio et de l'aviation, ou encore le développement des fusées spatiales, de la bombe atomique et des recherches génétiques, sources de menaces planétaires, ont joué, quant à eux, en faveur de la redécouverte de la *Tragédie*.

Notre étude diachronique du transfert de la *Tragédie de l'homme* vers les trois pays germanophones a produit également des résultats annexes, nous ouvrant des perspectives dans les domaines de la germanistique, de la théorie littéraire et, plus particulièrement, des théories de la réception et des transferts. C'est ainsi qu'elle a confirmé le rôle médiateur des pays germanophones entre la littérature de cette langue orpheline qu'est le hongrois et l'aire culturelle slave d'une

part, entre la *Mitteleuropa*¹⁶⁷⁶ et l'Europe occidentale d'autre part. L'on se souvient en effet que les traductions allemandes ont contribué à élargir la réception de la *Tragédie* vers la Tchéquie, la Pologne et la Russie, et que la réception théâtrale en Suisse alémanique a intensifié le transfert vers la France. L'étiquette de « Faust hongrois » qui, à tort ou à raison, fut accolée à l'œuvre, finit par attirer sur elle l'attention de chercheurs d'autres pays du continent, contribuant ainsi à sa reconnaissance comme classique européen.

Par ailleurs, l'attention portée aux trois pays germanophones a permis d'éclairer de façon nouvelle la question de savoir si la distinction entre aires culturelles allemande, autrichienne et suisse alémanique était pertinente. Nous avons pu observer qu'en Autriche, le catholicisme et le conservatisme politique ont longtemps influé (et continuent du reste à le faire) sur la manière d'accueillir et d'actualiser la *Tragédie*.¹⁶⁷⁷ C'est, en partie, pour cette raison que des représentants de la vie littéraire autrichienne jouèrent un rôle moteur dans le transfert.¹⁶⁷⁸ Quant à la réception par la littérature allemande, elle s'explique également, pour la première période, par des facteurs extralittéraires d'ordre religieux et/ou idéologique, à savoir le protestantisme et le libéralisme. De nos jours, c'est dans le domaine allemand, plus précisément ouest-allemand, que la réception semble la plus active, en raison d'un sentiment de crise idéologique ou de décadence culturelle se manifestant, entre autres, par le renouvellement du genre du poème d'humanité¹⁶⁷⁹ et par l'intérêt d'un jeune réalisateur de théâtre pour la *Tragédie*. Par l'absence de réceptivité à ce classique, la littérature de Suisse alémanique semble, pour sa part, constituer un *Sonderfall* : en fait, seuls deux brefs épisodes de l'histoire de la réception se sont déroulés dans ce pays, lesquels relèvent en outre de l'initiative de médiateurs hongrois, allemands ou autrichiens. Enfin, notre intérêt pour le théâtre a mis en lumière l'enchevêtrement des trois aires germanophones : les metteurs en scène et les comédiens circulent entre l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse.¹⁶⁸⁰

Nos investigations ont également apporté quelques lumières sur des questions encore controversées de la recherche littéraire. Est-il légitime, par exemple, de s'intéresser à l'individuel (auteur et médiateurs) ainsi qu'aux circonstances historiques de la genèse et de la réception d'une œuvre littéraire ? Dans notre cas, l'obligation de cerner les particularités de la *Tragédie de l'homme* rendait indispensable de broser au préalable un portrait intellectuel de l'auteur. La connaissance aussi bien des lectures que des conceptions esthétiques, politiques et religieuses de Madách était en effet nécessaire pour déterminer valablement la part d'intertextualité et d'indétermination dans son œuvre, sans parler d'autres contenus implicites. La mise en évidence de données biographiques sur les médiateurs s'est également avérée utile à une meilleure compréhension des mécanismes de la vulgarisation. Sans occuper une place centrale, l'individuel revêt donc une importance non négligeable dans le processus de création et de réception.

Le rôle prépondérant du moment historique, non seulement lors du premier accueil de la *Tragédie* mais aussi lors des différentes étapes du transfert, a confirmé qu'il était judicieux d'insister, à l'instar de Judith Schlanger, sur la dimension politique des lettres¹⁶⁸¹ et de souscrire à l'avis du politologue allemand Kurt Sontheimer, selon lequel, dans l'interprétation d'œuvres littéraires, la politique doit être prise en considération, tout autant que la philosophie et la religion¹⁶⁸²

L'analyse d'une quinzaine de mises en scène a également permis d'enrichir la *réflexion théorique* dans les domaines du transfert culturel, de la réception en général et de la réception spécifiquement théâtrale.

Nous avons souligné précédemment le rôle des médiateurs individuels incités à relancer le moteur de la réception par leur admiration pour l'œuvre et parfois également par leur sympathie pour un prédécesseur, ainsi que le rôle déterminant des facteurs politiques, économiques, religieux et philosophiques. Ces facteurs conditionnent, d'une part le contexte d'accueil permettant ou empêchant une nouvelle phase de réception active, d'autre part l'horizon d'attente des médiateurs. A l'horizon d'attente littéraire et social d'une époque, il convient d'ajouter l'horizon d'attente politique, économique et religieux, lequel conditionne les spécificités de l'adaptation des médiateurs individuels, les choix qu'ils opèrent dans l'œuvre et les réactions de leur public.¹⁶⁸³

Nous avons également pu observer que les périodes de creux engendrées par un contexte d'accueil et un horizon d'attente littéraire défavorables sont bien souvent des phases de réception souterraine, dans la mesure où de nouvelles formes de concrétisations s'y préparent.

Quant à la certitude, acquise au cours de notre recherche, qu'une œuvre étrangère doit être retraduite tous les trente ou quarante ans, elle nous a amenée à prendre conscience qu'en dépit des manipulations successives que subit un texte théâtral *étranger*, chaque traduction crée une opportunité de le rendre accessible à un public nouveau en réduisant l'opposition entre le langage poétique et le langage pratique quotidien,¹⁶⁸⁴ alors que dans le pays d'origine il devient de plus en plus un classique ennuyeux que seuls les metteurs en scène peuvent dépoussiérer. La démarche accommodatrice¹⁶⁸⁵ des traducteurs ou adaptateurs de traductions existantes garantit donc sa résurrection.

Enfin, l'étude de l'accueil réservé à la *Tragédie de l'homme* sur une période de presque un siècle et demi a attiré notre attention sur l'existence de différents modes de réception et sur leurs fonctions respectives dans le processus de réception. Les trois modes en question, à savoir la lecture, la diffusion radiophonique et l'adaptation scénique, peuvent être classés d'une part selon leur aptitude à faire découvrir au récepteur (lecteur/spectateur) la valeur littéraire (et philosophique) de l'œuvre, d'autre part selon leur efficacité et leur rôle dans l'accession au rang de classique ou dans la perte passagère de ce statut.

Du premier point de vue, la lecture s'est avérée le mode de réception le plus approprié, l'adaptation théâtrale le moins adéquat, la perception auditive occu-

pant une position médiane. Considérées sous l'angle de leur capacité à atteindre un large public, la diffusion radiophonique (dans les débuts du nouveau média) et surtout la mise en scène furent les vecteurs les plus efficaces, ceci malgré leur tendance à réduire la richesse de l'œuvre en privilégiant certains contenus idéologiques du texte. En ce qui concerne le rôle joué par les trois modes de réception dans l'accession de la *Tragédie de l'homme* au rang de classique ou dans la perte passagère de ce statut, la lecture, celle pratiquée par les lecteurs savants (critiques littéraires, historiens de la littérature, universitaires ou écrivains) semble avoir produit l'effet le plus puissant. Rappelons que la première thèse de doctorat a inspiré la seconde. Signalons toutefois que la lecture de l'œuvre elle-même et de ses critiques élogieuses fut à l'origine du rejet le plus fort.¹⁶⁸⁶

Bien que la découverte du texte par la lecture se soit avérée qualitativement la meilleure, il serait erroné de minimiser la valeur des adaptations. Résultant de la démarche accommodatrice mentionnée à l'instant, leur fonction consiste à tirer des œuvres de l'oubli et à attirer l'attention des critiques/lecteurs savants sur elles, passant ainsi le flambeau à ces derniers pour qu'ils prolongent l'histoire de la réception par leur démarche herméneutique.¹⁶⁸⁷

La structure particulière de la *Tragédie de l'homme* a également permis de mettre en lumière la (les) manière(s) dont le spectateur peut intervenir dans la dynamique de la réception théâtrale. Tout d'abord, il convient de distinguer le rôle du spectateur effectif, c'est-à-dire ayant été confronté à un spectacle, de celui du spectateur potentiel. Le premier peut influencer sur la longueur de la pièce mise en scène en manifestant des réactions de plaisir ou de déplaisir. L'amusement, l'ennui ou le dégoût exprimés par les spectateurs peuvent inciter le metteur en scène à l'omission de certains tableaux ou de certains éléments du décor.¹⁶⁸⁸ Le second peut influencer sur le nombre des représentations, en favorisant la vulgarisation de l'œuvre ou, au contraire, en l'entravant.¹⁶⁸⁹ Il peut en effet réagir de deux manières à une critique sévère de la première représentation : en allant voir néanmoins le spectacle, il peut, soit opposer à cette critique une force de résistance, soit souhaiter satisfaire sa curiosité née de la lecture de ladite critique. Par ailleurs, son assentiment ou son refus de découvrir l'actualisation scénique d'un texte théâtral inconnu dépendent de la connaissance qu'il a de la dévalorisation¹⁶⁹⁰ d'un spectacle annoncé ou de sa valorisation par des moyens publicitaires.¹⁶⁹¹ Ils dépendent aussi du titre, de la durée, de l'identité des comédiens et de l'existence éventuelle d'un spectacle concurrent.

Le dépouillement des recensions journalistiques d'adaptations réalisées à sept époques différentes,¹⁶⁹² recensions dont certaines furent publiées dans des livres, nous a permis de cerner le fonctionnement et la fonction des critiques de théâtre, d'observer leur niveau culturel (variable selon les époques et la distribution régionale ou nationale de l'organe de presse), l'écart important entre théorie et pratique théâtrale.¹⁶⁹³ Il en ressort que leur influence sur l'inclusion d'une œuvre dans le canon des classiques ou, au contraire, sur son exclusion est, à peu d'exceptions près, minime. A deux reprises seulement, le jugement impitoyable

de critiques influents semble avoir constitué un frein à la réception de la *Tragédie* et/ou avoir conduit à son exclusion provisoire du canon des classiques universels.¹⁶⁹⁴ De telles attitudes hostiles ne sont pas sans rappeler le manque d'ouverture des critiques, que dénonçait déjà Horace, leur « refus d'accueillir ». ¹⁶⁹⁵ L'expérience de notre recherche montre, là encore, l'influence de facteurs individuels : la mesquinerie des connaisseurs et leur réticence à rendre justice aux contemporains caractérise, en effet, avant tout des critiques qui sont eux-mêmes écrivains de seconde importance ou adoptent des positions nationalistes extrêmes. Rappelons que, dans les périodes de nationalisme exacerbé, l'appartenance du drame de Madách à une littérature mineure¹⁶⁹⁶ a pu justifier sa dévalorisation. Les critiques élogieuses, quant à elles, résultèrent d'une démarche à la fois herméneutique et accommodatrice, d'une « collaboration permettant que la critique et la science se soutiennent mutuellement », attitude souhaitable aux yeux des représentants de la recherche universitaire allemande.¹⁶⁹⁷

Abordons, en dernier lieu, la question de savoir si la *Tragédie de l'homme*, après s'être imposée comme chef-d'œuvre transversal grâce à sa diffusion dans le monde germanophone, a des chances de garder ce statut. Selon les théoriciens, à commencer par Horace,¹⁶⁹⁸ l'épreuve du temps est décisive pour le classement d'une œuvre parmi les classiques. De plus, la question de savoir si cent quarante ans sont une durée suffisante pour réussir cet examen est condamnée à rester sans réponse. Etudiant la question de la pérennité, Antoine Compagnon joint à ce qu'il appelle « l'argument de la postérité »¹⁶⁹⁹ « l'argument de l'extériorité », ¹⁷⁰⁰ c'est-à-dire la réception d'une œuvre « hors des frontières, loin de son lieu d'apparition ». ¹⁷⁰¹ Le statut de classique serait-il donc acquis pour la *Tragédie*? Compagnon infirme la validité de ses deux arguments en soutenant que rien ne garantit la valorisation définitive d'une œuvre.¹⁷⁰² Cette thèse s'harmonisant parfaitement avec les théories de l'esthétique de la réception, il nous semble nécessaire d'admettre que la durée de l'histoire du transfert de la *Tragédie* vers le monde germanophone ne permet pas d'augurer de son avenir. Par ailleurs, plusieurs arguments incitent au scepticisme. La traduction de cette langue d'accès malaisé qu'est le hongrois pose davantage de problèmes depuis que les conditions historiques ne sont plus favorables à la maîtrise de l'allemand en Hongrie.¹⁷⁰³ La place du théâtre, celle des classiques étrangers, et *a fortiori* celle des classiques d'une culture mineure est mal assurée à notre époque de l'« Event-Kultur », où, « contrairement au critique professionnel, qui – à l'instar du public élitiste et peu nombreux jadis – [...] connaît la même pièce dans plusieurs mises en scène, [...] de plus en plus de personnes vont au théâtre mais de moins en moins souvent ». ¹⁷⁰⁴ Manifestement sceptique à l'égard de cette évolution du théâtre, l'auteur des ces lignes, Iris Denner, constate non sans amertume le peu d'intérêt du (ou des) public(s) pour l'éclairage que la recherche universitaire peut apporter sur un livre ou une pièce de théâtre.¹⁷⁰⁵ Parmi les représentants de la recherche littéraire française, Judith Schlanger abonde dans le même sens en déplorant qu'« un goût archaïque et primitif pour les situations grossières a été

supplanté récemment par un goût vulgaire pour le grand spectacle et les décors tapageurs ».¹⁷⁰⁵ Selon elle, le passé littéraire, le livresque, « n'est plus que matériau, et matériau épars : éclats, débris, fantaisie ».¹⁷⁰⁷

La vie future du drame de Madách dépend enfin de la question de savoir si la notion de littérature universelle, controversée depuis plusieurs décennies subsistera. Si on en croit Frank Kermode, « un canon nous est indispensable pour penser et pour ordonner l'histoire de la littérature et de l'art ».¹⁷⁰⁸ Sans contester la raison d'être des canons, Yves Chevrel, au nom de la discipline dynamique qu'est la littérature comparée, reproche au corpus des classiques son caractère statique¹⁷⁰⁹ et rappelle la mise en garde d'Etiemble, selon laquelle ce corpus est sans cesse à réviser.¹⁷¹⁰ Convaincu que certains classiques gardent indéfiniment leur statut, Paul Ricœur affirme, comme il a été déjà dit, qu'une grande œuvre n'a « jamais fini de se décontextualiser et de se recontextualiser dans des circonstances culturelles les plus variées ».¹⁷¹¹

Pour ne pas clore cette étude sur une note trop pessimiste, rappelons quelques signes porteurs d'espoir. L'appartenance de la Hongrie à l'Union européenne depuis 2004 est susceptible de favoriser de nouvelles vocations de traducteurs parmi les membres de la communauté hongroise d'Allemagne.¹⁷¹² Le constat d'un recul du texte théâtral, évoqué à l'instant, est en outre loin de faire l'unanimité. La découverte récente de la *Tragédie* par un jeune metteur en scène, lequel ne cherche ni à manipuler à outrance ce classique, ni même à choisir la traduction la plus moderne, en est la meilleure preuve. Par ailleurs, au cours de l'été 2005, un numéro de la revue *Littératures* rassemblant les contributions d'universitaires, d'auteurs de théâtre et de comédiens titrait : 'Théâtre : le retour du texte ?'.¹⁷¹³ Cet exemple d'entente cordiale entre trois catégories d'acteurs de la réception est à rapprocher de la tendance inaugurée à l'université de Salzbourg¹⁷¹⁴ dès la fin des années 1980, consistant à créer une coopération entre recherche universitaire et pratique théâtrale.¹⁷¹⁵ Si ce type de collaboration venait à se confirmer, le caractère constitutif de l'intertextualité dans le drame de Madách pourrait se transformer en moteur de la réception future, d'autant que la pratique de l'intertextualité est de plus en plus courante dans la création théâtrale¹⁷¹⁶ et romanesque.¹⁷¹⁷ Quant à la crainte que la poursuite de la réception théâtrale soit compromise par la marginalisation du théâtre dans l'industrie culturelle actuelle, elle peut être dissipée par l'observation de Denis Guéron, selon laquelle en France « les salles de théâtre se vident alors que les ateliers de théâtre ne cessent de se remplir ».¹⁷¹⁸ On observe la même tendance dans l'aire culturelle germanophone, où le nombre des ateliers de théâtre augmente sans arrêt.¹⁷¹⁹ Signalons aussi que toutes les significations virtuelles du texte de la *Tragédie* n'ont pas encore été actualisées, comme l'annonce d'un changement climatique majeur, le recul de la biodiversité ou les maladies causées par des matériaux nocifs, pour ne citer que quelques exemples.

Depuis la clôture de notre collecte documentaire, une nouvelle version a été portée à la scène à Munich en 2005¹⁷²⁰ et l'on a annoncé tout récemment

pour 2010 dans la même ville, la création d'un opéra inspiré du drame de Madách.¹⁷²¹ Par conséquent, il n'est pas absurde d'imaginer que, dans les décennies à venir, de nouvelles lectures de la *Tragédie de l'homme* puissent voir le jour dans l'aire culturelle germanophone, éventuellement même en Suisse alémanique où la réception stagne maintenant depuis plus de soixante ans.

NOTES

1. Bien que parue en janvier 1862, la première édition est datée de 1861.
2. Dans sa chronique biographique, György Radó énumère une cinquantaine d'œuvres, majoritairement hongroises, inspirées de la *Tragédie de l'homme*. Une trentaine parmi elles sont des poèmes dramatiques hongrois. Des romans (Harsányi Zsolt, 1932, Mohácsi Jenő, 1932, Kiss Ibolya, L., 1942), un film (Németh Antal, 1944) et un drame (Désaknai Mária, 1985) furent consacrés à la biographie de Madách et/ou de sa femme. György RADO, *Madách Imre. Életrajzi Krónika* [Chronique biographique], Salgótarján, Balassi Bálint Nógrád Megyei Könyvtár, 1987, pp. 355–358. Depuis 1900, la *Tragédie* est une lecture obligatoire dans les lycées hongrois. Géza VOINOVICH, *Madách Imre és Az ember tragédiája*, Budapest, Franklin-Társulat, 1914, p. 220.
3. En 1995, Mihály Praznovszky recensait des traductions en quarante langues. Cf. *Madách Imre : Az ember tragédiája. A fordítások jegyzéke*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1995. Depuis cette date, la *Tragédie* est devenue accessible à trois nouvelles aires linguistiques par sa publication en hindi (1995), en langue tsigane (Iovari, 1996) et en gallois (2002). Csaba ANDOR, « Az ember tragédiája fordításai » [Les traductions de la *Tragédie de l'homme*], in : Sándor ÉNYEDI, *A Tragédia a színpadon* [La *Tragédie* sur scène], Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008, p. 474 sq. L'œuvre ayant été transposée plusieurs fois dans dix-huit langues, le nombre des traductions s'élève actuellement à plus de cent vingt, sans tenir compte des rééditions.
4. Antal NÉMETH, *Az ember tragédiája a színpadon* [La *Tragédie de l'homme* sur scène], Budapest, Budapest székesfőváros házinyomdája, 1933. Pour le monde germanophone, Németh recense trois mises en scène au XIX^e siècle, deux diffusions radiophoniques en 1930 et 1931 et le projet de représentation au *Burgtheater* viennois pour l'année 1934. Quant aux autres pays d'accueil, le chercheur hongrois rend compte de deux mises en scènes (1893 et 1904) et d'une diffusion radiophonique (1930) tchèques, ainsi que d'une représentation slovaque (1926).
5. Id., « A Burgtheater bemutatója » [La représentation du B.], in : Id., (éd.), *Az ember tragédiája ünnepi előadásai* [Les représentations de gala de la *Tragédie de l'homme*], tirage à part de *Napkelet*, mars 1934, pp. 5–10.
6. *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)* [La *Tragédie de l'homme* sur scène], Budapest, Kelenföld Kiadó, 1990.
7. *Imre Madách. Die Tragödie des Menschen*, Würzburg, Konrad Triltsch, 1943² (Das Nationaltheater. Schriftenreihe des Theaterwissenschaftlichen Instituts der F. Schiller-Universität Jena, t. VII).
8. *Madách Imre és Az ember tragédiája*, Budapest, Franklin-Társulat, Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, 1914, p. 590 sq.
9. György RADÓ, « Az ember tragédiája a világ nyelvein » [Les traductions de la *Tragédie de l'homme*], in : *Filológiai Közlöny*, 1964, n° 3–4.

10. *Madáchs « Tragödie des Menschen » in ihrer Begegnung mit der deutschen Geisteswelt*, thèse de philosophie, université d'Innsbruck (Autriche), 1961.
11. Katalin PODMANICZKY-TRAVERS, *Die Rezeptionsgeschichte von Imre Madáchs Tragödie des Menschen im deutschen Sprachgebiet, seit ihrem Erscheinen bis zur Gegenwart*, mémoire de maîtrise en études germaniques, Université du Maine, 1985, 142 p. Ce mémoire a fait l'objet d'une publication partielle: Katalin PODMANICZKY, « Die ersten Aufführungen von Imre Madáchs ' Tragödie des Menschen ' im deutschen Sprachgebiet », in : *Hungarian Studies*, 1988, t. 4, n° 2, pp. 149–166.
12. Précisons que les limites géopolitiques embrassent, pour la période de 1862 à 1918, la Suisse alémanique, l'Empire allemand (depuis 1871) et l'Empire austro-hongrois (depuis 1867) ; pour la période de 1919 à 1945, les deux premières entités ainsi que l'Autriche ; pour les années 1945 à 1989, la Suisse alémanique, les deux Allemagnes et l'Autriche ; enfin, depuis 1989, l'Allemagne réunie et les deux autres aires germanophones.
13. Elève de Husserl à Göttingen, puis à Fribourg, ce philosophe polonais (1893–1970) rédigea une grande partie de ses œuvres en langue allemande. Cf. en particulier son ouvrage *Das literarische Kunstwerk*, Halle, Max Niemeyer, 1931.
14. L. M. PRICE, *The Reception of English Literature in Germany*, Berkeley, 1932. Sans recourir à cette notion, F. X. Salda étudia dès 1928 la question de la réception d'une œuvre littéraire. Felix VODICKA, « Die Konkretisation des literarischen Werks. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk », in : Peter HOHENDAHL (éd.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt a. M., 1974, p. 84. Roman Ingarden s'est également intéressé à la vie de l'œuvre littéraire au chapitre XIII de son ouvrage cité. INGARDEN, *op. cit.*, Tübingen, Niemeyer, 1960², pp. 353–380.
15. Le terme fut utilisé à partir de 1949 par Felix Vodicka, continuateur de l'œuvre de Jan Mukarovsky et du formalisme russe. Cf. VODICKA, *op. cit.*
16. Yves CHEVREL, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1995, p. 50.
17. Face à un certain flou terminologique, Paul Ricoeur précise que la notion d'*esthétique de la réception* peut être prise dans un double sens : « soit dans le sens d'une phénoménologie de l'acte individuel de lire, dans la ' théorie de l'effet-réponse esthétique ' selon W. Iser, soit dans le sens d'une herméneutique de la réception publique de l'œuvre, dans l'*Esthétique de la réception* de H. R. Jauss ». Paul RICOEUR, *Temps et récit, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, t. 3, p. 311.
18. « Le jugement des siècles sur une œuvre littéraire [...] résulte du déploiement à travers le temps d'un potentiel de signification, immanent à l'œuvre dès l'origine, qui s'actualise dans la succession des stades historiques de sa réception [...] ». H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 60 sq.

19. Iser emprunte la notion d'« indétermination » au phénoménologue polonais Roman Ingarden, selon lequel l'œuvre littéraire contient des passages indéterminés. Ingarden a donc contribué à la théorie de la réception et de l'effet dans la mesure où il a mis en évidence l'insuffisance de l'œuvre, ainsi que l'activité complémentaire effectuée par le récepteur.
20. D'où le recours à la notion de « structure d'appel des textes » (« Appellstruktur »). Les signaux du texte guident les réactions affectives et intellectuelles du lecteur.
21. Paul RICOEUR, *Temps et récit. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, t. 3, p. 305.
22. *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzahier, Paris, Grasset, 1985 (Biblio essais n° 4098), p. 60.
23. *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 61.
24. Husserl utilise la notion ' d'horizon ' pour définir l'expérience temporelle : il y a un « triple horizon du vécu [...] ». E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. par P. Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950, p. 277 ; Jauss précise avoir emprunté la notion à Karl Mannheim. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979⁶, p. 201, note 134.
25. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978 (Coll. TEL, n° 169), p. 49.
26. Id., *Literaturgeschichte als Provokation*, p. 175 et p. 177.
27. C'est ainsi que Paul Ricoeur distingue, par exemple, l'horizon d'attente du public cultivé de celui du public moyen. RICOEUR, *op. cit.*, p. 317.
28. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, p. 259.
29. Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 85 (« La couleur des idées »).
30. Elrud Ibsch relève une contradiction épistémologique dans la conception jaussienne du lecteur. Selon lui, « la reconstruction de l'horizon d'attente que Jauss exige en théorie et qu'il accomplit dans la pratique obéit aux postulats d'une méthode historique fondée sur la recherche empirique de documents. [...] Ce point de vue est cependant abandonné dès qu'il en vient à interpréter l'œuvre novatrice. Il retrouve la méthode herméneutique qui donne la préférence à la production de sens personnelle sur la compréhension objectivable d'autres lecteurs. [...] Jauss examine la réception que pratique le lecteur historique jusqu'au moment où il présente lui-même une interprétation de l'œuvre novatrice et abandonne ainsi la position ' objective ' au profit de la confusion du sujet et de l'objet ». Elrud IBSCH, « La réception littéraire » traduit de l'allemand par Daniel MALBERT, in : J. BESSIERE, E. KUSNER, M. ANGENOT et D. FOKKEMA (éds.), *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 253 sq.

31. Ce terme est « calqué sur celui d'auteur implicite, qui avait été introduit par le critique américain Wayne Booth dans *Rhetoric of Fiction* (1961) ». Cf. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 160.
32. Cité d'après COMPAGNON, *op. cit.*, p. 161.
33. Umberto ECO, *Lector in Fabula*, p. 68. Eco répertorie (p. 86, note n° 10) les auteurs ayant usé de la notion de lecteur modèle ou d'une notion proche : Barthes (1966), Lotman (1970), Riffaterre (1971 et 1976), van Dijk (1976), Schmidt (1976), Corti (1976).
34. Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 103.
35. RICOEUR, *op. cit.*, p. 311.
36. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 164.
37. Id., *op. cit.*, p. 171.
38. Hannelore LINK, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart, Berlin, Köln et Mainz, Kohlhammer, 1980, 2^e éd. (Urban-Taschenbücher, n° 215), pp. 86–92 et 98–108.
39. « Ecrire l'histoire des lectures », in : H. BEHAR et R. FAYOLLE, *L'Histoire littéraire d'aujourd'hui*, Paris, Colin, 1990, p. 131.
40. Id., *La littérature comparée*, p. 34.
41. Cette notion fut introduite par Roman Ingarden et ses disciples.
42. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1960, p. 120.
43. VODICKA, *op. cit.*, p. 103.
44. Albert THIBAUDET, *Physiologie de la critique* (1930), Paris, Nizet, 1971.
45. INGARDEN, *op. cit.*, p. 363.
46. VODICKA, *op. cit.*, p. 91.
47. Id., *op. cit.*, p. 107 sq.
48. CHEVREL, *La littérature comparée*, p. 112.
49. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, pp. 10 sq.
50. Michel PRUNER, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2003, p. 5. (Lettres 128, Nathan Université n° 253)
51. Id., *op. cit.*, p. 23.
52. CHEVREL, *La littérature comparée*, p. 40 sq.
53. Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 320.
54. CHEVREL, *La littérature comparée*, p. 58.
55. PAVIS, *op. cit.*, article « Réception ».
56. Id., *op. cit.*, article « Communication théâtrale ».
57. *Ibid.*
58. PAVIS, *op. cit.*, cite VOLTZ, 1974, p. 78.
59. PAVIS, *op. cit.*, article « Attente ».
60. PAVIS, « Pour une esthétique de la réception théâtrale. Variations sur quelques relations », in : Régis DURAND (éd.), *La relation théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 29.
61. *L'équipe de recherche sur les Transferts culturels au CNRS*, « Présentation », Paris, JP Louis Tusson, 2004, p. 4.

62. « Die Bedingungen, unter denen das Werk jeweils anders konkretisiert wird, sind gerade der Forschungsgegenstand ». Georg JÄGER, « Die Wertherwirkung. Ein Rezeptionsästhetischer Modellfall », in : Walter MÜLLER-SEIDEL (éd.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*. München 1974, p. 390.
63. « [...] den Verlauf von interkulturellen Vermittlungs- und Rezeptionsprozessen ». Hans-Jürgen LÜSEBRINK, « Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften », in: Helga MITTERBAUER, Katharina SCHERKE (éds.), *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien, Passagen Verlag, 2005, p. 27, (Studien zur Moderne).
64. M. ESPAGNE et M. WERNER (éds.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII e-XIX e siècle)*, Paris, Recherches sur les civilisations, 1988, p. 5.
65. Un théoricien de la réception a souligné « la fonction médiatrice décisive », des mécènes et des éditeurs, qui n'ont éventuellement ni lu ni entendu l'œuvre, mais qui en ont une certaine idée. Il les nommait récepteurs impropres ou indirects. F. MEREGALLI, « Sur la réception littéraire », in : *Revue de Littérature Comparée*, 1980, n° 2, p. 142.
66. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, article « Interculturel (théâtre) ».
67. RICOEUR, *op. cit.*, p. 309.
68. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, p. 67.
69. « [...] nie endenden Prozess seiner Interpretation ». Id., *Literaturgeschichte als Provokation*, p. 232.
70. Cette notion de « pérennité » des grandes oeuvres est loin d'être nouvelle, elle remonte à la poétique d'Aristote et d'Horace.
71. RICOEUR, *op. cit.*, p. 314.
72. Id., *op. cit.*, p. 327.
73. ISER, *Die Appellstruktur der Texte, Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung des literarischen Prosa*, Konstanz, Universitätsverlag, 1971 (Konstanzer Universitätsreden, n° 28), p. 33.
74. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 12.
75. Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965, p. 35.
76. COMPAGNON résume les positions de E. D. HIRSCH, p. 91.
77. *Ibid.*
78. JAUSS, *op. cit.*, p. 211.
79. « Schiller im 20. Jahrhundert », in : Helmut KOOPMANN (éd.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart Alfred Kröner, 1998, p. 778.
80. Id., *op. cit.*, p. 271.
81. Selon Hans-Jürgen Lüsebrink, ce ne sont pas les œuvres destinées à la lecture qui sont canonisées mais les auteurs, qui parlent à la nation par

- l'intermédiaire de l'écriture et dont la voix atteint tout le monde sous forme de sentence ou extrait. LÜSEBRINK, « Die Genese des ' Pantheons '. – Nationalliterarische Kanonisierungs – und Ausgrenzungsprozesse im Frankreich der Spätaufklärung und der Französischen Revolution », in : *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, t. 10, p. 137 sq.
82. Cf. Pietro BEMBO, *Prose*, Venise, Giovanni Tacuino, 1525, œuvre ayant eu « une très forte influence dans la suite de la littérature et de la langue italienne. Affirmant la primauté de la langue littéraire fondée sur l'autorité des grands auteurs de la tradition vulgaire, Pétrarque pour la poésie et Boccace pour la prose, elle proposait un modèle d'imitation [...] ». Collette NATIVEL (éd.), *Centuria Latinae. Cent figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 104. Admirateur de Dante, Pietro Bembo (1470–1547) avait transcrit en 1502 le *Canzoniere* et la *Divina Comedia* sur un seul manuscrit. Son frère, Carlo Bembo, avait réussi « à se faire attribuer par le collègue vénitien le privilège décennal des éditions de Dante et de Pétrarque ». NATIVEL, *op. cit.*, p. 100.
83. Judith SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, p. 85 (Le texte à l'œuvre).
84. Andreas POLTERMANN, « Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung », in : Id., *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text, Formen der interkulturellen Kommunikation und Übersetzung*, Göttingen, Erich Schmidt Verlag, 1995, (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, t. 10), p. 28.
85. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 243.
86. Jörg DREWS, « ' Sire, geben Sie Lesefreiheit ! ' Von der Wünschbarkeit und Vergeblichkeit von Kanons », in : Michael KLEIN, Siglinde KLETTENHAMMER (éd.), *Literaturwissenschaft als kritische Wissenschaft*, Wien, LIT Verlag, 2005, pp. 59–76 (Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption, t. 1).
87. Winfried SCHULZE, « Kanon und Pluralisierung in der frühen Neuzeit », in : Aleida ASSMANN et Jan ASSMANN (éds.), *Kanon und Zensur*, München, 1987, pp. 318 et 323.
88. POLTERMANN, *op. cit.*, p. 24.
89. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 273.
90. Nathalie PIÉGAY-GROS fait remarquer que « s'il n'est pas encore question de l'intertextualité, la place conférée à la parodie dans les écrits des formalistes russes n'est pas sans la préfigurer. Entendue dans un sens très large, la parodie apparaît comme le paradigme de l'imitation et de la transformation des œuvres ». PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 23. Ajoutons que Kristeva s'inspire égale-

- ment de Mikhaïl Bakhtine, selon lequel l'intertextualité désigne le dialogue entre les textes. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 117.
91. Julia KRISTEVA, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Essais, Paris, Seuil, 1969 (Tel Quel), p. 145 sq.
 92. PIÉGAY-GROS, *op. cit.*, p. 11.
 93. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (Collection Poétique), p. 11 sq.
 94. PIÉGAY-GROS, *op. cit.*, p. 14.
 95. *Ibid.*, p. 15.
 96. Michael RIFFATERRE, « La Trace de l'intertexte », in : *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.
 97. Cité par Genette, *op. cit.*, p. 8. Nous soulignons le dernier mot.
 98. Pierre BAYARD, « Le plagiat par anticipation », in : *La Lecture littéraire*, numéro spécial « Écrivains et lecteurs », sous la direction de Bruno Clément, février 2002. Bayard publiera le 15 janvier 2009, un livre intitulé *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
 99. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Œuvres complètes, Paris, Seuil, t. IV, 1972–1976, p. 241.
 100. PIÉGAY-GROS, *op. cit.*, p. 32.
 101. Id., *op. cit.*, p. 40.
 102. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 99.
 103. CHEVREL, *La littérature comparée*, p. 54.
 104. Fotis JANNADIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ et Simone WINKO (éds.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer, 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, t. 71).
 105. Afin d'être en mesure de nous interroger sur la valeur des traductions allemandes de la *Tragédie*, nous avons été amenée à porter notre attention sur cette discipline. Nous y reviendrons ultérieurement.
 106. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 53. Roland Barthes avait publié en 1968 un texte intitulé « La mort de l'auteur » repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984.
 107. ECO, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 2006, p. 255 sq.
 108. *Ibid.*, p. 256.
 109. *Ibid.*, p. 261.
 110. La catégorie des lecteurs savants regroupe, entre autres, les critiques, les traducteurs et les écrivains.
 111. Les lecteurs/spectateurs savants ou professionnels (critiques, traducteurs et écrivains) se situent en haut de la « pyramide culturelle qui modèle le lecteur au moins sous l'angle de la scolarisation et de la spécialisation ». Stéphane SANTERRE-SARKANY, *Théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1993 (Que sais-je ? n° 2514), p. 68 sq.

112. Marie-Madeleine de CEVINS, « Un quart de siècle d'amitié hungaro-germanique », in : Id., *Saint Etienne de Hongrie*, Paris, Fayard, 2004, p. 364.
113. Cela vaut plus particulièrement pour le règne du roi lettré Könyves Kálmán [Coloman le Bibliophile] 1097–1116), lequel est célèbre pour son décret selon lequel les sorciers/sorcières n'existent pas. Madách, lui-même, se fait le porte-parole de l'admiration pour ce roi éclairé dans son discours parlementaire de mai 1861. Toutefois, l'historien Miklos Molnár replace ce décret dans le contexte de la lutte contre les rites païens et précise que seule la catégorie des striges (sorciers se transformant nuitamment en vampires ou autres animaux volants) était déclarée non-existante, les autres sorciers demeurant punissables par l'Église. Miklós MOLNÁR, *Histoire de la Hongrie*, Paris, Perrin, 2004, p. 42.
114. Issu de la célèbre famille hongroise de Transylvanie, dont deux membres furent princes de Transylvanie, Georges I^{er} (1593–1648) et Georges II (1621–1660).
115. Zoran KONSTANTINOVIC et Fridrun RINNER, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Innsbruck, Studienverlag, 2003, p. 163.
116. La création en 1791 d'une chaire de littérature et de langue hongroises à l'Université de Pest (jusqu'alors purement latinophone) trois ans seulement après la fondation de la chaire de littérature allemande contribue naturellement à développer le goût de la langue nationale. Ferenc HELLE, *A magyar-német művelődési kapcsolatok története*, [L'histoire des relations culturelles hungaro-allemandes] Budapest, Királyi Magyar Egylet-mi nyomda, 1942, p. 54.
117. Cette société est l'ancêtre de l'Académie scientifique hongroise (*Magyar Tudományos Akadémia*), fondée en 1826.
118. Lajos Kossuth (1802–1894) proclamait depuis le début des années 1830 la nécessité de réformes sociales et de l'indépendance nationale. Après une incarcération de cinq ans, il devint le chef de l'opposition et joua un rôle important pendant la révolution de 1848. Lors de la rupture avec l'Autriche, il devint le président de la Commission de Défense de la Patrie, puis gouverneur du pays. Après l'échec de la lutte pour la liberté, il s'exila et tenta à plusieurs reprises de réaliser l'indépendance nationale avec le soutien de l'étranger.
119. L'échec de la lutte d'indépendance hongroise était dû également au soulèvement des nationalités minoritaires, à savoir les Roumains, les Slovaques, les Tchèques, les Croates et les Serbes, soulèvement soutenu par l'Autriche.
120. Les treize généraux de l'armée hongroise furent exécutés le 6 octobre 1849 et des milliers de personnes incarcérées.
121. Baron Alexander von Bach (1813–1893), ministre de l'intérieur, puis chancelier de 1849 à 1859.
122. Nous faisons abstraction ici des langues des minorités slovène, croate, serbe, tchèque, slovaque et roumaine.

123. L'importance du latin est attestée par la parution du premier dictionnaire latin-hongrois en 1602. Le latin était important surtout pour la noblesse protestante, concentrée en Transylvanie, dont deux princes, Gábor Bethlen et François Ier Rákóczi, avaient mené une politique protestante d'opposition à l'empereur, laquelle avait abouti à l'obtention de la liberté religieuse pour les Hongrois en 1645.
124. Le traducteur est János Lázár (1703–1772) qui avait été l'élève de Wolff à l'université de Marbourg (1728–1731). Lázár traduisit également des œuvres de Voltaire, mais ses traductions fragmentaires sont restées à l'état de manuscrit.
125. La statistique suivante en est la preuve : parmi les 827 œuvres que l'éditeur allemand Johann Thomas Trattner publia entre 1817 et 1825, 259 étaient en latin.
126. A la fin du XVIII^e siècle, sur l'ensemble du territoire hongrois, un million d'Allemands étaient recensés contre trois millions et demi de Hongrois. Gábor KERÉKES, « La littérature germanophone en Hongrie, des Lumières jusqu'à nos jours », in : Jacques LE RIDER et Fridrun RINNER et al. (éds.), *Les littératures de langue allemande en Europe centrale. Des Lumières à nos jours*, Paris, PUF, 1998, p. 179.
127. Mária ROZSA, « A magyarországi német sajtó a kezdetektől 1944-ig », [La presse allemande de Hongrie des origines jusqu'en 1944], in : *Magyar Könyvszemle*, 1993, 2.
128. Bratislava, en hongrois *Pozsony*, fut la capitale de la Hongrie jusqu'en 1784 et demeura une ville hongroise jusqu'en 1919.
129. Karl Gottlieb Windisch (1725–1793), fondateur et premier rédacteur en chef de la *Pressburger Zeitung* et de ses suppléments, consacra ses premiers ouvrages à la géographie et à l'histoire de la Hongrie.
130. Précisons que les calvinistes vont étudier la théologie en Suisse et en Hollande où ils vivent en milieu francophone. Pour cette raison, une tradition francophile se maintient en Transylvanie, où les calvinistes sont les plus nombreux. Guy TURBET-DELOF, « Molière en Hongrie », in : *L'Illustré Théâtre*, n° 6, disponible sur : <http://www.comedie-francaise.fr/histoire/moliere_articleshongrie.php>, pp. 1–3 (page consultée le 24/01/2007).
131. Cet écart de vingt-six ans entre Bratislava et Pest s'explique par la population majoritairement allemande de Pest, jusqu'à cette date et bien au-delà.
132. Fondée par Ferenc Kazinczy, Dávid Baróti Szabó et János Batsányi.
133. Editée par Ferenc Kazinczy.
134. Fondée par l'écrivain hongrois József Kármán (1768–1795), qui tente de faire de Pest un centre littéraire. Ludwig KATONA, Franz SZINNYEI, *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig, Göschensche Verlagsbuchhandlung (1911), 1927², p. 50.

135. En 1815, les huit-dixièmes des habitants de Buda et de Pest parlaient allemand. J. JUNG, *Adressbuch von 1815*, p. 848.
136. Karl Kurt KLEIN, « Ungarn in der deutschen Dichtung », in : Wolfgang STAMMLER (éd.), *Deutsche Philologie im Aufriss*, Berlin, Erich Schmidt-Verlag, 1962, p. 552 : « Im Vormärz machte das mit deutschen Zellen übersäte geistige Ungarn den Eindruck einer deutschen Kulturprovinz. Dichter wie Grillparzer, Stifter, Hebbel haben es nicht anders aufgefasst ». Compte tenu des populations hungarophone, slavophone etc., la Hongrie était, à cette époque, un espace transculturel ou un espace d'interférences interculturelles.
137. Lessing fut connu en Hongrie vers 1770, par l'intermédiaire de Vienne, comme auteur dramatique usant d'effets efficaces et comme narrateur répandant une morale utile. Béla PUKANSZKY, « A magyar–német szellemi kapcsolatok gyökerei. » [Les racines des relations intellectuelles hungaro-germaniques], in : *Magyar Szemle*, IX, 1930, p. 238.
138. *Miss Sara Sampson* avait été écrit en 1755, *Minna v. Barnhelm* en 1867, *Emilia Galotti* en 1772.
139. Le théâtre de la Rondelle (1774), le « Burgtheater » de Buda (1787).
140. Les drames de Goethe étaient connus dans les années 1770. *Clavigo* fut représenté à Bratislava dès 1774 (l'année même de sa publication), *Stella* (1776) en 1777. *Götz von Berlichingen* (1773) fut joué à Pest en 1788. Jakob BLEYER, « Goethe in Ungarn », in : *Jahrbuch der Goethesellschaft*, Weimar, 1932, t. 18, pp. 117–119.
141. Ce bi-hebdomadaire était le premier exemple de collaboration entre écrivains hongrois et autrichiens.
142. Editée par Franz Wiesen (1828–1841), puis par Samuel Rosenthal (1842–1852).
143. Rédigée par Samuel Rosenthal et Charles Stielly.
144. Eduard CASTLE (éd.), J.W. NAGL et Jakob ZEIDLER, *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte*, Wien, Leipzig, 1937, t. 2, p. 1039. Cité par la suite : CASTLE.
145. En dépit de la dévalorisation de la langue nationale, l'activité littéraire en hongrois ne s'était pas complètement tarie pendant les siècles d'oppression, même si elle était concurrencée par le latin. En témoigne l'œuvre de l'écrivain András Dugonics (1740–1818), dont une partie est rédigée en latin, mais la majeure partie en hongrois. Elève, puis moine de l'ordre des Piaristes, il destinait ses drames, écrits en latin et en hongrois (certains dans les trois langues, latin, allemand et hongrois) aux élèves du lycée. Son œuvre romanesque considérable oscille également entre le latin et le hongrois. Il traduisit en hongrois sous le titre *A gyapjas vitézek* (1794) son roman *Argonauticon* (1778), publié d'abord en latin. Plus tard, encouragé par le succès de son roman *Etelka* (1788), rédigé directement en hongrois, il se lança dans la production romanesque en langue nationale.

L'action d'*Etelka* se situe à l'époque de la dynastie des Árpád, mais Dugonics se sert de ce décor historique pour fustiger la politique de germanisation de Joseph II. Pour cette raison, la censure en retarda la publication. Si Dugonics illustre encore la tradition latinisante, les œuvres de Sándor Kisfaludy (1772–1844) et de Mihály Csokonai Vitéz (1773–1805) sont, elles, purement hongroises.

146. Le poète le plus populaire du début du XIX^e avait été son frère aîné Sándor Kisfaludy, considéré par Friedrich Schlegel comme le plus grand poète hongrois. KLEIN, *op. cit.*, p. 557.
147. HELLE, *op. cit.* p. 156 sq. et Sándor KOMAROMI, « A forradalomtól a díszalbumig : Petőfi németül (1845–1910) », [De la révolution jusqu'à l'édition de luxe : Petőfi en allemand], in : *Kisebbségkutatás* [Recherches sur les minorités], 1999, n° 3, disponible sur <http://www.hhrf.org/kisebbségkutatás/kk_1999-03/cikk.php?id=105> (page consultée le 27/01/2007), pp. 1–12.
148. Vörösmarty les connaissait par la traduction de Kazinczy.
149. Le premier théâtre hongrois (*Magyar Színház*) à Pest fut inauguré en 1837 avec la pièce *Réveil d'Árpád (Árpád ébredése)* de Károly Kisfaludy. En 1841, il fut baptisé *Nemzeti Színház (Théâtre National)*.
150. Entre 1834 et 1875 Szigligeti écrit 114 pièces. Il fait également œuvre de traducteur en transposant, entre autres, le *Faust* de Goethe. Commencée en 1844, cette traduction ne fut toutefois pas publiée.
151. Sa tragédie *François II Rákóczi prisonnier (II. Rákóczi Ferenc rabsága, 1848)* est la pièce représentative de la révolution hongroise, son drame *Le prétendant (A trónkereső, 1868)* reflète l'atmosphère de désillusion régissant après le compromis de 1867.
152. Mentionnons, à titre d'exemple, son vaudeville *Liliomfi* (1849).
153. G. J. KONT, *Etude sur l'influence de la littérature française en Hongrie*, Paris, 1902. L'engouement pour les philosophes des Lumières ainsi que le rôle important joué par les calvinistes francophiles favorisèrent la découverte de la littérature française.
154. « Gellert ist in den achtziger Jahren der beliebteste deutsche Dichter in Ungarn ». CASTLE, p. 1031. Son roman *Das Leben der schwedischen Gräfin von G.* (1746), traduit deux fois (en 1772 et 1778), fut celle de ses œuvres qui eut le plus de succès. Sa comédie *Das Orakel* (1747) fut traduite et jouée en hongrois en 1786.
155. Entre 1790 et 1793, *Les Brigands* fut traduit trois fois et représenté pour la première fois en 1794 à Kolozsvár ; *Fiesco* fut traduit en 1791, *Don Carlos* et *Kabale und Liebe* en 1792. BLEYER, *op. cit.*, p. 117.
156. CASTLE, pp. 1030–1033.
157. BLEYER, *op. cit.*, p. 120.
158. *Ibid.*, p. 123.

159. Parmi les dramaturges de langue allemande joués dans les années 1830, tels que Raupach, Raimund, Birch-Pfeiffer et Töpffer, citons Karl Holtei (1798–1880), auteur à succès depuis la fin des années 1820, dont les pièces furent traduites en hongrois, notamment par Szigligeti. Sándor FEKETE, « Der Beginn der Laufbahn Petőfis und die deutsche Dramenliteratur », in : *Lenau-Forum, Vierteljahresschrift für vergleichende Literaturforschung*, 5^e année, 1973, n 1–4, pp. 101–116.
160. Il s'agit de sa comédie *Les prétendants (A kérék, 1817)*, ainsi que de ses drames *Le voïvode Stibor (Stibor vajda, 1818)*, *Amitié et générosité (Barátság és nagylelkőség, 1820)* et *Irene* (1820).
161. *Hamlet, Othello, Macbeth* jouissaient d'une telle faveur sur toutes les scènes allemandes de Hongrie qu'on a pu parler d'un culte de Shakespeare. PUKANSZKY, *op. cit.*, p. 9.
162. BLEYER, *op. cit.*, p. 127 sq.
163. Antal SZERB, *Magyar irodalomtörténet* (1934), [*Histoire de la littérature hongroise*], Budapest, Magvető, 1978, pp. 355–366.
164. Ce fut sous le règne de Joseph II que la première chaire de littérature, de linguistique et d'esthétique fut créée à l'Université de Budapest. Conçue comme instrument de la germanisation progressive de la Hongrie, cette initiative contribua en réalité à valoriser la culture hongroise. L'un des premiers à occuper cette chaire d'esthétique fut Ludwig von Schedius (1768–1847). Né à Győr, il fit ses études universitaires à Bratislava, Sopron et Göttingen, occupa à partir de 1792 la chaire d'esthétique et de linguistique et devint l'un des premiers parmi les Allemands de Hongrie à se mettre au service de la cause hongroise. Par ses revues *Literarischer Anzeiger für Ungern* (1798/9), et *Zeitschrift von und für Ungern* (1802–1804), éditées à Pest, par son histoire de la littérature hongroise, publiée dans le supplément du *Jenaer Allgemeine Literatur-Zeitung* (1798, 21), il ne cessait d'attirer l'attention du monde germanophone sur l'histoire et la littérature hongroises. Ses publications philosophiques, historiques, géographiques et bibliographiques étaient rédigées en allemand, latin et hongrois.
165. Ses œuvres ont pour titres : *Mathias Corvinus* (1793–1794), *Die drei grossen Könige der Hungarn [sic] aus dem Arpadischen Stamm* (1808), *Die Geschichte der Ungarn und ihrer Landsassen* (Leipzig, 1815–1825).
166. Voir ses ouvrages *Geschichte des ungarischen Reichs* (Halle, 1797–1804), *Geschichte des Königreichs Ungarn* (Tübingen, 1811), *Geschichte des ungarischen Reichs*, 1–6 (Vienne, 1813–1814).
167. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de l'histoire hongroise de Fessler que Goethe s'était documenté sur la Hongrie, pays sur lequel les romantiques Görres, Friedrich Schlegel et les frères Grimm avaient attiré l'attention. KLEIN, *op. cit.*, p. 558.

168. Au livre XVI de ses *Idées*, Herder avait formulé le pronostic que la langue hongroise, compte tenu de l'environnement slave, disparaîtrait en l'espace de quelques siècles. *Ibid.*, p. 552.
169. CASTLE, p. 1055.
170. Il s'agit là de la traduction de légendes populaires authentiques. Le recueil fut réédité en 1844 et servit de source à plusieurs grands écrivains de la littérature hongroise, tels que Károly Kisfaludy, Petőfi, Arany, Jókai.
171. Le processus de magyarisation commence dans les années 1840.
172. Son nom d'origine était Franz Schedel, qu'il magyarisa en 1847.
173. Les deux derniers ont magyarisé leur nom, Kertbény s'appelaient Benkert, Dóczi, Dux.
174. Evêque catholique, cet écrivain autrichien (1772–1847) est l'auteur de drames patriotiques et d'épopées aujourd'hui oubliés.
175. Écrivain allemand, né à Leipzig en 1756, mort à Berlin en 1831, Körner était un ami intime de Schiller, qu'il hébergea à Dresde dans les années 1785–1787.
176. Grillparzer était un grand dramaturge viennois (1791–1872). Représenté en 1828, son drame *Der treue Diener seines Herrn* rencontra un tel succès que l'empereur dut renoncer à son intention de confisquer le manuscrit, l'œuvre mettant en scène un conflit entre Autrichiens et Hongrois. Hans Sachs avait traité le même thème dans son drame *Andreas, der ungarische König mit Bancano, seinem getreuen Statthalter* (1561).
177. Nous avons déjà évoqué son drame, intitulé précisément *Bánk Bán*. Voir *supra*, p. 31.
178. Le théâtre allemand de Pest ouvre ses portes avec cet opéra en 1812.
179. Kotzebue écrit un troisième drame traitant un thème hongrois : *Bélas Flucht*, (1812). HELLE, *op. cit.*, p. 98.
180. Cet écrivain viennois (1781–1862) était connu surtout pour ses traductions et adaptations de plus de deux cent pièces pour le *Wiener Volkstheater*.
181. Aujourd'hui complètement oublié, ce poète autrichien (1790–1862) était connu jusqu'au début du XX^e siècle. Waldemar OEHLKE, *Die deutsche Literatur seit Goethes Tode*, Halle, Max Niemeyer, 1921, p. 137.
182. 1802–1866.
183. 1805–1868.
184. Lewitschnigg (1810–1862) était rédacteur de la revue *Pester Sonntagsblatt*. Rappelons également que *Les mystères de Paris* (1842–1843) était un roman à succès de l'écrivain français, Eugène Sue.
185. Nous reparlerons de Freytag au chapitre III.
186. Comme Lenau, Beck est un écrivain de langue allemande, né en Hongrie. A Berlin et à Weimar, il fit connaissance des écrivains du mouvement *Junges Deutschland*. Ami de Lenau et de Petőfi, il s'était fixé l'objectif de faire connaître la Hongrie à l'étranger. Son roman versifié *Janko, der ungarische Rosshirt* parut à Leipzig, en 1841.

187. Cité d'après KLEIN, *op. cit.*, p. 553.
188. Il s'agit de la comédie mentionnée plus haut de Károly Kisfaludy.
189. KLEIN, *op. cit.*, p. 561 sq.
190. Ce fut notamment le cas du roman de József Eötvös, *Der Dorfnotar (A falu jegyzője)*, paru chez Gustave Heckenast. M. Enikő BODROGI, *Jósika Miklós műveinek fogadtatástörténete, [L'histoire de la réception des œuvres de Miklós Jósika]*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2003, p. 25 (Erdélyi Tudományos Füzetek, 241).
191. *Ibid.*
192. Voir portrait de Madách, annexe n° 1.
193. Ignác Martinovics, moine franciscain, professeur à l'université de Lemberg et chimiste à la cour de l'empereur Lipot II, créa deux sociétés secrètes au sein desquelles il propagea les idées des Jacobins français. Après un long procès, il fut décapité en 1795 avec plusieurs compagnons issus de la noblesse hongroise.
194. Il acquiert d'excellentes connaissances en latin et en grec.
195. Son premier poème conservé, écrit en français, date de 1829. Son activité poétique proprement dite débuta par des poèmes publiés dans divers périodiques à partir de 1839. De son vivant, un seul recueil vit le jour, en 1840, après les modifications exigées par la censure. A partir de 1839, Madách rédigea des drames historiques : *Nápolyi Endre* (1841), *Csák végnapjai [Les derniers jours de Csak, 1842]*, *Férfi és nő [Homme et femme, 1843]*, etc., drames qui ne seront publiés qu'après sa mort. Néanmoins, il resta fidèle à la poésie, qui reflète les fluctuations de ses états d'âme. Pendant une décennie, de 1845–1855, il pratiqua également le genre de la nouvelle.
196. Il s'agit des récits *Ecce homo* (1845), *A Kolozsiak [Les Kolozsies]*, (première version 1848, seconde version 1864), *Krónika két pénzdarab sorsáról, 1850, [Chronique du destin de deux pièces de monnaie]*, *Hétköznap történet, 1855, [Histoire quotidienne]*.
197. Il ne connaîtra ni les romans de Flaubert, ni ceux de Dostoïevski, ni même l'œuvre de Gogol.
198. Prolixité encouragée par la commercialisation de l'édition (et par l'abondance en papier). Voir son étude consacrée à l'influence mutuelle de l'esthétique et de la société : « Az aesthetika és a társadalom viszonyos befolyása » (2/4/1862), in : *Madách összes művei (Œuvres Complètes)*, Budapest, Révay, 1942, t. II, p. 543–583. Cité par la suite *Madách összes művei*.
199. « Aki sokat tud, az jobbra és balra ismer minden argumentumot és tudja, nincs abszolút igaz, s nem határoz ». *Ibid.*, p. 753.
200. *Ibid.*, p. 985 (Lettre à Pál Szontagh du 27 mars 1855).
201. Rappelons que ce fut Mikhaïl Bakhtine, dans *La poétique de Dostoïevski*, qui opposa l'œuvre monologique de Tolstoï à l'œuvre polyphonique de Dostoïevski. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 118.

202. Cette tendance affleure dès son premier récit, *Duló Zebedeus kalandjai*, 1842, [*Les aventures de Zebedeus Dulo*], puis dans sa comédie aristophanesque de la maturité, parfois dans sa *Tragédie de l'homme*.
203. Dans ses notes, Madách évoque à plusieurs reprises la lutte du peuple hongrois pour son existence. *Madách összes művei*, t. II, p. 751 sq.
204. A partir de 1837, il entreprend des études de philosophie, de hongrois, d'histoire et de droit à l'Université de Pest.
205. *De la centralisation*, Paris 1842; *Le livre des orateurs*, Paris 1844.
206. Voir sa série d'articles dont le premier s'intitule : « Válasz a nyílt levélre a centralizáció ügyében » (Réponse à la lettre ouverte au sujet de la centralisation), in : *Madách összes művei*, t. II, pp. 634–648.
207. RADO, *op. cit.*, p. 87.
208. *Madách összes művei*, t. II, p. 619.
209. Fondé par Kossuth en 1841.
210. Il conserve toutefois la charge légère de juge, qui lui avait été confiée en novembre de la même année. Ainsi Madách eut-il le loisir de parfaire sa culture littéraire, historique, ethnologique et scientifique en puisant dans la bibliothèque de sa famille et de ses amis, tout en participant aux débats politiques déjà mentionnés.
211. Outre la déception amère de voir échouer la lutte pour la liberté, l'écrivain connaît une série de drames. En 1849, le frère cadet de Madách est emporté par une pneumonie contractée comme messenger de Kossuth. La même année 1849, des insurgés roumains assassinent la sœur aînée de Madách et sa famille. L'abolition du servage met fin à la relative aisance des Madách, ainsi qu'à celle de toutes les familles nobles possédant des terres. La situation de crise financière s'aggrave encore en août 1852, suite à l'incarcération de l'écrivain, car cette arrestation entraîne la confiscation de tous ses biens.
212. Quelques mois plus tard, une seconde inculpation vient s'ajouter à la première : Madách est en effet suspecté d'avoir participé à un complot organisé depuis son exil turc par Kossuth. Voir la série d'articles dont le premier fut : « Válasz a nyílt levélre a centralizáció ügyében » (Réponse à la lettre ouverte au sujet de la centralisation), in : *Madách összes művei*, t. II, pp. 634–648.
213. Signalons ici quelques titres de poèmes particulièrement révélateurs en traduction française: *Bonheur et passion*, *Le vampire*, *L'esprit de la ruine*, *Le rêve de Nabuchodonosor*, *Tableaux du camp militaire*, *Le souvenir de ma sœur Maria*, *Sur la tombe de mon frère Paul*, *Je ne m'inquiète pas à ton sujet, ma patrie*, *La Révolution hongroise*, *Sur la tombe de Petöfi*, *Donne-moi un cœur de pierre*, *Que je devienne fou*, *Ma tombe*, *Des pensées de minuit*, *La poésie de la mort*.
214. La traduction hongroise de ce roman, écrit en 1833, avait paru en 1842.
215. « Művészeti értekezés », in : *Madách összes művei*, t. II., p. 558.

216. János Arany avait traduit toutes les comédies d'Aristophane. SZERB, *op. cit.*, p. 399 sq.
217. Cette comédie ne sera représentée pour la première fois qu'en 1938 à Budapest.
218. A la fin de l'année 1861, Madách participe avec ce drame au concours dramatique « Guido Karácsonyi » de l'Académie des Sciences.
219. Depuis 1854, l'état de siège avait été levé et l'empereur François-Joseph tentait de se concilier les Magyars rebelles. En compagnie de sa jeune épouse bavaroise, sympathisante du peuple hongrois, l'empereur entreprend deux voyages en Transleithanie et accorde en 1857 une amnistie générale. En 1859, il fait des promesses de réformes, à vrai dire modérées, puis en 1861, il autorise la convocation du parlement hongrois. (La première rébellion contre les Autrichiens remonte à 1678, sous la direction d'Imre Thököly. Elle renaît en 1700 sous Ferenc Rákóczi, puis en 1790 sous Ignác Martinovits, mentionné plus haut.)
220. La devise de Madách pendant sa campagne électorale était, liberté, égalité, fraternité. Dans ses discours, il ridiculisait ouvertement l'objectif du gouvernement impérial de rétablir l'unité de l'empire, s'attaquait à « l'absolutisme démocratique » de Schmerling et s'insurgait énergiquement contre l'intention déclarée de celui-ci de civiliser la Hongrie, alors que ce pays l'était déjà plusieurs siècles avant que commence l'influence autrichienne (à l'époque de la Réforme). Mihály CSERY-CLAUSER, *Madách Imre, a politikusi*, Balassagyarmat, Hollósi, 1941, pp. 17–19.
221. Ce discours figure avec d'autres dans les *Oeuvres complètes*, tome II, pp. 683–704. Se référant à la publication déjà évoquée de l'ancien ministre autrichien Bach, Madách s'insurge contre l'affirmation de celui-ci selon laquelle les Autrichiens auraient civilisé les Hongrois. Dans un aperçu historique, il rappelle que la Hongrie était entrée dans les rangs des pays civilisés depuis le règne de leur premier roi St. Etienne.
222. Madách renoue ici avec une tradition familiale ; son grand-père déjà avait été membre de la loge maçonnique de Bratislava.
223. Nous l'avons mentionné à la page 31 de ce chapitre. Arany (1817–1882) devint célèbre par le poème épique *Toldi* (1847). Ami intime du grand poète Sándor Petöfi, il fut bouleversé par la mort de celui-ci et par l'échec de la révolution de 1848.
224. Lettre adressée par Arany à Madách le 12 septembre 1861, in : *Madách összes művei*, t. II, p. 1001.
225. « Az aesthetika és a társadalom viszonyos befolyása ». *Ibid.*, p. 543–583.
226. Goethe, Byron et Châteaubriand, par exemple, considéraient que puiser dans l'œuvre d'un aîné était légitime, voire inévitable.
227. Gyula MITROVICS, *A magyar esztétikai irodalom története* [Histoire de la littérature esthétique hongroise], Debrecen–Budapest, Csáthy Ferenc egyetemi könyvkereskedés, 1928, p. 446.

228. Madách entend par là que les chef-d'œuvres reflètent à la fois les croyances et les savoirs, tant philosophiques que scientifiques de leur époque. *Madách összes művei*, t. II, p. 580.
229. Csaba ANDOR, *A siker éve : 1861. Madách élete*. [Les années du succès : 1861. La vie de Madách], Budapest, Fekete Sas, 2000, p. 97 sq.
230. *Ibid.* p. 119. Dans son édition critique de la *Tragédie*, Ferenc KERÉNYI met en doute l'existence de cette seconde version. Ferenc KERÉNYI (éd.), *Madách Imre, Az ember tragédiája*, Drámai költemény, Szinoptikus kritikai kiadás, Budapest, Argumentum, 2005, p. 657. Cité par la suite : KERÉNYI.
231. « Acceptez mes salutations les plus chaleureuses pour le plaisir que m'a procuré votre œuvre et pour la lumière qu'elle est appelée à jeter sur notre littérature ». *Madách összes művei*, t. II, p. 1001.
232. Ses 4137 vers rivalisent avec les 4616 vers du premier *Faust*.
233. André LÉBOIS, « Madách et *La Tragédie de l'Homme* », in : *Littératures*, Annales publiées par l'Université de Toulouse–Le Mirail, XXII, Nouvelle série, tome XI, fasc. 2, 1975, p. 65.
234. Voulant suggérer le nombre infini de luttes menées par Adam, Lucifer rappelle à celui-ci certaines des existences qu'il a vécues, celles de Périclès, d'Alexandre le Grand, d'un général de Constantin, d'un martyr chrétien et enfin de Mahomet.
235. Les étapes de son voyage onirique sont : l'Égypte des pharaons, l'Athènes du V^e siècle avant Jésus-Christ, Rome au I^{er} siècle après Jésus, Constantinople à l'époque des croisades, Prague au 16^e siècle, le Paris de la Révolution Française, Londres dans les années 1850, un Phalanstère inspiré de Charles Fourier dans un avenir lointain, l'espace interstellaire et enfin la région de l'équateur à une époque où le soleil étant refroidi, la glace et la neige couvrent la terre et les derniers hommes végètent.
236. Il donne lecture, dans le cadre de cette société, des quatre premiers tableaux de la *Tragédie*.
237. Lettres d'Arany à Madách du 27 octobre 1861 et du 5 novembre 1861, in : *Madách összes művei*, t. II, pp. 1002–1015.
238. BODROGI, *op. cit.*, p. 66.
239. Károly SZÁSZ, « Az ember tragédiájáról », in : *Szépirodalmi Figyelő*, n° 15, 15 février 1862, pp. 228–231, ainsi que n° 16, 20 février, pp. 17–22, n° 17, 27 février, pp. 260–262 ; n° 18, 6 mars, pp. 275–277 ; n° 19, 13 mars, pp. 293–295 ; n° 20, 20 mars, pp. 308–310 ; n° 21, 27 mars, pp. 324–326 ; n° 22, 3 avril 1862, pp. 339–342.
240. Szász était en train de traduire la *Légende des siècles* de Victor Hugo. Cette traduction fut publiée en 1862. Une première partie de cette œuvre avait paru en septembre 1859 dans la *Revue des Deux-Mondes*, ce qui exclut la possibilité que Madách s'en soit inspiré. De 1862 à 1899, Szász traduisit d'innombrables pièces de Molière et de Shakespeare.
241. Dans son mystère *Caïn*, Byron associe le personnage éponyme à Lucifer.

242. « egy szegény, erényes munkásnőt, a kor és viszonyok áldozatát – a gyár-
ipar s nagyvárosok e szerencsétlen áldozatát ». Károly SZÁSZ, *Az ember tragédiájáról*, Győr, 1889, p. 50. Par ailleurs, l'objection de Szász concernant le personnage d'Ève met en lumière que l'effet escompté d'une œuvre littéraire, était, même pour le lecteur cultivé, d'émouvoir. On aura reconnu là la conception hégélienne de l'art, telle que le philosophe l'exprime dans son cours d'esthétique : « On a dit que l'art, en général, doit émouvoir. [...] L'émotion en général est un mouvement de la sensibilité qui se communique par sympathie, et les hommes, en particulier ceux d'aujourd'hui, sont faciles à émouvoir. Quiconque verse des larmes, sème des larmes qui croissent en abondance. Dans l'art, il n'y a que le véritable pathétique qui doit émouvoir ». W.-Fr. HEGEL, *Cours d'esthétique*, Analysé et traduit en partie par M. Ch. Bénard, Paris, Nancy, 1840, t. I, p. 219. La première édition allemande avait paru cinq ans auparavant : *Vorlesungen über Ästhetik*, Berlin, Duncker & Humblot, 1835.
243. « Az ember tragédiájáról », in : *Kritikai Lapok*, 1862, n° 7, pp. 177–180.
244. Zilahy lui-même confirme avoir eu cette réputation. Károly ZILAHY, *Zilahy Károly munkái*, Pest, 1866, t. II, p. 238.
245. MEREGALLI, *op. cit.*, p. 136.
246. *Madách összes művei*, t. II, p. 876 sq.
247. La première n'ayant pas été mise en vente, une seconde édition parut autour du 10 mars 1863 en mille cinq cent exemplaires. KERÉNYI, pp. 675–677.
248. Ce théâtre fut fondé en 1861 par un jeune comédien venu de province, alors qu'à cette époque il y avait à Pest et à Buda trois théâtres allemands et un seul théâtre hongrois, le Théâtre National.
249. *Vasárnapi Újság* [Journal de Dimanche], 2 août 1863.
250. Csaba Andor conclut de l'absence de documentation qu'il devait s'agir d'une simple mystification. ANDOR, *op. cit.*, p. 187.
251. Une lettre datée d'avril 1863, félicitant l'auteur d'un poème satirique sur ce théâtre, prouve que Madách partageait ce point de vue. *Madách összes művei*, t. II, p. 939 (Lettre à István Pajor).
252. E. M. CSÁSZÁR, *Molnár György, a rendező*, Budapest, 1964, p. 3.
253. KERÉNYI, p. 789. Le thème fait son apparition à partir de 1814 dans les œuvres de Ferenc Kölcsey, Dániel Berzsenyi, István Széchenyi, Mihály Vörösmarty et Sándor Petőfi.
254. VOINOVICH, *op. cit.*, p. 181. L'appel voilé à la résistance, voire à la lutte pour l'indépendance, fut manifestement compris par d'autres peuples opprimés de la Monarchie Habsbourg. Les preuves en sont le succès des mises en scène relativement nombreuses dans les parties tchèque, slovaque et croate de la Double Monarchie avant l'effondrement de celle-ci. Voir *infra* p. 141 et 172. D'autres tableaux furent interprétés comme des allusions secrètes à l'histoire hongroise récente. C'est ainsi que le philo-

- sophe et historien de la littérature contemporain de Madách, Menyhért Palágyi (1859–1924), croyait reconnaître dans la libération des esclaves par le pharaon l’allusion au renoncement de l’aristocratie hongroise en 1848 à ses droits féodaux. Menyhért PALAGYI, *Madách Imre élete és költészete*, [La vie et la poésie d’Imre Madách], 1900, cité par KERENYI, p. 747.
255. Mihály PRAZNOVSZKY, « Madách, a *Tragédia* és a kortársak (1861–1864). A Madách-kultusz jelenségei », [Madách, la *Tragédie* et les contemporains (1861–1864). Les manifestations du culte de Madách], in : *Palócföld*, 1993, t. 27, pp. 233–241 ; ANDOR, *op. cit.*, pp. 182–189.
256. Il en alla de même des jugements portés par Goethe sur certains écrivains, par exemple sur le poète écossais Robert Burns. Birgit BÖDEKER, « Der deutsche Burns. Zur Kanonisierung von Robert Burns in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert. », in : POLTERMANN, *op. cit.*, p. 83 sq.
257. En 1869 paraît la troisième édition corrigée de la *Tragédie*. En 1871 six parmi ses poèmes de Madách sont publiés dans la revue *Figyelő*. En 1879, une première édition complète de ses œuvres voit le jour.
258. Les adeptes les plus convaincus de cette conception de la littérature étaient Ágost Greguss et Ferenc Salamon. BODROGI, *op. cit.*, p. 78.
259. Suivant Csaba Andor, les contemporains vénéraient en Madách le philosophe. On pourrait en conclure qu’ils avaient tendance à négliger le caractère potentiellement dramatique de la *Tragédie*.
260. Un article consacré à la *Tragédie*, dont nous parlerons au troisième chapitre, reproche à Madách de ne pas traiter une question d’actualité controversée : les relations entre l’Église et l’État.
261. GENETTE, *Palimpsestes*, p. 11.
262. PAVIS, *op. cit.*, article « Poésie dramatique ».
263. László BARDOS, István B. SZABO et Géza VASY, *Irodalmi fogalmak kis-szótára. Kiegészítésekkel. Tanlexikon*, Budapest, Korona Kiado, 1999.
264. Bárdos entend par ‘ classique ’ la tragédie grecque.
265. En tant que tel, elle s’oriente vers la série des drames inaugurée par *La nuit vénitienne* (1830) d’Alfred de Musset et poursuivie par les pièces de Victor Hugo postérieures à son retour d’exil en 1853.
266. Tous les drames et l’unique tragédie de Madách sont divisés en cinq actes. L’utilisation de tableaux, prônée par Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1759), ne s’était pas imposée, mais elle se généralisa un siècle plus tard en Allemagne dans les « Festspiele » qui devinrent à la mode au début des années 1880. Signalons, à titre d’exemples, le *Luther-festspiel* de Hans Herrig à Worms et le *Martin Luther* de Wilhelm Henz à Leipzig. *Unsere Zeit, Theatralische Revue*, 1883, t. II, p. 942.
267. Le 9^e et le 10^e tableau débutent par un changement de décor qualifié de brusque.
268. ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1995, 1449 b, p. 36 sq.

269. *Ibid.*, 1453 a, p. 47.
270. Seuls le sont le pharaon anonyme, Miltiade, Tancrède et Danton.
271. « Igaz, hogy mindenütt megbukik s megbuktatója mindenütt egy gyöngé, mi az emberi természet legbelsőbb lényében rejlik, melyet levetni nem bír (ez volna csekély nézetem szerint a tragikum) [...] » Lettre à János Erdélyi, 13 septembre 1862, in : *Madách összes művei*, t. II, p. 876 sq.
272. Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse–Bordas, 1991.
273. GENETTE, *Palimpsestes*, p. 11.
274. Précisons que « cette nouvelle forme de théâtre qui prend naissance au XII^e siècle [...] s’épanouit au XIV^e siècle ». Hervé BISMUTH, *Histoire du théâtre européen de l’antiquité au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 77 (Unichamp-Essentiel n° 17).
275. Michel JARRETY (éd.), *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001, article « Mystère ».
276. Un pape, un évêque, un moine, un empereur, un roi, un seigneur, un soldat ou lansquenet, un bourgeois, un paysan etc.
277. Chacun des onze personnages qui dansent autour de l’immense tombe avant de s’y précipiter récite un « poème » de deux lignes.
278. Arthur Schnitzler, *Reigen* (1900), August Strindberg, *Totentanz* (1901), Franz Wedekind, *Totentanz* (1906), Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit* (1919), Thomas Mann, *Zauberberg* (1922), Hans Henny Jahn, *Neuer Lübecker Totentanz* (1931, 1953), Ödön von Horváth, *Glau-be Liebe Hoffnung* (1936), Marie Luise Kaschnitz, *Totentanz* (1946), Manfred Ruhmann, *Deutscher Totentanz* (1948) et Max Frisch, *Tryptichon* (1978, 1980). Uwe PÖRKSEN, « Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert », in : Peter WAPNEWSKI, *Mittelalter Rezeption, ein Symposium*, Stuttgart, Metzler, 1986, (Germanistische Symposien der DFG), pp. 252–258.
279. « Die Ständepyramide ist eine ideologisch noch nachwirkende, aber realiter längst verlassene Differenzierungsform. Diese ständische Differenzierung ist bekanntlich ersetzt durch Rollendifferenzierung ». Uwe PÖRKSEN, *op. cit.*, p. 255.
280. Cf. *The Waste Land* (1922), *The Waste Land and other poems*, London, Faber and Faber, 1971.
281. Son roman *Finnegan’s Wake* (1939) est une épopée totalisante de l’histoire de l’humanité vécue en rêve. Le héros Finnegan et son épouse incarnent une série de personnages bibliques, mythologiques et historiques. L’histoire universelle parcourant quatre cycles débouche sur une étape chaotique. Les analogies évidentes avec la *Tragédie de l’homme* ont abouti à l’étude des rapports de Joyce avec le drame hongrois. KISS, Judith, « Túlmerészkedni a szöveg határain. Beszélgetés Fáj Attila irodalomtudóssal » [Oser franchir les frontières du texte. Discussion avec le

- philologue Attila Fáj], in : *Krónika*, disponible sur : <<http://www.kronika.ro/nd.php?name=Sh&what=2381>> (page consultée le 25/01/2007).
282. Voir Œuvres de M. BALLANCHE de l'Académie de Lyon, t. II, *Essai sur les institutions sociales – Le vieillard et le jeune homme*, Paris et Genève, Librairie de J. Barbezat, 1830, p. 385.
283. Rappelons la présence d'intermèdes de musique et de danse, accompagnés ou suivis de chants (en solo ou plus souvent en chœur), dans les tableaux de Rome, de Constantinople, de Prague et dans les scènes du cadre mystique.
284. Denis BABLET (éd.), *L'œuvre d'art total*, Paris, CNRS Editions, 1995 (Arts du Spectacle, Collection dirigée par Elie Konigson), p. 19.
285. Cité d'après H. S. CHAMBERLAIN, « Doctrine artistique de Richard Wagner », in : *Revue des Deux Mondes*, LXV^e année, t. 131, Paris, 15 octobre 1895, p. 892. BABLET, *op. cit.*, p. 20, note 2.
286. Friedrich SCHILLER, *La Fiancée de Messine* ou *Les frères ennemis*, traduit et préfacé par Hyppolyte Loiseau, Paris, Aubier, 1942, p. 93 (Editions Montaigne).
287. NOVALIS, « Poëticismen », in : *Fragmente II.*, Werke, Briefe, Dokumente, éd. par E. Wasmuth, 1953–57, n° 59.
288. Madách concentre dans cette fresque du XI^e siècle « les crimes » commis par l'Église catholique pendant quatre siècles.
289. La recherche hongroise a établi la liste des ouvrages historiques ayant servi de documentation à Madách. Les *Vitae excellentium imperatorum* de Cornelius Nepos ont fourni les détails biographiques sur Miltiade et Kimon, *The History and Fall of the Roman Empire* d'Edward Gibbon des précisions pour le tableau de Rome et de Constantinople (voir pour ce dernier tableau également Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*). Madách se serait documenté dans *Johann Kepler's Leben und Wirken* (Suttgart, 1831) de Breitschwert pour le tableau de Prague, dans *Le livre des orateurs* de Cormenin pour le tableau de Paris (plusieurs phrases prononcées par Danton sont des traductions de celles citées par Cormenin), dans l'étude de Móric Lukács, *Néhány szó a szocializmusról* [Quelques mots au sujet du socialisme, 1843], pour le tableau de Londres et enfin dans *Demokritos, oder hinterlassenen Papiere eines lachenden Philosophen* de Karl Julius Weber (1832–1835) pour le tableau de la terre refroidie. Pour le tableau de Londres, la gravure du peintre et graveur satirique William Hogarth, *Le marché de Southwork* (1735), qui se trouvait dans le château d'Alsosztregova, aurait servi de modèle. KERENYI, p. 748–794.
290. Il dut fuir d'abord Tübingen, lieu de ses études, puis Graz, où il avait enseigné les mathématiques.

291. Sa première femme était effectivement Barbara Müller von Mühlbeck, jeune veuve fortunée qui finit par sombrer dans la folie. KERENYI, p. 763 et 766.
292. *Le Don Juan de Marona* ou *La chute d'un ange*, mystère ou drame fantastique d'Alexandre Dumas fils constitue une exception à cette règle.
293. Selon Nathalie Piégay-Gros, « tout texte, quelle que soit sa nature, dès lors qu'il est convoqué par un autre texte, relève pleinement de l'intertextualité ». PIÉGAY-GROS, *op. cit.*, p. 29.
294. Les cours de G. W. F. Hegel sur la philosophie de l'histoire universelle furent édités en 1833 par Eduard Gans et réédités en 1840 par Karl Hegel.
295. János ERDELYI, *A hazai bölcsészeti jelene*, [Le présent de la philologie nationale], Budapest, 1857.
296. Le document représentatif de ce tournant est l'ouvrage de Rudolf HAYM, *Hegel und seine Zeit* (1857), dans lequel Hegel fait figure de philosophe du conservatisme prussien.
297. « [...] ce que ces individus veulent et font a pour soi la justification supérieure de l'Esprit universel et doit enfin remporter la victoire ». G. W. F. HEGEL, *Leçons sur la Philosophie de l'histoire*, traduction par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1979, p. 240.
298. « Si, allant plus loin nous jetons un regard sur la destinée des ces individus historiques qui avaient pour vocation d'être des hommes d'affaire du génie de l'Univers, nous constaterons qu'elle ne fut pas heureuse. Ils n'en vinrent pas à une paisible jouissance, toute leur vie ne fut que labeur et peine, toute leur nature ne fut que leur passion. La fin atteinte, ils tombent, balle vide du grain ». *Ibid.*, p. 36.
299. *Ibid.*, p. 161.
300. « L'Etat commence à se détacher sous forme abstraite et à se constituer en vue d'une fin à laquelle les individus aussi participent ». *Ibid.*, p. 84.
301. *Madách összes művei*, t. II, p. 767.
302. Imre MADÁCH, *La tragédie de l'homme*, adaptation française de Jean ROUSSELOT, Budapest, Corvina, 1966, p. 110. (Cité par la suite : ROUSSELOT). Ici, Madách s'émancipe de la conception goethéenne, plus proche de Hegel, selon laquelle le *Zeitgeist* reflète l'esprit de l'aristocratie : « Was Ihr den Geist der Zeiten nennt, ist nur der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln ».
303. L'échec systématique des conspirations est, selon Madách, la preuve que ce ne sont pas les individus qui font avancer l'histoire. MADÁCH, *op. cit.*, t. II, p. 757.
304. LEBOS, *op. cit.*, p. 80.
305. Les trois premiers épisodes historiques progressent selon le schéma thèse, antithèse, synthèse. Au tableau d'Égypte illustrant la majorité du peuple au service du pharaon succèdent celui d'Athènes montrant le grand homme au service de la masse du peuple, puis celui de Rome illust-

rant l'abandon de tout engagement pour la communauté. Si au début du tableau de Paris, Danton œuvre pour le triomphe de la liberté et de l'égalité du peuple, ce dernier se tourne contre lui. A cette illustration de la caducité de l'engagement pour la masse succède comme antithèse la société moderne où chacun lutte contre chacun, puis la synthèse s'accomplit dans le tableau suivant : dans l'Etat du Phalanstère chacun est au service de la communauté. D'autre part, la plupart des tableaux constituent une thèse et son antithèse, dans la mesure où, à la fin de chacun d'eux, Adam reconnaît la caducité de l'idéal poursuivi et adhère à un nouvel idéal aux antipodes du précédent. On peut, toutefois, objecter que la synthèse ne correspond pas toujours à un stade supérieur de l'évolution. G. Béla NEMETH, *Türelmetlen és késlekedő félszázad. [Demi-siècle tardif et impatient]*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971, p. 161.

306. Sándor Galamb est le premier à affirmer que Madách connaissait *La Critique de la raison pratique*. Sándor GALAMB, « Kant és Madách », in : *Irodalomtörténeti Közlemények*, 27^e année 1917, pp. 181–183. Selon Ferenc Kerényi son opinion demeure toutefois hypothétique, la connaissance de cette œuvre de Kant par Madách n'étant pas prouvée. KERENYI, p. 797. LOTZE, *op. cit.*, pp. 268–275 ; Zsuzsanna MATE, « Mit szabad remélnie Ádámnak ? Kant és Madách Az ember tragédiája », disponible sur : <<http://www.c3.hu/prophil/profi054/mate.html>> ; Sándor STRIKER, *Az ember tragédiája rekonstrukciója*, Budapest, 1996. Ce dernier ouvrage est digne d'intérêt dans la mesure où son auteur a rétabli le texte de la *Tragédie* dans sa forme d'origine, antérieure aux corrections apportées par János Arany et y démontre une influence beaucoup plus importante de la philosophie de Kant.
307. Dans le cadre étroit de cette présentation nous nous en tenons essentiellement aux analyses de LOTZE, *op. cit.*, pp. 268–275.
308. MATE, *op. cit.*, pp. 3–10.
309. Immanuel KANT, *Critique de la Raison Pure*, Gallimard, 1980, (Œuvres complètes, t. I, p. 1365 (Bibliothèque de la Pléiade).
310. Id., *op. cit.*, p. 1361.
311. ROUSSELOT, p. 226.
312. Dans sa *Critique de la raison pratique*, Kant développe ces idées. L'impératif catégorique, la loi éthique intérieure, doit inciter l'homme à l'action morale. La question de la récompense dans le domaine terrestre ou transcendantal ne doit jouer aucun rôle. Si l'homme possédait des certitudes, il n'enfreindrait certes pas les lois morales, mais son action serait motivée par la peur d'une punition ou par l'espoir d'une récompense, ce qui en anéantirait la valeur morale.
313. ROUSSELOT, p. 225.
314. *Ibid.*, p. 227.
315. Immanuel KANT, *Critique de la raison pratique*, Paris, Gallimard, 1985, (Œuvres complètes, t. II, p. 788 (Bibliothèque de la Pléiade).

316. ROUSSELOT, p. 225.
317. *Ibid.*, p. 225 sq.
318. KANT, *op. cit.*, p. 507.
319. ROUSSELOT, p. 48.
320. József BÁRDOS, *Szabadon bűn és erény közt*, [En toute liberté entre péché et vertu], Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2001, pp. 98–102.
321. József WALDAPFEL, « Madách és Fourier », in : *Magyar Tudomány*, juin 1965, t. X, n° 6, p. 390.
322. L'exemple d'Erdélyi le prouve.
323. Ce médecin allemand (1758–1828) a élaboré la doctrine, appelée plus tard phrénologie, selon laquelle la forme du crâne permettrait de reconnaître les qualités intellectuelles d'un individu.
324. L'arithmétique est présentée chez Platon comme une science éveilleuse, « qui sert à tous les arts, à toutes les opérations intellectuelles, à toutes les sciences et que chacun doit apprendre parmi les premières ». PLATON, *La République*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1975, Œuvres complètes, t. VII, livre VII, 522 c.
325. Platon réduit Homère à un simple imitateur d'images dont l'œuvre est éloignée du réel et ne conduit par conséquent pas à la vérité. Id., *op. cit.*, livre X, 599 c–601 b. Rappelons que le philosophe grec bannit la poésie de son projet de réforme de l'éducation, les poètes détruisant en effet les vertus « par ce qu'ils racontent des dieux et des héros ». Auguste DIES, « Introduction », in : PLATON, *op. cit.*, t. I–III, p. XXXI.
326. Nous avons déjà mentionné son admiration pour Homère. Voir *supra* p. 42. En outre, Madách attribuait un rôle capital aux mythes et légendes anciens dans l'inspiration poétique.
327. Dans les discours et les notes prises par Madách, on rencontre de nombreux noms et citations de scientifiques connus à l'époque, tels Charles Darwin, Alexander von Humboldt, Georg Lichtenberg (1747–1799), Johann Schröter (1745–1816), astronome allemand connu alors pour ses observations des planètes Venus, Saturne, Mars et Mercure, William Proust, chimiste anglais (1785–1850), pour ne citer que quelques noms parmi les nombreux autres, aujourd'hui oubliés.
328. Physiologiste et philosophe hollandais (1822–1893) dont l'ouvrage principal, *Circulation de la vie*, parut en 1852. Il n'existe pas de certitude que Madách possédait ce livre, mais il l'a lu de toute évidence, comme en témoigne une citation notée sur ses carnets. *Madách összes művei*, t. II, p. 756.
329. Son ouvrage principal, *Kraft und Stoff* (1855), inspiré par la dispute des scientifiques et des médecins au congrès de Göttingen en 1854, acquit une telle popularité qu'il connut en 1855 trois rééditions, fut traduit dans plusieurs langues et valut à Büchner (1824–1899) l'interdiction d'enseigner à l'université.

330. « Faire appel à la science / Pour qui ce lien n'a pas d'existence / Puisque s'en rient la force et la matière ». ROUSSELOT, p. 59.
331. KERÉNYI, p. 746.
332. LOTZE, *op. cit.*, p. 227–247.
333. Il s'agit d'une thèse de Moleschott, citée par Büchner dans *Kraft und Stoff*. LOTZE, *op. cit.* p. 239.
334. LOTZE, *op. cit.*, p. 233 cite Büchner, *op. cit.*, p. 179 sq.
335. *Madách összes művei*, t. II, p. 766.
336. LOTZE, *op. cit.*, p. 231.
337. ROUSSELOT, p. 217.
338. Parlant d'un ouvrier ayant assassiné un industriel qui avait séduit sa femme pendant qu'il était hospitalisé, victime des conditions de travail dans son usine (il avait respiré de l'étain), Adam dit : « Ah quel spectacle effroyable me hante ! / Des deux, qui a commis le plus grand crime ? / Le séducteur ou bien le meurtrier ? / La société, peut-être, est coupable / Sa pourriture engendre tous les vices [...] ». Id., *op. cit.*, p. 179.
339. BÜCHNER, *op. cit.*, p. 202. : « Mangel an Verstand, Armut und Mangel an Bildung sind die drei grossen verbrecherzeugenden Faktoren. Darum betrachte man einen Verbrecher mehr als einen Unglücklichen denn als einen Verabscheuungswürdigen ». Une autre source présumée par László Gy. Juhász est l'ouvrage de Félicité Robert de LAMENNAIS, *Paroles d'un croyant* (1834), traduit en allemand par Ludwig Börne que Madách possédait. KERÉNYI, p. 779.
340. « L'idée du pouvoir tourmente tout homme », cité d'après la traduction de ROUSSELOT, p. 63.
341. « Le but, je sais que je le manquerai cent fois... / Mais ce qui n'est pas lui qui importe qu'est-ce, en vérité, le but, sinon la fin / D'un glorieux combat ? Quand on l'a 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 ». Id., *op. cit.*, p. 209.
342. Judith KISS, *op. cit.*
343. ROUSSELOT, p. 194.
344. Lucifer parle de sphères supérieures, vers lesquelles ils s'envolent et évoque la possibilité de vie humaine sur d'autres planètes. *Ibid.*, p. 209.
345. Voir d'autres exemples dans Tibor TORO, « A Tragédia eszmerendyszerének tudományelméleti vonatkozásairól », [A propos des références aux théories scientifiques incluses dans la *Tragédie*], disponible sur : <http://www.kik.ro/Varad_archivum/varad_1sz_23.htm> (page consultée le 15/02/2007). Cet article a été rédigé à l'occasion de la mise en scène de la *Tragédie de l'homme* à Budapest le 15 mars 2002.
346. Des références à Rousseau, Herder, Newton, Kierkegaard et d'autres ont été mises en lumière par la recherche hongroise. KERÉNYI, pp. 735–795. Dans le XI^e tableau, Madách emprunte par exemple la citation latine « ex

- gratia speciali, mortuus in hospitali » à l'ouvrage déjà cité de Karl Julius WEBER (voir *supra* p. 58, note 289). Vilmos TOLNAI, *A Madách-« kérés » körül*, 1937, p. 273.
347. PIÉGAY-GROS, *op. cit.*, p. 94.
348. Dans la terminologie de Riffaterre, l'intertextualité est « obligatoire », le texte du *Faust* ayant laissé une trace indélébile dans la *Tragédie*.
349. Parmi les nombreuses études portant sur cet aspect de la *Tragédie*, notons les plus importantes : Benedek JANCZO, *Faust, Manfred, Kain, Adám* (1882), Mihály SZALAY, *Faust és Az ember tragédiája* (1895), Vilma PRÖHLE, *Az ember tragédiája és a Faust* (1929), Charles DEDEYAN, « *Faust* en Hongrie. Imre Madách et sa *Tragédie de l'homme* », in : *La revue des lettres modernes*, 1961, vol. VIII, n° 63, pp. 237–263.
350. Aux côtés du Seigneur et du diable se trouvent les trois archanges, Gabriel, Michel et Raphaël.
351. Ce dernier se désagrège chez Madách, tout comme dans le *Faust II*.
352. Chez Madách, le seigneur exprime cette même idée à la fin du dernier tableau.
353. Après avoir dit adieu, Hélène disparaît, seules sa robe et son voile restent dans les bras de Faust. Chez Madách, Ève jette sa cape et son voile dans la tombe, puis s'élève dans les airs.
354. Même lorsqu'il incarne Kepler, qu'on serait tenté de rapprocher du Faust du *Studierzimmer*, l'on doit se rendre à l'évidence qu'il n'est pas insatisfait comme Faust des limites de son savoir, mais de son époque qui l'empêche d'exprimer librement ses idées et de se consacrer à ses recherches.
355. Les termes en italiques sont les dénominateurs communs donnés par André Dabezies aux figures de Faust du *Récit populaire*, de Marlowe et de Goethe. André DABEZIES, *Le mythe de Faust*, Paris, Colin, 1972, p. 285.
356. *Ibid.*, p. 101.
357. *Ibid.*, p. 105.
358. La mère de Gretchen meurt empoisonnée par le somnifère qui devait rendre possible le rendez-vous amoureux, le frère de Gretchen est assassiné par Faust, l'enfant issu de l'union est noyé par Gretchen.
359. DÉDEYAN, *op. cit.*, p. 241.
360. LÉBOIS, *op. cit.*, p. 70. Madách a emprunté cette conception de Lucifer, esprit équivalent à Dieu, à l'ouvrage déjà évoqué de Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*. József SZÜCSI, « Madách Imre Könyvtára », [La bibliothèque d'Imre Madách], in : *Magyar Könyvszemle*, 1915, N. F., t. 23, p. 27.
361. FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1992, pp. 315–320.
362. Dans le tableau de Londres, deux mendiants se disputent leur place.
363. Que l'on songe à sa position dans l'œuvre de Madách, succédant immédiatement à la satire mordante du colonisateur autrichien.

364. PIÉGEAY-GROS, *op. cit.*, p. 17.
365. « Madáchs Held durchwandert im Gegensatz zu Dante die diesseitige Welt [...] ». LOTZE, *op. cit.*, p. 339.
366. « [...] während Madách ein Christentum vertrat, das über die dogmatische Einengung hinausstrebt ». Cité d'après Lotze, qui renvoie à l'étude d'Antonie VIDMAR, *Dante és Madách – Dante e Madách*, Budapest, 1936 (Publ. Ist. Ital. Univ. Budapest, n° 10), *ibid.*
367. *Madách összes művei*, t. II, p. 580 sq.
368. Dans *Cain*, Lucifer décrit Dieu de la manière suivante : « He is great, but in his greatness is no happier than we in our conflict [...] But let him sit on his vast and solitary throne, creating worlds, to make eternity less burdensome to his immense existence and unparticipated solitude ; Let him crowd orb on orb : he is alone indefinite, indissoluble tyrant ». *The Poetical Works of Lord Byron*, Oxford, Horace Hart, 1909, p. 514.
369. L'un des premiers lecteurs de la *Tragédie*, János Erdélyi, interprétait le geste anachronique du pharaon comme référence au personnage de Rudenz, dans *Guillaume Tell* de Friedrich Schiller. ERDELYI, « Madách Imre. Az ember tragédiája », in : *Magyarország*, 30 août 1862. Elisabeth Frenzel parle, à ce propos, du motif du tyran se convertissant (Tyannenbekehrung). *Motive der Weltliteratur*, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart, Kröner, 1992⁴.
370. Ferenc Kerényi, auteur de l'édition critique récente de la *Tragédie*, ne renvoie qu'à deux œuvres classiques utilisant le motif du rêve dont la connaissance par Madách est avérée : Cicéron, *Somnius Scipionis*, et Virgile, *Enéide*, chant IV, lignes 752–886. KERÉNYI, p. 745.
371. Dans *Queen Mab*, Shelley prête à la reine des fées le pouvoir de libérer l'âme du personnage de Janthe afin de l'emmener dans l'univers et de lui montrer les images du passé et de l'avenir. Elles voient, elles aussi, la terre s'éloigner et observent les ruines de Palmyre, les pyramides tombant en ruine faisant place aux tentes des arabes pour aboutir à la vision d'un Eden futur, où l'homme arrivera s'il n'abandonne pas la lutte contre le pouvoir, l'hypocrisie et la misère. L. Kardos et L. Kéry (éds.), *Percy Bysshe, Shelley versei*, Budapest, Magyar Helikon, 1963, pp. 9–17.
372. Rappelons que, dans le premier tableau de Prague, Kepler rêve qu'il est Danton.
373. Dans sa correspondance, Madách se réfère à LESSING, *Von den notwendigen Fehlern*, où l'écrivain allemand jugeait permis les anachronismes du *Paradis perdu* de Milton. *Madách összes művei*, t. II, p. 865.
374. Voir la longue discussion entre Adah et Lucifer (BYRON, *op. cit.*, p. 516 sq.) Dans la *Tragédie*, Lucifer commente la capacité d'argumentation d'Ève : « Et voilà né le premier philosophe! Petite sœur, que d'autres te suivront / Qui, rien que sur ce point, ergoteront ». ROUSSELOT, p. 45.

239

375. Il est sans doute inutile de rappeler les nombreuses analogies que Madách pouvait apercevoir entre l'histoire de la Grèce et celle de la Hongrie, ainsi qu'entre sa propre biographie et celle de Byron.
376. MORVAY, *op. cit.*, p. 64 ; VOINOVICH, *op. cit.*, p. 490 ; Oszkár MERENYI, « Shelley Queen Mabje és Az ember tragédiája », in : *Irodalomtörténeti Közlemények*, Budapest, 1937, pp. 70–72.
377. « [...] aber in tiefgreifender Änderung der tröstenden Heilsvision zeigt hier der Teufel den Vertriebenen das Bild der Zukunft, [...], unter deren deprimierendem Eindruck Adam Selbstmord begehen will ». FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur*, p. 11.
378. *Manfred*, héros du drame éponyme, est sauvé par un chasseur (BYRON, *op. cit.*, p. 384). Dans le *Difforme transformé*, Arnold, haï de tous, même de sa mère, en raison de sa monstruosité physique, veut se donner la mort. C'est à ce moment-là qu'apparaît le diable. BYRON, *op. cit.*, p. 596.
379. A la fin du tableau de Constantinople, il ne peut pas aider Tancrede à escalader le mur du couvent, l'esprit du temps étant plus fort. ROUSSELOT, p. 119.
380. Cette pièce religieuse allégorique ne parut qu'en 1675, mais elle fut représentée dès 1645. Gerhard HEIDT, « Spiegelbild der Welt. Richard Wagners musikalisches Welttheater », in : *Welttheater, Mysterienspiel, Rituellen Theater*. « Vom Himmel durch die Welt zur Hölle », Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991, Anif-Salzburg, Verlag Ursula Müller-Speiser, 1992, p. 333.
381. LÉBOIS, *op. cit.*, p. 66.
382. C'est probablement à la *Jérusalem libérée* (1581) du Tasse que Madách emprunte le personnage de Tancrede. Toutefois d'autres sources sont possibles : le drame de Voltaire *Tancrede* (1759), le livre déjà cité d'Edward Gibbon, (les deux ouvrages se trouvaient dans sa bibliothèque, celui de Gibbon dans la traduction allemande de Johann Sposchill, 1837) et enfin l'opéra de Rossini, *Tancredi* (1813), représenté à Pest pendant les années d'études de Madách. KERÉNYI, p. 756.
383. Tout comme *Heaven and Earth*, souvent mentionné comme source d'inspiration de la *Tragédie*, selon nous à tort.
384. Bien évidemment, seul le lecteur disposant d'une culture littéraire universelle sera en mesure de découvrir les multiples liens que Madách a instaurés, consciemment ou inconsciemment, avec un grand nombre d'œuvres littéraires et de relativiser de la sorte l'importance des emprunts au *Faust* de Goethe.
385. PIÉGEAY-GROS, *op. cit.*, p. 106.
386. *Ibid.*
387. Nous empruntons cette formulation à Judith Schlanger, selon laquelle les chefs-d'œuvre classiques « ouvrent la possibilité de faire exister des œuvres qui répondent à une attente collective lettrée ». Id., *op. cit.*, p. 96.

240

388. ROUSSELOT, p. 123.
389. Franz KAFKA, *Œuvres complètes*, traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Paris, Gallimard, 1980 t. II. p. 317 (Bibliothèque de la Pléiade).
390. Kafka ne mentionne nulle part le nom de Madách.
391. Rappelons que, dans le tableau de l'univers, Adam prend conscience que l'humanité progresse malgré l'échec de tous les grands idéaux. Pour le convaincre du contraire, Lucifer lui présente la régression du genre humain.
392. La coutume des esquimaux consistant à prêter leur femme (ou leur fille) à leur invité en signe d'hospitalité est évoquée par Karl Julius Weber, dans son ouvrage intitulé *Demokritos* (1832–1835), t. V. Selon Kerényi, ce livre servit de source à Madách. KERÉNYI, p. 794.
393. MATE, *op. cit.*, p. 4.
394. Précisons qu'une de celles-ci, celle d'Alexander Fischer, est la transposition de la première adaptation hongroise, faite par Ede Paulay en 1883, qui omet le deuxième tableau de Prague, le tableau de l'Univers et la fin du tableau de Londres.
395. Adolf DUX, « Die Tragödie des Menschen. Dramatisches Gedicht von Emerich Madách », in : *Pester Lloyd*, 26 janvier, 2 et 9 février 1862. Nous analyserons plus loin ces articles. Selon Kerényi, le *Pester Lloyd* aurait publié une première annonce de la *Tragédie* dès le 17 janvier 1862, qualifiant l'œuvre, à l'instar du quotidien hongrois *Sürgöny* du 16 janvier, de « *Faust* de la littérature hongroise ». KERÉNYI, p. 684.
396. Ce quotidien allemand paraissant depuis 1855 à Pest avait, selon la *Ungarische Revue*, de nombreux lecteurs à l'étranger. *Ungarische Revue*, 1881, n° 1/2.
397. RADÓ, *op. cit.*, p. 317.
398. *Ibid.*
399. *Id.*, *op. cit.*, p. 318.
400. *Ungarische Nachrichten*, 1863, n° 6 (9 janvier) et n° 7 (10 janvier).
401. Theodor OPITZ, « Ein philosophischer Dichter der Ungarn. Des Menschen Tragödie », in : *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 8 avril 1863, pp. 157–159.
402. *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 22. April 1863.
403. Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Aus dem Ungarischen übertragen von Alexander DIETZE, Pest, Adolf Kugler, 1865, 244 p. Elle est rééditée la même année avec une préface de Wolfgang von DEÁK : Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Aus dem Ungarischen übertragen von Alexander DIETZE. Pest, Gebrüder Pollack, 1865.
404. *Koszorú*, t. 1 n° 19, 10 mai 1863. Selon un article récent, cette publication en feuilleton n'aurait pas eu lieu en raison de l'avancement lent du travail. PRAZNOVSZKY, « Madách, a Tragédia és a kortársak 1861–1864. A

- Madách-kultusz jelenségei », [Madách, la *Tragédie* et les manifestations du culte de Madách], in : *Palócföld*, 1993, p. 234.
405. Les termes imprimés en italique mettent en évidence les maladroites lexicales, ceux soulignés les fautes de langue.
406. MADÁCH, *op. cit.*, trad. DIETZE, p. 6.
407. Julian WEIB, « Die Tragödie des Menschen », in : *National-Zeitung*, 17 juillet 1886.
408. Károly ERDELYI, « Madách és fordítói », in : *Magyar Szemle*, 1895, n° 7, pp. 74–75.
409. Un second article anonyme, probablement du même auteur Theodor Opitz, fait état de nombreuses réactions de lecteurs suite à la publication de la recension, lesquels n'avaient certainement pas manqué d'acheter la traduction. *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 22 avril 1863.
410. Seul l'emploi de l'expression « Urverneinungsgeist » trahit le fait qu'Opitz était en possession d'extraits de la traduction de Dietze.
411. *Grenzboten*, 1864, 2^e semestre, t. 4, p. 399.
412. KOMÁROMI, *op. cit.*, p. 7.
413. *Meyers Konversationslexikon*, Leipzig–Wien, Bibliographisches Institut, t. XIX, Jahressupplement 1891, p. 937.
414. Rudolf GOTTSCHALL, « Eine ungarische Faustiade », in : *Blätter für literarische Unterhaltung*, Leipzig, 1865, n° 34, p. 540.
415. OPITZ, *op. cit.*, p. 159.
416. Adolf DUX, « Die Tragödie des Menschen. Dramatisches Gedicht von Emerich Madách », in : *Pester Lloyd*, 26 janvier 1862.
417. OPITZ, *op. cit.*, p. 159.
418. MARGENDORFF, *op. cit.*, p. 53.
419. Adolf Dux l'utilise aussi, en évoquant une « Faustiade » récente, le *Demiurgos* (1852–1854) de Wilhelm Jordan (1819–1905), de même qu'Adolf Silberstein en vingtaine d'années plus tard dans sa critique de la mise en scène de Paulay. Cela est d'autant plus étonnant que, selon le *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 8 Bänden*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag, 1993, ce terme ne s'est pas imposé dans la langue allemande.
420. Nous n'entrons pas ici dans le débat concernant la notion de mythe.
421. Rappelons que, vers le milieu du XIX^e siècle, le thème de Faust revient à la mode autant dans les théâtres que dans les librairies, alors que dans la deuxième moitié du siècle, aucun auteur ou compositeur de renom ne s'attaque à un *Faust*. DABEZIES, *op. cit.*, pp. 127–135.
422. GOTTSCHALL, *op. cit.*, p. 540. Il s'agit des œuvres de Zygmunt Krasinski (1812–1859), la première publiée en 1835, la seconde en 1836.
423. *Ibid.*
424. *Ibid.*, p. 542.
425. *Ibid.*, p. 541.

426. Breslau est le nom allemand de Wrocław, capitale de la Silésie. Ce duché polonais passa sous domination autrichienne en 1526, puis sous domination prussienne en 1763.
427. Son importante œuvre, lyrique, épique, romanesque et dramatique comporte également de nombreuses études portant sur la littérature anglaise, allemande et chinoise. Julius WENSFERT, *Biographisch-literarisches Lexikon für die Haupt- und Residenzstadt Königsberg und Ostpreussen*, 1898, et Hans SCHRÖDER, *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, Hamburg, Perthes–Besser und Mauke, 1851–1883.
428. *A civilizátor* [Le civilisateur], satire de l'administration autrichienne des années 1850, n'a pas été traduit.
429. GOTTSCHALL, *op. cit.*, p. 540.
430. DUX, *op. cit.*
431. OPITZ, *op. cit.*, p. 159.
432. GOTTSCHALL, *op. cit.*, p. 541.
433. DUX, « Die Tragödie des Menschen. Dramatisches Gedicht von Emerich Madách », in : *Pester Lloyd*, 9 février 1862.
434. « [...] so würde ' die Tragödie des Menschen ' zu den bedeutendsten Werken zählen, welche die Weltliteratur [...] besitzt ». OPITZ, *op. cit.*, p. 159.
435. GOTTSCHALL, *op. cit.*, p. 542.
436. DUX, *op. cit.*
437. OPITZ, *op. cit.*, p. 158.
438. GOTTSCHALL, *op. cit.*, p. 542.
439. Gottschall (1823–1903) est un écrivain fécond, auteur de recueils de poèmes, d'épopées, de comédies, de tragédies, de romans et d'un recueil d'études sur la littérature allemande. Afin de donner une idée de l'importance de son œuvre dramatique, notons qu'Elisabeth Frenzel, dans son ouvrage consacré aux mythes littéraires, mentionne huit de ses œuvres dramatiques.
440. « in das blaue Meer eines vertrauensseligen Optimismus ». GOTTSCHALL, *op. cit.*, p. 542.
441. DUX, *op. cit.*
442. OPITZ, *op. cit.*, p. 158.
443. *Ibid.*, p. 159.
444. DUX, *op. cit.*
445. La fondation de ce club fut précédée en 1857 par la création à Iéna d'une bibliothèque hongroise sous la direction de Soma Kolbenheyer et János Czéner, laquelle disposait vers la fin du siècle de 2000 ouvrages. HELLE, *op. cit.*, p. 166.
446. Un intellectuel hongrois, Kassai Michaelis György, avait légué sa bibliothèque en 1724 aux étudiants hongrois de Wittemberg. Celle-ci fut accueillie par le club hongrois de Halle, puis par l'Institut hongrois de Berlin. *Ibid.*, p. 53.

447. Le *Leipziger deutscher Verein* avait exprimé sa solidarité avec la population viennoise. Des Leipzigois s'étaient rendus à Vienne comme observateurs privés, voire même pour participer aux luttes révolutionnaires. Tel était le cas de Robert Blum, écrivain politique et rhéteur populaire, dont l'exécution à Vienne avait déclenché des émeutes dans sa ville d'origine. Après l'échec de la révolution d'octobre, Leipzig avait donné asile à des révolutionnaires autrichiens. Pourtant, Leipzig n'était pas une ville révolutionnaire, à la différence de Dresde. En effet, les étudiants révolutionnaires de Dresde qui s'étaient réfugiés à Leipzig y furent arrêtés. Rolf WEBER, *Die Revolution in Sachsen 1848/49 : Entwicklung und Analyse ihrer Triebkräfte*, Berlin, Akademie-Verlag, 1970, pp. 288–297.
448. *Wiener Zeitung*, 1864, n° 246 ; *Neue Freie Presse*, 1864, n° 43 ; *Fremdenblatt Wien*, 1864, n° 279; Adolf DUX, « Madách », in : *Pester Lloyd*, 12 octobre 1864 (n° 233).
449. *Breslauer Zeitung*, 1864, n° 475. Il ne nous a pas été possible d'obtenir cet article.
450. « den absoluten Wert dieser Dichtung ». Adolf DUX, « Emerich Madách », in : *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 1864, n° 44, p. 702.
451. Compte tenu des liens de Dux lui-même et d'Opitz avec le romancier et l'homme politique József Eötvös, il s'agit sans doute de cet ami de Madách.
452. La mention répétée du poète Pál János, parlementaire comme Madách, laisse supposer que cet écrivain hongrois de second rang aurait pu servi d'informateur. Celui-ci joua, en effet, le rôle d'intermédiaire entre János Arany et Imre Madách à partir de mai 1861. György RADO, *Madách Imre, Életrajzi Krónika*, Salgótarján, « Balassi Bálint » Nógrád Megyei Könyvtár, 1987, p. 250. Un autre « informateur » possible pourrait être Karl Maria Kertbény, mentionné comme auteur d'une traduction de la *Tragédie*.
453. « eine schwache und unverstandene Nachahmung des Faust ». *Illustrierte Zeitung*, 19 novembre 1864, p. 356.
454. De son vrai nom Karl Maria Benkert (1824–1882), ce traducteur de Petöfi, d'Arany et de Jókai était considéré alors par certains contemporains comme l'un des plus grands connaisseurs de la littérature hongroise. *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, 1880, tome 49, n° 14, p. 194. Selon le témoignage d'une étude récente, il était jusqu'au début des années 1860 le propagateur le plus actif de Petöfi dans l'aire culturelle germanophone.
455. Constant von WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, Kk Hof- und Staatsdruckerei, 1867, t. 16.
456. Wurzbach y cite, entre autres, un article paru dès 1861 (*Pest-Ofner Zeitung*, 1861, n° 134) que nous n'avons pas réussi à nous procurer. Quelques inexactitudes qui se sont glissées dans son compte-rendu, comme

par exemple l'affirmation selon laquelle le pendant humoristique de la *Tragédie* aurait été presque achevé et la référence à une traduction allemande par Gustav Emich, en réalité le premier éditeur hongrois, peuvent faire penser qu'il s'agit d'une erreur de date.

457. *Der ungarische Reichstag*, Pest, Carl Osterlamm, 1861, t. II, pp. 53–59.
458. « [...] die Dichtung, *Az ember tragédiája*, welche seinen Ruf begründete ». WURZBACH, *op. cit.*
459. « Eine übelwollende und unverständige Kritik verwirft Madách's Dichtung in Bausch und Bogen [...] ». Alexander FISCHER, « Die Tragödie des Menschen von Emerich von Madach », in : *Auf der Höhe*, Internationale Revue, t. XVI, p. 283.
460. Adolf SILBERSTEIN, « Der ungarische 'Faust' (Erste Aufführung der Madách'schen 'Tragödie des Menschen' am Nationaltheater, 21. Sept.) », in : *Pester Lloyd*, 21 septembre 1883.
461. Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung. Nach Edouard Paulays Bühnenbearbeitung übersetzt von Alexander FISCHER, Budapest, Eggenberger, 1886, 192 p.
462. Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung. Aus dem Ungarischen übersetzt von Josef SIEBENLIST. Pressburg und Leipzig, C. Stämpfel, 1886, 214 p.
463. Celle-ci omettait le deuxième tableau de Prague, le tableau de l'univers et la fin de la scène de Londres.
464. RADÓ, *op. cit.*, p. 321 sq.
465. « Auch die jetzt erschienene Übersetzung lässt zu wünschen übrig, aber sie ist lesbar und gibt wenigstens einen Begriff von der Schönheit des Werkes ». WEIB, *op. cit.*
466. Alexander FISCHER, *Petőfis Leben und Werke*, 1889.
467. RADÓ, *op. cit.*, p. 323.
468. Emerich von MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatisches Gedicht. Aus dem Ungarischen übersetzt von Andor von SPONER, Késmark, Paul Sauter, 1887, 230 p.
469. Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung. Aus dem Ungarischen übersetzt von Julius LECHNER von der Lech. Mit Vorwort von Maurus Jókai. Leipzig, Philipp Reclam jun., 1888, 200 p. (Reclams Universal Bibliothek 2389–2390).
470. WEIB, *op. cit.*
471. Győző MORVAY, *Magyarászó tanulmány « Az Ember Tragédiájához »*, Nagybánya, 1897, p. 248; Piroška REINHARD, « Madách német nyelven », in : *Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről*, Budapest, Hornyánszky, 1912, VII[1], p. 302.
472. Poète et auteur de satires, « héritier de l'esprit classique et romantique », von Platen (1796–1835) devait sa popularité, en partie, aux attaques personnelles de Heinrich Heine. Dans *Die Bäder von Lucca*, celui-ci avait

raillé le penchant homosexuel de Platen, confirmé par le journal intime de l'écrivain. Waldemar OEHLKE, *Die deutsche Literatur seit Goethes Tode*, Halle, Max Niemeyer, 1921, p. 72.

473. RADO, *op. cit.*, pp. 323–325.
474. Né en 1841 à Pest, dans une famille originaire de l'Allemagne du Sud, Lechner était professeur de dessin industriel.
475. Klára NEY, « A 'Tragédia' első teljes német szövegének fordítója », [Le premier traducteur allemand du texte intégral de la 'Tragédie'], in : *Irodalomtörténeti Közlemények*, LXIX, n° 1, p. 79.
476. Tiborc FAZEKAS, *Bibliographie der in selbständigen Bänden erschienenen Werke der ungarischen Literatur in deutscher Übersetzung (1774–1999)*, Hamburg, Eigenverlag des Verfassers, 1999.
477. RADÓ, *op. cit.*, p. 326.
478. NEY, *op. cit.*, p. 78.
479. Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatisches Gedicht. Aus dem Ungarischen übersetzt von Ludwig DÓCZI. Stuttgart, Cotta, 1891, 200 p.
480. RADÓ, *op. cit.*, p. 327.
481. MADÁCH, *op. cit.*, trad. DÓCZI, p. 8 sq. Les caractères en italiques mettent en évidence les tournures maladroites.
482. Emerich von MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung. Dem ungarischen Originale nachgedichtet von Eugen PLANER, Halle a. d. S., Otto Hendel, 1891, 150 p. (Bibliothek der Gesamt-Literatur des In- und Auslandes, n° 541/542).
483. Il pourrait éventuellement être apparenté à l'actrice Minna Planer (1809–1866), première épouse de Richard Wagner.
484. RADO, *op. cit.*, p. 329.
485. Selon le témoignage d'un article du traducteur déjà mentionné Károly Erdélyi, consacré à la comparaison des traductions existantes, il aurait, lui aussi, terminé une traduction de la *Tragédie*, laquelle, toutefois, ne fut pas publiée. *Neue Temesvárer Zeitung*, 1894, n° 14.
486. Il s'agit d'une étude approfondie de 45 pages qui a d'abord été présentée comme conférence au club scientifique à Vienne, pendant l'hiver 1891, un an avant sa publication sous forme de brochure.
487. Ce traducteur est l'auteur de l'article le plus long (49 pages), dont plus qu'un quart est consacré à la biographie de l'auteur.
488. FISCHER, *op. cit.* p. 287 sq.
489. Romulus KATSCHER, « Imre Madách », in : *Unsere Zeit, Deutsche Revue der Gegenwart*, Leipzig 1888, t. 2, p. 549.
490. Ferdinand GRASSAUER, *Generalkatalog der laufenden periodischen Druckschriften an den österreichischen Universitäts- und Studienbibliotheken*, Wien, Herder, 1898.

491. Journaliste, écrivain et traducteur, Leopold, Romulus Katscher (1853–1939) qui était originaire de Temesvár (Timisoara) en Transylvanie travailla à Paris, Berlin, Budapest, Vienne et en Suisse. Il s’engagea plus particulièrement pour le pacifisme et le progrès social en fondant la Société Hongroise pour la Paix (1895) et le Comité Européen de Réformes Sociales (1913).
492. August SIEBENLIST, *Des Menschen Tragödie. Einführende Worte*, Wien, 1892, p. 3.
493. *Délmagyarországi Közlöny*, 1892, n° 7, 9, 10, 11. L’auteur est Kálmán Könyves.
494. Károly ERDÉLYI, « Madách és fordítói », [Madách et ses traducteurs], in : *Magyar Szemle*, 1895, n° 7, p. 74/5, n° 8, pp. 86–88.
495. « ein in Szenen eingeteiltes phantastisches Gedicht ». WEIB, *op. cit.*
496. FISCHER, *op. cit.*, p. 273.
497. « Daher bleibt der Versuch einer scenischen Darstellung der Tragödie des Menschen und des ganzen Faust immer ein Versuch ». *Ibid.*, p. 287.
498. « graue Theorie ». Bernhard MÜNZ, « Die Tragödie des Menschen von Emerich von Madách », in : *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, Dresden, 1889, Jg. 58, p. 583.
499. « [...] es geschieht ihm so, wie Schopenhauer einmal über Hebbel bemerkt, bei welchem ‘ neben thatsächlichen naiven Zügen, noch eine Menge ungestalteter Philosophie zurückgeblieben ist ’ ». SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 39.
500. FISCHER, *op. cit.*, p. 287.
501. MÜNZ, *op. cit.*, p. 582.
502. « Und der Dichter hat Recht, dass er nur Adam die Wucht der Ereignisse empfinden lässt, [...] Der Anteil des Weibes an der Geschichte ist gering [...] ». FISCHER, *op. cit.*, p. 282.
503. SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 44.
504. FISCHER, *op. cit.*, p. 249.
505. En 1885 est fondé à Vienne le « Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen », en 1888 le « Verein für erweiterte Frauenbildung », également à Vienne; la même année est fondée en Allemagne la « Deutsche Akademische Vereinigung », appelée plus tard : « Verein Frauenwohl ».
506. « Goethe hat [...] auf die Volkssage zurückgegriffen ». FISCHER, *op. cit.*, p. 284.
507. « [...] in den Bürgern, [...], ja selbst im Bettler, die quellende Lust am Leben [...], während bei Madách an den gleichen Gestalten die Gebrechen der Zeit zum Ausdruck kommen ». FISCHER, *op. cit.*, p. 274.
508. SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 44.
509. Id., *op. cit.*, p. 9.
510. Hermann Sudermann (1857–1928), connu d’abord par ses romans *Frau Sorge* (1887) et *Der Katzensteg* (1888), était applaudi, à cette époque,

pour ses drames naturalistes *Ehre* (1889) et *Sodoms Ende* (1890) qui présentent une vision critique de la société.

511. SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 21.
512. Siebenlist fait allusion à l’utopie socialiste d’Edward BELLAMY, *Looking Backward 2000–1887*, Houghton, Misslin, 1889.
513. SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 19.
514. *Ibid.*, p. 23. Siebenlist fait allusion au météorologue et vulcanologue autrichien Rudolf Falb (1838–1903), qui prédisait un refroidissement progressif des températures. Il devint célèbre par ses conférences et par ses prédictions de catastrophes naturelles, dont aucune ne s’est réalisée : un tremblement de terre à Athènes le 5 mai 1894, un tremblement de terre au Chili en 1895, voire même la fin du monde le 13 novembre 1899 par la collision de la terre avec une comète. *The New York Times*, 1^{er} octobre 1903.
515. La première de *Parsifal* eut lieu en 1882 à Bayreuth.
516. SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 39. *Peer Gynt*, drame d’idées de l’écrivain norvégien Henrik Ibsen, publié en 1867, a été traduit en allemand dans les années 1880. La première mise en scène en langue allemande n’eut lieu qu’en 1902 au *Deutsches Volkstheater* à Vienne, mais d’autres drames d’Ibsen furent représentés sur de nombreuses scènes allemandes entre 1876 et 1900. L’Allemagne fut le premier pays étranger où le dramaturge norvégien connut le succès. L’engouement pour Ibsen en Allemagne était tel qu’il y eut même, à partir de 1887, des parodies de ses pièces. Nikola ROSSBACH, *Ibsen-Parodien in der frühen Moderne*, München, Martin Meidenbauer, 2005.
517. SPONER, *op. cit.*, p. XIV/XV.
518. MÜNZ, *op. cit.*, p. 582.
519. WEIB, *op. cit.*
520. « [...] dem größten Dichter aller Zeiten ». WEIB, *op. cit.*
521. Elle est qualifiée de « grande », « grandiose », « audacieuse », « hautement singulière », « unique en son genre », d’« une clarté transparente » et d’« une construction prométhéenne ».
522. FISCHER, *op. cit.*, p. 237. En outre, Fischer constate une parenté entre la vision de l’histoire de Madách et celle de Wilhelm von Humboldt (1767–1835) qui voyait dans l’histoire une alternance de succès et d’insuccès, de bonheur et de malheur. Humboldt était connu en Hongrie pour son intérêt porté à la linguistique comparée, lequel l’avait amené à apprendre, entre autres langues rares, le hongrois.
523. « Schopenhauer nennt die Geschichte einen langen, wüsten Traum der Menschheit, und Lucifer lässt den Menschen diesen schweren Traum erleben ». *Ibid.*, p. 286.
524. SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 27.
525. Ludwig DÓCZI, « Die Welt ein Traum », in : *Neue Freie Presse*, 1890, XI.

526. KATSCHER, *op. cit.* p. 548.
527. « [...] es ist dramatisierter Schopenhauer mit der schließlichen ‘ Verneinung des menschlichen Willens zum Leben ’ ». Adolf SILBERSTEIN, « Dóczy’s Madách-Übersetzung », in : *Beilage des Pester Lloyd*, 2 mai 1891.
528. SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 41.
529. Richard ROOS, « Introduction », in : Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. en français par A. Burdeau, nouvelle éd. revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966, p. XV sq.
530. *Ibid.*, p. XVI.
531. WEIB, *op. cit.*
532. « Eigenthümlicher Weise ist dem Dichter gerade jene Szene, in welcher Adam seine, des Dichters, Zeit erlebt, am wenigsten gelungen. Die Menschen sind hier leiblich und geistig verkrüppelt, denn sie athmen nicht die frische Luft, sondern den mephistischen Dunst des Pessimismus ». FISCHER, *op. cit.*, p. 276.
533. *Ibid.*, p. 250.
534. Du point de vue de la graphie, le dogme de l’identité de nature du père et du fils (Homousion) ne se distingue de la doctrine de la simple similitude de nature (Homoiusion) que par la présence d’une seconde lettre « i ».
535. SIEBENLIST, *op. cit.*, p. 15.
536. « [...] das Ganze ist gleichsam ein Athemzug des kommenden, noch tolleren, noch mehr nach dem ewigen Nichts diesseitiger Erfolge heischenden Säculums [...] ». *Ibid.*, p. 19.
537. FISCHER, *op. cit.*, p. 276.
538. « das lächerlichste Zerrbild eines Idealstaates ». *Ibid.*
539. Victor Adler, le chef du parti, était plus proche de Ferdinand Lassalle que de Karl Marx.
540. L’exégèse savante fut inaugurée par la publication de l’ouvrage de Kuno Fischer, *Schopenhauers Leben, Werke und Lehre* (Heidelberg, 1893), conférant au philosophe droit de cité dans les universités. ROOS, *op. cit.*, p. XVII.
541. L’éditeur publiant le plus grand nombre d’ouvrages hongrois était Brandstetter. HELLE, *op. cit.*, p. 165.
542. Wilhelm Friedrich, C. Stampfel, Philipp Reclam junior et Otto Wigand.
543. Josef Lehmann, éditeur de *Magazin für die Literatur des Auslandes*, F. A. Brockhaus, éditeur de l’hebdomadaire *Blätter für literarische Unterhaltung*, Leopold von Sacher-Masoch, éditeur de la revue internationale *Auf der Höhe*, enfin Friedrich Bienemann, éditeur de *Unsere Zeit*.
544. Lajos T. NÁMÉNYI, « Irodalmunk külföldön 1886-ban », (Notre littérature à l’étranger en 1886), in : *Egyetemes Philologiai Közlöny*, 1887, p. 176.
545. *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 22 avril 1963.

546. Gottschall (1823–1909) était l’auteur de nombreux travaux d’histoire littéraire, de recueils de poésie, d’épopées et de drames. Originaire de Breslau en Silésie, il devint le rédacteur en chef des *Blätter für literarische Unterhaltung* (1865–1888), historien de la littérature et critique influent. Tout en étant tombé dans l’oubli, il tient une place importante dans le dictionnaire des mythes d’Elisabeth Frenzel pour avoir revisité de nombreux personnages légendaires ou historiques, tels que Merlin, Barberousse, Ulrich von Hutten, Thomas Münzer, Frédéric le Grand, Schiller et Byron.
547. Elle était présente dans les bibliothèques autrichiennes, contrairement aux trois autres revues littéraires publiant des articles sur Madách. GRASSAUER, *op. cit.*, p. 684.
548. *Theater und Drama der Chinesen* (1887), *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts*, 4 tomes (1892⁶) et *Studien zur neuen deutschen Literatur* (1892).
549. H. A. et E. FRENZEL, *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1971, t. II, p. 417.
550. « Vischer, Dahn Félix, György a meiningeni herceg, Ebers György, Spielhagen Frigyes, mind elragadtatással szolanak Madách művéről », NAMENYI, *op. cit.*, p. 180.
551. Náményi ignore que Scherr avait mentionné la *Tragédie*, dès 1880, dans sa *Allgemeine Geschichte der Literatur*. Voir *infra*, p. 112.
552. MORVAY, *op. cit.*, p. 212 sq.
553. József BAYER, « Egy német író az Ember Tragédiájáról », [Un écrivain allemand sur la *Tragédie de l’homme*], in : *Egyetemes Philologiai Közlöny*, 1903, p. 55.
554. Eisler y porte un jugement particulièrement sévère sur les traductions de Kertbény, révélant que la qualité des traductions de celui-ci était déjà contestée par les contemporains. Mária ROZSA, « Magyarország a Grenzböten című folyóiratban », in : *Magyar Könyvszemle*, 2006, n° 1–2, pp. 32–50.
555. *Ibid.*
556. Robert GRAGGER, *Lilla von Bulyovszky und der Münchner Dichterkreis*, München und Leipzig, Duncker & Humblot, 1914, p. 3.
557. Contrairement à son compatriote Gottschall, Freytag restera fidèle à ses conceptions libérales jusqu’à sa mort en refusant le titre de noblesse qui lui fut également proposé.
558. A Leipzig, il se lia d’amitié avec les historiens Theodor Mommsen et Heinrich Treitschke. OEHLKE, *op. cit.* p. 294.
559. Freytag fut auteur lui-même de drames et de comédies dont une, *Die Journalisten*, fut longtemps très appréciée. Mais s’il demeure connu aujourd’hui, c’est surtout grâce à son roman de négociants *Soll und Haben* (1855), qui le situe dans la lignée de Dickens et de Scott.

560. MORVAY, *op. cit.*, p. 213.
561. L'action se déroule aux quatrième, huitième, onzième, treizième, seizième, dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles.
562. Il s'y lia avec Gottfried Keller. Bernd BREITENBRUCH, *Gottfried Keller, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 2002¹², p. 120 (Rororo Bildmonographien, Nr. 50136).
563. Friedrich Theodor VISCHER, *Goethe's Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts*, Stuttgart, Meyer & Zeller, 1875.
564. György LUKÁCS, *Faust und Faustus, Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst*, Ausgewählte Schriften, München, Rowohlt, 1965, p. 157.
565. A côté de Vischer, le critique influent Wolfgang Menzel (1798–1873) de Stuttgart était un ennemi déclaré de Goethe depuis 1827, époque où Menzel faisait encore parti du groupe des écrivains du *Junges Deutschland*. Par la suite, après sa rupture avec ce groupe, il continua à attaquer Goethe en lui reprochant son absence de vertu et de sentiment national. Fritz MARTINI, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart, Kröner, 1958, p. 352.
566. DABEZIES, *op. cit.*, p. 141.
567. « Eine gewaltige Geistestat, auf die die ungarische Literatur mit Fug und Recht stolz sein kann ». BAYER, *op. cit.*, p. 55.
568. Cette prise de position en faveur de l'inclusion de l'Autriche dans le nouvel empire, ne signifie pas que Scherr était catholique. Au contraire, il affichait ouvertement son anti-catholicisme. Voir son jugement défavorable porté sur Calderon dans sa *Allgemeine Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart, Carl Conradi, 1880 (p. 133).
569. BAYER, *op. cit.* p. 55.
570. Dans la précédente réédition, la cinquième, il ne l'avait pas encore mentionnée.
571. SCHERR, *op. cit.*, p. 435.
572. Les critiques de Vischer et de Menzel à l'égard de Goethe en sont d'autres témoignages parlants.
573. Id., *Bildersaal der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1884/5.
574. Moritz MÜLLER, *Über der Weisheit letzten Schluss. Mit kritischen Bemerkungen über pessimistische Ansichten von A. Schopenhauer, E. v. Hartmann, Ph. Mainländer, Max Nordau, Johannes Scherr und andere Pessimisten, sowie diejenigen demokratischen Parteigenossen, welche der pessimistischen Weltanschauung huldigen*, Berlin, Wilhelm Friedrich, 1886.
575. Ce *Dichterkreis*, dont les chefs de file furent Emmanuel Geibel et Paul Heyse, s'était constitué entre 1851 et 1867 autour du roi Maximilien II de Bavière. Ses membres venaient de régions et d'horizons très différents : à côté d'une majorité d'écrivains, on trouvait là le chimiste Justus Liebig,

- l'historien Heinrich von Sybel, l'historien du droit Felix Dahn et l'intendant de théâtre Franz Dingelstedt.
576. Durant quelques décennies, la popularité de Heyse (1830–1914) fut telle que le frère de Maximilien II l'anoblit et que le prix Nobel de littérature lui fut décerné en 1910.
577. *Tunnel sur la Spree* était une société littéraire fondée à Berlin en 1827 par Gottlieb Moritz Saphir. Bien que né à Pest, Saphir ne pouvait pas avoir servi de médiateur, étant décédé en 1858, deux ans avant la publication de la *Tragédie*.
578. En 1876, Lilla von Bulyovszky (1834–1909) retourna en Hongrie pour se consacrer à l'écriture ainsi qu'à l'adaptation de pièces de théâtres hongroises et françaises pour des théâtres allemands.
579. MORVAY, *op. cit.*
580. OEHLKE, *op. cit.*, p. 472.
581. MORVAY, *op. cit.*
582. Robert GRAGGER, « Ungarische Einflüsse auf Theodor Fontane », in *Ungarische Jahrbücher für historische und soziale Wissenschaften*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1912, janvier, pp. 220–224.
583. Voir *supra*, p. 110, note 554.
584. Né à Magdeburg en 1829, Spielhagen se fixa à Berlin en 1862 et y mourut en 1911.
585. Un argument infirmant cette hypothèse est que Spielhagen serait devenu membre du cercle s'il avait eu des relations suivies avec ces écrivains. Il suffisait en effet d'être invité trois fois pour en faire partie.
586. MORVAY, *op. cit.*, p. 212.
587. Originaire de Thuringe (Erfurt), Grosse était poète, romancier et dramaturge. Venu à Munich pour devenir rédacteur en chef de la *Neue Münchener Zeitung*, il rejoint le cercle des poètes munichoïses dès 1852, au sein duquel il est surnommé le « dernier poète romantique ». Son intense activité de dramaturge lui vaut d'occuper le poste de secrétaire général de la *Fondation Schiller* à Weimar de 1870 à 1902. Si les historiens de la littérature allemande omettent généralement son nom, Elisabeth Frenzel, elle, évoque cinq de ses drames, *Bothwell, Meister Albrecht Dürers Erdenleben, Da Ponte und Mozart, Großer Alexander*, sans nommer le drame qui retient notre attention. Elisabeth FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1992⁸
588. Son œuvre de traducteur de l'indien, du persan, de l'espagnol et du portugais est plus importante que son œuvre littéraire. Si son nom est moins oublié que celui de Grosse, c'est grâce à la célèbre galerie de peintures qu'il a léguée à la ville de Munich.
589. Voir *infra*, p. 138.
590. Hugó BAKONYI, *Az Ember Tragédiája és egyik német rokonműve : Schack gróf « Világkorszakai »*, Belgrad, 1917.

591. LOTZE, *op. cit.*, pp. 303–317.
592. Bakonyi cite ce jugement de C. HALLING, « A. F. Gr. v. Schack » in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, XXX/X.74 B., 1885. BAKONYI, *op. cit.*, p. 8.
593. *Ibid.*, p. 6.
594. LOTZE, *op. cit.*, p. 317.
595. Adolf Gr. v. SCHACK, *Ein halbes Jahrhundert, Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Stuttgart, 1887, p. 258. Schack connu à Vienne des intellectuels, parmi lesquels Hebbel est le plus illustre. La première représentation de la *Niebelungentrilogie* de Hebbel à Weimar (1861), sous la direction de Dingelstedt qui fut auparavant metteur en scène à Munich et membre du cercle munichois, donne à penser qu'il existait un réseau de relations à l'intérieur duquel Schack servait d'intermédiaire.
596. SCHACK, *op. cit.*, p. 376.
597. Il faut rappeler que Madách, tout comme l'intelligentsia hongroise dans son ensemble, appartenait à la fois à l'aire linguistique hongroise et à l'aire linguistique allemande.
598. Dans son épopée, Schack voulait démontrer qu'un âge d'or n'avait encore jamais existé, mais serait atteint dans l'avenir.
599. Il traduisit des drames de Sophocle, Euripide et Calderon. LOTZE, *op. cit.*, p. 295.
600. Cf. *Meyers Konversationslexikon*, Leipzig, Wien, Bibliographisches Institut, 1906. Sous le pseudonyme de Friedrich Halm, le baron Münch-Bellinghausen (1806–1871) connu de grands succès à Vienne avec ses tragédies se situant dans la lignée de Grillparzer.
601. MORVAY, *op. cit.*, p. 212.
602. LOTZE, *op. cit.*, pp. 295–302.
603. « [...] ein undarstellbares Buchdrama [...], weil er von allen bekannten Bühnenwerken abweicht ». Adolf WILBRANDT, *Erinnerungen von Adolf Wilbrandt*, Stuttgart, Cotta, 1905², p. 76.
604. Les personnages positifs sont l'apôtre Pierre et la martyre Zoé, les figures négatives le patriarche et l'apostat Jarchai. LOTZE, *op. cit.*, p. 299.
605. *Ibid.*, p. 300.
606. Selon Radó, la version théâtrale aurait été faite exclusivement à partir de la traduction de Dóczi. Celle-ci étant parue en 1891, il nous semble plus probable que Vrchlicky ait travaillé jusqu'à cette date avec l'adaptation de Fischer. RADÓ, « Az ember tragédiája a világ nyelvein », p. 117 sq.
607. *Ibid.*, p. 95.
608. Elle parut en 1904 à St Petersburg, sans mention de la traduction allemande dont elle dérive.
609. László KRIZSAN, « 'Az ember tragédiája' Oroszországban », disponible sur <http://madach.hu/MadachIThonlap/tanulmányok/SzimposiumIII/Krizsan.htm> (page consultée le 10/11/2008).

610. A en juger par le nom à consonance germanique – Stein – du premier traducteur, il pourrait s'agir également d'une traduction faite à partir de l'allemand.
611. Johann Heinrich SCHWICKER, *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig, Friedrich, 1889, pp. 850–878.
612. *Id.*, *op. cit.*, p. 873 sq.
613. Heinrich KEITER, *Konfessionelle Brunnenvergiftung. Die wahre Schmach des Jahrhunderts*, Regensburg, Leipzig, Verlag Heinrich Keiter, 1896.
614. Richard v. KRALIK, *op. cit.*, p. 23.
615. Celles d'Adolf Dux et d'August Siebenlist, voir *supra* pp. 89 et 105.
616. Georges II de Saxe-Meiningen est le fondateur du théâtre moderne de mise en scène. Le nouveau style dont il devint l'initiateur constitua en effet une révolution dans l'histoire du théâtre. Hormis la recherche d'un réalisme historique et la mise en scène magistrale des foules, l'innovation de Georges II consistait à substituer au jeu de la « star », quintessence du théâtre traditionnel, le jeu d'équipe. Tous les acteurs devaient servir le *Gesamtkunstwerk*, en jouant, selon les besoins, des rôles principaux et des rôles secondaires, donnant ainsi du caractère aux scènes les plus insignifiantes. Sa troupe entreprit entre 1874 et 1890 des tournées et acquit une réputation européenne. Max GRUBE, *Geschichte der Meininger*, Berlin–Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1926.
617. NÁMÉNYI, *op. cit.*, p. 180.
618. GRAGGER, *op. cit.*, p. 4.
619. Il s'agissait notamment de Johannes Brahms, Franz Liszt et Richard Wagner. Plus tard, en 1911, Max Reger devint le chef d'orchestre de la cour de Meiningen, succédant à ses homologues célèbres Hans von Bülow (1880–1885) et Richard Strauss (1885–1886).
620. Succédant à Friedrich Bodenstedt (1866–1869), professeur de littérature anglaise et traducteur de Shakespeare, membre du cercle des Crocodiles, Chronegk était le second metteur en scène et accompagnait la troupe pendant les tournées. Auparavant, depuis 1866, il avait été membre de la troupe de Meiningen. De 1874 à 1890, il réalisa 81 tournées dans 37 villes européennes. GRUBE, *op. cit.*, p. 130.
621. *Vasárnapi Újság*, [Journal du dimanche], 1888, n° 43.
622. NÉMETH, *op. cit.*, p. 57.
623. Manfred BRAUNECK, *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1999, t. IV, p. 546.
624. László PÉTER (éd.), *Új magyar irodalmi lexikon*, [Nouveau dictionnaire littéraire hongrois], Budapest, Akadémiai kiadó, 1994, t. 2. Selon ce dictionnaire, Paulay (1836–1894) a traduit autant d'œuvres de la littérature française (Ronsard, Racine, Beaumarchais, Sardou).
625. Elle eut lieu, comme nous l'avons précisé au chapitre III, en 1883.

626. Les Meininger s'étaient rendus à Vienne, en 1875, 1879 et 1883. GRUBE, *op. cit.*, p. 130.
627. NÉMETH, *op. cit.*, p. 57.
628. GRUBE, *op. cit.*, pp. 59–64.
629. NÉMETH, *op. cit.*, p. 58.
630. Ces tableaux dont Paulay n'avait retenu que le Phalanstère et la terre refroidie avaient du reste produit peu d'effet lors de la première de 1883 : « A l'époque de Makart et des Meininger, il n'y avait pas encore de compréhension pour les tableaux prophétiques de la *Tragédie*, presque expressionnistes et indiquant le chemin vers l'avenir ». (« [...] in der Makart- und Meininger-Epoche fanden für die fast expressionistischen und in die Zukunft weisenden, prophetischen Bilder der *Tragödie des Menschen* noch kein Verständnis »). VOINOVICH–MOHÁCSI, *Madách und die Tragödie des Menschen*, Budapest–Leipzig, G. Vajna, 1935, p. 148.
631. Cf. Brockhaus. *Die Enzyklopädie in 24 Bänden*, Leipzig, Mannheim, 1996.
632. Il avait dirigé le *Burgtheater* de 1881 à 1887.
633. Franz von Dingelstedt fut metteur en scène à Weimar de 1857 à 1870 et dirigea le *Burgtheater* de 1870 jusqu'à sa mort en 1881.
634. Ferdinand GROSS, « Die Wiener Theater », in : *Unsere Zeit*, 1884, t. 1, p. 170.
635. WILBRANDT, *op. cit.*, p. 34.
636. Otto Devrient avait mis en scène le *Faust* à la façon d'un mystère.
637. Le transfert du *Burgtheater* dans le nouveau bâtiment somptueux n'eut lieu qu'en 1888, après le départ de Wilbrandt.
638. La mise en scène des deux *Faust* par Otto Devrient avait duré deux soirées.
639. WILBRANDT, *op. cit.*, pp. 34–41.
640. *Ibid.*, pp. 15–31.
641. Mihály CENNER, « Az ember tragédiája első külföldi előadásainak magyar vonatkozásai » [Les références hongroises des premières représentations étrangères de la *Tragédie de l'homme*], in : *Színháztudományi Szemle*, 1983, n° 12, p. 151.
642. *Ibid.*
643. *Ibid.*
644. WILBRANDT, *op. cit.*, pp. 15–33.
645. August Förster (1828–1889), comédien au *Burgtheater* à partir de 1858, directeur du *Stadttheater* de Leipzig de 1876 à 1882, fut co-fondateur du *Deutsches Theater* de Berlin en 1883.
646. Si nos hypothèses concernant Wilbrandt étaient fausses.
647. Dans chacune de ces trois villes, il pouvait être entré en contact avec des admirateurs de la *Tragédie*.

648. En 1892, Hambourg, première ville portuaire de l'Europe continentale, comptait 570.000 habitants. Cf. *Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1892*, Berlin, Günther & Sohn, 1892.
649. Voir le programme de la première représentation, annexes n° 2 et 3.
650. Voir *supra*, p. 97.
651. De son vrai nom Adolf Laban (1847–1919), ce comédien hongrois jouait depuis 1867 dans des théâtres autrichiens et allemands.
652. Nous avons mentionné ci-dessus la transformation du *Faust* en une sorte d'opéra, critiquée par Wilbrandt.
653. Voir annexes n° 4 et 5.
654. Ileana BERLOGEA, « Agathe Barsecsu in Hamburg. » in : *Revue roumaine d'histoire de l'art*, Série théâtre, musique, cinéma, tirage à part 1, t. IX, 1972, p. 63.
655. *Ibid.*, p. 63, NÉMETH, *op. cit.*, p. 60 et VOINOVICH–MOHÁCSI, *op. cit.*, p. 149.
656. « [...] a híres hamburgi kiállítás lehet fényes Hamburg fogalmi szerint, de itt ugyancsak felsülhénk vele. » Lajos DÓCZI, « Madách a német színpadon. (Interview Eszterházy Miklós gróffal.) », in : *Magyar Génius*, 6 mars 1892. Par ailleurs, cette remarque est révélatrice de l'attachement excessif du public théâtral contemporain à l'aspect visuel d'une représentation.
657. Robert BUCHHOLZ, « Die Tragödie des Menschen. Dramatisches Gedicht von Emerich Madách, aus dem Ungarischen übersetzt von Ludwig Dóczi, Für die Bühne bearbeitet von Robert Buchholz », in : *Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1893*, Berlin, Günther & Sohn, p. 1.
658. « Herr Hofrat Pollini [...] hatte der Inszenierung Mittel zu Gebote gestellt, wie sie kaum eine andere Bühne reicher und künstlerischer bieten kann ». Arnold WEISSE, « Die Tragödie des Menschen », in : *Hamburger Fremdenblatt*, 20 février 1892.
659. Katalin DOZSA, « Az ember tragédiája színpadtervei 1883–1915 között », [Les projets de scène de la *Tragédie de l'homme* entre 1883 et 1915], in : *Színháztudományi Szemle*, Budapest, 1983, n° 12, p. 11.
660. Il s'agit de l'association : *Österreichisch–Ungarischer Verein in Hamburg*, fondée par la colonie austro-hongroise. Elle était présidée par le consul austro-hongrois de Hambourg. <<http://www.oesterreicherverein.de/geschichte.htm>>. Malencontreusement, seule l'existence des nombreuses associations hongroises en Allemagne a pu être documentée. Des recherches sur leur fonctionnement et le rôle médiateur qu'elles ont probablement joué n'ont pas encore été entreprises.
661. GROSS, *op. cit.*, p. 170.
662. Ouvert en 1827, ce théâtre est agrandi en 1873–1874 et accueille 2000 spectateurs. *Neuer Theater-Almanach*, *ibid.*
663. Oscar Blumenthal (1852–1917), fondateur et metteur en scène du *Lesingtheater* berlinois, était lui-même dramaturge.

664. BERLOGEA, *op. cit.*, p. 62.
665. « Die Revolution, die das Theater durchmacht, seine Ausrichtung auf eine immer tatsachengetreuer Darstellung, auf das Poetische des in den feinsten Einzelheiten überraschten Alltags, sowie Fragen, die den Durchschnittsmenschen beschäftigen, machen sich in Hamburg viel stärker bemerkbar, als in Wien ». *Ibid.*
666. BUCHHOLZ, *op. cit.*, p. 1.
667. Frank JUSTI, « Madáchs *Tragödie des Menschen* », in : *Die Hamburger Nachrichten*, 19 février 1892.
668. WEISSE, *op. cit.*
669. *Ibid.*
670. *Ibid.*
671. La fabrication et le changement des nombreux décors s'ajoutant à la nécessité pour les comédiens incarnant Adam et Ève de s'identifier à une multitude de personnages constituent de réels problèmes pour une troupe de théâtre. Voir *supra*, pp. 53 et 133.
672. WEISSE, *op. cit.*
673. « [...] grossartige Präzision, mit der die Maschinen bei den vielen und schnellen Verwandlungen fungierten ». *Ibid.*
674. « Neues wurde in der Farbenzusammenstellung gebracht, ebenso in der Art und Weise, die Beleuchtung zu handhaben, [...] Es wurden nun Bühnenbilder sichtbar anhand von Versenkungsöffnungen gewechselt, so wie anhand von Umstellungen bestimmter Bestandteile ». BERLOGEA, *op. cit.*, p. 64.
675. Voir deux photos de scène représentant Agathe Barsescu comme Ève, annexes n° 6 et 7.
676. « Hohes Lob sei auch Herrn Otto für seinen herrlichen Adam und Frl. Barsescu für ihre zarte, poetische Eva gespendet. [...] Man denke nur an die vielen Umzüge, an die Fülle der Charaktere, in die sie sich [...] hineinzufinden hatten und man wird begreifen, dass sie eine wahre Sisyphus-Aufgabe zu lösen hatten. [...] Herr Mylius als Luzifer traf scharf den skeptisch-negativen Ton des ungarischen Mephistopheles und war gleichfalls eine Stütze des Erfolges ». WEISSE, *op. cit.*
677. CENNER, *op. cit.* p. 153.
678. DÓCZI, *op. cit.*
679. *Ibid.*
680. WEISSE, *op. cit.*
681. Selon A. Dabezies, le *Faust (I et II)* de Goethe est considéré depuis les années 1880, « comme la version définitive, sinon ' officielle ' du mythe ». DABEZIES, *op. cit.*, p. 104.
682. Voir *supra* p 117.
683. JUSTI, *op. cit.*
684. Cette misogynie trouva son expression d'abord dans son recueil de récits *Les mariés* (1884/6), puis dans sa tragédie *Le Père* (1887).

685. DOCZI, *op. cit.* Une année après la première, le 19 février 1893, la *Tragédie* fut reprise et jouée quatorze fois, faisant s'élever le nombre des représentations de Hambourg à quarante-sept : en 1892 quinze fois, en tournée à Vienne dix-huit fois et en 1893 quatorze fois.
686. Voir le programme de la première représentation, annexe n° 8.
687. BUCHHOLZ, *op. cit.*, p. 1.
688. Voir les annonces de la première, en allemand et en français, annexes n° 9 et 10.
689. *Neue Freie Presse*, 19 juin 1892.
690. « Jeden Augenblick begegnet man einem Gedanken, den Goethe seinem Epigonen vorgedacht hat. [...] Ohne die Anregung von Goethe her wäre die *Tragödie des Menschen* wahrscheinlich nie geworden. Sie ist trotz des hohen literarischen Interesses, das sie erwecken muss, Dichtung aus zweiter Hand ». *Neue Freie Presse*, 22 juin 1892.
691. *Ibid.*
692. *Archiv für Niederösterreich*, P. Z. 3867, 1892, feuille n° 2.
693. *Fremdenblatt*, 7 octobre 1892.
694. « [...] ein Theaterdirektor [...], der in einem Buch voll historischer Bilder ein historisches Bilderbuch erblickte [...] und es auch richtig zuwege brachte aus einem philosophischen Gedichte ein Ausstattungsstück zu machen ». Edmund WENGRAF, « Ausstellungstheater (Die *Tragödie des Menschen*, dramatische Dichtung von E. Madách) », in : *Beilage zur Nr. 4351 der Wiener Allgemeinen Zeitung*, 7 octobre 1892.
695. Nous ne possédons qu'un dessin du tableau formant l'arrière-plan de la scène d'Égypte. Voir annexe n° 11.
696. *Fővárosi Lapok*, [Gazette de la capitale], 1892, n° 170.
697. JUSTI, *op. cit.*
698. WENGRAF, *op. cit.*
699. *Archiv für Niederösterreich*, *ibid.* Voir la première page du rapport de censure, annexe n° 12.
700. « Selbstverständlich haben die im 6. Bilde [...] in schamloser Tracht skizzierten Schauspielerinnen den Anstand in Kostüm und Haltung zu wahren ». *Archiv für Niederösterreich*, feuille 5.
701. « Einige die französische Revolution betreffende Stellen sind primär zu mildern [...] ». *Archiv für Niederösterreich*, feuille 8.
702. « Weiters dürfte die Intonierung des französischen Revolutionsgesanges ' Marseillaise ' am Schlusse des 8. Und 10. Bildes nur insofern zulässig sein, als die Anstimmung dieses Liedes lediglich zur Charakterisierung des historischen Momentes der Szene, nicht aber zur Glorifizierung der Tendenz des gedachten Revolutionsliedes dienen soll ». *Archiv für Niederösterreich*, feuille 24.
703. « Die grössten Bedenken in diesem Stück ruft das Auftreten des Patriarchen von Konstantinopel im siebten Bilde hervor. Der Dichter lässt den

- Patriarchen und dessen Mönche als fanatische Vertreter des Dogmas der Wesensgleichheit (Homousion) auftreten und die Bekenner des Dogmas der blossen Wesensähnlichkeit (Homoiousion) erbarmungslos zum Tode [...] verdammen ». Archiv für Niederösterreich, feuilles 7/8.
704. Archiv für Niederösterreich, feuille 23.
705. Cette remarque n'est pas sans rappeler l'observation du même ordre faite par Adolf Wilbrandt au sujet de sa mise en scène du *Faust*, citée précédemment. A notre connaissance, la censure, ne s'est pas mêlée de l'adaptation de ce chef-d'œuvre de la littérature allemande.
706. Selon le programme de la mise en scène hambourgeoise, l'archange Michel avait remplacé l'esprit de la terre. Voir annexes n° 2 et 3.
707. NÉMETH, *op. cit.*, p. 69.
708. Ce directeur du théâtre viennois de Wieden avait été présent à la première représentation de Hambourg. Voir *supra* p. 133.
709. « Die Handlung, die dem Dichter nur Nebensache und nur ein Anhalt zur Entwicklung seiner Gedanken ist, wird da zur Hauptsache. Der Ideengang aber, des Dichters Ein und Alles, wird zum störenden Ballast, von dem man soviel wie möglich über Bord wirft. Man spielt nicht Emerich Madách, sondern ein Spektakelstück, zu dessen Aufführung er den Vorwand geboten hat ». WENGRAF, *op. cit.*
710. « [...] leider fehlt hier viel von dem inhaltvollen Texte [...] Dann die lebendig bewegte Londoner Szene, deren Gedankenreichtum freilich auch im Buche nachzulesen ist, man war schon dankbar, dass die prächtige Einleitung nicht ganz unterdrückt worden [...] Manche Szenen waren als Bilder vortrefflich, litten aber unter den Kürzungen [...] ». *Fremdenblatt*, *loc. cit.*
711. RADÓ, *op. cit.*, p. 119.
712. *Ibid.*
713. « [...] dessen Natur sich gegen die Bühne sträubt [...]. Der zarte Gedanke wird von der groben Bühnenwirklichkeit erschlagen ». WENGRAF, *op. cit.*
714. *Neue Freie Presse*, 22 juin 1892.
715. *Ibid.*
716. WENGRAF, *op. cit.*
717. L'œuvre principale de Darwin, *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* parut en 1859.
718. WENGRAF, *op. cit.*
719. « Ein Mann, der vor dreißig Jahren, [...] weit von den Centralstätten europäischer Bildung, zu der Erkenntnis vordrang, dass die Großindustrie der revolutionierende Factor des modernen Lebens ist, und diese Erkenntnis poetisch verwertete und verarbeitete, verdient als ein Wunder angestaunt zu werden ». *Ibid.*
720. « Den Adam, die verkörperte Reflexion, spielte Herr Otto mit sinnloser Heftigkeit. Maßvoller war Herr Mylius als Luzifer, aber auch er zog die

- Sprechrolle viel zu weit ins Theatralische ». *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21 juin 1892.
721. *Fővárosi Lapok*, *loc. cit.*
722. DABEZIES, *op. cit.*, p. 263.
723. Antal Németh rapporte que c'était devenu une véritable mode à Vienne de parler de la *Tragédie*. En guise d'illustration, il évoque un article du quotidien pragois *Deutsches Abendblatt* du 4 juillet 1892 décrivant une femme du peuple qui va voir la *Tragédie de l'homme* avec sa fille et s'exprime avec humour sur la pièce. Par ailleurs, il mentionne le projet qu'avait le *Carltheater* de débiter la saison suivante par une pièce intitulée *Die Tragödie der Posse*. NÉMETH, *op. cit.*, p. 70. Ce phénomène n'est pas sans rappeler la popularité de *Salambô* à Paris dans les années 60, où plusieurs parodies furent jouées sur les scènes de boulevard, ainsi que les parodies déjà évoquées des pièces d'Ibsen.
724. Nous ne savons pas avec certitude si la tournée eut effectivement lieu.
725. « Subert, prágai cseh igazgató, Clar, frankfurti intendáns, Blumenthal berlíni igazgató igyekeznek mielőbb megszerezni az előadási jogot ». *Fővárosi Lapok*, *loc. cit.*
726. Elle eut lieu pendant la durée de l'Exposition théâtrale de Vienne le 23 juillet 1892 et fut suivie de 30 reprises. NÉMETH, *op. cit.*, p. 71.
727. *Vossische Zeitung*, 19 mars 1893.
728. Après de brillantes études de germanistique, Blumenthal (1852–19?) devint le critique de théâtre du *Berliner Tageblatt* (1875–1888). En 1883, il célébra son premier succès avec la comédie *Probepfeil* au *Deutsches Theater*.
729. Les plus réputés étaient *Abu Seid* (1896) et *Als ich wiederkam* (*Lorsque je revins*) (1899) ainsi que *Das weisse Rössl*, comédie à succès écrite en collaboration avec Gustav Kadelburg.
730. Pour cette raison, il surnomma son théâtre « Theater der Lebenden ». Joachim WILCKE, *Das Lessingtheater in Berlin unter Oscar Blumenthal (1888–1898). Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Theaterkritik*, Thèse de philosophie, Université de Berlin, 1958, p. 13.
731. Il s'agit de la célèbre comédienne italienne Eleonora Duse (1859–1924).
732. La *Freie Bühne* était une association fondée à Berlin en 1890 selon le modèle du *Théâtre Libre* parisien, en réaction à la censure et à la baisse de niveau des théâtres. Institution privée, le *Lessingtheater*, associé à la *Freie Bühne*, permit au théâtre naturaliste de percer et marque le début d'une période féconde du théâtre allemand qui durera quatre décennies. La première pièce représentée par Otto Brahm était *Les spectres* d'Ibsen, interdite après sa première représentation en 1891.
733. *Berliner Börsen-Courier*, Supplément, 19 mars 1893.

734. « Das, was das Lessingtheater von allen anderen Theatern auszeichnet, ist, um einen Lieblingsausdruck seines Schöpfers und Leiters zu gebrauchen, Wagemuth. Die Premieren folgen unaufhörlich aufeinander [...]. Realisten und Idealisten kommen gleicher Weise zu ihrem Recht ». *Berliner Tageblatt*, 20 mars 1893.
735. Il s'agit en effet d'articles du *Berliner Börsen-Courier* et du *Berliner Tageblatt*, fondé en 1872 comme journal publicitaire.
736. WILCKE, *op. cit.*, p.112.
737. *Vossische Zeitung*, *loc. cit.*
738. *Berliner Lokalanzeiger*, 21 mars 1893; Morgenblatt, 1. Ausgabe; *Beilage des Berliner Börsen-Courier*.
739. « [...] mässigen Beifall des Publikums, der überdies mehr der Ausstattung galt ». *Ibid.*
740. « [...] in erster Linie ein Erfolg der Schaulust ». *Vossische Zeitung*, *loc. cit.*
741. Il ressort du tableau des mises en scène réalisées au *Lessingtheater* (cf. WILCKE, *op. cit.*, pp. 49–58) que de nombreuses pièces furent retirées du programme après une seule, deux, trois ou quatre représentations. Tel fut le cas de *Das gelobte Land* de Schönthan (1), *Ohne Ideale* de Jaffe (1), *Séraphine* de Sardou (2), *Die Vermählten* de Wilbrandt (2), *Der Kuss* de Dóczi (2), *Die Ballschuhe* de Gastineau (2), *Raskolnikow* de Zabel-Koppel (3), *Die Fremde* de Dumas (3). Sur les 170 premières ayant eu lieu entre septembre 1888 et février 1898, 117 pièces connurent moins de 8 reprises, 34 simplement 4 reprises. Pour cette raison, il nous semble plus judicieux de parler de succès faible ou modéré que d'insuccès ou d'échec.
742. Florian KIENZL, *Die Berliner und ihr Theater*, Berlin, Haude & Spenerische Verlagsbuchhandlung, (s.d.), p. 46.
743. WILCKE, *op. cit.*, p. 29.
744. L'industrialisation fulgurante de Berlin durant les deux dernières décennies n'était pas sans conséquences sur la composition socio-culturelle du public théâtral. Rappelons que 90–95% des membres de la *Freie Volksbühne*, organisation théâtrale fondée en août 1890, étaient des ouvriers. Une seconde preuve de l'existence d'un immense public issu des milieux défavorisés est le projet d'un théâtre à dix sous (« Zehnpfennigtheater ») élaboré par Wilhelm Meyer à Berlin. Notons, à titre de comparaison, que les membres de la *Freie Volksbühne* payaient un prix unitaire de cinquante pfennig. Th. ENTSCH, *Deutscher Bühnenalmanach*, Berlin, 1893, 1^{ère} partie, p. 126.
745. WILCKE, *op. cit.*, p. 36.
746. La même année avait pris fin la validité de la loi interdisant les organisations socialistes, ce qui permit au parti socialiste allemand de sortir de l'illégalité.

747. Peter HAHN, « Kadelburg, Gustav. Der Lustspiieldichter ist Mitautor des Weissen Rössl », in : *Mährische Allgemeine Zeitung*, 10 novembre 2005.
748. Voir première page des rapports de censure des pièces de théâtre données au *Lessing-Theater*, ainsi que la dernière page de l'exemplaire déposé au *Königliches Polizei-Präsidium*, annexes n° 13 et 14.
749. L'association hongroise de Berlin (*Berliner ungarischer Verein*), fondée en 1846 et dotée d'une bibliothèque, avait probablement prêté main forte pour cette opération de propagande en attirant l'attention du metteur en scène sur la traduction préfacée par Jókai et sur l'histoire de la littérature de Schwicker, qui s'y réfère.
750. « Dass man übrigens so empfindlich für die vielen Schwächen und Stilligkeiten des Werkes war, daran tragen zweifellos auch die vorangegangene Reclame und die darin geflissentlich zur Schau getragene masslose Überschätzung des Werkes Schuld ». *Berliner Lokalanzeiger*, *loc. cit.*
751. « Alle paar Tage wurde mit vorbereitenden Notizen neuer Druck auf das Publikum ausgeübt. Wir sollten glauben, dass die *Tragödie des Menschen* der ungarische *Faust* und Madách der Goethe der Magyaren sei [...], und schliesslich empfing man von der Hand des Theaterdirektors noch einen welthistorischen Führer durch das Werk, als ob es sich wegen seines Tiefsinns dem Laienverstande verschliesse [...] ». Eugen ZABEL, *Zur modernen Dramaturgie, Studien und Kritiken über das ausländische Theater*, Oldenburg, Leipzig, 1899, p. 213.
752. « [...] die lose Reihe geschichtlicher Bilder ». *Vossische Zeitung*, *loc. cit.*
753. « [...] ausser Verbindung zueinander stehenden Bilder ». *Berliner Börsen-Courier*, *Supplément*, *loc. cit.*
754. « Es ist gerade noch ein begleitender Text zu den Dekorationen übriggeblieben ». *Berliner Tageblatt*, *loc. cit.*
755. *Berliner Börsen-Courier*, *Supplément*, *loc. cit.*
756. « Die Dekorationen sind prächtig entworfen, aber nicht mehr ganz neu, und lassen sich mit dem, was wir in unseren Hoftheatern bei Neuaufführungen zu sehen bekommen, nicht vergleichen ». ZABEL, *op. cit.*, p. 213.
757. En 1861, Berlin n'avait que 500. 000 habitants, mais 1. 580. 000 en 1890. Le nombre d'habitants avait donc triplé en trente ans.
758. En 1890, le nombre d'habitants de Vienne s'élevait à 1. 160. 000.
759. « [...] es lässt sich nicht leugnen, dass das Prestige verloren ist, das Wien früher, besonders norddeutschen Bühnen gegenüber besass, [...] es ist, als fehle den Unternehmern die rechte Lust [...]. Wieviel mehr Initiative sieht man dagegen Berliner Bühnenleute entwickeln ». *Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1892*, Berlin.
760. « Cette prestation artistique n'était, en tout cas, pas excellente, aussi jolie que fût la dame intéressante et svelte. Monsieur Kober était un Lucifer acceptable, ni plus ni moins ». (« Hervorragend war diese künstlerische Darbietung jedenfalls nicht, so hübsch die interessante, schlanke Dame

auch aussah. Herr Kober war ein annehmbarer Lucifer, nicht mehr, nicht weniger.» *Berliner Lokalanzeiger*, loc. cit.

761. «[...] wenn auch der Dreibund nicht Schaden leiden kann, ist es doch immer schmerzlicher, eine Berühmtheit einer befreundeten Nation anzutasten. Aber es muss sein : und so glauben wir, dass die poetische Grösse des Madáchschen Werkes eine ebenso grosse magyarische Sinnestäuschung ist wie der Globus der Ungarn.» *Berliner Tageblatt*, loc. cit.
762. *Ibid.*
763. Par pièce à tiroirs (Schubladenstück), on entendait une comédie en un acte, laquelle offrait l'occasion au comédiens d'incarner différents rôles dans une succession rapide. Rudolf GOTTSCHALL, *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik*, Breslau, 1858, p. 471.
764. «Meteore leuchten. Die *Tragödie des Menschen* leuchtet nicht. Sie ist im Gegenteil ein dunkler, schwerer Körper, geworden im Dunkel eines abstract-befangenen Poetengehirns und geblieben im Dunkel einer noch kindlichen Literatur.» *Berliner Tagblatt*, loc. cit.
765. «Madách hat die gigantische Gedankenwelt des unsterblichen deutschen Dichtersfürsten und prophetischen Denkers in konkrete Form gefasst und die ewigen Wahrheiten, die im *Faust* niedergelegt sind, in klaren Bildern jedermann zugänglich gemacht.» LECHNER, *op. cit.*, p. 1 sq. Voir annexe n° 15.
766. Nous avons précédemment formulé l'hypothèse que la traduction préfacée par Jókai ou l'histoire littéraire qui cite ce même passage aurait été mise à la disposition du théâtre par l'association hongroise de Berlin. Voir *supra* p. 150, note 749.
767. Pierre BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Edition du Rocher, 1988, p. 592.
768. DABEZIES, *op. cit.*, p. 135.
769. Nous avons évoqué les plus célèbres. Voir *supra* p. 128.
770. «Der arme Goethe ! Er hatte so viele Gedanken, aber er konnte sie nicht konkret gestalten. Er war im Besitz ewiger Wahrheiten, aber er vermochte nicht sie jedermann zugänglich zu machen. Welch ein Glück, dass die ungarische Nation ihm einen Interpreten erzeugte, einen Aaron diesem Moses, dem die Zunge gebunden war ! Aber bleiben wir ernsthaft, so schwer es uns bei diesem transleithanischen Humor werden mag, ernst zu bleiben. Es steht zu befürchten, dass Madách die ewigen Wahrheiten nicht Jedermann zugänglich machen wird, selbst nicht, weil er gerade das, was sein Landsmann Maurus Jókai ihm nachrühmt, nicht getan hat [...] Konkret ist Goethe gewesen : **sein** Faust, **sein** Mephisto, **sein** Gretchen, **sein** Famulus, u.s. w. – das sind konkrete Erscheinungen, so lebendige Menschen, dass sie, so alt sie sind, immer noch jugendlich frisch erscheinen wie am ersten Tag. Madách dagegen ist in Gedanken steckengeblieben. **Sein** Adam, **seine** Eva, **sein** Luzifer sind keine konkreten Gestal-

ten, es sind Deklamationsstücke [...] ». Précisons que le journaliste a utilisé les caractères gras. *Berliner Tageblatt*, loc. cit.

771. Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Aus dem Ungarischen übertragen von C.H. SCHÖFFER, Liegnitz, Krumbhaar, 1894.
772. Il s'agit de Legnica situé dans la Pologne actuelle.
773. Sa traduction est ignorée de tous les spécialistes, seule une bibliographie récente la mentionne. (FAZEKAS, *op. cit.*, n° 1338.)
774. *Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1893*, Berlin, Günther & Sohn, p. 117 sq.
775. ZABEL, *op. cit.*
776. Voir *supra* p. 149, note 741.
777. *Brockhaus' Konversationslexikon*, Leipzig–Berlin–Wien, F. A. Brockhaus, 1894–96¹⁴, t. 5.
778. *Meyers Konversationslexikon*, Leipzig–Wien, Bibliographisches Institut, 1896⁵, t. XI.
779. Emerich von MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Dramatisches Gedicht, Aus dem Ungarischen übertragen von Andor von SPONER, Leipzig, Otto Wigand, 1899.
780. Alois PICHLER, «Eduard Hlatky, Ein Lebensbild», in : *Frankfurter zeitgemäße Broschüren*, Hamm Westfalen, 1920, t. XXXIX, cahier n° 11, p. 27. La première critique de la *Tragédie* du point de vue de la théologie catholique ne parut en Hongrie qu'en 1897. János DUDEK, «Az ember tragédiája», in : *Katolikus Szemle*, 1897, n° 531.
781. Cité d'après Gertrud BIEGENZEIN, *Eduard Hlatkys Weltenmorgen*, thèse de philosophie, Université de Vienne (Autriche), 1930, p. 11.
782. LOTZE, *op. cit.*, p. 321.
783. Dans l'œuvre elle-même, seul le poème initial contient des allusions à la Hongrie et aux motifs qui ont incité l'auteur à la création.
784. La *Leogesellschaft*, fondée par l'historien J. A. Helfert en 1892, reçut son nom du pape Léon XIII et exista jusqu'à sa dissolution par les nazis en 1938. Ce mouvement, issu du *Kulturkampf*, et se situant dans la tradition du romantisme catholique, s'était accompagné de la naissance de nombreuses revues en Allemagne et en Autriche, telles que *Stimmen aus Maria Laach* (1871), *Frankfurter zeitgemässe Broschüren* (1879), *Literarische Rundschau für das katholische Deutschland* (1875), *Der deutsche Hausschatz* (1874), *Dichterstimmen* (1887), *Sionsharfe* (1886) et *Österreichisches Literaturblatt* (1892, depuis 1899 intitulé *Allgemeines Literaturblatt*), organe de la *Leogesellschaft*. Richard von KRALIK, *Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart*, Regensburg, 1909, p. 21.
785. Ecrivain et publiciste (1852–1934), Kralik fonda en 1905 avec F. Eichert, sous l'impulsion de l'œuvre de Calderon et de Wagner, le cercle poétique *Gralbund*, dont l'un des objectifs majeurs était de créer un théâtre réservé aux mystères. Cette association comptait parmi ses membres, entre aut-

- res, E. Handel-Mazetti. Son organe de presse, le mensuel *Gral*, combattait la revue progressiste *Hochland*.
- 786.** Richard von KRALIK, *Tage und Werke*, Wien, 1922, p. 131.
- 787.** Lorenz KRAPP, « Hlatkys Weltenmorgen », in : *Gottesminne*, 1906, p. 465.
- 788.** *Ibid.*, p. 466 sq.
- 789.** « So hat Österreich, das seit langer Zeit in der deutschen Literatur eine sekundäre Rolle spielte, im kräftigen Aufschwung politischen, bildend künstlerischen, dichterischen Lebens der letzten drei Jahrzehnte uns noch zuletzt in Hlatky, [...] einen echten Charakter und echten Poeten erleben lassen ». *Ibid.*, p. 478.
- 790.** BIEGENZEIN, *op. cit.*, p. 56.
- 791.** *Ibid.*, p. 11.
- 792.** « Gyözött hát a vén hazugság ! ». Imre MADÁCH, *Az ember tragédiája*, Csesztve–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2002, p. 162.
- 793.** « Es ist geglückt, die Hölle hat gesiegt ». HLATKY, *op. cit.*, p. 223.
- 794.** « Doch wütet ihr vergeblich gegen mich / Denn meine Vorsehung wird dafür sorgen / Dass euer Treiben meinen Plan nicht störe / Dass es vielmehr ihm diene ». *Ibid.*, p. 81.
- 795.** « Számúze minden szellemkapcsolatból / Küzdj a salak közt, gyűlölt, ídegen / S rideg magányod fájó érzetében / Gyötörjön a végetlen gondolat : / Hogy hasztalan rázod porláncodat / Csatád hiú, az Úrnak ellenében ». MADÁCH, *op. cit.*, p. 9.
- 796.** « Nur ihn allein [...] Mit ihm vernicht' ich sie zugleich und alles, was sich künftig hier als Mensch sich blähen soll ». HLATKY, *op. cit.*, p. 152.
- 797.** « E báb-istenség most már elkeringhet / az úrben, új bolygóként [...] ». MADÁCH, *op. cit.*, p. 162.
- 798.** « Doch soll nur die Natur hier dienen, sie / Die jetzt mit Abscheu umklammert hält / An ihr mich rächen, gegen ihn sie wenden – / Es wäre Torheit, Waffen nicht zu brauchen / Die Feindes Übermut mir in die Hand drückt ». HLATKY, *op. cit.*, p. 114.
- 799.** « Segítsetek / Ti elemek / Az embert nektek szerezni meg ». MADÁCH, *op. cit.*, p. 16.
- 800.** LOTZE, *op. cit.*, p. 330.
- 801.** Eva : « Es lockt mich wohl das Neue in die Ferne ! / Doch – sag ich's nur – im Eingeschränkten, Engen, / Im schon Bekannten fühl' ich mich am wohlsten. » ; Adam : « Der ganzen Schöpfung Kreis möcht' ich durchfliegen ; / Allüb'rall schau, erkennen und bewundern / Allüb'rall in der Welt zu Hause sein ». HLATKY, *op. cit.*, p. 175.
- 802.** « Nach der Zukunft der Menschheit fragt Adam auch im ' Weltenmorgen ', wenn er von Gott ' Licht auf Golgotha ' erbittet ». LOTZE, *op. cit.*, p. 332.
- 803.** *Ibid.*, p. 334.

- 804.** « Und auf die zweite Stufe setz' ich Belial / Mit seiner Doppelfackel leuchte er / Als Herr der freien Forschung bis ins tiefste/ Geheimnis dessen, der sich Schöpfer, Gott nennt ». HLATKY, *op. cit.*, p. 70.
- 805.** Cité d'après ROUSSELOT, p. 134.
- 806.** HLATKY, *op. cit.*, p. 69.
- 807.** Rappelons que le tableau de la Révolution française est présenté comme le rêve de Kepler, d'où le transfert de l'action de Paris à Prague.
- 808.** Ce mouvement avait perdu de sa vigueur, depuis que Karl Muth, éditeur de la revue *Hochland* (1903), l'avait attaqué en 1898 et 1899.
- 809.** Jakob OVERMANN, « Die Weltanschauung in Madáchs *Tragödie des Menschen* », in : *Stimmen aus Maria-Laach*, 1911, t. 80, pp. 14–28.
- 810.** La même année paraît en Hongrie un article en langue allemande à l'occasion du cinquantenaire, sous la plume d'un philologue hongrois dont nous parlerons ultérieurement (voir *infra*, p. 174 sq.). Abel von BARABÁS, « Jubiläum der ' Tragödie des Menschen ' », in : *Pester Lloyd*, 1911, n° 4. Cet article a probablement attiré l'attention d'Overmanns sur le cinquantenaire de la *Tragédie*.
- 811.** Overmanns signale seulement l'existence de cinq traductions allemandes.
- 812.** Voir *supra* p. 122. En 1905, fut publiée la traduction de Z. Germanova.
- 813.** A. Wallis (1887).
- 814.** En 1890 paraissent deux éditions d'une traduction serbe à Novi Sad, sans l'indication du nom du traducteur.
- 815.** Charles Bigault de Casanova (1896, deux rééditions la même année).
- 816.** W. Loew (1909).
- 817.** Ludovico Czink (1889), Antonio Fonda (1908).
- 818.** I. Pop (1899), O. Goga (1903).
- 819.** Voir *supra*, p. 122.
- 820.** Voir *supra* p. 122.
- 821.** P. Országh Hviezdoslav (1905).
- 822.** OVERMANN, *op. cit.*, p. 27.
- 823.** Voir *supra*, pp. 79–81.
- 824.** L'un des cinq programmes auxquels nous avons pu avoir accès révèle que des billets gratuits de fonctionnaires et d'associations étaient valables pour la représentation du 6 septembre. Du reste, ce théâtre populaire, tout comme le *Raimundtheater*, est représentatif de la forte tendance à ouvrir les théâtres aux couches populaires. Nous avons signalé le même phénomène à Berlin. Voir *supra* p. p. 149, n. 744.
- 825.** La préparation d'une mise en scène de la *Tragédie* étant particulièrement longue, elle avait très certainement commencé à la fin de la saison précédente.
- 826.** BERLOGEA, *op. cit.*, p. 64.
- 827.** *Deutscher Bühnen Almanach*, année 57, Berlin, 1893, t. 1, p. 123.

828. Il rédigea un roman historique portant sur ses ancêtres, les Souabes du Danube, la trilogie *Von Eugenius bis Josephus* (1913).
829. Voir annexe n° 16.
830. Adam et Lucifer sont censés voler dans l'univers.
831. Dans les programmes et les comptes rendus autrichiens, les prénoms des acteurs sont remplacés par Madame, Monsieur, etc. Les prénoms des comédiens Striebek, Schmid et Fasser ne figurent sur aucun document.
832. Cela montre qu'on avait affaire à un public moins cultivé et moins exigeant.
833. Voir *supra*, p. 96 sq.
834. Il s'agit de la seconde réédition de la traduction de Sponer. Voir *supra*, p. 157.
835. Nous avons déjà évoqué la grande popularité de ce romancier hongrois en Allemagne et en Autriche. Voir *supra*, p. 48.
836. Voir *supra* p. 96.
837. Voici quelques exemples : au Kaiser-Jubiläums-Stadttheater : *Amor & Co*, Gesangsposse in 3 Akten von August Neidhart et *Das Goldstück*, Liebesdrama in 6 Akten von Guido List. Dans d'autres théâtres de Vienne : *Heimat*, von Sudermann, in 4 Akten, *Der Fall Matthieu*, Schwank in 3 Akten et *Frühlingslust*, Operette von Karl Lindau und Julius Wilhelm in 3 Akten.
838. VOINOVICH–MOHÁCSI, *op. cit.*, p. 150.
839. PODMANICZKY–TRAVERS, *op. cit.*, pp. 68–71.
840. *Fremdenblatt*, 2 septembre 1903.
841. Selon le journal hongrois *Esti Hirlap* du 3 septembre 1903, seulement onze représentations eurent lieu. Le *Fremdenblatt* viennois, lui, annonce le 2 septembre douze reprises à partir du 3 septembre.
842. Seules des comédies pouvaient dépasser une centaine de représentations.
843. *Fremdenblatt*, *loc. cit.*
844. *Ibid.*
845. « überaus gut besetzten Hause [...] lebhaften Beifall ». *Fremdenblatt*, 3 septembre 1903.
846. Voir annexes n° 17 et 18.
847. Nous n'avons pas trouvé de rapport de censure pour cette mise en scène. Sans doute était-ce inutile en raison de l'examen effectué en 1892.
848. Voir *supra*, p. 150.
849. *Magyar Szó*, [Parole hongroise], 5 septembre 1903.
850. ZABEL, *op. cit.*, 1903.
851. *Deutscher Bühnenalmanach*, Berlin, 1993, 57^e année, p. 120. Ce n'était probablement pas la seule pièce de Zabel jouée à Vienne.
852. Depuis 1902, le parlement hongrois contestait l'introduction de l'allemand comme langue de commandement dans l'armée.

853. Max GARR, *Die wirtschaftlichen Grundlagen des modernen Zeitungswesens*, Wien / Leipzig, Franz Deuticke, 1912 (Wiener Staatswissenschaftliche Studien) et Gerhard GERSTBAUER, *Die Wiener Montagspresse 1863–1938*, Thèse d'histoire, Université de Vienne (Autriche), 1949.
854. *Magyar Szó* [Mot hongrois], *loc. cit.*
855. Originaire de Linz, Bahr (1863–1934) était romancier et auteur d'une vingtaine de comédies (« Spielbücher »). Josef NADLER, *Geschichte der deutschen Literatur*, Regensburg, Josef Habel, 1924, p. 769.
856. FRENZEL, *Daten deutscher Dichtung*, t. II., p. 463.
857. A la même époque, la *Tragédie* rencontra moins d'intérêt, y compris en Hongrie. En 1900, il n'y eut que neuf représentations au Théâtre National de Budapest, en 1901 dix, en 1903 sept et en 1904 trois. NEMETH, *op. cit.*, p. 83.
858. Les représentations de la *Tragédie* se succédèrent du 1^{er} au 10 septembre et reprirent le 14 septembre, puis le 25 octobre.
859. L'utilisation de la langue tchèque en Bohême et en Moravie fut introduite en 1897, mais interdite, de nouveau, en 1899, suite à l'opposition violente de la population germanophone.
860. RADO, *Madách Imre. Életrajzi krónika*, p. 327 sq.
861. La minorité polonaise était la seule à adopter une attitude pro-gouvernementale, symbolisée par l'occupation du poste de Premier ministre par le comte polonais Badeni (1895–1897).
862. Peu avant son accession à la direction de ce théâtre, où il avait fait une brillante carrière d'acteur sous l'administration d'Otto Brahm, Reinhardt s'était détourné du naturalisme et avait inauguré un nouveau style d'avant-garde. Sa mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* (1904) marque le début de sa carrière de metteur en scène.
863. Max Reinhardt (1873–1943), alias Maximilian Goldberg, est né à Baden en Basse-Autriche.
864. József KATONA, *Banus Bán (Bánk Bán, 1821)*, aus dem Ungarischen übertragen von József Vészi, Berlin, Erich Reiss, 1911.
865. Lajos BALINT, « Reinhardt és a magyarok », [Reinhardt et les Hongrois], in : Géza STAUD (éd.), *A színészek színházában hiszek. Max Reinhardt színháza*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1994, pp. 135–139.
866. Sári MEGYERI, *Játékszerelem* [Passion du jeu], Budapest, Magvető, 1984, p. 36.
867. Dans une étude consacrée à Shakespeare, où Kerr compare les prestations de grands comédiens dans le rôle de Hamlet, il place Beregi au-dessus des acteurs allemands et italiens les plus connus. MEGYERI, *op. cit.* p. 33.
868. Géza STAUD, « Reinhardt Magyarországon », in : STAUD (éd.), *op. cit.*, p. 65.

869. *Magyar Színháztörténet*, t. II, (1873–1920), p. 686.
870. MEGYERI, *op. cit.*, p. 36.
871. Dans une nouvelle mise en scène, d’Imre Toth en 1905.
872. Dans cette mise en scène de la *Tragédie*, Beregi reçut des critiques particulièrement élogieuses. NEMETH, *op. cit.*, p. 87.
873. Nos recherches dans les trois Archives Max Reinhardt (à Vienne *Wienbibliothek im Rathaus*, à Salzburg, *Archiv der Salzburger Festspiele und Max-Reinhard-Archiv* et à New-York *Binghampton University Libraries, State University of New York at Binghampton*) ont été infructueuses.
874. Hongrois de Transylvanie, Ábel Barabás (1877–1915) séjourna à plusieurs reprises à l’étranger, en particulier à Weimar, et publia, hormis des études sur Petőfi et sur Goethe, des traductions d’œuvres de Tourguéniev et de Tchekhov.
875. Ábel von BARABÁS, *Goethes Wirkung in der Weltliteratur. Goethe, Byron, Madách*, Leipzig–Reudniz, 1903.
876. « Unter den echten Gewändern Madáchs steckt ein Mensch, der weder Blut, noch Fleisch hat. Er ist vielmehr eine Abstaktion ». *Ibid.*, p. 3.
877. *Ibid.*, p. 29.
878. *Ibid.*, p. 53.
879. « [...] die Umwandlungen Adams könnten eigentlich bloß das Resultat einer längeren Entwicklung sein und nicht im Verlauf eines Aktes vor sich gehen ». Friedrich RIEDL, « Die ungarische Literatur », in : Paul HINNEBERG (éd.), *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele, Die Osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen*, Berlin–Leipzig, Teubner, 1908, p. 305.
880. Robert F. ARNOLD, *Das moderne Drama*, Strassburg, Trübner, 1908, p. 102.
881. Il mentionne la comédie *Le civilisateur* et la tragédie *Moïse*.
882. Il affirme que Madách était protestant et qu’il a été incarcéré pour avoir donné refuge à Kossuth.
883. Nous voyons là que les détails biographiques, rendus publics par le journal populaire *Leipziger Illustrierte Zeitung*, commencent à nuire à l’image de Madách.
884. « begabten Dilettanten », « große Züge ». Otto HAUSER, *Weltgeschichte der Literatur*, Leipzig, Wien, Bibliographisches Institut, 1910, p. 458.
885. « mit starken Strichen gezeichnet », « hochgeistig und erfüllt von tragischer Stimmung ». Otto HAUSER, *Das Drama des Auslandes seit 1800*, Leipzig, Vogtländer, 1913, p. 145 sq.
886. « [...] machte eine gewisse Ausnahme ». Carl BUSSE, *Geschichte der Weltliteratur*, Bielefeld–Leipzig, Velhagen & Klasing, 1913, p. 642.
887. « [...] einer der unzähligen Ableger des *Faust*, versetzt Goethe mit Schopenhauer », « blieb [...] in blutloser Abstraktion stecken ». *Ibid.*

888. Karl Theodor Piloty (1826–1886) est un artiste allemand dont les peintures monumentales représentaient des scènes historiques. Il révolutionna la peinture de son temps en Allemagne par son style réaliste et créa la grande tradition munichoise de la peinture d’histoire. Par la suite, son style académique fut critiqué.
889. Paul WIEGLER, *Geschichte der Weltliteratur*, Berlin–Wien, Ullstein, (1914), 1932⁵, p. 510.
890. L’un des deux historiens de la littérature, Hauser, se fit même le porte-parole de la théorie raciale et de l’antisémitisme. Voir ses ouvrages ultérieurs *Genie und Rasse* et *Juden und deutsche Rasse und Kultur* (1924).
891. Avant d’entamer sa carrière de metteur en scène, Josef Danegger (1866–1933) avait tenu des rôles principaux au *Burgtheater*, au *Theater in der Josefstadt* et à la *Berliner Volksbühne* sous la direction de Reinhardt. Après son engagement à Zurich, Danegger poursuivit sa carrière de metteur en scène à Vienne et fut jusqu’à sa mort directeur du *Neue Wiener Konservatorium*.
892. « [...] die szenische Ausstattung der Bilder [...] bereitete reichlichen Genuss für die Augen und hoben [sic] die weltgeschichtlichen Phasen [...] nicht selten ästhetisch ungemain ». *Neue Züricher Zeitung*, 16 février 1916.
893. *Ibid.*
894. Ne s’agissant pas de professionnels, leurs noms ne sont pas mentionnés, seul l’est leur nombre impressionnant : cinquante acteurs pour les rôles secondaires et de nombreux figurants.
895. KOLTAI, *op. cit.*, p. 137.
896. Cette initiative s’inscrit dans le contexte d’actions entreprises par la population zurichoise dans le but d’atténuer les souffrances des peuples impliqués dans la Première Guerre mondiale. La présence du metteur en scène autrichien Josef Danegger fait probablement partie de la même série de mesures. La ville de Zurich avait en effet accueilli un grand nombre d’émigrés politiques cherchant à échapper aux faits de guerre. Robert SCHNEEBELEI (éd.), *Zürich, Geschichte einer Stadt*, Zürich, Verlag Neue Züricher Zeitung, 1986, p. 222.
897. György RADO « A Tragédia svájci színpadokon », in : *Palócföld*, 1984, n° 1, p. 35.
898. *Salomé* (1907), *Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Elektra* (1916). Marianne ZELGER-VOGT, « Konstanten einer wechselvollen Geschichte, Die ersten sieben Jahrzehnte des Stadttheaters im Überblick », in : Marianne ZELGER-VOGT et Andreas HONEGGER (éds.), *Hundert Jahre Musiktheater Zürich 1891–1991*, Zürich, Verlag NZZ, 1991, p. 22.
899. *Neue Züricher Zeitung*, *loc. cit.*
900. *Ibid.*

901. *Neue Züricher Zeitung*, 17 février 1916.
902. « [...] großartige Unternehmung einer Dilettantengesellschaft ». *Ibid.*
903. « Der Ungar ist stolz auf seinen Madách. Er liest lieber *Die Tragödie des Menschen* als Goethes *Faust*. [...] weil sie einfacher gebaut, leichter verständlich und fertig, abgeschlossen ist ». *Neue Züricher Zeitung*, 14 février 1916. On aura reconnu que la préface de Jókai a servi d'« hypotexte » à ces remarques.
904. Il avait réalisé avant 1896 un équilibre entre pièces de théâtres et opéras.
905. ZELGER-VOGT, *op. cit.*, p. 21 sq.
906. « [...] die hoffnungsvolle, mutige und gläubige Resignation des frühreifen Ungarn ». *Neue Züricher Zeitung*, 14 février 1916.
907. Construit à partir de 1913 à Dornach, en Suisse, le *Goetheanum* devient le centre mondial de la Société anthroposophique, fondée en 1912.
908. Albert STEFFEN, « Die ' Tragödie des Menschen ' von Imre Madách », in : *Das Goetheanum*, 22^e année, 21 février 1943.
909. Voir son histoire de la littérature allemande en Hongrie : Josef GRAGGER, *Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn*, Wien–Leipzig, 1914. En 1926, la Bibliothèque du département d'études hongroises comprenait 23 000 volumes, 120 revues et 15 quotidiens. Dans la série *Ungarische Bibliothek* éditée par Gragger 19 tomes avaient parus jusqu'à cette date. C. H. BECKER, « Gragger Robert », in : *Minerva könyvtár* IV, 1927, pp. 3–27.
910. Voir ses études consacrées à Theodor Fontane, ainsi qu'à Lilla von Buljovszky, *supra* p. 114, note 582 et p. 110, note 556.
911. Ewald BINDER, *Programmgestaltung und Regie des Hörspiels bei Radio Wien in den Jahren 1924–1959*. Thèse de germanistique, Université de Vienne (Autriche), 1960, p. 5.
912. La radio allemande était en avance sur la radio autrichienne : dès 1924, il y eut un concours, afin d'encourager la création de pièces radiodiffusées d'une durée de 15 à 20 minutes. Ce concours fut à vrai dire annulé, faute de participants, mais à partir de 1925, le nouveau genre commença à percer. <<http://www.hoerspiel.com/geschichte/zeitl17.htm>> (page consultée le 10 juin 2004). Lors d'un second concours en 1927, 1200 pièces radiophoniques furent présentées, sans toutefois que le jury réussisse à choisir les trois meilleurs. Konrad DUSSEL, *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 2004, p. 64.
913. BINDER, *op. cit.*, p. 5.
914. Arthur PFEIFFER, *Rundfunkdrama und Hörspiel*, Berlin, 1942, p. 9.
915. « [...] die Phantasie des Hörers durch eine virtuose Regiekunst zu raumhaftem Erleben zu aktivieren ». H. PONGS, « Das Hörspiel », in : *Zeichen der Zeit*, Stuttgart, 1930, n° 1, p. 16.
916. « Die Stimme des Schauspielers übernimmt Ersatzleistungen und damit Wirkungsmöglichkeiten [...], die in der natürlichen Gesamtwirkung des

- Sprechens zurücktreten, ja verkümmert sind. Wenn die lebendige Existenz des Sprechenden allein durch die Stimme auszubreiten ist, muss diese notwendig eine besondere Gestaltungsmächtigkeit gewinnen. [...] Entscheidender als auf der Bühne müssen alle charakteristischen Stimmwirkungen Geltung finden : Ausprägungen der Temperamente innerhalb der Geschlechter, der Unterschiede der Altersstufen, der Dialekte [...] ». *Ibid.*, p. 8.
917. Examinant le fonctionnement de l'imagination, Wunenburger parle du passage du verbal à l'image visuelle, laquelle « peut induire des chaînes ou réseaux d'autres images ». Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'imagination*, Paris, PUF, 1991, pp. 53–55 (Que sais-je ? n° 649).
918. Un roman par exemple oblige le lecteur à combler de nombreux espaces blancs.
919. « Indem der Rundfunk gezwungen ist, die fehlende leibliche Wirklichkeit des Bühnenorts durch Steigerung aller intimen Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme zu ersetzen, führt er den Hörer, [...] auf ein inneres seelisches Stimmerelebnis, er zwingt ihn, sich von der Seele her den sprechenden Menschen vorzustellen ». PONGS, *op. cit.*, p. 9.
920. « Das Ohr ermüdet schnell unter der Anstrengung, aus Tönen, die nie eine bestimmte Ding- oder Raumvorstellung mit sich bringen, eine Erlebniswelt aufzubauen [...] ». *Ibid.*, p. 16.
921. Imre MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Übertragung von Jenő MOHÁCSI, Budapest–Leipzig, Georg Vajna, 1933. Cité par la suite: MOHÁCSI. Voir annexe n° 19.
922. Il traduisit deux autres classiques de la littérature hongroise, *Bánk Bán* de József Katona et *Csongor és Tünde* de Mihály Vörösmarty. Par ailleurs, il était connu en Autriche comme écrivain.
923. « [...] szövegét az élőszóra, a kimondott szóra igyekszik felépíteni, tehát elsősorban nem olvasásra szánja ». RADO, « *Az ember tragédiája a világ nyelvein* », p. 333.
924. L'artiste autrichien Hans Makart (1840–1884) peignait des motifs historiques et allégoriques dans un style surchargé qui influença la mode et la décoration intérieure des *Gründerjahre*.
925. MOHÁCSI, p. 13.
926. Afin d'éviter que les parallèles avec le *Faust* ne rebutent les lecteurs allemands, Mohácsi omit l'esprit de la terre du troisième tableau, le deuxième tableau de Prague et la tentative de créer la vie humaine dans l'Etat du phalanstère. Jenő MOHÁCSI, « Disputa a Burgtheater Madách-előadásáról », in : *Nyugat*, 1934, I., n° 10–11, p. 597.
927. NÉMETH, *op. cit.*, p. 121. RAVAG est l'abréviation de Radio Austria Verkehrs Aktions-Gesellschaft.
928. Antal Németh publie le compte rendu détaillé que Mohácsi avait fait de la diffusion viennoise en 1930, dans le quotidien *Budapesti Szemle*. Antal NÉMETH, *Az Ember Tragédiája a színpadon*, pp. 121–128.

929. Il s'agit du deuxième tableau de Prague.
930. Leopoldine Konstantin était une comédienne autrichienne (1886–1965), devenue célèbre en 1912 comme danseuse dans les théâtres de Max Reinhardt à Berlin. Entre 1916 et 1933, elle travailla surtout au théâtre, après 1933 pour le cinéma.
931. Raoul Aslan était un comédien allemand qui débuta en 1906 au *Hamburger Schauspielhaus* et connut ses premiers grands succès en 1911 à Stuttgart. Il devint membre du *Burgtheater* en 1920, où il travailla également comme metteur en scène et comme directeur. Dans les années 1930, il commença une carrière cinématographique.
932. Depuis 1924, Max Reinhardt possédait un théâtre à Vienne, le *Theater in der Josefsstadt*. Mohácsi cite les noms des acteurs alors connus : Karl Götz, Paul Pranger, Hermann Wawra, Elisabeth Jansen, Askonas, Karl Eidlitz, Weiß, Philipp Zeska. NEMETH, *Az ember tragédiája a színpadon*, p. 126.
933. Historien de la littérature hongroise, Antal Lábán (1884–1957) enseigna de 1909 à 1923 au *Theresianum* de Vienne (célèbre académie fondée par Marie-Thérèse en 1746, réservée à l'aristocratie), où il donnait des cours portant sur les rapports littéraires entre la Hongrie et les pays germanophones. A partir de 1924, il fut également directeur du *Collegium Hungaricum*.
934. La fondation du *Collegium Hungaricum* à Vienne en 1924 marque le début d'une nouvelle période d'ouverture vers la culture hongroise en Autriche. Dans les chapitres III et IV, nous avons évoqué la création d'instituts et clubs hongrois dans de nombreuses villes de l'aire germanophone dans les années 1847–1868.
935. Jenő MOHÁCSI, « Préface », in : Imre MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Aus dem Ungarischen übertragen von Jenő Mohácsi, Budapest–Leipzig, Georg Vajna, 1937⁴, p. 9.
936. « ein großer und nachhaltiger Erfolg ». *Bayerische Staatszeitung*, 8 octobre 1931.
937. « eine der bedeutendsten Aufführungen des Wiener Rundfunks ». *Münchener Telegrammzeitung und Sporttelegraph*, 13 octobre 1931.
938. BINDER, *op. cit.*, p. 6.
939. Ce chiffre était considérable, compte tenu du nombre peu élevé d'abonnés au téléphone.
940. A cette époque, le nombre d'abonnés à la radio en Autriche s'élevait à 750. 000. En Allemagne, leur nombre avait atteint 1 million dès 1926. Ce chiffre stagna jusqu'en 1932, pour monter en flèche en 1934 (5 millions), puis en 1936 (8 millions), pour atteindre 10 millions en 1939. <<http://www.hoerspiel/geschichte/zeitl17.htm>> (page consultée le 10/06/2004).
941. « Nach dreiviertel Stunden konnte die Störung behoben werden. Die Hörer waren an ihren Apparaten ausgeharrt ». *Münchener Telegrammzeitung und Sporttelegraph*, 13 octobre 1931.
942. « Ein ungeheurer Apparat musste aufgegeben werden, doch schien Dr. Hans Nüchtern, der die Regie führte, mit den Schwierigkeiten zu wachsen. Es war eine mustergültige Leistung [...] ». *Neues Wiener Tagblatt*, 10 avril 1930.
943. « Nüchtern richtete die Dichtung radiomäßig ein [...]. Mit geradezu genial zu nennenden Übergängen konnte der vielfältige Szenenwechsel angedeutet werden ». NEMETH, *Az ember tragédiája a színpadon*, p. 121.
944. A côté de son activité littéraire, Nüchtern (1896–1962) était metteur en scène, professeur au *Reinhardt Seminar* (1924–1938) et, à partir de 1946, directeur de la section littéraire du RAVAG.
945. Afin de les rendre reconnaissables en tant qu'éléments paratextuels.
946. « O Glück und Seligkeit im Paradiese / umringt von zahmer Tiere Schaar / freut sich des Seins das erste Menschenpaar ». NEMETH, *op. cit.*, p. 121.
947. Cherub : « Verstoßen aus des Paradieses Mitte/ärmliches Holz ist Adams Hütte / Menschen, verfallen der Erde, dem Tod, nach kärglichem Heute » / Lucifer (rit) / Cherub : « Luzifers Beute – So esset im Schweiß euer tägliches Brot ! ». *Ibid.*, p. 122.
948. « So die Braven / sind nun glücklich eingeschlafen / Leben ist Traum / und ich ziehe und zerre/ rasend sie durch Zeit und Raum / (Ägyptische Musik) Fuhr im ersten Fluge sie nach Ägypten / (Robotmusik gigantisch) Wo ein Herr gequälter Sklaven / Unter rohen Geißelstrafen / Eine Pyramide baut / (ägyptische Musik glanzvoll) Adam ist der Pharao / jung doch nicht des Lebens froh / Ich als sein Minister / Demutsherrisch in der Nähe / (Robotmusik – Luzifermusik) Draußen treibt der Sklaven Scharen / Geißelnd man zu Paaren / (Robotmusik gesteigert – Ägyptische Musik – Fanfare – Luzifermotiv) ». *Ibid.*, p. 122.
949. « Évát így még nem játszották, így még nem értették. Őbenne csodálatosan egyesül az első nő primitív gyerekes kedvessége és az örök asszony veszedelmes kíváncsisága. Kedves kis gyerek az egyik pillanatban és a következőben félelmes vadállat ». *Nemzeti Újság*, [Journal National], 8 avril 1930.
950. « [...] die vielen Mitwirkenden gaben ihr Bestes ». *Neues Wiener Tagblatt*, 10 avril 1930.
951. *Ibid.*
952. Milos Kares adapta la *Tragédie* à la radio dans la traduction de Frantisek Brabek. La diffusion eut lieu en janvier 1931. RADÓ, *Madách Imre*, p. 333.
953. Cette comédienne allemande s'était fait un nom au théâtre de Max Reinhardt à Berlin, puis dans les *Niebelungen* de Fritz Lang.
954. « Selbst in der Verstümmelung, die das von Jenő Mohácsi ins Deutsche übersetzte Original notwendig erleiden musste, tritt uns die Grösse und geistige Gewalt der Dichtung Madáchs bannend entgegen ». Paul EHLERS, « Die 'Tragödie des Menschen' im Bayerischen Rundfunk », in : 274

Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger Nr 238, 13 octobre 1931.

955. « Vom funkischen Standpunkt aus lag eine gewisse Gefahr in der zwei-stündigen Dauer des Ganzen [...] ». *Der Deutsche Rundfunk*, 1931, 9, n° 43.
956. « Volltreffer ». *Münchener Neueste Nachrichten*, 17 octobre 1931.
957. « ein ausserordentlicher Erfolg ». *Ibid.*
958. « ein seltenes künstlerisches Erlebnis ». NESTOR, « Das Rundfunkereignis der Woche », in : *Bayerische Staatszeitung*, 8 octobre 1931.
959. *Münchener Neueste Nachrichten*, loc. cit.
960. « In Abstand die Hanna Ralph, die diese Partie zu farblos und mit zu geringem dramatischen Elan anfasste. Kyser als Luzifer hatte seine diskreten Momente ». *Ibid.*
961. « Kyser als Luzifer verdarb am Anfang vieles durch allzu grelles, über-hastetes Sprechen ». *Deutscher Rundfunk*, 1931, 9, n° 43.
962. « [...] lose gegliederter und scharf kontrastierender Szenenfolge ». *Münchener Neueste Nachrichten*, loc. cit.
963. « Die Aufführung [...] war von stärkstem Impetus getragen, und insbe-sondere die Szene der Französischen Revolution brachte eine ausge-zeichnete funkische Massenregie ». *Deutscher Rundfunk*, loc. cit.
964. « eine meisterhafte und moderne Wiedergabe des Originaltextes ». *Ibid.*
965. « Mag's sein, dass außer der Bibel Einflüsse früherer Dichter wie Milton, Shelley, Byron, Goethe zu merken sind – und welcher Dichter wäre ganz frei von ererbten Gedanken geistiger Vorfahren ? – , so ist *Die Tragödie des Menschen* nach Idee und Form doch durchaus ein eigenes Gebilde Madáchs [...] ». EHLERS, *op. cit.*
966. « eine ganz starke eigene Note ». *Deutscher Rundfunk*, loc. cit.
967. « dieses dramatische Gedicht , das die Ungarn mit Recht ihren *Faust* nen-nen ». *Münchener Neueste Nachrichten*, loc. cit.
968. Golo MANN, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frank-furt am Main, 1958, S. 732.
969. Sigmund FREUD, « Actuelles sur la guerre et la mort », in : Id., *Œuvres complètes*, trad. par P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki, t. XIII, 1914–1915, pp. 127–155.
970. MANN, *op. cit.* p. 732.
971. « einzigartige und großgeschaute Verherrlichung des Pessimismus ». *Münchener Neueste Nachrichten*, loc. cit.
972. Gustave LE BON, *La psychologie des foules*, Paris, Editions Alcan, 1895. Cet ouvrage fut deux fois réédité jusqu'en 1925.
973. Sigmund FREUD, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig–Wien–Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921, rééditions en 1923 et 1925. Freud s'y réfère également à un ouvrage anglais contempo-rain : William Mc DOUGALL, *The Group Mind*, Cambridge, University Press, 1920.

974. Sensibilisé aux mécanismes propres à la foule par l'expérience person-nelle des manifestations de Francfort en 1922 et de Vienne en 1927, ainsi que par la lecture de l'étude de Freud, Canetti fut attentif à ce phénomène dans son roman *Die Blendung* (achevé en 1931, édité en 1936) et y consacra l'étude anthropologique *Masse und Macht* (commencée en 1925, publiée en 1960).
975. MANN, *op. cit.*, p. 731.
976. *Münchener Telegraphenzeitung*, 13 octobre 1931.
977. *Deutscher Rundfunk*, loc. cit.
978. EHLERS, *op. cit.*
979. « Vision eines Menschen, der [...] das Geheimnis des Menschen in seiner Zwiespältigkeit als Gottesbild und als Sterblicher, als Geschöpf des Geistes und des Stoffes zu erschauen begnadet war ». *Ibid.*
980. « Et on comprend que les Hongrois comptent l'œuvre parmi les meilleurs produits littéraires que leur génie ait jamais engendrés » (« Und man ver-steht es, dass die Ungarn das Werk zum Besten rechnen, was ihr Genius an dichterischen Erzeugnissen hervorgebracht hat »). *Ibid.*
981. Aurél KÁRPÁTI, « Az Ember tragédiája a *Burgtheater*ben », in : *Nyugat*, 1934, I, n° 10/11, p. 593. Aucun dictionnaire ne renseigne sur l'identité de Ludwig Kárpáth. A en juger par son nom, il s'agit d'une personne d'origine hongroise, ayant germanisé son prénom, voire son nom de fa-mille. En hongrois, Kárpáthi et Kárpáti sont des patronymes courants.
982. Munichois d'origine, Herterich (1877–1966) était comédien, metteur en scène et directeur du *Burgtheater*, où il travailla de 1918 à 1950.
983. *Nyugat*, 1934, n° 89.
984. MOHÁCSI, « Disputa a *Burgtheater* Madách-előadásáról », in : *Nyugat*, 1934, I, n° 10/11, p. 597.
985. Thekla KULCZICKY de WOLCZKO, *Hermann Röbbling und das Burgthe-ater*, Thèse de germanistique, Université de Vienne (Autriche), 1950, p. 2.
986. Nous citerons, en guise d'illustration, l'immense succès de la pièce *Une flamme sacrée* de Somerset Maugham, laquelle connut plus de cinquante reprises. *Wiener Zeitung*, 6 avril 1930.
987. A Herterich, parti en 1930, avait succédé pour deux ans le dramaturge A. Wildgans.
988. Originnaire du Harz, Röbbling (1875–1949) fut d'abord comédien ; à partir de 1908, il devint metteur en scène du *Hoftheater* de Meiningen, puis directeur, d'abord du *Stadttheater* de Francfort, ensuite du *Thalia-theater* et du *Schauspielhaus* de Hambourg. Il resta à la tête du *Burgthe-ater* de 1932 à 1938, période durant laquelle il réussit à lui rendre son ancien prestige. En 1938, au moment de l'annexion de l'Autriche, il dut quitter ses fonctions.
989. Un journal hongrois évoque une période de préparation de deux ans. *Dé-libáb*, 1932, n° 16.

990. Voir l'annonce de la première représentation, annexe n° 20.
991. Voir l'interview donnée par Röbbeling à Budapest en février 1934. In : *Magyarság*, 16 février 1934.
992. Ce titre fait écho au recueil de chants populaires publié par Herder, *Stimmen der Völker in Liedern* (1778/9).
993. Le cycle débuta en automne 1933 par *Ein Bruderkwitz in Habsburg* de Grillparzer, suivi de *Florian Geyer* de Gerhardt Hauptmann et de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Hermann RÖBBELING, « Der Zyklus, Stimmen der Völker im Drama », in : *Burgtheater. Offizielles Programm*, p. 4.
994. Publié sous le titre *Das Theater als völkerverbindender Faktor*, Wien, 1934.
995. NÉMETH, *Az ember tragédiája a színpadon*, p. 133.
996. Le public n'avait été préparé ni par une conférence, ni par des brochures explicatives.
997. *Magyarság*, 21 janvier 1934.
998. *Neues Wiener Tagblatt*, 24 janvier 1934.
999. Cf. l'extrait de la conférence cité par Jenő Mohácsi : « Doch behauptet das ungarische Werk trotzdem den Rang einer durchaus persönlichen Gedankendichtung von mitunter geradezu scherischer Erkenntnis und – stilgemäß – von geradezu erstaunlicher Modernität. Bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat der Ungar Madách den deutschen Expressionismus vorweggenommen. Das Maschinenbild etwa spannt den Bogen kühn von Goethe zu Georg Kaiser, die wahrhaft monumentale Szene, da die materialistischen Menschen als letzten Ausweg zu Grabe schreiten, ist strindbergisch umwittert. Daher ist die Bezeichnung *Ungarischer Faust*, die man dem Werke Madáchs wiederholt zuteil werden lässt, nicht kennzeichnend; die *Tragödie des Menschen* ist vielmehr ein bleibendes Werk der Weltliteratur, dem das ausserordentliche Wagnis glückt, eine historisch-mystische Menschendeutung zu gestalten ». Cité d'après MOHÁCSI, « Disputa a Burgtheater Madách-előadásáról ».
1000. Mohácsi avait omis environ 1300 vers (un tiers du texte), Röbbeling en retrancha 1500, c'est-à-dire 200 vers supplémentaires.
1001. Né en 1889 à Fürth en Bavière, Hartmann avait joué au théâtre à Berlin et dans plusieurs films. Dans les années 1930, il était considéré comme le meilleur interprète allemand des rôles de héros.
1002. D'origine pragoise (1896–1954), Maria Eis fut d'abord comédienne à Vienne (1918–1923), puis à Berlin et à Hambourg, avant d'être engagée au *Burgtheater*. Elle avait également fait une brillante carrière cinématographique.
1003. Otto Tressler (1871–1965) fut membre du *Burgtheater* de 1915 à 1962 et joua dans de nombreux films.
1004. Comédienne viennoise (1892–1978), Maria Mayer se produisit à Bonn et à Berlin, puis de 1914 à 1953 au *Burgtheater*.

1005. Compositeur viennois (1900–1975), Salmhofer s'inscrit par ses opéras dans la tradition romantique. Il fut de 1929 à 1945 chef d'orchestre du *Burgtheater*, de 1945 à 1954 directeur de la *Staatsoper*, enfin de 1956 à 1963 chef de la *Volksoper*.
1006. H. SASSMANN, « Burgtheater », in : *Neues Wiener Journal*, 23 janvier 1934.
1007. *Neues Wiener Tagblatt*, 24 janvier 1934.
1008. « Es herrscht ein Gleichmass der Vollendung bis zu den kleinsten Rollen hinab ». *Reichspost*, 24 janvier 1934.
1009. « Es gibt Darsteller, die zum Stück zwingen [...]. So ist es mit Paul Hartmann, womit er das grösste Verdienst an der Wiedergeburt des gewaltigen ungarischen Mysteriums hat ». Ernst DECSEY, « Der ungarische Faust im Burgtheater », in : *Neues Wiener Tagblatt*, 24 janvier 1934.
1010. *Reichspost*, 24 janvier 1934. Voir la photographie de scène représentant Maria Eis dans le tableau de Rome, annexe n° 21.
1011. « Mit welcher Farbigkeit und Tiefe sie das Frauensein in sich zusammenfasst und es zum Ausdruck bringt, zeigte besonders ihre Eva in der *Tragödie des Menschen*. In ihr spielte sie das Rätselhafte des Weibes, das aus einem Geheimnis ins andere Flüchtende. [...] Ohne Adam, ohne Kind stand ihre Eva im frierend Einsamen da – durch ihre Schuld, aber auch ohne Schuld [...] ». Oskar MAURUS FONTANA, *Wiener Schauspieler von Mittelwurzer bis Maria Eis*, Wien, Amandus-Edition, 1948, p. 245.
1012. *Reichspost*, loc. cit. Voir deux photographies de scène, annexes n° 22 et 23.
1013. « das allzu Bunte und illustrativ Historische ». Ludwig ULLMANN, « Der Madách-Abend des Burgtheaters », in : *Wiener Allgemeine Zeitung*, 25 janvier 1934.
1014. NÉMETH, « A Burgtheater bemutatója » [La mise en scène du *Burgtheater*], in : *Az ember tragédiája ünnepi előadásai* [Les représentations festives de la *Tragédie de l'homme*], tirage à part de *Napkelet* [L'aurore], p. 5.
1015. « Das Stück dauert volle vier Stunden, und manchmal möchte man das Adagiotempo des Anfangs antreiben [...] Franz Salmhofer hat eine Opernpartitur geschrieben, [...], die pausenfüllend die zahlreichen und schwierigen Umbauten erst möglich macht ». DECSEY, *op. cit.*
1016. « Durch alle vier Stunden [...] ertönt Musik, die bekanntlich Arbeit und Ausdauer erleichtert [...] unablässig klingt es hinter der Szene [...] und man bedauert bloss, dass eine ganze schöne Oper hinter einem Sprechstück aufgeführt wird, dass der Hintergrund nie zum Vordergrund wird ». *Ibid.*
1017. « [...] eine Mischung aus kulturhistorischer Revue und stilisierter Oper (mit Musik von Franz Salmhofer). Vieles wirkt dadurch flacher und theatralischer, als bei Madách zu lesen ist ». Oskar MAURUS FONTANA, « Die Tragödie des Menschen », in : *Der Wiener Tag*, 24 janvier 1934.

1018. « Das Musikalische gehört einmal zum Wiener Theater, schon wegen der natürlichen Veranlagung der Wiener – und historisch gesehen – als lebendig nachwirkendes Erbe des Barock [...] ». Id., *Wiener Schauspieler von Mittelwurzer bis Maria Eis*, p. 13.
1019. « Nicht geringe Anforderungen stellt diese Dichtung an ihre Zuhörerschaft, an ihr Mitgehen, Mitfühlen, an ihre gedankliche Aunahmefähigkeit, ihre Ausdauer ». *Reichspost*, *loc.cit.*
1020. DECSEY, *op. cit.*
1021. « Neben grossartig gelungenen Bildern [...] steht auch minder glücklich gelöstes, etwa der Flug Adams und Luzifers im Weltenraum ». *Reichspost*, *loc.cit.*
1022. DECSEY, *op. cit.*
1023. KLABUND, *Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde*, Leipzig, Dürr & Weber, 1922, p. 101 (Zellerbücherei, n° 52).
1024. « Die Parallelen zum *Faust* Goethes treten, gleich mit dem Vorspiel im Himmel beginnend, fast ohne Unterbrechung so deutlich zu Tage, dass es völlig überflüssig ist, auf sie im einzelnen hinzuweisen. Madách [...] handelte völlig bewusst und damit erübrigt sich jede kritische Beweisführung. Er handelte stolz und trat beherzt in den Schatten eines Grösseren, um diesen Schatten allgemach mit genug eigenem Licht zu erfüllen ». *Reichspost*, *loc. cit.*
1025. *Pastiches et mélanges*, 1919.
1026. Dans *Ulysses* (1922, traduction allemande 1928), Joyce imite tous les styles de la littérature anglaise.
1027. Nous avons fait cette même observation en commentant les critiques de la diffusion radiophonique munichoise. Voir *supra* p. 193 sq.
1028. « [...] ein Erfolg, an dem ein guter Teil auch dem Übersetzer, dem unseren Lesern wohlbekannten Schriftsteller Jenő Mohácsi gebührt [...] ». Felix SALTEN, « Die Tragödie des Menschen », in : *Neue Freie Presse*, 24 janvier 1934.
1029. « Die Übertragung Jenő Mohácsis dünkt uns meisterlich [...] Diese Sprache ist schön, sie ist dichterisch beschwingtes Deutsch, edel im Ausdruck, wohlklingend im jambischen Tonfall der Verse ». *Reichspost*, *loc.cit.*
1030. SALTEN, *op. cit.*
1031. « Madách ist ein Prophet, der für unsere Gegenwart mehr zu sagen hat als irgendein Dichter der Jetztzeit ». NÉMETH, *Az ember tragédiája a színpadon*, p. 133.
1032. Voir *supra*, p. 199.
1033. « Madáchs Tragödie wirkt heute [...] zeitpolemisch. Ihr Poetisches wird vom Dialektischen und zur Zeit vom Aktuellen übertönt [...] ». SASSMANN, *op. cit.*

1034. « Gespenstisch überschattet da ein neuer Herr die Szene : das Geld. Aber dieses Entsetzen von der allgemeinen Käuflichkeit wird noch übersteigert, wo uns die Vision des mechanisierten Zukunftsstaates bannt und ängstigt. Nicht der aktuelle Reiz ist es, der uns da bewegt, sondern die menschliche Ergriffenheit, die dahinter steht. Hier ist Madách ganz selbständig und kühn seherisch [...], von hier aus versteht man auch die treue Liebe, mit der der Ungar an dieser *Tragödie des Menschen* hängt ». Maurus FONTANA, *op. cit.*
1035. « Wir Heutigen sind während der letzten zwanzig Jahre ein großes Stück des Weges gegangen, den Madách seinen Adam durchschreiten lässt. Ein grösseres, ein mit den Trümmern erschütternder Geschehnisse verwirrender bedecktes Stück Weges als hundert Generationen vor uns. Wir schleppen uns durch das europäische Chaos, haben den Sturz alter Dynastien, den Niederbruch mächtiger Reiche gesehen, beben vor der nächsten Zukunft, die vielleicht wirklich den Untergang des Abendlandes heranwältzt. Wir erleben, wir erleiden die Tragödie des Menschen und verehren eben deshalb mit leidensgeschärftem Begreifen den Gedankenflug eines Dichters, der diese *Tragödie* in so ungeheuer weitem Bogen und so prophetisch umfassen konnte ». SALTEN, *op. cit.*
1036. « Haben wir sie nicht immer hochmütig gescholten, ihren Reichtum als Armut gehöhnt ? ». DECSEY, *op. cit.*
1037. *Ibid.*
1038. L'œuvre complète de Maurice Maeterlinck parut en traduction allemande entre 1924 et 1929.
1039. Nous avons observé qu'Ernst Lothar, rapprochant Madách de Georg Kaiser et de Strindberg, place la *Tragédie* parmi les plus grandes œuvres de la littérature générale. Voir *supra*, p. 199 sq.
1040. Voir *annexe* n° 24.
1041. « Es war ein Gala- und Eliteabend des Burgtheaters : es führte Weltliteratur auf. [...] Bei Madáchs gewaltiger Tragödie hat er [der Ungar] sogar ein Recht auf Sonderstolz. Es weht darin eine danteske und shakespearehafte Phantasie ». DECSEY, *op. cit.*
1042. *Magvarság*, 21 janvier 1934.
1043. Konrad DUSSEL affirme qu'au théâtre et à la radio les programmes de distraction dominaient. (*op. cit.*, p. 62.)
1044. Une mise en scène de *Maria Stuart* par Max Reinhardt au *Raimundtheater* était prévue pour février 1934.
1045. Akademietheater : *Ringelspiel* (*Jeu de ronde*, comédie de Hermann Bahr) ; Theater an der Wien : *Zwei lachende Augen* (*Deux yeux rieurs*) ; Theater in der Josefsstadt : *Mehr als Liebe* (*Plus que l'amour*, comédie de László Bús-Fekete) und *Christiano zwischen Himmel und Hölle* (*Christiano entre le ciel et l'enfer*, pièce de Hans Jaray) ; Stadttheater : *O du mein Österreich* (*Oh toi, mon Autriche*, parodie musicale) ; Moulin

Rouge : *Wir senden Liebe* (Nous émettons l'amour) ; Deutsches Volkstheater : *Ein Mantel, ein Hut, ein Handschuh* (Un manteau, un chapeau, un gant), *Der grosse Bariton* (Le grand bariton, comédie en trois actes de Fred et Fanny Hatton et *Der junge Baron Neuhaus* (Le jeune baron Neuhaus, comédie de Stephan Kamare) ; Kammerspiele : *Ist Géraldine ein Engel ?* (*Géraldine est-elle un ange ?*) et *Tovarisch* (*Camarade, comédie*) ; Bürgertheater : *Die Räuber* (Les Brigands), *Donauliebchen* (*La bien-aimée du Danube*) ; Raimundtheater : *Die Wirtin von Venedig* (*L'aubergiste de Venise*) ; Kassino-Theater : *Alles nach Mass* (*Tout sur mesure*) ; Variété Kolosseum XV : *Das gelbe Haus von Rio* (*La maison jaune de Rio*) ; Löwinger Bauerntheater : *Der Jäger von Ischl* (*Le chasseur d'Ischl*) ; Favoriten Colosseum : *Ein Böhm in Amerika* (*Un Bohême en Amérique*), *Der Figurenspiegel : Karneval, Liebeszauber* (*Carnavale, sortilège d'amour*). Le programme musical était le suivant : Staatsoper : *Das Rheingold* (*L'or du Rhin de Richard Wagner*) ; Scala : *Ball im Savoy* (*Ball dans l'Hôtel Savoy*, opérette de Paul Abraham). Voici enfin les films joués dans les trois cinémas de Vienne : Schweden : *Simone kann nicht anders* (*Simone ne peut pas faire autrement*), qualifié de meilleure comédie depuis longtemps ; UFA : *Kuss vor dem Spiegel* (*Baiser devant le miroir*) ; Palast : *Ange und die Millionen* (*Ange et les millions*). *Reichspost*, 23 janvier 1934 et *Neues Wiener Journal*, 24 janvier 1934.

1046. *Neues Wiener Journal* du 24 janvier 1934, p. 11.
 1047. Voir *supra*, p. 110, note 559.
 1048. Comédie de Nicolas Suchy.
 1049. Le drame *Ein Bruderkwist im Hause Habsburg* fut joué pour la première fois le 21 octobre 1932.
 1050. Ce drame fut représenté pour la première fois le 15 février 1933.
 1051. La première de ce drame eut lieu le 1^{er} avril 1933.
 1052. Ce drame historique retrace le retour de Napoléon de l'île d'Elbe.
 1053. Les deux furent représentées en novembre 1932. KULCZICKY de WOLCZKO, *op. cit.*
 1054. DECSEY, *op. cit.*
 1055. A l'occasion du centenaire de la mort de Goethe en 1932, le *Faust* (*I et II*, réunis en une soirée), *Torquato Tasso*, *Egmont* et *Der Triumph der Empfindsamkeit* avaient été mis en scène. La même année furent représentés *Wallenstein*, *Les Brigands*, *Die Jungfrau von Orléans* et *Maria Stuart* de Schiller.
 1056. Cela avait été le cas en 1903. Voir *supra*, p. 170.
 1057. Le *Neues Wiener Tagblatt* du 24 janvier 1934 énumère un grand nombre de personnalités illustres des deux pays. Nous avons déjà mentionné deux d'entre eux, voir *supra* p. 201.
 1058. Ecrivain et critique de théâtre viennois (1889–1969), Oskar Maurus Fontana a laissé une œuvre lyrique, dramatique et romanesque impressionnante.

1059. Poète, romancier, critique de théâtre de la *Neue Freie Presse*, Ernst Lothar (1890–1974) fut metteur en scène du *Theater in der Josefsstadt* après le départ de Max Reinhardt (1935–1938), puis, après son retour d'exil, metteur en scène du *Burgtheater* (1948–1962) et des *Salzburger Festspiele* (1952–1959).
 1060. Ecrivain (1869–1945), membre du mouvement *Jung-Wien* et critique de théâtre.
 1061. Ecrivain et scénariste (1892–1944).
 1062. Ecrivain satirique et librettiste d'opérettes de Franz Lehár, de Johann Strauss fils, et de Karl Millöcker, Julius Bauer devint le librettiste attitré du *Theater an der Wien* sous la direction de Jauner.
 1063. KULCZICKY de WOLCZKO, *op. cit.*, p. 74 et 84.
 1064. Actrice de cinéma ayant joué dans deux films, en 1937 et 1938.
 1065. La volonté de l'auteur, d'attribuer ces rôles à la même comédienne n'a manifestement pas été respectée. Josef Leo SEIFERT, *Die Tragödie des Mannes, LOGOS-Oper in 5 Akten, frei nach Madách's Tragödie des Menschen*.
 1066. Programme du 12 avril 1936, annexe n° 25.
 1067. *Pesti Napló* [*Journal intime de Pest*], 9 mars 1937.
 1068. Cette initiative semble s'inscrire dans la politique de Röbbling visant à élargir l'éventail du public.
 1069. Il était également célèbre comme acteur de cinéma.
 1070. PODMANICZKY-TRAVERS, *op. cit.*, pp. 87–93.
 1071. Il s'agit du compositeur et chef d'orchestre Klemens Freiherr von Frankenstein (1875–1942).
 1072. Elle ne fut publiée qu'en 1933.
 1073. Inauguré le 21 août 1901 avec les *Maitres chanteurs* de R. Wagner, ce théâtre était la copie du *Festspielhaus* de Bayreuth. La technique de scène avait été conçue par le célèbre scénographe Karl Lautenschläger (1843–1906), inventeur de la scène tournante pour le Théâtre de la Cour munichoise (1896).
 1074. Dans la mesure où, trois ans plus tard, Németh put réaliser ses projets, nous nous dispensons d'en parler à cet endroit.
 1075. En 1931, on préparait en Allemagne le centenaire de la mort de Goethe.
 1076. KOLTAL, *op. cit.* p. 11 ; NÉMETH, *op. cit.*, p. 135.
 1077. Un article du 24 janvier 1934, publié dans la *Neue Freie Presse* viennoise, fait état d'un conflit de plus en plus grave, suite aux ingérences de l'Allemagne nazie dans les affaires autrichiennes depuis l'été 1933. Rappelons l'interdiction de la NSDAP en Autriche, entraînant un premier attentat contre le chancelier Dollfuss en octobre 1933, ainsi que les combats de février (*Februarkämpfe*), suivis des mesures législatives contre la terreur national-socialiste, qui débouchèrent sur le putsch nazi et l'assassinat de Dollfuss.

1078. KOLTAL, *op. cit.* p. 12 sq.
1079. *Völkischer Beobachter*, Süddeutsche Ausgabe, 26 janvier 1934.
1080. L'histoire de la littérature universelle de Scherr connu en 1899 sa dixième édition (la cinquième depuis la mort de son auteur), avant d'être actualisée par Ludwig Lang. Le nombre exceptionnellement élevé des œuvres de Scherr à la bibliothèque d'Etat de Berlin (243 titres contre 70 titres à la Bibliothèque Nationale de Vienne), ainsi que les nombreuses rééditions à partir de 1917 témoignent de l'intérêt renouvelé pour ses travaux en Allemagne.
1081. Johannes SCHERR, *Illustrierte Geschichte der Weltliteratur*, édition augmentée par Ludwig Lang, Stuttgart, Dieck, 1926, p. 422.
1082. Dans son étude de la réception de Robert Burns en Allemagne aux XVIII^e et XIX^e siècles, Birgit Bödeker constate que les philologues allemands reprenaient à leur compte les jugements formulés par leurs confrères anglais. Dans la réception de Madách, seuls des ouvrages ou articles rédigés en allemand ou traduits dans cette langue pouvaient être consultés par les historiens de la littérature. BÖDEKER, *op. cit.*, p. 82.
1083. Nous l'avons cité au chapitre III.
1084. Ignác KONT, *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig, 1906.
1085. Ludwig KATONA, Franz SZINNYEI, *op. cit.*, pp. 120–125.
1086. Il évoque en effet son immense succès, qu'il attribue, d'une part, à la succession de tableaux liés intrinsèquement, d'autre part, au thème tragique. Josef GREGOR, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich [Wien], Phaidon-Verlag, 1933, p. 708.
1087. Né à Czernowitz en 1888 et décédé à Vienne en 1960, Josef Gregor est le fondateur et le directeur de la *Theatersammlung* de la Bibliothèque nationale autrichienne (1922). De 1911 à 1912, il fut l'assistant de mise en scène de Max Reinhardt. A partir de 1934, il était le librettiste de Richard Strauss, succédant à Stefan Zweig, émigré à Londres.
1088. « Ein Solitär des Theaters ohnegleichen ist Imre Madách (1823–1864), der, als Jurist und Beamter kaum mit der Bühne in Beziehung, ihr eines der grössten und bedeutendsten Werke der Weltliteratur geschenkt hat ». GREGOR, *op. cit.*, p. 708.
1089. Successeur de Robert Gragger à l'université de Berlin, Farkas y enseigna la langue et la littérature hongroises de 1928 à 1945 et occupa simultanément le poste de directeur de l'Institut Hongrois.
1090. Julius FARKAS, *Die Entwicklung der ungarischen Literatur*, Berlin, Walter de Gruyter, 1934, pp. 226–229.
1091. H. W. EPPELSHEIMER, *Handbuch der Weltliteratur*, Darmstadt, 1937, p. 555.
1092. Nous avons cité le jugement porté par le *Völkischer Beobachter* en 1934. Voir *supra* p. 213.

1093. Nous avons cité ce jugement, voir *supra* p. 204. Il se retrouve dans un ouvrage ultérieur du même auteur : KLABUND, *Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien, Phaidon, 1929, p. 393. Cette appréciation plus positive n'était pas accessible au lectorat allemand en 1937, l'œuvre complète de Klabund (1890–1928) étant interdite à partir de 1933. Henning RISCHBIETER, *Theater im Dritten Reich. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Velber, Kallmayer, 2000, p. 418.
1094. Il s'agit de l'ancien *Deutsches Schauspielhaus* de Hamburg, construit en 1900. Avec 1848 places, cet établissement comptait parmi les plus grands théâtres allemands.
1095. Martin BERTHKE, « Die ' Tragödie des Menschen ' . Deutsch-ungarischer Freundschaftsabend in Hamburg », in : *Berliner Zeitung am Mittag*, 16 avril 1937.
1096. Flebbe fut premier metteur en scène au *Deutsches Schauspielhaus* de Hamburg de 1933 à 1955. Son maintien dans ses fonctions, après l'effondrement du *Reich*, pourrait faire croire qu'il n'avait pas adhéré à l'idéologie nazie. En réalité, à en croire Henning Rischbieter, il avait été engagé par Wüstenhagen en 1933, précisément en raison de son appartenance à la NSDAP. Membre d'une loge maçonnique, Wüstenhagen, lui, put se maintenir à la direction grâce à sa faculté d'adaptation. RISCHBIETER, *op. cit.*, pp. 142–144.
1097. KOLTAL, *op. cit.*, p. 129.
1098. Jenő MOHÁCSI, « Az ember tragédiája Hamburgban », in : *Nyugat*, 1937, I, p. 457.
1099. Imre MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatisches Gedicht. Aus dem Ungarischen übertragen von Jenő Mohácsi. Mit Holzschnitten von György Budai. Budapest–Leipzig, Georg Vajna, 1937.
1100. MOHÁCSI, *op. cit.*, p. 457.
1101. Voir le programme de la représentation, annexe, n° 26.
1102. MOHÁCSI, *op. cit.*, p. 458.
1103. Voir *supra* p. 212.
1104. L'auteur de la critique des *Altonaer Nachrichten*, Rudolf Klutmann, dit avoir consacré un article à l'importance de Madách et de son œuvre. R. KLUTMANN, « Staatliches Schauspielhaus : Die Tragödie des Menschen von Madách. Festvorstellung im Rahmen des deutsch-ungarischen Kulturabkommens », in : *Altonaer Nachrichten*, 16 avril 1937.
1105. Max GEISENHEYNER, « Die Tragödie des Menschen », in : *Reichsausgabe der Frankfurter Zeitung*, 20 avril 1937.
1106. *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe), 17 avril 1937.
1107. Max Alexander MEUMANN, « Großer Abend im Staatlichen Schauspielhaus : Imre Madách : Die Tragödie des Menschen », in : *Hamburger Fremdenblatt*, 16 avril 1937.

1108. « Madách hat die gigantische Gedankenwelt des unsterblichen deutschen Dichterstürmen und prophetischen Denkers in konkrete Form gefasst und die ewigen Wahrheiten, die im *Faust* niedergelegt sind, in klaren Bildern jedermann zugänglich gemacht ». Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Dramatische Dichtung aus dem Ungarischen übersetzt von Julius LECHNER von der Lech, Leipzig, Reclam, 1888, Vorwort, p. 1 sq.
1109. L'hostilité manifestée par l'extrême droite allemande à l'égard de Rudolf Steiner, grand propagateur de l'œuvre de Goethe et metteur en scène du *Faust* au *Goetheanum* de Dornach (Suisse), est l'un des signes précurseurs de la dévalorisation de Goethe et de son *Faust*. Rappelons la tentative d'attentat dont Steiner fut l'objet en 1922 à Munich et, la même année, l'incendie criminel du *Goetheanum*. Mentionnons également l'interdiction du *Faust I* aux *Salzburger Festspiele*, dans la mise en scène mémorable de Max Reinhardt (1933) avec les décors de Clemens Holzmeister. André Dabezies, de son côté, évoque l'existence problématique du mythe de Faust en Autriche, et l'irrespect à son égard en Allemagne. DABEZIES, *op. cit.*, pp. 178–181.
1110. Dans la période suivante 1939–44, Goethe remonte à la troisième position. Konrad DUSSEL, *Ein neues, ein heroisches Theater ? Nazionalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*, Bonn, Bouvier, 1988, p. 276.
1111. DABEZIES, *op. cit.*, p. 185.
1112. GEISENHEYNER, *op. cit.*
1113. « Es ist eines jener Werke, die [...] den Charakter der letzten Instanz haben. Auch Madách sieht im Theater nicht eine Stätte der Unterhaltung, sondern die Stätte des Kunstwerks [...]. Auch für ihn ist die Bühne, das zeigt seine Dichtung, eine Stätte der tragischen Idee, als der höchsten, die der menschliche Geist überhaupt zu denken vermag ». *Ibid.*
1114. « Die Tragödie des Menschen ist eines der grössten Dichtungen der Weltliteratur ». Henry FLEBBE, « Imre Madách », in : *Die Rampe*, Blätter des Staatlichen Schauspielhauses, 1937, p. 166.
1115. « [...] stürmischen und langanhaltenden Beifall ». KLUTMANN, *op. cit.*
1116. « [...] begeisterten Ovationen ». MEUMANN, *op. cit.*
1117. O. KÜSTER, « Hamburgs großes Theaterereignis, Imre Madách : *Die Tragödie des Menschen* », in : *Hamburger Nachrichten*, 16 avril 1937.
1118. GEISENHEYNER, *op. cit.*
1119. « Das Publikum, im deutschen Norden den Problemen der Dichtung sicherlich näher als in manchen anderen Bezirken, war schon nach wenigen Szenen der Dichtung mit Spannung zugetan ». MEUMANN, *op. cit.*
1120. Gertrud THIESSEN, « Im deutschen Kulturaustausch. Madáchs *Tragödie des Menschen*. A. Németh inszenierte Ungarns klassisches Drama im Schauspielhaus », in : *Hamburger Tageblatt*, 16 avril 1937.

1121. Németh legte die « Schwerkraft auf wirksame Auflockerung des dramatischen Gedichtes [...], er legte weniger Wert auf scharfe Gedankenprofilierung, als vielmehr auf bunte, manchmal erstaunlich realistische Schau ». GEISENHEYNER, *op. cit.*
1122. « [...] Ruhe und Erhabenheit der besinnlichen Szenen mit Bedacht besinnlich gegenüber, so dass die feierliche Schönheit der Madáchschen Dichtung aus tiefen Quellen eindringlich ans Ohr des Besuchers klingt ». KÜSTER, *op. cit.*
1123. « Die bilderbuchartige Übersicht kam dem Märchenhaften der Dichtung, ihrer Einfachheit und leichten Verständigkeit [...] entgegen ». GEISENHEYNER, *op. cit.*
1124. Henry FLEBBE, « Der Weg durch das Werk », in : *Die Rampe*, Blätter des Staatlichen Schauspielhauses Hamburg. Spielzeit 1936–37, n° 14, pp. 177–179.
1125. Le tableau au ciel fut accompagné d'une musique d'oratorio.
1126. « Dürre und Monotonie ». Heinrich KALEK, « Ungarische Bühnenwerke in Deutschland », in : *Ungarische Jahrbücher*, XVIII, 1938, p. 48.
1127. « [...] den Ausdruck der Dichtung zu steigern ». Karl SCHÖNEWOLF, « Musik zur Tragödie », in : *Hamburger Fremdenblatt*, 16 avril 1937.
1128. « Die Fülle der traumhaften Geschehnisse könnte einen Komponisten sogar verführen, dem Schauspiel das Gepräge einer Oper zu geben ». MEUMANN, *op. cit.*
1129. « [...] den Ablauf der gleichnishaft großartigen Bilder ohne Worte vorstellen, oder oratorisch [...] ». KLUTMANN, *op. cit.*
1130. Nous verrons au chapitre IX que l'artiste à l'origine de l'opéra composé à partir de la *Tragédie* avait assisté à cette représentation de Hamburg.
1131. KÜSTER, *op. cit.*
1132. KALEK, *op. cit.*, p. 48.
1133. « Das Londoner Bild mit der ständig rotierenden Drehbühne ist ein kleines Meisterstück der Bühnenkunst ». GEISENHEYNER, *op. cit.*
1134. « Németh a világháborút megelőző évben játszatta a képet. Annál megkapóbb a féligmúlt divat szerint öltözködő emberek közé beviharzó haláltánc a zöldszen felvillanó csontvázakkal, melyek az áldozatokat vállukra tett kézzel merevítik át a megsemmisülésbe ». MOHÁCSI, *op. cit.* p. 458.
1135. Voir annexe n° 27.
1136. « Kabinettstück von Satire auf den seelenlosen, bolschewistischen Staat ». KALEK, *op. cit.*, p. 48
1137. MOHÁCSI, *op. cit.*, p. 458.
1138. ROUSSELOT, p. 184.
1139. KOLTAI, *op. cit.*, p. 130 sq.
1140. Voir trois photographies les représentant, annexes n° 28, 29 et 30.
1141. MEUMANN, *op. cit.*

1142. Richard Wagner, qui avait développé l'idée selon laquelle l'opéra, réunissant poésie, musique, danse et arts plastiques, était une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), demeurait le compositeur le plus joué sous le Troisième Reich (et déjà sous la République de Weimar). DUSSEL, *op. cit.*, pp. 247–254.
1143. MAURUS FONTANA, *Wiener Schauspieler von Mitterwurzer bis Maria Eis*, p. 100.
1144. La tentative d'empêcher Reinhardt de quitter l'Allemagne, en lui proposant une « Ehren-Arierschaft », prouve que son style de mise en scène était apprécié par l'Etat national-socialiste. Michael DILLMANN, *Heinz Hilpert. Leben und Werk*, Berlin, Hentrich, 1990, p. 107.
1145. MOHACSI, « Az ember tragédiája Hamburgban », p. 458. Voir photos de scène illustrant cette attitude peu naturelle des comédiens, annexes n° 31 et 32.
1146. MAURUS FONTANA, *op. cit.*, p. 21 ; DUSSEL, *op. cit.*, p. 118 sq.
1147. « Adam kommt vor lauter Wollen nicht zum Handeln. [...] Er duldet die eigene Vernichtung, fast tatenlos, als Miltiades, als Kepler. [...] Er will lieber selbstgewählten Tod als Kampf ». GEISENHEYNER, *op. cit.*
1148. Les tableaux d'Egypte, d'Athènes, de Rome, de Constantinople, de Prague et de Paris.
1149. DUSSEL, *op. cit.*, p. 119.
1150. Dans la liste des quatorze auteurs dramatiques le plus souvent joués pendant le Troisième Reich, Foster occupe la seconde, Johst la cinquième, Gobsch la sixième et Kolbenheyer la neuvième place. RISCHBIETER, *op. cit.*, p. 598.
1151. Uwe-Karsten KETELSEN, *Von heroischem Sein und völkischem Tod, Zur Dramatik des Dritten Reiches*, Bonn, H. Bouvier & Co, 1970, pp. 373–379.
1152. MARGENDORFF, *op. cit.*, p. 97.
1153. Les relations entre Hilpert et des personnalités du monde théâtral connaissant la *Tragédie* motivaient, probablement, l'acceptation de la mise en scène. Une amitié fidèle liait en effet Hilpert à Max Reinhardt et il connaissait Josef Danegger, metteur en scène zurichois de la *Tragédie*. DILLMANN, *op. cit.*, pp. 115–225.
1154. Le comédien Eugen Klöpfer connut un premier grand succès dans le rôle de Woyzek au *Lessing-Theater* et fut engagé en 1920 par Max Reinhardt. Il est considéré, par certains, comme le meilleur acteur de Max Reinhardt. En 1925, il faisait partie de la première troupe du *Theater in der Josefsstadt*, puis de la troupe du *Deutsches Theater*. En 1936 enfin, il prit la direction de la *Volksbühne*. Julius BAB, *Kränze den Mimen*, Emstetten, 1954, p. 355.
1155. Ce théâtre avait été fondé en 1890 en tant que *Freie Volksbühne e. V.*, dans le but de rapprocher l'art du peuple. Cette association permit à ses membres de fréquenter les représentations de théâtre, d'opéra et d'opérettes de vingt théâtres berlinois. Le premier théâtre de l'association, le *Theater am Bulow-Platz*, fut ouvert en 1912. La place Bulow fut rebaptisée en 1933 Horst-Wessel-Platz, d'où le changement de nom du théâtre en *Theater am Horst-Wessel-Platz*. La même année, l'association passa sous le contrôle du *Reichspropagandaministerium*.
1156. Ute KIEHN, *Theater im 'Dritten Reich': Volksbühne Berlin*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag 2001.
1157. RISCHBIETER, *op. cit.*, p. 76.
1158. Kenter parle de sa première impression de lecture en 1916 comme d'une « grande expérience personnelle ». Heinz Dietrich KENTER, « Tragödie der Idee », in : *Berliner Tagblatt*, 21 septembre 1939.
1159. « November 28-án irt levelében már a szerződés láttamozását tanúsítja, és a nemzeti színházi viszontrendezési darabon töpreng [...]. Németh még 1939. augusztus 8-án is úgy tudja, hogy ő a *Tragédia* rendezője, s a bemutatót szeptember végén vagy október elején tartják ». KOLTAI, *op. cit.*, p. 133 sq.
1160. Comédien, metteur en scène, plus tard écrivain, Heinz Dietrich Kenter (1896–19 ?) fut engagé par Eugen Klöpfer en 1936. Au *Theater am Horst-Wessel-Platz*, Kenter réalisa douze mises en scène.
1161. Voir la première page du programme, annexe n° 33.
1162. Elle avait été publiée en 1887. Voir *supra* p. 95.
1163. Imre MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, deutsche Bearbeitung unter Benutzung der Übersetzung Andor von Sponers von Ernst Leopold STAHL, Berlin–Steglitz, Otto Strese, Vertriebsstelle und Verlag deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, 1938.
1164. RADÓ, « Az ember tragédiája a világ nyelvein », p. 336.
1165. Manifestement, Heinz Dietrich Kenter n'avait pas connaissance d'une traduction en cours de préparation par Hans Jobat. Un extrait en avait été publié dans *Stimmen aus dem Südosten*, München, Grassinger, 1937, n° 5/6 (ce périodique fut édité de 1937 à 1943 par Gustav Fochler-Hanke et Gerhard Gesemann, professeur de slavistique à l'université allemande de Prague). La traduction de Hans Jobat n'a vraisemblablement pas été achevée ou n'a pas été publiée. Quant à l'identité de ce traducteur, elle demeure inconnue.
1166. KOLTAI, *op. cit.*, p. 136.
1167. « Der Staatsmann, den wir jetzt masslos bewundern, der strenge Wächter von Prinzipien, ist für die Nachwelt ein Komödiant ». Imre MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Übertragung und Bearbeitung von György Sebestyén, TSV Wien–München, 1983, p. 160.
1168. RADÓ, *op. cit.*, p. 337.
1169. Ces « emprunts » faits à la représentation de Hambourg témoignent de contacts avec le théâtre de cette ville.

1170. Lil Dagover (1887–1980) devint célèbre pour ses rôles dans plusieurs films de Fritz Lang (*Harakiri*, 1919, *Der müde Tod*, 1921, *Docteur Mabuse*, 1922), ainsi que dans le *Cabinet du docteur Calgari* (1919) de Robert Wiene. Max Reinhardt la découvrit en 1926 pour le théâtre. Elle joua alors au *Deutsches Theater*, au *Theater in der Josefsstadt* et aux *Salzburger Festspiele*. Pendant la période national-socialiste, elle continua sa carrière cinématographique et théâtrale sans pour autant prendre position pour le régime.
1171. Rhenatus Heinrich Deltgen (1909–1979) était un comédien luxembourgeois qui avait fait une brillante carrière au théâtre et au cinéma sous le national-socialisme. Après la guerre, il connut de grands succès à la radio et à la télévision, mais poursuivit également sa carrière théâtrale à Munich, Hambourg, Zurich et Vienne.
1172. KOLTAL, *op. cit.*, p. 134.
1173. « [...] lautbewegte Aufführung, die die Grenzen der Oper streifte, zuweilen die Thesen des Autors mit intensivem Donner der Welt verkündete ». Paul FECHTER, « Tragödie der Idee. Madách in der Volksbühne », in : *Berliner Tageblatt*, 21 septembre 1939.
1174. « Die Besetzung schien m. E. die beste aller deutschen Aufführungen gewesen zu sein. Der als Adam schon in Hamburg so hervorragende Werner Hinz konnte in der gleichen Rolle die Gipfelleistung seiner Kunst feiern. Ihm ebenbürtig in Auffassung und Interpretation stand René Deltgen als Luzifer zur Seite. Lil Dagover verkörperte in der Rolle der Eva jenes unbewusst-erotische Fluidum, das die unstillbare Sehnsucht im Kämpfer Adam entfacht ». MARGENDORFF, *op. cit.*, p. 97. Voir une photographie de scène et un portrait de Lil Dagover, annexes n° 34 et 35.
1175. *Ibid.*, p. 95.
1176. FECHTER, *op. cit.*,
1177. « [...] man hat dem Werk die bedeutendsten Einfälle und den eigentlichen Kern des Entsetzens für Adam genommen ». Otto Ernst HOSZE, « Die *Tragödie des Menschen*, Imre Madáchs Dichtung in der Volksbühne », in : *Berliner Zeitung am Mittag*, 21 septembre 1939.
1178. KENTER, *op. cit.*
1179. Paul Fechter, critique théâtral du quotidien *Berliner Tageblatt* et de l'hebdomadaire *Deutsche Zukunft*, déclare ne pas être en mesure de juger la langue de Madách à partir de l'adaptation de Stahl, pas plus qu'à partir de la traduction de Lechner. FECHTER, *op. cit.*
1180. L'extrait du tableau de Londres de l'adaptation de Stahl, publié dans le numéro de septembre–octobre 1939, probablement début septembre, peut difficilement être considéré comme une préparation du public à la représentation. *Blätter der Volksbühne*, Berlin septembre–octobre, cahier n° 1, pp. 8–12.
1181. Il est probablement l'auteur de l'article anonyme de 1934.

1182. Traduction de SPONER, p. 34.
1183. « [...] indisch-theosophischen Irrlehren ». Gregor SCHWARZ-BOSTUNITSCH, « Die Tragödie des Menschen, Zur Neueinstudierung in der Volksbühne am 21. September », in : *Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe*, 21 septembre 1939.
1184. KOLTAL, *op. cit.*, p. 131.
1185. En 1939, il y a avait déjà des camps dans une dizaine de villes allemandes.
1186. Voir l'annonce de la première représentation, annexe n° 36.
1187. Nous sommes en possession de vingt articles.
1188. La Norvège était occupée depuis juin 1940.
1189. « Vertreter der ungarischen Regierung in Budapest, der ungarischen Gesandtschaft in Berlin und des deutschen Kulturlebens wohnten der Aufführung bei ». Otto PETERS, « Die Tragödie des Menschen », in : *Westdeutscher Beobachter*, 24 novembre 1940.
1190. *Frankfurter Generalanzeiger*, 18 septembre 1940.
1191. Le caractère officiel et festif de la première de Hambourg avait déjà rendu manifeste la volonté de gagner la Hongrie comme futur allié.
1192. La Hongrie adhéra, effectivement, à l'Alliance en 1942.
1193. *Frankfurter Neueste Zeitung*, 26/27 octobre 1940; *Warschauer Zeitung*, 7 novembre 1940; *Essener Zeitung*, 13 novembre 1940.
1194. *Essener Zeitung*, 13 novembre 1940.
1195. « Der Erstaufführung des dramatischen Gedichtes *die Tragödie des Menschen* von dem Ungar Imre Madách gingen große Erwartungen voraus, die sich auf die literaturgeschichtliche Wertung des Werkes gründeten : in dieser Dichtung den ungarischen *Faust* kennenzulernen ». Otto KROPP, « Im Schauspielhaus : *Die Tragödie des Menschen* », in : *Volksblatt*, 18 novembre 1940.
1196. Il s'agit du sculpteur Tilmann Riemenschneider (1460–1531).
1197. Voir photo de scène, annexe n° 37.
1198. « Erich Musil hatte die größte Aufgabe, er war Sprecher eines jeden Bildes. In den Paradiesszenen wirkte die Erscheinung des Künstlers wie nach Riemenschneider, klar, theatralisch schön, ein großer Wurf, der sich in den Gestalten des Miltiades, des Tancred und ganz besonders als Danton in der Fülle der Verwandlungen zu Höhepunkten darstellerischer Kunst hinaufspielen konnte. [...] Die gleiche Wandlungsfähigkeit ist auch an der Maria Pierenkämpfer zu rühmen, die ebenso reizend 'paradiesisch' war, wie sie glänzend die Fülle ihrer Erscheinungen charakterisierte. [...] Otto Rouvel brachte als Luzifer Dynamik in die Szenen. [...] Mit diesem Luzifer hat Otto Rouvel [...] eine weitere überzeugende Probe seines Könnens abgelegt ». KROPP, *op. cit.*
1199. « fesselnde Bühnenform ». Wolfgang STEINECKE, « Ungarns Nationaldrama in Frankfurt », in : *Der Mittag*, 24 novembre 1940.

1200. « einem triumphalen Fest des Theaters ». Adolf MEUER, « Die Tragödie des Menschen », in : *Kölnische Zeitung*, 23 novembre 1940.
1201. « Über der großartigen schauspielerischen Leistung einer Maria Pierenkämfer, eines Erich Musil und eines Otto Rouvel lag die bis zur Grenze des Möglichen in Mittel und Weg ausgearbeitete [...] Regie Dr. Antal Némeths, ja man kann von einer kongenialen Meisterleistung sprechen, die nur das eine sein wollte, Kündlerin der Idee zu sein, Dienerin am Werk ». MARGENDORFF, « Tragödie des Menschen = Der ungarische *Faust* », in : *Thüringer Gauzeitung*, 10 décembre 1940.
1202. « Das quirlte und raste über die Bühne (in den Massenszenen machmal etwas zu furios) [...] ». *Abendblatt der Frankfurter Zeitung*, 19 novembre 1940.
1203. Helmut CASTAGNE, « Im Schauspielhaus, *Die Tragödie des Menschen* », in : *Frankfurter Generalanzeiger*, 18 novembre 1940.
1204. *Ibid.* Voir la photographie de scène, annexe n° 38.
1205. Voir l'ensemble des didascalies de la mise en scène conservées à la Bibliothèque universitaire de Francfort.
1206. « dieses grandiose Drama ». Franz RECTOR, « Die Tragödie des Menschen », in : *Rheinische Zeitung*, 31 décembre 1940.
1207. Werner KURZ, « Die Überwindung des Ichs durch das Theater », in : *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 1, 1933, p. 83. Cité par DUSSEL, *op. cit.*, p. 117.
1208. *Frankfurter Neueste Zeitung*, 26/27 octobre 1940.
1209. Étant en possession des didascalies comprenant 75 pages de la mise en scène de Francfort, nous avons pu constater au moins une différence : la danse de la mort fut exécutée par un seul danseur et non pas par plusieurs comme à Hambourg.
1210. « Ein Meisterstück der Bühneneinrichtung war der Totentanz in London, eine unheimliche Vision von gestern, die (unter anderen Vorzeichen freilich) heute eine politische Wirklichkeit wurde ». KROPP, *op. cit.*
1211. « [...] die von Robert Michal gezeigte Tanzpantomime, die dunkel und geheimnisvoll an das letzte Mysterium des Menschen rührte, dabei mit schreckender Wahrheit ein Zeitbild entwarf ». RECTOR, *op. cit.*
1212. Gerhard SCHWARZ, « Mensch, kämpfe und vertraue, Eindrücke aus der Generalprobe zur *Tragödie des Menschen* », in : *Essener Nachrichten*, 16 novembre 1940.
1213. Toutefois, il ne faut pas oublier que le nombre impressionnant des critiques pouvait être commandé par des raisons de stratégie politique.
1214. Ferenc BARÁTH, « Madách Frankfurtban », in : *Képes Krónika*, 1940, XII, n° 49.
1215. Force est de constater qu'il est exagéré de parler de popularité dans toute l'Allemagne, quand on songe au succès, autrement plus grand de dramaturges hongrois contemporains, auteurs de comédies : Nikolaus Asztalos

- (1899–1986) dont une comédie connut, entre 1940 et 1944, quatre-vingt-dix mises en scène ou Johann Bókay (1892–1961) dont une pièce, *L'épouse*, connut trente-huit différentes adaptations à la scène et une adaptation cinématographique.
1216. Emerich MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Philosophische Dichtung. Aus dem Ungarischen übertragen von Else REITTER PODHRADSKY, Budapest, s.d. [environ 1940], 188 p. (Cité par la suite : REITTER). Il s'agit de la onzième traduction si l'on tient compte de l'adaptation de Stahl.
1217. Quelques uns de ses poèmes furent publiés par la revue *Der Ungar*, paraissant à Budapest.
1218. RADO, *op. cit.*, p. 338.
1219. Elle n'est pas datée, mais est antérieure à 1942, Wolfgang Margendorff en citant des extraits dans sa thèse éditée à Würzburg en 1942.
1220. *Pester Lloyd*, *Abendblatt*, 1940, n° 10.
1221. REITTER, p. 4.
1222. Friedrich Ernst SCHULZ et Wilhelm ALLGAYER, *Dramenlexikon*, Köln–Berlin, Kiepenhauer & Witsch, 1958, p. 338.
1223. Voir *supra* p. 5. Sa réédition en 1943 et 1944 témoigne également de l'intérêt que suscitait la *Tragédie* à cette époque.
1224. Voir lettre du Professeur C. A. zur Nedden adressée à l'auteur de ce travail (annexes, n° 39 et 40). Le fait que l'œuvre de Madách pouvait figurer dans un cours sur l'histoire du drame européen confirme la conclusion que nous avons formulée à la fin du chapitre précédent : la *Tragédie* faisait bel et bien partie du canon des grandes œuvres dramatiques de la littérature européenne.
1225. Nous avons là un indice attestant que l'adaptation de Stahl avait été envoyée à plusieurs théâtres, ce qui eut pour conséquence d'élargir le cercle des connaisseurs de la *Tragédie*.
1226. Voir lettre de C. A. zur Nedden, annexe, n° 39.
1227. A la lumière de recherches publiées récemment, mettant en évidence la fidélité au régime nazi de plusieurs départements de l'université d'Iéna, dont le département de médecine, l'enthousiasme des étudiants pourrait s'expliquer par le fait que le contenu de la *Tragédie* était ressenti comme compatible avec la ligne du parti. Uwe HOSSFELD, Jürgen JOHN, Olivier LEMUTH, Rüdiger STUTZ (éds.), « *Im Dienst von Volk und Vaterland* », *Die Jenaer Universität in der NS-Zeit*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 2005.
1228. « Margendorff ging mit einem solchen Feuereifer an die Arbeit, dass er bald das ganze Seminar mitriss. Da wurde nach Berlin gefahren, um sich eine Aufführung des Werkes anzusehen. [...] Sofort wurde festgestellt, dass diese Aufführung nur als 'Torso' bezeichnet werden könnte [...]. Da wurde eine Seminar-Excursion nach Frankfurt am Main in die Wege

geleitet, wo das Werk in der Inszenierung [von] Dr. Antal Németh [...] zu sehen war [...]. Der junge Margendorff verstand es, sein Interesse an dem Werk [...] auf seine Kameraden, ja [...] auf die ganze Universität zu übertragen. ' Können Sie madatschen? ', hieß es bald zum Scherz unter Dozenten und Studenten, womit gemeint war (ähnlich wie einst zur Zeit des Erscheinens von Ibsens Gesellschaftsdrama ' Können Sie Ibsen? '): ' Können Sie über die Probleme von Madáchs Tragödie des Menschen mitreden? ' ». Otto C. A. zur NEDDEN, *Die Tragödie des Menschen*, in : *Beiträge zur Duisburger Theatergeschichte*, n° 5, Duisburg, 1957, p. 27 (tirage à part).

1229. Ce drame historique et philosophique est consacré à Julien l'Apostat (1873).
1230. Suivant Margendorff, la triade, thèse, antithèse, synthèse se répète trois fois, dans les tableaux d'Égypte, d'Athènes et de Rome, puis dans ceux de Constantinople, de Prague et de Paris, et enfin dans ceux de Londres, du Phalanstère et de la terre refroidie. L'on aura remarqué que Margendorff omet la scène de Prague II, laquelle, selon lui, aurait été créée pour des raisons politiques. Quant à la scène de l'univers, elle constitue, selon lui, le point culminant du drame, Adam prenant conscience de la valeur éthique de la lutte existentielle.
1231. Il s'agit des tableaux d'Athènes, de Constantinople, de Paris et du Phalanstère.
1232. Cette attitude caractérise, selon Margendorff, les tableaux d'Égypte, de Rome, de Prague I et de la terre refroidie.
1233. Contrairement à l'adaptation musicale, l'adaptation cinématographique se fait toujours attendre dans l'aire culturelle germanophone.
1234. MARGENDORFF, « Gedanken zur Verfilmung der *Tragödie des Menschen (Eine Studie)* », in : Id., *op. cit.*, p. 1.
1235. *Ibid.*, p. 2.
1236. Voir l'affiche de la première représentation, annexe n° 41.
1237. Karl Eidlitz (1894–1981) était un comédien et metteur en scène viennois d'origine juive qui avait dirigé avec Philipp Zeska le studio du *Burgtheater* de 1931 à 1935, avant d'occuper le poste de premier metteur en scène du *Burgtheater* de 1935 à 1938. Après l'*Anschluss*, il fut interdit d'exercer en Autriche et trouva refuge en Suisse.
1238. NÉMETH, *Az ember tragédiája a színpadon*, p. 123.
1239. *Berner Tagwacht*, 2 mars 1943.
1240. *Neue Berner Zeitung*, 13 février 1943.
1241. Arnold H. SCHWENGLER, « Die Tragödie des Menschen. Zur Schweizer Erstaufführung in Bern », in : *Berner Theaterverein*, janvier 1943.
1242. *Schweizer Radio-Zeitung*, I., n° 6.
1243. Comédien et décorateur allemand, E. Kohlund (1887–1974) travaillait depuis 1915 à Berne.

1244. Ein Drama in fünf Akten, Elgg, Volksverlag, 1937. La représentation de cette pièce faisant allusion à la fausse route d'un petit peuple aux côtés d'une grande puissance eut pour conséquence la destitution de Németh de ses fonctions par les autorités d'occupation allemande. KOLTAI, *op. cit.*, p. 139.
1245. *Ibid.*, p. 137.
1246. Le *Pester Lloyd* de février 1943 précise que la mise en scène du *Stadtheater* avait été prévue de longue date par l'ambassade hongroise de Berne et par la Société Suisse–Hongrie.
1247. L'acteur et metteur en scène, Eugen Keller (1880–1943), dirigea le théâtre municipal de Berne de 1937 à 1946 après avoir été comédien à Berlin, Hambourg, Heidelberg, Bâle et Düsseldorf. Il avait pris en 1925 la direction du *Bayerisches Staatstheater* de Munich où avait eu lieu la diffusion radiophonique de la *Tragédie*.
1248. KOLTAI, *op. cit.*, p. 137 ; RADÓ, « A Tragédia a svájci színpadokon », in : *Palócföld*, 1984, n° 1, p. 36.
1249. Sándor ENYEDI, *Az ember tragédiája bemutatói. Az első hatvan év bibliográfiája*. [Les représentations de la *Tragédie de l'homme*. La bibliographie des premiers soixante ans] Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2005, p. 297.
1250. *Pester Lloyd*, Abendblatt, 5 février 1943.
1251. « Zeitbedingte Schwierigkeiten, aber auch ungewöhnliche technische und finanzielle Ansprüche haben die Verwirklichung dieses Unternehmens lange hinausgezögert ». SCHWENGLER, *op. cit.*
1252. KOLTAI, *op. cit.*, p. 137 sq.
1253. En allié fidèle, Mussolini se rendit le 7 avril 1943 auprès de Hitler et tenta de le persuader de conclure la paix avec l'Union soviétique. L'ordre donné par Hitler de révoquer Kállay – ordre que le régent du royaume hongrois Miklós Horthy refusa le 16 avril d'exécuter – prouve que le chef d'Etat italien n'avait pas gardé secrète l'initiative hongroise.
1254. Ce n'est pas un fait du hasard si les premières de deux pièces de Brecht, après Stalingrad, eurent lieu à Zurich.
1255. Cette notion avait été popularisée par Fritz Ernst, philologue et essayiste suisse. Fritz ERNST, *Die Schweiz als geistige Vermittlerin*, Zürich, 1932 ; Id., *Helvetia Mediatrix*, Zürich, 1939, 1945².
1256. *Der Bund*, 11 février 1943.
1257. Selon Ursula Amrein, les représentants majeurs de la littérature suisse rejetèrent presque sans exception les écrivains stigmatisés par le terme « Asphalt und- Zivilisationsliteraten ». AMREIN, *op. cit.*, p. 38. La liste de ces écrivains interdits pour leur origine juive ou leurs convictions socialistes ou communistes comprenait Heinrich, Klaus et Thomas Mann ainsi que Stefan Zweig, pour ne citer que quelques noms célèbres. Hans BE-NECKE, *Eine Buchhandlung in Berlin, Erinnerung an eine schwere Zeit*, Frankfurt-am-Main, Fischer Taschenbuchverlag, 1995, p. 281.

1258. Suite à la collaboration étroite entre la *Fremdenpolizei* et l'Association des écrivains suisses, inquiets de leur exclusion du marché du livre allemand et de la concurrence des exilés sur le marché suisse du travail, une grande partie des émigrés avait quitté la Suisse alémanique en 1935. Ceux qui restaient, par exemple Thomas Mann et Else Lasker Schöler, finirent par être expulsés respectivement en 1938 et en 1939. AMREIN, *op. cit.*, p. 39.
1259. Ursula Amrein démontre que la notion de ' Geistige Landesverteidigung ' était apparue dès 1930, sous la plume d'un homme politique proche des milieux frontistes. Après 1933, elle avait été employée surtout dans les milieux idéologiquement proches du national-socialisme à l'encontre des juifs et des communistes. *Ibid.*, p. 29 sq.
1260. Entre 1933 et 1938, cette scène privée avait accueilli un grand nombre de metteurs en scène et de comédiens allemands d'origine juive. Son propriétaire, le Suisse d'origine juive Ferdinand Rieser, osa mettre en scène des pièces allemandes qui dénonçaient ouvertement les crimes nazis. Après avoir subi des attaques répétées de la part de l'Association des écrivains suisses, il finit par quitter le pays en 1938, ne se sentant plus en sécurité depuis l'annexion de l'Autriche. Son théâtre, dénigré comme ' landesfremde Emigranten-Juden-Marxisten-Bühne ', devint l'instrument de la Défense spirituelle du pays. D'autres théâtres d'exil autrichien se formèrent à Bâle (*Stadttheater*), à Berne (*Stadttheater*) et à Bienne-Soleure (*Städtebundtheater*).
1261. AMREIN, *op. cit.*, p. 523.
1262. « [...] als wesentlicher Beitrag zum schweizerischen Selbstbewusstsein und darin zugleich als Manifestation gegen das ' Dritte Reich ' ». *Ibid.*, p. 517.
1263. *Ibid.*, p. 519.
1264. Werner WÜTHRICH, *Bertolt Brecht und die Schweiz*, Zurich, Chronos, 2003, p. 61.
1265. Ils sont au nombre de vingt-deux, onze parus à Berne, le reste à Zurich, Bâle, Dornach, St. Gall, Lucerne, et en Turgovie. Il y eut deux recensions en langue française, à Genève et à Lausanne.
1266. *Neue Berner Nachrichten*, 13 février 1943.
1267. *Neue Berner Zeitung*, 13 février 1943.
1268. *Goetheanum*, 21 février 1943.
1269. *Journal de Genève*, 12 février 1943.
1270. « uneingeschränktes [...] bewunderndes Lob ». *Berner Tagblatt*, 13 février 1943.
1271. « Wenn je eine Zeit, dann wird die unsere das richtige Verstehen für den Sinn der *Tragödie des Menschen* aufbringen. In Madachs Adam erkennen wir uns selbst, nicht den einzelnen, sondern unser ganzes Geschlecht. Wenn wir erschüttert vom grauenvollen Geschehen dieser Tage, das den

- Adam des 20. Jahrhunderts tiefer stürzen sieht als irgendeine Epoche zuvor, gleich dem ungarischen Dichter nur noch eine lichtlose Zukunft vor uns zu sehen vermeinen, dann richten wir uns mit ihm, an ihm auf ». *Der Bund*, *loc. cit.*
1272. Albert STEFFEN, « Die Tragödie des Menschen von Imre Madách », in : *Goetheanum*, Wochenschrift für Anthroposophie, 22^e année, n° 8, Dornach, 21 février 1943.
1273. « Wohl keiner Zeit wie der unsrigen war das richtige Verstehen für die *Tragödie des Menschen* eher gegeben. Was Madách als Dichter und Seher in prophetisch anmutenden Bildern gestaltete, erleben wir heute in Wirklichkeit ». *St. Galler Tagblatt*, 16 février 1943.
1274. « Erwähnenswert erscheint uns vor allem das Bild des Zukunftsstaates, wie er sich heute in seinen Grundformen in aller Grausamkeit abzuzeichnen beginnt ». *Ibid.* et « politische Anspielungen auf die kollektivistischen Erscheinungsformen des modernen Nationalstaates erblickt werden [...] ». *Berner Tagblatt*, *loc. cit.*
1275. « In unserer Zeit ist schon der Titel dieser klassischen ungarischen Dichtung von höchster Aktualität ». *Luzerner Tagblatt*, 15 février 1943.
1276. « [...] ein grausames Taylor-System mit namenlosen Nummernmenschen und Berufsberatung nach Schädelmessung ». Bernhard DIEBOLD, « *Die Tragödie des Menschen*, Dramatische Dichtung von Imre Madách », in : *Die Tat*, Zurich, 15 février 1943.
1277. « Er war einer von uns, ein Mensch in seinem Suchen und Streben und gerade darum dem Betrachter von heute so nah ». *Berner Tagblatt*, *loc. cit.*
1278. « Dass ein so kluger Schauspieler, wie es Spalinger ist, die Wandlungen dieses ungarischen Faust durch die verschiedenen Personen fesselnd wiedergeben würde, war vorauszusehen [...], wobei wir überdies die sehr moderne Auffassung, den Verzicht auf alle Pathetik besonders hervorheben möchten ». *Ibid.*
1279. « Die Vermenschlichung der gegebenen Rolle, ihre Wiedergabe in einer dem Schauspieler und der Rolle angemessenen Weise, die allen Intentionen des Dichters nachzuspüren sich bemühte, wurde zur Aufgabe ». Kurt HIRSCHFELD, « Dramaturgische Bilanz », in : *Theater, Meinungen und Erfahrungen*, Therese Giehse, Ernst Ginsberg, Wolfgang Heinz, Leopold Lindtberg, Theo Otto, Karl Paryla, Leonard Steckel, Oskar Wälterlin, Affolten am Albis, Aehren-Verlag, 1945, p. 15 (Über die Grenzen, Schriftenreihe 4), cité par AMREIN, *op. cit.*, p. 532.
1280. Nous disposons de deux articles du mois de mars 1943 qui en témoignent : la *Berner Tagwacht*, *loc. cit.*, et la *Neue Zürcher Zeitung*, 19 mars 1943.
1281. BECKMESSER, « Der ' Ungarische Faust '. Zur Aufführung von Imre Madachs *Tragödie des Menschen* im Berner Stadttheater : 11. Februar 1943 », in : *Die Weltwoche*, Zurich, 19 février 1943.

1282. D'origine zurichoise, Diebold (1886–1945), après des études de théâtre à Vienne, Berlin et Berne, travailla comme metteur en scène à Munich (1912–1916), puis comme rédacteur culturel de la *Frankfurter Zeitung* (1917–1935). Après son retour en Suisse en 1935, il entama sans succès une carrière d'écrivain pour redevenir de 1939 à 1945 le critique littéraire de *Die Tat*. Pour la deuxième fois, nous avons affaire à un critique, lui-même auteur dramatique aux talents non reconnus, qui se déchaîne contre la *Tragédie* de manière à la discréditer.
1283. DIEBOLD, *op. cit.*.
1284. *Neue Zürcher Zeitung*, 19 mars 1943.
1285. *La Bonne Âme de Seichouan* de Bertolt Brecht, représentée le 4 février 1943 au *Schauspielhaus* de Zurich, puis en tournée à Berne, constitue une exception, tout comme le drame *Jugend* (1893) de Max Halbe (1865–1944).
1286. Les comédies de cet écrivain et comédien allemand (1888–1960) connaissent le succès dans les trois Etats de l'aire linguistique germanophone. De 1933 à 1939, il vécut en exil, d'abord en Suisse, puis aux USA. Sa comédie *Dr med. Hiob Prätorius* fut représentée en février 1943.
1287. Dans les années 1930, le drame historique, tirant ses thèmes de l'histoire universelle, se répandit de plus en plus. Les drames de Max Geilinger (1884–1948), Max Gertsch (1893–1979), Carl Albrecht Bernoulli (1868–1937), Gottlieb Heinrich Heer (1903–1967) et Alfred Flückinger (1898–1983) se déroulaient en Allemagne, en Russie ou en Espagne, plus souvent encore en France et en Angleterre. Ces auteurs choisissaient toutefois souvent des thèmes secondaires. A l'époque de la *Geistige Landesverteidigung*, de nombreux dramaturges suisses se mirent à puiser leurs sujets dans l'histoire suisse. Tel fut le cas, entre autres, d'Arnold H. Schwengeler. Les sujets historiques servaient également de prétexte aux romanciers de l'époque pour se dispenser de s'intéresser au monde contemporain. Certains parmi eux devinrent des auteurs de best-sellers : Emmanuel Strickelberger (*Der Reiter auf dem fahlen Pferd*, 1937) et John Knittel (*Abd-el-Khader*, 1930, *El Hakim*, 1936). Ce dernier devint particulièrement populaire grâce au mélange de thèmes historiques et exotiques. Klaus PEZOLD (éd.), *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*, Berlin, Volk und Wissen, 1991, pp. 104–111.
1288. «[...] bombastisch und falsch pathetisch». *Berner Tagwacht*, *loc. cit.*
1289. *Hab mich lieb* avec Marika Röck, Broadway-Melodie 1938.
1290. *Die goldene Stadt*.
1291. *Der Seewolf*, *Der Ruf der Wildnis*.
1292. *Gangsters-Heimkehr*, *Der Verdacht* (Hitchcock), *G-Men-Jagd*.
1293. *Der Bund*, 2 février 1943.
1294. Le correspondant de la *Berner Tagwacht* du 2 mars 1943 parle de la propagande en faveur de la pièce.

1295. « [Statistischer] Rückblick » [1942/43], in : *Berner Theaterzeitung*, 28^e année, Spielzeit 1942/43, n° 37.
1296. En 2000, il y eut, après 57 ans, une représentation de la *Tragédie*, réalisée à vrai dire par une troupe hongroise.
1297. Radio Lausanne diffusa la *Tragédie* une seconde fois le 13 avril 1965 dans la nouvelle adaptation poétique de Jean Rousselot.
1298. Elle ne sera publiée qu'en 1960.
1299. En ce qui concerne la Suisse, nous n'avons recensé aucune forme de réception de 1943 à nos jours, si ce n'est cinq articles de presse, tentant d'attirer l'attention sur la *Tragédie* ou réagissant à des mises en scène en Autriche et en Allemagne. Les deux derniers de ces articles commentent une représentation hongroise ayant eu lieu à Bâle les 18 et 19 février 2000.
1300. Notons, à titre d'exemple, que l'opéra de la ville d'Essen fut rouvert le 29 décembre 1950, le *Schillertheater* de Berlin-Ouest le 5 septembre 1950, le *Stadttheater* d'Aachen le 23 décembre 1951, la *Berliner Volksbühne* le 21 avril 1954. L'opéra *Unter den Linden* de Berlin-Est ne rouvrit ses portes qu'en septembre 1955. La réouverture de l'opéra de Hambourg, du *Burgtheater* et de l'opéra de Vienne suivit en octobre et novembre de la même année.
1301. « Was sollte die *Tragödie des Menschen* gegen die menschlich ungeheuerere *Tragödie der Tyrannei*, der *Barbarei*, des *Krieges*, der *Millionen von zerbrochenen, gemarterten und vergasten Menschen* ? Damals war für viele die *Schöpfung* fragwürdig geworden, das *Paradies*, der *Mensch* und alle *Geschichte*. Was da noch irgendwie nach *Heilung*, *Zuspruch*, ja nach *Kampf um den Sinn des Daseins* aussah, war *verdächtig* und von *vornherein als undichterisch qualifiziert* ». Rudolf HENZ, « Die *Tragödie des Menschen* », in : *Gastspiel des Burgtheaters, Die Tragödie des Menschen, Schauspiel von Imre Madách, Programmheft*, Wien, Agens-Werk, Geyer & co, 1967, p. 13.
1302. Tout comme Arnold Zweig et Anna Seghers, Bertolt Brecht choisit de s'installer en République Démocratique Allemande, mais son œuvre ne fut nullement exclue pour autant d'Allemagne fédérale. *La Bonne Âme de Séchouan* y fut représentée le 16 novembre 1952 à Francfort, quatre ans avant sa première en RDA, sa *Vie de Galilée* fut jouée à Cologne en 1955.
1303. Son *Jeremias* fut représenté le 12 juin 1954 à Bad Hersfeld.
1304. Il est décédé en 1938. Son drame *Graf von Ratzenburg* fut représenté pour la première fois à Nuremberg, le 25 novembre 1951.
1305. Marianne KESTING, « Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs », in : Manfred DURCZAK (éd.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart, Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, Reclam, 1971, pp. 76–98.
1306. Heinrich VORMWEG, « Deutsche Literatur 1945–1960 : Keine Stunde Null », in : DURCZAK (éd.), *op. cit.*, p. 27.

1307. VORMWEG, *op. cit.*, p. 27.
1308. DABEZIES, *op. cit.*, p. 222 sq.
1309. Peter DEMETZ, « Zur Situation der Germanistik : Tradition und aktuelle Probleme », in : DURCZAK (éd.), *op. cit.*, p. 326.
1310. Bert Herzog, Viktor Suchy et Heinrich Bacht.
1311. Hans-Edwin FRIEDRICH, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1995, p. 36 (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Cahier spécial, n° 7).
1312. Burghard DEDNER, « Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechstücks seit 1965 », in : DURCZAK (éd.), *op. cit.*, p. 135 ; Heinz SCHWITZKE, *Das Hörspiel, Dramaturgie und Geschichte*, Köln-Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1963, pp. 257–396.
1313. En 1950, trente-neuf premières de films ont lieu contre trois premières de pièces de théâtre, quatre d'opéras et deux d'opérettes. En 1959, le nombre de premières de films augmente considérablement (soixante-quatorze premières de films), alors que seulement deux nouvelles mises en scène de pièces de théâtres et neuf adaptations d'opéras sont recensées. « Die 50-er Jahre in Wort und Bild », disponible sur : <<http://www.oldie-52.de/unterhaltung>> 1–50, (page consultée le 17/07/2006).
1314. *City lights*, sortit en 1951, *Modern Times* en 1956, *The Kid* en 1957.
1315. Parmi les productions d'écrivains n'ayant pas opté pour le retour en RDA, les romans de Thomas Mann, installé en Suisse, étaient certes publiés, mais les œuvres de Hermann Broch, Robert Musil, Günther Grass, Uwe Johnson et Martin Walser restèrent inconnus du public est-allemand. Les romans et récits de Kafka parurent tardivement en 1965 dans une édition unique. Jörg B. BILKE, « Die Germanistik in der DDR : Literaturwissenschaft in gesellschaftlichem Auftrag », in : DURCZAK (éd.), *op. cit.*, p. 373.
1316. En Allemagne de l'Ouest en revanche, la réédition de Heine ne commence qu'en 1969.
1317. BILKE, *op. cit.* p. 374 sq.
1318. La notion d'utopie étant rejetée par la théorie marxiste, on eut recours en Union Soviétique à l'expression « fantastique scientifique », traduit en allemand par « wissenschaftliche Phantastik ». FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 258.
1319. Dès 1946, le succès du roman *Der Tunnel* de Bernhard Kellermann, édité pour la première fois en 1913, prouve l'intérêt pour le genre de l'utopie. Mais l'engouement proprement dit était né en RDA avec la parution en 1957 du roman d'Efremov, *La nébuleuse d'Androma*.
1320. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 257.
1321. József REVAY, « Madách Imre : Az ember tragédiája », in : Imre MADÁCH, *Az ember tragédiája*, Budapest, Magyar Helikon, 1960, p. 195.

1322. Après avoir déjà été bannie des scènes hongroises durant les cinq dernières années du régime fasciste de Miklós Horthy. Lajos KANTOR, *Száz éves harc 'Az ember tragédiája' -ért*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, p. 79 (Irodalomtörténeti Füzetek, Cahiers d'histoire littéraire).
1323. Une toute première analyse marxiste avait été faite onze ans auparavant par l'historien hongrois communiste Elek Bolgár, exilé, depuis la chute de la Commune de 1919 d'abord à Vienne et à Berlin, puis en Union Soviétique, tout comme Imre Nagy et György Lukács. Son étude mettant en évidence les contradictions de Madách dans la *Tragédie* fut publiée en 1940 dans *Új hang (Nouvelle voix)*, revue littéraire et sociale hongroise paraissant à Moscou.
1324. Waldpafel mit en effet en lumière la critique virulente du capitalisme présente dans le tableau de Londres et affirma que le dénouement du drame encourage à la lutte pour le progrès.
1325. Dans les années 1945–1957, Lukács était considéré comme le fondateur de la science littéraire marxiste, reléguant dans l'ombre son unique prédécesseur allemand, Franz Mehring, et gagnant un disciple de taille en la personne de Hans Mayer. Dès 1945–1949, dans la période précédant la fondation de l'Allemagne de l'Est, six ouvrages de Lukács avaient été publiés par la maison d'édition *Aufbau*. D'autant plus fracassante fut sa chute, décrétée en 1957, qui entraîna d'ailleurs celle de son disciple est-allemand. BILKE, *op. cit.*, p. 370.
1326. En effet, malgré les griefs marxistes élevés contre la *Tragédie*, une nouvelle mise en scène avait été réalisée en janvier 1955. L'enthousiasme qu'elle provoqua – en l'espace de deux mois 43 représentations se succédèrent – fit craindre aux autorités que l'image négative du socialisme n'en soit l'origine. Pendant des semaines, la menace d'une interdiction plana et la réponse idéologique ne tarda pas : dès le mois de mars, un quotidien publia la prise de position de Lukács.
1327. György LUKÁCS, « Madách tragédiája », in : *Szabad Nép* [Peuple libre], 27 mars 1955, 2 avril 1955.
1328. Hans KOCH, *Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie*, Berlin (Est), 1959.
1329. Josef Waldpafel l'affirme, sans toutefois renvoyer au journal ou à l'ouvrage dans lequel cette critique de Mehring avait été publiée. WALDPAPFEL, *op. cit.*, p. 387.
1330. Directeur artistique en chef (Chefdramaturg) du théâtre d'Iéna, professeur de littérature et directeur de thèse de Wolfgang Margendorff à l'Université d'Iéna. Voir *supra*, p. 238 sq.
1331. NEDDEN, *op. cit.*, p. 26.
1332. Nous en parlerons dans le chapitre consacré à la réception d'après-guerre en Autriche.

1333. Otto C. A., zur NEDDEN, « Imre Madách – der Prophet aus Ungarn », in : *Europäische Akzente, Ansprachen und Essays*, Wuppertal-Barmen, Fr. Staats, 1968.
1334. Voir la lettre de C. A. zur Nedden adressée à l'auteur de ce travail, annexe n° 40.
1335. *Új Ember*, 16 mai 1963 ; *Esti Hirlap*, 5 juin 1963.
1336. Fils d'un sous-officier de l'armée austro-hongroise, Thurn (1913–2002) maîtrisait le serbe, le hongrois, le slovaque et le tchèque. Ayant servi comme interprète dans la *Wehrmacht*, il fut emprisonné de 1945 à 1952. Il commença son activité de traducteur littéraire en 1961 par la traduction d'un roman de l'écrivain Ivo Andrić (écrivain croate, lequel commença à écrire en croate et a évolué par la suite vers le serbe, en se déclarant yougoslave). De 1956 à 1989, il fut lecteur de hongrois à l'Institut finno-ougrien de Hambourg.
1337. Une centaine d'étudiants hongrois qui avaient fui la Hongrie après l'échec du soulèvement furent accueillis à l'université de Hambourg où Hans Thurn fut chargé de leur dispenser des cours de langue allemande. A la même époque, l'Université de Hambourg s'ouvre à la culture hongroise. En 1956 y est créé un département des langues finno-ougriennes. L'initiateur en est Gyula Farkas, (1894–1958), linguiste et historien de la littérature que nous avons mentionné au chapitre précédent. Directeur de l'Institut hongrois de Berlin depuis 1928, il devint en 1947 chef de l'Institut finno-ougrien de l'Université de Munich, puis de Göttingen où il édite les revues *Ungarische Jahrbücher* et *Ural-Altäische Jahrbücher*.
1338. Nous l'avons mentionné comme co-auteur d'un dictionnaire du drame. Voir *supra* p. 238, note 1222.
1339. Les rôles de Faust et de Mephisto étaient tenus par Wil Quadflieg et Gustav Gründgens. Le succès de cette mise en scène fut tel qu'elle fut adaptée au cinéma quatre ans plus tard.
1340. György RADO, « Az ember tragédiája új állomásai » [Les nouvelles étapes de la Tragédie de l'homme], in : *Látóhatár*, 1967, n° 5 et 6, p. 550.
1341. Sa mise en scène moderne du *Urfaust* à Berlin-Est (1952) et son adaptation des *Brigands* (1968) à Hambourg firent scandale. Il quitta la RDA en 1953.
1342. Alajos NAGY, « Die Tragödie des Menschen », in : *Cultura Hungarica*, n° 3, Erlangen, Verband der ungarischen Studenten in der Bundesrepublik, 1965, p. 1.
1343. *Ibid.*, p. 10.
1344. *Ibid.*, p. 26.
1345. RADO, « Az ember tragédiájáról Németségban. Magyar svábok vagy németek », [Au sujet de la *Tragédie de l'homme* en Allemagne. Des Souabes hongrois ou des Allemands], in : *Magyar Hirlap, Fórum*, irodalmi melléklet, juin 1991.

1346. Inge SANTNER, « Wiens Festival der vielen Möglichkeiten. Ost und West kommen zum Musentreffen », in : *Berliner Morgenpost*, 21 mai 1967 ; Erik Graf WICKENBURG, « Der ungarische Faust. Tragödie des Menschen von Imre Madách – Uraufführung in Wien », in : *Die Welt*, 31 mai 1967.
1347. *Hannoversche Presse*, 26 mai 1967.
1348. « [...] ein bedeutendes Werk der Weltliteratur, steht als besondere Kostbarkeit auf dem Festspiel-plan ». SANTNER, *op. cit.*
1349. Il se réfère en effet à la scène de la terre refroidie, omise dans la mise en scène viennoise. Ayant travaillé à la *Frankfurter Zeitung* de 1928 à 1942 comme rédacteur du supplément culturel, il est probable qu'il ait eu connaissance de la mise en scène de Francfort en 1940.
1350. « Es ist mehr als ein Echo auf Goethe und Hegel, mehr als ein verstaubter, [...] Klassiker ». *Hannoversche Presse*, 26 mai 1967.
1351. Nous le rencontrerons à Vienne en 1964 en tant qu'auteur d'une étude consacrée à Madách.
1352. Sándor KIBÉDI VARGA, *Die Tragödie der Ideen. Gedanken zur Interpretation des ungarischen Faust*. München, Verlag Uni-Druck, 1974. Cette étude avait été publié d'abord en Hollande, in : *Philosophia Reformata*, 32^e année, 1967, t. I, pp. 1–12.
1353. « Die Ideen werden, infolge der Schwachheit der menschlichen Natur nur unvollkommen, nur verzerrt verwirklicht ». *Ibid.*, p. 3.
1354. Voir *supra*, p. 54.
1355. Voir *supra* p. 155.
1356. *Meyers Großes Personenlexikon*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 1968.
1357. L'omission de la *Tragédie* dans cet ouvrage, alors que son auteur avait figuré parmi les critiques favorables à l'œuvre lors de sa représentation à Berlin en 1939, prouve que les succès sur les scènes du Troisième Reich ont constitué un frein à sa réception ultérieure en Allemagne. Voir *supra* p. 229.
1358. Voir *supra* p. 238.
1359. H. W. EPPELSHEIMER, *Handbuch der Weltliteratur*, Würzburg, Stütz AG, 1960.
1360. Johann ANDRITSCH (éd.), *Die ungarische Geisteswelt von der Landnahme bis Babits*, Baden-Baden, Holle Verlag, 1960, p. 216 sq. (Geist des Abendlandes).
1361. Elève de Gyula Farkas, professeur de littérature hongroise à Göttingen (voir *supra*, p. 214 sq.), Schlachter était hungarologue et spécialiste d'autres langues finno-ougriennes.
1362. Wolfgang SCHLACHTER, « Die ungarische Literatur », in : *Kindlers Literaturlexikon*, München, DTV, 1974, t. 2, p. 523.

1363. La période de la mise en accusation de Madách se termine en 1959, date à laquelle Tamás Major, l'un des trois metteurs en scène de 1955, produit une représentation en plein air à Szeged.
1364. *Esti Hírlap*, 10 mai 1961.
1365. Mátyás Varga (1910–2002) fut peintre et scénographe du Théâtre national de Budapest.
1366. *Meyers Neues Lexikon*, Leipzig, VEB, Bibliographisches Institut, 1963.
1367. *Magyar Nemzet [Nation hongroise]*, 8 octobre 1970.
1368. Une étude de Waldapfel avait fourni la preuve que l'écrivain socialiste Maxime Gorki, tombé en disgrâce en 1922, puis réhabilité en 1936, avait joué un rôle éminent dans la découverte de la *Tragédie* en Russie. WALDAPFEL, « Gorkij és Madách », in : *Kortárs [Contemporain]*, février 1958.
1369. Le 19 octobre de la même année, le *Deutsches Theater* est en tournée à Budapest, où il donne *Nathan le sage*.
1370. *Magyar Nemzet*, 6 octobre 1970.
1371. En 1957 parut la première version de l'adaptation de la traduction de Jenő Mohácsi par Géza Engl, chez l'éditeur Corvina à Budapest. Ecrivain et traducteur bilingue, Engl (1894–1999) fut rédacteur de l'éditeur Corvina pendant trente ans. Son adaptation connut, sous cette forme, trois rééditions, en 1959, 1964 et 1967. Une seconde adaptation plus fondamentale parut en 1970, et fut rééditée 4 fois, en 1977, 1982, 1983 et 1994.
1372. Voir *supra* p. 265.
1373. Rappelons qu'en 1937 la censure national-socialiste, craignant que le public n'interprète le tableau du phalanstère comme une satire de l'Etat nazi, avait exigé que la scène soit transformée en une satire ouverte de l'Etat soviétique. Voir *supra* p. 223.
1374. *Film Színház Muzsika*, 10 octobre 1970.
1375. Helmut ULRICH « Vision vom Sieg der Hoffnung. Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* als Gastspiel des Nationaltheaters Budapest », in : *Berliner Zeitung*, 8 octobre 1970.
1376. Cf. la condamnation de deux films de Günter Kuhnert en raison du scepticisme qui s'en dégage. Fritz J. RADDATZ, « Zur Entwicklung der Literatur in der DDR », in : DURCZAK (éd.), *op. cit.* p. 359.
1377. « [...] trotz pessimistischer Akzente bleibt Madách auf humanistischen Positionen und lässt das Stück mit einer Perspektive enden, mit den Worten : Kämpfe und vertraue ». Christoph TRILSE, Klaus HAMMER, Rolf KABEL et al. (éds), *Theaterlexikon*, Ost-Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1977, p. 347.
1378. C'est la démarche adoptée par György Lukács et József Waldapfel.
1379. DABEZIES, *op. cit.*, p. 235.
1380. Bertolt BRECHT, « Thesen zur Faustus-Diskussion », in : *Sinn und Form*, 1953, n° 3–4, pp. 194–197.

1381. Adolf DRESEN, « Der Fall *Faust*. 1968. Der letzte öffentliche Theater-Skandal in der DDR », in : *Freitag* 47, 19 novembre 1999.
1382. C'est l'année de la dernière reprise de la mise en scène de Hermann Röbbeling au *Burgtheater*.
1383. Selon le témoignage d'un journal allemand de Budapest, il y eut, après la mise en scène bernoise de 1943, encore une représentation à Judenburg (Autriche). Réalisée par les élèves de la *Schülerakademie*, probablement vers la fin de la guerre, elle ne trouva aucun écho dans la presse. Dezső KERESZTURY, « Die Tragödie des Menschen », in : *Budapester Rundschau*, 2 juin 1967.
1384. Ce n'est que le 15 mai 1955 qu'un contrat d'Etat « portant rétablissement d'une Autriche indépendante et démocratique » est signé par les représentants de l'Union soviétique, des Etats-Unis, du Royaume-Uni, de la France et de l'Autriche. Quelques mois plus tard, le 26 octobre 1955, le Conseil national autrichien adopte la Loi fédérale constitutionnelle par laquelle l'Autriche « déclare de son plein gré sa neutralité permanente » (art. I), en contrepartie de réparations de guerre (jusqu'en 1964).
1385. *La bonne âme de Séchouan* est certes mise en scène en 1946, mais une véritable campagne anti-Brecht débute dès 1948. Kurt PALM, *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht in Österreich*, Berlin, Henschel, 1984.
1386. « die bösen und unbequemen Zeitgenossen : die Bruckner, Brecht, Zuckmayer, Horváth, Csokor, Hochwälder betten wir einstweilen in die kühle Gruft ». Cité par Peter ROESSLER, « Die Rekonstruktion eines Genres. Theaterpublizistik im 'Neuen Österreich' », in : Hilde HAIDER-PREGLER et Peter ROESSLER (éds.), *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, Wien, 1997, p. 340.
1387. Voir, par exemple, les revues *Plan* et *Neue Wege*.
1388. Hermann BAHR, *Austriaca*, 1911.
1389. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Preusse und Österreicher*, 1917. Afin de nuancer la position de Hoffmannstahl, précisons qu'en 1928 il se considérait non pas comme écrivain autrichien, mais comme écrivain allemand vivant en Autriche. Albert BERGER, « Zur Funktion des Begriffs der 'österreichischen Literatur' », in : Sigurd Paul SCHEICHL et Gerald STIEG (éds.), *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*, Französische und österreichische Beiträge. Akten der Jahrestagung 1982 der französischen Universitätsgermanisten (A. G. E. S.) in Innsbruck, Innsbruck, 1986, p. 26.
1390. Richard SCHAUKAL, *Österreichische Züge*, 1919.
1391. Oskar A. H. SCHMITZ, *Der österreichische Mensch*, 1924.
1392. Anton WILDGANS, *Rede über Österreich*, 1929.
1393. Leopold ADRIAN, *Österreich im Prisma der Idee*, 1937.
1394. Gerhard BAUMANN, *Franz Grillparzer. Sein Werk und das österreichische Wesen*, 1954 ; id., *Spectrum Austriae*, 1957.

1395. Helmut OLLES, *Gibt es österreichische Literatur ?*, 1957
1396. Josef STRELKA, *Wesen der österreichischen Literatur*, 1961.
1397. Kurt ADEL, *Dichtung*, 1964.
1398. Walter WEISS, « Die Literatur der Gegenwart in Österreich », in : DURCZAK (éd.), *op. cit.*, p. 388.
1399. BERGER, *op. cit.*, pp. 25–39.
1400. Gerhard WAHL, « Die Tragödie des Menschen, Imre Madách : Mensch, Dichter und Kämpfer », in : *Die Furche*, 10 janvier 1959.
1401. Célèbre historien, publiciste et auteur autrichien, puis, après la guerre, rédacteur de l'hebdomadaire *Die Furche* (1946–1961), Heer (1916–1983) s'était distingué pendant l'occupation allemande par la fondation d'un groupe de résistance chrétienne qu'il cherchait à rapprocher d'autres opposants aux national-socialisme, communistes et syndicalistes.
1402. « Es ist eigentlich erstaunlich, dass der Film diese Dichtung noch nicht entdeckt hat. Bei der unendlichen Fülle an Gedanken und dichterischen Visionen, die sie enthält, und den Möglichkeiten, die der Film bietet, müsste ein kongenialer Regisseur ein Kunstwerk daraus gestalten können, das des großen Vorbildes würdig wäre ». WAHL, *op. cit.*
1403. *Népszava*, 5 mai 1959; *Kisalföld*, 5 mai 1959; *Esti Hírlap*, 6 mai 1959 et *Somogyi Néplap*, 5 décembre 1959.
1404. Né à Leipzig, Ernst Häussermann (1916–1984) est le fils d'un comédien du *Burgtheater*, Reinhard Häussermann. De 1933 à 1939, il joue au *Burgtheater*, dans des films et travaille déjà comme metteur en scène de théâtre, de radio et de films. En 1939, il émigre aux Etats Unis, où il devient collaborateur étroit de Max Reinhardt (1939–1943). Il revient en Autriche en 1946 où il prend la direction du *Burgtheater* (1959–1968). En 1966, il termine sa thèse de doctorat sur Max Reinhardt.
1405. *Kisalföld*, 5 mai 1959.
1406. Il s'agit de l'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre du dramaturge hongrois László Bús Fekete, *Címzett ismeretlen [Destinateur inconnu]*, qui connut un immense succès.
1407. Nous avons évoqué son projet de mettre en scène la *Tragédie*, *supra* p. 172 sq.
1408. Adolf Rott (1905–1982) fut metteur en scène (1937–1951), premier metteur en scène (1951–1954), puis directeur du *Burgtheater* (1955–1959). Après l'abandon de son poste de direction, Rott travailla pendant trois ans comme *Gastregisseur* dans divers théâtres de la RFA pour devenir premier metteur en scène de l'opéra allemand à Düsseldorf en 1962.
1409. Viktor SUCHY, *Literatur in Österreich von 1945 bis 1970. Strömungen und Tendenzen*, Wien, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1973, p. 48 sq.
1410. Ecrivain autrichien, Hochwälder (1911–1986) avait percé pendant les années de son exil suisse.

1411. DABEZIES, *op. cit.*, p. 249.
1412. *Ibid.*
1413. Friedrich HEER, « *Faust – der erste Teil* », in : *Die Furche*, Wien, 17 juillet 1948, p. 10.
1414. Voir *supra* p. 5, note 10.
1415. Né en 1933 à Hanovre, Lotze avait étudié la philosophie à Berlin-Ouest et à Innsbruck. Sa thèse sur Madách lui valut le premier prix parmi les travaux de recherche sur les littératures du Sud-Est européen.
1416. LOTZE, *op. cit.*, p. II.
1417. Voir *supra*, p. 127, note 630.
1418. Manon MAREN-GRIENBACH, « Morphologische Methode », in : id., *Methoden der Literaturwissenschaft*, München, Francke, 1973, pp. 68–79.
1419. Lotze développe ici ce que Menyhért Palágyi avait affirmé le premier (voir *supra* p. 50, note 254) et ce que Wolfgang Margendorff avait signalé brièvement.
1420. Voir *supra*, p. 117 sq., p. 120, p. 158 sqq.
1421. Elle n'a jamais été publiée. Nous avons pu la consulter grâce à l'éditeur de théâtre, Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co, qui a mis à notre disposition son exemplaire. Nos renvois se réfèrent à ce texte. (Cité par la suite : HENZ.)
1422. Poète et écrivain religieux, Henz (1897–1987), est l'auteur de poèmes, de drames, de romans et de pièces radiophoniques. Depuis 1932 il était directeur scientifique de la radio autrichienne (RAVAG). Après une mise en quarantaine par les nazis de 1938 à 1945, il devint directeur du programme du RAVAG (1945–57) et éditeur de la revue littéraire *Wort in der Zeit* (1955–1966). Dans son épopée en vers *Der Turm der Welt* (commencée en 1943), il soumet l'Etat fasciste à une critique sévère, dans son roman utopique *Das Land der singenden Hügel* (1953) l'époque où il vit.
1423. « [...] grosse religiöse Weltanschauungsdramatik ». SUCHY, *op. cit.*, p. 52.
1424. *Ibid.*
1425. Il réduit la traduction de Mohácsi de 205 à 110 pages. Notons, parmi les nombreuses omissions, celle de la danse des morts, à la fin du tableau de Londres.
1426. Femme de l'esclave mourant, Ève crache sa haine contre le pharaon tyrannique et le traite néanmoins de fou au moment où il libère les esclaves. HENZ, p. 20. Chez Madách, elle est prostrée devant son époux mourant et la libération de ses compagnons de souffrance l'apaise. Autre exemple : dans la version de Henz, les esclaves libérés ne prennent pas conscience de leur bonheur, alors que chez Madách ils poussent des cris de joie. Cette liberté prise par rapport à l'original permet à Henz de motiver la proposition de Lucifer d'emmener Adam dans un pays où le peuple aime la liberté.

1427. Ainsi fait-il dire à Adam-Kepler : « Liegt das Böse in der Natur des Weibes ? Liegt es in der Zeit oder daran, dass wir das Gesetz in uns noch nicht kennen ? » (p. 61). Or, Madách peint un portrait plutôt positif de la femme, affirmant qu'elle est bonne. Plus grave encore est la suppression du passage où Kepler exalte la Révolution française (p. 69).
1428. *Ibid.*, p. 84.
1429. *Ibid.*, p. 87.
1430. Il la considère comme une grande œuvre de la littérature universelle. Rudolf HENZ, « Die Tragödie des Menschen », p. 11.
1431. « [...] in einer Zeit, in der Philosophen und Alltagsmenschen, alle ' Realisten ' zumindest, an einen immerwährenden Fortschritt der Menschheit glauben [...] ». *Ibid.*, p. 14.
1432. « [...] der nicht im Absurden endet und schon gar nicht im totalen Nihilismus ». *Ibid.*
1433. « wird mit dem Schlusswort der *Tragödie* : ' Mensch, kämpfe und vertraue ! ' gestärkt. Kann es für uns heute, vor einer sehr düsteren Zukunft, einen stärkeren, einen anderen Zuspruch geben ? » *Ibid.*, p. 13.
1434. *Élet és irodalom*, 1963, n° 33 ; *Film Színház Muzsika*, 11 janvier 1963 ; *Új Ember*, 28 juillet 1963 ; *Pesti Hírlap*, 12 novembre 1963. Ce dernier relate la visite d'une semaine d'une délégation de journalistes autrichiens à Budapest. Ses membres assistèrent à une représentation de la *Tragédie*, après avoir lu l'œuvre dans la perspective de la représentation prochaine au *Burgtheater*.
1435. Depuis 1922, ce théâtre était la deuxième scène du *Burgtheater*.
1436. Voir le programme, annexe, n° 42.
1437. Tibor SIMANYI, « Imre Madách und seine ' Tragödie des Menschen ' », in : *Österreichische Osthefte*, (Tirage à part), 1964, p. 122.
1438. Ce constat vaut également pour l'Allemagne fédérale. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 304.
1439. La même année paraît à Vienne une traduction-fantôme, sous la plume de Claude d'Acy, alias Jenő Kerpel. Nous la qualifions ainsi en raison de l'incertitude qui l'entoure. Selon le répertoire des traductions de la *Tragédie*, actualisé en 1995 par Mihály Praznovszky, c'est une traduction complète. A en croire Tibor Fazekas, auteur d'une bibliographie des traductions allemandes des œuvres de la littérature hongroise, il s'agit uniquement de la traduction du treizième tableau, publiée à Vienne et Stuttgart. FAZEKAS, *op. cit.*, n° 1339. Plusieurs précisions apportées par cette bibliographie permettent d'affirmer qu'elle est davantage digne de confiance.
1440. Entre 1946 et 1978, Ambros (1910–1979) avait arrangé environ 200 pièces radiophoniques.
1441. Des œuvres musicales de Yougoslavie, Hongrie et Tchécoslovaquie y furent présentées.

1442. Erfurt était à cette époque le directeur de la *Stiftsruine* de Bad Hersfeld (1966–1975).
1443. La représentation, interrompue par un entracte après le septième tableau, dure 2 heures 45.
1444. Rappelons que dans la *Tragédie*, le progrès scientifique ne réussit pas à compenser le refroidissement de la terre, lequel aboutit à une dégénérescence du genre humain et fait sombrer Adam dans le désespoir.
1445. Janssens (1934–1998) était un compositeur allemand, particulièrement fécond dans le domaine de la musique sacrée. Il avait également composé la musique du *Faust II* de Bad Hersfeld.
1446. Voir la première page du programme, annexe n° 43.
1447. Comédien berlinois, Sébastian Fischer (*1928) était également acteur de cinéma et de télévision.
1448. Né en 1931 à Freiburg en Allemagne, Sonja Sutter débuta sur des scènes allemandes. Depuis 1959, elle est membre du *Burgtheater* et se produit aux *Salzburger Festspiele*.
1449. Viennois d'origine hongroise (son vrai nom est A. Takács), Trojan (1914–1992) fut membre du *Burgtheater* de 1938 à 1991, participa aux *Salzburger Festspiele* et travailla à la radio ainsi que pour le cinéma.
1450. Voir la photographie représentant les trois comédiens, annexe n° 44.
1451. *Allgemeine Zeitung*, 9 juin 1967.
1452. « Pseudomodernismus. Nicht ernst nehmen. Schnell vergessen ». Paul BLAHA, « Die Tragödie eines Stückes. Gestern an der Wien : ' Burg ' mit der ' Tragödie des Menschen ' zu den Festwochen », in : *Kurier (Morgenausgabe)*, 23 mai 1967.
1453. G. OBZYNA, « Mit Jazzmusik geht auch nicht alles besser. », in : *Express (Morgenausgabe)*, 23 mai 1967.
1454. Paul Blaha (1925–2002) était journaliste, critique et directeur d'un théâtre progressiste.
1455. « Die Musik ist hübsch, doch sie passt nicht [...] Eine römische Orgie wird zur Pein, Rudolfs des zweiten Hof gehorcht kabarettistischem Zeremoniell. Das Revolutionsbalett ersäuft im Operettenblut ». BLAHA, *op. cit.*
1456. « Wir sahen Ulrich Erfurts Henzschen Madách. Wir sahen die modernistische Einrichtung einer Nachdichtung. Das Ergebnis war denn auch zwiespältig ». *Ibid.*
1457. « [...] die Zwangsjacke der Stilisierung [...] erstickt alles Menschliche ». OBZYNA, *op. cit.*
1458. « Die letzte Burgtheaterinszenierung wirkte wie eine Pflichtübung, an deren Chancen keiner der Mitwirkenden so recht glauben wollte ». Friedrich SCHREYVOGEL, « Der ungarische *Faust*. Burgtheater im Theater an der Wien : Die *Tragödie des Menschen* von Imre Madách in der Nachdichtung von Rudolf Henz », in : *Wiener Zeitung*, 24 mai 1967.

1459. « S. Fischer und Sonja Sutter haben verwerfliche römische Chansons vorzutragen, ohne gerade zum Singen geboren zu sein ». OBZYNA, *op. cit.*
1460. « Erfurt hat auch hier seine Verfremdungsmethode angewandt, die er am Hersfelder Faust ausprobiert hatte ». Erich Graf WICKENBURG, « Der ungarische *Faust. Tragödie des Menschen* von Imre Madách – Uraufführung in Wien », in : *Die Welt*, 1^{er} juin 1967.
1461. « Doch diese Revue, diese Show eines Menschheitserlebnisses packt nicht, rührt nicht. Bleibt Bildungstheater ». OBZYNA, *op. cit.*
1462. JÄRG, « Ein Prophet – nach hundert Jahren. Theater an der Wien : *Die Tragödie des Menschen* von Imre Madách », in : *Volksblatt*, 24 mai 1967.
1463. Piero RISONDO, « Revue statt Menschenhass. Die Burg an der Wien : *Die Tragödie des Menschen* neu bearbeitet und inszeniert », in : *Presse*, 24 mai 1967.
1464. Le *Burgtheater* avait certes représenté une pièce de Brecht dès 1946, mais sa réception fut aussitôt interrompue pour deux décennies. Un seul théâtre viennois, le *Neues Theater an der Scala*, présentait régulièrement des pièces de Brecht. Après sa fermeture en 1956, il n’y eut plus aucune mise en scène de Brecht à Vienne jusqu’en 1963.
1465. Ernst Häussermann, directeur du *Burgtheater* jusqu’en 1968, était un ennemi farouche de Brecht. Pour cette raison, *La vie de Galilée* avait été adaptée contrairement aux intentions de Brecht et précédée par la pièce anti-brechtienne de Günther Grass *Les Plébéiens répètent l’insurrection*. PALM, *op. cit.* ; Cf. le courriel de Kurt Palm à l’auteur de ce travail.
1466. Dramaturge, journaliste et traducteur, Piero Rismondo (1905–1989) reçut le *Österreichischer Staatspreis für Kulturpublizistik* (1979) et le *Österreichischer Staatspreis für literarische Übersetzer* (1986).
1467. « Madách hat seine zweifellos echt empfundenen, vom Weltekel erfüllten Visionen in epigonale und eklektische Formen gekleidet [...]. Und der theatralische Leib des Werkes, der ist eben heute das Penible. Eine Art Revue ». RISONDO, *op. cit.*
1468. JÄRG, *op. cit.*
1469. Friedrich Schreyvogel (1899–1976) était professeur de littérature et enseignait au *Reinhardt-Seminar*, avant d’occuper le poste de premier metteur en scène au *Theater in der Josefstadt*, puis de 1959 à 1961 au *Burgtheater*. Les titres de ses drames témoignent de son attachement au catholicisme: *Karfreitag* (1920), *Auferstehung* (1921), *Der ewige Weg* (1921), *Das Mariazeller Muttergottesspiel* (1924), *Der Antichrist* (1921) *Der Sohn Gottes* (1948). Depuis le début de la guerre froide, il était critique littéraire à la *Wiener Tageszeitung*, proche de la *Österreichische Volkspartei (ÖVP)*. En établissant le parallèle entre la *Tragédie* et l’expressionnisme, mouvement philosophique de gauche, Schreyvogel fait preuve d’ouverture d’esprit.

1470. « Nur die konventionelle Form des Stückes[...] verdeckt lange die Einsicht, wie sehr der Pessimismus Madáchs mit den Vorstellungen und dem Weltgefühl des modernen Existentialismus übereinstimmt ». SCHREY-VOGEL, *op. cit.*
1471. ROESSLER, *op. cit.*, p. 353.
1472. Nous avons déjà cité dans ce chapitre le jugement formulé par Schlachter, voir *supra*, p. 264.
1473. Est-ce la connaissance superficielle de la *Tragédie* ou bien l’absence de culture philosophique et littéraire qui en est la cause ? Nous sommes bien en peine de trancher cette question.
1474. « Es wird vermutlich nie möglich sein, das, was den wirklichen Wert des Werkes ausmacht, rein auf die Bühne zu bringen. [...] Den bedeutenden menschlichen Wert herauszufühlen bleibt der Lektüre vorbehalten ». RISONDO, *op. cit.*
1475. BLAHA, *op. cit.*
1476. Edmund Th. KAUER, « Die Menschheitsgeschichte ein Albtraum. Das *Burgtheater* mit Madáchs ‘Tragödie des Menschen’ im Theater an der Wien » in : *Volksstimme*, 24 mai 1967.
1477. « ein gewaltiges Werk », « Dieses Kolossalgemälde behält ihre Gültigkeit ». *Ibid.*
1478. Elisabeth PABLE, « Bildungstheater, modernistisch aufbereitet », in : *Illustrierte Kronenzeitung*, 24 mai 1967.
1479. Depuis les années 1990, de nouvelles recherches ont corrigé cette image négative. Voir Sieglinde KLETTENHAMMER (éd.), *Zwischen Weimar und Wien : Grillparzer – ein Innsbrucker Symposium*, Innsbruck, Institut für Germanistik, 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. t. 45) ; Alfred BARTHOFER, « Kennen Sie den *Armen Spielmann* von Grillparzer ? Anmerkungen zur Grillparzer-Rezeption bei Franz Kafka und Thomas Bernhard », in : Hilde HAIDER PREGLER et Evelyn DEUTSCH-SCHEINEN (éds.), *Stichwort Grillparzer* (Grillparzer-Forum 1), Wien, Böhlau, 1994, pp. 123–132.
1480. *Magyar Nemzet*, 5 juin 1969.
1481. *Kisalföld*, 23 janvier 1970.
1482. PABLE, *op. cit.*
1483. Nous avons déjà observé une volonté de distanciation vis-à-vis de ce grand classique dans les années 1930 en attirant l’attention sur son traitement irrespectueux par des écrivains, qu’ils soient traditionnels ou d’avant-garde. Citons, par exemple, le roman d’Alexander Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1930), truffé de citations de Goethe, la parabole *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941) de Brecht, parodiant la scène de la promenade dans le jardin de Marthe. Leur réception est d’ailleurs en cours dans les années 50/60, tout comme celle du roman plus récent de Thomas Mann, *Lotte in Weimar* (1946), brossant un portrait peu flatteur du *Dichterbürst*.

1484. PABLE, *op. cit.*
1485. Gy. Sebestyén (1930–1990) fait une brillante carrière de journaliste, de traducteur et d'écrivain en Autriche. Editeur des revues *Morgen* et *Pannonia*, auteur de nombreux romans, récits et pièces radiophoniques, il devient président du PEN-Club autrichien en 1983.
1486. Imre MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Übertragung und Bearbeitung von György SEBESTYÉN, Manuskript, Sessler Verlag, Wien–München, 1983, p. 7. Destinée à la représentation, son adaptation est d'abord confiée à l'éditeur théâtral Sessler. Sa publication sous forme de livre est prévue pour 1986 par les éditeurs hongrois et autrichiens, Corvina et Styria, puis, ultérieurement, chez DTV en Allemagne. *Budapester Rundschau*, juin 1984. Voir l'annonce de sa traduction par l'éditeur théâtral Sessler, annexes n° 45 et 46.
1487. « [...] eine Botschaft an den Menschen von heute, an unsere Zeitgenossen sein. [...] Ich habe versucht den Sinn des Textes zu erfassen und auf Deutsch genau zu formulieren. [...] Vor die Wahl gestellt, den Wohlklang wirken zu lassen oder den Inhalt, habe ich mich für den Inhalt entschieden ». *Programmheft der Tragödie des Menschen*, Stadttheater Klagenfurt 83/84, Villach, WA. Knapp KG., 1983, p. 13.
1488. « Sebestyén substituiert den Stil des Originals durch eine moderne Bühnensprache ». Susanne ACHBERGER, *Die 'Tragödie des Menschen' von Imre Madách und drei ihrer deutschen Übersetzungen. Ein Übersetzungsvergleich mit besonderem Bezug auf die inhaltliche Äquivalenz*, Diplomarbeit zur Erlangung des Grades eines Magisters der Philosophie, Université de Vienne (Autriche), 1985, p. 58.
Voici, en guise d'échantillon, l'auto-définition de Lucifer :
- Und hast du denn in deinem Ideal
Die Lücke nicht gesehen, die dich am Ende zwang,
Sie mit der Schöpfung irgendwie zu füllen ?
Luzifer war der Name dieses Zwangs :
Seit Urzeiten der Geist des Widerspruchs.
1489. Hörspieldatenbank des Österreichischen Rundfunks, Details zum Titel « Die Tragödie des Menschen », disponible sur: <<http://www.hoerspiele.co.at/details.php?ID=8353>> (page consultée le 20/09/2004).
1490. Né en 1927 à Oberhausen, Schwarz fait une brillante carrière de metteur en scène de théâtre et de cinéma. En 1966, il connaît un premier grand succès avec son film *Verteidigung eines Totengräbers*, diffusé par la chaîne allemande WDR.
1491. Né en 1928 à Remscheid, Karl-Michael Vogler est un acteur connu de cinéma et de télévision.
1492. Comédienne renommée, Elfriede Irall jouera le rôle principal dans l'adaptation cinématographique d'*Emma Bovary* par Heinz Wilhelm Schwarz (1968).

1493. Rappelons que la mise en scène zurichoise de 1916 avait limité le fond sonore musical aux premier et au troisième tableaux.
1494. Né en 1925, ce metteur en scène et directeur de théâtre autrichien s'était formé dans les années 1950–1955 à Paris où il fréquenta M. Marceau, S. Beckett, E. Ionesco, J. Cocteau et J. Genet. En 1956, il était comédien et metteur en scène au *Theater der Courage* à Vienne, il fonda le *Theater am Fleischmarkt* (1958) et les *Komödienspiele Porcia* in Spittal (1961), puis devint directeur du *Stadtheater* de Klagenfurt (1968–1992). Par un programme varié d'opéras, opérettes, ballets et pièces de théâtre, il avait transformé cette petite scène en un prestigieux théâtre populaire.
1495. Cf. l'interview donnée le 25 juillet 2004 à l'auteur de ce travail.
1496. « [...] ein ebenbürtiger Partner Gottes, ein Revolutionär und Philosoph, [...], dessen Ansichten im Grunde richtig sind ». *Zyklus*, octobre 1983.
1497. Voir deux photographies de scène, annexes n° 47 et 48.
1498. István MORVAY, « Lucifer, a játékmester. Szép Tragédia-előadás Klagenfurtban. Új fordítás. Remek alakítások. Nagy siker », [Lucifer, le maître du jeu. Belle représentation de la *Tragédie* à Klagenfurt. Prestations excellentes. Grand succès], in : *Esti Hírlap*, 10 octobre 1983.
1499. György RADO, « Az ember tragédiája Klagenfurtban » [La *Tragédie de l'homme* à Klagenfurt], in : *Új Tükör* [Nouveau miroir], 23 octobre 1983.
1500. Lothar STRÄTER, « Ungarns Faust ? Nein, Ungarns 1984 », in : *Wiener Zeitung*, 9 octobre 1983.
1501. A. O., « Unsinn – am Beispiel der menschlichen Geschichte », in : *Kärntner Tageszeitung*, 6 octobre 1983 ; *Zyklus*, octobre 1983.
1502. *Magyar Nemzet*, 7 octobre 1983.
1503. « *Tragödie* ohne Fehl und Tadel », in : *Kärntner Tageszeitung*, 8 octobre 1983.
1504. Voir *supra*, p. 285, note 1500.
1505. Cf. l'article « Eine Glanzleistung », in : *Klagenfurter Rundschau*, s. d.
1506. « Geglückte Neufassung », in : *Die Furche*, 12 octobre 1983.
1507. « Thomas Ferkai ist in jeder Hinsicht zu dieser Inszenierung zu gratulieren ». A. O., « *Tragödie* ohne Fehl und Tadel », in : *Kärntner Tageszeitung*, *loc. cit.*
1508. « Ob der Erfolg von Klagenfurt nun den Bann gebrochen hat ? Die Chancen stehen gut. Denn er basiert auf der endlich vollgelungenen Übersetzung. György Sebestyén, [...], hat das Wunder einer zugleich modernen, klaren und poetischen Fassung zustande gebracht ». *Ibid.*
1509. HEINEK, « Zur *Tragödie*-Aufführung des Klagenfurter Stadttheaters », in : *Neue Zeitung*, 2 juin 1984.
1510. En 1893, nous avons observé la situation inverse où les attentes trop élevées avaient conduit à une déception et à une dévalorisation excessive de la *Tragédie*.

1511. Heinz GERSTINGER, « Klagenfurter Welttheater. Die ‘ Tragödie ’, hundert Jahre nach der Uraufführung », in : *Pannonia, Magazin für europäische Zusammenarbeit*, 1983, XI, n° 4, p. 26.
1512. « [...] überraschend aktuelle Schlusszenen ». GERSTINGER, *op. cit.*, p. 26.
1513. « [...] verblüffend heilsichtige Zukunftsdeutung ». Oliver vom HOVE, in : *Die Presse*, 21 octobre 1983.
1514. STRÄTER, *op. cit.* ; GERSTINGER, *op. cit.*, p. 27.
1515. GERSTINGER, *op. cit.*, p. 27.
1516. STRÄTER, *op. cit.* ; Inge SANTNER, « Der Orwell aus dem Jahr 1861. Imre Madáchs ‘ Tragödie des Menschen ’ », in : *Weltwoche*, 8 décembre 1983.
1517. GERSTINGER, *op. cit.*, p. 26.
1518. « Das in seiner Dialektik an Brecht’sche Dramen erinnernde Werk ». A. O., *op. cit.*
1519. Aglaja FEHLE, « Imre Madách, *Die Tragödie des Menschen*. Übertragung und Bearbeitung : György Sebestyén », in : *Verlagsankündigung*, Thomas Sessler, 1982.
1520. SANTNER, *op. cit.*
1521. KASTNER-TRESCHER, « Liebe bis zum Überdruß », in : *Die Tageszeitung*, 8 octobre 1983.
1522. Andreas WEITZER, « Klagenfurt : ‘ Tragödie des Menschen ’. Voll unfreiwilliger Komik », in : *Neue Kronen-Zeitung*, 9 octobre 1983.
1523. GERSTINGER, *op. cit.*, p. 26.
1524. HEINEK, *op. cit.*
1525. Dans l’original, Madách montre Adam en train de construire une cabane.
1526. HOVE, *op. cit.*
1527. « [...] unverkennbar epigonaler Zug ». *Ibid.* ; GERSTINGER, *op. cit.*, p. 26 sq.
1528. *Theaterspiegel*, septembre–octobre 1983, p. 5.
1529. Les journaux et périodiques suivants ont publié des critiques de la mise en scène de Klagenfurt : *Die Presse*, *Die Wochenpresse*, *Wiener Zeitung*, *Neue Zeitung*, *Die Furche*, *Zyklus*.
1530. SANTNER, *op. cit.*
1531. Cette information a été obtenue grâce à un entretien téléphonique, le 6 août 2005, avec Hildegard Koller, présidente des *Burgspiele* de Güssing.
1532. Archiv-Stammblatt W/PM90/30418/1-3 et Archiv-Stammblatt S/PS90/316/1-3, disponible sur : <<http://www.hoerspiele.co.at/>>, (page consultée le 6/06/2006).
1533. Rappelons que ni la diffusion de 1965 ni celle de 1982 n’avaient trouvé le moindre écho médiatique.
1534. <<http://www.hoerspiele.co.at/autor.html>>, p. 1 (page consultée le 08/06/2006).
1535. <<http://www.hoerspiele.co.at/geschichte.htm>>, p. 2 (page consultée le 20/10/2004).

1536. *Vasárnapi Hírek*, 13 janvier 1991.
1537. *Neue Zürcher Zeitung*, 17 avril 2003.
1538. Il eut lieu en 1983 à l’université de Klagenfurt. Voir *supra* p. 285.
1539. ACHBERGER, *op. cit.*
1540. Markus KOTH, *Geschichtsphilosophie in Imre Madáchs « Tragödie des Menschen »*, Diplomarbeit, université de Vienne (Autriche), 1998.
1541. Rappelons l’admiration que le catholique Rudolf Henz vouait à la *Tragédie*. Voir *supra*, p. 274, note 1430.
1542. Cette pièce musicale avait été précédée en 1970 par l’opéra composé à partir de la *Tragédie de l’homme* par György Ránki, élève de Zoltán Kodály. H. H. STUCKENSCHMIDT, « *Die Tragödie des Menschen*. Ránkis Madách-Oper in Budapest », in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1970, sans date précise. Voir annexe n° 49.
1543. Voir la couverture et la page de titre du libretto, annexes n° 50 et 51.
1544. Né en 1947 à Munich, Michael Hamel est connu depuis 1971 par ses tournées internationales comme pianiste et organiste, présentant ses propres compositions. Il est également auteur d’opéras, de symphonies et de l’ouvrage *Durch Musik zum Selbst* (1976). Depuis 1997, il est professeur de composition et de théorie à l’université de musique et de théâtre de Hambourg.
1545. Né en 1935 à Leipzig, Dorn a été metteur en scène à Hanovre, Essen, Oberhausen, Berlin et Munich. Il est également renommé pour ses mises en scène d’opéras, de *L’enlèvement au sérail* de Mozart à l’Opéra d’Etat de Vienne et de *Ariadne à Naxos* de Richard Strauss à Salzbourg.
1546. Né en 1947 à Luxembourg, diplômé du Conservatoire National de Paris et du Mozarteum de Salzbourg, Jeanpierre Faber fut premier chef d’orchestre au *Landestheater* de Salzbourg et assista longtemps Herbert von Karajan aux *Salzburger Festspiele*.
1547. Kurt Peter Hamel (1911–1979) fut comédien, metteur en scène, auteur dramatique et librettiste renommé pour les compositeurs Thomas H. Kessler, Aribert Reimann, Toshiro Mayuzumi, Karl Heinz Wahren et Udo Zimmermann. Claus H. Henneberg (1936–1997) fut le premier metteur en scène lyrique de l’Opéra allemand de Berlin (1971–1976), ensuite intendant général à Kiel, enfin conseiller artistique à l’Opéra de Cologne (1979–1997).
1548. Voir le programme de la première représentation, annexe n° 52.
1549. Le professeur Peter Michael Hamel a mis à notre disposition un grand nombre de documents.
1550. Il y admire la grande actrice Lil Dagover, avec laquelle il travaille plus tard comme metteur en scène à la télévision.
1551. Il s’agit d’Anna Gál, qui l’accompagnera à Alsosztregova et transposera des parties de la traduction de Reitter Podhradzky en allemand moderne.

1552. Le tableau de l'univers était suivi des scènes de la terre refroidie, de Rome, d'Athènes, d'Égypte, de Paris, de Constantinople, du Phalanstère, de Prague, de Londres et enfin des scènes du cadre mystique.
1553. Kurt Peter HAMEL, « Auf dem Wege zum Libretto 'Ein Menschentraum' », in : *Programmheft zu Peter Michael Hamel, Ein Menschentraum*, Staatstheater Kassel, juin 1981, p. 8.
1554. Cette adaptation n'a jamais été publiée.
1555. La traduction anglaise utilisée était celle de J. C. W. Horne, la traduction française celle de Rousselot.
1556. « [...] geht durch verschiedene Inkarnationen, stets getrieben von der gleichen Sehnsucht, den deprimierenden Zustand der menschlichen Gesellschaft durch Ideale zu verändern. In der *Tragödie des Menschen* von Imre Madách ist eine Polarität zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Utopie und Realität angelegt ». Hans Joachim SCHAEFER, « Peter Michael Hamel im Gespräch zu *Ein Menschentraum* », in : *Programmheft*, p. 9.
1557. Wolfgang BURDE, « *Ein Menschentraum*. Uraufführung in Kassel. Musiktheater in zwei Teilen von Peter Michael Hamel », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz, Verlag Schott, automne 1981.
1558. HNA est le nom d'un quotidien de Kassel.
1559. *Frankfurter Rundschau*, 4 juillet 1981; *HNA*, 29 juin 1981.
1560. Jens WENDLAND, « Neue Naivität für die alte Oper. Peter Michael Hamels 'Ein Menschentraum' in Kassel uraufgeführt », in : *Süddeutsche Zeitung*, 30 juin 1981. Bien que nous ayons pu contacter Jens Wendland, notre espoir d'accéder à un document supplémentaire attestant le projet de mise en scène de Max Reinhardt s'est avéré vain.
1561. L'on n'aura pas oublié qu'aucun tableau ne met en scène la problématique centrale de la vie de l'auteur, hormis le tableau de Prague, qui confronte le spectateur à Kepler et à sa femme infidèle.
1562. Rolf RONZIER, « Von der 'Tragödie des Menschen' zum 'Menschentraum' », in : *Programmheft*, p. 6.
1563. La foule révolutionnaire, par exemple, ne brandit pas les têtes des guillotins, mais leurs viscères.
1564. Comédien, ténor et compositeur, Albert Lortzing (1801–1851), est l'un des principaux représentants de l'opéra comique allemand. Sa pièce la plus connue est *Der Zar und Zimmermann* (1937).
1565. « Verlogene Operettenseligkeit, von Lortzing, den *Wildschütz* und nicht die revolutionäre *Regina*. Ein Publikum, das im ästhetischen Bereich zumal an die kulinarische Oper gewöhnt ist, geht unbequemem Konfrontationen gern aus dem Weg ». *HNA*, 29 juin 1981.
1566. Voir *supra*, p. 4, note 2.
1567. Cette circonstance prouve que la version théâtrale, aussi peu fidèle qu'elle soit, peut susciter un enthousiasme pour la *Tragédie* et servir de source d'inspiration à une réception productive.

1568. Cela s'était déjà produit à Berlin en 1939, où tous les tableaux utopiques avaient été omis, mais nous avons pu démontrer que ce n'était pas un libre choix du metteur en scène, lequel avait agi sous une contrainte extérieure.
1569. De nouveau, ce projet n'est attesté que par un seul article de journal paru en Hongrie, relatant le voyage d'études à Miskolc, troisième ville de Hongrie, de deux directeurs de théâtre de la RDA. Après avoir assisté à une représentation de la *Tragédie*, Jürgen Fricke du théâtre de Francfort sur l'Oder déclara vouloir représenter celle-ci. *Miskolci műsor*, [Programme de Miskolc], avril 1984.
1570. Horst S. DAEMRICH et Ingrid G. DAEMRICH, *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen, Francke, 1987 (UTB für Wissenschaft : Große Reihe).
1571. La thèse de Lotze est éditée à Boston en 1981.
1572. Ludwig RICHTER et Heinrich OLSCHOWSKY, *Bi-Lexikon : Literaturen Ost- und Südosteuropas*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1990, p. 291.
1573. Cela s'explique probablement par l'affirmation erronée du *Biographisches Lexikon* (1968), selon laquelle la *Tragédie* se clôt sur le Jugement dernier et/ou sa désignation de drame métaphysique par la Brockhaus-Enzyklopädie (1970). Voir *supra* p. 263.
1574. *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (o. c.)*, Verlag Traugott Bautz, 1998.
1575. Trois ouvrages seulement sont rédigés en langue allemande, le dernier datant de 1964.
1576. *Giessener Allgemeine*, 8 octobre 1983 ; SANTNER, *op. cit.*
1577. Dans la *Frankfurter Rundschau* et dans le numéro d'octobre de la revue mensuelle *Deutsche Bühne*.
1578. Heinz KLUNKER, « James Joyce trifft Miklós Horthy. Ein Welttheater-Spektakel im jugoslawischen Subotica », in : *Frankfurter Rundschau*, 6 septembre 1986.
1579. Cette région appartenait jusqu'en 1919 à la Hongrie.
1580. Le titre du spectacle à Subotica était seulement *Madách kommentárok (Madách-Kommentare)*.
1581. « [...] beseelt von der Idee eines jugoslawischen Nationaltheaters, das alle Nationalitäten und Sprachen des Vielvölkerstaates verbinden sollte ». *Volksblatt Magazin*, 15 mai 1988.
1582. Aucune recension ne mentionne le nom du traducteur. Nos tentatives d'établir un contact avec l'un des responsables de la troupe n'ont pas abouti.
1583. Neuf articles commentent la représentation.
1584. « diese ganz und gar außergewöhnliche Theaterarbeit ». Rüdiger SCHAPER, « Tod und Revolution », in : *Süddeutsche Zeitung*, 28 et 29 mai 1988.

1585. « Das Publikum ist fasziniert und verwirrt, verstört und begeistert ». Helmut KOTSCHENREUTHER, « Welttheater in Wilmersdorf », in : *Tagesspiegel*, n° 12969.
1586. « [...] atemberaubend, spannend, erschreckend und verzaubernd zugleich ». Tom JAEDICKE, « Mit Adam und Eva in den Wirren der Geschichte », in : *Molo*, 25 mai 1988.
1587. Rüdiger KROHN, « Die Geschichte widerlegt die Utopie ? Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel *Merlin* oder *Das wüste Land* », in : *Euphorion* 78, 1984, p. 161 sq.
1588. Mise en scène pour la première fois aux *Münchener Kammerspiele* en 1982, *Merlin* oder *das wüste Land* demeure jusqu'à nos jours la pièce la plus célèbre de Dorst. BR-online : <http://www.br-online.de/kultur/literaturlesezeichen/20001112/1000112_1.html>, (page consultée le 25/09/2007).
1589. Par son sous-titre *La terre désolée* (Das wüste Land), Dorst inscrit son drame dans la tradition du poème d'humanité renouvelé par Thomas Eliot et il insère dans son texte des passages de Hölderlin, Brentano, Tennyson, etc.
1590. Nous l'avons mentionnée à deux reprises. Voir *supra*, p. 259 sq. et p. 263.
1591. Gyula HELLENBART, « A magyar nyelv szolgálatában. Beszélgetés Hans Thurn egyetemi lektorral », in : *Profil*, 1992/3.
1592. Son adaptation de la *Tragédie* date de la fin des années 1950.
1593. Voici, à titre d'exemple, l'extrait du premier tableau que nous avons examiné dans la plupart des traductions précédentes, ainsi que les mots de la fin :

« DER HERR

Seit Urzeit plante ich : Was rings vorhanden,
Längst in mir lebte, eh' es war entstanden

LUZIFER

Spürtest du nie, wie heimlich drang hinein
in deine Sinne leerer Raum, der Damm
dem Sein, der dich zur Schöpfung zwang ? Benam'
dies Nichts ! Luzifer jene Schranke heißt –
des Neins Urahn, dir ebenbürt'iger Geist.
Du siegest über mich, weil es so will
Mein Los. Ich stürz, damit ich – niemals still –
Mit neuer Kraft gesteigert widerstreite.
Formtest du Stoff – gewann ich Raum und Weite.
Wie Leben wird vom Tode dicht umlaueret,
Wie Bitternis, das Glück begleitend, trauert,
wie Nacht das Licht verfolgt,
Verzweiflung sich mit Hoffnung paart – wo du stehst, steh'
[auch ich.

Wie huldig' dir wer, der – gleich mir – dich kennt ? ».

Die Tragödie des Menschen von Imre Madách, aus dem Ungarischen übersetzt von Hans THURN, s. d. [1991], p. 6.

DER HERR

« Mein Wort, Mensch, mahnt : Ring weiter, hab Vertauen ! ». *Ibid.*, p. 210.

1594. Nous avons consulté un exemplaire de cette traduction, dactylographiée par les soins de l'auteur et déposé à l'*Institut für Donauschwäbische Geschichte* à Tübingen (cote : 12 C 226). La traduction de Hans Thurn sera néanmoins imprimée en Hongrie par la Société Madách en 2005. Voir bibliographie, p. 374.
1595. Le festival *Berliner Festwochen* est organisé par *Theorem*, (Théâtres de l'Est et de l'Ouest – Rencontres Européennes du Millénaire) association regroupant une vingtaine de festivals de théâtre. Au festival de 1999, trois productions étaient des projets de *Theorem*, dont la *Tragédie de l'homme*. Pour cette raison il existe une page Internet présentant la *Tragédie* (en français).
1596. Allemagne, Suisse, Italie, Belgique, France, Pays Bas et Hongrie entre le 9 septembre 1999 et le 27 juillet 2000.
1597. Relevant de l'initiative de la troupe hongroise et non pas de celle de Suisses et n'ayant suscité que deux critiques, cette représentation ne nous semble pas mériter d'être rattachée à la réception de la *Tragédie* en Suisse alémanique.
1598. Fondé en 1992, ce festival de théâtre contemporain a lieu tous les deux ans. Le dramaturge Tankred Dorst et le directeur de théâtre Manfred Beilharz opèrent un choix parmi 100 pièces découvertes au cours des dernières années.
1599. La traduction utilisée était l'adaptation du travail de Jenő Mohácsi par Géza Engl.
1600. Bea BERCELLY, « Eine wahrlich opulente Bilderflut », in : *Basellandschafliche Zeitung*, 21 février 2000.
1601. Projets THEOREM : <http://www.asso-theorem.com/index.php?1&217&view=productions-detail&pro_id=1000083>, p. 1 (page consultée le 13/01/2007).
1602. « [...] eine Art von neuem multimedialen Kommentar zu Madách », « ein 90-minütiger Videoclip ». Rudolf C. HEMKE « Schwierige Gäste im 'Hotel Europa'. Nach dem Umzug in die Hauptstadt : Rückblick auf Gastspiele der 5. Internationalen Biennale », in : *Frankfurter Rundschau*, 5 juillet 2000.
1603. « [...] diesen rastlosen Sturm von Bildern und Impulsen ». Klaus DERMUTZ, « Die aus der Kälte kommen. *Antigone im Technoland* und anderes Theater aus Osteuropa bei den *Berliner Festwochen* », in : *Frankfurter Rundschau*, 8 septembre 1999.

1604. « [...] erinnert mit seinen flimmernden Videoschirmen an die Kommandobrücke vom Raumschiff Enterprise, ein wenig auch an die Studierstube des Doktor Faust oder Frankensteins Werkstatt ». *Stuttgarter Zeitung*, 30 septembre 1999.
1605. « Die Tragödie ist ein Witz ». *Süddeutsche Zeitung*, 7 juillet 2000.
1606. Andreas SCHÄFER, « Halb Uterusgefühl, halb Technikgrusel. Junges Theater aus Osteuropa : Die ungarische Gruppe *Mozgó Ház* zeigt *Die Tragödie des Menschen* », in : *Berliner Zeitung*, 11 septembre 1999. Son confrère Johannes Wetzel, découvrant (et non pas reconnaissant) la *Tragédie* du *Mozgó Ház* lors du festival d'Avignon en août 2000, ironise également sur la rapidité et la technicité excessive. Johannes WETZEL, « Umweg Avignon », in : *Berliner Zeitung*, 7 août 2000.
1607. « kühnes Ereignis », « etwas faszinierend Eigenes ». Lorenz TOMERIUS, « Peer Gynt bei den Eskimos. Die Berliner Festwochen präsentieren das osteuropäische Theater », in : *Der Standard*, 5 septembre 1999.
1608. Ralph HAMMERTHALER, « Römisches Hurengelächter. Berliner Festwochen. Junges Theater aus Osteuropa », in : *Süddeutsche Zeitung*, 17 septembre 1999.
1609. Parmi les critiques de la RFA et de l'Autriche (selon le *Innsbrucker Zeitungsarchiv*, un seul article autrichien mentionne la mise en scène de Hudi), un article est exclusivement consacré à la *Tragédie*. L'auteur en est Rüdiger Schaper, lequel avait déjà commenté l'adaptation de Ristic en 1988. Rüdiger SCHAPER, « Die Berliner Festwochen bescheren dem epischen Stück aus dem Jahr 1860 eine digitale Adaptation », in : *Der Tagesspiegel*, 20 septembre 1999.
1610. TOMERIUS, *op. cit.*
1611. HEMKE, *op. cit.*
1612. Lothar SCHMIDT-MÜHLISCH, « Großes Theater, aber kaum Hoffnung », in : *Die Welt*, 5 juillet 2000.
1613. SCHAPER, *op. cit.*
1614. « [...] obwohl seine Sprache schon etwas archaisch anmutet, sind seine zentralen Gedanken recht modern ». <<http://www.frankfurt.matav.hu/magyar/main.htm>>, (page consultée 10/06/2004).
1615. A supposer que la dernière, l'adaptation par Géza Engl de la traduction de Jenő Mohácsi, ait été ressentie comme dépassée, les commissaires de l'exposition auraient pu renvoyer à la traduction la plus récente, réalisée par György Sebestyén, celle de Hans Thurn n'ayant pas trouvé d'éditeur théâtral.
1616. Julia SCHRÖDER, « Kämpfen und vertrauen. Die Buchmesse im Zeichen von Grass und den Ungarn », in : *Stuttgarter Zeitung*, 14 octobre 1999.
1617. Cette salle peut accueillir entre 130 et 143 spectateurs.
1618. Né en 1975 à Hambourg, Kortmann débute comme assistant de mise en scène en 1997 au *Schauspiel* et au *Staatsoper* de Hanovre, puis au *Schau-*

spiel d'Essen. Depuis 2000, il travaille comme metteur en scène à Essen, à Bruchsal, à Neuss et à Giessen. Il est lauréat des prix *Royal Shakespeare Company Buzz Goodbody Award* pour sa mise en scène au *National Student Drama Festival* à Scarborough en 2002 et du prix du meilleur acteur en 2005 au *Miryang Summer Performing Arts Festival* en Corée.

1619. Etudiante à l'université d'Essen, Ágnes Lukács prépare une étude (Hausarbeit) consacrée à la comparaison des figures respectives du diable dans le *Faust* et la *Tragédie*, intitulée *Méphistophélès versus Luzifer – Goethes Faust und die ungarische Faust-Dichtung*.
1620. « J'étais à la recherche d'une pièce en vers, comme défi pour les adolescents, la langue allemande se détériorant de plus en plus. Pour cette raison, ils devaient être confrontés à un texte auquel ils pouvaient se frotter, un texte susceptible de les énerver, de les désespérer, parce qu'ils ne parlent pas, eux-mêmes, comme cela. A la première lecture, ils ne l'ont même pas forcément compris, abstraction faite de la dimension du contenu ». (« Ich war auf der Suche nach einem Stück in Versform, als Herausforderung für die Jugendlichen, denn die deutsche Sprache verkommt immer mehr und deshalb sollten sie einen Text bekommen, an dem sie sich reiben, verzweifeln, ärgern konnten, weil sie selber so nicht sprechen würden und den Text beim ersten Mal lesen auch nicht unbedingt sofort verstanden haben, mal abgesehen von der inhaltlichen Dimension ».) Cf. l'interview de Kortmann à l'auteur de ce travail. L'interview s'est faite en deux temps, au cours de l'été de 2007. Le metteur en scène a répondu, dans une lettre manuscrite, à une liste de questions. Le constat fait par Kortmann, selon lequel la langue allemande est en décadence, constat qui l'incite à privilégier l'adaptation de textes dramatiques en vers, est partagé par nombre d'intellectuels allemands. Récemment, Jörg Drews, professeur de littérature et de critique littéraire du XX^e siècle à l'Université de Bielefeld, a exprimé sa vision pessimiste. A l'en croire, non seulement la société allemande est laissée à l'abandon, mais il existe une rupture avec la culture chrétienne et antique (« Bildungsbruch ») qui empêche les étudiants d'aujourd'hui de comprendre la majeure partie de la littérature européenne et allemande du passé. Jörg DREWS, « 'Sire geben Sie Lesefreiheit !' Von der Wünschbarkeit und der Vergeblichkeit von Kanons », in : Michael KLEIN et Sieglinde KLETTENHAMMER, (éds.), *Literaturwissenschaft als kritische Wissenschaft*, Wien, LIT Verlag, 2005 (Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption), t. 1, pp. 66–72.
1621. « [...] ich fand es wichtig Jugendliche mit der Menschheitsgeschichte zu konfrontieren, und der Frage : was war ? Was wird sein ? wo ist mein Platz im Leben ? ». Cf. lettre de Kortmann.
1622. Voir deux photographies de scène, annexes n° 53 et 54.
1623. Kortmann et Steindl découvrent la *Tragédie* dans l'adaptation de Géza Engl. Cf. courriel de Steindl à l'auteur de ce travail.320

1624. Kortmann invoque l'exiguïté de la scène et le manque de moyens financiers. Cf. courriel de Kortmann.
1625. Son spectacle a été sélectionné pour le Festival du jeune théâtre.
1626. Quatre articles annoncent la première : deux dans le *Neue Ruhr Zeitung/Neue Rhein Zeitung (NRZ)*, le 28 mars et le 2 avril 2002, un dans le *Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ)*, le 12 avril 2002 et un dans la *Theaterzeitung, Beilage der WAZ/NRZ*, de mars 2002.
1627. Martina SCHÜRMAN, « Epoche mit Gruppenbild. Première. Mit *Out of Paradise* folgt der Jugendclub *Spieltrieb* dem ungarischen Dramatiker Imre Madách auf eine weitreichende Zeitreise und nimmt das Publikum zwischen Himmel und Hölle mit », in : *NRZ*, 2 avril 2002.
1628. La salle peut accueillir 130 personnes.
1629. Peter van DYK, « Das furchtbare Wissen um die eigene Freiheit. *Out of Paradise* nach Imre Madách », in : *WAZ*, 15 avril 2002 ; Rosalie KURTZBACH, « Der ewige Kampf mit der Macht. Der Jugendclub *Spieltrieb* feierte mit seiner neuen Produktion *Out of Paradise* eine umjubelte Premiere », in : *NRZ*, 15 avril 2002 ; Jürgen HAINKE, « Apocalypse now », in : *Stadtspiegel*, 17 avril 2002 ; *WAZ*, 4 mai 2002.
1630. Il s'agit de la Rencontre fédérale des clubs de jeunes dans les théâtres allemands (Bundestreffen Jugendclubs an Theatern).
1631. Philipp BECK, *Laudatio* (terme technique désignant la présentation de la pièce), annexe n° 55.
1632. Thibaudet, voir *supra*, p. 11.
1633. Cf. courriel de M. Steindl.
1634. Cf. lettre de Kortmann.
1635. Ces critiques n'ont été formulées qu'oralement. Cf. courriel de M. Steindl.
1636. Nous nous sommes engagée à servir d'intermédiaire entre ce dramaturge et l'éditeur hongrois.
1637. Cf. lettre de Kortmann.
1638. Les témoignages des jeunes réalisateurs de théâtre révèlent que plusieurs traits inhérents à l'œuvre, qui depuis le début de sa réception ou depuis la Seconde Guerre mondiale, constituaient des freins, se sont aujourd'hui transformés en atouts. Que l'on songe, d'une part aux nombreux personnages et aux changements fréquents de lieu, d'autre part au statut de drame écrit en vers, ayant pour thème l'histoire de l'humanité.
1639. « Das deutsche Theater ist heute reicher und dynamischer denn je. Es herrscht eine lebendige Stil- und Sprachenvielfalt ». Christiane DÖSSEL, « Die deutsche Theaterlandschaft. Die ganze Welt ist Bühne », in : *Deutschland online*, disponible sur : <<http://www.magazine-deutschland.de>>, p. 4 (pages consultées le 29/08/2007).
1640. Heiner Müller (1929–1995) pratique exclusivement la réécriture d'anciens mythes de Sophocle et d'Euripide, ainsi que de pièces de Shakespeare.

1641. Ce metteur en scène représente son adaptation moderne des *Niebelungen* de Hebbel et la version contemporaine du mythe créée par le dramaturge allemand Moritz Rinke (*1967), tous les ans depuis 2002, dans cadre des *Niebelungenfestspiele* à Worms.
1642. Gabriele SCHREIBER, *Aktuelle Racine-Inszenierungen im Kontext der gegenwärtigen Klassiker-Rezeption. Eine analytische Betrachtung der beiden Phädra-Inszenierungen von Alexander Lang und Peter Stein*, Universität Erlangen-Nürnberg, Magister-Arbeit, 1989 ; Wolfgang REITER, « Freche, frische Klassik. Regiejugstar Stefan Bachmann erobert Wien : mit Goethes *Lila* und einer 400 Jahre alten Trash-Tragödie », in : *Profil* n° 15, 7 avril 1997. En France, la mise en scène de classiques fut une préférence d'Antoine Vitez. LOUVAT-MOLOZAY, *op. cit.*, p. 187 ; DÖSSEL, *op. cit.*, p. 5.
1643. Le même constat vaut pour le théâtre français : Antoine Vitez adapta à la scène des romans (*Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier en 1973, *Les cloches de Bâle* d'Aragon en 1975, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat en 1981).
1644. Bachmann crée la version dramatique des *Affinités électives* (1995), Castorf celle des *Démons* (1999), de *Maître et Marguerite* (2002) et de *Crime et châtiment* (2005).
1645. Il adapte en particulier des œuvres de Hölderlin, tels que le poème *Empédocle* (1975) et le roman épistolaire *Hypérion* (1977).
1646. Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *Le théâtre*, Textes choisis et présentés, Paris, Flammarion, p. 243 (GF CORPUS. Lettres, n° 3077).
1647. HEMKE, *op. cit.*
1648. LOUVAT-MOLOZAY, *op. cit.*, p. 38.
1649. Roland KOBER, « Zwei Kreise werden, ach, bewohnt. Schüchternes, schönes Experiment : Wolfgang Engel inszeniert in Leipzig *Faust I und II* », in : *Berliner Zeitung*, 20 septembre 1999.
1650. La représentation (avec les entractes, elle durait même vingt-et-une heures) était répartie sur trois week-ends ou quatre ou cinq soirées. <http://de.wikipedia.org/wiki/Faust_II> (page consultée le 15/08/07).
1651. Hans-Dieter SCHÜTT, « *Faust* zerzaust », in : *Neues Deutschland (ND)*, 2 février 1999.
1652. Il emploie le terme intraduisible de « *Faust* »-*Touristen*.
1653. Goethe fit ses études de droit à Leipzig et situa une scène du *Faust*, « La cave d'Auerbach », dans cette ville.
1654. La manière de défigurer un texte classique, ainsi que l'emploi massif des médias audiovisuels rejoignent en effet les techniques actuelles de mise en scène et de création. Selon Patrice Pavis, les pièces contemporaines elles-mêmes « sont souvent désarticulées, défigurées et une partie du travail d'approche consiste à les soumettre à une épuisante kinésithérapie ». Patrice PAVIS, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 230 (Lettres SUP).

1655. Cette chaîne étant associée à *Arte*, la *Tragédie* fut également diffusée par la télévision française.
1656. L'adaptation de Hudi est diffusée de 14 heures 30 à 16 heures.
1657. Pour les trois dernières diffusions radiophoniques en Autriche, celles de 1965, 1982 et 1987, nous avons déjà constaté l'absence complète d'écho médiatique.
1658. « [...] beobachtet, analysiert und bewertet, was das Hörfunk, das Fernsehen und das Internet täglich bietet ». Cf. <www.grimme-institut.de>
1659. PAVIS, *op. cit.*, p. 12.
1660. « [...] in dieser *Faust*-Variation wird, im Unterschied zu Goethe die These vertreten, dass der bis zum höchsten Grad individueller Freiheit gelangte Mensch notwendigerweise am Kollektiv zerbrechen müsse ». KONSTANTINOVIC et RINNER, *op. cit.*, p. 258.
1661. « [...] die Frau als Sinnbild unbesiegbaren Lebensinstinkts [rettet] den Mann aus der selbst-mörderischen Bindungslosigkeit des rein Geistigen ». *Ibid.*
1662. La version de la *Tragédie* créée par László Hudi fut représentée également au Festival d'Avignon.
1663. Le dramaturge Michael Steindl ayant largement contribué à la forme de la mise en scène d'Essen, nous le considérons comme co-auteur de l'adaptation d'Essen.
1664. Le référent historique implicite s'adressant aux récepteurs hongrois contemporains est demeuré largement imperceptible aux récepteurs germanophones, à peu d'exceptions près, comme ce fut le cas avec la thèse de doctorat de Dieter Lotze (1961) ou l'opéra de Hamel (1981).
1665. A un seul moment de l'histoire de la réception, au tournant du siècle, les tableaux mettant en scène l'avenir de l'humanité n'ont suscité aucun intérêt. Voir *supra* p. 157.
1666. Les affinités de la *Tragédie* avec le mystère eurent pour conséquence sa découverte tardive pour le théâtre. Ses points communs avec l'œuvre d'art totale furent à l'origine de sa transformation fréquente en revue à grand spectacle.
1667. Rappelons, à titre d'exemples, le choix du genre apparemment religieux du mystère et sa sécularisation, la présentation satirique des deux modèles économiques, capitaliste et socialiste, et la fin ouverte, laissant planer le doute sur l'orientation religieuse et politique de l'auteur, ainsi que sur sa vision du monde (optimiste ou pessimiste).
1668. Sa parenté avec le mystère la rendit attrayante à un lectorat catholique (après une première période de rejet), sa vision critique de l'Église catholique à un public protestant ou athée, les nombreuses existences que le protagoniste est appelé à vivre aux lecteurs adeptes de la réincarnation.
1669. PIÉGAY-GROS, *op. cit.*, p. 17.

1670. Rappelons qu'à cinq exceptions près, toutes les traductions ou adaptations furent l'œuvre de personnes bilingues. Précisons toutefois, par souci d'exactitude, que pour trois d'entre elles, C. H. Schöffler, Wilhelm Gesenberg et W. Kaselofsky, nous ne disposons d'aucune information biographique.
1671. Pour s'assurer qu'une situation frontalière créée nécessairement une zone d'influence (en commençant par les traductions), il faudrait élargir notre champ d'investigation à la réception des littératures polonaise et tchèque en Allemagne.
1672. Le nombre des traductions et d'adaptations allemandes s'élève actuellement à vingt-et-un.
1673. Rappelons le cas d'Alexander Fischer, auteur d'une traduction partielle, lequel avait attiré l'attention d'un nombre important d'écrivains et d'universitaires sur la *Tragédie*, ainsi que celui de Ludwig Dóczy, dont la traduction a été retenue à plusieurs reprises par des directeurs de théâtre, sans pour autant être la meilleure.
1674. Nous avons observé que les éditeurs pouvaient répondre à la demande de leurs lecteurs sans tenir compte d'une dévalorisation éventuelle de l'œuvre par des critiques ou des historiens de la littérature.
1675. Pensons à Rainer Simons et Adam Müller-Guttenbrunn, à Josef Danegger, Rudolf Henz, aux Hamel (père et fils) et à Jörn-Udo Kortmann.
1676. Par *Mittleuropa*, nous entendons ici une réalité géographique et non pas, comme Jacques Le Rider, « une représentation du rôle des pays de langue allemande en Europe centrale ». LE RIDER, « Pour une histoire interculturelle de la production littéraire de langue allemande en Europe centrale », in : LE RIDER, RINNER et al. (éds.), *op. cit.*, p. 21.
1677. Pensons à l'étude de Markus Koth (1998), classant Madách parmi les écrivains croyants. Voir *supra* p. 290 et *ibid.* note 1540.
1678. Rappelons que c'est dans le domaine autrichien que l'impact de la tendance anticatholique de la *Tragédie* fut le plus important (Hlatky, *Weltenmorgen*, 1896) et que c'est là que la réception fut relancée en 1903, 1930, 1934, 1967 et 1983.
1679. Cf. Tankred DORST, *Merlin oder das wüste Land*, 1981.
1680. La dernière preuve de cette circulation entre les trois pays, y compris la Suisse, date de 1982.
1681. SCHLANGER, *op. cit.*, p. 84.
1682. Kurt SONTHEIMER, « Literatur im politischen Kontext. Anmerkungen eines Politologen zur Fragen literaturwissenschaftlicher Interpretation am Beispiel der Weimarer Republik », in : MÜLLER-SEIDEL, Walter (éd.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung (1972)*, München, Wilhelm Fink, 1974, pp. 455-466.

1683. L'examen approfondi de plusieurs mises en scènes a mis en lumière que chaque théâtre ou presque avait son public, c'est-à-dire qu'à la même époque et dans le même lieu géographique coexistaient plusieurs publics.
1684. RICOEUR, *op. cit.*, p. 313.
1685. Judith Schlanger reprend ce terme technique à Frank Kermode : « Par accommodation nous rapprochons le chef-d'œuvre de nous, de notre temps, de nos intérêts, de notre écoute. Immérgé dans nos intérêts du moment, le chef-d'œuvre se transforme, se rénove ». Frank Kermode oppose cette démarche des traducteurs et des metteurs en scène à la démarche herméneutique ou érudite des universitaires qui consiste à « aller vers le classique pour le retrouver dans son contexte en historien, en philologue, à travers une restitution érudite ». SCHLANGER, *op. cit.*, p. 87.
1686. Pensons à l'anti-*Tragédie* d'Eduard Hlatky.
1687. Songeons à la traduction intersémiotique de 1981, fruit tardif des adaptations scéniques des années trente, ainsi qu'à la première thèse de doctorat ayant servi de source d'inspiration à une seconde thèse. Nous avons observé un phénomène analogue dans la recherche hongroise, l'histoire des mises en scène de la *Tragédie* par Antal Németh ayant motivé Tamás Koltai, ingénieur retraité, à la poursuivre.
1688. Pensons à l'omission fréquente du tableau de l'univers, si difficile à mettre en scène.
1689. C'est ainsi que la concurrence d'une pièce d'Ibsen a limité fortement la fréquentation de la version scénique de Zurich en 1916.
1690. Même des mises en scène ayant reçu de mauvaises critiques, comme celles de 1893, 1903 et 1967, ont en effet connu plusieurs reprises. Cette hypothèse d'une opposition consciente du public à la critique peut être infirmée par la supposition selon laquelle le public et la critique théâtrale forment deux univers s'ignorant largement.
1691. Dans de nombreux cas, une mise en scène de la *Tragédie* fut précédée d'une préparation du public par des conférences, des articles etc.
1692. Des mises en scène et /ou des diffusions radiophoniques eurent lieu dans les années 1890, 1900, 1930, 1940, 1960, 1980 et au tournant de ce siècle.
1693. Les critiques continuent à déplorer l'impossibilité pour le public de s'identifier aux personnages de la *Tragédie*, alors que les chercheurs en études théâtrales insistent depuis les années 1980 sur le principe de la dénégration (« le fait que le réel présent sur scène est déchu de sa valeur de vérité » (ÜBERSFELD, *op. cit.*, p. 250) et rappellent que « l'invention du cinéma a progressivement rendu caduc le principe de l'illusion théâtrale » (LOUVAT-MOLOZAY, *op. cit.*, p. 25), enfin que « c'est désormais au cinéma que l'on se rend si l'on veut voir des personnages et s'identifier avec eux » (GUÉNON, *op. cit.*, p. 143). Un second exemple illustrant l'écart entre les recherches universitaires et la persistance de concepts littéraires dépassés dans les recensions est l'interprétation des références

- intertextuelles comme preuves de plagiat. Ce reproche récurrent à l'encontre de la *Tragédie*, et ce encore aujourd'hui, enseigne par ailleurs que le réexamen de nombreuses œuvres du passé qualifiées d'épigonales s'imposerait, telles que celles de Rudolf Gottschall, Adolf Wilbrandt, Julius Grosse et Adolf Schack pour ne donner que quelques exemples qui s'imposent à nous au terme de cette recherche. La notion de plagiat, elle-même, au sens d'une appropriation abusive de l'ouvrage d'autrui, mériterait une étude approfondie. Selon un dictionnaire récent des termes littéraires, se référant au *Dictionnaire des plagiaires* de Chaudenay (1988), elle n'est « apparue qu'avec le Romantisme, lorsque l'originalité devint une valeur fondamentale de l'œuvre littéraire ». Hendrik van GORP, Dirk DELABASTIA et Lieven DHULST (éds.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, article « Plagiat ».
1694. Pensons au coup d'arrêt donné à la réception allemande par les jugements d'Eugen Zabel et à la réception suisse par ceux de Bernhard Diebold.
1695. SCHLANGER, *op. cit.*, p. 74.
1696. A l'occasion d'un colloque tenu à Sarrebruck sur la notion de *Weltliteratur* en 1993, le slaviste bulgare, Nicola Georgiev, a déploré qu'on ne cesse de diviser les littératures en majeures et mineures. « Die Ehe der Literatur mit der Welt : Weltliteratur zwischen Utopie und Heterotopie », in : Manfred SCHMELING (éd.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 82.
1697. « Eine Zusammenarbeit, in der sich Kritik und Wissenschaft gegenseitig unterstützen könnten... ». Iris DENNELER, « ' Management = Legende + Text = Sieg + Spaß ' . Schwab-Theater – ein Fall für ' kritische Literaturwissenschaft ' ? », in : M. KLEIN et S. KLETTENHAMMER (éds.), *op. cit.*, p. 135.
1698. *Ibid.*, p. 102 sq. Avant Horace, Aristote fut le premier à considérer Homère comme « le paradigme exclusif de l'épopée », Sophocle comme celui de la tragédie. Michel MAGNIEN, « Introduction », in : ARISTOTE, *op. cit.*, p. 39.
1699. Se référant à Horace (« est vetus atque probus centum qui perfecit annos »), Judith Schlanger, elle, parle de « l'épreuve du temps ». *Ibid.*
1700. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 269.
1701. *Ibid.*, p. 271.
1702. *Ibid.*
1703. Le fait que les œuvres de plusieurs écrivains hongrois, généralement contemporains, sont présentes sur le marché du livre allemand semble contredire cette affirmation.
1704. « Anders als der professionelle Kritiker, der – wie einst das zahlenmäßig kleine, elitäre Publikum – [...] dasselbe Stück in mehreren Inszenierungen kennt, gehen [...] immer mehr Menschen ins Theater, aber dafür immer weniger oft ». DENNELER, *op. cit.*, p. 135.

1705. *Ibid.*
1706. SCHLANGER, *op. cit.*, p.78.
1707. *Ibid.*, p. 101.
1708. *Ibid.*, p. 87 sq. Judith Schlanger se réfère à l'ouvrage *History and Value* (1988) de Frank Kermode.
1709. CHEVREL, *op. cit.*, p. 26.
1710. René ETIEMBLE, *Essai de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 13–35. Jauss partageait cet avis. Jauss insistait également sur la nécessité de réviser, voire de détruire le canon traditionnel. *Literaturgeschichte als Provokation*, p. 170.
1711. RICOEUR, *op. cit.*, p. 327.
1712. Le rôle d'intermédiaire qu'a joué une étudiante hongroise dans la découverte de la *Tragédie* par Kortmann, ainsi que l'adaptation récente de la *Tragédie* en 2005 (voir *infra* p. 323) confirment le bien-fondé de cette hypothèse.
1713. LOUVAT-MOLOZAY, *op. cit.*, p. 13.
1714. Il s'agit d'une collaboration entre universitaires autrichiens et allemands (du Conservatoire de musique de Munich et de l'université de Siegen).
1715. CSOBÁDI, GRUBER et al., (éds.), *op. cit.*, p. 7 sq.
1716. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, article « Intertextualité ».
1717. SCHMELING, « Ist Weltliteratur wünschenswert ? Fortschritt und Stillstand im modernen Kulturbewusstsein », in : Id., *op. cit.*, p. 173.
1718. LOUVAT-MOLOZAY (*op. cit.*, p. 16) cite Denis GUËNON, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, 1997, p. 12.
1719. En 1990, le nombre de troupes de théâtre privées a considérablement augmenté en Autriche. En l'espace de dix-neuf ans, leur nombre a presque doublé à Vienne. *Kultur präsent*, 8 mars 1990. En 2008, leur nombre atteint quatre-vingts. Cf. Einträge für Sparte freie Theatergruppen, disponible sur : <<http://www.triangel.at/sparte.asp?s=freie%20Theatergruppe>> (page consultée le 17/10/2008). En Allemagne, le paysage théâtral semble similaire. En septembre 1997, plus de trente troupes libres se produisaient à Berlin. *Berliner Zeitung*, 18 septembre 1997. Selon le témoignage d'un site intitulé *Freie Theatergruppen im Gallus Theater* de Frankfurt a. M., il existe autant, sinon plus d'ateliers dans d'autres grandes villes. Cf. <<http://www.gallustheater.de/grp/gruppen1.htm>> (page consultée le 17/10/2008). L'association des théâtres amateurs allemands (*Bund Deutscher Amateurtheater*, BDAT) compte 1600 troupes d'adultes et 400 troupes d'enfants et d'adolescents.
1720. Elle a eu lieu les 29, 30 juin et 1^{er} juillet 2005 à la *Studiobühne* de l'Institut d'Études Théâtrales de l'université de Munich. Sa réalisatrice, Krisztina Horváth (*1978), a procédé à une nouvelle adaptation du texte hongrois. Danseuse de ballet et chorégraphe, elle a quitté la Hongrie d'abord pour l'Autriche, puis pour l'Allemagne Fédérale. Cf. <[http://](http://www.ungarisches-institut.de/programme/2005/empfehlung_05_4.htm)

- <www.ungarisches-institut.de/programme/2005/empfehlung_05_4.htm> (page consultée le 14/10/2007). Le fait que la traductrice-réalisatrice est Hongroise nous conforte dans notre espoir de voir augmenter le nombre de traducteurs grâce à la disparition du rideau de fer.
1721. Klaus Bachler, directeur du *Burgtheater* et chargé de la direction de l'opéra de Munich à partir de la saison 2008–2009, a commandé cette œuvre au compositeur hongrois Peter Eötvös et au poète munichois Albert Ostermaier. Cf. « Az ember tragédiájából ír operát Eötvös Péter », [Péter Eötvös compose un opéra à partir de la *Tragédie de l'homme*], disponible sur : <<http://www.kulturpart.hu/index.php?menu=2&rov=1&alrov=11&cikk=2085>> (page consultée le 15/06/2008).

ANNEXES

(külön mappa!)



Annexe n° 1 : Photographie d'Imre Madách (1860)
Source: Petőfi Irodalmi Múzeum [Musée littéraire Petőfi]



Annexe n° 1 : Photographie d'Imre Madách (1860)
Source: Petőfi Irodalmi Múzeum [Musée littéraire Petőfi]

(Direction: H. Poillon.)
Freitag, den 19. Februar 1892.
168. Abonnements-Vorstellung. 22. Freitag-Vorstellung.
Anfang 7 Uhr.
 Zum ersten Male:
Mit gänzlich neuer Ausstattung an Decorationen, Kostümen und Requisiten.

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht in 4 Aufzügen und 14 Bildern von Emerich Labady,
 übersetzt von Ludwig Föckel, für die deutsche Bühne eingerichtet von Robert Buchholz,
 Musik von Julius Fetsch und William Sichel.
(Erste Aufführung in Deutschland)
 An Scene gesetzt von Herrn Robert Buchholz. Dirigent: Herr William Sichel.

I. Bild: **Im Himmel.**

Der Herr (unsterblich)	Hr. Bertram	Michael	Hr. Hilburg
Mosael	Hr. Körner	Kuzifer	Hr. Mylius
Gabriel	Hr. Merckl	Die himmlische Heerschar.	

II. Bild: **Im Paradiese.**

Der Herr (unsterblich)	Hr. Bertram	Adam	Hr. N. Otto
Erzengel Michael	Hr. Hilburg	Eva	Hr. Barjescu
			Hr. Mylius

III. Bild: **Vor dem Paradiese.**

Der Herr (unsterblich)	Hr. Bertram	Eva	Hr. Barjescu
Adam	Hr. N. Otto	Kuzifer	Hr. Mylius
Erzengel Michael	Hr. Hilburg		

IV. Bild (1. Traumbild): **Aegypten.**

Pharao (Adam)	Hr. N. Otto	Sein Weib (Eva)	Hr. Barjescu
Ein Sklave	Hr. Schmidt	Aufseher der Sklaven (Kuzifer)	Hr. Mylius
		Sklaven, Sklavinnen, Aufseher.	

V. Bild (2. Traumbild): **Athen.**

Miltiades (Adam)	Hr. N. Otto	Erster	Bürger	Hr. Köhmann
Xucia, sein Weib (Eva)	Hr. Barjescu	Zweiter		Hr. Meier
Armon, sein Sohn	Hr. Ernst	Erster	Führer aus dem	Hr. Kofelski
Ein Räuber (Kuzifer)	Hr. Mylius	Zweiter	Holfe	Hr. Barfels
Erster	Hr. Scholz	Dritter		Hr. Breuer
Zweiter	Hr. W. Wilhelm	Gros		Mattha Hagemann
		Volk, Krieger		

VI. Bild (3. Traumbild): **Rom.**

Erzengel Adam	Hr. N. Otto	Catulus	Hr. Schmidt
Julia (Eva)	Hr. Barjescu	Sipina	Hr. Arntrop
Milo (Kuzifer)	Hr. Mylius	Clavin	Hr. Ernst
			Hr. Teller
			Langerinnen, Germanen, Bürgerinnen.

VII. Bild (4. Traumbild): **Syzaux.**

Lautsch (Adam)	Hr. N. Otto	Erster	Bürger von Syzaux	Hr. Ainder
Maria (Eva)	Hr. Barjescu	Zweiter		Hr. Haime
Lautsch's Schildträger (Kuzifer)	Hr. Mylius	Dritter		Hr. Kofelski
Selene, Maria's Hofe	Hr. Ernst	Vierter		Hr. Barfels
Batruach	Hr. Torn	Ein Mann	Hr. Wehring	
Ein anderer Keger	Hr. Forst	Monarch, Keger, Volk, Tempelherrn.		

VIII. Bild (5. Traumbild): **Prag.**

Keppler (Adam)	Hr. N. Otto	Erster	Hofherren, Hofdamen.	Hr. Jul. Otto
Lubava, sein Weib (Eva)	Hr. Barjescu	Zweiter		Hr. Schmidt
Tommas (Kuzifer)	Hr. Mylius	Dritter		Hr. Keioner
Kaiser Rudolf	Hr. Brinkmann	Vierter		Hr. Wögel
Ein Zuhler	Hr. Kusch			

IX. Bild (6. Traumbild): **Paris.**

Tancou (Adam)	Hr. N. Otto	Erster	Zenscrotte	Hr. W. Wilhelm
Mariquita	Hr. Barjescu	Zweiter		Hr. Scholz
Eine geistreiche Revolu	Hr. Mylius	Dritter		Hr. Brinkmann
konatin	Hr. Mylius	Vierter		Hr. Wögel
Heiler (Kuzifer)	Hr. Schmidt	Nobespierre	Hr. Forst	
Mariquita	Hr. Schmidt	Saint-Juste	Hr. Keioner	
		Zenscrotten, Soldaten, Volk.		

Annexe n° 2 : Programme de la représentation de Hambourg (1892)
 Source : *Hamburger Nachrichten*, 18 février 1892.

(Direction: H. Poillon.)
Freitag, den 19. Februar 1892.
168. Abonnements-Vorstellung. 22. Freitag-Vorstellung.
Anfang 7 Uhr.
 Zum ersten Male:
Mit gänzlich neuer Ausstattung an Decorationen, Kostümen und Requisiten.

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht in 4 Aufzügen und 14 Bildern von Emerich Labady,
 übersetzt von Ludwig Föckel, für die deutsche Bühne eingerichtet von Robert Buchholz,
 Musik von Julius Fetsch und William Sichel.
(Erste Aufführung in Deutschland)
 An Scene gesetzt von Herrn Robert Buchholz. Dirigent: Herr William Sichel.

I. Bild: **Im Himmel.**

Der Herr (unsterblich)	Hr. Bertram	Michael	Hr. Hilburg
Mosael	Hr. Körner	Kuzifer	Hr. Mylius
Gabriel	Hr. Merckl	Die himmlische Heerschar.	

II. Bild: **Im Paradiese.**

Der Herr (unsterblich)	Hr. Bertram	Adam	Hr. N. Otto
Erzengel Michael	Hr. Hilburg	Eva	Hr. Barjescu
			Hr. Mylius

III. Bild: **Vor dem Paradiese.**

Der Herr (unsterblich)	Hr. Bertram	Eva	Hr. Barjescu
Adam	Hr. N. Otto	Kuzifer	Hr. Mylius
Erzengel Michael	Hr. Hilburg		

IV. Bild (1. Traumbild): **Aegypten.**

Pharao (Adam)	Hr. N. Otto	Sein Weib (Eva)	Hr. Barjescu
Ein Sklave	Hr. Schmidt	Aufseher der Sklaven (Kuzifer)	Hr. Mylius
		Sklaven, Sklavinnen, Aufseher.	

V. Bild (2. Traumbild): **Athen.**

Miltiades (Adam)	Hr. N. Otto	Erster	Bürger	Hr. Köhmann
Xucia, sein Weib (Eva)	Hr. Barjescu	Zweiter		Hr. Meier
Armon, sein Sohn	Hr. Ernst	Erster	Führer aus dem	Hr. Kofelski
Ein Räuber (Kuzifer)	Hr. Mylius	Zweiter	Holfe	Hr. Barfels
Erster	Hr. Scholz	Dritter		Hr. Breuer
Zweiter	Hr. W. Wilhelm	Gros		Mattha Hagemann
		Volk, Krieger		

VI. Bild (3. Traumbild): **Rom.**

Erzengel Adam	Hr. N. Otto	Catulus	Hr. Schmidt
Julia (Eva)	Hr. Barjescu	Sipina	Hr. Arntrop
Milo (Kuzifer)	Hr. Mylius	Clavin	Hr. Ernst
			Hr. Teller
			Langerinnen, Germanen, Bürgerinnen.

VII. Bild (4. Traumbild): **Syzaux.**

Lautsch (Adam)	Hr. N. Otto	Erster	Bürger von Syzaux	Hr. Ainder
Maria (Eva)	Hr. Barjescu	Zweiter		Hr. Haime
Lautsch's Schildträger (Kuzifer)	Hr. Mylius	Dritter		Hr. Kofelski
Selene, Maria's Hofe	Hr. Ernst	Vierter		Hr. Barfels
Batruach	Hr. Torn	Ein Mann	Hr. Wehring	
Ein anderer Keger	Hr. Forst	Monarch, Keger, Volk, Tempelherrn.		

VIII. Bild (5. Traumbild): **Prag.**

Keppler (Adam)	Hr. N. Otto	Erster	Hofherren, Hofdamen.	Hr. Jul. Otto
Lubava, sein Weib (Eva)	Hr. Barjescu	Zweiter		Hr. Schmidt
Tommas (Kuzifer)	Hr. Mylius	Dritter		Hr. Keioner
Kaiser Rudolf	Hr. Brinkmann	Vierter		Hr. Wögel
Ein Zuhler	Hr. Kusch			

IX. Bild (6. Traumbild): **Paris.**

Tancou (Adam)	Hr. N. Otto	Erster	Zenscrotte	Hr. W. Wilhelm
Mariquita	Hr. Barjescu	Zweiter		Hr. Scholz
Eine geistreiche Revolu	Hr. Mylius	Dritter		Hr. Brinkmann
konatin	Hr. Mylius	Vierter		Hr. Wögel
Heiler (Kuzifer)	Hr. Schmidt	Nobespierre	Hr. Forst	
Mariquita	Hr. Schmidt	Saint-Juste	Hr. Keioner	
		Zenscrotten, Soldaten, Volk.		

Annexe n° 2 : Programme de la représentation de Hambourg (1892)
 Source : *Hamburger Nachrichten*, 18 février 1892.332

327

X. Bild (7. Traumbild): **London.**

Arbeiter (Adam).....	Dr. A. Otto	Erster Fabrikant.....	Dr. Mehring
Luzifer.....	Dr. Mylius	Zweiter 	Dr. Kinder
Ein Bürgermädchen (Eva).....	Frl. Barfescu	Eine alte Fingerringin.....	Dr. Schönfeldt
Ihre Mutter.....	Dr. Bayer	Ein Blumenmädchen.....	H. Goldmann
Erster.....	Dr. Jul. Cito	Eine Bärgersfrau.....	Frl. Banini
Zweiter Student.....	Dr. Dorn	Ein Jüngling.....	Dr. Schmidt
Dritter.....	Dr. Kufpik	Erstes Bürgermädchen.....	Dr. Körner
Ein Berufthätiger.....	Dr. Bögel	Zweites 	Frl. Schönwald
Ein Marionettenspieler.....	Dr. Richter	Drittes 	Frl. Hiller
Erster.....	Dr. Meyer	Juwelier.....	Dr. Brinmann
Zweiter Arbeiter.....	Dr. Gaine	Der Wirth.....	Dr. Scholz
Dritter.....	Dr. Schumann	Der Verkäufer, Arbeiter, Musiker, Volk.....	Dr. Hansen

XI. Bild (8. Traumbild): **Phalansterium.**

Adam.....	Dr. A. Otto	Ein Greis.....	Dr. Brinmann
Eva.....	Frl. Barfescu	Luther.....	Dr. Bögel
Luzifer.....	Dr. Mylius	Plato.....	Dr. Leisner
Ein alter Gelehrter.....	Dr. W. Wilhelm	Michel Angelo.....	Dr. Zeller

XII. Bild (9. Traumbild): **Das Leere.**

Adam.....	Dr. A. Otto	Luzifer.....	Dr. Mylius
Erzengel Michael.....	Frl. Hilburg		

XIII. Bild (10. Traumbild): **Eleuregion.**

Adam.....	Dr. A. Otto	Costus.....	Dr. Kufpik
Luzifer.....	Dr. Mylius	Sein Weib (Eva).....	Frl. Barfescu

XIV. Bild (11. Traumbild): **Vor dem Paradiese.**

Der Herr.....	Dr. Bertram	Michael.....	Frl. Hilburg
Adam.....	Dr. A. Otto	Gabriel.....	Frl. Kercki
Eva.....	Frl. Barfescu	Kosael.....	Frl. Körner
Luzifer.....	Dr. Mylius	Die himmlische Heerhaube.....	

Die neuen Dekorationen:

I. Im Himmel,	V. In Athen,	IX. Greco-Plan in Paris,
II. Am Paradiese,	VI. In Rom,	X. In London,
III. Dereliche Gegend vor	VII. In Konstantinopel,	XI. Phalansterium,
Paradiese,	VIII. In Prag,	XII. Das Leere,
IV. In Aegypten,		

XIII. Gebirgs-Gegend, (Eleuregion),
gemalt von Franz Gruber.

Die neuen Kostüme sind in dem Atelier des Garderoben-Jülpators Hermann Gutmann angefertigt.

Belichtungs-Scheite von E. Schinek.

Mittel-Preise. 1. Rang, Parquet und Parquetloge A 4,50. 2. Rang, Mittelloge und 1. Parterre A 3. 2. Rang, Seitenloge und Sitz-Parterre A 2,40. 3. Rang, Mittelloge A 1,80. 2. Rang, Seitenloge A 1,20. Sitz-Parterre A 1,20. Gallerie-Sitzplatz A 1. Gallerie 60 S. Donnerstag, den 11. Februar. 134. Ab. Bsp. 22. Donnerstag, Bsp.

Bestellungen der Telephon können nicht angenommen werden.
Die Tageskasse ist täglich von 10-2½ Uhr geöffnet.

Casse-Öffnung 6½ Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende nach 10½ Uhr.
Sonabend, dt. 20. Februar. 169. Ab. Bsp. Bei aufgehobenem Tages-Abonnement.
Die Tag gen. 11tagigen und 3wöchentlichen Sonnabends-Abonnements sind ungenüßig.)
Anfang 7 Uhr.

Zum Benefiz für Frau Katharina Klafsky.
Figaro's Hochzeit, Oper in 4 Akten von B. A. Rejart.
Erstmal: Hr. Kiofski; Solenne: Frl. Bataque; Oberstin: Frl. Poine; Graf: Dr. Schumann; Figaro: Dr. Siegard; Marcelline: Fr. Feinf; Bartolo: Dr. Lorenz; Desilio: Dr. Zandau.

Annexe n° 3 : Suite du programme de Hambourg.

327

X. Bild (7. Traumbild): **London.**

Arbeiter (Adam).....	Dr. A. Otto	Erster Fabrikant.....	Dr. Mehring
Luzifer.....	Dr. Mylius	Zweiter 	Dr. Kinder
Ein Bürgermädchen (Eva).....	Frl. Barfescu	Eine alte Fingerringin.....	Dr. Schönfeldt
Ihre Mutter.....	Dr. Bayer	Ein Blumenmädchen.....	H. Goldmann
Erster.....	Dr. Jul. Cito	Eine Bärgersfrau.....	Frl. Banini
Zweiter Student.....	Dr. Dorn	Ein Jüngling.....	Dr. Schmidt
Dritter.....	Dr. Kufpik	Erstes Bürgermädchen.....	Dr. Körner
Ein Berufthätiger.....	Dr. Bögel	Zweites 	Frl. Schönwald
Ein Marionettenspieler.....	Dr. Richter	Drittes 	Frl. Hiller
Erster.....	Dr. Meyer	Juwelier.....	Dr. Brinmann
Zweiter Arbeiter.....	Dr. Gaine	Der Wirth.....	Dr. Scholz
Dritter.....	Dr. Schumann	Der Verkäufer, Arbeiter, Musiker, Volk.....	Dr. Hansen

XI. Bild (8. Traumbild): **Phalansterium.**

Adam.....	Dr. A. Otto	Ein Greis.....	Dr. Brinmann
Eva.....	Frl. Barfescu	Luther.....	Dr. Bögel
Luzifer.....	Dr. Mylius	Plato.....	Dr. Leisner
Ein alter Gelehrter.....	Dr. W. Wilhelm	Michel Angelo.....	Dr. Zeller

XII. Bild (9. Traumbild): **Das Leere.**

Adam.....	Dr. A. Otto	Luzifer.....	Dr. Mylius
Erzengel Michael.....	Frl. Hilburg		

XIII. Bild (10. Traumbild): **Eleuregion.**

Adam.....	Dr. A. Otto	Costus.....	Dr. Kufpik
Luzifer.....	Dr. Mylius	Sein Weib (Eva).....	Frl. Barfescu

XIV. Bild (11. Traumbild): **Vor dem Paradiese.**

Der Herr.....	Dr. Bertram	Michael.....	Frl. Hilburg
Adam.....	Dr. A. Otto	Gabriel.....	Frl. Kercki
Eva.....	Frl. Barfescu	Kosael.....	Frl. Körner
Luzifer.....	Dr. Mylius	Die himmlische Heerhaube.....	

Die neuen Dekorationen:

I. Im Himmel,	V. In Athen,	IX. Greco-Plan in Paris,
II. Am Paradiese,	VI. In Rom,	X. In London,
III. Dereliche Gegend vor	VII. In Konstantinopel,	XI. Phalansterium,
Paradiese,	VIII. In Prag,	XII. Das Leere,
IV. In Aegypten,		

XIII. Gebirgs-Gegend, (Eleuregion),
gemalt von Franz Gruber.

Die neuen Kostüme sind in dem Atelier des Garderoben-Jülpators Hermann Gutmann angefertigt.

Belichtungs-Scheite von E. Schinek.

Mittel-Preise. 1. Rang, Parquet und Parquetloge A 4,50. 2. Rang, Mittelloge und 1. Parterre A 3. 2. Rang, Seitenloge und Sitz-Parterre A 2,40. 3. Rang, Mittelloge A 1,80. 2. Rang, Seitenloge A 1,20. Sitz-Parterre A 1,20. Gallerie-Sitzplatz A 1. Gallerie 60 S. Donnerstag, den 11. Februar. 134. Ab. Bsp. 22. Donnerstag, Bsp.

Bestellungen der Telephon können nicht angenommen werden.
Die Tageskasse ist täglich von 10-2½ Uhr geöffnet.

Casse-Öffnung 6½ Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende nach 10½ Uhr.
Sonabend, dt. 20. Februar. 169. Ab. Bsp. Bei aufgehobenem Tages-Abonnement.
Die Tag gen. 11tagigen und 3wöchentlichen Sonnabends-Abonnements sind ungenüßig.)
Anfang 7 Uhr.

Zum Benefiz für Frau Katharina Klafsky.
Figaro's Hochzeit, Oper in 4 Akten von B. A. Rejart.
Erstmal: Hr. Kiofski; Solenne: Frl. Bataque; Oberstin: Frl. Poine; Graf: Dr. Schumann; Figaro: Dr. Siegard; Marcelline: Fr. Feinf; Bartolo: Dr. Lorenz; Desilio: Dr. Zandau.

Annexe n° 3 : Suite du programme de Hambourg.



Annexes n° 4 et 5 : Deux parmi les douze tableaux formant l'arrière-plan des scènes, celui de Rome et du Paradis (Hambourg, 1892).

Source : *Neuer Theateralmanach*, Berlin 1893.

Annexes n° 4 et 5 : Deux parmi les douze tableaux formant l'arrière-plan des scènes, celui de Rome et du Paradis (Hambourg, 1892).

Source : *Neuer Theateralmanach*, Berlin 1893.

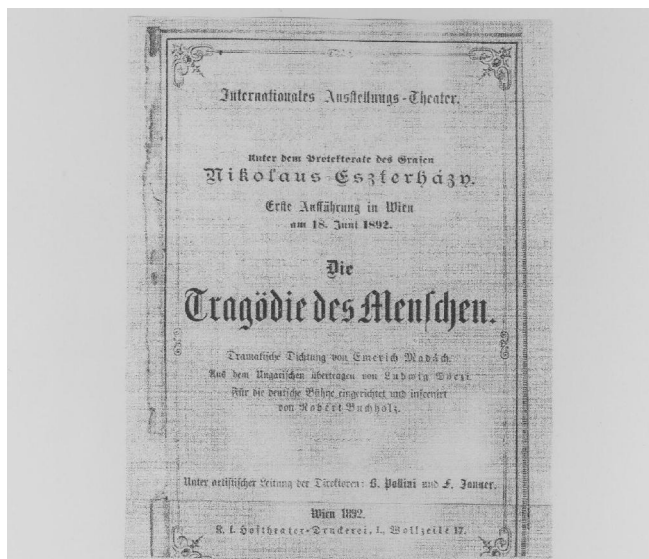


Annexe n° 6 et 7 : Agathe Barsescu incarnant Ève dans le tableau du Paradis et dans celui de Paris.

Source : *Revue roumaine d'Histoire de l'Art*, t. IX, 1972 (tirage à part).

Annexe n° 6 et 7 : Agathe Barsescu incarnant Ève dans le tableau du Paradis et dans celui de Paris.

Source : *Revue roumaine d'Histoire de l'Art*, t. IX, 1972 (tirage à part).



Sous le patronage du comte Nicolas Eszterházy.

La Tragédie de l'Homme.

Poème dramatique en 4 actes et 14 tableaux d'Emerich Madách, traduit de Louis Döcal. — La musique mélodramatique de Julius Brkel et William Siehal.

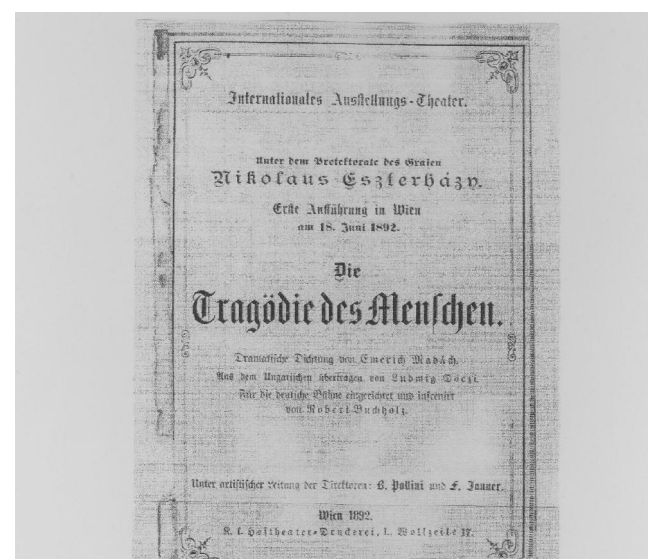
Avec le concours de la troupe du „Hamburger Stadttheater“.

Tableau 1: Au Ciel. — Tableau 2: Au Paradis. — Tableau 3: Devant le Paradis. — Tableau 4 (1^{er} songe): Egypte. — Tableau 5 (2^{es} songe): Athènes. — Tableau 6 (3^{es} songe): Rome. — Tableau 7 (4^{es} songe): Prague. — Tableau 8 (5^{es} songe): Paris. — Tableau 9 (6^{es} songe): Londres. — Tableau 10 (7^{es} songe): Phalanstère. — Tableau 11 (8^{es} songe): Le Vide. — Tableau 12 (9^{es} songe): La Région glacée. — Tableau 13: Devant le Paradis.

Le Seigneur (vénérable) . . . M. Forst	Sergius, Tancrède, Kap-	Catulle M. Schmidt
Raphael Mlle. Körner	ler, Danton, ouvrier . . . M. A. Otto	Hippocrate Mlle. Lauer
Obénil archanges . . . Mlle. Müller	Eve (esclave égyptienne) La-	Cléopâtre Mlle. Deschot
Michel Mlle. Hübner	de, Julia, Isare, Barbe,	Pierre Lapôtre M. Teller
Lucifer (surveillant des	marquis, révoltée, fille	Hélène, sultane d'Isare . Mlle. Ernst
esclaves, ouvrier, Mlle.	longue, femme d'un	Le Patriarche M. Dorn
ceyzer de Tancrède, fac-	Kepelman) Mlle. Barsescu	L'empereur Rodolphe . . M. Meisinger
teux, bourgeois) . . . M. Mylius	Un débauché, marquis, an-	Robespierre M. Forst
Alain (Pauvre, Militaire,	vieux savant M. W. Wilhelm	Saint-Juste M. Leimer

Annexes n° 9 et 10 : L'annonce de la représentation de Vienne en allemand et en français.

Source : OSZK. Színháztörténeti Tár



Sous le patronage du comte Nicolas Eszterházy.

La Tragédie de l'Homme.

Poème dramatique en 4 actes et 14 tableaux d'Emerich Madách, traduit de Louis Döcal. — La musique mélodramatique de Julius Brkel et William Siehal.

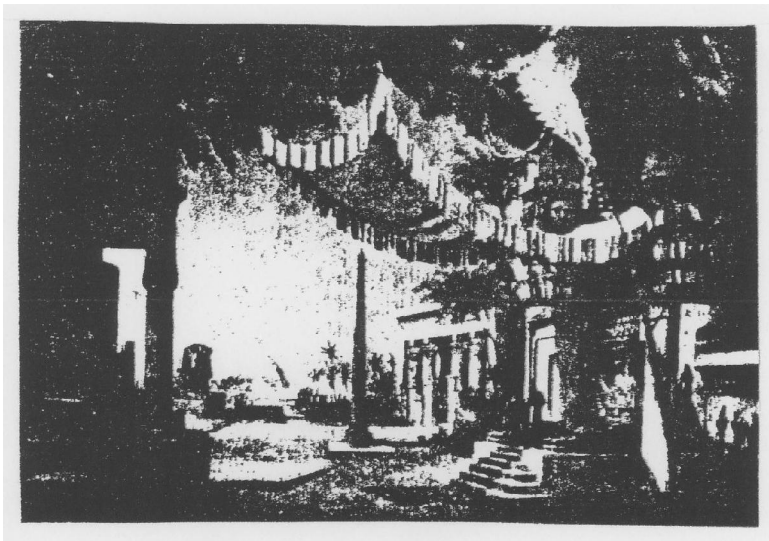
Avec le concours de la troupe du „Hamburger Stadttheater“.

Tableau 1: Au Ciel. — Tableau 2: Au Paradis. — Tableau 3: Devant le Paradis. — Tableau 4 (1^{er} songe): Egypte. — Tableau 5 (2^{es} songe): Athènes. — Tableau 6 (3^{es} songe): Rome. — Tableau 7 (4^{es} songe): Prague. — Tableau 8 (5^{es} songe): Paris. — Tableau 9 (6^{es} songe): Londres. — Tableau 10 (7^{es} songe): Phalanstère. — Tableau 11 (8^{es} songe): Le Vide. — Tableau 12 (9^{es} songe): La Région glacée. — Tableau 13: Devant le Paradis.

Le Seigneur (vénérable) . . . M. Forst	Sergius, Tancrède, Kap-	Catulle M. Schmidt
Raphael archanges . . . Mlle. Körner	ler, Danton, ouvrier . . . M. A. Otto	Hippocrate Mlle. Lauer
Obénil Mlle. Müller	Eve (esclave égyptienne) La-	Cléopâtre Mlle. Deschot
Michel Mlle. Hübner	de, Julia, Isare, Barbe,	Pierre Lapôtre M. Teller
Lucifer (surveillant des	marquis, révoltée, fille	Hélène, sultane d'Isare . Mlle. Ernst
esclaves, ouvrier, Mlle.	longue, femme d'un	Le Patriarche M. Dorn
ceyzer de Tancrède, fac-	Kepelman) Mlle. Barsescu	L'empereur Rodolphe . . M. Meisinger
teux, bourgeois) . . . M. Mylius	Un débauché, marquis, an-	Robespierre M. Forst
Alain (Pauvre, Militaire,	vieux savant M. W. Wilhelm	Saint-Juste M. Leimer

Annexes n° 9 et 10 : L'annonce de la représentation de Vienne en allemand et en français.

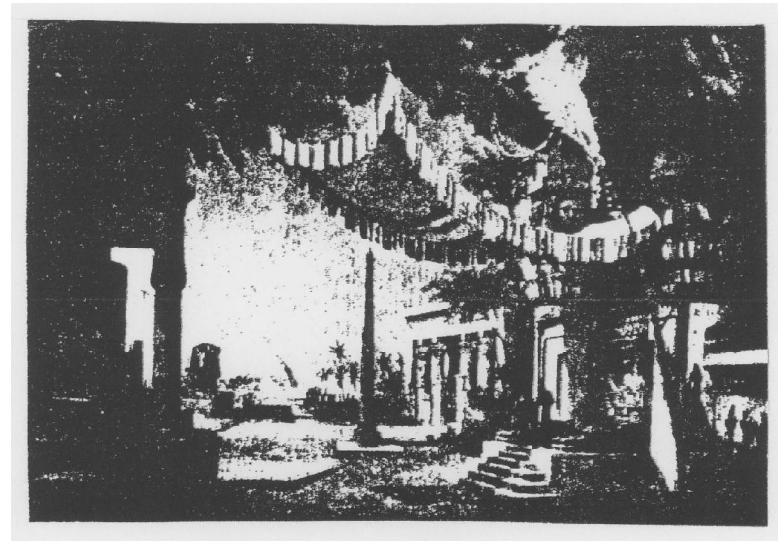
Source : OSZK. Színháztörténeti Tár



Annexe n° 11 : Tableau formant l'arrière-plan de la scène d'Égypte (Vienne, 1892)

Source : Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

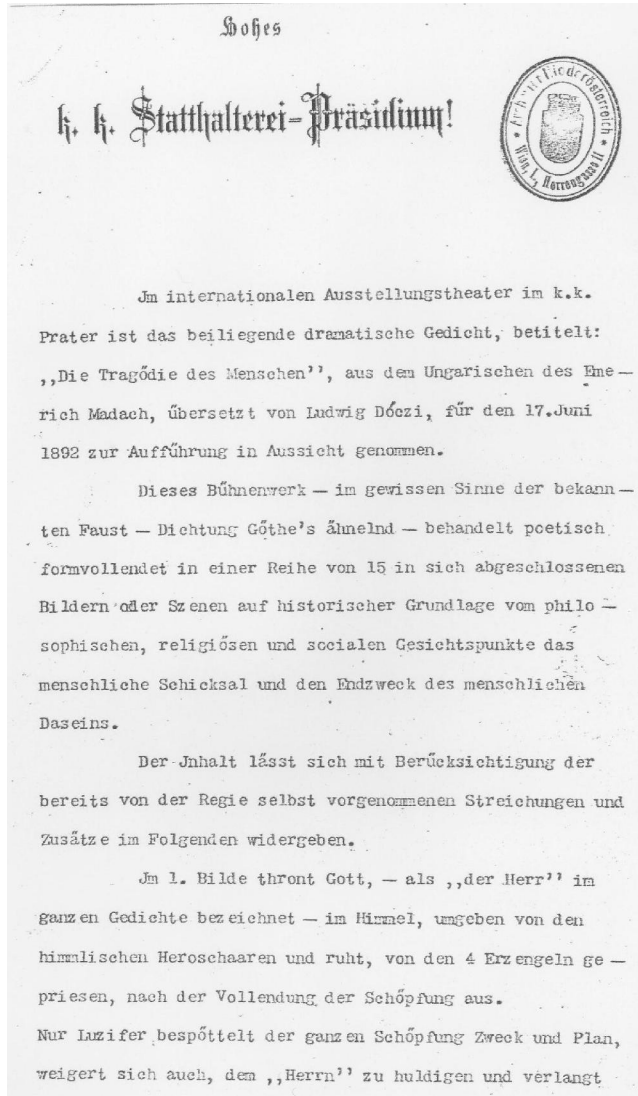
338



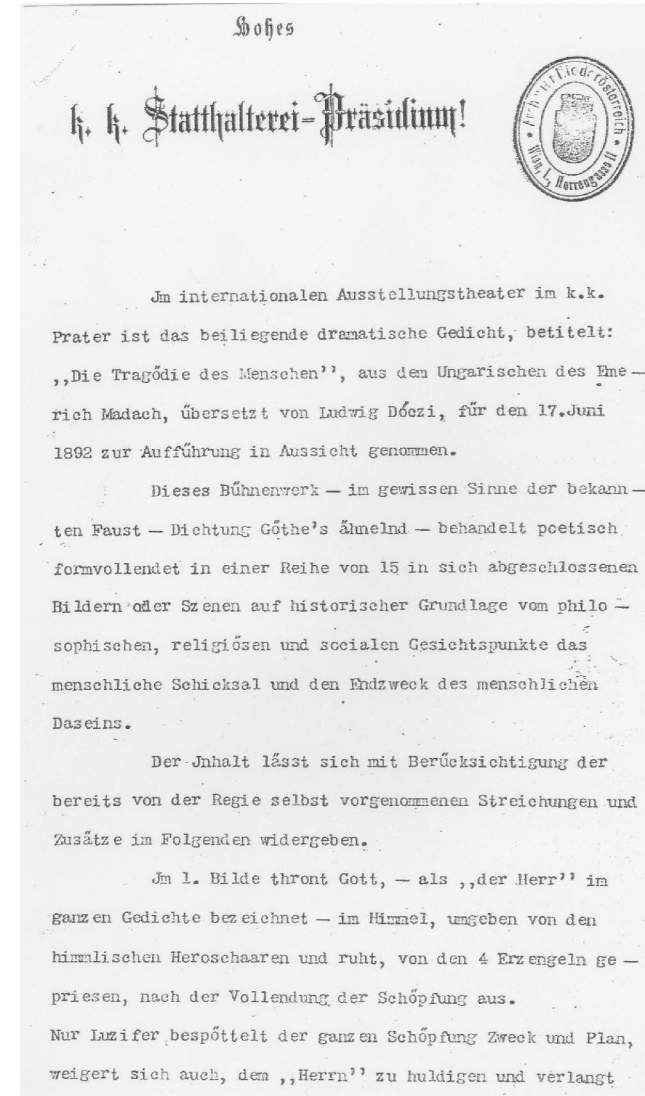
Annexe n° 11 : Tableau formant l'arrière-plan de la scène d'Égypte (Vienne, 1892)

Source : Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

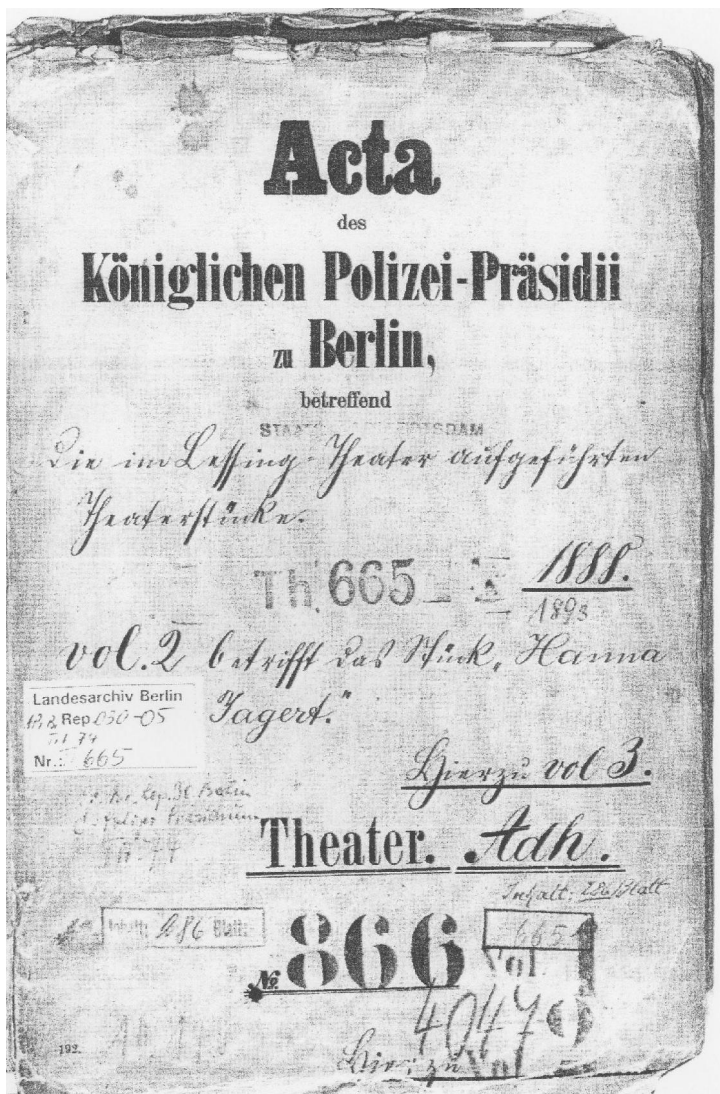
338



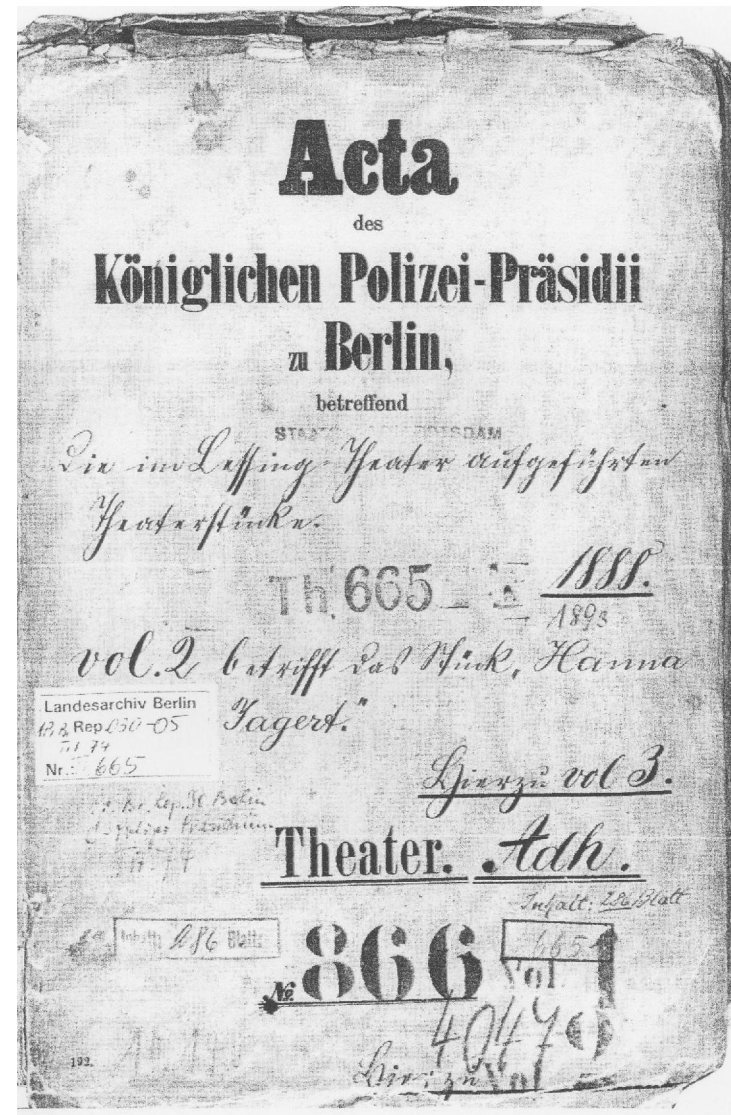
Annexe n° 12 : Première page du rapport de censure de Vienne (1892)
Source : Archiv für Niederösterreich (Vienne)



Annexe n° 12 : Première page du rapport de censure de Vienne (1892)
Source : Archiv für Niederösterreich (Vienne)



Annexe n° 13 : Première page des rapports de censure des pièces jouées au Lessingtheater (1888-1893)
 Source : *Hamburger Nachrichten*, 18 février 1892.
 340



Annexe n° 13 : Première page des rapports de censure des pièces jouées au Lessingtheater (1888-1893)
 Source : *Hamburger Nachrichten*, 18 février 1892.332
 340

Nur Jenes Ende hatt' ich nie erschaut !
DER HERR.

Der Kampf ist Leben ! Kämpfet und vertraut !
(Adam und Eva knien anbetend nieder; der Himmel öffnet sich.)

CHOR DER ENGEL.

Gott ist die Kraft, das Wissen und die Wonne,
Wir sind von seinem Tag der Schatten bloss !
Dankt seiner Huld, dass sich aus seiner Sonne
Ein holdes Theil in unsre Nacht ergoss !

VORHANG.

J. Jungnickel für den Aufführung
Leipzig, den 10. März 1873.
Königl. Sächs. Hoftheater.



Annexe n° 14 : Dernière page de l'adaptation par Blumenthal de la traduction de Doczi, présentée à la censure berlinoise.
Source : Landesarchiv Berlin

Nur Jenes Ende hatt' ich nie erschaut !
DER HERR.

Der Kampf ist Leben ! Kämpfet und vertraut !
(Adam und Eva knien anbetend nieder; der Himmel öffnet sich.)

CHOR DER ENGEL.

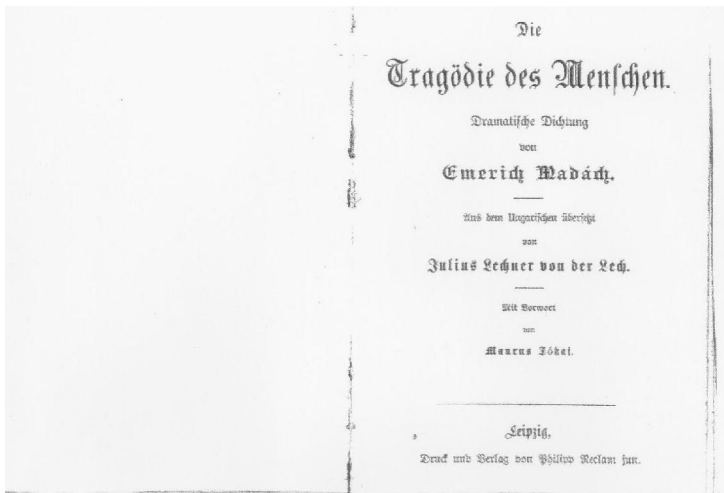
Gott ist die Kraft, das Wissen und die Wonne,
Wir sind von seinem Tag der Schatten bloss !
Dankt seiner Huld, dass sich aus seiner Sonne
Ein holdes Theil in unsre Nacht ergoss !

VORHANG.

J. Jungnickel für den Aufführung
Leipzig, den 10. März 1873.
Königl. Sächs. Hoftheater.



Annexe n° 14 : Dernière page de l'adaptation par Blumenthal de la traduction de Doczi, présentée à la censure berlinoise.
Source : Landesarchiv Berlin



Die
Tragödie des Menschen.
Dramatische Dichtung
von
Imre Madách.
aus dem Ungarischen überetzt
von
Julius Lechner von der Lech.
Mit Vorwort
von
Maurus Jokai.

Leipzig.
Druck und Verlag von **Philipp Reclam jun.**

Vorwort.

Alle Ungarn sind stolz auf unseren Madách. Sein einziges maßgebendes Werk: „Die Tragödie des Menschen“ ist die edle Frucht eines vielseitigsten Lebens, welches Alexander Höfler in einem vorzüglichen Essay (in *Esther-Majacs's Zeitschrift* „Auf der Höhe“ IV. Jahrgang, Band XVI. Heft 47. im August 1886 erschienen) dem deutschen Publikum in großen Zügen geschildert hat.

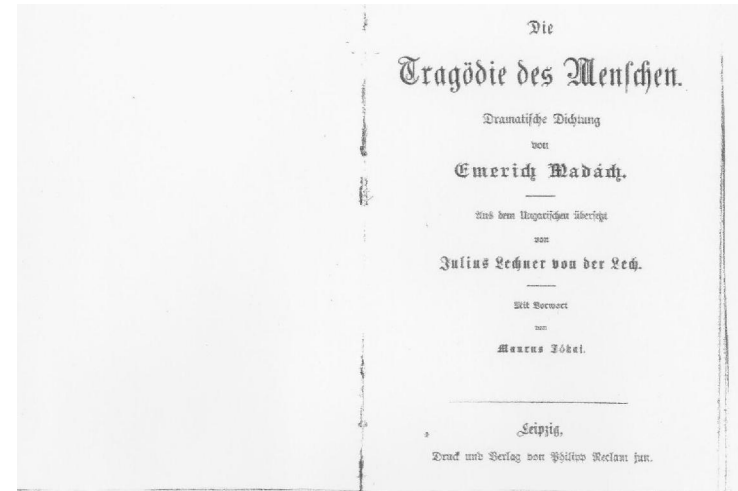
Eine so tief empfindende und scharf denkende Nation, wie die deutsche, wird diesen Stoff gern begreifen und würdigen, wenn ihr durch vorliegendes Büchlein Madách's Werk vollständig bekannt gemacht.

Der mächtige philosophische Geist, der darin waldet, die partei politische Empfindung, die es durchdringt, können kaum unerkannt bleiben.

Es steht dem deutschen Geiste um so näher, da es denselben großen Ideenkreis behandelt, den Goethe im zweiten Teil seines Faust uns angeregt als zu gemeinverständlichen Ausdruck gebracht hat.

Dass Madách die gigantische Gedankenwelt des unerschöpflichen deutschen Dichtersbüchsen und prophetischen Denkens in konkreter Form gefaßt, und die ewigen Wahrheiten, die im Faust nieders

Annexe n° 15 : Page de titre de la traduction de Lechner, suivie de la préface de Maurus Jokai. Source : *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung von Imre Madách. Aus dem Ungarischen übersetzt von Julius Lechner, Leipzig, Reclam, 1888



Die
Tragödie des Menschen.
Dramatische Dichtung
von
Imre Madách.
aus dem Ungarischen überetzt
von
Julius Lechner von der Lech.
Mit Vorwort
von
Maurus Jokai.

Leipzig.
Druck und Verlag von **Philipp Reclam jun.**

Vorwort.

Alle Ungarn sind stolz auf unseren Madách. Sein einziges maßgebendes Werk: „Die Tragödie des Menschen“ ist die edle Frucht eines vielseitigsten Lebens, welches Alexander Höfler in einem vorzüglichen Essay (in *Esther-Majacs's Zeitschrift* „Auf der Höhe“ IV. Jahrgang, Band XVI. Heft 47. im August 1886 erschienen) dem deutschen Publikum in großen Zügen geschildert hat.

Eine so tief empfindende und scharf denkende Nation, wie die deutsche, wird diesen Stoff gern begreifen und würdigen, wenn ihr durch vorliegendes Büchlein Madách's Werk vollständig bekannt gemacht.

Der mächtige philosophische Geist, der darin waldet, die partei politische Empfindung, die es durchdringt, können kaum unerkannt bleiben.

Es steht dem deutschen Geiste um so näher, da es denselben großen Ideenkreis behandelt, den Goethe im zweiten Teil seines Faust uns angeregt als zu gemeinverständlichen Ausdruck gebracht hat.

Dass Madách die gigantische Gedankenwelt des unerschöpflichen deutschen Dichtersbüchsen und prophetischen Denkens in konkreter Form gefaßt, und die ewigen Wahrheiten, die im Faust nieders

Annexe n° 15 : Page de titre de la traduction de Lechner, suivie de la préface de Maurus Jokai. Source : *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung von Imre Madách. Aus dem Ungarischen übersetzt von Julius Lechner, Leipzig, Reclam, 1888



Kaiserjubiläums Stadttheater

IX. Währingerstraße. Dienstag den 1. September 1903. IX. Währingerstraße.
Teleph. Nr. 13247 a. Teleph. Nr. 13247 a.

17. Woche des Abonnements. 17. Woche des Abonnements.

Eröffnungs-Vorstellung.

Zum 1. Male:

Die Tragödie des Menschen.

Dramatisch: Dichtung in 12 Bildern von Eusebio Madach.

1. Bild: Im Himmel. 2. Bild: Im Paradiese. 3. Bild: Vor dem Paradiese. 4. Bild: Aegypten. 5. Bild: Athen. 6. Bild: Rom. 7. Bild: Prag. 8. Bild: Paris. 9. Bild: London. 10. Bild: Im Palastvertraum. 11. Bild: Cisregion. 12. Bild: Das Erwachen.

Der Herr (unsichtbar)	Dr. Steierbed.	Maria	Hil. Marler.
Abel	Hil. Aben.	Kaiser Petrus	Dr. Bolter.
Adam	Hil. Simon.	Kaiser Rudolf	Dr. Söllner.
Eve	Hil. Hohened.	Usher	Dr. Binder.
Kaiser		Usher	Dr. Baum.
Kaiser der Elisen		Dritter	Dr. Korn.
Ein Krieger	Dr. Novak.	Usher	Dr. Strupp.
Milo		Ein Marquis	Dr. Hekat.
Famulus		Usher	Dr. Hebe.
Der Herr		Usher	Dr. Klein.
Aben		Sanskulotte	Dr. Müll.
Abano		Nobelpeter	Dr. Morini.
Witwabe		Saint Jaffe	Dr. Witzinger.
Sergius	Dr. Neuf.	Ein unbekannter Meist	Dr. Oshlons.
Herr		Die Mutter des Bürgermädchens	Dr. Steierbed.
Danton		Usher	Dr. Gern.
Ein Arbeiter		Usher	Dr. Herr.
Das Weib des Elisen		Dritter	Dr. Dietrich.
Lucia		Usher	Dr. Gerhardt.
Barbara Repler	Dr. Köerner.	Ein Herrschaftsdiener	Dr. Hebe.
Marquis		Usher	Dr. Münter.
Ein unbekannter Revolutionär		Zweiter	Dr. Karl.
Ein Pagenmädchen		Herr	Dr. Tem.
Das Weib des Colino		Herr	Dr. Bauer.
Ein Schenke	Dr. Gerhardt.	Ein Mädchen	Hil. Schiller.
Simon, der Sohn des Militäres	Hil. G. Jari.	Ein alte Zigeunerin	Hil. Müller.
Usher	Dr. Simon.	Ein Pagenmädchen	Hil. Jari.
Zweiter	Dr. Amerer.	Ein Mutter	Hil. Waldenburg.
Usher	Dr. Herr.	Ein Jüngling	Dr. Ocherer.
Zweiter	Dr. Zema.	Ein Weib	Dr. König.
Usher	Dr. Gerhardt.	Ein alter Weiblicher	Dr. Sommer.
Herr	Dr. Novak.	Ein Greis	Dr. Klapp.
Dritter	Dr. Gantner.	Ein Götze	Dr. Kalkonisch.
Herr	Dr. Dietrich.	Ein Götze	Dr. Kalkonisch.
Lucas	Dr. Baum.	Die menschliche Herrschaft, Sklaven, Sklavinnen, Aufseher, Vorkarren, Soldaten, Krieger, Verkäufer, Arbeiter, Müller, Tänzern, Organisten, Pagen, Kinder, Bett.	
Sylvia	Hil. Sandrod.		

Die neuen Dekorationen: „Im Himmel“, „Im Paradiese“, „Gegend vor dem Paradiese“, „In Aegypten“, „Athen“, „Rom“, „Prag“, „Der Arbeitsplatz in Paris“, „London“, „Das Palastvertraum“ und „Gebirgsgegend“ (Gebirge) kommen aus dem Atelier der Firma Burgsart & Co. angefertigt. Die Kostüme wurden im Atelier Herr. Kostüm-Meister Waische & Co. angefertigt.

Nach dem 2. Gänge des eisernen Vorhanges ist eine größere Pause.

Kassen-Eröffnung halb 7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende 10 Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne Rücksicht aufgehoben.

Mitwoch den 2. September und die folgenden Tage Abends halb 8 Uhr: Die Tragödie des Menschen. Nachmittags-Vorstellungen: Sonntag den 6. und Dienstag den 8. September, Nachmittags halb 3 Uhr bei Abendessen: Die Tragödie des Menschen.

Annexe n° 16 : Programme de la première représentation viennoise de 1903
Source : Neue Freie Presse, 31 août 1903



Kaiserjubiläums Stadttheater

IX. Währingerstraße. Dienstag den 1. September 1903. IX. Währingerstraße.
Teleph. Nr. 13247 a. Teleph. Nr. 13247 a.

17. Woche des Abonnements. 17. Woche des Abonnements.

Eröffnungs-Vorstellung.

Zum 1. Male:

Die Tragödie des Menschen.

Dramatisch: Dichtung in 12 Bildern von Eusebio Madach.

1. Bild: Im Himmel. 2. Bild: Im Paradiese. 3. Bild: Vor dem Paradiese. 4. Bild: Aegypten. 5. Bild: Athen. 6. Bild: Rom. 7. Bild: Prag. 8. Bild: Paris. 9. Bild: London. 10. Bild: Im Palastvertraum. 11. Bild: Cisregion. 12. Bild: Das Erwachen.

Der Herr (unsichtbar)	Dr. Steierbed.	Maria	Hil. Marler.
Abel	Hil. Aben.	Kaiser Petrus	Dr. Bolter.
Adam	Hil. Simon.	Kaiser Rudolf	Dr. Söllner.
Eve	Hil. Hohened.	Usher	Dr. Binder.
Kaiser		Usher	Dr. Baum.
Kaiser der Elisen		Dritter	Dr. Korn.
Ein Krieger	Dr. Novak.	Usher	Dr. Strupp.
Milo		Ein Marquis	Dr. Hekat.
Famulus		Usher	Dr. Hebe.
Der Herr		Usher	Dr. Klein.
Aben		Sanskulotte	Dr. Müll.
Abano		Nobelpeter	Dr. Morini.
Witwabe		Saint Jaffe	Dr. Witzinger.
Sergius	Dr. Neuf.	Ein unbekannter Meist	Dr. Oshlons.
Herr		Die Mutter des Bürgermädchens	Dr. Steierbed.
Danton		Usher	Dr. Gern.
Ein Arbeiter		Usher	Dr. Herr.
Das Weib des Elisen		Dritter	Dr. Dietrich.
Lucia		Usher	Dr. Gerhardt.
Barbara Repler	Dr. Köerner.	Ein Herrschaftsdiener	Dr. Hebe.
Marquis		Usher	Dr. Münter.
Ein unbekannter Revolutionär		Zweiter	Dr. Karl.
Ein Pagenmädchen		Herr	Dr. Tem.
Das Weib des Colino		Herr	Dr. Bauer.
Ein Schenke	Dr. Gerhardt.	Ein Mädchen	Hil. Schiller.
Simon, der Sohn des Militäres	Hil. G. Jari.	Ein alte Zigeunerin	Hil. Müller.
Usher	Dr. Simon.	Ein Pagenmädchen	Hil. Jari.
Zweiter	Dr. Amerer.	Ein Mutter	Hil. Waldenburg.
Usher	Dr. Herr.	Ein Jüngling	Dr. Ocherer.
Zweiter	Dr. Zema.	Ein Weib	Dr. König.
Usher	Dr. Gerhardt.	Ein alter Weiblicher	Dr. Sommer.
Herr	Dr. Novak.	Ein Greis	Dr. Klapp.
Dritter	Dr. Gantner.	Ein Götze	Dr. Kalkonisch.
Herr	Dr. Dietrich.	Ein Götze	Dr. Kalkonisch.
Lucas	Dr. Baum.	Die menschliche Herrschaft, Sklaven, Sklavinnen, Aufseher, Vorkarren, Soldaten, Krieger, Verkäufer, Arbeiter, Müller, Tänzern, Organisten, Pagen, Kinder, Bett.	
Sylvia	Hil. Sandrod.		

Die neuen Dekorationen: „Im Himmel“, „Im Paradiese“, „Gegend vor dem Paradiese“, „In Aegypten“, „Athen“, „Rom“, „Prag“, „Der Arbeitsplatz in Paris“, „London“, „Das Palastvertraum“ und „Gebirgsgegend“ (Gebirge) kommen aus dem Atelier der Firma Burgsart & Co. angefertigt. Die Kostüme wurden im Atelier Herr. Kostüm-Meister Waische & Co. angefertigt.

Nach dem 2. Gänge des eisernen Vorhanges ist eine größere Pause.

Kassen-Eröffnung halb 7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende 10 Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne Rücksicht aufgehoben.

Mitwoch den 2. September und die folgenden Tage Abends halb 8 Uhr: Die Tragödie des Menschen. Nachmittags-Vorstellungen: Sonntag den 6. und Dienstag den 8. September, Nachmittags halb 3 Uhr bei Abendessen: Die Tragödie des Menschen.

Annexe n° 16 : Programme de la première représentation viennoise de 1903
Source : Neue Freie Presse, 31 août 1903

Kaiserjubiläum Stadttheater

Direktion: Reiner-Simons.

Teleph. Nr. 13247 **Donnerstag den 3. September 1903.**
Antheilsgelde: 3. Kugel (grau).

Die Tragödie des Menschen.

Dramatische Dichtung in 11 Bildern von Gerriet Radach.

Der Herr (unendlich)	Dr. Monod.	Maria	Hrl. Macher.
Achil	Hrl. Nosen.	Kathol Petros	Dr. Kocher.
Gebet, Erzengel	Hrl. Kimmey.	Walter	Dr. Schöler.
Michal,	Hrl. Hagedorf.	Erster	Dr. Rinder.
Kajler		Zweiter	Dr. Baum.
Kaiser der Elisen		Erster Hilfer	Dr. Koen.
Vin Krieger		Erster	Dr. Straub.
Milo	Dr. Striedeb.	Vin Marquis	Dr. Wedel.
Samuel		Erster	Dr. Kalle.
Der Helfer		Zweiter	Dr. Stein.
Adam		Dritter	Dr. Hill.
Marzo		Hobespiere	Dr. Nocini.
Wittmoos		Saint Julie	Dr. Schinger.
Ergistlos		Vin schlumpfer Beirat	Dr. Beschold.
Kreier	Dr. Schmid.	Die Mutter des Bürgermädchens	Dr. Striedeb.
Donner		Erster	Dr. Germ.
Vin Arbeiter		Zweiter	Dr. Steer.
Uno		Dritter Student	Dr. Dietrich.
Das Weib des Elisen		Erster	Dr. Gerhardt.
Bacia		Vin Berberheller	Dr. Schöler.
Julia		Vin Marionettenspieler	Dr. Haud.
Mariane Kreier		Erster	Dr. Guntzer.
Marquis	Hrl. Kaiser.	Zweiter	Dr. Karl.
Vin schlumpfer Revolutionärin		Dritter Arbeiter	Dr. Zema.
Das Weib des Estimo		Erster	Dr. Bauer.
Vin Elise	Dr. Gebhardt.	Vin Mädchen	Hrl. Schäler.
Kinden, der Sohn des Militades	Hrl. G. Jardi.	Erster alle Suzanne	Hrl. Pater.
Erster Demogoge	Dr. Smori.	Vin Blumenmädchen	Hrl. Jardi.
Zweiter	Dr. Bruner.	Erster Mutter	Hrl. Waldenburg.
Erster Bürger	Dr. Beer.	Vin Jungling	Dr. Schiner.
Zweiter	Dr. Zema.	Vin Maria	Dr. König.
Erster	Dr. Gerhardt.	Vin alter Geliebter	Dr. Sommer.
Zweiter Führer aus dem Helle	Dr. Gerat.	Vin Christ	Dr. König.
Dritter	Dr. Guntzer.	Vin Estimo	Dr. Matamitich.
Viertes	Dr. Dietrich.	Die himmlische Dreieckhar, Kissen, Glanzen, Kupfer, Holzgeret, Korbmann, Krieger, Werkleuer, Arbeiter, Mafiler, Karpentinnen, Bernmann, Hüfentinnen, Kinder, Hell.	
Camulus	Dr. Hagen.		
Dippia	Hrl. Sondrod.		

Die neuen Dekorationen: „Im Himmel“, „Im Paradiese“, „Gegend vor dem Paradiese“, „Im Aegypten“, „Rom“, „Verg“, „Der Grenzpfahl in Paris“, „London“, „Das Khamsterium“, „Das Hymanterium“ und „Gebiedes-Regend“ (Göttergötter) stammen aus dem Atelier der Firma Durglart und Frank.

Die Kaskine wurden im Ersten Offiz. Kaskin-Kleider Maischle & Co. angefertigt.
Nach dem 2. Follen des eisernen Vorhanges ist eine größere Baufe.

Kassen-Gröpfung 7 Uhr. Anfang halb 8 Uhr. Ende nach 10 Uhr.

Per freie Eintritt ist ohne Ausnahme aufgehoben.

Beamten- und Vereins-Billets haben heute Gültigkeit.

Freitag den 4. September und die folgenden Tage (Abends halb 8 Uhr): Die Tragödie des Menschen.
Nachmittags-Vorstellungen: Sonntag den 6. und Dienstag den 8. September, Nachmittags halb 3 Uhr bei Abend-Preisen: Die Tragödie des Menschen.

Theatergänger werden zum Preise von 20 h angesehen.

Die Bankett befinden sich im I. und II. Rang.

81 Postkassen-Verfahren, I., 82, August 12.

Annexe n° 17 : Programme de la représentation de 1903 illustrant la suppression du tableau d'Athènes.

Source : *Neue Freie Presse*, 2 septembre 1903

Kaiserjubiläum Stadttheater

Direktion: Reiner-Simons.

Teleph. Nr. 13247 **Donnerstag den 3. September 1903.**
Antheilsgelde: 3. Kugel (grau).

Die Tragödie des Menschen.

Dramatische Dichtung in 11 Bildern von Gerriet Radach.

Der Herr (unendlich)	Dr. Monod.	Maria	Hrl. Macher.
Achil	Hrl. Nosen.	Kathol Petros	Dr. Kocher.
Gebet, Erzengel	Hrl. Kimmey.	Walter	Dr. Schöler.
Michal,	Hrl. Hagedorf.	Erster	Dr. Rinder.
Kajler		Zweiter	Dr. Baum.
Kaiser der Elisen		Erster Hilfer	Dr. Koen.
Vin Krieger		Erster	Dr. Straub.
Milo	Dr. Striedeb.	Vin Marquis	Dr. Wedel.
Samuel		Erster	Dr. Kalle.
Der Helfer		Zweiter	Dr. Stein.
Adam		Dritter	Dr. Hill.
Marzo		Hobespiere	Dr. Nocini.
Wittmoos		Saint Julie	Dr. Schinger.
Ergistlos		Vin schlumpfer Beirat	Dr. Beschold.
Kreier	Dr. Schmid.	Die Mutter des Bürgermädchens	Dr. Striedeb.
Donner		Erster	Dr. Germ.
Vin Arbeiter		Zweiter	Dr. Steer.
Uno		Dritter Student	Dr. Dietrich.
Das Weib des Elisen		Erster	Dr. Gerhardt.
Bacia		Vin Berberheller	Dr. Schöler.
Julia		Vin Marionettenspieler	Dr. Haud.
Mariane Kreier		Erster	Dr. Guntzer.
Marquis	Hrl. Kaiser.	Zweiter	Dr. Karl.
Vin schlumpfer Revolutionärin		Dritter Arbeiter	Dr. Zema.
Das Weib des Estimo		Erster	Dr. Bauer.
Vin Elise	Dr. Gebhardt.	Vin Mädchen	Hrl. Schäler.
Kinden, der Sohn des Militades	Hrl. G. Jardi.	Erster alle Suzanne	Hrl. Pater.
Erster Demogoge	Dr. Smori.	Vin Blumenmädchen	Hrl. Jardi.
Zweiter	Dr. Bruner.	Erster Mutter	Hrl. Waldenburg.
Erster Bürger	Dr. Beer.	Vin Jungling	Dr. Schiner.
Zweiter	Dr. Zema.	Vin Maria	Dr. König.
Erster	Dr. Gerhardt.	Vin alter Geliebter	Dr. Sommer.
Zweiter Führer aus dem Helle	Dr. Gerat.	Vin Christ	Dr. König.
Dritter	Dr. Guntzer.	Vin Estimo	Dr. Matamitich.
Viertes	Dr. Dietrich.	Die himmlische Dreieckhar, Kissen, Glanzen, Kupfer, Holzgeret, Korbmann, Krieger, Werkleuer, Arbeiter, Mafiler, Karpentinnen, Bernmann, Hüfentinnen, Kinder, Hell.	
Camulus	Dr. Hagen.		
Dippia	Hrl. Sondrod.		

Die neuen Dekorationen: „Im Himmel“, „Im Paradiese“, „Gegend vor dem Paradiese“, „Im Aegypten“, „Rom“, „Verg“, „Der Grenzpfahl in Paris“, „London“, „Das Khamsterium“, „Das Hymanterium“ und „Gebiedes-Regend“ (Göttergötter) stammen aus dem Atelier der Firma Durglart und Frank.

Die Kaskine wurden im Ersten Offiz. Kaskin-Kleider Maischle & Co. angefertigt.
Nach dem 2. Follen des eisernen Vorhanges ist eine größere Baufe.

Kassen-Gröpfung 7 Uhr. Anfang halb 8 Uhr. Ende nach 10 Uhr.

Per freie Eintritt ist ohne Ausnahme aufgehoben.

Beamten- und Vereins-Billets haben heute Gültigkeit.

Freitag den 4. September und die folgenden Tage (Abends halb 8 Uhr): Die Tragödie des Menschen.
Nachmittags-Vorstellungen: Sonntag den 6. und Dienstag den 8. September, Nachmittags halb 3 Uhr bei Abend-Preisen: Die Tragödie des Menschen.

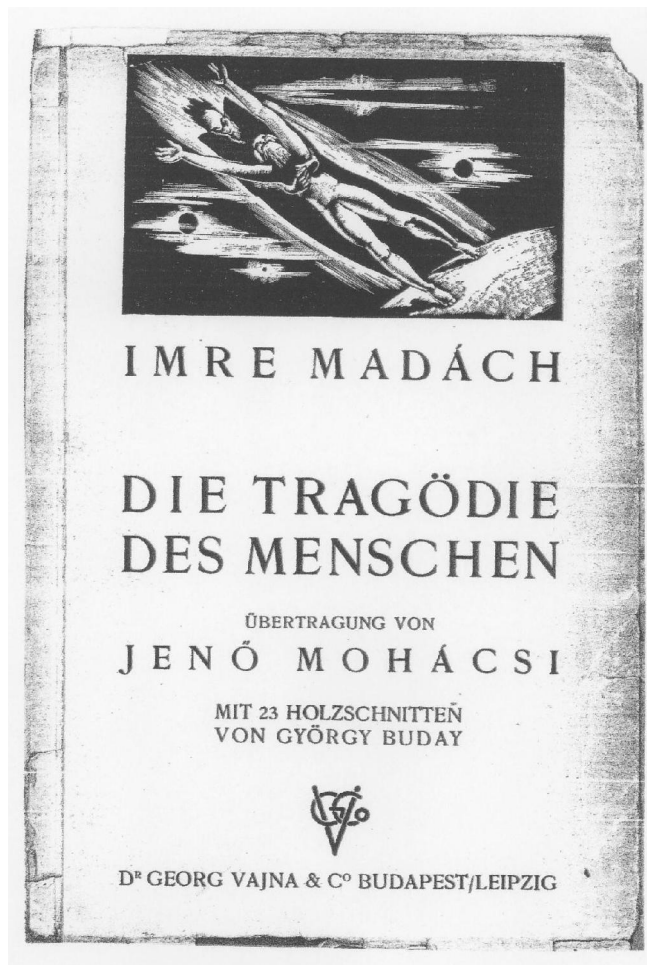
Theatergänger werden zum Preise von 20 h angesehen.

Die Bankett befinden sich im I. und II. Rang.

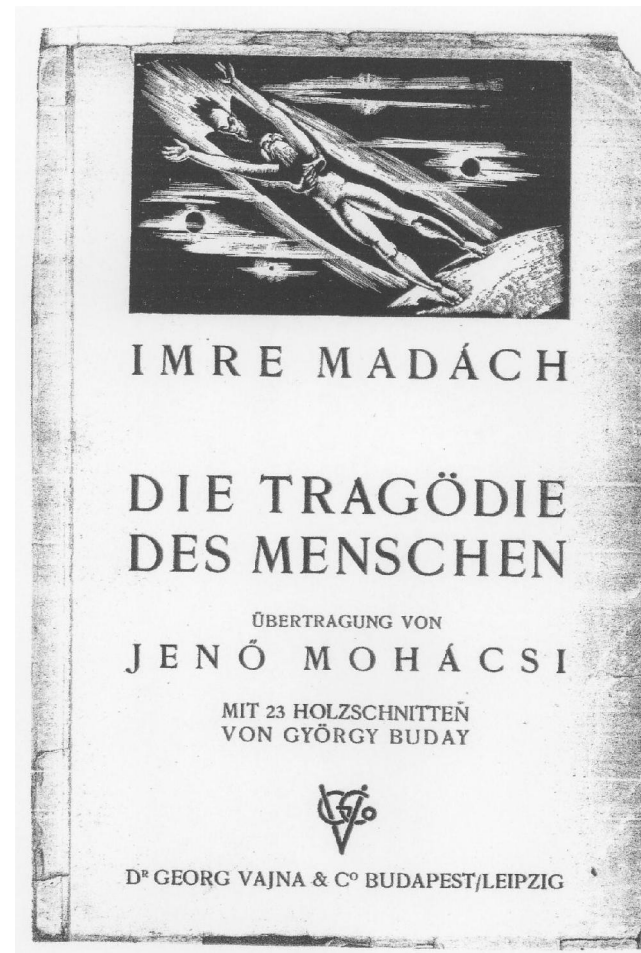
81 Postkassen-Verfahren, I., 82, August 12.

Annexe n° 17 : Programme de la représentation de 1903 illustrant la suppression du tableau d'Athènes.

Source : *Neue Freie Presse*, 2 septembre 1903



Annexe n° 19 : Page de couverture de la traduction de Jenő Mohácsi (1933).
Source: Imre Madách, *Die Tragödie des Menschen*. Übertragung von Jenő Mohácsi. Mit Holzschnitten von György Budai, Budapest-Leipzig, G. Vajna, s. d.



Annexe n° 19 : Page de couverture de la traduction de Jenő Mohácsi (1933).
Source: Imre Madách, *Die Tragödie des Menschen*. Übertragung von Jenő Mohácsi. Mit Holzschnitten von György Budai, Budapest-Leipzig, G. Vajna, s. d.

Burgtheater

Dienstag den 23. Jänner 1934

Erhöhte Preise

Festvorstellung

Vierter Abend (Ungarn) im Zyklus

„Stimmen der Völker im Drama“

Zum ersten Male:

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht von **Imre Madách** — Aus dem Ungarischen übertragen von **Jenő Madács**
Musik von **Franz Salimhofer**

Adam Paul Hartmann	Eva Maria Eis	Ottó Trejler
Die Stimme des Herrn Franz Seitzinger	Ein Offizier Schmidt Krauß	
Die drei Engel Fred Bemehr	Ein Marquis Fred Bemehr	
Cherub Edmund Kollers	Ein Bürger Hermann Ojers	
Die Stimme des Geheißtes Julius Kartau	Ein Papstentwiler Fritz Strögl	
Der Eliaze Fred Bemehr	Ein Heines Mädchen Edtrant Arnoscht	
Scipios Hermann Hauer	Eine Mutter Gisela Witt	
Simon E. Bauerfermann	Ein Mädchen Marie Langsig	
Ocher H. Bauerfermann	Gedwirt Julius Karlen	
Zweiter aus dem Volk Walter Huber	Arbeiter Fritz Müller	
Dritter Fritz Blum	Heiler Hermann Hauer	
Demagogen Wilhelm Heim	Ein Soldat Reinhold Siegrt	
Bürger von Athen Viktor Braun	Fantombesuchenden Anton Stänger	
Catullus Viktor Baumann	Eine Pirna S. Gsch. Hofmeister	
Claudia Maria Wagner	Ein Müllant H. Bauerfermann	
Scippina Maria Wagner	Ein Jüngling Karl Pfeißl	
Sappho Käthe Dobba	Eine Agneserin Maria Wagner	
Petrus Ferdinand Duma	eine junge Mutter Maria Wagner	
Petrus' Sohn Edmund Kollers	Schüler Karl Pfeißl	
Ein alter Heher Paul Stannach	Fabrikanten Wilhelm Heim	
Bürger von Byzanz Fritz Blum	Ein Schorlatan Richard Gabner	
Selene Maria Wagner	Der alte Vogel Wilhelm Schmidt	
Das Gestirn Schmidt Krauß	Ein armer Eimber Philipp Besa	
Kaiser Rudolf I. Franz Dettler	Ein Gedehter Ferdinand Duma	
Vofherren Wilhelm Heim	Ein Orel Paul Branger	
Sohn Juff Hans Hühner	Einher Hans Eisert	
Hofstierze Rudolf Kollers	Bloton Edmund Kollers	
Ein Sausenotte Reinhold Siegrt	Michaelangelo Fritz Strögl	
	Ein Estimo Hermann Hauer	

Schauplätze: 1. Bild: Im Himmel — 2. Bild: Im Paradies — 3. Bild: Außerhalb des Paradieses — 4. Bild: In Heggulen am Sufe des Pbaras — 5. Bild: In Athen nach der Schlacht bei Maratthon — 6. Bild: In Rom zur Zeit des Apollis Petrus — 7. Bild: In Byzanz zur Zeit des ersten Kreuzzugs — 8. Bild: In Rom am Sufe Rudolf I. — 9. Bild: In Paris während der französischen Revolution — 10. Bild: In London, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts — 11. Bild: Im Hölantier (Galanthof) — 12. Bild: Im Hellenraum — 13. Bild: Gänge Oregand unter der erlateten Sonne — 14. Bild: Außerhalb des Paradieses

Regie: Hermann Hühnerling

Bühnenbilder: Emil Bahner — Technifche Einrichtung: Rudolf Wefch

Choreographie und Bewegungsgregie: Fritz Hingenberg

Die vorzunehmenden Sänge werden geteilt von Trude Wilmann, Victoria Pefiß, Fritz Berger, Wiky Calderon, Paul Hilder, Marianne Komer, Selig v. Paquet-Von, Trude Hauer, Gerlie Effe, Rita Spih, Irma Zinner

Nach dem neunten Bild eine größere Pause

Das offiziell: Programm nur bei den Billetreuen erhältlich, Preis 50 Groschen — Garderobe frei

Kassen-Eröffnung vor 6 1/2 Uhr Anfang 7 Uhr Ende 10 1/2 Uhr

Annexe n° 20 : Programme de la représentation au *Burgtheater* (1934).
Source : OSZK. Színháztörténeti Tár

Burgtheater

Dienstag den 23. Jänner 1934

Erhöhte Preise

Festvorstellung

Vierter Abend (Ungarn) im Zyklus

„Stimmen der Völker im Drama“

Zum ersten Male:

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht von **Imre Madách** — Aus dem Ungarischen übertragen von **Jenő Madács**
Musik von **Franz Salimhofer**

Adam Paul Hartmann	Eva Maria Eis	Ottó Trejler
Die Stimme des Herrn Franz Seitzinger	Ein Offizier Schmidt Krauß	
Die drei Engel Fred Bemehr	Ein Marquis Fred Bemehr	
Cherub Edmund Kollers	Ein Bürger Hermann Ojers	
Die Stimme des Geheißtes Julius Kartau	Ein Papstentwiler Fritz Strögl	
Der Eliaze Fred Bemehr	Ein Heines Mädchen Edtrant Arnoscht	
Scipios Hermann Hauer	Eine Mutter Gisela Witt	
Simon E. Bauerfermann	Ein Mädchen Marie Langsig	
Ocher H. Bauerfermann	Gedwirt Julius Karlen	
Zweiter aus dem Volk Walter Huber	Arbeiter Fritz Müller	
Dritter Fritz Blum	Heiler Hermann Hauer	
Demagogen Wilhelm Heim	Ein Soldat Reinhold Siegrt	
Bürger von Athen Viktor Braun	Fantombesuchenden Anton Stänger	
Catullus Viktor Baumann	Eine Pirna S. Gsch. Hofmeister	
Claudia Maria Wagner	Ein Müllant H. Bauerfermann	
Scippina Maria Wagner	Ein Jüngling Karl Pfeißl	
Sappho Käthe Dobba	Eine Agneserin Maria Wagner	
Petrus Ferdinand Duma	eine junge Mutter Maria Wagner	
Petrus' Sohn Edmund Kollers	Schüler Karl Pfeißl	
Ein alter Heher Paul Stannach	Fabrikanten Wilhelm Heim	
Bürger von Byzanz Fritz Blum	Ein Schorlatan Richard Gabner	
Selene Maria Wagner	Der alte Vogel Wilhelm Schmidt	
Das Gestirn Schmidt Krauß	Ein armer Eimber Philipp Besa	
Kaiser Rudolf I. Franz Dettler	Ein Gedehter Ferdinand Duma	
Vofherren Wilhelm Heim	Ein Orel Paul Branger	
Sohn Juff Hans Hühner	Einher Hans Eisert	
Hofstierze Rudolf Kollers	Bloton Edmund Kollers	
Ein Sausenotte Reinhold Siegrt	Michaelangelo Fritz Strögl	
	Ein Estimo Hermann Hauer	

Schauplätze: 1. Bild: Im Himmel — 2. Bild: Im Paradies — 3. Bild: Außerhalb des Paradieses — 4. Bild: In Heggulen am Sufe des Pbaras — 5. Bild: In Athen nach der Schlacht bei Maratthon — 6. Bild: In Rom zur Zeit des Apollis Petrus — 7. Bild: In Byzanz zur Zeit des ersten Kreuzzugs — 8. Bild: In Rom am Sufe Rudolf I. — 9. Bild: In Paris während der französischen Revolution — 10. Bild: In London, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts — 11. Bild: Im Hölantier (Galanthof) — 12. Bild: Im Hellenraum — 13. Bild: Gänge Oregand unter der erlateten Sonne — 14. Bild: Außerhalb des Paradieses

Regie: Hermann Hühnerling

Bühnenbilder: Emil Bahner — Technifche Einrichtung: Rudolf Wefch

Choreographie und Bewegungsgregie: Fritz Hingenberg

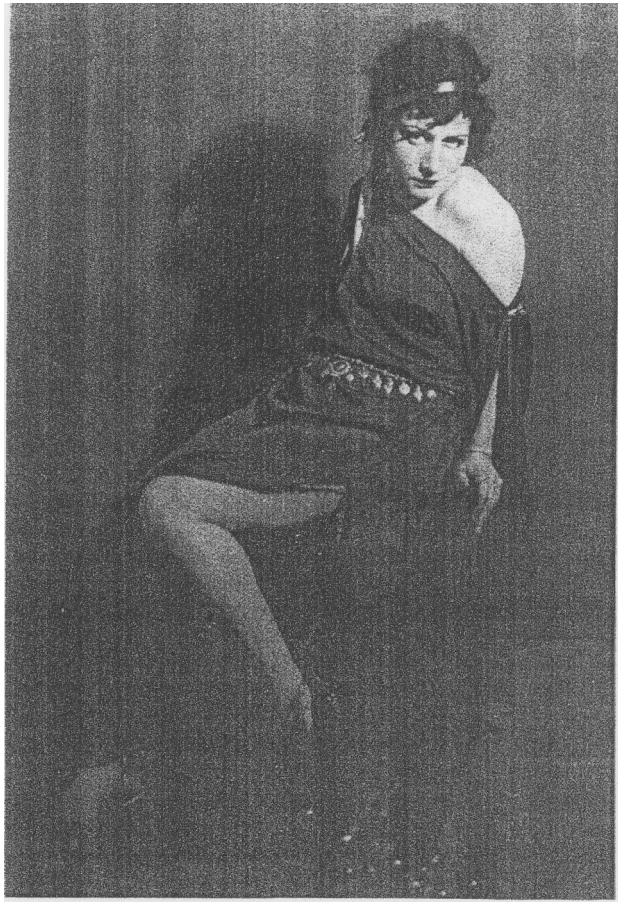
Die vorzunehmenden Sänge werden geteilt von Trude Wilmann, Victoria Pefiß, Fritz Berger, Wiky Calderon, Paul Hilder, Marianne Komer, Selig v. Paquet-Von, Trude Hauer, Gerlie Effe, Rita Spih, Irma Zinner

Nach dem neunten Bild eine größere Pause

Das offiziell: Programm nur bei den Billetreuen erhältlich, Preis 50 Groschen — Garderobe frei

Kassen-Eröffnung vor 6 1/2 Uhr Anfang 7 Uhr Ende 10 1/2 Uhr

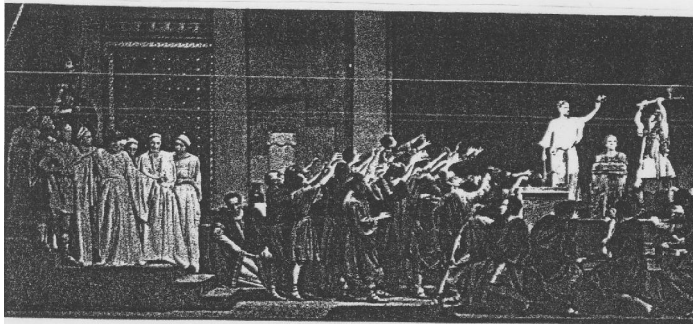
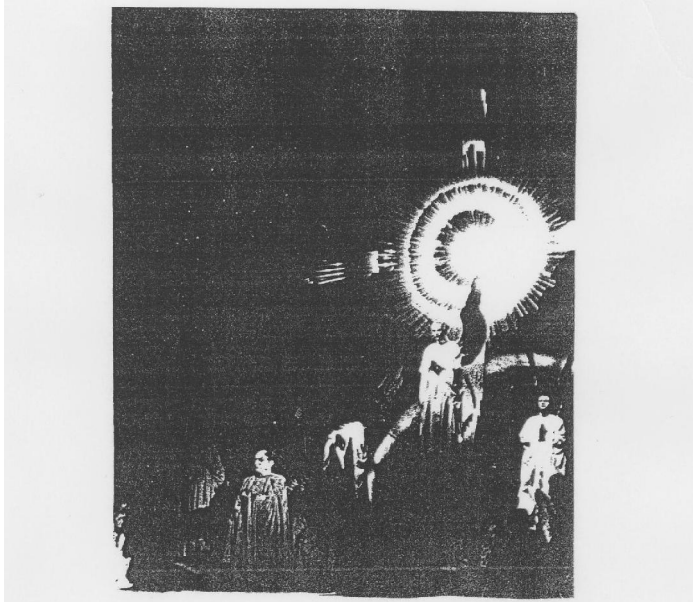
Annexe n° 20 : Programme de la représentation au *Burgtheater* (1934).
Source : OSZK. Színháztörténeti Tár



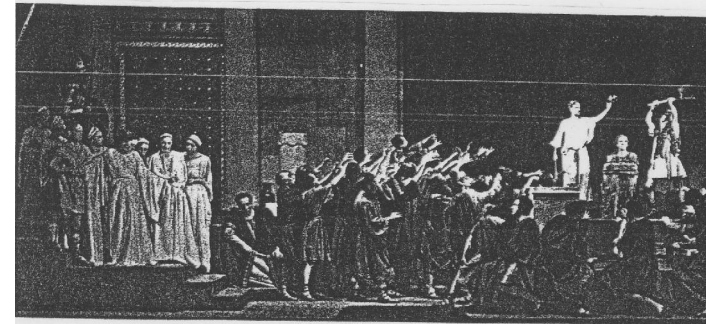
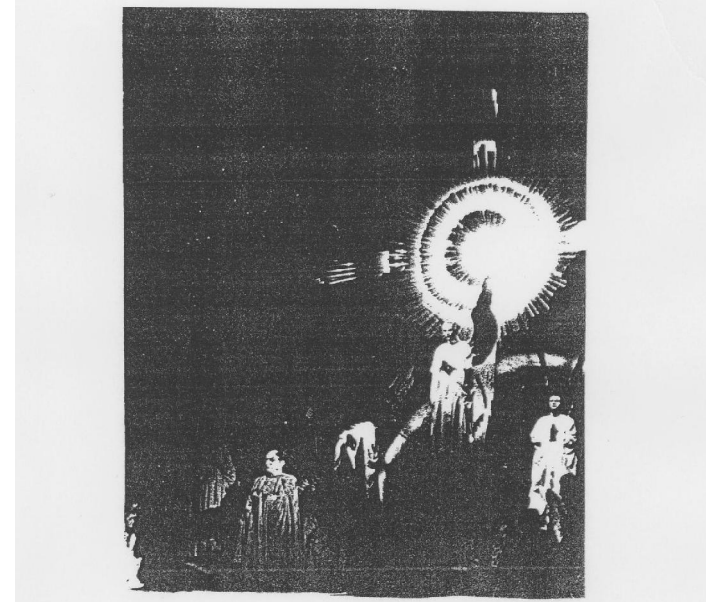
Annexe n° 21 : Maria Eis incarnant le rôle d'Ève dans le tableau de Rome.
Source : Színháztörténeti Intézet (Budapest). [Institut d'Histoire Théâtrale].



Annexe n° 21 : Maria Eis incarnant le rôle d'Ève dans le tableau de Rome.
Source : Színháztörténeti Intézet (Budapest). [Institut d'Histoire Théâtrale].



Annexe n° 22 et 23 : Photographies des tableaux du Paradis et d'Athènes.
Source : Színháztörténeti Intézet (Budapest). [Institut d'Histoire Théâtrale].



Annexe n° 22 et 23 : Photographies des tableaux du Paradis et d'Athènes.
Source : Színháztörténeti Intézet (Budapest). [Institut d'Histoire Théâtrale].

Der große Burgtheaterabend

Wie Adam
als Pharas, Mithras, Zarathustra, Zoroaster,
Zentred, Kepler, Tausen und unterst als Arbeit
ter durch die Zeiten schreitet, das erhebt
die Tragödie des Menschen zur Tragödie
der Menschheit.

Großartig wie das Meer so auch die
Aufführung. Neben die Bühnenbilder
von Will Wahnert, einprägen die Musik
von Galmhöfer.

Himmel, wie schön war der Himmel!
Da muß es sich herrlich senkeltigen lassen.
Und gar erst das Paradies! Da sahen
Adam und Eva schon vor dem Sündenfall,
daß sie nackt waren! Ich kann mir nicht
helfen, ich muß das alles beschiden. Prost,
sahre hin!

Der Warmfrühlige
Dem Burgtheater Lob und Preis ich singe,
Den Spielern unter Hermann Käbbeling,
Die haben sich gegutet bei Tag und Nacht,
Wiß sie das Heilwunder herabgebrant.

Der Kaltfrühlige
Ich nenne es ein lauthes Panorama!

Der Warmfrühlige
Genaod, es ist ein eigenartig Drama!

Wie Kujler dem ersten Menschenpaar
Den Traum die Zukunft zeigt, ist wunderbar.
Der Weltkollaps, der das Bild durchschneit,
hat sich geändert nicht in unfrer Welt,
Denn was wir von der heutigen Menschheit
hören,
Wird sich zum Optimismus nicht bekehren.

Der Kaltfrühlige
Das Ganze doch von einem Götzen handelt,
Der niemals handelt, sondern immer wandelt!

Der Warmfrühlige
In der Gedanke nicht erhaben groß,
Wie Pharas-Adam spricht die Kneben los?

Und wie das leuchtende Stoff lebend
Sich in ihnen gebartet als Thranen?
Und Hund des Himmelsreichs Hüttersmann
Wird wie ein schwarzer Totenkopf?

Man sieht im Hintergrund von Bachmann
Ein großes Zosterbild von Roma Verfall!

Der Kaltfrühlige
Ich seh zwei Burgtheater-Männerinnen
Mit hüben Bücheln im Gelage sitzen,
Jedes reuegemäß die andere tollern;
No, schön, nur fingen hätten sie nicht tollern!

Der Warmfrühlige
Kannst, mein Freund, geniert dich im Gelage?
Soll ich kleine Dinge sind nicht von Belang?
Sücht du das Streiz nicht, das am Himmel
hängt!

Und das den Menschen die Erlösung bringt!

Der Kaltfrühlige
Ich seh, wie in Wegang sie gegeneilig
Sich haßerfüllt den Glanzen machen freilich,
Der Menschheit Kammer leht den Fächer an
Und hüfter nicht er weiter seine Bahn.

Der Warmfrühlige
Geschrieben leht in Adams-Geistes Sternen,
Dah Kavalliere ihn mit Eva hören,
Er ant die große Revolution:
Sie brant und flamm im nächsten Wille schon,
Die Danton-Adam vor dem Hölle wird
Reim Klang der Marcelliste aufschmettert!

Der Kaltfrühlige
Geführt von Kujler, von Göttes Affen,
Der nichts als eine Traumwelt kann er-
schaffen.

In Worten auf dem Markte Adam schaut
Die Weltkollapsung, vor her ihm graut.

Der Warmfrühlige
Doch schauig schon ist dieses Bild durchzittert
Von Gebenweh, und sieh bin ich erschüttert.
Dah Menschen, welche keine Arbeit haben,
Ihr eignes Grab als letzte Arbeit graben!

Und die Satire folgt auf die Idee
Des Phalansteriums von Charles Fourier.

So die Phalanx tritt die Verfall an,
Wo die Gesetzte sich begibt Johann,
Dah Kujler, Plato, Michelangelo
Sur Nummern find, das Lebens wenig froh!

Der Kaltfrühlige
Juleit in die und Schner, wech grimmes Lob,

Oh Eva Gattin eines Götzes!
Und Kujler noch als dem Gans und Gram
In Adam spricht: „Genaod, dein Traum ist
aus!“

Der Warmfrühlige
Der erste Mensch, sein Leben abzuführen,
Soll ich bergweilert in den Wegang führen?
Doch nicht der erste Götze wird aus dem
Spiele.

Denn Eva sagt, daß sie sich Partner hüße,
Auf daß dem Adam neu der Himmel blau
Winkt ihm der Herr: „Mensch, kämpfe und
vertraue!“

Paul Hartmanns Adam himmelhoch ich rühm
Er kämpfte heiß und wir vertrauten ihm.
Er war ein Mensch in jeglicher Gestalt,
Als Danton von erschütterter Gewalt.

Im ersten Abend ward der Heilwunder
Bei Hartmanns Spiel das Ungarnoms in
enge!

Der Kaltfrühlige
Maria Göt als Eva Schönes hat,
Ihr Paar, im Paradies noch leucrot,
Götterhebe, ein Hölle ward's für leben,
Gleich noch dem Wegang aus dem Garten
Gott!

Der Warmfrühlige
Was liegt daran, du weißt ja, was sie kann
Das Gungweilliche siehst und hinst!
Ihr Paar, im Paradies noch leucrot,
Götterhebe, ein Hölle ward's für leben,
Gleich noch dem Wegang aus dem Garten
Gott!

Der Kaltfrühlige
Mit allen Höllefallen fettergeben:
Der Schall ist Mordoch schuldig ihm geliehen
Und Omas zeigt als Petrus und Gelehrter
Dah er der Burg wird immer wert und werter
Für alle andern will der Mann nicht langen

Der Warmfrühlige
Mit schreit, dir ist der Adam ausgegangen

Der Kaltfrühlige
Und wieder einmal schau, wie einst so feht
Das Bruderberg in Wien und Zuberoff!

Julius Bauer.

Der große Burgtheaterabend

Wie Adam
als Pharas, Mithras, Zarathustra, Zoroaster,
Zentred, Kepler, Tausen und unterst als Arbeit
ter durch die Zeiten schreitet, das erhebt
die Tragödie des Menschen zur Tragödie
der Menschheit.

Großartig wie das Meer so auch die
Aufführung. Neben die Bühnenbilder
von Will Wahnert, einprägen die Musik
von Galmhöfer.

Himmel, wie schön war der Himmel!
Da muß es sich herrlich senkeltigen lassen.
Und gar erst das Paradies! Da sahen
Adam und Eva schon vor dem Sündenfall,
daß sie nackt waren! Ich kann mir nicht
helfen, ich muß das alles beschiden. Prost,
sahre hin!

Der Warmfrühlige
Dem Burgtheater Lob und Preis ich singe,
Den Spielern unter Hermann Käbbeling,
Die haben sich gegutet bei Tag und Nacht,
Wiß sie das Heilwunder herabgebrant.

Der Kaltfrühlige
Ich nenne es ein lauthes Panorama!

Der Warmfrühlige
Genaod, es ist ein eigenartig Drama!

Wie Kujler dem ersten Menschenpaar
Den Traum die Zukunft zeigt, ist wunderbar.
Der Weltkollaps, der das Bild durchschneit,
hat sich geändert nicht in unfrer Welt,
Denn was wir von der heutigen Menschheit
hören,
Wird sich zum Optimismus nicht bekehren.

Der Kaltfrühlige
Das Ganze doch von einem Götzen handelt,
Der niemals handelt, sondern immer wandelt!

Der Warmfrühlige
In der Gedanke nicht erhaben groß,
Wie Pharas-Adam spricht die Kneben los?

Und wie das leuchtende Stoff lebend
Sich in ihnen gebartet als Thranen?
Und Hund des Himmelsreichs Hüttersmann
Wird wie ein schwarzer Totenkopf?

Man sieht im Hintergrund von Bachmann
Ein großes Zosterbild von Roma Verfall!

Der Kaltfrühlige
Ich seh zwei Burgtheater-Männerinnen
Mit hüben Bücheln im Gelage sitzen,
Jedes reuegemäß die andere tollern;
No, schön, nur fingen hätten sie nicht tollern!

Der Warmfrühlige
Kannst, mein Freund, geniert dich im Gelage?
Soll ich kleine Dinge sind nicht von Belang?
Sücht du das Streiz nicht, das am Himmel
hängt!

Und das den Menschen die Erlösung bringt!

Der Kaltfrühlige
Ich seh, wie in Wegang sie gegeneilig
Sich haßerfüllt den Glanzen machen freilich,
Der Menschheit Kammer leht den Fächer an
Und hüfter nicht er weiter seine Bahn.

Der Warmfrühlige
Geschrieben leht in Adams-Geistes Sternen,
Dah Kavalliere ihn mit Eva hören,
Er ant die große Revolution:
Sie brant und flamm im nächsten Wille schon,
Die Danton-Adam vor dem Hölle wird
Reim Klang der Marcelliste aufschmettert!

Der Kaltfrühlige
Geführt von Kujler, von Göttes Affen,
Der nichts als eine Traumwelt kann er-
schaffen.

In Worten auf dem Markte Adam schaut
Die Weltkollapsung, vor her ihm graut.

Der Warmfrühlige
Doch schauig schon ist dieses Bild durchzittert
Von Gebenweh, und sieh bin ich erschüttert.
Dah Menschen, welche keine Arbeit haben,
Ihr eignes Grab als letzte Arbeit graben!

Und die Satire folgt auf die Idee
Des Phalansteriums von Charles Fourier.

So die Phalanx tritt die Verfall an,
Wo die Gesetzte sich begibt Johann,
Dah Kujler, Plato, Michelangelo
Sur Nummern find, das Lebens wenig froh!

Der Kaltfrühlige
Juleit in die und Schner, wech grimmes Lob,

Oh Eva Gattin eines Götzes!
Und Kujler noch als dem Gans und Gram
In Adam spricht: „Genaod, dein Traum ist
aus!“

Der Warmfrühlige
Der erste Mensch, sein Leben abzuführen,
Soll ich bergweilert in den Wegang führen?
Doch nicht der erste Götze wird aus dem
Spiele.

Denn Eva sagt, daß sie sich Partner hüße,
Auf daß dem Adam neu der Himmel blau
Winkt ihm der Herr: „Mensch, kämpfe und
vertraue!“

Paul Hartmanns Adam himmelhoch ich rühm
Er kämpfte heiß und wir vertrauten ihm.
Er war ein Mensch in jeglicher Gestalt,
Als Danton von erschütterter Gewalt.

Im ersten Abend ward der Heilwunder
Bei Hartmanns Spiel das Ungarnoms in
enge!

Der Kaltfrühlige
Maria Göt als Eva Schönes hat,
Ihr Paar, im Paradies noch leucrot,
Götterhebe, ein Hölle ward's für leben,
Gleich noch dem Wegang aus dem Garten
Gott!

Der Warmfrühlige
Was liegt daran, du weißt ja, was sie kann
Das Gungweilliche siehst und hinst!
Ihr Paar, im Paradies noch leucrot,
Götterhebe, ein Hölle ward's für leben,
Gleich noch dem Wegang aus dem Garten
Gott!

Der Kaltfrühlige
Mit allen Höllefallen fettergeben:
Der Schall ist Mordoch schuldig ihm geliehen
Und Omas zeigt als Petrus und Gelehrter
Dah er der Burg wird immer wert und werter
Für alle andern will der Mann nicht langen

Der Warmfrühlige
Mit schreit, dir ist der Adam ausgegangen

Der Kaltfrühlige
Und wieder einmal schau, wie einst so feht
Das Bruderberg in Wien und Zuberoff!

Julius Bauer.

Annexe n° 24 : Poème composé par Julius Bauer.
Source: Der Morgen, 29 janvier 1934.

Annexe n° 24 : Poème composé par Julius Bauer.
Source: Der Morgen, 29 janvier 1934.

Sonntag den

BURGTHEATER

Nachmittags 3 Uhr

Zu kleinen Preisen

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht von **Jure Madách**
Aus dem Ungarischen übertragen von **Jenő Mohácsi**
Musik von **Franz Salimhofer**

Adam	Ernst Weiser	Diea Eis	Otto Trögel*
Gen			
Zeigler			

Die Stimme des Herrn	Franz Böhling	Edmund Strauß
Die drei Engel	Fred Stramp	Fred Stramp
Quers	Edmund Hofers	Hermann Dyer
Der Erlöse	Fred Stramp	Edmund Strauß
Religio	Julius Bräuer	Julius Bräuer
Simon	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Gebirg	Julius Bräuer	Julius Bräuer
Zeigler) aus dem Volk	H. Juretschmann	H. Juretschmann
Driller	Julius Bräuer	Julius Bräuer
Demogen	Fred Stramp	Fred Stramp
Ultrag von Uljen	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Catullus	Edmund Hofers	Edmund Hofers
Pyppia	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Gloria	Edmund Hofers	Edmund Hofers
Petrus	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Seitland	Edmund Hofers	Edmund Hofers
Ein Mann	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Ein alter Reiter	Fred Stramp	Fred Stramp
Ultrag von Wajanz	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Helene	Fred Stramp	Fred Stramp
Desa Gerippe	Edmund Hofers	Edmund Hofers
Ritter Raboff II.	Franz Dietrich	Franz Dietrich
Sofherren	Richard Götze	Richard Götze
Schiff-Jack	Raboff Götze	Raboff Götze
Schiff-Jack	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Ein Cassalotte	Hermann Wagner	Hermann Wagner

* Ehrenmitglied

Nach dem neunten Bild eine größere Pause

Kassen-Eröffnung vor 2 1/2 Uhr Anfang 3 Uhr Ende nach 6 1/2 Uhr

Kartenerlauf ab Donnerstag, 9. April 1936 an den Tageskassen der Bundestheater, I. Bräunerstraße 14, an Werktagen von 9-14 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9-17 Uhr; I. Dvergass (Operngedäude), an Werktagen von 9-14 und 15-18 Uhr und an der Abendkasse um Verteilungstage. Telefonische Bestellungen von Sigen (ausgenommen Sündenstücke) zum Preise von S 4.- aufwärts ausschließlich unter der Telefonnummer R-28-3-20 von 8-18 Uhr

Abends 8 Uhr:

Ein Glas Wasser

Plakatdruck: Elbem

Annexe n° 25 : Programme de la reprise de la *Tragédie* à Vienne en 1936.
Source : OSZK. Színházérténeli Tár.

Sonntag den

BURGTHEATER

Nachmittags 3 Uhr

Zu kleinen Preisen

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht von **Jure Madách**
Aus dem Ungarischen übertragen von **Jenő Mohácsi**
Musik von **Franz Salimhofer**

Adam	Ernst Weiser	Diea Eis	Otto Trögel*
Gen			
Zeigler			

Die Stimme des Herrn	Franz Böhling	Edmund Strauß
Die drei Engel	Fred Stramp	Fred Stramp
Quers	Edmund Hofers	Hermann Dyer
Der Erlöse	Fred Stramp	Edmund Strauß
Religio	Julius Bräuer	Julius Bräuer
Simon	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Gebirg	Julius Bräuer	Julius Bräuer
Zeigler) aus dem Volk	H. Juretschmann	H. Juretschmann
Driller	Julius Bräuer	Julius Bräuer
Demogen	Fred Stramp	Fred Stramp
Ultrag von Uljen	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Catullus	Edmund Hofers	Edmund Hofers
Pyppia	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Gloria	Edmund Hofers	Edmund Hofers
Petrus	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Seitland	Edmund Hofers	Edmund Hofers
Ein Mann	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Ein alter Reiter	Fred Stramp	Fred Stramp
Ultrag von Wajanz	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Helene	Fred Stramp	Fred Stramp
Desa Gerippe	Edmund Hofers	Edmund Hofers
Ritter Raboff II.	Franz Dietrich	Franz Dietrich
Sofherren	Richard Götze	Richard Götze
Schiff-Jack	Raboff Götze	Raboff Götze
Schiff-Jack	Hermann Wagner	Hermann Wagner
Ein Cassalotte	Hermann Wagner	Hermann Wagner

* Ehrenmitglied

Nach dem neunten Bild eine größere Pause

Kassen-Eröffnung vor 2 1/2 Uhr Anfang 3 Uhr Ende nach 6 1/2 Uhr

Kartenerlauf ab Donnerstag, 9. April 1936 an den Tageskassen der Bundestheater, I. Bräunerstraße 14, an Werktagen von 9-14 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9-17 Uhr; I. Dvergass (Operngedäude), an Werktagen von 9-14 und 15-18 Uhr und an der Abendkasse um Verteilungstage. Telefonische Bestellungen von Sigen (ausgenommen Sündenstücke) zum Preise von S 4.- aufwärts ausschließlich unter der Telefonnummer R-28-3-20 von 8-18 Uhr

Abends 8 Uhr:

Ein Glas Wasser

Plakatdruck: Elbem

Annexe n° 25 : Programme de la reprise de la *Tragédie* à Vienne en 1936.
Source : OSZK. Színházérténeli Tár.

DIE RAMPE

BLATTER DES
STAÄTLICHEN SCHAUSPIELHAUSES
HÄMBURG.

<p>Bild 1: Im Himmel Der Herr Gustav Knuth Erzengel Gabriel Bruno Robert Erzengel Michael Fritz Eberth Erzengel Raphael Oly Schreiber Luzifer Robert Meyn Chor der Engel</p> <p>Bild 2: Im Paradies Der Herr Gustav Knuth Adam Werner Hinz Eva Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Himmelschor</p> <p>Bild 3: Außerhalb des Paradieses Adam Werner Hinz Eva Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn</p> <p>Bild 4: In Ägypten Adam (Pharon) Werner Hinz Eva (Weib des Pharon) Ehm Bessel Luzifer (Münster) Robert Meyn Sklave Konrad Wagner</p> <p>Bild 5: In Athen Adam (Heldere Miltiades) Werner Hinz Eva (seine Gattin) Ehm Bessel Luzifer (Steiger) Robert Meyn</p>	<p>Simon (Miltiades Sohn) Günther Edmond 1. aus dem Volk Hans Thebe 2. aus dem Volk Carl Bradt 3. aus dem Volk Otto Schrifeld 1. Demagog Paul Schwaiger 2. Demagog Konrad Gebhardt 1. Bürger Konrad Hofflein 2. Bürger Willy Pfeiffer Steinbo Carl Sartory Cherites Franz Steidemann</p> <p>Bild 6: In Rom Adam (Cergiolus) Werner Hinz Eva (Julia) Ehm Bessel Luzifer (Milo) Robert Meyn Catalulus Otto Aneth Sjyppia Ely Burgmer Mafala Sura Gustav Knuth Detrus Gustav Knuth Gladatoren</p> <p>Bild 7: In Byzanz Adam (Zanfred) Werner Hinz Eva (Anara) Ehm Bessel Luzifer (Waffenträger) Robert Meyn 1. Bürger Hans Thebe 2. Bürger Carl Bradt 3. Bürger Otto Schrifeld 4. Bürger Willy Pfeiffer</p>	<p>Dariusch Helmut Gmelin Miter Steier Franz Steidemann Mündi Carl Sartory Sietene (Kammerjofe) Emmi Percy Münde, Steier, Das Österrpe, Jereu</p> <p>Bild 8: In Prag Adam (Kestler) Werner Hinz Eva (Barbara, Kestlers Gattin) Ehm Bessel Luzifer (Kestlers Sanulus) Robert Meyn Kaiser Rudolf Gerhard Bunte 1. Hofmann Konrad Hofflein 2. Hofmann Otto Aneth 3. Hofmann Konrad Wagner 4. Hofmann Konrad Gebhardt</p> <p>Bild 9: In Paris Adam (Danton) Werner Hinz Eva (Marquise) Ehm Bessel Luzifer (Heister) Robert Meyn Pfizier Otto Aneth Sanculotte Carl Sartory Marquis Konrad Wagner Saint-Jull Helmut Gmelin Nebespierre Paul Schwaiger Dofomengre, Refreuten</p> <p style="text-align: center;">P a u s e</p>
<p>Bild 10: In London Adam Werner Hinz Eva (Bürgermädchen) Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Puppenpieler Heinz Stieba Deilschenerkäuferin Geri Seiling 1. Bürgermädchen Christel Lerche 2. Bürgermädchen Geri Schweg Gastwirt Carl Sartory 1. Arbeiter Carl Bradt 2. Arbeiter Paul Schwaiger 1. Bettler Otto Schrifeld 2. Bettler Edmund Aderssen Selbat Otto Aneth 1. Handwerkerburche Herbert Stoffera 2. Handwerkerburche Hans Joadius Langheld Eine Dileuse Emmi Percy Mafikani Konrad Gebhardt 1. Händler Willy Pfeiffer 2. Händler Hans Thebe Jüngling Konrad Wagner Evas Mutter Lotte Dost-Widmann Jugendarm Martha Hadmann-Jipfer 1. Schüler Geri Nientz 2. Schüler Eriegfried Mofal 3. Schüler Friedrich Grönbahl 4. Schüler Paul Edwin Noll 1. Sabrifant Helmut Gmelin 2. Sabrifant Konrad Hofflein</p>	<p>Scharlatan Gerhard Bunte Eine Mutter Herta Kästler Ein Mädchen Annemarie Wietig</p> <p>Bild 11: Im Phalanster Adam Werner Hinz Eva Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Gelehrter Gerhard Ritter Der Greis Willy Grill Luzifer Franz Steidemann Caffino Helmut Gmelin Maten Konrad Gebhardt Mischelangelo Paul Schwaiger</p> <p>Bild 12: In eisiger Gegend Adam Werner Hinz Eva (Weib des Costines) Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Costino Konrad Wagner</p> <p>Bild 13: Außerhalb des Paradieses Adam Werner Hinz Eva Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Der Herr Gustav Knuth Erzengel Gabriel Bruno Robert Erzengel Michael Fritz Eberth Erzengel Raphael Oly Schreiber Chor der Engel</p>	

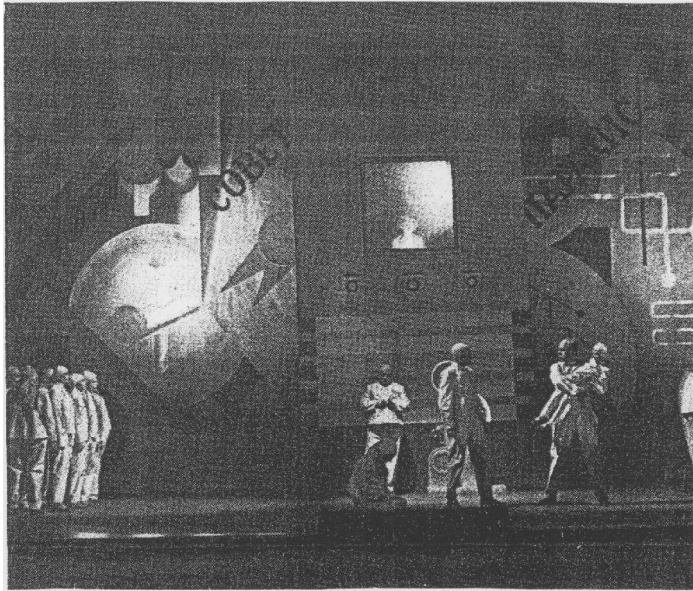
Annexe n° 26 : Programme de la mise en scène de Hambourg (1937).
Source : OSZK. Színháztörténeti Tár.

DIE RAMPE

BLATTER DES
STAÄTLICHEN SCHAUSPIELHAUSES
HÄMBURG.

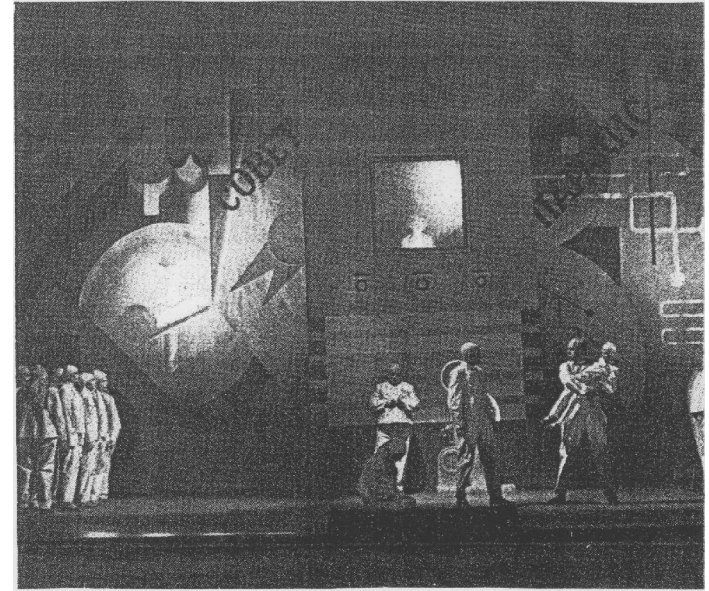
<p>Bild 1: Im Himmel Der Herr Gustav Knuth Erzengel Gabriel Bruno Robert Erzengel Michael Fritz Eberth Erzengel Raphael Oly Schreiber Luzifer Robert Meyn Chor der Engel</p> <p>Bild 2: Im Paradies Der Herr Gustav Knuth Adam Werner Hinz Eva Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Himmelschor</p> <p>Bild 3: Außerhalb des Paradieses Adam Werner Hinz Eva Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn</p> <p>Bild 4: In Ägypten Adam (Pharon) Werner Hinz Eva (Weib des Pharon) Ehm Bessel Luzifer (Münster) Robert Meyn Sklave Konrad Wagner</p> <p>Bild 5: In Athen Adam (Heldere Miltiades) Werner Hinz Eva (seine Gattin) Ehm Bessel Luzifer (Steiger) Robert Meyn</p>	<p>Simon (Miltiades Sohn) Günther Edmond 1. aus dem Volk Hans Thebe 2. aus dem Volk Carl Bradt 3. aus dem Volk Otto Schrifeld 1. Demagog Paul Schwaiger 2. Demagog Konrad Gebhardt 1. Bürger Konrad Hofflein 2. Bürger Willy Pfeiffer Steinbo Carl Sartory Cherites Franz Steidemann</p> <p>Bild 6: In Rom Adam (Cergiolus) Werner Hinz Eva (Julia) Ehm Bessel Luzifer (Milo) Robert Meyn Catalulus Otto Aneth Sjyppia Ely Burgmer Mafala Sura Gustav Knuth Detrus Gustav Knuth Gladatoren</p> <p>Bild 7: In Byzanz Adam (Zanfred) Werner Hinz Eva (Anara) Ehm Bessel Luzifer (Waffenträger) Robert Meyn 1. Bürger Hans Thebe 2. Bürger Carl Bradt 3. Bürger Otto Schrifeld 4. Bürger Willy Pfeiffer</p>	<p>Dariusch Helmut Gmelin Miter Steier Franz Steidemann Mündi Carl Sartory Sietene (Kammerjofe) Emmi Percy Münde, Steier, Das Österrpe, Jereu</p> <p>Bild 8: In Prag Adam (Kestler) Werner Hinz Eva (Barbara, Kestlers Gattin) Ehm Bessel Luzifer (Kestlers Sanulus) Robert Meyn Kaiser Rudolf Gerhard Bunte 1. Hofmann Konrad Hofflein 2. Hofmann Otto Aneth 3. Hofmann Konrad Wagner 4. Hofmann Konrad Gebhardt</p> <p>Bild 9: In Paris Adam (Danton) Werner Hinz Eva (Marquise) Ehm Bessel Luzifer (Heister) Robert Meyn Pfizier Otto Aneth Sanculotte Carl Sartory Marquis Konrad Wagner Saint-Jull Helmut Gmelin Nebespierre Paul Schwaiger Dofomengre, Refreuten</p> <p style="text-align: center;">P a u s e</p>
<p>Bild 10: In London Adam Werner Hinz Eva (Bürgermädchen) Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Puppenpieler Heinz Stieba Deilschenerkäuferin Geri Seiling 1. Bürgermädchen Christel Lerche 2. Bürgermädchen Geri Schweg Gastwirt Carl Sartory 1. Arbeiter Carl Bradt 2. Arbeiter Paul Schwaiger 1. Bettler Otto Schrifeld 2. Bettler Edmund Aderssen Selbat Otto Aneth 1. Handwerkerburche Herbert Stoffera 2. Handwerkerburche Hans Joadius Langheld Eine Dileuse Emmi Percy Mafikani Konrad Gebhardt 1. Händler Willy Pfeiffer 2. Händler Hans Thebe Jüngling Konrad Wagner Evas Mutter Lotte Dost-Widmann Jugendarm Martha Hadmann-Jipfer 1. Schüler Geri Nientz 2. Schüler Eriegfried Mofal 3. Schüler Friedrich Grönbahl 4. Schüler Paul Edwin Noll 1. Sabrifant Helmut Gmelin 2. Sabrifant Konrad Hofflein</p>	<p>Scharlatan Gerhard Bunte Eine Mutter Herta Kästler Ein Mädchen Annemarie Wietig</p> <p>Bild 11: Im Phalanster Adam Werner Hinz Eva Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Gelehrter Gerhard Ritter Der Greis Willy Grill Luzifer Franz Steidemann Caffino Helmut Gmelin Maten Konrad Gebhardt Mischelangelo Paul Schwaiger</p> <p>Bild 12: In eisiger Gegend Adam Werner Hinz Eva (Weib des Costines) Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Costino Konrad Wagner</p> <p>Bild 13: Außerhalb des Paradieses Adam Werner Hinz Eva Ehm Bessel Luzifer Robert Meyn Der Herr Gustav Knuth Erzengel Gabriel Bruno Robert Erzengel Michael Fritz Eberth Erzengel Raphael Oly Schreiber Chor der Engel</p>	

Annexe n° 26 : Programme de la mise en scène de Hambourg (1937).
Source : OSZK. Színháztörténeti Tár.



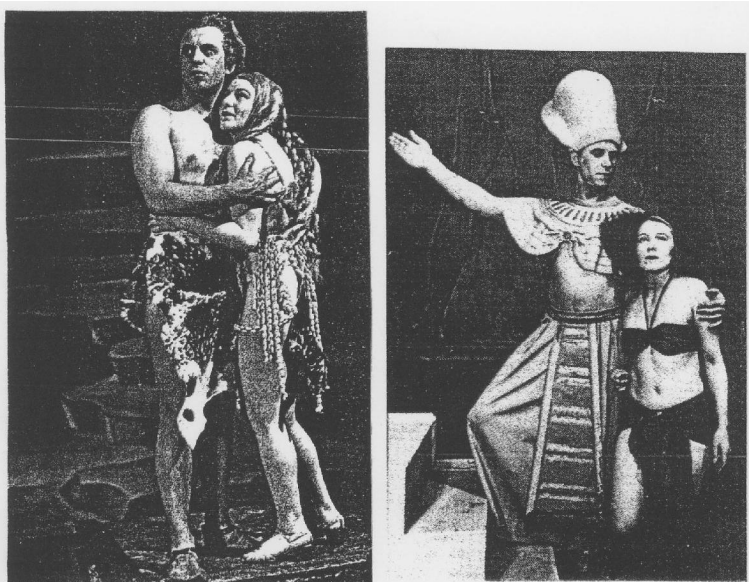
Annexe n° 27 : Le tableau du Phalanstère avec les inscriptions en écriture cyrillique. (Hambourg, 1937).

Source : OSZK. Színháztörténeti Tár.

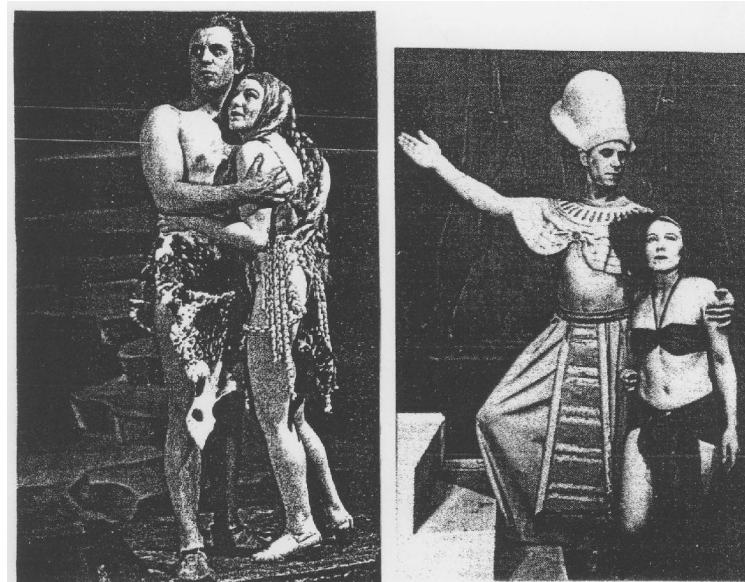


Annexe n° 27 : Le tableau du Phalanstère avec les inscriptions en écriture cyrillique. (Hambourg, 1937).

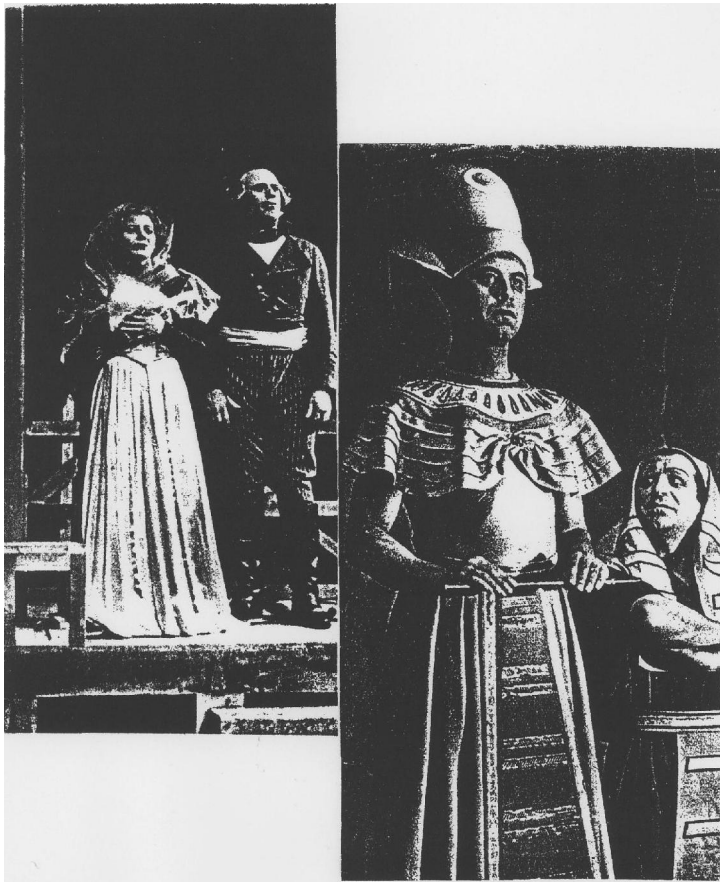
Source : OSZK. Színháztörténeti Tár.



Annexe n° 28 : W. Hinz et E. Bessel dans la scène du Paradis.
 Source : *Reggeli Ujság*, 19 avril 1937.
Annexe n° 29 : W. Hinz et E. Bessel dans la scène d'Égypte.
 Source : *Hamburger Fremdenblatt*, 16 avril 1937.
Annexe n° 30 : W. Hinz et E. Bessel dans la scène de Rome.
 Source : *Die Rampe*, Blätter des staatlichen Schauspielhauses
 Hamburg, Spielzeit 1936–37, n° 14.



Annexe n° 28 : W. Hinz et E. Bessel dans la scène du Paradis.
 Source : *Reggeli Ujság*, 19 avril 1937.
Annexe n° 29 : W. Hinz et E. Bessel dans la scène d'Égypte.
 Source : *Hamburger Fremdenblatt*, 16 avril 1937.
Annexe n° 30 : W. Hinz et E. Bessel dans la scène de Rome.
 Source : *Die Rampe*, Blätter des staatlichen Schauspielhauses
 Hamburg, Spielzeit 1936–37, n° 14.

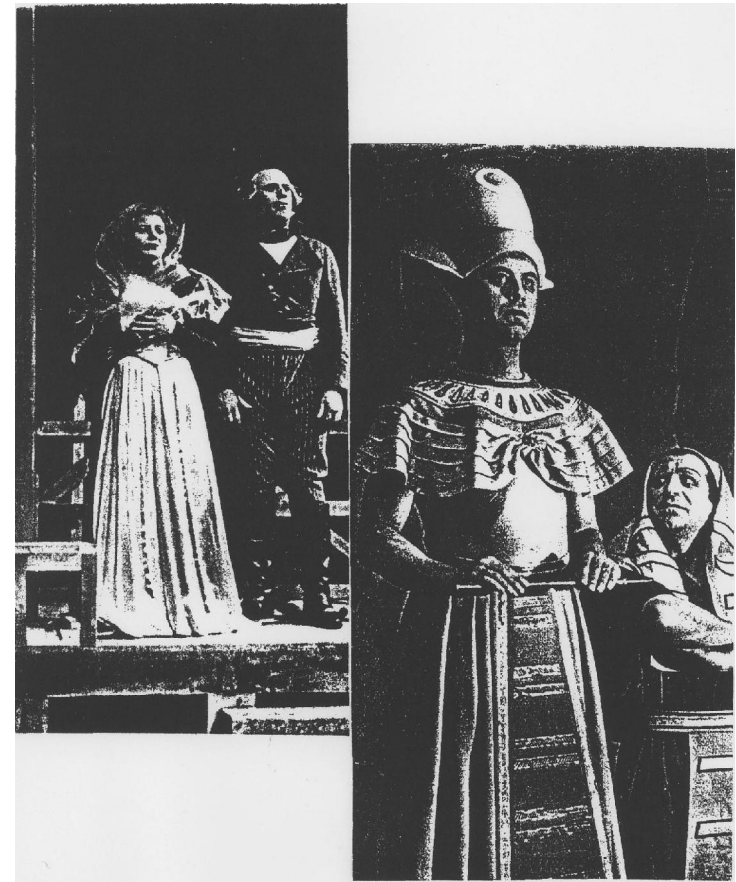


Annexe n° 31 : W. Hinz et E. Bessel dans le tableau de Paris.

Source : *Die Rampe*, Blätter des staatlichen Schauspielhauses
Hamburg, Spielzeit 1936–37, n° 14.

Annexe n° 32 : W. Hinz et R. Mayn dans la scène d'Égypte.

Source : Ibid.



Annexe n° 31 : W. Hinz et E. Bessel dans le tableau de Paris.

Source : *Die Rampe*, Blätter des staatlichen Schauspielhauses
Hamburg, Spielzeit 1936–37, n° 14.

Annexe n° 32 : W. Hinz et R. Mayn dans la scène d'Égypte.

Source : Ibid.



Annexe n° 33 : Première page du programme de la mise en scène de Berlin (1939).

Source : OSZK. Színháztörténeti Tár.



Annexe n° 33 : Première page du programme de la mise en scène de Berlin (1939).

Source : OSZK. Színháztörténeti Tár.



Annexe n° 34 : W. Hinz et Lil Dagover dans la scène du Paradis.

Source : *Berliner Illustrierte Zeitung*, 12 octobre 1939.

Annexe n° 35 : Photographie de Lil Dagover.

Source : Programme de la représentation de Berlin.



Annexe n° 34 : W. Hinz et Lil Dagover dans la scène du Paradis.

Source : *Berliner Illustrierte Zeitung*, 12 octobre 1939.

Annexe n° 35 : Photographie de Lil Dagover.

Source : Programme de la représentation de Berlin.

Die Städtischen Bühnen Frankfurt a. M.
 beehren sich zu der Samstag, den 16. November 1940, 18 Uhr
 im Schauspielhaus stattfindenden Erstaufführung

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht von Imre Madách
 Deutsche Bearbeitung unter Benützung der Übersetzung Andor von Sponner
 von Ernst Leopold Stahl / Musik von Ferenc Farkas
 Bühnenbearbeitung und Regie: Dr. Antal Nemeth, Direktor des
 Ungarischen Nationaltheaters, Budapest, a. G.
 Bühnenbild: Helmut Jürgens, / Musikalische Leitung: Dr. Will Göhe,
 ergebenst einzuladen.

Der Generalintendant
 L. v. Bethge
 Reichskulturminister

Schriftliche Mitteilung, ob 1 oder 2 Ehrenkarten gewünscht werden, bis spätestens 13. November
 an die Generalintendant der Städtischen Bühnen, Neue Mainzerstraße 54, erbeten.

Annexe n° 36 : Annonce de la mise en scène de Francfort sur le
 Main (1940)
 Source : Coll. Théâtrale de la Bibliothèque Universitaire de Francfort.

Die Städtischen Bühnen Frankfurt a. M.
 beehren sich zu der Samstag, den 16. November 1940, 18 Uhr
 im Schauspielhaus stattfindenden Erstaufführung

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht von Imre Madách
 Deutsche Bearbeitung unter Benützung der Übersetzung Andor von Sponner
 von Ernst Leopold Stahl / Musik von Ferenc Farkas
 Bühnenbearbeitung und Regie: Dr. Antal Nemeth, Direktor des
 Ungarischen Nationaltheaters, Budapest, a. G.
 Bühnenbild: Helmut Jürgens, / Musikalische Leitung: Dr. Will Göhe,
 ergebenst einzuladen.

Der Generalintendant
 L. v. Bethge
 Reichskulturminister

Schriftliche Mitteilung, ob 1 oder 2 Ehrenkarten gewünscht werden, bis spätestens 13. November
 an die Generalintendant der Städtischen Bühnen, Neue Mainzerstraße 54, erbeten.

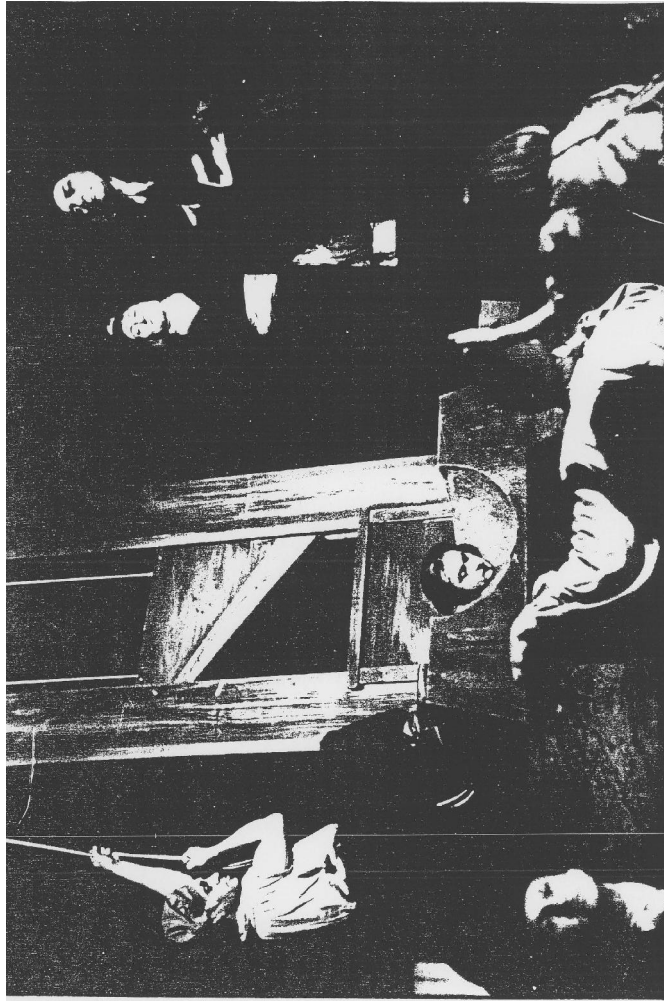
Annexe n° 36 : Annonce de la mise en scène de Francfort sur le
 Main (1940)
 Source : Coll. Théâtrale de la Bibliothèque Universitaire de Francfort



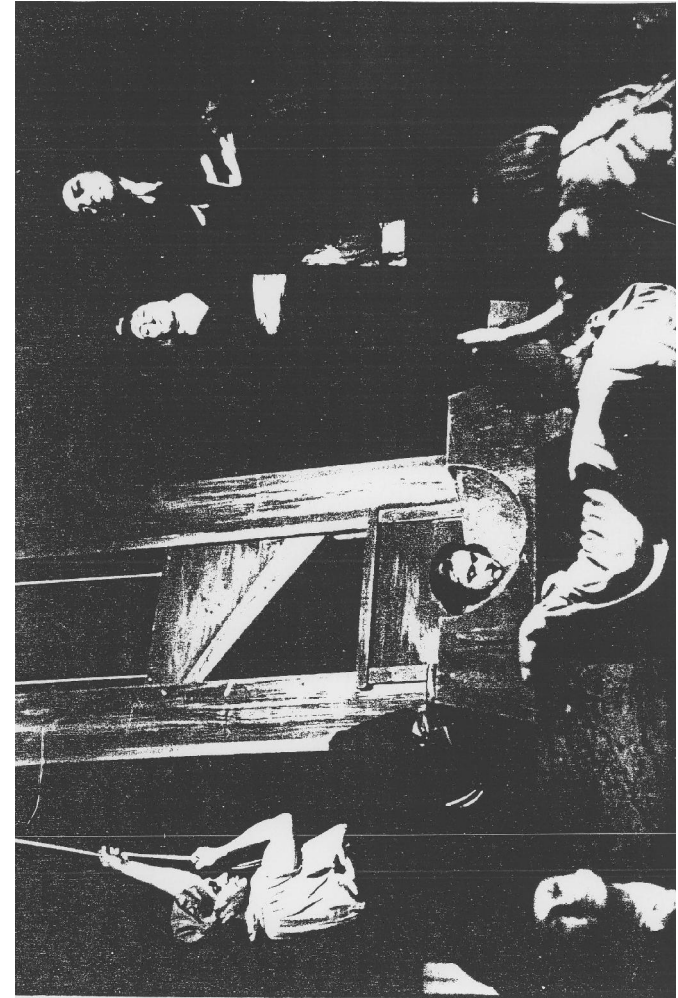
Annexe n° 37 : Maria Pierenkämpfer dans le tableau d'Athènes.
Source : Coll. Théâtrale de la Bibliothèque Universitaire de Francfort.



Annexe n° 37 : Maria Pierenkämpfer dans le tableau d'Athènes.
Source : Coll. Théâtrale de la Bibliothèque Universitaire de Francfort.



Annexe n° 38 : Erich Musil comme Danton dans la scène de Paris.
Source : Coll. Théâtrale de la Bibliothèque Universitaire de Francfort.



Annexe n° 38 : Erich Musil comme Danton dans la scène de Paris.
Source : Coll. Théâtrale de la Bibliothèque Universitaire de Francfort.

Prof. Dr. Otto C. A. zur Nedden
Gyrfhofstraße 4
D-5000 Köln 41

Köln, den 4. Juli 1983.

Frau
Kátinka Travers-Podmanický
26 Résidence Bellevue
53100 M a y e n n e

Sehr geehrte Frau Podmanický ! -

Besten Dank für die Rücksendung der Fahnen-Abzüge meines Vortrages über Imre Madách und für Ihre Zeilen vom 20.6.83. -

-Sie fragen mich, auf welchem Wege ich zu der "Tragödie des Menschen" gekommen bin. Nun, diese Frage kann ich Ihnen genau beantworten: Im Winter 1938/39 war mir ein Exemplar der "Tragödie" in Weimar im Nationaltheater zu Gesicht gekommen, als ich einen Haufen Bühnen-Manuskripte zu sichten hatte. Ich war damals Chefdramaturg am Nationaltheater/und gleichzeitig Dozent für Theater- und Musikwissenschaft an der Universität Jena. - Es handelte sich um eine ältere Übersetzung in der Bearbeitung von Ernst Leopold Stahl. Das Werk machte sofort auf mich einen sehr starken Eindruck, sodaß ich es in meine Konzepte für die Vorlesungen in Jena aufnahm. Was dann dort weiter geschah, habe ich später in dem Vortrag "Imre Madách:-'Die Tragödie des Menschen' - Eine ungarische 'Faust'-Dichtung" geschildert.

Ich habe inzwischen von dem Vortrag doch noch eine vollständige Textausgabe gefunden, die ich Ihnen in der Anlage schicke und die Sie behalten können. Ich habe auf die vordere Seite alles vermerkt, was diesen Vortrag angeht und wo ich ihn gehalten habe.

Auf der Bühne gesehen habe ich das Werk leider nur einmal, und zwar in Frankfurt 1940, wohin ich mit den Jenenser Studenten gefahren war.

Es war und ist meine feste Überzeugung, daß es sich bei der "Tragödie des Menschen" um eines der bedeutendsten und bemerkenswertesten Dichtungen der Weltliteratur handelt. Ich habe

Annexe n° 39 : Lettre du Professeur Otto C. A. zur Nedden.

Prof. Dr. Otto C. A. zur Nedden
Gyrfhofstraße 4
D-5000 Köln 41

Köln, den 4. Juli 1983.

Frau
Kátinka Travers-Podmanický
26 Résidence Bellevue
53100 M a y e n n e

Sehr geehrte Frau Podmanický ! -

Besten Dank für die Rücksendung der Fahnen-Abzüge meines Vortrages über Imre Madách und für Ihre Zeilen vom 20.6.83. -

-Sie fragen mich, auf welchem Wege ich zu der "Tragödie des Menschen" gekommen bin. Nun, diese Frage kann ich Ihnen genau beantworten: Im Winter 1938/39 war mir ein Exemplar der "Tragödie" in Weimar im Nationaltheater zu Gesicht gekommen, als ich einen Haufen Bühnen-Manuskripte zu sichten hatte. Ich war damals Chefdramaturg am Nationaltheater/und gleichzeitig Dozent für Theater- und Musikwissenschaft an der Universität Jena. - Es handelte sich um eine ältere Übersetzung in der Bearbeitung von Ernst Leopold Stahl. Das Werk machte sofort auf mich einen sehr starken Eindruck, sodaß ich es in meine Konzepte für die Vorlesungen in Jena aufnahm. Was dann dort weiter geschah, habe ich später in dem Vortrag "Imre Madách:-'Die Tragödie des Menschen' - Eine ungarische 'Faust'-Dichtung" geschildert.

Ich habe inzwischen von dem Vortrag doch noch eine vollständige Textausgabe gefunden, die ich Ihnen in der Anlage schicke und die Sie behalten können. Ich habe auf die vordere Seite alles vermerkt, was diesen Vortrag angeht und wo ich ihn gehalten habe.

Auf der Bühne gesehen habe ich das Werk leider nur einmal, und zwar in Frankfurt 1940, wohin ich mit den Jenenser Studenten gefahren war.

Es war und ist meine feste Überzeugung, daß es sich bei der "Tragödie des Menschen" um eines der bedeutendsten und bemerkenswertesten Dichtungen der Weltliteratur handelt. Ich habe

Annexe n° 39 : Lettre du Professeur Otto C. A. zur Nedden.

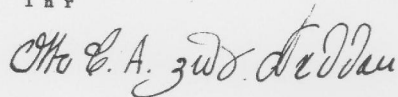
mich nicht nur mit dem Vortrag und in den Vorlesungen an den Universitäten in Jena und ⁱⁿ Köln dafür eingesetzt sondern mich auch mehrfach bemüht, es den Bühnen nahezulegen, leider letzteres nicht mit Erfolg. Aber das hat nichts zu bedeuten. Werke dieser Art tun sich immer schwer. ~~Reich~~ es wird - das ist meine feste Überzeugung - immer wieder Menschen geben wie Wolfgang Margendorff, Sie, liebe Frau Podmanicky, und mich, die erkannt haben, welche Werte in dieser Dichtung ~~liegen~~. Und hier und da werden auch die Bühnen nach ihr greifen. Denn es gibt nicht viele, geistig so hoch zu wertende in der Gattung dramatischer Weltgedichte wie Goethes "Faust", Byrons "Manfred", Ibsens "Peer Gynt" und "Kaiser und Galiläer". - Ob und wo Universitätsprofessoren sich mit diesem Werk in ihren Vorlesungen auseinandergesetzt haben, ist mir nicht bekannt. Es kann schon sein, daß ich seit 1939 der einzige in Deutschland war. Aber auch das ist nicht ~~vom~~ Bedeutung. Es gibt genug Beispiele in der europäischen Kulturgeschichte, daß wertvolle Dichtungen und Bühnenwerke erst lange nach dem Tod ihrer Verfasser sich im Gesamtbild den Platz erobert haben, der ihnen gebührt ! -

Ich schicke Ihnen nun in der Anlage eine ganze Anzahl von Kritik~~n~~ und sonstigen Dokumentationen, die, wie ich vermute, für Ihre Studien von Wert sein werden. Sie können alles behalten und brauchen es mir nicht zurückzuschicken !

Nur eine Frage noch: ich besitze auch noch das Programmheft der Aufführung der "Tragödie" am Burgtheater in Wien 1967, sowie gute Fotos davon (Szenenbilder), die mir s.Zt. von einem meiner ehem. Studenten zugeschickt wurden, der wußte, daß ich mich für Madách interessiere. Sollten diese auch noch für Sie von Wert sein, lassen es mich wissen. Ich könnte sie Ihnen dann zuschicken, allerdings nur leihweise, da ich sie für später dem "Theater-Museum" hier in Köln zugesagt habe.

Ich werde mich freuen, wieder von Ihnen in Sachen "Madách" zu hören, und bin für heute mit den besten Grüßen und W~~ünsche~~n für Ihre Arbeit

I h r



Annexe n° 40 : Suite de la lettre.

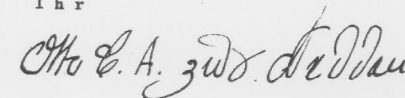
mich nicht nur mit dem Vortrag und in den Vorlesungen an den Universitäten in Jena und ⁱⁿ Köln dafür eingesetzt sondern mich auch mehrfach bemüht, es den Bühnen nahezulegen, leider letzteres nicht mit Erfolg. Aber das hat nichts zu bedeuten. Werke dieser Art tun sich immer schwer. ~~Reich~~ es wird - das ist meine feste Überzeugung - immer wieder Menschen geben wie Wolfgang Margendorff, Sie, liebe Frau Podmanicky, und mich, die erkannt haben, welche Werte in dieser Dichtung ~~liegen~~. Und hier und da werden auch die Bühnen nach ihr greifen. Denn es gibt nicht viele, geistig so hoch zu wertende in der Gattung dramatischer Weltgedichte wie Goethes "Faust", Byrons "Manfred", Ibsens "Peer Gynt" und "Kaiser und Galiläer". - Ob und wo Universitätsprofessoren sich mit diesem Werk in ihren Vorlesungen auseinandergesetzt haben, ist mir nicht bekannt. Es kann schon sein, daß ich seit 1939 der einzige in Deutschland war. Aber auch das ist nicht ~~vom~~ Bedeutung. Es gibt genug Beispiele in der europäischen Kulturgeschichte, daß wertvolle Dichtungen und Bühnenwerke erst lange nach dem Tod ihrer Verfasser sich im Gesamtbild den Platz erobert haben, der ihnen gebührt ! -

Ich schicke Ihnen nun in der Anlage eine ganze Anzahl von Kritik~~n~~ und sonstigen Dokumentationen, die, wie ich vermute, für Ihre Studien von Wert sein werden. Sie können alles behalten und brauchen es mir nicht zurückzuschicken !

Nur eine Frage noch: ich besitze auch noch das Programmheft der Aufführung der "Tragödie" am Burgtheater in Wien 1967, sowie gute Fotos davon (Szenenbilder), die mir s.Zt. von einem meiner ehem. Studenten zugeschickt wurden, der wußte, daß ich mich für Madách interessiere. Sollten diese auch noch für Sie von Wert sein, lassen es mich wissen. Ich könnte sie Ihnen dann zuschicken, allerdings nur leihweise, da ich sie für später dem "Theater-Museum" hier in Köln zugesagt habe.

Ich werde mich freuen, wieder von Ihnen in Sachen "Madách" zu hören, und bin für heute mit den besten Grüßen und W~~ünsche~~n für Ihre Arbeit

I h r



Annexe n° 40 : Suite de la lettre.



Annexe n° 41 : Affiche de la première représentation à Berne (1943).
Source : OSZK. Színháztörténeti Tár.



Annexe n° 41 : Affiche de la première représentation à Berne (1943).
Source : OSZK. Színháztörténeti Tár.

AKADEMIETHEATER

Sonntag, den 22. November 1964
Matinée-Preise

IMRE MADÁCH

Zum 100. Todestag
des ungarischen Dichters

Einführende Worte: Friedrich Heer

Festrede: Prof. Josef Waldapfel (Universität Budapest)
„Die Tragödie des Menschen und ihr Dichter“

Imre Madách: Drei Gedichte Fred Liewehr

Imre Madách: „DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN“
Vier Szenen (Übertragung Rudolf Henz)

Mitwirkend:

Lona Dubois, Annemarie Düringer, Eva Zilcher,
Erich Auer, Dieter Klein, Fred Liewehr,
Heinrich Schweiger, Michael Tellerling, Andreas Wolf

Imre Madách: Drei Gedichte Heinz Woester

Anfang 11 Uhr Ende 12.30 Uhr

Preis des Programms S 1,-

Annexe n° 42 : Programme du spectacle donné à Vienne à l'occasion du centenaire de la mort de Madách.
Source : Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

AKADEMIETHEATER

Sonntag, den 22. November 1964
Matinée-Preise

IMRE MADÁCH

Zum 100. Todestag
des ungarischen Dichters

Einführende Worte: Friedrich Heer

Festrede: Prof. Josef Waldapfel (Universität Budapest)
„Die Tragödie des Menschen und ihr Dichter“

Imre Madách: Drei Gedichte Fred Liewehr

Imre Madách: „DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN“
Vier Szenen (Übertragung Rudolf Henz)

Mitwirkend:

Lona Dubois, Annemarie Düringer, Eva Zilcher,
Erich Auer, Dieter Klein, Fred Liewehr,
Heinrich Schweiger, Michael Tellerling, Andreas Wolf

Imre Madách: Drei Gedichte Heinz Woester

Anfang 11 Uhr Ende 12.30 Uhr

Preis des Programms S 1,-

Annexe n° 42 : Programme du spectacle donné à Vienne à l'occasion du centenaire de la mort de Madách.
Source : Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht in dreizehn Bildern von Imre Madách
 Erstaufführung der deutschen Nachbildung von Rudolf Henz

Regie: Ulrich Erfurth
 Bühnenbild: Lois Egg
 Kostüme: Erni Kniepert
 Choreographische Gestaltung: Gerhard Sanft
 Musik: Peter Janssens

Erstes Bild: Im Himmel

Zweites Bild: Im Paradies

Drittes Bild: Vor dem Paradies

Der Herr Karl Blüthm
 Erzengel Gabriel Andreas Wolf
 Erzengel Michael Wolfgang Gasser
 Erzengel Raphael Heinz Ehrenfreund
 Luzifer, Erzengel, dann Satan Alexander Trojan
 Adam Sebastian Fischer
 Eva Sonja Sutter
 Der Erdgeist Erich Auer

Viertes Bild: Ägypten

Adam (als Pharao) Sebastian Fischer
 Eva (als Sklaveweib) Sonja Sutter
 Luzifer (als Minister) Alexander Trojan
 Sklave, Eva's Mann Erich Auer

Fünftes Bild: Athen

Adam (als Miltiades) Sebastian Fischer
 Eva (als sein Weib) Sonja Sutter
 Kimon, sein Sohn Heinz Ehrenfreund
 Luzifer (als Hauptmann) Alexander Trojan
 1. Demagoge Wolfgang Gasser
 2. Demagoge Andreas Wolf
 1. Athener Viktor Braun
 2. Athener Werner Teufenbach
 3. Athener Rudolf Paszák
 Anführer des Volkes Heinrich Eis
 Ernst Prinz
 Heinz Raetz

Sechstes Bild: Rom

Adam (als Sergiolus) Sebastian Fischer
 Eva (als Julia) Sonja Sutter
 Luzifer (als Milo) Alexander Trojan
 Catullus Wolfgang Gasser
 Hyppia Ulli Fesl
 Clivia Lilly Stepanek

Siebentes Bild: Byzanz

Adam (als Tankred) Sebastian Fischer
 Eva (als Isaura) Sonja Sutter
 Kaiser (als Kreuzritzer) Alexander Trojan
 Patriarch Philipp Leska
 Mönche Walter Stumvoll
 Heinz Raetz
 Ketzer Curt A. Tschy
 Heinz Grohmann
 Helena Ulli Fesl
 1. Bürger Viktor Braun
 2. Bürger Karl Mittner
 3. Bürger Rudolf Paszák
 4. Bürger Georg Filser

Die Tragödie des Menschen

Dramatisches Gedicht in dreizehn Bildern von Imre Madách
 Erstaufführung der deutschen Nachbildung von Rudolf Henz

Regie: Ulrich Erfurth
 Bühnenbild: Lois Egg
 Kostüme: Erni Kniepert
 Choreographische Gestaltung: Gerhard Sanft
 Musik: Peter Janssens

Erstes Bild: Im Himmel

Zweites Bild: Im Paradies

Drittes Bild: Vor dem Paradies

Der Herr Karl Blüthm
 Erzengel Gabriel Andreas Wolf
 Erzengel Michael Wolfgang Gasser
 Erzengel Raphael Heinz Ehrenfreund
 Luzifer, Erzengel, dann Satan Alexander Trojan
 Adam Sebastian Fischer
 Eva Sonja Sutter
 Der Erdgeist Erich Auer

Viertes Bild: Ägypten

Adam (als Pharao) Sebastian Fischer
 Eva (als Sklaveweib) Sonja Sutter
 Luzifer (als Minister) Alexander Trojan
 Sklave, Eva's Mann Erich Auer

Fünftes Bild: Athen

Adam (als Miltiades) Sebastian Fischer
 Eva (als sein Weib) Sonja Sutter
 Kimon, sein Sohn Heinz Ehrenfreund
 Luzifer (als Hauptmann) Alexander Trojan
 1. Demagoge Wolfgang Gasser
 2. Demagoge Andreas Wolf
 1. Athener Viktor Braun
 2. Athener Werner Teufenbach
 3. Athener Rudolf Paszák
 Anführer des Volkes Heinrich Eis
 Ernst Prinz
 Heinz Raetz

Sechstes Bild: Rom

Adam (als Sergiolus) Sebastian Fischer
 Eva (als Julia) Sonja Sutter
 Luzifer (als Milo) Alexander Trojan
 Catullus Wolfgang Gasser
 Hyppia Ulli Fesl
 Clivia Lilly Stepanek

Siebentes Bild: Byzanz

Adam (als Tankred) Sebastian Fischer
 Eva (als Isaura) Sonja Sutter
 Kaiser (als Kreuzritzer) Alexander Trojan
 Patriarch Philipp Leska
 Mönche Walter Stumvoll
 Ernst Prinz
 Heinz Raetz
 Ketzer Curt A. Tschy
 Heinz Grohmann
 Helena Ulli Fesl
 1. Bürger Viktor Braun
 2. Bürger Karl Mittner
 3. Bürger Rudolf Paszák
 4. Bürger Georg Filser

Annexe n° 43 : Extrait du programme de la représentation de Vienne (1967)
 Source : Theatersammlung der ÖNB.

Annexe n° 43 : Extrait du programme de la représentation de Vienne (1967)
 Source : Theatersammlung der ÖNB.



Annexe n° 44 : Photographie d'A. Trojan, de S. Sutter et de S. Fischer.
Source : Coll. privée de László Fejér au *Madách Imre Emlékmúzeum*
[Musée-mémorial d'Imre Madách] de Csesztve.



Annexe n° 44 : Photographie d'A. Trojan, de S. Sutter et de S. Fischer.
Source : Coll. privée de László Fejér au *Madách Imre Emlékmúzeum*
[Musée-mémorial d'Imre Madách] de Csesztve.

thomas sessler verlag

A - 1010 Wien, Johannessgasse 12

Tel.: 52-32-84

Telegramme: SESSLERPLAY, Wien

IMRE MADÁCH

DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN

ÜBERTRAGUNG UND
BEARBEITUNG:
GYÖRGY SEBESTYEN



Annexe n° 45 : Annonce de la traduction de Gy. Sebestyén.

Source : Archives du Thomas Sessler-Verlag.

thomas sessler verlag

A - 1010 Wien, Johannessgasse 12

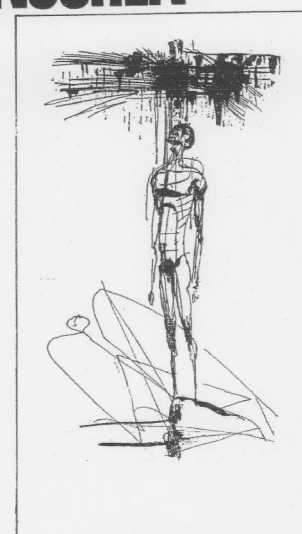
Tel.: 52-32-84

Telegramme: SESSLERPLAY, Wien

IMRE MADÁCH

DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN

ÜBERTRAGUNG UND
BEARBEITUNG:
GYÖRGY SEBESTYEN



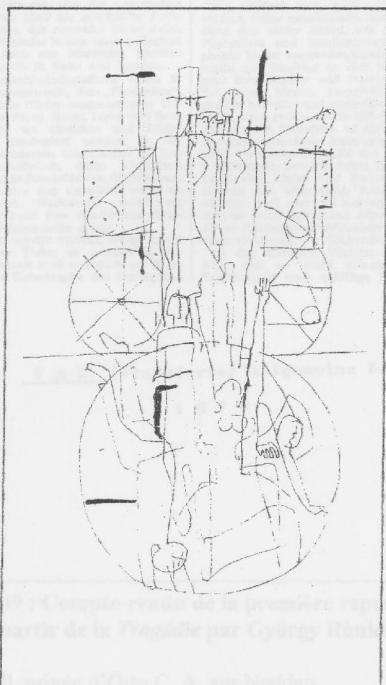
Annexe n° 45 : Annonce de la traduction de Gy. Sebestyén.

Source : Source : Archives du Thomas Sessler-Verlag.

**ZUM 100. JAHRESTAG DER UA, VON IMRE MADÁCHS
»DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN«**

EIN GROSSES DRAMA DER WELTLITERATUR VON ABSOLUTER AKTUALITÄT.

DIE DEUTSCHE ÜBERTRAGUNG UND BEARBEITUNG VON GYÖRGY SEBESTYEN VERSPRICHT EINE LITERARISCHE SENSATION ZU WERDEN.

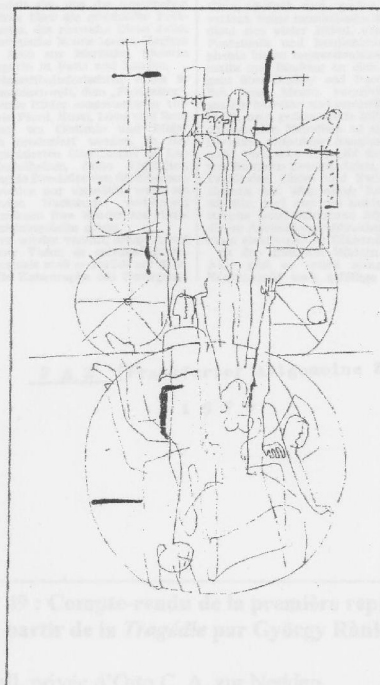


Annexe n° 46 : Deuxième page de l'annonce.

**ZUM 100. JAHRESTAG DER UA, VON IMRE MADÁCHS
»DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN«**

EIN GROSSES DRAMA DER WELTLITERATUR VON ABSOLUTER AKTUALITÄT.

DIE DEUTSCHE ÜBERTRAGUNG UND BEARBEITUNG VON GYÖRGY SEBESTYEN VERSPRICHT EINE LITERARISCHE SENSATION ZU WERDEN.



Annexe n° 46 : Deuxième page de l'annonce.



Annexe n° 47 : Le tableau de Rome dans la mise en scène de Klagenfurt (1983).

Source : Esti Hírlap, 22 Mai 1984.

Annexe n° 48 : W. Holub et E. Schüsseleder dans la scène de Londres.

Source : Gy. Radó, *Madách Imre. Életrajzi Krónika*, (1987), p. XXIII.



Annexe n° 47 : Le tableau de Rome dans la mise en scène de Klagenfurt (1983).

Source : Esti Hírlap, 22 Mai 1984.

Annexe n° 48 : W. Holub et E. Schüsseleder dans la scène de Londres.

Source : Gy. Radó, *Madách Imre. Életrajzi Krónika*, (1987), p. XXIII.

Die Tragödie des Menschen

Ránkis Madách-Oper in Budapest

Inne Madács weltgeschichtlicher Bilderbogen „Die Tragödie des Menschen“ gilt seit seinem Erscheinen 1861 als Heiligtum der ungarischen Literatur. Das Bienenwerk, von Goethe und Schopenhauer angeregt, demonstriert an Adam und Eva, die in immer anderen Gestalten Jahrtausende durchwandern, den Menschen im Kampf zwischen Gut und Böse. Wie der „Faust“ beginnt es im Himmel, wo Luzifer von Gott abfällt und fortan sein Gegenprinzip verkörpert. Mädchens Weltanschauung ist eine Art von dialektischem Idealismus. Er zeigt Adam als Kämpfer im Geist des sozialen Fortschritts, Pharaon, Millädes, Sergiolus, Kreuzritzer Tankred, Kepler, Danton und deren anonyme Fortsetzer, Eva wandelt sich von der ägyptischen Sklaventraut über die griechische Feldherrngattin, die römische Dirne Julia, die byzantinische Nonne Isaura, Keplers untreue Frau zur Marquise, Eduarda und Bürgerin in Paris und London.

Der Menschheitsfortschritt endet in einer Maschinenwelt, den „Fabrikanten“, wo Gelehrte Bilder ausgestorbener Urwesen wie Pferd, Hund, Löwe und Rose vorführen, wo Gedichte und Bilder technisch produziert werden. In der durchorganisierten Gesellschaft ist Luther Kesselhalter, Flato Viehhüter, Michelangelo Drechsler von Stuhlbeinen. Paare werden nur vermählt, wenn sie erbgutenden Nachwuchs vertragen; Mütter müssen ihre Kinder ins staatliche Erziehungshaus geben. Mit Eva wieder vereint, strahlt Adam von dieser Vision in geistige Höhen. Doch abermals muß er zurück zur Erde, wo er die Katastrophe des Untergangs

erlebt. Hier greift der 63jährige György Bánki als Verfasser des Librettos zu seiner eigenen Oper ein, indem er die Atomombe besorgen läßt, was Madács Phantasie nur ahnen konnte. Ein Ekippenpaar zeigt, was von menschlichem Höhenflug blieb. Verzweifelt will Adam Selbstmord begehen; da kündigt ihm Eva ihre Mutterschaft an. Von dem triumphierenden Luzifer gedemütigt, findet Adam die Gnade des Herrn, der mit der Weisung „Kämpfe und vertraue“ das Spiel beschließt.

Ein bemerkenswerter Opernstoff zum 25. Geburtstag einer sozialistischen Republik. Bánki hat ihn als symphonisches Singdrama für einen gewaltigen Apparat von mehr als zwanzig Solisten, Chor, Ballett und großes Orchester verfaßt. Seine musikalische Sprache bedient sich vieler Mittel, von einfacher Pentatonik und harmonischer Homophonie bis zu impressionistischer Chromatik und Bindung an eine Reihe. Sie geht über Kodaly und Puccini klanglich kaum hinaus, verarbeitet Arrangements barocker und romantischer Herkunft, baut geflissentlich Stil-Kontraste aufeinander. Melodisch ist sie aus dem Paradies blühender Sangbarkeit noch nicht vertrieben und gibt den Sängern, was Stimmen frommt. Arien, Rezitative, Tanzlieder, Chöre und Zwischenpiele säumen den Weg durch Europas Geschichte, und erst die nukleare Katastrophe zeugt inhumane Schallformen, die im Adrian Leverkühnschen Urgeheul eines elektronischen Glissandos gipfeln. In den fünfzehn Bildern der zwei Akte gibt es neben symphonischem Kontrapunkt auch gefällige Nummern

wie die Habanera beim römischen Bacchanal und das Siciliano am Prager Hof Rudolfs des Zweiten. Bánki, ehemals Schüler Zoltan Kodálys, ist als Komponist von Balletten und Filmmusik erfolgreich gewesen, und in den Varianten von Marcelleise und „Ah, ça ira“ spürt man die Routine des Gebrauchs-musikers. Dramaturgisch und musikalisch am schwächsten ist das Londoner Bild, das die Entwicklung zum Industriezeitalter zeigen soll, aber in einer Unzahl wenig anschaulicher Bilder steckenbleibt.

Doch trotz dieser kleinen Schwächen ist der Wurf außergewöhnlich, der individuelle Stil des Komponisten unverkennbar, seine Erfindungskraft namentlich im rhythmischen Bereich, der Bartóks Metrik übertrumpft, bedeutend.

Budapests Staatoper brachte die Uraufführung in einer glänzenden Inszenierung heraus, deren Regisseur László Vámos fast ausschließlich mit Beleuchtung und mehrfacher Projektion arbeitet. Auf konvergen Bühnenboden, der die gekrümmte Erdoberfläche darstellt, vermitteln Bewegungsbühne (Sándor Barkecz) zwischen den wechselnden Schauplätzen. Das durchweg beschallte stimmliche Niveau übertrugten Erzsébet Házy als Eva, Zoltán Bende als Adam, Endre Ötö als Silvanus Gottes und Tibor Udvardy als Luzifer, durchweg gute, realistische Darsteller. Am Pult lernte man in Miklós Erdélyi einen hinreißend temperamentvollen Dirigenten kennen, der die großen Schwierigkeiten des Zusammenwirkens von Chören, Orchester und Solisten souverän überwand. Die amüßend gleichwertige zweite Besetzung (mit Sándor Pulcsó als glänzendem Luzifer) dirigierte Géza Oberfank. Das Publikum bereitete dem Komponisten und allen Mitwirkenden Ovationen.

H. H. STUCKENSCHMIDT

F A Z (Frankfurter Allgemeine Zeitung)

1 9 7 0

Annexe n° 49 : Compte-rendu de la première représentation de l'opéra composé à partir de la *Tragédie* par György Ránki.
Source : Coll. privée d'Otto C. A. zur Nedden.

Die Tragödie des Menschen

Ránkis Madách-Oper in Budapest

Inne Madács weltgeschichtlicher Bilderbogen „Die Tragödie des Menschen“ gilt seit seinem Erscheinen 1861 als Heiligtum der ungarischen Literatur. Das Bienenwerk, von Goethe und Schopenhauer angeregt, demonstriert an Adam und Eva, die in immer anderen Gestalten Jahrtausende durchwandern, den Menschen im Kampf zwischen Gut und Böse. Wie der „Faust“ beginnt es im Himmel, wo Luzifer von Gott abfällt und fortan sein Gegenprinzip verkörpert. Mädchens Weltanschauung ist eine Art von dialektischem Idealismus. Er zeigt Adam als Kämpfer im Geist des sozialen Fortschritts, Pharaon, Millädes, Sergiolus, Kreuzritzer Tankred, Kepler, Danton und deren anonyme Fortsetzer, Eva wandelt sich von der ägyptischen Sklaventraut über die griechische Feldherrngattin, die römische Dirne Julia, die byzantinische Nonne Isaura, Keplers untreue Frau zur Marquise, Eduarda und Bürgerin in Paris und London.

Der Menschheitsfortschritt endet in einer Maschinenwelt, den „Fabrikanten“, wo Gelehrte Bilder ausgestorbener Urwesen wie Pferd, Hund, Löwe und Rose vorführen, wo Gedichte und Bilder technisch produziert werden. In der durchorganisierten Gesellschaft ist Luther Kesselhalter, Flato Viehhüter, Michelangelo Drechsler von Stuhlbeinen. Paare werden nur vermählt, wenn sie erbgutenden Nachwuchs vertragen; Mütter müssen ihre Kinder ins staatliche Erziehungshaus geben.

Mit Eva wieder vereint, strahlt Adam von dieser Vision in geistige Höhen. Doch abermals muß er zurück zur Erde, wo er die Katastrophe des Untergangs

erlebt. Hier greift der 63jährige György Bánki als Verfasser des Librettos zu seiner eigenen Oper ein, indem er die Atomombe besorgen läßt, was Madács Phantasie nur ahnen konnte. Ein Ekippenpaar zeigt, was von menschlichem Höhenflug blieb. Verzweifelt will Adam Selbstmord begehen; da kündigt ihm Eva ihre Mutterschaft an. Von dem triumphierenden Luzifer gedemütigt, findet Adam die Gnade des Herrn, der mit der Weisung „Kämpfe und vertraue“ das Spiel beschließt.

Ein bemerkenswerter Opernstoff zum 25. Geburtstag einer sozialistischen Republik. Bánki hat ihn als symphonisches Singdrama für einen gewaltigen Apparat von mehr als zwanzig Solisten, Chor, Ballett und großes Orchester verfaßt. Seine musikalische Sprache bedient sich vieler Mittel, von einfacher Pentatonik und harmonischer Homophonie bis zu impressionistischer Chromatik und Bindung an eine Reihe. Sie geht über Kodaly und Puccini klanglich kaum hinaus, verarbeitet Arrangements barocker und romantischer Herkunft, baut geflissentlich Stil-Kontraste aufeinander. Melodisch ist sie aus dem Paradies blühender Sangbarkeit noch nicht vertrieben und gibt den Sängern, was Stimmen frommt. Arien, Rezitative, Tanzlieder, Chöre und Zwischenpiele säumen den Weg durch Europas Geschichte, und erst die nukleare Katastrophe zeugt inhumane Schallformen, die im Adrian Leverkühnschen Urgeheul eines elektronischen Glissandos gipfeln. In den fünfzehn Bildern der zwei Akte gibt es neben symphonischem Kontrapunkt auch gefällige Nummern

wie die Habanera beim römischen Bacchanal und das Siciliano am Prager Hof Rudolfs des Zweiten. Bánki, ehemals Schüler Zoltan Kodálys, ist als Komponist von Balletten und Filmmusik erfolgreich gewesen, und in den Varianten von Marcelleise und „Ah, ça ira“ spürt man die Routine des Gebrauchs-musikers. Dramaturgisch und musikalisch am schwächsten ist das Londoner Bild, das die Entwicklung zum Industriezeitalter zeigen soll, aber in einer Unzahl wenig anschaulicher Bilder steckenbleibt.

Doch trotz dieser kleinen Schwächen ist der Wurf außergewöhnlich, der individuelle Stil des Komponisten unverkennbar, seine Erfindungskraft namentlich im rhythmischen Bereich, der Bartóks Metrik übertrumpft, bedeutend.

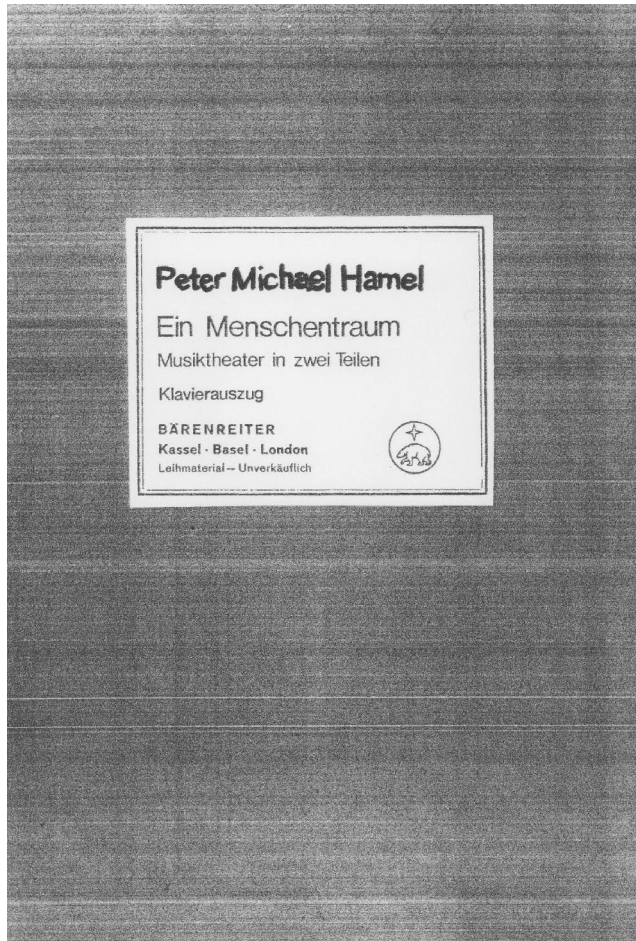
Budapests Staatoper brachte die Uraufführung in einer glänzenden Inszenierung heraus, deren Regisseur László Vámos fast ausschließlich mit Beleuchtung und mehrfacher Projektion arbeitet. Auf konvergen Bühnenboden, der die gekrümmte Erdoberfläche darstellt, vermitteln Bewegungsbühne (Sándor Barkecz) zwischen den wechselnden Schauplätzen. Das durchweg beschallte stimmliche Niveau übertrugten Erzsébet Házy als Eva, Zoltán Bende als Adam, Endre Ötö als Silvanus Gottes und Tibor Udvardy als Luzifer, durchweg gute, realistische Darsteller. Am Pult lernte man in Miklós Erdélyi einen hinreißend temperamentvollen Dirigenten kennen, der die großen Schwierigkeiten des Zusammenwirkens von Chören, Orchester und Solisten souverän überwand. Die amüßend gleichwertige zweite Besetzung (mit Sándor Pulcsó als glänzendem Luzifer) dirigierte Géza Oberfank. Das Publikum bereitete dem Komponisten und allen Mitwirkenden Ovationen.

H. H. STUCKENSCHMIDT

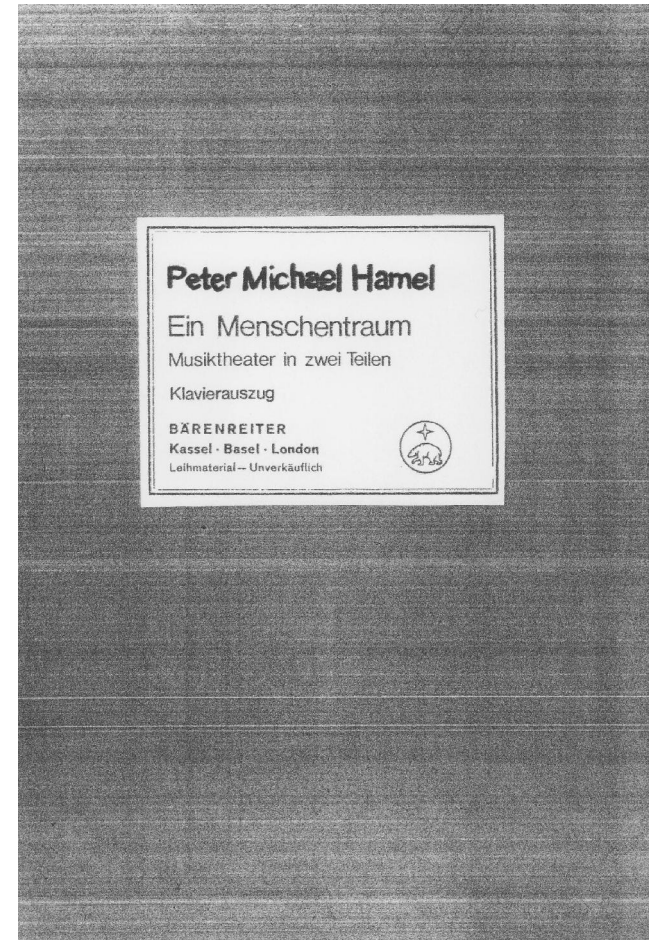
F A Z (Frankfurter Allgemeine Zeitung)

1 9 7 0

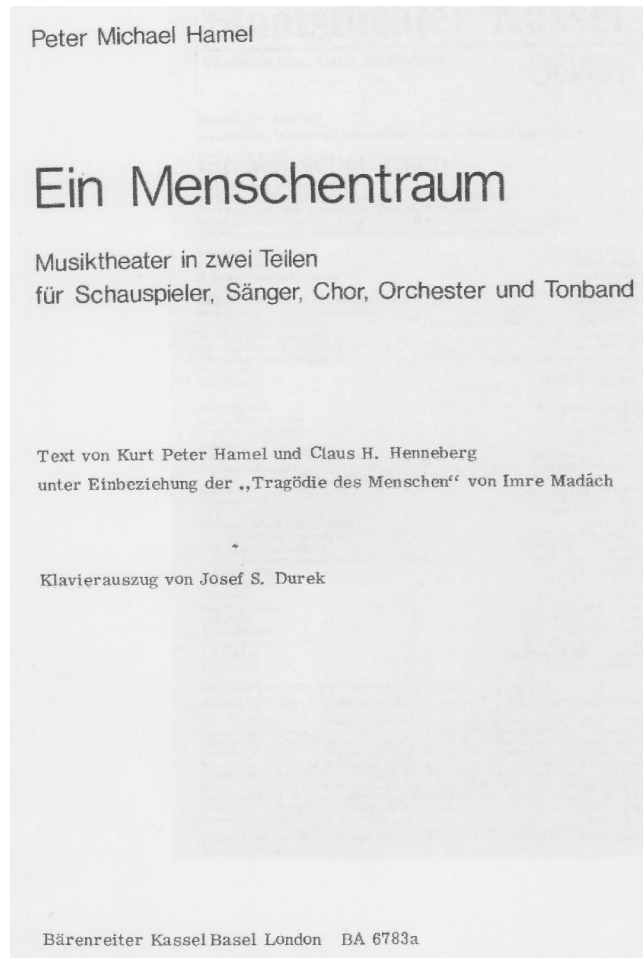
Annexe n° 49 : Compte-rendu de la première représentation de l'opéra composé à partir de la *Tragédie* par György Ránki.
Source : Coll. privée d'Otto C. A. zur Nedden.



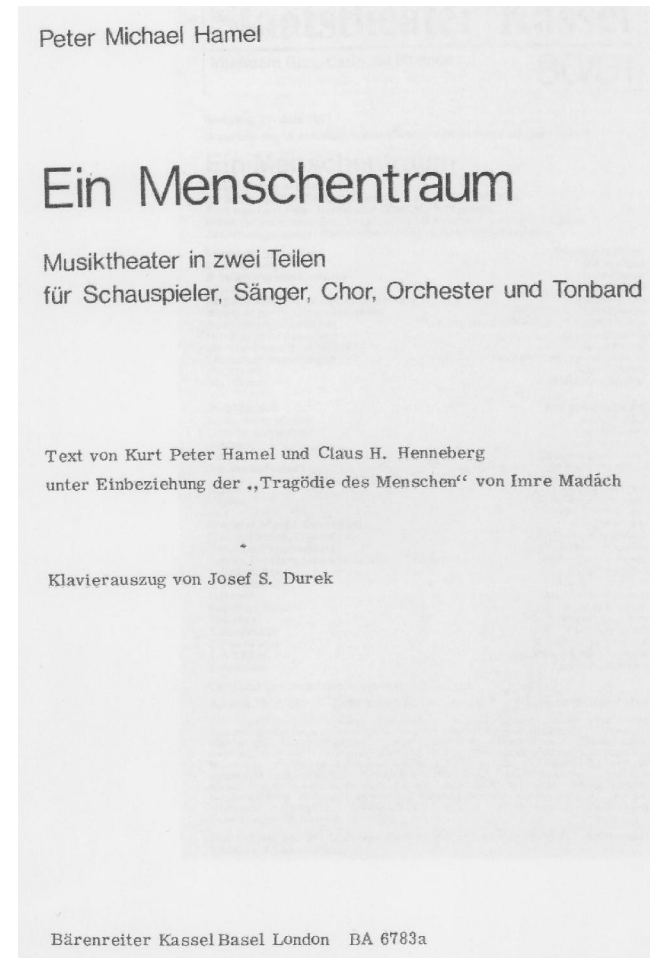
Annexe n° 50 : Couverture du libretto et de la partition pour piano de *Ein Menschentraum* (1981)
Source : Coll. Privée du compositeur Peter Michael Hamel



Annexe n° 50 : Couverture du libretto et de la partition pour piano de *Ein Menschentraum* (1981)
Source : Coll. Privée du compositeur Peter Michael Hamel



Annexe n° 51 : Page de titre du libretto.



Annexe n° 51 : Page de titre du libretto.

Staatstheater Kassel
Intendant Gian-Carlo del Monaco 80/81

Samstag, 27. Juni 1981
Uraufführung in Anwesenheit des Komponisten Peter Michael Hamel

Ein Menschenraum

Musiktheater in zwei Teilen
für Schauspieler, Sänger, Chor, Orchester und Tonband
Text von Kurt Peter Hamel und Claus H. Henneberg
unter Einbeziehung der „Tragödie des Menschen“ von Imre Madách
Aufführungsrechte: Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe

Musikalische Leitung	Jeanpierre Faber
Inszenierung	Dieter Dorn
Bühnenbild und Kostüme	Hans Kleber
Chöre	Max Epstein
Regieassistenz und Abendspielleitung	Peter Werhahn
Mitarbeit bei der Regieassistenz	Jörg Doppelreiter, Toff Bonzier
Ausstattungsassistenz	Konstanze Schwinger, Pamela Czaplak
Musikalische Assistenz	Jürgen Obwald
Elektronische Realisation	Ulrich Kraus
Tonbandeinspielungen	Rüdiger Ebel, Rainer Berger
Inspizient	Peter Schenk
Souffleuse	Marianne Siedler

Imre Madách	Wolfgang Schenck
Anna, seine Mutter	Martha Mödl
Erzsika, seine Frau	Claudia Amm
Jolanka	Ana Lovrnovic
Aladar } ihre Kinder	Zdeslaw Lovrnovic
Pal, Imres Freund	Peter Hommen

Adam	Wicus Slabbert
Luzifer	René Claassen
Eva	Maria Husmann
Erdgeist, Hippiä, Evas Mutter	Margarete Ast
Cluvia, Heiene, Zigeunerin	Constanze Fee
Calufus, Sanscoulotte	Werner Compes
Petrus, Marquis, Leierkastenmann, Gelehrter	Hans-Georg Moser
1. Volkstribun	Ferdinand Hall
2. Volkstribun	John-Paul White
Gastwirt	Alexander Bilsland
Puppenspieler	Otto Hartmann
Juweller	Werner Compes
1. Kaufmann	Ferdinand Hall
2. Kaufmann	Arthur Hauck
1. Arbeiter	Xanthippos Athemeliotis
2. Arbeiter	John-Paul White

Chor und Orchester des Staatstheaters Kassel

Anfang 19.30 Uhr Ende gegen 22.15 Uhr Pause nach dem 1. Teil

Technische Leitung: Adolf Müller Technische Assistenz: Emet-Ludwig Zenker Technische Einrichtung: Karl-Heinz Gunkel Beleuchtung: Wilfried Basermann, Hans Krahl Tontechnik: Rüdiger Ebel, Werner Hirschfeld Theaterobermeister: Werner Winter Bühnenmeister: Hans-Jürgen Friedel Malereiarbeit: Wolfgang Hitzel Dekorationsabteilung: Karl Böhmann Requisiten: Josef Baggio, Evarhardus Friedrichs, Waffenmeister: Karl Ewald, Otto Eberhard Schreiner: Hermann Brandt Schlosserei: Lothar Lührig Maschinenmeister: Heinz-Dieter Kordel Masken: Dieter Edel, Elisabeth Lilienfeld, Dirk Kinderer Ausstattungsgestaltung: Rita Seitz Kostümabteilung: Ruth-Karin Beerwirth Damenschneiderei: Renate Mangold Herrenschneiderei: Herbert Maus Schuhmacher: Fritz Korte Kopfbedeckungen: Emilie Probst Ausstattungsfotos: Sepp Bär

Das Projekt wurde durch eine Spende der „Fördergesellschaft Staatstheater Kassel e.V.“ unterstützt.

Annexe n° 52 : Programme de la première représentation de l'opéra *Ein Menschenraum*.
Source : Coll. privée du compositeur.

Staatstheater Kassel
Intendant Gian-Carlo del Monaco 80/81

Samstag, 27. Juni 1981
Uraufführung in Anwesenheit des Komponisten Peter Michael Hamel

Ein Menschenraum

Musiktheater in zwei Teilen
für Schauspieler, Sänger, Chor, Orchester und Tonband
Text von Kurt Peter Hamel und Claus H. Henneberg
unter Einbeziehung der „Tragödie des Menschen“ von Imre Madách
Aufführungsrechte: Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe

Musikalische Leitung	Jeanpierre Faber
Inszenierung	Dieter Dorn
Bühnenbild und Kostüme	Hans Kleber
Chöre	Max Epstein
Regieassistenz und Abendspielleitung	Peter Werhahn
Mitarbeit bei der Regieassistenz	Jörg Doppelreiter, Toff Bonzier
Ausstattungsassistenz	Konstanze Schwinger, Pamela Czaplak
Musikalische Assistenz	Jürgen Obwald
Elektronische Realisation	Ulrich Kraus
Tonbandeinspielungen	Rüdiger Ebel, Rainer Berger
Inspizient	Peter Schenk
Souffleuse	Marianne Siedler

Imre Madách	Wolfgang Schenck
Anna, seine Mutter	Martha Mödl
Erzsika, seine Frau	Claudia Amm
Jolanka	Ana Lovrnovic
Aladar } ihre Kinder	Zdeslaw Lovrnovic
Pal, Imres Freund	Peter Hommen

Adam	Wicus Slabbert
Luzifer	René Claassen
Eva	Maria Husmann
Erdgeist, Hippiä, Evas Mutter	Margarete Ast
Cluvia, Heiene, Zigeunerin	Constanze Fee
Calufus, Sanscoulotte	Werner Compes
Petrus, Marquis, Leierkastenmann, Gelehrter	Hans-Georg Moser
1. Volkstribun	Ferdinand Hall
2. Volkstribun	John-Paul White
Gastwirt	Alexander Bilsland
Puppenspieler	Otto Hartmann
Juweller	Werner Compes
1. Kaufmann	Ferdinand Hall
2. Kaufmann	Arthur Hauck
1. Arbeiter	Xanthippos Athemeliotis
2. Arbeiter	John-Paul White

Chor und Orchester des Staatstheaters Kassel

Anfang 19.30 Uhr Ende gegen 22.15 Uhr Pause nach dem 1. Teil

Technische Leitung: Adolf Müller Technische Assistenz: Emet-Ludwig Zenker Technische Einrichtung: Karl-Heinz Gunkel Beleuchtung: Wilfried Basermann, Hans Krahl Tontechnik: Rüdiger Ebel, Werner Hirschfeld Theaterobermeister: Werner Winter Bühnenmeister: Hans-Jürgen Friedel Malereiarbeit: Wolfgang Hitzel Dekorationsabteilung: Karl Böhmann Requisiten: Josef Baggio, Evarhardus Friedrichs, Waffenmeister: Karl Ewald, Otto Eberhard Schreiner: Hermann Brandt Schlosserei: Lothar Lührig Maschinenmeister: Heinz-Dieter Kordel Masken: Dieter Edel, Elisabeth Lilienfeld, Dirk Kinderer Ausstattungsgestaltung: Rita Seitz Kostümabteilung: Ruth-Karin Beerwirth Damenschneiderei: Renate Mangold Herrenschneiderei: Herbert Maus Schuhmacher: Fritz Korte Kopfbedeckungen: Emilie Probst Ausstattungsfotos: Sepp Bär

Das Projekt wurde durch eine Spende der „Fördergesellschaft Staatstheater Kassel e.V.“ unterstützt.

Annexe n° 52 : Programme de la première représentation de l'opéra *Ein Menschenraum*.
Source : Coll. Privée du compositeur Peter Michael Hamel



Annexe n° 53 : Le tableau de Constantinople (Essen, 2002).

Source : Coll. privée du metteur en scène J.-U. Kortmann.

Annexe n° 54 : Le tableau de Paris.

Source : Coll. privée du metteur en scène J.-U. Kortmann.



Annexe n° 53 : Le tableau de Constantinople (Essen, 2002).

Source : Coll. privée du metteur en scène J.-U. Kortmann.

Annexe n° 54 : Le tableau de Paris.

Source : Coll. privée du metteur en scène J.-U. Kortmann.

Laudatio

zum 13. Bundestreffen „Jugendclubs an Theatern“
am Theaterhaus Jena

14. Juni bis 19. Juni 2002

Theaterjugendclub „Spieltrieb“ am Jungen Schauspiel Essen

OUT OF PARADISE
nach Imre Madách

Regie: Jörn Udo Kortmann/ Michael Steindl

Seit geraumer Zeit macht ein Jugendclub in der bundesdeutschen Theaterlandschaft durch Inszenierungen von auffällig hoher Qualität von sich Reden: Der Jugendclub „Spieltrieb“ am Jungen Schauspiel Essen. Selten gespielte – und dadurch eher unbekannte – Stücke in großer Besetzung sind es, die dort Jahr für Jahr auf die Bühne kommen. So auch in dieser Spielzeit „OUT OF PARADISE“ erzählt in Form des Stationen-Theaters die Geschichte der Menschheit. Adam und Eva dürfen in einer Vorschau erleben, was die Menschen nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies erwarten wird, und Luzifer begleitet sie dabei von Epoche zu Epoche.

Beispielhaft ist insbesondere die Ensembleleistung dieses großen Jugendclubs, die uns immer wieder in eindrucklichen Bildern, in choreographischen Sequenzen von höchster Präzision spüren lassen, was guter „Zusammenspiel-Trieb“ zu leisten vermag.

Beispielhaft ist auch die Zuwendung, die das Schauspiel Essen seinem Jugendclub in Form von Fachleuten für Regie, Theaterpädagogik, Dramaturgie, Choreographie, Sprache, Stockkampf und nicht zuletzt durch die Ausstattung angedeihen lässt. Das ist nicht selbstverständlich und wird zur Nachahmung empfohlen!
Herzlichen Glückwunsch.

Felix Beck, Jury 13. Bundestreffen Jugendclubs an Theatern, Jena.

Jena an der Saale, im Juni 2002

**Annexe n° 55 : Présentation de *Out of Paradise* pour le jury
du Festival du jeune théâtre à Iéna (2002).**

Source : Coll. privée de J.-U. Kortmann.

Laudatio

zum 13. Bundestreffen „Jugendclubs an Theatern“
am Theaterhaus Jena

14. Juni bis 19. Juni 2002

Theaterjugendclub „Spieltrieb“ am Jungen Schauspiel Essen

OUT OF PARADISE
nach Imre Madách

Regie: Jörn Udo Kortmann/ Michael Steindl

Seit geraumer Zeit macht ein Jugendclub in der bundesdeutschen Theaterlandschaft durch Inszenierungen von auffällig hoher Qualität von sich Reden: Der Jugendclub „Spieltrieb“ am Jungen Schauspiel Essen. Selten gespielte – und dadurch eher unbekannte – Stücke in großer Besetzung sind es, die dort Jahr für Jahr auf die Bühne kommen. So auch in dieser Spielzeit „OUT OF PARADISE“ erzählt in Form des Stationen-Theaters die Geschichte der Menschheit. Adam und Eva dürfen in einer Vorschau erleben, was die Menschen nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies erwarten wird, und Luzifer begleitet sie dabei von Epoche zu Epoche.

Beispielhaft ist insbesondere die Ensembleleistung dieses großen Jugendclubs, die uns immer wieder in eindrucklichen Bildern, in choreographischen Sequenzen von höchster Präzision spüren lassen, was guter „Zusammenspiel-Trieb“ zu leisten vermag.

Beispielhaft ist auch die Zuwendung, die das Schauspiel Essen seinem Jugendclub in Form von Fachleuten für Regie, Theaterpädagogik, Dramaturgie, Choreographie, Sprache, Stockkampf und nicht zuletzt durch die Ausstattung angedeihen lässt. Das ist nicht selbstverständlich und wird zur Nachahmung empfohlen!
Herzlichen Glückwunsch.

Felix Beck, Jury 13. Bundestreffen Jugendclubs an Theatern, Jena.

Jena an der Saale, im Juni 2002

**Annexe n° 55 : Présentation de *Out of Paradise* pour le jury
du Festival du jeune théâtre à Iéna (2002).**

Source : Coll. privée de J.-U. Kortmann.

BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIES

DEMETER, Tibor, *Bibliografia Hungarica*, Budapest, 1958.

ENYEDI, Sándor, *Az ember tragédiája bemutatói, I. Az ősbemutatótól Trianonig*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2002 (Madách Könyvtár, Új folyam 29).

Id., *Az ember tragédiája bemutatói. Az első hatvan év bibliográfiája*. Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2005.

Id., *A Tragédia a színpadon, 125 év. Bibliográfia*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár, Új folyam 60).

FEJER, László, *Az ember tragédiája bemutatói*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 1999.

FAZEKAS, Tiborc, *Bibliographie der in selbständigen Bänden erschienenen Werke der ungarischen Literatur in deutscher Übersetzung (1774–1999)*, Hamburg, Eigenverlag des Verfassers, 1999.

GRASSAUER, Ferdinand, *Generalkatalog der laufenden periodischen Druckschriften an den österreichischen Universitäts- und Studienbibliotheken*, Wien, Herder, 1898.

TEZLA, A., *An Introductory Bibliographie to the Study of Hungarian Literature*, Cambridge, Mass, 1964.

BÓDI, Györgyné, *A legújabb Madách-irodalom (1973–1992)*, Salgótarján, Balassi Bálint Könyvtár, 1993.

II. SOURCES

II.1 Œuvres

II.1.1 Œuvres d'Imre Madách

– Editions de la *Tragédie de l'Homme*

MADACH, Imre, *Az ember tragédiája*, Iskolaolvasztás céljából jegyzetekkel és magyarázatokkal ellátta ALEXANDER Bernát, Budapest, Athenaeum, 1900, 1909².

MADACH, Imre, *Az ember tragédiája*, Barta János bevezetésével és jegyzeteivel, Budapest, Székesfővárosi Házinyomda, s. d., (Új Könyvtár).

MADACH, Imre, *Az ember tragédiája*, Kardeván Károly bevezetésével és jegyzeteivel, Budapest, 1942, 1948².

MADACH, Imre, *Az ember tragédiája*, Drámai költemény, Szeged–Budapest, 1999, t. I. Főszöveg, t. II. Szövegváltozatok, kommentárok.

MADACH, Imre, *Az ember tragédiája*, Drámai költemény, Csesztve–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2002.

MADACH, Imre, *Az ember tragédiája*, Drámai költemény, Szinoptikus kritikai kiadás, KERENYI, Ferenc (éd.), Budapest, Argumentum, 2005.

– Editions critiques des oeuvres complètes

MADACH Imre összes művei (MÖM), éditées par Gyulai Pál, Budapest, 1880, 3 t.

MADACH Imre összes művei (MÖM), éditées par Halász Gábor, Budapest, Révai, 1942, 2 t.

II.1.2 Traductions et adaptations allemandes de la *Tragédie de l'homme*

MADÁCH, Emerich, *Die Tragödie des Menschen*, Aus dem Ungarischen übertragen von Alexander DIETZE, Pest, Adolf Kugler, 1865, 244 p.

MADÁCH, Emerich, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung. Nach Edouard Paulays Bühnenbearbeitung übersetzt von Alexander FISCHER, Budapest, Eggenberger, 1886, 192 p.

MADÁCH, Emerich, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung. Aus dem Ungarischen übersetzt von Josef SIEBENLIST, Pressburg–Leipzig, C. Stampfel, 1886, 214 p.

MADÁCH, Emerich von, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatisches Gedicht. Aus dem Ungarischen übersetzt von Andor von SPONER, Késmárk, Paul Sauter, 1887, 230 p.

MADÁCH, Emerich, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung. Aus dem Ungarischen übersetzt von Julius LECHNER von der Lech. Mit Vorwort von Maurus Jókai. Leipzig, Philipp Reclam jun., 1888, 200 p. (Reclams Universal Bibliothek 2389–2390).

MADÁCH, Emerich von, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatisches Gedicht. Aus dem Ungarischen übersetzt von Ludwig DÓCZI, Stuttgart, Cotta, 1891, 200 p.

MADÁCH, Emerich von, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatische Dichtung. Dem ungarischen Originale nachgedichtet von Eugen PLANER, Halle a. d. S., Otto Hendel, 1891, 150 p. (Bibliothek der Gesamt-Literatur des In- und Auslandes, Nr. 541/542)

MADÁCH, Emerich, *Die Tragödie des Menschen*, Aus dem Ungarischen übertragen von C. H. SCHÖFFER, Liegnitz, Krumbhaar, 1894.

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*. Übertragung von Jenő MOHÁCSI, Budapest–Leipzig, Georg Vajna, 1933, 208 p.

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*. Dramatisches Gedicht in 13 Bildern. Deutsche Bearbeitung unter Benutzung der Übersetzung Andor von Sponser von Ernst Leopold STAHL, Berlin–Steglitz, Otto Stresse, Vertriebsstelle und Verlag deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, 1938, 14 p. + Bühnenvertrieb Kantorovitz, Zürich. (Reproduction).

MADÁCH, Emerich, *Die Tragödie des Menschen*, Philosophische Dichtung. Aus dem Ungarischen übertragen von Elsa REITTER PODHRADSKY, Budapest, s. d. [environ 1940], 188 p.

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*, Bearbeitung : Elsa REITTER PODHRADSKY, Essen, Thespis-Verlag, Abt. Bühnenbetrieb, 1942, 164 p. (Reproduction).

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*, Bearbeitung der Übersetzung Elsa REITTER PODHRADSKY von Wilhelm GESENERG, Essen, Thespis-Verlag, Abt. Bühnenbetrieb, s. d. [~ 1944], (Reproduction).

MADÁCH, Emerich, *Die Tragödie des Menschen*, Bearbeitung der Übersetzung Julius LECHNERS von der Lech von W. KASELOFSKY, s. éd. et s. d., [~1945] (Reproduction).

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*, deutsche Bearbeitung der Übersetzung von Jenő Mohácsi durch Hans THURN, Bühnenverlag Chronos, Hamburg, 1957.

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*, deutsche Bearbeitung unter Benutzung der Übersetzung Jenő Mohácsi von Géza ENGL, Budapest, Corvina, 1957, 252 p.

MADÁCH, Emerich, *Die Tragödie des Menschen*, deutsche Nachdichtung von Rudolf HENZ, Wien, Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co, 1964, 110 p. (Reproduction).

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*, Übertragung und Bearbeitung von György SEBESTYÉN, Sessler Verlag, Wien–München, 1983, 264 p. (Reproduction).

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*, Aus dem Ungarischen übersetzt von Hans THURN, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2005, 196 p.

MADÁCH, Imre, *Die Tragödie des Menschen*, Textbuch von Krisztina HORVÁTH, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008.

I.1.3 Traductions et adaptations françaises

MADÁCH, Emerich, *La Tragédie de l'Homme*, Traduit du Hongrois par Ch. De BIGAULT de CASANOVE, Paris, Société de Mercure de France, 1896, 254 p.

MADÁCH, Emerich, *La Tragédie de l'Homme*, Poème dramatique hongrois. Traduction de G. VAUTIER. Préface de J. Louis Foti, Budapest, Librairie, Française, 1931, 252 p.

MADÁCH, Imre, *La Tragédie de l'Homme*, Poème dramatique traduit du hongrois par Roger RICHARD, Budapest, Corvina, 1960, 272 p.

MADÁCH, Imre, *La Tragédie de l'Homme*, adaptation française de Jean ROUSSELOT, Budapest, Kossuth, 1966, 228 p.

I.1.4 Œuvres d'autres auteurs

ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

BÜCHNER, Ludwig, *Kraft und Stoff* (1855), Leipzig, Kröner, 1938.

BYRON, Lord, *The Poetical Works*, Oxford, Horace Hart, 1909.

CICERON, « Somnius Scipionis », in : Id., *La République*, Texte établi et traduit par Esther Breguet, Paris, Société d'Édition « Belles Lettres », t. II, pp. 103–118.

CANETTI, Elias, *Die Blendung*, (1936), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

DORST, Tankred, *Merlin oder Das wüste Land*, Mitarbeit Ursula Ehlers Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985 (Suhrkamp TB 1076),

ELIOT, Thomas, *The Waste Land and other poems*, London, Faber and Faber, 1971.

FREUD, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig–Wien–Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921.

Id., « Actuelles sur la guerre et la mort », in : id., *Œuvres complètes*, t. XIII, 1914–1915, pp. 127–155.

GROSSE, Julius, *Abul Kazims Seelenwanderung, Dichtung in zwölf Gesängen*, Berlin, Lipperheide, 1872.

HAMEL, Kurt Peter et HENNEBERG, Claus H., *Menschenraum, Imre Madách 1864*, Opemlibretto nach des Ungarn Imre Madách « Tragödie des Menschen », Musik: Peter Michael HAMEL, 1981, (Reproduction).

HEGEL, W.-Fr., *Cours d'esthétique*, Analysé et traduit de l'allemand en partie par M. Ch. BENARD, Paris, Nancy, 1840, t. I.

Id., *Leçons sur la Philosophie de l'histoire*, traduit de l'allemand par J. GIBELIN, Paris, Vrin, 1979.

HLATKY, Eduard, *Weltenmorgen*, dramatische Dichtung, Freiburg im B., 1907⁴⁵.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Paris, Gallimard, 1980 (Bibliothèque de la Pléiade) t. II.

KANT, Immanuel, *Critique de la Raison Pure*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1980, t. I (Bibliothèque de la Pléiade).

Id., *Critique de la raison pratique*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1985, t. II. (Bibliothèque de la Pléiade).

KARDOS, L. et **KERY**, L. (éds.), Percy Bysshe *SHELLEY* versei, Budapest, Magyar Helikon, 1963.

KRALIK, Richard, Ritter v. Meyrswalden, *Tage und Werke*, Wien, Vogel-sang Verlag, 1922.

NOVALIS, « Poetizismen », in : *Fragmente II.*, Werke, Briefe, Dokumente, éd. par E. Wasmuth, 1953–1957.

PLATON, *La République*, Oeuvres Complètes éd. par A. Diez, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1975, t. VII.

RICHTER, Eugen, *Sozialdemokratische Zukunftsbilder*, Berlin Verlag Fortschritt, 1892.

SCHACK, Adolf Graf von, *Nächte des Orients oder Die Weltalter*, Stuttgart, Cotta, 1878².

Id., *Ein halbes Jahrhundert*, Erinnerungen und Aufzeichnungen (1887), Stuttgart, Cotta, 1894³, 3 t.

SCHILLER, Friedrich, *La Fiancée de Messine* ou *Les frères ennemis*, traduit et préfacé par Hyppolyte Loiseau, Paris, Aubier, Editions Montaigne 1942.

SEIFERT, Josef Leo, *Die Tragödie des Mannes, LOGOS-Oper in 5 Akten, frei nach Madách's* « Tragödie des Menschen », s.d. [~1935] (Reproduction).

WILDBRANDT, Adolf, *Der Meister von Palmyra*, Stuttgart, Cotta, 1889.

Id., *Erinnerungen*, Stuttgart, Berlin, J. G. Cotta, 1905².

Id., *Aus der Werdezeit. Erinnerungen, Neue Folge*, Stuttgart, Berlin, J. G. Cotta, 1907.

ZILAHY, Károly, *Zilahy Károly munkái*, Pest, 1866.

II.2 Journaux et revues

II.2.1 Articles de journaux non signés (classés par ordre chronologique):

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, 1862, t. 31.

Ungarische Nachrichten, 9 et 10 janvier 1863.

Magazin für die Literatur des Auslandes, 22 avril 1863.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, 1863, t. 32.

Koszorú, 10 mai 1863.

Vasárnapi Újság, 2 août 1863.

Wiener Zeitung, 1864, n° 246.

Neue Freie Presse, 1864, n° 43.

Breslauer Zeitung, 1864, n° 475.

Fremdenblatt (Wien), 9 octobre 1864.

Illustrierte Zeitung, 19 novembre 1864.

Grenzboten, 1864, 2^e semestre, t. 4.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, 1880, t. 49.

Ungarische Revue, 1881, n° 1/2.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, 1881, t. 50.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, 1882, t. 51.

Unsere Zeit, Theatralische Revue, 1883, t. 2.

Vasárnapi Újság, 1888, n° 43.

Fővárosi Lapok, 1892, n° 170.

Fremdenblatt (Wien), 14 juin 1892.

Neue Freie Presse, 19 juin 1892.

Fremdenblatt (Wien), 20 juin 1892.

Fremdenblatt (Wien), 21 juin 1892.

Wiener Allgemeine Zeitung, 21 juin 1892.

Neue Freie Presse, 22 juin 1892.

Fremdenblatt (Wien), 7 octobre 1892.

Neue Freie Presse, 8 octobre 1892.

Deutscher Bühnenalmanach, 57^e année, Berlin, 1893, t. 1.

Beilage des Berliner Börsen-Courier, 19 mars 1893.

Vossische Zeitung, 19 mars 1893.

Berliner Börsen-Courier (Supplément), 19 mars 1893.

Berliner Tageblatt, 20 mars 1893.

Post, die, 20 mars 1893.

Berliner Lokalanzeiger (Morgenblatt, 1. Ausgabe), 21 mars 1893.

Pesti Hírlap, 14 août 1903.

Fremdenblatt (Wien), Abendblatt, 1^{er} septembre 1903.

Fremdenblatt (Wien), Morgenblatt, 2 et 3 septembre 1903.

Esti Hírlap, 3 septembre 1903.

Pesti Hírlap, 3 septembre, 1903.

Magyar Szó, 5 septembre 1903.

Neue Züricher Zeitung, 14, 16 et 17 février 1916.

Tagesanzeiger Zürich, 15, 16 et 17 février 1916.

Wiener Zeitung, 6 avril 1930

Nemzeti Újság, 8 avril 1930.

Neues Wiener Tagblatt, 10 avril 1930.

Bayerische Staatszeitung, 8 octobre 1931.

Bayerische Radiozeitung, 11 octobre 1931.

Münchner Telegrammzeitung und Sporttelegraph, 13 octobre 1931.

Münchner Neueste Nachrichten, 17 octobre 1931.

Der Deutsche Rundfunk, 1931/ 9, n° 43.

Délibáb, 1932, n° 16.

Reichspost, 23 et 24 janvier 1934.

Neues Wiener Journal, 24 janvier 1934.

Neues Wiener Tagblatt, 24 janvier 1934.

Völkischer Beobachter (Süddeutsche Ausgabe), 26 janvier 1934.

Magyarság, 16 février 1934.

Pesti Napló, 9 mars 1937.
Pesti Napló, 16 avril 1937.
Völkischer Beobachter (Norddeutsche Ausgabe), 17 avril 1937.
Reggeli Újság, 19 avril 1937.
Frankfurter Zeitung, 20 avril 1937.
Esti Újság Színháza, 28 décembre 1938.
Berliner Illustrierte, 12 octobre 1939.
Stren, der (Berlin), n° 41, octobre 1939.
Pester Lloyd (Abendblatt), 1940, n° 10.
Frankfurter Neueste Zeitung, 26/27 octobre 1940.
Deutsche Zeitung in Norwegen, Oslo, 29 octobre 1940.
Warschauer Zeitung, 7 novembre 1940.
Essener Zeitung, 13 novembre 1940.
Frankfurter Generalanzeiger, 18 novembre 1940.
Abendblatt der Frankfurter Zeitung, 19 novembre 1940.
Frankfurter Neueste Zeitung, 22 novembre 1940.
Frankfurter Zeitung, 22 novembre 1940.
Generalanzeiger, 22 novembre 1940.
Volksblatt, 22 novembre 1940.
Zeit, die, 25 novembre 1940.
Reich, das, 8 décembre 1940.
Berner Theaterzeitung, 28^e année, Spielzeit 1942/43, n° 37.
Magyarság, 21 janvier 1943.
Bund, der, 2 février 1943.
Pester Lloyd, 5 février 1943.
Schweizer Radio-Zeitung, 7 février 1943.
Neue Züricher Zeitung, 9 février 1943.
Bund, der, 11 février 1943.
Journal de Genève, 12 février 1943.
Berner Tagblatt, 13 février 1943.
Neue Berner Nachrichten, 13 février 1943.
Neue Berner Zeitung, 13 février 1943.
Luzerner Tagblatt, 15 février 1943.
Tat, die, 15 février 1943.
St. Galler Tagblatt, 16 février 1943.
Berner Tagwacht, 2 mars 1943.
Neue Züricher Zeitung, 19 mars 1943.
Kisalföld, 5 mai 1959.
Népszava, 5 mai 1959.
Esti Hírlap, 6 mai 1959.
Somogyi Néplap, 5 décembre 1959.
Esti Hírlap, 10 mai 1961.
Film – Színház – Muzsika, 11 janvier 1963.

Új Ember, 16 mai 1963.
Esti Hírlap, 5 juin 1963.
Élet és Irodalom, 1963, n° 33.
Új Ember, 28 juillet 1963.
Pesti Hírlap, 12 novembre 1963.
Kurier, 23 mai 1967.
Presse, die, 24 mai 1967.
Volksstimme, 24 mai 1967.
Wochenpresse Wien, 24 mai 1967.
Hannoversche Presse, 26 mai 1967.
Neue Zeitung, 2 juin 1967.
Allgemeine, 9 juin 1967.
Neues Forum, juin/juillet 1967.
Magyar Nemzet, 5 juin 1969
Kisalföld, 23 janvier 1970.
Magyar Nemzet, 6 octobre 1970.
Film – Színház – Muzsika, 10 octobre 1970.
Színház, février 1971.
Hessisch Niedersächsisch Allgemeine (HNA), 29 juin 1981.
Frankfurter Rundschau, 4 juillet 1981.
Theaterspiegel, septembre-octobre 1983.
Zyklus, octobre 1983.
Kärntner Tageszeitung, 6 octobre 1983.
Magyar Nemzet, 7 octobre 1983.
Gießener Allgemeine, 8 octobre 1983.
Wiener Zeitung, 9 octobre 1983.
Furche, die, 12 octobre 1983.
Esti Hírlap, 22 mai 1984.
Daily News, Budapest, 13 novembre 1984.
Volksblatt Magazin, 15 mai 1988.
Kultur präsent, 8 mars 1990.
Vasárnapi Hírek, 13 janvier 1991.
Magyar Nemzet, 22 octobre 1993.
Berliner Zeitung, 18 septembre 1997.
Stuttgarter Zeitung, 30 septembre 1999.
Süddeutsche Zeitung, 7 juillet 2000.
Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 4 mai 2002.
Neue Züricher Zeitung, 17 avril 2003.

II.2.2 Articles de journaux ou de revues signés :

- BARABÁS**, Abel von, « Jubiläum der *Tragödie des Menschen* », in : *Pester Lloyd*, 1911, n° 4.
- BARÁTH**, Ferenc, « Madách Frankfurtban », in : *Képes Krónika*, 1940, XII, n° 49.
- BARKA**, Luca, « A jó fordítás nélkülözhetetlen. Szegedy-Maszák Mihály a frankfurti könyvvásár sajtóvisszhangjáról », in : *Napi Magyarország*, 18 septembre 1999.
- BAUER**, Julius, « Der Grosse Theaterabend », in : *Der Morgen*, 29 juin 1934.
- BECKMESSER**, « Der ‘ Ungarische Faust ’. Zur Aufführung von Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* im Berner Stadttheater : 11. Februar 1943 », in : *Die Weltwoche*, Zurich, 19 février 1943.
- BERCELLY**, Bea, « Eine wahrlich opulente Bilderflut », in : *Basellandschafliche Zeitung*, 21 février 2000.
- BLAHA**, Paul, « Die Tragödie eines Stückes. Gestern an der Wien : ‘ Burg ’ mit der *Tragödie des Menschen* zu den Festwochen », in : *Kurier (Morgenausgabe)*, 23 mai 1967.
- BUCHHOLZ**, Robert, « *Die Tragödie des Menschen*. Dramatisches Gedicht von Emerich Madách, aus dem Ungarischen übersetzt von Ludwig Doczi, für die Bühne bearbeitet von Robert Buchholz », in : *Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1893*, Berlin, Günther & Sohn, pp. 1–7.
- BURDE**, Wolfgang, « *Ein Menschentraum*. Uraufführung in Kassel, Musiktheater in zwei Teilen von Peter Michael Hamel », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz, Verlag Schott, automne 1981.
- CASTAGNE**, Helmut, « Im Schauspielhaus, *Die Tragödie des Menschen* », in : *Frankfurter Generalanzeiger*, 18 novembre 1940.
- DECSEY**, Ernst, « Der ungarische *Faust* im Burgtheater », in : *Neues Wiener Tagblatt*, 24 janvier 1934.
- DERMUTZ**, Klaus, « Die aus der Kälte kommen. *Antigone im Technoland* und anderes Theater aus Osteuropa bei den *Berliner Festwochen* », in : *Frankfurter Rundschau*, 8 septembre 1999.
- DIEBOLD**, Bernhard « *Die Tragödie des Menschen*, Dramatische Dichtung von Imre Madách », in : *Die Tat*, Zurich, 15 février 1943.
- DÓCZI**, Ludwig, « Die Welt ein Traum », in : *Neue Freie Presse*, 1890, XI.
- DÓCZI**, Lajos, « Madách a német színpadon. (Interview Eszterházy Miklós gróffal.) », in : *Magyar Génius*, 6 mars 1892.
- DRESEN**, Adolf, « Der Fall *Faust*. 1968. Der letzte öffentliche Theater-Skandal in der DDR », in : *Freitag* 47, 19 novembre 1999.
- DUDEK**, János, « Az ember tragédiája », in : *Katolikus Szemle*, 1897, n° 531.
- DUX**, Adolf, « *Die Tragödie des Menschen*. Dramatisches Gedicht von Emerich Madách », in : *Pester Lloyd*, 26 janvier, 2 et 9 février 1862.

- Id.**, « Madách », in : *Pester Lloyd*, 12 octobre 1864, n° 233.
- Id.**, « Emerich Madách », in : *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 1864, n° 44.
- DYK**, Peter van, « Das furchtbare Wissen um die eigene Freiheit. *Out of Paradise* nach Imre Madách », in : *Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ)*, 15 avril 2002.
- EHLERS**, Paul, « *Die Tragödie des Menschen*. Im Bayerischen Rundfunk ». In : *Bayerische Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger*, 13 octobre 1931, n° 238.
- ERDÉLYI**, Károly, « Madách és fordítói », in : *Neue Temesvárer Zeitung*, 1894, n° 14.
- FECHTER**, Paul, « Tragödie der Idee. Madách in der Volksbühne », in : *Berliner Tageblatt*, 21 septembre 1939.
- FEHLE**, Aglaja, « Imre Madách, *Die Tragödie des Menschen*. Übertragung und Bearbeitung : György Sebestyén », in : *Verlagsankündigung*, Thomas Sessler, 1982.
- FLEBBE**, Henry, « Imre Madách », in : *Die Rampe*, Blätter des Staatlichen Schauspielhauses Hamburg, 1937, pp. 177–179.
- GEISENHEYNER**, Max, « *Die Tragödie des Menschen* ». in : *Reichsausgabe der Frankfurter Zeitung*, 20 avril 1937.
- GROSS**, Ferdinand, « Die Wiener Theater », in : *Unsere Zeit*, 1884, t. 1
- HAHN**, Peter, « Kadelburg, Gustav. Der Lustspieldichter ist Mitautor des Weissen Rössl », in : *Mährische Allgemeine Zeitung*, 10 novembre 2005.
- HAINKE**, Jürgen, « Apocalypse now », in : *Stadtspiegel*, 17 avril 2002 ; *WAZ*, 4 mai 2002.
- HAMEL**, Kurt Peter, « Auf dem Wege zum Libretto *Ein Menschentraum* », in : *Programmheft zu Peter Michael Hamel, Ein Menschentraum*, Staatstheater Kassel, juin 1981.
- HAMMERTHALER**, Ralph, « Römisches Hurengelächter. Berliner Festwochen. Junges Theater aus Osteuropa », in : *Süddeutsche Zeitung*, 17 septembre 1999.
- HEER**, Friedrich, « *Faust – der erste Teil* », in : *Die Furche*, Wien, 17 juillet 1948.
- HEINEK**, « Zur Tragödie-Aufführung des Klagenfurter Stadttheaters », in : *Neue Zeitung*, juin 1984.
- HELLENBART**, Gyula, « A magyar nyelv szolgálatában. Beszélgetés Hans Thurn egyetemi lektorral », in : *Profil*, 1992/3.
- HEMKE**, Rudolf C., « Schwierige Gäste im ‘ Hotel Europa ’. Nach dem Umzug in die Hauptstadt : Rückblick auf Gastspiele der 5. Internationalen Biennale », in : *Frankfurter Rundschau*, 5 juillet 2000.
- HENZ**, Rudolf, « *Die Tragödie des Menschen* », in : *Gastspiel des Burgtheaters, Die Tragödie des Menschen, Schauspiel von Imre Madách, Programmheft*, Wien, Agens-Werk, Geyer & co, 1967.

HOSZE, Otto Ernst, «Die *Tragödie des Menschen*, Imre Madáchs Dichtung in der Volksbühne», in : *Berliner Zeitung am Mittag*, 21 septembre 1939.

HOVE, Oliver vom, «Mit Luzifer quer durch die Welthistorie», in : *Die Presse*, 21 octobre 1983.

JAEDICKE, Tom, «Mit Adam und Eva in den Wirren der Geschichte», in : *Molo*, 25 mai 1988.

JÄRG, «Ein Prophet – nach hundert Jahren. Theater an der Wien : *Die Tragödie des Menschen* von Imre Madách», in : *Volksblatt*, 24 mai 1967.

JUSTI, Frank, «Madáchs *Tragödie des Menschen*», in : *Die Hamburger Nachrichten*, 19 février 1892.

KALEK, Heinrich, «Ungarische Bühnenwerke in Deutschland», in : *Ungarische Jahrbücher*, XVIII, 1938, pp. 46–48.

KÁRPÁTI, Aurél, «Az Ember tragédiája a *Burgtheater*ben», in : *Nyugat*, 1934, I., n° 10/11, pp. 593–597.

KASTNER-TRESCHER, «Liebe bis zum Überdruß», in : *Die Tageszeitung*, 8 octobre 1983.

KATSCHER, Romulus, «Imre Madách», in : *Unsere Zeit, Deutsche Revue der Gegenwart*, Leipzig, 1888, t. 2, pp. 548–551.

KAUER, Edmund Th., «Die Menschheitsgeschichte ein Alpträum. Das Burgtheater mit Madáchs *Tragödie des Menschen* im Theater an der Wien» in : *Volksstimme*, 24 mai 1967.

KERESZTURY, Dezső, «Die *Tragödie des Menschen*», in : *Budapester Rundschau*, 2 juin 1967.

KLUNKER, Heinz, «James Joyce trifft Miklós Horthy. Ein Welttheater-Spektakel im jugoslawischen Subotica», in : *Frankfurter Rundschau*, 6 septembre 1986.

KLUTMANN, R., «Staatliches Schauspielhaus : *Die Tragödie des Menschen* von Madách. Festvorstellung im Rahmen des deutsch-ungarischen Kulturabkommens», in : *Altonaer Nachrichten*, 16 avril 1937.

KOBER, Roland, «Zwei Kreise werden, ach, bewohnt. Schüchternes, schönes Experiment : Wolfgang Engel inszeniert in Leipzig *Faust I und II*», in : *Berliner Zeitung*, 20 septembre 1999.

KOTSCHENREUTHER, Helmut, «Welttheater in Wilmersdorf», in : *Tagespiegel*, 1988, n° 12969.

KROPP, Otto, «Im Schauspielhaus : *Die Tragödie des Menschen*», in : *Volksblatt*, 18 novembre 1940.

KURTZBACH, Rosalie, «Der ewige Kampf mit der Macht. Der Jugendclub Spieltrieb feierte mit seiner neuen Produktion *Out of Paradise* eine umjubelte Premiere», in : *Neue Ruhr Zeitung (NRZ)*, 15 avril 2002.

KÜSTER, O., «Hamburgs großes Theaterereignis, Imre Madách : *Die Tragödie des Menschen*», in : *Hamburger Nachrichten*, 16 avril 1937.

LUKÁCS, György, «Madách tragédiája», in : *Szabad Nép*, 27 mars 1955, 2 avril 1955.

MARGENDORFF, Wolfgang, «*Tragödie des Menschen* = Der ungarische *Faust*», in : *Thüringer Gauzeitung*, 10 décembre 1940.

MAURUS FONTANA, Oskar, «Die *Tragödie des Menschen*», in : *Der Wiener Tag*, 24 janvier 1934.

MEUER, Adolf, «Die *Tragödie des Menschen*», in : *Kölnische Zeitung*, 23 novembre 1940.

MEUMANN, Max Alexander, «Großer Abend im Staatlichen Schauspielhaus : Imre Madách : *Die Tragödie des Menschen*», in : *Hamburger Fremdenblatt*, 16 avril 1937.

MIKES, Ferenc, «Elkészült a *Tragédia* új német fordítása», in : *Függetlenség*, 1938, n° 187.

MOHÁCSI, Jenő, «Disputa a Burgtheater Madách-előadásáról. [Hozzászólás Kárpáti Aurél cikkéhez]», in : *Nyugat*, 1934, I., pp. 597–600.

MORVAY, István, «Lucifer, a játékmester. Szép *Tragédia*-előadás Klagenfurtban. Új fordítás. Remek alakítások. Nagy siker», in : *Esti Hírlap*, 10 octobre 1983.

NESTOR, «Das Rundfunkereignis der Woche», in : *Bayerische Staatszeitung*, 8 octobre 1931.

OBZYNA, G., «Mit Jazzmusik geht auch nicht alles besser», in : *Express (Morgenausgabe)*, 23 mai 1967.

OPITZ, Theodor, «Ein philosophischer Dichter der Ungarn Des Menschen *Tragödie*», in : *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 18 avril 1863, pp. 157–159.

PABLE, Elisabeth, «Bildungstheater, modernistisch aufbereitet», in : *Illustrierte Kronenzeitung*, 24 mai 1967.

PETERS, Otto, «Die *Tragödie des Menschen*», in : *Westdeutscher Beobachter*, 24 novembre 1940.

RADÓ, György, «Az ember tragédiája új állomásai», in : *Látóhatár*, 1967, n° 5/6, pp. 548–552.

Id., «Az ember tragédiája Klagenfurtban», in : *Új tükör*, 23 octobre 1983.

Id., «Az ember tragédiájáról Németországban. Magyar svábok vagy németek», in : *Magyar Hírlap, Fórum*, Irodalmi melléklet, juin 1991.

RECTOR, Franz, «Die *Tragödie des Menschen*», in : *Rheinische Zeitung*, 31 décembre 1940.

REITER, Wolfgang, «Freche, frische Klassik. Regiejungstar Stefan Bachmann erobert Wien : mit Goethes *Lila* und einer 400 Jahre alten Trash-*Tragödie*», in : *Profil* n° 15, 7 avril 1997.

RISMONDO, Piero, «Revue statt Menschenhass. Die *Burg* an der Wien : *Die Tragödie des Menschen* neu bearbeitet und inszeniert», in : *Die Presse*, 24 mai 1967.

RÖBBELING, Hermann, «Der Zyklus ‘Stimmen der Völker im Drama’», in : *Burgtheater. Offizielles Programm*, 1934.

ROGGE, Walter, «Das Ministerium Tisza seit Andrássys Rücktritt», in : *Unsere Zeit*, 1885, t. 1.

RONZIER, Rolf, «Von der *Tragödie des Menschen* zum *Menschentraum*», in : *Programmheft*, 1981.

SALTEN, Felix, «Die Tragödie des Menschen», in : *Neue Freie Presse*, 24 janvier 1934.

SANTNER, Inge, «Wiens Festival der vielen Möglichkeiten. Ost und West kommen zum Musentreffen», in : *Berliner Morgenpost*, 21 mai 1967.

Id., «Der Orwell aus dem Jahr 1861. Imre Madáchs *Tragödie des Menschen*», in : *Weltwoche*, 8 décembre 1983.

SASSMANN, H., «Burgtheater», in : *Neues Wiener Journal*, 23 janvier 1934.

SCHÄFER, Andreas, «Halb Uterusgefühl, halb Technikgrusel. Junges Theater aus Osteuropa : Die ungarische Gruppe *Mozgó Ház* zeigt *Die Tragödie des Menschen*», in : *Berliner Zeitung*, 11 septembre 1999.

SCHAEFER, Hans Joachim, «Peter Michael Hamel im Gespräch zu *Ein Menschentraum*», in : *Programmeheft*, 1981.

SCHAPER, Rüdiger, «Tod und Revolution», in : *Süddeutsche Zeitung*, 28 et 29 mai 1988.

Id., «Die Berliner Festwochen beschenken dem epischen Stück aus dem Jahr 1860 eine digitale Adaptation», in : *Der Tagesspiegel*, 20 septembre 1999.

SCHMIDT-MÜHLISCH, Lothar, «Großes Theater, aber kaum Hoffnung», in : *Die Welt*, 5 juillet 2000.

SCHNEEBERGER, Nándor, «J. Josephi : Über Madáchs *Tragödie des Menschen*», in : *Egyetemes Philologiai Közlöny*, 1900, t. 852.

SCHÖNEWOLF, Dr. Karl, «Musik zur *Tragödie*», in : *Hamburger Fremdenblatt*, du 16 avril 1937.

SCHREYVOGL, Friedrich, «Der ungarische *Faust*. Burgtheater im Theater an der Wien : Die *Tragödie des Menschen* von Imre Madách in der Nachdichtung von Rudolf Henz», in : *Wiener Zeitung*, 24 mai 1967.

SCHRÖDER, Julia, «Kämpfen und vertrauen. Die Buchmesse im Zeichen von Grass und den Ungarn», in : *Stuttgarter Zeitung*, 14 octobre 1999.

SCHÜRMAN, Martina, «Epoche mit Gruppenbild. Première. Mit *Out of Paradise* folgt der Jugendclub *Spieltrieb* dem ungarischen Dramatiker Imre Madách auf eine weitreichende Zeitreise und nimmt das Publikum zwischen Himmel und Hölle mit», in : *Neue Ruhr Zeitung*, 2 avril 2002.

SCHÜTT, Hans-Dieter, «*Faust* zerzaust», in : *Neues Deutschland (ND)*, 2 février 1999.

SCHWARZ, Gerhard, «Mensch, kämpfe und vertraue, Eindrücke aus der Generalprobe zur *Tragödie des Menschen*», in : *Essener Nachrichten*, 16 novembre 1940.

SCHWARZ-BOSTUNITSCH, Gregor, «*Die Tragödie des Menschen*. Zur Neueinstudierung in der Volksbühne am 21. September», in : *Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe*, 21 septembre 1939.

SCHWENGLER, Arnold H., «*Die Tragödie des Menschen*, Zur schweizer Erstaufführung in Bern», in : *Berner Theaterverein*, janvier 1943.

SILBERSTEIN, Adolf, «Der ungarische *Faust*. (Erste Aufführung der Madáchs'schen *Tragödie des Menschen* am Nationaltheater, 21. Sept.)», in : *Pester Lloyd*, 21 septembre 1883.

Id., «Dóczy's Madách-Übersetzung», in : *Beilage des Pester Lloyd*, 2 mai 1891.

STEFFEN, Albert «*Die Tragödie des Menschen* von Imre Madách», in : *Das Goetheanum*, Wochenschrift für Anthroposophie, 22^e année, n° 8, Dornach, 21 février 1943.

STEINECKE, Wolfgang, «Ungarns Nationaldrama in Frankfurt», in : *Der Mittag*, 24 novembre 1940.

STRÄTER, Lothar, «Ungarns *Faust* ? Nein, Ungarns 1984», in : *Wiener Zeitung*, 9 octobre 1983.

STUCKENSCHMID, H. H., «*Die Tragödie des Menschen*, Ránkis Oper in Budapest», in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1970, s. d. précise.

SZÁSZ, Károly, «*Az ember tragédiájáról*», in : *Szépirodalmi Figyelő*, n° 15, pp. 228–231, n° 16, pp. 17–22.

THIESSEN, Gertrud, «Im deutschen Kulturaustausch. Madáchs *Tragödie des Menschen*. A. Németh inszenierte Ungarns klassisches Drama im Schauspielhaus», in : *Hamburger Tageblatt*, 16 avril 1937.

TOMERIUS, Lorenz, «Peer Gynt bei den Eskimos. Die Berliner Festwochen präsentieren das osteuropäische Theater», in : *Der Standard*, 5 septembre 1999.

ULLMANN, Ludwig, «Der Madách-Abend des Burgtheaters», in : *Wiener Allgemeine Zeitung*, 25 janvier 1934.

ULRICH, Helmut, «Vision vom Sieg der Hoffnung. Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* als Gastspiel des Nationaltheaters Budapest», in : *Berliner Zeitung*, 8 octobre 1970.

WAHL, Gerhard, «*Die Tragödie des Menschen*, Imre Madách : Mensch, Dichter und Kämpfer», in : *Die Furche*, 10 janvier 1959.

Id., «*Die Tragödie des Menschen*. Imre Madách, Mensch und Dichter», in : *Basler Nachrichten, Sonntagsblatt*, 22 novembre 1959.

WALDECK, Meyer von «*Faust*-Aufführungen», in : *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, 52^e année, 10 février 1883, pp. 75–78.

WEIß, Julian, «*Die Tragödie des Menschen*», in : *National-Zeitung*, 17 juillet 1886.

WEISSE, Dr. Arnold, «*Die Tragödie des Menschen*», in : *Hamburger Fremdenblatt*, 20 février 1892.

WEITZER, Andreas, «Klagenfurt : *Tragödie des Menschen*. Voll unfreiwilliger Komik», in : *Neue Kronen-Zeitung*, 9 octobre 1983.

WENDLAND, Jens, «Neue Naivität für die alte Oper. Peter Michael Hamels *Ein Menschentraum* in Kassel uraufgeführt», in : *Süddeutsche Zeitung*, 30 juin 1981.

390

WENGRAF, Edmund, « Ausstellungstheater (*Die Tragödie des Menschen*, dramatische Dichtung von E. Madách) », in : *Beilage zur Nr. 4351 der Wiener Allgemeinen Zeitung*, 7 octobre 1892.

WETZEL, Johannes, « Umweg Avignon », in : *Berliner Zeitung*, 7 août 2000.

WICKENBURG, Erik Graf, « Der ungarische *Faust*. *Tragödie des Menschen* von Imre Madách – Uraufführung in Wien », in : *Die Welt*, 31 mai 1967.

ZILAHY, Károly, « Az ember tragédiájáról », in : *Kritikai Lapok*, 1862, n° 7, pp. 177–180 ; n° 9, pp. 51–56 ; n° 11, pp. 277–280.

II.3 Autres documents d'époque

Acta des Königlichen Polizeipräsidioms zu Berlin, betreff. die im Lessingtheater aufgeführten Theaterstücke, n° 866, t. 1–3.

Adressbuch von 1815 (édité par J. JUNG), Pest, 1816.

Archiv für Niederösterreich, P. Z. 3867, 1892.

Audioaufnahme des Musiktheaters *Ein Menschentraum*, Kassel, 1981.

Blätter der Volksbühne, Berlin, septembre/octobre 1939, n° 1 (Programmheft).

Burgtheater, Offizielles Programm der *Tragödie des Menschen* von Imre Madách am 19. Januar 1934.

Deutscher Bühnenalmanach (édité par Th. ENTSCH), Berlin, 1893, 1^{ère} partie.

Die Rampe, Blätter des staatlichen Schauspielhauses Hamburg, éd. par Karl Wüstenhagen, Spielzeit 1936–1937 (Programmheft).

Laudatio der Aufführung von *Out of Paradise* d'Imre Madách, Jena 2002.

Miskolci műsor, avril 1984.

Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1892, Berlin, Günther & Sohn.

Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1893, Berlin, Günther & Sohn.

Programmheft des Gastspiels des Burgtheaters: *Die Tragödie des Menschen*, Wiener Festwochen 1967 im Theater an der Wien, Wien, 22 mai 1967.

Programmheft zu Peter Michael Hamel, *Ein Menschentraum*, Staatstheater Kassel am 27. Juni 1981.

Programmheft des Stadttheaters Klagenfurt 1983/1984, Villach, WA. Knapp KG., 1983.

Programmheft des Jungen Schauspiels Essen, *Out of Paradise*, nach Imre Madách « Az ember tragédiája », Essen, Theater und Philharmonie Essen GmbH, 13 avril 2002.

Szenenanweisungen zur Frankfurter Aufführung der *Tragödie des Menschen* am 16. November 1940.

Verlagsankündigung der Übertragung der *Tragödie des Menschen* von Imre Madách durch György Sebestyén, Wien, Thomas Sessler Verlag, 1982.

Videoaufnahme der Aufführung von *Out of Paradise*, mai 2002.

Wer spielte was?, Werkstatistik der an deutschsprachigen Bühnen gespielten Stücke, Deutscher Bühnenverein, années 1981–2003.

III. ÉTUDES

III.1 Articles et ouvrages sur la *Tragédie de l'homme* et son auteur

ACHBERGER, Susanne, *Die Tragödie des Menschen von Imre Madách und drei ihrer deutschen Übersetzungen. Ein Übersetzungsvergleich mit besonderem Bezug auf die inhaltliche Äquivalenz*, Diplomarbeit zur Erlangung des Grades eines Magisters der Philosophie, Université de Vienne (Autriche), 1985.

ANDOR, Csaba, *A siker éve : 1861. Madách élete*, Budapest, Fekete Sas, 2000.

Id., « Az ember tragédiája fordításai », in : Sándor ENYEDI, *A Tragédia a színpadon*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008, pp. 474–475.

ANDRÁS, László, *A Madách-rejtély*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.

BAKONYI, Hugó, *Az Ember Tragédiája és egyik német rokonműve : Schack gr. « Világkorszakai »*, Belgrad, 1917.

BALOGH, Károly, *Madách, az ember és a költő*, Budapest, Gy. Vajna, 1934.

BARABÁS, Abel von, *Goethes Wirkung in der Weltliteratur. Goethe, Byron, Madách*, Leipzig, Reudniz, 1903.

BARANYI, Imre, *Az ember tragédiája és a pozitivisták hatáskutatás*, Debrecen, 1963 (A Debreceni Tudományegyetem Magyar Történelmi Intézetének kiadványai).

Id., *A fiatal Madách gondolatvilága (Madách és az Athenaeum)*, Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézet, 1963.

BÁRDOS, József, *Szabadon bűn és erény közt*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2001.

BARTA, János, *Madách Imre*, Budapest, Franklin Társulat, 1942 (Magyar Írók).

Id., « Történetfilozófiai kérdések Az ember tragédiájában », in : *Irodalomtudományi Közlemények*, 1965, n° I. pp. 1–10.

BAYER, József, « Egy német író az *Ember Tragédiájáról* » in : *Egyetemes Philológiai Közöny*, 1903, pp. 51–56.

BENEDEK, Marcel, « Vorwort », in : Imre Madách, *Az ember tragédiája*, Die Übertragung aus dem Ungarischen von Jenő Mohácsi wurde bearbeitet von Géza Engl, Budapest, Corvina, 1977⁴.

BERLOGEA, Ileana, « Agathe Barsecsu in Hamburg » in : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série théâtre, musique, cinéma, (tirage à part 1), t. IX, 1972, pp. 59–65.

CENNER, Mihály, «Az ember tragédiája első külföldi előadásainak magyar vonatkozásai», in: *Színháztudományi Szemle*, 1983, n° 12, pp. 147–159.

CSERY-CLAUSER, Mihály, *Madách Imre, a politikus*, Balassagyarmat, Hollósi, 1941.

CSOBÁDI, Péter, «Imre Madách: 'Die Tragödie des Menschen'. Allegorisches Welttheater mit Daueraktualität», in: CSOBÁDI, Péter, GRUBER, Gernot, KÜHNEL, Jürgen et al. (éds.), *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, pp. 297–306 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge).

DEDEYAN, Charles, «Faust en Hongrie. Imre Madách et sa Tragédie de l'homme», in: *La Revue des Lettres Modernes*, 1961, vol. VIII, n° 63, p. 237–263.

DOZSA, Katalin, «Az ember tragédiája színpadtervei 1883–1915 között», in: *Színháztudományi Szemle*, Budapest, 1983, n° 12, pp. 95–147.

DUDEK, János, «Az ember tragédiája», in: *Katolikus Szemle*, 1897, t. I, pp. 531–544.

ENYEDI, Sándor, *A tragédia a színpadon*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008.

ERDELYI, Károly, «Madách és fordítói», in: *Magyar Szemle*, 1895, n° 7, pp. 74–75; n° 8, pp. 86–88.

FISCHER, Alexander, «Die Tragödie des Menschen von Emerich von Madách», in: *Auf der Höhe*, Internationale Revue, t. XVI, pp. 239–288.

GAJÁRI, Lajos, «A Faust hatása az Ember tragédiájára», in: *Egyetemes Philologiai Közöny*, 1884, 8^e année, pp. 806–812.

GALAMB, Sándor, «Kant és Madách», in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 27^e année 1917, pp. 181–183.

GÁLOS, Rezső, «A bolygó zsidó mondája és Madách», in: GRAGGER, Robert (éd.), *Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről*, Budapest, Viktor Hornyánszky, 1912, pp. 293–297.

GÁSPÁR, Kornél, «Madách és lelki rokonai», in: *Nyugat*, 1923, I., pp. 124–134.

GEREVICH-KOPEFF, Éva, *Madách, Az ember tragédiája és finn fordításai a nemzeti kultúrák, az irodalmi recepció és a fordításelemzés tükrében*, Helsinki, 2003 (Folia Hungarica, 12).

GERSTINGER, Heinz, «Klagenfurter Welttheater. Die 'Tragödie', hundert Jahre nach der Uraufführung», in: *Pannonia, Magazin für europäische Zusammenarbeit*, 1983, XI., n° 4, p. 26.

GREGUSS, Ágost, «Greguss Ágost titkári jelentése a Kisfaludy-Társaság XII-dik közülésében, 1862. február 6-án», in: *A Kisfaludy-Társaság Évtárlapjai, újfolyam*, 1862, t. I.

HORVÁTH, Károly, *Madách Imre*, Budapest, MTA, 1984.

Id., «Madách a világirodalomban», in: *Nagyvilág*, novembere 1964, pp. 1709–1711.

JANCSÓ, Benedek, «Dr. Faust, Manfred, Kain, Adam», in: *Koszorú*, 1882, t. VIII, pp. 438–455; pp. 516–528.

JUHÁSZ, László, *Un disciple du romantisme français: Madách et la Tragédie de l'homme*, Szeged, A szegedi Egyetem Francia Philologiai Intézete, (Francia tanulmányok/Etudes françaises).

KANTOR, Lajos, *Százéves harc 'Az ember tragédiájá'-ért*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, (Irodalomtörténeti Füzetek).

KIBÉDI VARGA, Sándor, *Die Tragödie der Ideen. Gedanken zur Interpretation des ungarischen Faust*. München, Verlag Uni-Druck, 1974.

KOLTAI, Tamás, *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*, Budapest, Kelenföld Kiadó, 1990.

KUNSZERY, Gyula, «Madách útja a világsiker felé», in: *Vigilia*, 1966, XXXI, n° 2, pp. 83–90.

KOTH, Markus, *Geschichtsphilosophie in Imre Madáchs, 'Tragödie des Menschen'*, Diplomarbeit, Université de Vienne (Autriche), 1998.

LEBOIS, André, «Madách et La Tragédie de l'Homme», in: *Littératures*, Annales publiées par l'Université de Toulouse-Le Mirail, XXII, Nouvelle série, tome XI, fasc. 2, 1975, pp. 65–89.

LOTZE, Dieter, *Madáchs Tragödie des Menschen in ihrer Begegnung mit der deutschen Geisteswelt*, Thèse de philosophie, Université d'Innsbruck (Autriche), 1961.

Id., *Imre Madách*, Boston, Twayne, 1981.

MARGENDORFF, Wolfgang, *Imre Madách. 'Die Tragödie des Menschen'*, Würzburg, Konrad Triltsch, 1943 (Das Nationaltheater. Schriftenreihe des Theaterwissenschaftlichen Instituts der F. Schiller-Universität Jena, t. VII).

MERÉNYI, Oszkár, «Shelley *Queen Mab*je és az Ember tragédiája», in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, Budapest, 1937, pp. 70–72.

MEZEI, József, «La Tragédie chrétienne», in: *Acta Litteraria Scientiarum*, 1973, t. 15 (3–4), pp. 309–326.

MOHÁCSI, Jenő, «Vorwort», in: Imre MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*, Aus dem Ungarischen übertragen von Jenő Mohácsi, Budapest–Leipzig, Georg Vajna, 1937⁴, pp. 5–16.

MORVAY, Győző, *Magyarázó tanulmány 'Az Ember Tragédiájához'*, Nagybánya, 1897.

MÜNZ, Bernhard, «Die Tragödie des Menschen von Emerich von Madách», in: *Das Magazin für die Literatur des In-und Auslandes*, Dresden, 1889, 58^e année, pp. 579–583.

NAGY, Alajos, «Die Tragödie des Menschen», in: *Cultura Hungarica*, n° 3 (tirage à part), Erlangen, Verband der ungarischen Studenten in der Bundesrepublik, 1965.

NÁMÉNYI, T. Lajos, «Irodalmunk külföldön 1886-ban», in: *Egyetemes Philologiai Közöny*, 1887, t. XI, pp. 176–183.

NEDDEN, Otto C. A. zur, *Die Tragödie des Menschen*, (tirage à part), Duisburg, 1957 (Beiträge zur Duisburger Theatergeschichte, n° 5).

394

Id., «Imre Madách – der Prophet aus Ungarn», in : *Europäische Akzente, Ansprachen und Essays*, Wuppertal-Barmen, Fr. Staats, 1968.

NÉMETH, Antal, *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest, Budapest Székesfőváros házi nyomdája, 1933.

Id., «A Burgtheater bemutatója», in : *Id.* (éd.), *Az ember tragédiája ünnepei előadásai*, tirage à part de *Napkelet*, mars 1934, pp. 5–10.

NÉMETH, G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.

Id., «A la rencontre de deux époques», in : *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, t. 15 (3–4), pp. 271–289.

Ney, Klára, «A Tragédia első teljes német szövegének fordítója», in : *Irodalomtörténeti Közlemények*, LXIX, n° 1, pp. 78–79. yyy évfolyam?

OVERMANN, Jakob «Die Weltanschauung in Madáchs *Tragödie des Menschen*», in : *Stimmen aus Maria-Laach*, 1911, t. 80, pp. 14–28.

PALÁGYI, Menyhért, *Madách Imre élete és költészete*, Budapest, 1900.

PODMANICZKY-TRAVERS, Katalin, *Die Rezeptionsgeschichte von Imre Madáchs 'Tragödie des Menschen' im deutschen Sprachgebiet, seit ihrem Erscheinen bis zur Gegenwart*, Mémoire de maîtrise, Université du Maine, 1985.

PODMANICZKY, Katalin, «Die ersten Aufführungen von Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* im deutschen Sprachgebiet», in : *Hungarian Studies*, 1988, t. 4, n° 2, pp. 149–166.

PRAZNOVSZKY, Mihály, «Madách, a *Tragédia* és a kortársak (1861–1864). A Madách-kultusz jelenségei» in : *Palócföld*, 27, 1993, pp. 233–241.

Id., *Madách Imre : 'Az ember tragédiája'*. A fordítások jegyzéke, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1995.

PRÖHLE, Vilma, *Az ember tragédiája és a 'Faust'*, Budapest, 1929.

RADÓ, György, «*Az ember tragédiája* a világ nyelvein», in : *Filológiai Közlöny*, 1964, n° 3–4, pp. 313–353, 1965, n° 1/2, pp. 93–124.

Id., «A *Tragédia* útra kél», in : *Látóhatár*, 1964/8, pp. 730–735.

Id., «A *Tragédia* a svájci színpadokon», in : *Palócföld*, 1984, II, pp. 34–36.

Id., *Madách Imre. Életrajzi Krónika*, Salgótarján, Balassi Bálint Nógrád Megyei Könyvtár, 1987.

REINHARD, Piroska, «Madách német nyelven», in : *Philológiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről*, Budapest, Hornyánszky, 1912, VII [1], pp. 298–306.

RÉVAY, József, «Madách Imre : *Az ember tragédiája*», in : Imre MADÁCH, *Az ember tragédiája*, Budapest, Magyar Helikon, 1960, pp. 191–217.

RIEDL, Friedrich, «Emerich Madách (1823–1864)», in : Paul HINNEBERG (éd.) *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele. Die Osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen*, Berlin, Leipzig, Teubner, 1908, pp. 304–305.

SAS, Andor, «Madách és Hegel», in : *Athenaeum*, 1916, t. 2/5, pp. 206–220.

SIEBENLIST, August, *Des Menschen Tragödie. Einführende Worte*, Wien, Leopold Weiss, 1892.

SIMÁNYI, Tibor, «Imre Madách und seine *Tragödie des Menschen*», in : *Österreichische Osthefte*, 1964 (tirage à part), pp. 122–127.

SÓTÉR, István, «Madách Imre», in : *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1957, t. 1, pp. 27–85.

SPONER, Andor, «Vorwort», in : Emerich Madách, *Die Tragödie des Menschen*, aus dem Ungarischen übersetzt von Andor von Sponer, Leipzig, O. Wiegand, 1891, pp. VII–XXVI.

STRIKER, Sándor, *Az ember tragédiája rekonstrukciója*, Budapest, 1996.

SZABÓNÉ, NYULI Valéria, *Imre Madách. 'Die Tragödie des Menschen' in deutschen Übersetzungen*, Székesfehérvár, Kodolányi János Főiskola, 1966.

SZALAY, Mihály, *Faust és az 'Ember tragédiája'*, Budapest, 1895.

SZÁSZ, Károly, *Az ember tragédiájáról*, Győr, Egyetemes Könyvtár, 1889.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály, «Life – Conception and Structure in *The Tragedy of Man*», in : *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, t. 15 (3–4), pp. 327–335.

SZINNYEI, József, sen., *Magyar írók élete és munkái*, Budapest, Hornyánszky, 1891–1914.

SZÜCSI, József, «Madách Imre Könyvtára», in : *Magyar Könyvszemle*, 1915, N. F., t. 23, pp. 5–28.

TOLNAI, Vilmos, «Adalék az *Ember Tragédiája* és *Faust* viszonyához», in : Gragger Robert (éd.), *op. cit.*, pp. 287–292.

VOINOVICH, Géza, *Madách Imre és 'Az ember tragédiája'*, Budapest, Franklin-Társulat, Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, 1914.

VOINOVICH Géza et MOHÁCSI, Jenő, *Madách und die 'Tragödie des Menschen'*, Budapest–Leipzig, Georg Vajna, 1936.

WALDAPFEL, József, «Gorkij és Madách», in : *Kortárs*, 2 année, février 1958, pp. 221–231.

Id., «Madách és Fourier», in : *Magyar Tudomány*, t. X, n° 6, juin 1965, pp. 383–397.

ZABEL, Eugen, «Die Tragödie des Menschen von Madách», in : *Zur modernen Dramaturgie, Studien und Kritiken über das ausländische Theater*, Oldenburg–Leipzig, 1899, pp. 212–216.

III.2 Articles et ouvrages de théorie littéraire

ASMUTH, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.

BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1975.

Id, Denis (éd.), *L'œuvre d'art total*, Paris, CNRS Editions, 1995 (Arts du Spectacle, Collection dirigée par Elie Konigson).

BARDOS, László, **SZABO**, István B., **VASY**, Géza et al., *Irodalmi fogalmak kieszótára* (1995). *Tanlexikon*, Budapest, Korona Kiadó, 1999 (éd. remaniée).

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Id., *Le plaisir du texte*, in : *Œuvres complètes*, 1972–1976, t. IV, Paris, Seuil, 2002.

Id., « Sur le lecteur », in : **Id.**, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 37–47.

BAUMGÄRTNER, A. C. (éd.), *Lesen. Ein Handbuch. Lesestoff, Leser und Leseverhalten, Lesewirkungen, Leseerziehung, Lesekultur*, Hamburg, 1973.

BAYARD, P., « Le plagiat par anticipation », in : *La Lecture littéraire* (N° spécial « Écrivains et lecteurs », sous la direction de Bruno Clément), février 2002.

Id., *Le plagiat par anticipation*, Paris, Editions de Minuit, 2009 (Paradoxe).

BÖDEKER, Birgit, « Der deutsche Burns. Zur Kanonisierung von Robert Burns in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert », in : Andreas **POLTERMANN** (éd.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text, Formen der interkulturellen Kommunikation und Übersetzung*, Göttingen, Erich Schmidt Verlag, 1995, pp. 79–91. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, t. 10).

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

CHEVREL, Yves, *La nouvelle et le roman naturaliste français en Allemagne*, thèse d'Etat, Université de Paris Sorbonne, 1979.

Id., « Ecrire l'histoire des lectures », in : H. **BEHAR** et R. **FAYOLLE**, *L'Histoire littéraire d'aujourd'hui*, Paris, Colin, 1990, pp. 129–137.

Id., « Les débuts de la réception de Flaubert dans le monde germanophone », in : Philippe **CHARDIN** (éd.), *Réceptions créatrices de l'œuvre de Flaubert*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2000, (Littérature et Nation, n° 22).

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, (La couleur des idées).

DENNELER, Iris « 'Management=Legende+Text=Sieg+Spaß'. Schwab-Theater – ein Fall für ‚kritische Literaturwissenschaft‘ ? », in : M. **KLEIN** et S. **KLETTENHAMMER** (éds.), *Literaturwissenschaft als kritische Wissenschaft*, Wien, LIT Verlag, 2005, pp. 101–138. (Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption, t. 1).

DREWS, Jörg, « 'Sire, geben Sie Lesefreiheit!' Von der Wünschbarkeit und Vergeblichkeit von Kanons », in : **KLEIN**, Michael, et **KLETTENHAMMER**, Siglinde (éds.), *op. cit.*, pp. 59–76.

DURAND, Régis, *La relation théâtrale*, Lille, PUL, 1980.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux Paris, Seuil, 1965.

Id., *Lector in Fabula* (1979), *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, (Biblio essais n° 4098).

Id., *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2006.

ESPAGNE, Michel, « Approches anthropologiques et racines philologiques des transferts culturels », in : *Revue Germanique Internationale*, 2004, pp. 213–226.

ESPAGNE, M. et **WERNER**, M. (éds.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e–XIX^e siècle)*, Paris, Recherches sur les civilisations, 1988.

ETIEMBLE, René, *Essai de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974.

GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1960.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (Collection Poétique).

Id., *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

GEORGIEV, Nicola, « Die Ehe der Literatur mit der Welt : Weltliteratur zwischen Utopie und Heterotopie », in : Manfred **SCHMELING** (éd.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 75–83.

GOURDON, Anne-Marie, *Théâtre, public, perception*, Paris, CNRS, 1982.

HAMBURGER, Käthe, *Logique des genres littéraires*, (1977), traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986.

HAUG, Walter, « Mittelhochdeutsche Klassik. Gesehen unter dem Aspekt der Dichterkataloge des 13. Jahrhunderts und der damit verbundenen Kanonisierungseffekte », in : Hans-Joachim **SIMM** (éd.), *Literarische Klassik*, Frankfurt a. M., pp. 230–247.

HEIDT, Gerhard, « Spiegelbild der Welt. Richard Wagners musikalisches Welttheater », in : CSOBÁDI et al. (éds.), *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater. « Vom Himmel durch die Welt zur Hölle »*, Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991, Anif/Salzburg, Verlag Ursula Müller-Speiser, 1992, pp. 331–342.

HELBO, André, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997 (Collection U, Série cinéma et audio-visuel).

HERMSDORF, Klaus, *Regionalität und Zentrenbildung (Literatur, Sprache, Region)*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1999, t. 2.

IBSCH, Elrud, « La réception littéraire », traduit de l'allemand par Daniel Malbert, in : J. **BESSIERE**, E. **KUSNER**, M. **ANGEBOT** et D. **FOKKEMA** (éds.), *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, pp. 249–271.

INGARDEN, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer, 1960².

398

ISER, Wolfgang, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Universitätsverlag, 1971, (Konstanzer Universitätsreden, n° 28).

Id., *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, W. Fink, 1972 (Theorie und Geschichte der schönen Künste).

JÄGER, Georg, « Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall », in : Walter MÜLLER-SEIDEL (éd.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München, Wilhelm Fink, 1974, pp. 389–409.

JANNADIS, Fotis, LAUER, Gerhard, MARTINEZ, Matias et WINKO, Simone (éds.), *Rückkehr des Autors, Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer, 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, t. 71).

JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979⁶.

Id., *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

Id., « La jouissance esthétique, les expériences fondamentales de la poésis, de l'aïsthésis et de la catharsis », in : *Poétique*, n°39, 1979, pp. 261–274.

KLEIN, Michael et KLETTENHAMMER, Sieglinde (éd.), *Literaturwissenschaft als kritische Wissenschaft*, Wien, LIT Verlag, 2005.

KLOTZ, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Carl Hauser, 1976⁸.

KRISTEVA, Julia, *Séméiôtikè, Recherches pour une sémanalyse*, Essais, Paris, Seuil, 1969 (Collection « Tel Quel »).

KULCSAR SZABÓ, Ernő (éd.), *Műalkotás – Szöveg – Hatás. Tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1987 (Elvek és utak).

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1972.

LE RIDER, Jacques, **RINNER**, Fridrun et al. (éd.), *Les littératures de langue allemande en Europe Centrale. Des Lumières à nos jours*, Paris, PUF, 1998.

LINK, Hannelore, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, Kohlhammer, 1980.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Die Genese des 'Pantheons'. – Nationalliterarische Kanonisierungs- und Ausgrenzungsprozesse im Frankreich der Spätaufklärung und der Französischen Revolution », in : *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, t. 10, pp. 121–143.

Id., « Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften », in : MITTERBAUER, Helga et SCHERKE, Katharina (éds.), *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien, Passagen Verlag, 2005, pp. 23–41 (Studien zur Moderne 22).

MACE-BARBIER, Nathalie, *Lire le drame*, Paris, Dunod, 1999.

MANDELKOW, Karl Robert, « Probleme der Wirkungsgeschichte », in : Hohendahl, Peter Uwe (éd.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Dokumentare zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung, Frankfurt a. M., Athenaeum, 1974, pp. 82–96.

Id., *Goethe in Deutschland, Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, 1773–1918*, t. 1, München, C. H. Beck, 1980.

MEREGALLI, Franco, « Sur la réception littéraire », in : *Revue de Littérature comparée*, 1980, n° 2, pp. 134–149.

MITTERBAUER, Helga, et SCHERKE, Katharina (éds.), *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien, Passagen Verlag, 2005 (Studien zur Moderne 22).

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.

PAVIS, Patrice, « Pour une esthétique de la réception théâtrale. Variations sur quelques relations », in : DURAND, Régis (éd.), *La relation théâtrale*, Lille, PUL, 1980, pp. 27–54.

Id., *Voix et images de la scène, Pour une sémiologie de la réception*, Lille, PUL, 1985.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

Id., *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002.

PÖRKSEN, Uwe, « Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert », in : Peter WAPNEWSKI, *Mittelalter-Rezeption, ein Symposium*, Stuttgart, Metzler, 1986, pp. 245–262 (Germanistische Symposien der DFG.)

POLTERMANN, Andreas, « Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung », in : *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, t. 10, pp. 1–56.

PRUNER, Michel, *La fabrique de théâtre*, Paris, Nathan, 2000 (Lettres supérieures).

Id., *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan Université, 2003.

RANKE, Wolfgang, « Integration und Ausgrenzung. Ausländische Klassiker in deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts », in : POLTERMANN (éd.), *op. cit.*, pp. 92–118.

RAVOUX-RALLO, Elisabeth, « Le lecteur enfin retrouvé », in : *Id.*, *Méthodes de critique littéraire*, Paris Armand Colin, 1993, pp. 137–152 (U Lettres).

RICOEUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, t. 3.

RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », in : *La Revue d'Esthétique*, 1979, 32 (1–2), pp. 128–150.

SANTERRE-SARKANY, S., *Théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1993 (Que sais-je n° 2514).

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

SCHMELING, Manfred (éd.) *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausse & Neumann, 1995 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, t. 1).

SCHMIDT, Siegfried J. et VORDERER, Peter, «Kanonisierung in Mediengesellschaften», in : POLTERMANN (éd.), *op. cit.*, pp. 144–159.

SCHULZE, Winfried, «Kanon und Pluralisierung in der frühen Neuzeit», in : ASSMANN, Aleida et ASSMANN, Jan (éds.), *Kanon und Zensur*, München, 1987, pp. 317–325.

SIMON, Tina, *Rezeptionstheorie, Einführungs- und Arbeitsbuch*, Frankfurt a. M.–Berlin–Bruxelles–New York–Oxford–Wien, Peter Lang, 2003.

SONTHEIMER, Kurt, «Literatur im politischen Kontext. Anmerkungen eines Politologen zur Fragen literaturwissenschaftlicher Interpretation am Beispiel der Weimarer Republik», in : MÜLLER-SEIDEL, Walter (éd.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung* (1972), München, Wilhelm Fink, 1974, pp. 455–466.

STEMPEL, Wolf-Dietrich, «Aspects génériques de la réception», in : *Poétique*, 1979, n° 39, pp. 353–362.

SZEGEDY-MASZAK, Mihály, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998.

THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la critique* (1930), Paris, Nizet, 1971.

TODOROV, Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris Seuil, 1965, (Collection Tel Quel).

ÜBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978.

Id., «Sur la dénégation théâtrale», in : DURAND (éd.), *op. cit.*, pp. 11–25.

Id., *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

VODICKA, Felix, «Die Konkretisierung des literarischen Werks. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk», in : WARNING, Rainer (éd.), *Rezeptionsästhetik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975, pp. 84–112.

WALTER, Achim, «Sozial bedingte Lesermotivationen», in : HOHENDAHL (éd.), *op. cit.*, pp. 269–289.

WARNING, Rainer (éd.), *Rezeptionsästhetik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975.

III.3 Articles et ouvrages sur la littérature et le théâtre

AMERIN, Ursula, 'Los von Berlin', *Die Literatur und Theaterpolitik der Schweiz und das Dritte Reich*, Zürich, Chronos, 2004.

AMSTUTZ, Hans, KÄSER-LEISIBACH, Ursula et STERN, Martin (éds.), *Schweizertheater, Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950*, Zürich, Chronos, 2000.

ANDRITSCH, Johann, *Die ungarische Geisteswelt von der Landnahme bis Babitsch*, Baden-Baden, Hollelverlag, 1960.

ARNOLD, Robert F., *Das moderne Drama*, Strassburg, Trübner, 1908.

BAB, Julius, *Kränze den Mimen*, Emstetten, 1954.

BÁLINT, Lajos «Reinhardt és a magyarok», in : Géza STAUD (éd.), *A színházszek színházában hiszek. Max Reinhardt színháza*, Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 1994, pp. 135–139.

BAUMEISTER, Martin, *Kriegstheater. Grossstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*, Essen, Klartext, 2005 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte. Neue Folge).

BAYER, József, *A magyar drámairodalom története. A legrégebb nyomokon 1867-ig*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1897, 2 t.

BERGER, Albert, «Zur Funktion des Begriffs der össterreichischen Literatur», in : SCHEICHL, Sigurd Paul et STIEG, Gerald (éd.), *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Französische und deutsche Beiträge*. Akten der Jahrestagung 1982 der französischen Universitätsgermanisten (AGES) in Innsbruck, 1986, pp. 25–39.

BILKE, Jörg B., «Die Germanistik in der DDR : Literaturwissenschaft in gesellschaftlichem Auftrag», in : DURCZAK, Manfred, *Die deutsche Literatur der Gegenwart, Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, P. Reclam jun., pp. 366–385.

BINDER, Ewald, *Programmgestaltung und Regie des Hörspiels bei Radio Wien in den Jahren 1924–1959*. Thèse de germanistique, Université de Vienne (Autriche), 1960.

BLEYER, Jakob, «Goethe in Ungarn», in : *Jahrbuch der Goethesellschaft*, Weimar, 1932, t. 18, pp. 117–133.

CASTLE, Eduard (éd.), NAGL, J. W. et ZEIDLER, Jakob, *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte*, Ein Handbuch zur deutsch-österreichischen Literaturgeschichte Wien, 1937.

CSÁSZÁR, Edith M., *Molnár György, a rendező*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1964 (Színház-történeti Könyvtár, n° 16).

DABEZIES, André, *Le mythe de Faust*, Paris, Colin, 1972.

DEDNER, Burghard, «Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechstücks seit 1965», in : DURCZAK (éd.), *op. cit.*, pp. 128–147.

DEMETZ, Peter, «Zur Situation der Germanistik : Tradition und aktuelle Probleme», in : DURCZAK (éd.), *op. cit.*, pp. 322–336.

DUSSEL, Konrad, *Ein neues, ein heroisches Theater ? Nazionalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*, Bonn, Bouvier, 1988.

Id., *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 2004.

ESSLIN, Martin, «Bertolt Brecht : Emigration (1933–1948)», in : ARNOLD, Ludwig (éd.), *Deutsche Literatur im Exil 1933–1945, Materialien*, Frankfurt a. M., Athenäum, 1974, pp. 284–309 (Fischer Taschenbuchverlag).

FARKAS, Julius, *Die Entwicklung der ungarischen Literatur*, Berlin, Walter de Gruyter, 1934.

Id., «Ungarische Kultur in Deutschland», in: PUKÁNSZKY, Béla, *Deutsch-ungarische Begegnungen*, Budapest-Leipzig-Milano, 1943, pp. 215–221.

FRIEDRICH, Hans-Edwin, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1995, (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, n° 7).

GERSTNER, Anna, *Adam Müller Guttenbrunn's Bemühungen als Theaterdirektor*, Thèse de germanistique, Université de Vienne (Autriche), 1946.

GOTTSCHALL, Rudolf, *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik*, Breslau, Trewendt, 1858.

GRAGGER, Robert, *Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn*, Wien-Leipzig, 1914.

GRUBE, Max, *Geschichte der Meininger*, Berlin–Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1926.

HERTERICH, Franz, *Das Burgtheater und seine Sendung*, Wien, 1949.

HESSE, Volker, *Das theaterkritische Werk Bernhard Diebolds*, Thèse de germanistique, Université de Vienne (Autriche), 1971.

HONEGGER, Andreas (éd.), *Hundert Jahre Musiktheater Zürich 1891–1991*, Zürich, Verlag NZZ, 1991.

HONT, Ferenc (éd.), *Magyar Színháztörténet*, Budapest, Színházudományi Intézet, 1962.

HOSSELD, Uwe, JOHN, Jürgen, LEMUTH, Olivier, STUTZ, Rüdiger (éds.), «*Im Dienst von Volk und Vaterland*», *Die Jenaer Universität in der NS-Zeit*, Köln–Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 2005.

IMRE, Zoltán (éd.), *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, Budapest, Aron Kiadó, 2004 (Recepció és kreativitás. Nyitott magyar kultúra).

KATONA, Ludwig, Franz SZINNYEI, *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig, Göschensche Verlagsbuchhandlung, (1911), 1927².

KEREKES, Gábor, «La littérature germanophone en Hongrie, des Lumières jusqu'à nos jours», in: LE RIDER, Jacques et RINNER, Fridrun (éds.), *Les littératures de langue allemande en Europe centrale. Des Lumières à nos jours*, Paris, PUF, 2003.

KERR, Alfred, *Das neue Drama*, Berlin, Fischer, 1905.

Id., *Die Welt im Drama*, Berlin, Fischer, 1917.

Id., *Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten*, édité par Hugo Fetting, Berlin, Severin und Siedler, 1981.

KESTING, Marianne, «Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs», in: DURCZAK (éd.), *op. cit.*, pp. 76–98.

KETELSEN, Uwe-Karsten, *Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches*, Bonn, H. Bouvier & Co, 1970.

KIEHN, Ute, *Theater im 'Dritten Reich': Volksbühne Berlin*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag, 2001.

KIENZL, Florian, *Die Berliner und ihr Theater*, Berlin, Haude & Spener'sche Verlagsbuchhandlung, 1967.

KLABUND, *Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien, Phaidon, 1929.

KLEIN, Karl-Kurt, «Ungarn in der deutschen Dichtung», in: STAMMLER, W., *Deutsche Philologie im Aufriss*, Berlin, 1962, pp. 551–564.

KLANCZAY, Tibor (éd.), *Handbuch der ungarischen Literatur*, Budapest, Corvina Verlag, 1977.

KONSTANTINOVIC, Zoran et RINNER, Fridrun, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Innsbruck, Studienverlag, 2003 (Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zur Antike und Moderne, t. 3).

KONT, G. J., *Etude sur l'influence de la littérature française en Hongrie*, Paris, 1902.

Id., *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig, 1909².

KRALIK, Richard v., *Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart*, Regensburg, Habel, 1909⁸.

KULCZICKY DE WOLCZKO, Thekla, *Hermann Röbbeling und das Burgtheater*, Thèse de germanistique, Université de Vienne (Autriche), 1950.

LEIXNER, Otto von, *Geschichte der fremden Literaturen*, Leipzig, Otto Spamer, 1898, t. 2.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Le théâtre*, Textes choisis et présentés, Paris, Flammarion, p. 243 (GF CORPUS. Lettres, n° 3077).

MARTINI, Fritz, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart, Kröner, 1958.

MAURUS FONTANA, Oskar, *Das Wiener Drama um die Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M., Bühnen=Volksbund, 1904 (Dichter und Bühne).

Id., *Wiener Schauspieler von Mittelwurzer bis Maria Eis*, Wien, Aman-dus-Edition, 1948.

NADLER, Josef, *Geschichte der deutschen Literatur*, Regensburg, Josef Habel, 1924.

NEDDEN, Otto C. A., *Drama und Dramaturgie des 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1943².

OEHLKE, Waldemar, *Die deutsche Literatur seit Goethes Tode*, Halle, Max Niemayer, 1921.

PALM, Kurt, *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht in Österreich*, Berlin, Henschel, 1984.

PAULAY, Ede, «Das ungarische Nationaltheater (1837–1887)», in: *Ungarische Revue*, 1887, pp. 664–671.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2004 (Lettres SUP).

PEZOLD, Klaus (éd.), *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*, Berlin, Volk und Wissen, 1991.

PFEIFFER, Arthur, *Rundfunkdrama und Hörspiel*, Berlin, 1942.

PUKÁNSZKY-KÁDÁR, Jolanka, *Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn*, München, Ernst Reinhardt, 1933 (Schriften der deutschen Akademie, Heft 14)

Id., *A Nemzeti Színház százéves története*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940.

RADDATZ, Fritz, « Zur Entwicklung der Literatur in der DDR », in: DURCZAK, (éd.), *op. cit.*, pp. 337–365.

RISCHBIETER, Henning, *Theater im Dritten Reich. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze–Velber, Kallmayer, 2000.

ROESSLER, Peter, « Die Rekonstruktion eines Genres. Theaterpublizistik im 'Neuen Österreich' », in: Hilde HAIDER-PREGLER et Peter ROESSLER (éds.), *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, Wien, 1997, pp. 1–23.

ROUBIN, J.-J., *Théâtre et mise en scène 1880–1980*, Paris, PUF, 1980.

SCHLACHTER, Wolfgang, « Die ungarische Literatur », in: *Kindlers Literaturlexikon*, München, DTV, 1974, t. 2, pp. 517–525.

SCHNEIDER, H. et **ERCK**, A., *Georg II von Sachsen-Meiningen. Ein Leben zwischen ererbter Macht und künstlerischer Freiheit*, Meiningen, Zella–Mehlis, 1997.

SCHOEPS, Karl-Heinz, Joachim, *Literatur im Dritten Reich (1933–1945)*, Berlin, Weidler, 2000².

SCHWICKER, Johann Heinrich, *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig, Friedrich, 1889.

SCHWITZKE, Heinz, *Das Hörspiel, Dramaturgie und Geschichte*, Köln-Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1963.

STAUD, Géza, « Reinhardt Magyarországon », in: *STAUD, op. cit.*, pp. 55–81.

STIGLER, E., *A. Rott, Burgtheaterdirektor 1954–1959*, Thèse de germanistique, Université de Vienne (Autriche), 1983.

SUCHY, Viktor, *Literatur in Österreich von 1945 bis 1970. Strömungen und Tendenzen*, Wien, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1973.

SZÉKELY, György et **KERÉNYI**, Ferenc (éds.), *Magyar Színháztörténet 1790–1873*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.

SZERB, Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Budapest, Magvető, 1978.

THEENS, Karl, *Doktor Johann Faust. Geschichte der Faustgestalt vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Meisenheim, Westkulturverlag Anton Hain, 1948.

VORMWEG, Heinrich, « Deutsche Literatur 1945–1960: Keine Stunde Null », in: DURCZAK (éd.), *op. cit.*, pp. 13–31.

WEISS, Walter, « Die Literatur der Gegenwart in Österreich », in: DURCZAK (éd.), *op. cit.*, pp. 386–399.

WILCKE, Joachim, *Das Lessingtheater in Berlin unter O. Blumenthal (1888–1898). Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Kritik*, Thèse de germanistique, Université de Berlin-Ouest, 1958.

WÜTHRICH, Werner, *Bertolt Brecht und die Schweiz*, Zürich, Chronos, 2003.

ZELGER-VOGT, Marianne, « Konstanten einer wechselvollen Geschichte. Die ersten sieben Jahrzehnte des Stadttheaters im Überblick », in: **ZELGER-VOGT** Marianne et **HONEGGER** Andreas (éds.), *Hundert Jahre Musiktheater Zürich 1891–1991*, Zürich, Verlag NZZ, 1991.

III.4 Encyclopédies et ouvrages de référence

ARON, Paul, **SAINT-JACQUES**, Denis et **VIALA**, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

BENOIT-DUSAUSOY, Annick et **FONTAINE**, Guy (éds.), *Lettres européennes. Manuel universitaire d'histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette, 1992.

BERTELSMANN Lexikon, das, Gütersloh, Bertelsmann Verlag, 1966, t. 6.

BERTELSMANN Lexikon, die grosse Bertelsmann Lexikothek, Gütersloh, Bertelsmann Lexikothek Verlag, 1987, t. 9.

BERTELSMANN Lexikon multimedial, das neue, Gütersloh, Mohndruck, 2002, t. 13.

BERTHOLD, Margot, *Weltgeschichte des Theaters*, Stuttgart, Kröner, 1968.

BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen de l'antiquité au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion Editi on, 2005 (Unichamp-Essentiel, n° 17).

BRAUNECK, Manfred, *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1999.

BROCKHAUS' Konversationslexikon, Leipzig–Berlin–Wien, F. A. Brockhaus, 1894–1896¹⁴, t. 5.

BROCKHAUS Konversations-Lexikon, Leipzig–Berlin–Wien, F. A. Brockhaus, 1908, t. 11.

BROCKHAUS, der Grosse, Leipzig- Berlin- Wien, F. A. Brockhaus, 1932, t. 11.

BROCKHAUS Enzyklopädie, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1970, t. 13.

BROCKHAUS Enzyklopädie, Mannheim, F. A. Brockhaus, 1990, t. 13.

BROCKHAUS, Die Enzyklopädie, Leipzig–Mannheim, F. A. Brockhaus, 1998, t. 13.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Edition du Rocher, 1988.

BUSSE, Carl, *Geschichte der Weltliteratur*, Bielefeld, Leipzig, Velhagen & Klasing, 1913.

CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, PUF, 1995 (Que sais-je n° 499).

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1991.

DAEMRICH Horst S., et **DAEMRICH**, Ingrid G., *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen, Francke, 1987 (UTB für Wissenschaft : Große Reihe).

EPPELSHEIMER, H. W., *Handbuch der Weltliteratur*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1937.

FECHTER, Paul, *Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*, Mannheim, 1956.

FERBER, Michael (éd.), *Schlesische Biographie, Personenlexikon*, Nürnberg, Preussler, 2005.

FRAUENWALLNER, E., GIEBISCH, H. et HEINZEL, E. (éds.), *Die Weltliteratur. Biographisch- und bibliographisches Lexikon in Übersichten und Stichwörtern*, Wien, Verlag Brüder Hollinek, 1953, t. II.

FRENZEL, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1992⁴.

Id., *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1992⁵.

FRENZEL, Herbert A. et E., *Daten deutscher Dichtung*, München, dtv., 1971⁷, t. II.

FRENZEL, H. A., *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1890*, München, DTV, 1984².

GORP, Hedrik van, DELABASTIA, Dirk et DHULST, Lieven, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005.

GREGOR, Josef, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich [Wien], Phaidon-Verlag, 1933.

HAUSER, Otto, *Weltgeschichte der Literatur*, Leipzig-Wien, Bibliographisches Institut, 1910.

Id., *Das Drama des Auslandes seit 1800*, Leipzig, Vogtländer, 1913.

HERDER, der Grosse, Freiburg i. B., Verlag Herder, 1933, t. 5.

HERDER, der Grosse, Freiburg i. B., Verlag Herder, 1957, t. 6.

HERDER, der Neue, Freiburg i. B., Verlag Herder, 1967, t. 4.

JARRETY, Michel (éd.), *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001 (Le livre de poche 4664).

KILLY Walter et **VIERHAUS**, Rudolf (éds.), *Deutsche biographische Enzyklopädie*, München, DTV, 2001.

KINDERMANN, Heinz, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Otto Müller, 1965, t. 8.

KINDLERS *Literaturlexikon*, Zürich, Kindler-Verlag, 1966, t. 2.

KINDLERS *Literaturlexikon*, München, DTV, 1974, t. 2.

KINDLERS *Neues Literatur Lexikon* München, Kindler Verlag, 1992, t. 10.

KLABUND, *Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde*, Leipzig, Dürr & Weber, 1922, p. 101 (Zellerbücherei, n° 52).

KNAUR, der Grosse, München, Lexikographisches Institut, 1982, t. 13.

KNAURS *Lexikon der Weltliteratur. Autoren, Werke, Sachbegriffe*, München, Droemersch-Verlagsanstalt, 1986³.

KNAUR, *Universallexikon*, München, Lexikographisches Institut, 1991, t. 13.

KOSCH, Wilhelm, *Deutsches Theaterlexikon*, Klagenfurt, 1951.

KOTTE, Andreas (éd.), *Theaterlexikon der Schweiz*, Bern-Zürich, Chronos Verlag, 2005, 3 t.

MAREN-GRISENBACH, Manon « Morphologische Methode », in : *Id.*, *Methoden der Literaturwissenschaft*, München, Francke, 1973, pp. 68–79.

MEYERS *Konversationslexikon*, Leipzig–Wien, Bibliographisches Institut, Jahressupplement 1891, t. XIX.

MEYERS *Konversationslexikon*, Leipzig–Wien, Bibliographisches Institut, 1896⁵, t. XI.

MEYERS *Konversationslexikon*, Leipzig–Wien, Bibliographisches Institut, 1906⁶, t. 13.

MEYERS *Neues Lexikon*, Leipzig, VEB, Bibliographisches Institut, 1963.

MEYERS *Grosses Personenlexikon*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 1968.

MEYERS *Enzyklopädisches Lexikon*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 1975.

MEYERS *Grosses Universallexikon*, Mannheim–Wien–Zürich, Meyers Lexikonverlag, 1983.

MEYER, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PAVIS, László (éd.), *Új magyar irodalmi lexikon*, (Nouveau dictionnaire littéraire hongrois) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994, 3 t.

RICHTER, Ludwig, et **OLSCHOWSKY**, Heinrich, *Bi-Lexikon : Literaturen Ost- und Südosteuropas*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1990.

RÖSSLER, H., *Biographisches Wörterbuch zur deutschen Geschichte*, München, 1973–1875.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999.

SCHERR, Johannes, *Allgemeine Geschichte der Literatur*, Stuttgart, Carl Conradi, 1880.

Id., *Bildersaal der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1884/5.

Id., *Illustrierte Geschichte der Weltliteratur*, édition augmentée par Ludwig Lang, Stuttgart, Dieck, 1926.

SCHRÖDER, Hans, *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, Hamburg, Perthes-Besser & Mauke, 1851–1883.

SCHULZ, Friedrich Ernst, *Die Weltdramatik, Ein Führer zu 10 000 Theaterstücken*, Stuttgart, Muth, 1928.

SCHULZ, Friedrich Ernst et **ALLGAYER**, Wilhelm, *Dramenlexikon*, Köln-Berlin, Kiepenhauer & Witsch, 1958.

TRILSE, Christophe, **HAMMER**, Klaus et **KABEL**, Rolf (éds.), *Theaterlexikon*, Ost-Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1977.

WENSFERT, Julius, *Biographisch-literarisches Lexikon für die Haupt- und Residenzstadt Königsberg und Ostpreussen*, Königsberg, 1898.

WIEGLER, Paul, *Geschichte der Weltliteratur*, Berlin-Wien, Ullstein, (1914), 1932⁵.

WILPERT, Gero von (éd.), *Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart, A. Kröner, 1963.

WURZBACH, Constant von (éd.), *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, Kk Hof- und Staatsdruckerei, 1867, t. 16.

III.5 Varia

BARTHOFFER, Alfred, «Kennen Sie den *Armen Spielmann* von Grillparzer? Anmerkungen zur Grillparzer-Rezeption bei F. Kafka und Thomas Bernhard», in: HAIDER PREGLER, Hilde et DEUTSCH-SCHEINEN Evelyn (éds.), *Stichwort Grillparzer* (Grillparzer-Forum 1), Wien, Böhlau, 1994.

BECKER, C. H., «Gragger Róbert», in: *Minerva Könyvtár* IV, 1927, pp. 3–27.

BELLER, Béla, *A magyarországi németek rövid története*, Budapest, Magvető, 1981.

BENECKE, Hans, *Eine Buchhandlung in Berlin, Erinnerung an eine schwere Zeit*, Frankfurt-am-Main, Fischer Taschenbuchverlag, 1995.

BEIGENZEIN, Gertrud, *Eduard Hlatkys Weltenmorgen*, Thèse de philosophie, Université de Vienne (Autriche), 1930.

BODROGI, M. Ildikó, *Jósika Miklós műveinek befogadástörténete*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2003.

BRECHT, Bertolt, «Thesen zur Faustus-Diskussion», in: *Sinn und Form*, 1953, n° 3–4, pp. 194–197.

BREITENBRUCH, Bernd *Gottfried Keller. Mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 2002¹², (Rororo Bildmonographien, Nr. 50136).

CATTANI, Alfred, *Zürich im zweiten Weltkrieg. Sechs Jahre zwischen Angst und Hoffnung*, Zürich, Verlag NZZ, 1989.

CEVINS, Marie-Madeleine de, «Un quart de siècle d'amitié hungaro-germanique», in: Id., *Saint Etienne de Hongrie*, Paris, Fayard, 2004.

CLIFFORD, Albrecht, Bernd (éd.), *Theodor Storm–Paul Heyse. Briefwechsel*, Kritische Ausgabe, t. II (1876–1881), Berlin, Erich Schmidt, 1970.

DAHINDEN, Martin, *Das Schweizerbuch. Im Zeitalter von Nazionalsozialismus und geistiger Landesverteidigung*, Bern–Frankfurt a. M.–New York–Paris, Peter Lang, 1987.

DIES, Auguste, «Introduction», in: PLATON, *op. cit.*, t. I–III, pp. XXXI.

ERDÉLYI, János, *A hazai bölcsészet jelene*, Budapest, 1857.

FARKAS, Julius, «Ungarische Kultur in Deutschland», in: PUKÁNSZKY (éd.), *Deutsch–ungarische Begegnungen*, Budapest–Leipzig–Milano, 1943, pp. 215–221.

FEKETE, Sándor, «Der Beginn der Laufbahn Petöfis und die deutsche Dramenliteratur», in: *Lenau-Forum, Vierteljahresschrift für vergleichende Literaturforschung*, 5 année, 1973, n° 1–4, pp. 101–116.

GARR, Max, *Die wirtschaftlichen Grundlagen des modernen Zeitungswesens*, Wien Leipzig, Franz Deuticke, 1912 (Wiener Staatswissenschaftliche Studien).

GERSTBAUER, Gerhard, *Die Wiener Montagspresse 1863–1938*, Thèse d'histoire, Université de Vienne (Autriche), 1949.

GRAGGER, Robert, *Lilla von Bulyovszky und der Münchner Dichterkreis*, München–Leipzig, Duncker & Humblot, 1914.

Id., «Ungarische Einflüsse auf Theodor Fontane», in: *Ungarische Jahrbücher für historische und soziale Wissenschaften*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1912, janvier, pp. 220–224.

HALLING, C., «A. F. Graf von Schack», in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, XXX/X.74 B., 1885.

HELLE, Ferenc, *A magyar–német művelődési kapcsolatok története*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi nyomda, 1942.

JOST, Hans Ulrich, *A tire d'ailes, Contributions à une histoire critique de la Suisse*, Lausanne, Antipodes, 2005.

KANN, Robert A., *Geschichte des Habsburgerreiches 1526–1918*, Wien–Köln–Graz, Hermann Böhlau, 1977.

KEITER, Heinrich, *Konfessionelle Brunnenvergiftung. Die wahre Schmach des Jahrhunderts*, Regensburg–Leipzig, Verlag Heinrich Keiter, 1896.

KISS, Endre, «A filozófia irányai forradalom és kiegyezés között», in: NÉMETH, Béla G. (éd.), *Forradalom után – kiegyezés előtt*, Budapest, Gondolat, 1988, pp. 336–349.

KLEMPERER, Viktor, *Adolf Wilbrandt, Eine Studie über seine Werke*, Stuttgart, Berlin, 1907

KLETENHAMMER, Sieglinde (éd.), *Zwischen Weimar und Wien: Grillparzer – ein Innsbrucker Symposium*, Innsbruck, Institut für Germanistik, 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. t. 45).

KOCH, Hans, *Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie*, Berlin (Ost), 1959.

KÓKAY, György, *A könyvkereskedelem Magyarországon*, Budapest, Balassi Kiadó, 1997.

KÓSA, László, «Katolikus és protestáns magatartásformák az abszolutizmus idején», in: NÉMETH, G. Béla (éd.), *Forradalom után – kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában*, Budapest, Gondolat, 1988, pp. 350–365.

KRALIK, Richard von, *Österreichs Wiedergeburt*, Regensburg, Pustet, 1917.

KRAPP, Lorenz, «Hlatkys Weltenmorgen», in: *Gottesminne*, 1906, pp. 464–478.

KROHN, Rüdiger, «Die Geschichte widerlegt die Utopie? Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel *Merlin* oder *Das wüste Land*», in: *Euphorion* 78, 1984, pp. 160–179.

Id., «Mehrfach gebrochenes Mittelalter. Tankred Dorsts *Merlin* auf der Bühne und in der Kritik», in: Peter WAPNEWSKI, *Mittelalter-Rezeption, ein Symposium*, Stuttgart, Metzler, 1986, pp. 296–307 (Germanistische Symposien der DFG.)

LUKÁCS, György, *Faust und Faustus, Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst*, Ausgewählte Schriften, München, Rowohlt, 1965.

MANN, Golo, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1958.

MEGYERI, Sári, *Játékszerelem*, Budapest, Magvető, 1984.

MITROVICS, Gyula, *A magyar esztétikai irodalom története*, Debrecen–Budapest, Csáthy Ferenc egyetemi könyvkereskedés, 1928.

MOLNÁR, Miklós, *Histoire de la Hongrie*, Paris, Perrin, 2004.

MÜLLER, Moritz, *Über der Weisheit letzten Schluss, Mit kritischen Bemerkungen über pessimistische Ansichten von A. Schopenhauer, E. v. Hartmann, Ph. Mainländer, Max Nordau, Johannes Scherr und andere Pessimisten, sowie diejenigen demokratischen Parteigenossen, welche der pessimistischen Weltanschauung huldigen*, Berlin, Wilhelm Friedrich, 1886.

NÉMETH, G. Béla, «Az abszolutizmus korának néhány főbb karaktervonalai», in: **Id.** (éd.), *op. cit.*, pp. 7–39.

PICHLER, Alois, *Eduard Hlatky, Ein Lebensbild*, tirage à part du t. XXXIX, cahier n° 11 des *Frankfurter zeitgemäße Broschüren*, Hamm Westfalen, 1920.

PONGS, H., «Das Hörspiel», in: *Zeichen der Zeit*, Stuttgart, 1930, n° 1, pp. 9–16.

PUKÁNSZKY, Béla, «A magyar–német szellemi kapcsolatok gyökerei», in: *Magyar Szemle*, IX, 1930, pp. 236–243.

ROGGE, F. W., *Adolf Freiherr Graf von Schack, Eine litterarische Skizze*, Berlin, 1883.

ROOS, Richard, «Introduction», in: Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. en français par A. Burdeau, nouvelle éd. revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966, pp. VI–XXIV.

ROSSBACH, Nikola, *Ibsen-Parodien in der frühen Moderne*, München, Martin Meidenbauer, 2005.

RÓZSA, Mária, «A magyarországi német sajtó a kezdetektől 1944-ig», in: *Magyar Könyvszemle*, 1993, pp. 224–230.

SCHIEDER, Theodor (éd.), *Handbuch der europäischen Geschichte*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1976.

SCHNEEBELI, Robert (éd.), *Zürich, Geschichte einer Stadt*, Zürich, Verlag Neue Züricher Zeitung, 1986.

SCHÖDL, Günter (éd.), *Land an der Donau. Deutsche Geschichte im Osten Europas*, Berlin, Siedler Verlag, 1995.

SCHREIBER, Gabriele, *Aktuelle Racine-Inszenierungen im Kontext der gegenwärtigen Klassiker-Rezeption. Eine analytische Betrachtung der beiden Phädra-Inszenierungen von Alexander Lang und Peter Stein*, Universität Erlangen–Nürnberg, Magister-Arbeit, 1989.

VECCE, Carlo, «Bembo Pietro, (1470–1547)», in: NATIVEL, Colette (éd.), *Centuria Latinae. Cent figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, Genève, Librairie Droz S. A., 1997, pp. 97–107.

VISCHER, Friedrich Theodor, *Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts*, Stuttgart, Meyer & Zeller's Verlag, 1875.

Id., *Shakespeare-Vorträge*, Stuttgart-Berlin, Cotta, 1905, 5 t.

WEBER, Rolf, *Die Revolution in Sachsen 1848/49: Entwicklung und Analyse ihrer Triebkräfte*, Berlin, Akademie-Verlag, 1970.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imagination*, Paris, PUF, 1991, pp. 53–55 (Que sais-je ? n° 649).

IV. SITOGRAPHIE

IV.1 Articles online signés

ANDRÁS, Sándor, «A torc», disponible sur: <<http://epa.oszk.hu/00000/00028/adras.html>>, pp. 1–12, (page consultée le 25/01/2007).

BENE, Kálmán, «A forradalom ábrázolása Madách Imre és Georg Büchner drámájában», disponible sur: <<http://www.madach.hu/MadachIThonlap/tanulmanyok/SzimposiumI/bene.html>>, pp. 1–8 (page consultée le 15/02/2007).

DÖSSEL, Christiane, «Die deutsche Theaterlandschaft. Die ganze Welt ist Bühne», in: *Deutschland online*, disponible sur: <<http://www.magazine-deutschland.de>>, p. 4 (page consultée le 29/08/2007).

ESCOLA, Marc, «Le temps de l'histoire littéraire est-il réversible ?» Commentaire d'un extrait de l'article de P. Bayard, *op. cit.*, disponible sur: <<http://www.fabula.org/atelier.php>>, pp. 1–5 (page consultée le 02/05/2002).

KISS, Judith, «Túlmerészkedni a szöveg határain. Beszélgetés Fáj Attila irodalomtudóssal», disponible sur: <<http://www.kronika.ro/nd.php?name=Sh&what=2381>>, pp. 1–2 (page consultée le 25/01/2007).

KOMAROMI, Sándor, «A forradalomtól a diszalbumig: Petőfi németül (1845–1910)» (De la révolution jusqu'à l'édition de luxe : Petőfi en allemand), disponible sur: <http://www.hhrf.org/kissebbsegkutatas/kk_1999_03/cikk.php?id=105>, pp. 1–12, (page consultée le 27/01/2007).

KRIZSAN, László, «'Az ember tragédiája' Oroszországban», disponible sur: <<http://madach.hu/MadachIThonlap/tanulmanyok/SzimposiumIII/Krizsan.htm>> (page consultée le 10/11/2008).

MATE, Zsuzsanna, «Mit szabad remélnie Ádámnak ? Kant és Madách Az ember tragédiája», disponible sur : < <http://www.c/3.hu/prophil/profi054/mate.html>>

PRAZNOVSZKY, Mihály, «Madách és a siker súlya», in : *Napút Online kulturális folyóirat*, disponible sur : <http://www.inaplo.hu/na/2002_02/036.htm>, pp. 1–4.

ROZSA, Mária, «Magyarország a Grenzboten című folyóiratban (1849–1880)», in : *Magyar Könyvszemle*, 122 e année, 2006, 2, disponible sur : <http://epa.oszk.hu/00000/00021/00049/Kszé_n°2006–2–06.htm>, p. 1 sur 10, (page consultée le 27/01/2008), pp.

TAKACS, István, «Beregi Oszkár életrajz», disponible sur : <<http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/a-e/beregiet.htm>>, pp.1–6 (page consultée le 19/04/2008).

TORO, Tibor, «A Tragédia eszmerendszerének tudományelméleti vonatkozásairól», disponible sur : < www.kik.ro/Varad_archivum/varad_1sz_23.htm> (page consultée le 15 février 2007).

TURBET-DELOF, Guy, «Molière en Hongrie», in : *L'Illustré Théâtre*, n° 6, disponible sur : <http://www.comedie-francaise.fr/histoire/moliere_articleshongrie.php>, pp. 1–3 (page consulté le 24/01/2007).

UJVÁRI, Hedwig, «Entartung durch Zivilisation. Kulturkritik als Psychopathologie bei Max Nordau», disponible sur : <http://www.inst.at/trans/15Nr/03_6/ujvari15.htm>, pp. 1–12, (page consultée le 17 février 2008).

IV. 2 Sites

Archiv-Stammblatt W/PM90/30418/1–3 et Archiv-Stammblatt S/PS90/316/1–3, disponibles sur : <<http://www.hoerspiele.co.at/details.php?ID=8353>> (page consultée le 20/09/2004).

BR-online : BAYERISCHE AUTOREN IM GESPRÄCH :TANKRED DORST, disponible sur : <http://www.br-online.de/kultur/literaturlesezeichen/20001112/1000112_1.html> (page consultée le 25/09/2007).

Einträge für Sparte freie Theatergruppen, disponible sur : <<http://www.triangel.at/sparte.asp?s=freie%20Theatergruppe>> (page consultée le 17/10/2008).

Freie Theatergruppen im Gallus Theater de Frankfurt a. M., disponible sur: <<http://www.gallustheater.de/grp/gruppen1.htm>> (page consultée le 17/10/2008).

Hörspieldatenbank des Österreichischen Rundfunks, Details zum Titel «Die Tragödie des Menschen», disponible sur : <<http://www.hoerspiel.com/geschichte/zeitl17.htm>>, (page consultée le 10 juin 2004).

Programm des ungarischen Instituts München, disponible sur: <http://www.ungarisches-institut.de/programme/2005/empfehlung_05_4.htm> (page consultée le 14/10/2007).

Projekt LKD : Literarische Moderne : Karl Bleibtreu, disponible sur : <http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul_druckfassung.php?f_mod=Ah04, pp. 1–14>, (page consultée le 27/01/2008).

Projets THEOREM, disponibles sur : http://www.asso-theorem.com/index.php?1&217&view=productions-detail&pro_id=1000083, (page consultée le 13/01/2007).

<http://www.frankfurt.matav.hu/magyar/main.htm>, (page consultée le 10/06/2004).

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

Figurent dans le présent index les noms de toutes les personnes mentionnées aux pages 1 à 370. En ce qui concerne la bibliographie (pages 371 à 402), ont été répertoriés les noms des auteurs et, le cas échéant, ceux des éditeurs scientifiques et des traducteurs.

Chaque référence renvoie au numéro de page, suivi, s'il y a lieu, du numéro de note (abréviation: n.)

A

ABRAHAM, Paul, 281 n. 1045
ACHBERGER, Susanne, 311 n. 1488, 314 n. 1539, 392
ACY, Claude d', alias Jenő Kerpel, 307 n. 1439
ADEL, Kurt, 178, 305 n. 1397
ADRIAN, Leopold, 178, 304 n. 1393
ALBERT, Claudia, 14
ALBINI, Felix, 27
ALBRECHT, Carl, 297 n. 1287
ALLENDE, Salvador, 195
ALLGAYER, Wilhelm, 172, 174, 292 n. 1222, 408
AMREIN, Ursula, 294 n. 1257, 295 n. 1259 et 1261, 296 n. 1279
AMBROS, Otto, 181, 307 n. 1440
AMM, Claudia, 191
AMSTUTZ, Hans, 410
392 ANDOR, Csaba, 5, 213 n. 3, 229 n. 229, 230 n. 250, 231 n. 255 et 259,
ANDOR, Mária, 162
ANDRÁS, László, 392
ANDRÁS, Sándor, 412
ANDRIC, Ivo, 301 n. 1336
ANDRITSCH, Johann, 174, 175, 302 n. 1360, 401
ANOUILH, Jean, 184
ANZENGRUBER, 97, 100
ARAGON, Louis, 322 n. 1643
ARON, Paul, 406
ASMUTH, Bernhard, 396
ARANY, János, 23, 27, 30, 31, 34, 36, 46, 58–61, 64, 66, 67, 79,
119, 120, 225 n. 170, 228 n. 216, 213 et 224, 229 n. 237, 235 n. 306,
244 n. 452 et 454
ARISTOPHANE, 30, 227 n. 202, 228 n. 216
ARISTOTE, 38, 217 n. 70, 231 n. 268, 326 n. 1698, 380
ARNOLD, Robert F., 269, 402

ARNOLD, Ludwig 402
ASLAN, Raul, 126, 130, 134, 135, 273 n. 931
ASZTALOS, Nikolaus, 291 n. 1215
AUGIER, Emile, 101

B

BACH, Alexander baron de, 20, 30, 220 n. 121, 228 n. 221
BACHMANN, Stefan, 200, 322 n. 1642 et 1644, 388
BACHT, Heinrich, 299 n. 1310
BABLET, Denis, 233 n. 284 et 285, 396
BADENI, comte de, 268 n. 861
BAGYINSZKY, Katalin, 5
BAHNER, Willy, 135, 178
BAHR, Hermann, 116, 268 n. 855, 280 n. 1045, 304 n. 1388
BAKHTINE, Mikhaïl, 219 n. 90, 226 n. 201
BAKONYI, Hugó, 80, 81, 252 n. 590, 253 n. 592, 392
BÁLINT, Lajos, 268 n. 865, 402
BALZAC Honoré de, 25
BARABÁS, Ábel, 118, 120, 266 n. 810, 269 n. 874 et 875, 384, 392
BARANYI, Imre, 392
BARÁTH, Ferenc, 291 n. 1214, 385
BARBEROUSSE, 250 n. 546
BÁRDOS, József, 45, 236 n. 320, 392
BÁRDOS, László, 231 n. 263 et 264, 397
BARKA, Luca, 385
BARLACH, Ernst, 168
BARÓTI SZABÓ, Dávid, 221 n. 132
BARSCHEL, Uwe, 195
676, 392 BARSESCU, Agathe, 87–89, 92, 93, 99, 113, 256 n. 654, 257 n. 675 et
BARTA, János, 377, 392
BARTHES, Roland, 14, 16, 214 n. 33, 219 n. 99 et 106, 397
BARTHOFER, Alfred, 310 n. 1479, 409
BASIL, Otto, 177
BATSÁNYI, János, 221 n. 132
BAUMEISTER, Martin, 402
BAUMGÄRTNER, A. C., 397
BAYARD, Pierre, 16, 219 n. 98, 397, 412
BAYER, József, 74, 250 n. 553, 251 n. 567 et 569, 392, 402
BAUER, Claudia, 200
BAUER, Julius, 139, 141, 282 n. 1062, 385
BAUMANN, Gerhard, 178, 304 n. 1394

416

BEAUMARCHAIS, alias Pierre Augustin Caron de 254 n. 624
BECK, Karl, 26, 27, 225 n. 186
BECK, Philipp, 199, 1631 n. 321
BECKER, C. H. 909 n. 271, 409
BECKER, Eva, 172
BECKETT, Samuel, 169, 312 n. 1494, 399
BECKMESSER, (journaliste), 296 n. 1281, 385
BEETHOVEN, Ludwig van, 26
BEILHARZ, Manfred, 318 n. 1598
BÉLA III, roi de Hongrie, 19
BELLAMY, Edward, 70, 72, 93, 248 n. 512
BEMBO, Carlo, 218 n. 82
BEMBO, Pietro, 218 n. 82, 412
BENE, Kálmán, 412
BENECKE, Hans, 294 n. 1257, 409
BENEDEK, Marcel, 392
BENEDIX, R., 91
BENKE, Hermann, 113
BENOIT-DUSAUSOY, Annick, 406
BÉRANGER, Pierre Jean, 66
BERCELLY, Bea, 301 n. 1600, 378
BEREGI, Oszkár, 117, 118 n. 866 et 867, 413
BERGER, Albert, 304 n. 1389 305 n. 1399, 402
BERLOGEA, Ileana, 89–92, 256 n. 654, 257 n. 664
BERNOULLI, Carl Albert, 297 n. 1287
BERTELSMANN, (dictionnaire), 406
BERTHOLD, Margot, 174, 406
BERZSENYI, Dániel, 253 n. 230
BESSEL, Ehmi, 146, 150
BETHLEN, Gábor, 123 n. 221
BIEGENZEIN, Gertrud, 108, 264 n. 781, 265 n. 790, 409
BIENEMANN, Friedrich, 249 n. 543
BIGAULT, Casanova Charles de, 266 n. 815, 379
BIGNENS, Max, 161
BILKE, Jörg B., 299 n. 1315 et 1317, 300 n. 1325, 402
BINDER, Ewald, 271 n. 911, 271 n. 913, 273 n. 938, 402
BIRCH-PFEIFFER, Charlotte, 224 n. 159
BISMUTH, Hervé, 232 n. 274, 406
BLAHA, Paul, 182–184, 1452, 1454, 1455 n. 308, 1475 n. 310, 385
BLEIBTREU, Karl, 73, 414
BLEYER, Jakob, 222 n. 140, 155 et 157 n. 223, 162 n. 224, 402
BLUM, Robert, 447 n. 244
BLUMENTHAL, Oscar, 91, 99–102, 105, 256 n. 663, 260 n. 725 et 728, 405

BODENSTEIN, Gabriele, 191
BODENSTEDT, Friedrich, 254 n. 620
BÓDI, Györgyné, 377
BODROGI, M. Ildikó, 226 n. 190, 229 n. 238, 231 n. 258, 409
BOECKMANN, K. von, 129
BÖDEKER, Birgit, 231 n. 256, 283 n. 1082, 397
BÖLL, Heinrich, 169, 177
BÖRNE, Ludwig, 237 n. 339
BÓKAY, Johann, 292 n. 1215
BOLGÁR, Elek, 300 n. 1323
BOLGÁR, Imre, 126
BOOTH, Wayne, 216 n. 31
BORCHERT, Wolfgang, 169, 177
BORSODY, Miklós, 45
BOSSE, Jürgen, 199
BOVET, George, 161
BRABEK, Frantisek, 83, 274 n. 952
BRAHM, Otto, 260 n. 732, 168 n. 862
BRAHMS, Johannes, 254 n. 619
BRANDSTETTER, 249 n. 541
BRAUNECK, Manfred, 254 n. 623, 406
BRECHT, Bertolt, 163, 168, 169, 176, 177, 182, 183, 188, 189, 294 n. 1254, 295 n. 1264, 297 n. 1285, 293 n. 1302, 303 n. 1380, 304 n. 1385 et 1386, 309 n. 1464 et 1465, 310 n. 1483, 313 n. 1518, 402, 404, 405, 409
BREITENBRUCH, Bernd, 251 n. 562, 409
BREITSCHWERT, 233 n. 289
BRENTANO, Klemens, 317 n. 1589
BROCH, Hermann, 168, 299 n. 1315
BROCKHAUS, F. A., 249 n. 543
BROCKHAUS, (dictionnaire), 90, 105, 174, 255 n. 631, 264 n. 777, 316 n. 1573, 406
BRÖD, Max, 169
BRÓDY, Sándor, 117
BROOKS, Mel, 189
BRUCKNER, Anton, 177, 304 n. 1386
BRUNEL, Pierre, 263 n. 767, 406
BUCHHOLZ, Robert, 89, 90, 94, 120, 121, 256 n. 657, 257 n. 666, 258 n. 687, 385
BUCKWITZ, Harry, 172
BÜCHNER, Georg, 412
BÜCHNER, Ludwig, 46–47, 179, 236 n. 329, 237 n. 333 et 339, 380
BÜLOW, Hans von, 254 n. 619

BULYOVSZKY, Lilla, von, 75, 77, 78, 85, 250 n. 556, 252 n. 578, 271 n. 910
BURDE, Wolfgang, 192, 315 n. 1557, 385
BURNS, Robert, 231 n. 256, 283 n. 1082, 397
BÚS-FEKETE, László, 140, 286 n. 1045
BUSSE, Carl, 120, 269 n. 886, 406
BYRON, lord, 34, 52, 53, 61, 66, 70, 71, 93, 106, 118, 131, 165, 172, 202, 228 n. 226, 229 n. 291, 239 n. 368 et 374, 240 n. 375 et 378, 250 n. 546, 269 n. 875, 275 n. 965, 380, 392

C

CALDERON, Pedro de la Barca, 53, 70, 180, 251 n. 568, 253 n. 599, 264 n. 785
CANETTI, Elias, 131, 276 n. 974, 380
CASTAGNE, Helmut, 291 n. 1203, 385
CASTELLI, Ignaz, 26
CASTLE, Eduard, 222 n. 144, 223 n. 154 et 156, 225 n. 169, 402
CASTORF, Frank, 200, 322 n. 1644
CATTANI, Alfred, 409
CÉLAN, Paul, 177
CELIO, Enrico, 161
CENNER, Mihály, 88, 255 n. 641, 257 n. 677, 393
CEVINS, Marie-Madeleine, 220 n. 112, 409
CHAPLIN, Charlie, 170
CHARLES, Michel, 9, 397
CHÂTEAUBRIAND, René, 228 n. 226
CHEVREL, Yves, 11, 16, 209, 214 n. 11, 216 n. 48, 52 et 54, 219 n. 103, 327 n. 1709, 397, 406
CSÁSZÁR, Edith. M., 35, 230 n. 252, 402
CSERY-CLAUSER, Mihály, 228 n. 220, 393
CSOBÁDY, Péter, 327 n. 1715, 393, 398
CHRONEGK, Ludwig, 85–87, 92, 254 n. 620
CICÉRON, Marcus Tullius, 20, 239 n. 370, 380
CLAASSEN, René, 191
CLAR, (directeur de théâtre) 99, 260 n. 725
CLIFFORD, Albrecht Bernd, 409
COCTEAU, Jean, 312 n. 1494
COMPAGNON, Antoine, 10, 14–16, 208, 215 n. 29, 216 n. 31, 32 et 36, 217 n. 76, 218 n. 85 et 89, 219 n. 90, 102 et 106, 226 n. 201, 326 n. 1700, 397
CONSIDÉRANT, Victor, 39, 45 n. 321

CORMENIN, Louis-Marie, 29, 233 n. 289
CORNEILLE, Pierre, 38
CORVIN, Michel, 252 n. 272, 406
CSÁKY, comtesse de, 66
CSÁSZÁR, Edit, 35, 230 n. 252, 402
CSOKONAI, Mihály Vitéz, 223 n. 145
CSOKOR, Franz Theodor, 177, 304 n. 1386
CZÉNER, János, 243 n. 445
CZINK, Ludovico, 260 n. 817

D

DABEZIES, André, 49, 99, 169, 177, 179, 238 n. 355, 242 n. 421, 251 n. 566, 257 n. 681, 260 n. 722, 285 n. 1109 et 1111, 299 n. 1308, 303 n. 1379, 306 n. 1411, 402
DAEMRICH, Horst S., 316 n. 1570, 406
DAEMRICH, Inge G., 316 n. 1570, 406
DAGOVER, Lil, 152, 153, 289 n. 1170 et 1174, 314 n. 1550
DAHINDEN, Martin, 409
DAHN, Felix, 74, 77, 250 n. 550, 252 n. 575
DANIEL, Heinz, 146, 149
DANNEGGER, Josef, 120, 126, 161, 257 n. 1153, 324 n. 1675
DANTE, Alighieri, 34, 51, 53, 70, 218 n. 82, 239 n. 365 et 366
DANTON, Georges Jacques, 32, 38, 55, 111, 112, 156, 187, 232 n. 270, 233 n. 289, 235 n. 305, 239 n. 372, 290 n. 1198
DARWIN, Charles, 98, 236 n. 327, 259 n. 717
DEÁK, Ferenc 59
DEÁK, Wolfgang, 241 n. 403
DECSEY, Ernst, 136, 137, 139, 278 n. 1009 et 1015, 279 n. 1020 et 1022, 280 n. 1036 et 1041, 281 n. 1054, 385
DÉDÉYAN, Charles, 238 n. 349 et 359, 393
DEDNER, Burghard, 299 n. 1312, 402
DELTGEN, René, 152, 289 n. 1171 et 1174
DEMETER, Tibor, 377
DEMETZ, Peter, 299 n. 1309, 402
DENNELER, Iris, 208, 326 n. 1697 et 1704, 397
DENZLER, Robert, 121
DERMUTZ, Klaus, 318 n. 1603, 385
DÉSY, Vilmos, 190
DEVRIENT, Otto, 87, 255 n. 636 et 638
DICKENS, Charles, 250 n. 559
DIDEROT, Denis, 231 n. 266

DIEBOLD, Bernhard, 164–166, 296 n. 1276, 297 n. 1282 et 1283, 326 n. 1694, 385, 403
DIES, Auguste, 236 n. 325, 409
DIETZE, Alexander, 58, 60, 73, 77, 241 n. 403, 242 n. 406 et 410, 378
DINGELSTEDT, Franz, 87, 252 n. 575, 253 n. 595, 255 n. 633
DÓCZI, Ludwig, 26, 67–69, 71, 75, 83, 88–91, 94, 95, 100, 104, 105, 114, 120, 125, 126, 134, 152, 153, 225 n. 173, 246 n. 479 et 481, 248 n. 525, 249 n. 527, 253 n. 606, 256 n. 656 et 657, 257 n. 678 et 679, 258 n. 685, 261 n. 741, 324 n. 1673, 378, 385, 390
DÖBLIN, Alfred, 168, 310 n. 1483
DÖSSEL, Christiane, 321 n. 1639, 322 n. 1642, 412
DOLLFUSS, Engelbert, 135, 282 n. 1077
DOR, Milo, 177
DORN, Dieter, 191, 192, 314 n. 1545
DORST, Tankred, 196, 317 n. 1587–1589, 318 n. 1598, 324 n. 1679, 380, 410, 411
DOSTOÏEVSKI, F. M., 7, 28, 29, 226 n. 197 et 201
DÓZSA, Katalin, 256 n. 659, 393
DRESEN, Adolf, 304 n. 1381, 385
DREWS, Jörg, 218 n. 86, 320 n. 1620, 397
DUDEK, János, 264 n. 780, 385, 393
DÜHRING, Eugen, 70
DÜRRENMATT, Friedrich, 169, 401
DUGONICS, András, 222 et 223 n. 145
DUMAS, Alexandre fils, 25, 101, 234 n. 292, 261 n. 741
DURAND, Régis, 216 n. 60, 397, 400, 401
DUSE, Eleonore, 100, 260 n. 731
DUSSEL, Konrad, 271 n. 912, 280 n. 1043, 285 n. 1110, 287 n. 1142, 1146 et 1149, 291 n. 1207, 402
DUX, Adolf, 26, 57, 58, 60–63, 75, 225 n. 173, 241 n. 395, 242 n. 416 et 419, 244 n. 448, 450 et 451, 254 n. 615, 385
DYK, Peter, van, 321 n. 1629, 386
DYSON, F., 48

E

EBERS, Georg, 74, 75, 250 n. 550
ECO, Umberto, 9, 10, 14, 16, 17, 216 n. 33, 217 n. 75, 219 n. 107, 397
EFREMOV, 299 n. 1319
EGG, Lois, 182
EGRESSY, Gábor, 25
EHLERS, Paul, 132, 274 n. 954, 275 n. 965, 276 n. 978, 386
EHLERS, Ursula, 380

EHRE, Ida, 172
EICHERT, Franz, 108, 264 n. 785
EIDLITZ, Karl, 161, 273 n. 932, 293 n. 1237
EIS, Maria, 135, 136, 277 n. 1002, 278 n. 1010 et 1011, 279 n. 1018, 287 n. 1143, 404
EISLER, Hanns, 177
EISLER, Mór, 75, 250 n. 554
ELIOT, Thomas, 40, 317 n. 1589, 380
EMO, Maria, 181, 182
ENGEL, Johann Christian, 25
ENGEL, Wolfgang, 322 n. 1649, 387
ENGL, Géza, 176, 190, 199, 200, 214 n. 14, 303 n. 1371, 318 n. 1599, 319 n. 1615, 320 n. 1623, 379, 392
ENYEDI, Sándor, 213 n. 3, 294 n. 1249, 377, 392, 393
EÖTVÖS, József, 23, 25, 26, 57–59, 226 n. 190, 244 n. 451
EÖTVÖS, Károly, 36
EÖTVÖS, Péter 328 n. 1721
EPPELSHEIMER, H. W., 144, 174, 283 n. 1091, 302 n. 1359, 407
ERDÉLYI, János, 35, 42, 232 n. 271, 234 n. 295, 236 n. 322, 239 n. 369, 409
ERDÉLYI, Károly, 59, 242 n. 408, 246 n. 485, 247 n. 494, 386, 393
ERFURT, Ulrich, 182, 183, 185, 252 n. 587, 308 n. 1442 et 1456, 309 n. 1460
ERKEL, Gyula, 89, 91
ERNST, Fritz, 294 n. 1255
ERTELT, Peter, 187
ESCOLA, Marc, 412
ESPAGNE, Michel, 12, 217 n. 64, 297 n. 1287, 398
ESSLIN, Martin, 402
ESZTERHÁZY, Miklós, comte de, 90, 91, 94, 256 n. 656, 385
ETIEMBLE, 209, 327 n. 1710, 398
ETIENNE saint, roi de Hongrie, 19, 220 n. 112, 228 n. 221, 409
EURIPIDE, 253 n. 599, 321 n. 1640
EYSLER, Edmund, 141

F

FABER Jeanpierre, 191, 314 n. 1546
FÁJ Attila, 47, 178, 232 et 233 n. 281, 312
FALB, Rudolf, 70 et 248 n. 514
FARKAS, Ferenc, 146, 148, 152, 155, 161
FARKAS, Julius von, 215144, 283 n. 1089 et 1090, 301 et 302 n. 1361, 402, 409
422

FASSEL, Horst, 194
 FASSER (comédienne), 113, 267 n. 831
 FAZEKAS, Tiborc, 246 n. 476, 264 n. 773, 307 n. 1439, 377
 FECHTER, Paul, 152, 153, 174, 289 n. 1173, 1176 et 1179, 386, 407
 FEHLE, Aglaja, 313 n. 1519, 386
 FEJÉR, László, 377
 FEKETE, Sándor, 224 n. 159, 409
 FERBER, Michael, 407
 FERKAI, Tamás, 5, 186, 187, 312 n. 1507
 FESSLER, Ignác Aurél, 25, 26, 224 n. 167
 FEUCHTERSLEBEN, Ernst von, 23
 FEUERBACH, Ludwig, 179, 238 n. 360
 FISCHER, Alexander, 65, 68–72, 76, 78, 83, 85, 88, 104, 152, 241 n. 394, 245 n. 459, 461 et 466, 246 n. 488, 247 n. 496, 500, 502, 504, 506 et 507, 248 n. 522, 249 n. 532 et 537, 203 n. 606, 324 n. 1673, 378, 393
 FISCHER, Kuno, 249 n. 540
 FISCHER, Sebastian, 182, 183, 308 n. 1447
 FISH, Stanley, 10
 FLAUBERT, Gustave, 7, 28, 29, 65, 226 n. 197, 397
 FLEBBE, Henry, 145, 147, 191, 284 n. 1096, 285 n. 1114, 286 n. 1124, 386
 FLÜCKINGER, Alfred, 297 n. 1287
 FÖRSTER, August, 87, 88, 92, 255 n. 645
 FONDA, Antonio, 266 n. 817
 FONTANE Theodor, 77, 78, 232 n. 582, 271 n. 910, 410
 FORZANO, G., 140
 FOSTER, Friedrich, 150, 287 n. 1150
 FOURRIER, Charles, 45, 46, 61, 175, 229 n. 235, 236 n. 321, 396
 FRANCKENSTEIN, Klemens, 142 143, 282 n. 1071
 FRANÇOIS-JOSEPH, roi de Habsbourg, 20, 61, 64, 228 n. 219
 FRANKL, Ludwig August, 24
 FRAUENSTÄDT, Julius, 71
 FRAUENWALLNER, E., 407
 FRÉDÉRIC, le Grand, 250 n. 546
 FRENZEL, Elisabeth, 172, 194, 238 n. 361, 239 n. 369, 204 n. 377, 249 n. 439, 250 n. 546 et 549, 252 n. 587, 268 n. 856, 407
 FRENZEL, Herbert A., 407
 FREUD, Sigmund, 131, 275 n. 969 et 973, 276 n. 974, 380
 FREYTAG, Gustav, 27, 74, 75, 78, 140, 225 n. 185, 250 n. 557 et 559
 FRICKE, Jürgen, 316 n. 1569
 FRIEDRICH, Hans-Edwin, 299 n. 1311, 1318 et 1320, 307 n. 438, 403
 FRIEDRICH, Wilhelm, 249 n. 542
 FRISCH, Max, 169, 232 n. 278, 401

G

GAÁL, Georg von, 25
 GADAMER, H. G., 14, 216 n. 42, 398
 GAJÁRI, Lajos, 343
 GÁL, Anna, 191, 314 n. 1551
 GALAMB, Sándor, 225 n. 306, 393
 GALGOVICS, Tamás, 5
 GALL, Franz Josef, 45
 GÁLOS, Rezsó, 393
 GARR, Max, 268 n. 853, 410
 GÁSPÁR, Kornél, 393
 GASTINEAU, Octave, 91, 261 n. 741
 GARIBALDI, Giuseppe, 195
 GEIBEL, Emmanuel, 77, 251 n. 575
 GEILINGER, Max, 297 n. 1287
 GELEJI KATONA, István, 20
 GELLERT, Christian F., 22, 24, 223 n. 154
 GENETTE, Gérard, 10, 15, 37, 189, 216 n. 34, 219 n. 93 et 97, 231 n. 261, 232 n. 273, 398
 GEORGES I^{er}, 220 n. 114
 GEORGES II, Saxe-Meiningen, prince de, 85, 86, 220 n. 114, 254 n. 616
 GEORGIEV, Nicola, 326 n. 1696, 398
 GEREVICH-KOPFTEFF, Éva, 393
 GERMANOVA, Z., 266 n. 812
 GERSTBAUER, Gerhard, 268 n. 853, 410
 GERSTINGER, Heinz, 188, 189, 313 n. 1511, 1512, 1514, 1515, 1517, 1523 et 1527, 393
 GERSTNER, Anna, 403
 GERTSCH, Max, 297 n. 1287
 GESENBERG, Wilhelm, 159, 174, 324 n. 1670, 379
 GESSNER, Salomon, 24, 25
 GEISENHEYNER, Max, 147, 284 n. 1105, 285 n. 1112 et 1118, 286 n. 1121, 1123, 1133, 287 n. 1147, 386
 GIBBON, Edward, 233 n. 289, 240 n. 382
 GOBSCH, Hans, 150, 287 n. 1150
 GOETHE, Johann Wolfgang, 6, 14, 15, 22, 24–26, 29, 30, 34, 35, 49–51, 60, 61, 66, 67, 69–71, 76, 79, 82, 86, 91, 93, 94, 102, 104, 106, 114, 115, 118–120, 122, 125, 126, 131, 133, 137, 139, 142, 147, 154, 160, 164–166, 169, 171–175, 177, 179, 184–186, 189, 190, 197, 201–203, 222 n. 140, 223 n. 150, 224 n. 167, 225 n. 181, 228 n. 226, 231 n. 256, 238 n. 355, 240 n. 384, 246 n. 472, 247 n. 506, 251 n. 563, 565 et 572, 257 n. 681, 258 n. 690,

262 n. 751, 263 n. 770, 269 n. 874, 875 et 877, 271 n. 903, 907 et 908, 275 n. 965, 277 n. 999, 279 n. 1024, 281 n. 1055, 282 n. 1075, 285 n. 1109 et 1110, 295 n. 1268, 296 n. 1272, 302 n. 1350, 310 n. 1483, 320 n. 1619, 322 n. 1642 et 1653, 323 n. 1660, 388, 390, 392, 400, 402, 404, 412
 GÖRRES, Joseph von, 224 n. 167
 GOETZ, Kurt, 166, 297 n. 1286
 GOGA, O., 266 n. 818
 GORP, Hedrik van, 326 n. 1693, 407
 GOTTSCHALL, Rudolf, 60–62, 73, 75, 78, 84, 91, 242 n. 414 et 422, 243 n. 429, 432, 435, 438, 439 et 440, 250 n. 546 et 557, 263 n. 763, 326 n. 1693, 403
 GOTTSCHED, Johann Christoph, 22, 24
 GOURDON, Anne-Marie, 398
 GRAGGER, Robert, 78, 85, 123, 250 n. 556, 252 n. 582, 254 n. 618, 271 n. 909, 283 n. 1089, 393, 396, 403, 409, 410
 GRASS, Günter, 169, 198, 299 n. 1315, 309 n. 1465, 319 n. 1616
 GRASSAUER, Ferdinand, 246 n. 490, 250 n. 547, 377
 GREGOR, Josef, 143, 283 n. 1086, 1087 et 1088, 407
 GREGUSS, Ágost, 75, 231 n. 258, 110, 393
 GRILLPARZER, Franz, 22, 26, 70, 91, 140, 184, 222 n. 136, 225 n. 176, 253 n. 600, 277 n. 993, 304 n. 1394, 310 n. 1479, 409, 410
 GRIMM, les frères, 26, 224 n. 167
 GROSS, Ferdinand, 255 n. 634, 256 n. 661, 385
 GROSSE, Julius, 79, 82, 252 n. 587 et 588, 326 n. 1693, 380
 GRUBE, Max, 254 n. 616 et 620, 255 et 626 et 628, 403
 GRUBER, F., 89, 327 n. 1715., 393
 GRÜBER, Klaus Michael, 200
 GRÜN, Anastasius, 23
 GRÜNDGENS, Gustav, 172, 177, 301 n. 1339
 GUENON, Denis, 209, 327 n. 1718
 GUTZKOW, Karl Ferdinand, 29
 GUYOTAT, Pierre, 322 n. 1643
 GYULAI, Pál, 57, 378

H

HAÁSZ, 162
 HABERSBRUNN, H., 129
 HABSBOURG, Maison de, 19, 20, 25, 28, 29, 41, 59, 96, 204, 230 n. 254
 HAHN, Peter, 262 n. 747, 386
 HAINKE, Jürgen, 321 n. 1629, 386
 HALÁSZ, Gábor, 378

HÄUSSERMANN, Ernst, 178, 305 n. 1404, 309 n. 1465
 HALBACH, Erich, 155
 HALLING, C., 253 n. 592, 410
 HALM, Friedrich, alias Münch-Bellinghausen Baron von, 82, 253 n. 600
 HAMBURGER, Käthe, 398
 HAMEL, Kurt Peter, 191, 192, 194, 314 n. 1547, 315 n. 1553, 380, 386
 HAMEL, Peter Michael, 5, 191, 202, 314 n. 1544 et 1549, 315 n. 1553, 1556, 1557 et 1560, 323 n. 1664, 324 n. 1675, 380, 385, 386, 389–391
 HAMMERTHALER, Ralph, 197, 319 n. 1608, 386
 HANDEL-MAZETTI, E., 265 n. 785
 HARICH, Wolfgang, 170
 HARTMANN Paul, 135, 136, 142, 251 n. 574, 277 n. 1001, 278 n. 1009, 411
 HATTON, Fanny et Fred, 281 n. 1045
 HAUG, Walter, 398
 HAUPTMANN, Gerhard, 92, 116, 140, 277 n. 993
 HAUSER, Otto, 119, 120, 269 n. 884 et 885, 270 n. 890, 407
 HEBBEL, Friedrich, 69, 74, 81, 89, 91, 222 n. 136, 247 n. 499, 253 n. 595, 322 n. 1641
 HECKENAST, Gustav, 23, 226 n. 190
 HEER, Friedrich, 178, 181, 305 n. 1401, 306 n. 14013, 386
 HEER, Heinrich Gottlieb, 297 n. 1287
 HEGEL, Wilhelm Friedrich, 26, 42, 43, 45, 61, 71, 98, 132, 173–175, 179, 190, 202, 230 n. 242, 233 n. 289, 234 n. 294, 296, 297 et 302, 302 n. 1350, 380, 395
 HEGER-ÉTIENVRE, Marie-Jeanne, 2
 HEIDT, Gerhard, 240 n. 380, 398
 HEINE, Heinrich, 22, 66, 170, 245 n. 472, 299 n. 1316
 HEINEK, /journaliste/, 312 n. 1509, 313 n. 1524, 386
 HEINZ, Wolfgang, 175, 177
 HELBO, André, 398
 HELFERT, J. A., 264 n. 784
 HELLE, Ferenc, 220 n. 116, 223 n. 147, 225 n. 179, 243 n. 445, 249 n. 541, 410
 HELLENBART, Gyula, 317 n. 1591, 386
 HEMKE, Rudolf C., 318 n. 1602, 319 n. 1611, 322 n. 1647, 386
 HEN, Juliusz, alias Juliusz Wojcikiewicz, 83
 HENNEBERG, Claus H., 191, 192, 314 n. 1547, 380
 HENZ, Rudolf, 179–183, 185, 298 n. 1301, 306 n. 1421, 1422 et 1426, 307 n. 1430, 308 n. 1458, 314 n. 1541, 324 n. 1675, 379, 386, 389
 HENZ, Wilhelm, 231 n. 266

HERDER, Johann Gottfried, 23, 25, 40, 98, 132, 174, 175, 202, 225 n. 168, 237 n. 346, 246 n. 490, 277 n. 992, 47
HERMAN, István, 171
HERMSDORF, Klaus, 398
HERRIG, Hans, 231 n. 266
HERTERICH, Franz, 126, 133, 135, 276 n. 982 et 987, 403
HERTING, Inge, 155
HERZ, Henrik, 91
HERZOG, Bert, 299 n. 1310
HESSE, Volker, 403
HEYSE, Paul, 74, 77–79, 81, 84, 85, 251 n. 575, 252 n. 576, 409
HILPERT Heinz, 151, 287 n. 1144 et 1153
HINZ, Werner, 146, 150, 152, 289 n. 1174
HITLER, Adolf, 154, 163, 169, 294 n. 1253
HLATKY Eduard, 107, 108–112, 123, 180, 264 n. 780 et 781, 265 n. 787, 789, 793, 796, 798 et 801, 266 n. 804 et 806, 324 n. 1678, 325 n. 1686, 380, 409–411
HOCHWÄLDER, Fritz, 177, 179, 304 n. 1386, 305 n. 1410
HODLER Wilhelm, 162
HÖLDERLIN, Friedrich, 317 n. 1589, 322 n. 1645
HOFFMANNSTHAL, Hugo von, 116, 179, 304 n. 1389
HOGARTH, William, 233 n. 289
HOLODKOVSKII, Nyikolaj, 83
HOLTEI, Karl, 224 n. 159
HOLTZMANN, Karl, 186
HOLUB, Walter, 187, 189
HOLZ, Arno, 116
HOLZMEISTER, Clemens, 285 n. 1109
HOMÈRE, 23, 30, 46, 236 n. 325 et 326, 326 n. 1698
HOMMEN, Peter, 191
HONEGGER, Andreas, 270 n. 898, 403, 406
HONT, Ferenc, 403
HORACE, 208, 217 n. 70, 326 n. 1698
HORNE, J. C. W., 315 n. 1555
HORTHY, Miklós, 145, 294 n. 1253, 300 n. 1322, 316 n. 1578, 387
HORVÁTH, Károly, 393
HORVÁTH, Krisztina, 327 n. 1720, 379
HORVÁTH, ÖDÖN von, 177, 232 n. 278, 304 n. 1386
HOSSFELD, Uwe, 292 n. 1227, 403
HOSZE, Otto Ernst, 289 n. 1177, 387
HOVE, Oliver vom, 189, 313 n. 1513 et 1526, 387
HUDI, László, 196–199, 201, 319 n. 1609, 323 n. 1656 et 1662
HUGO, Victor, 25, 66, 229 n. 240, 231 n. 265

HUMBOLDT, Alexander von, 236 n. 327
HUMBOLDT, Wilhelm, 248 n. 522
HUNYADI, Jean, 19
HUNYADI, Mathias, roi de Hongrie, 19
HUSMANN, Maria, 191
HUSSERL, Edmund, 9, 214 n. 13, 215 n. 24
HUTTEN, Ulrich von, 250 n. 546
HUXLEY, Aldous, 275
HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 266 n. 821

I

IBSEN, 70, 93, 100, 122, 159, 160, 174, 248 n. 516, 260 n. 723 et 732, 293 n. 1228, 325 n. 1689, 411
IBSCH, Elrud, 215 n. 30, 398
IMRE, Zoltán, 403
INGARDEN, Roman, 91, 11, 12, 214 n. 14, 215 n. 19, 216 n. 41 et 45, 398
IONESCO, Eugène, 169, 312 n. 1494
IRALL, Elfriede, 186, 311 n. 1492
ISER, Wolfgang, 9, 10, 14, 214 n. 17, 215 n. 19, 217 n. 73, 399

J

JAEDICKE, Tom, 195, 317 n. 1586, 387
JAFFE, 261 n. 741
JÄGER, Georg, 13, 217 n. 62, 399
JÄRG, D., 184, 309 n. 1462 et 1468, 387
JAHN, Hans Henny, 232 n. 278
JANATSCHE, Helmut, 181, 182
JANCSÓ, Benedek, 238 n. 349, 394
JANNADIS, Fotis, 219 n. 104, 399
JANSSENS, Peter, 182, 308 n. 1445
JARAY, Hans, 280 n. 1045
JARRETY, Michel, 232 n. 275, 407
JASCHIK, Álmos, 142, 146
JAUNER, F., 90, 94, 97, 259 n. 708, 282 n. 1062
JAUSS, Hans Robert, 9–14, 214 n. 17 et 18, 215 n. 24, 25, 28 et 30, 217 n. 68 et 78, 327 n. 1710, 399
JOHNSON, Uwe, 299 n. 1315
JOHST, Hans, 150, 287 n. 1150
JÓKAI, Mór, 23, 27, 34, 57, 66, 84, 104, 113, 118, 147, 225 n. 170, 244 n. 454, 245 n. 469, 262 n. 749, 263 n. 766, 271 n. 903, 378

JOSEPH II de Habsbourg, 20–22, 223 n. 145, 224 n. 164
JÓSIKA, Miklós, 23, 27, 226 n. 190, 409
JOST, Hans Ulrich, 410
JÓZSEF, Attila, 195
JOYCE James, 40, 137, 232 n. 281, 279 n. 1026, 316 n. 1578, 387
JULIEN l'Apostat, 82, 293 n. 1229
JÜRGENS, Helmuth, 155, 156
JUHÁSZ László György, 237 n. 339, 394
JUNG, C.-G., 169
JUNG, J. 222 n. 135, 391
JUSTI, Frank, 257 n. 667 et 683, 258 n. 697, 387

K

KADELBURG, Gustav, 260 n. 729, 262 n. 747, 386
KAFKA, Franz, 29, 41, 54, 168, 241 n. 389 et 390, 299 n. 1315, 310 n. 1479, 380, 409
KAISER, Georg, 135, 277 n. 999, 280 n. 1039
KALEK, Heinrich, 286 n. 1126, 1132 et 1136, 387
KÁLLAY Miklós, 163
KÁLMÁN Emerich, 27, 195
KAMARE Stephan, 140, 281 n. 1045
KANN, Robert A., 410
KANT, Immanuel, 43–45, 48, 112, 235 n. 306, 309, 312 et 315, 236 n. 318, 380, 393, 413
KÁNTOR, Lajos, 300 n. 1322, 394
KARAJAN, Herbert von, 314 n. 1546
KARDEVÁN, Károly, 46, 377
KARDOS, L. et KÉRY, L., 239 n. 371, 381
KAREŞ, Milos, 274 n. 952
KÁRMÁN, József, 25, 221 n. 134
KÁRPÁTH, Ludwig, 133, 134, 276 n. 981
KÁRPÁTI, Aurél, 276 n. 981, 387
KASCHNITZ, Marie Luise, 232 n. 278
KASELOFSKY, W., 159, 174, 324 n. 1670, 379
KASSAI, Michaelis György, 243 n. 446
KASTNER-TRESCHER, /journaliste/, 188, 313 n. 1521, 387
KATONA, József, 24–26, 117, 268 n. 864, 272 n. 922
KATONA Ludwig, 143, 221 n. 134, 283 n. 1085, 403
KATSCHER, Romulus, 68, 71, 87, 88, 246 n. 489, 247 n. 491, 249 n. 526, 387
KAUER, Edmund, Th., 184, 310 n. 1476, 387
KAUFMANN, Hans, 170

KAZINCZY, Ferenc, 24, 221, n. 132 et 133, 223 n. 148
KEITER, Heinrich, 84, 254 n. 613, 410
KELLER, Gottfried, 77, 251 n. 562, 409
KELLER, Eugen, 162, 294 n. 1247
KELLERMANN, Bernhard, 299 n. 1319
KEMÉNY, Zsigmond, 23, 25
KENTER, Hans Dietrich, 151–154, 288 n. 1158, 1160 et 1165, 289 n. 1178
KEPLER, Johann, 32, 38, 41, 52, 55, 82, 111, 112, 150, 156, 187, 199, 233 n. 289, 238 n. 354, 239 n. 372, 266 n. 807, 287 n. 1147, 307 n. 1427, 315 n. 1561
KEREKES, Gábor, 221 n. 126, 403
KERÉNYI, Ferenc, 46, 229 n. 230, 230 n. 247 et 253, 231 n. 254, 233 n. 289, 234 n. 291, 235 n. 306, 237 n. 331, 339 et 346, 239 n. 370, 240 n. 382, 241 n. 392 et 395, 378, 405
KERESZTURY, Dezső, 182, 304 n. 1383, 387
KERMÓDE, Frank, 209, 325 n. 1685, 327 n. 1708
KERR, Alfred, 117, 268 n. 867, 403
KERTBÉNYI, Károly, 26, 64, 75, 78, 225 n. 173, 244 n. 452, 250 n. 554
KESSLER, Thomas H., 314 n. 1547
KESTING, Marianne, 298 n. 1305, 403
KETESEN, Uwe-Karsten, 287 n. 1151, 403
KIBÉDI VARGA, Sándor, 173, 302 n. 1352 et 1353, 394
KIEHN, Ute, 288 n. 1156, 403
KIENZL, Florian, 261 n. 742, 403
KILLY, Walter, 406
KINDERMANN, Heinz, 407
KINDLER (encyclopédie), 174, 194, 302 n. 1362, 405, 407
KISFALUDY, Károly, 24–26, 223 n. 149, 225 n. 170, 226 n. 188
KISFALUDY, Sándor, 24, 26, 223 n. 145 et 146
KISS, Endre, 410
KISS, Ibolya, L. 213
KISS, Judith, 232 n. 281, 237 n. 342, 412
KLABUND, alias Alfred Jenschke, 137, 144, 279 n. 1023, 284 n. 1093, 404, 407
KLANICZAY, Tibor, 404
KLEIN, Karl Kurt, 222 n. 136, 223 n. 146, 224 n. 167, 226 n. 187 et 189, 404
KLEIN, Michael, 218 n. 86, 320 n. 1620, 326 n. 1697, 397, 399
KLEMPERER, Viktor, 410
KLETTENHAMMER, Sieglinde, 218 n. 86, 310 n. 1479, 320 n. 1620, 326 n. 1697, 397, 399, 410
KLINGEBECK, Fritz, 135

KLÖPFER, Eugen, 151, 287 n. 1154, 288 n. 1160
 KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb, 24, 51, 196
 KLOTZ, Volker, 399
 KLUNKER, Heinz, 194, 316 n. 1578, 387
 KLUTMANN, Rudolf, 284 n. 1104, 285 n. 1115, 286 n. 1129, 387
 KNAUR (encyclopédie), 193, 407
 KNIEPERT, Ernie, 182
 KNITTEL, John, 297 n. 1287
 KOBER, Gustav, 100, 262 n. 760
 KOBER, Roland, 322 n. 1649, 387
 KOCH, Hans, 300 n. 1328, 410
 KODÁLY, Zoltán, 314 n. 1542
 KÖLCSEY, Ferenc, 230 n. 253
 KÖNYVES, Kálmán (roi de Hongrie), 220 n. 113
 KÖNYVES, Kálmán, 247 n. 493
 KÖRNER, Christian Gottfried, 26, 225 n. 175
 KÖRNER, Hermine, 113
 KÖRNER, Theodor Karl, 24
 KOHLUND, Eckehard, 161, 293 n. 1243
 KÓKAY, György, 410
 KOLBENHEYER, Erwin, 150, 287 n. 1150
 KOLBENHEYER, Soma, 243 n. 445
 KOLLER, Hildegard, 313 n. 1531
 KOLTAI, Tamás, 7, 142, 143, 149, 270 n. 895, 282 n. 1076, 283 n. 1078, 284 n. 1097, 286 n. 1139, 288 n. 1159 et 1166, 289 n. 1172, 290 n. 1184, 294 n. 1244, 1248 et 1252, 325 n. 1687, 384
 KOMÁROMI, Sándor, 223 n. 147, 242 n. 412, 412
 KONSTANTIN, Leopoldine, 126, 129 n. 930
 KONSTANTINOVIC, Zoran, 202, 220 n. 115, 323 n. 1660, 404
 KONT, G. J., 223 n. 153, 404
 KONT, Ignác, 143, 283 n. 1084
 KORMOS, Mártha, 172
 KORTMANN, Jörn-Udo, 5, 198–200, 319 n. 1618, 320 n. 1620, 1621 et 1622, 321 n. 1624, 1634, 1637, 324 n. 1675, 327 n. 1712
 KÓSA, László, 410
 KOSCH, Wilhelm, 407
 KOSSUTH, Lajos, 20, 29, 195, 220 n. 118, 227 n. 209, 211 et 212, 269 n. 882
 KOTH, Markus, 190, 314 n. 1540, 327 n. 1677, 394
 KOTSCHENREUTHER, Helmut, 195, 317 n. 1585, 387
 KOTTE, Andreas, 407
 KOTZEBUE, August von, 22, 25, 26, 225 n. 179y
 KRALIK, Richard, Ritter von Meyrswalden, 107, 108, 116, 254 m. 614, 264 n. 784 et 785, 265 n. 786, 381, 404, 410

KRAPP, Lorenz, 108, 265 n. 787, 788 et 789, 410
 KRASINSKI, Zygmunt, 242 n. 422
 KRAUS, Karl, 232 n. 278
 KRISTEVA, Julia, 15, 218 n. 90, 219 n. 91, 399
 KRIZSÁN, László, 253 n. 609, 412
 KROHN, Rüdiger, 317 n. 1587, 410
 KROPP, Otto, 290 n. 1195 et 1198, 291 n. 1210, 387
 KÜHN, Dieter, 196
 KÜSTER, O., 285 n. 1117, 286 n. 1122 et 1131, 387
 KUHNERT, Günter, 303 n. 1376
 KULCSÁR-SZABÓ, Ernő, 399
 KULCZICKY de WOLCZKO, Thekla, 276 n. 985, 281 n. 1053, 282 n. 1063, 404
 KUN, László, 26
 KUNSZERY, Gyula, 394
 KURTZBACH, Rosalie, 321 n. 1629, 387
 KÜHNEL, Jürgen, 353
 KYSER, Karl, 130, 275 n. 960 et 961

L

LÁBÁN Antal, 126, 273 n. 933
 LAMENNAIS, Félicité Robert de, 237 n. 339
 LANG, Alexander, 322 n. 1642, 412
 LANG, Fritz, 953, 289 n. 1170
 LANG, Ludwig, 143, 283 n. 1080 et 1081, 408
 LANGHOFF, Wolfgang, 177
 LARTHOMAS, Pierre, 399
 LASKE SCHÜLER, Else, 295 n. 1258
 LASSALLE, Ferdinand, 62, 249 n. 539
 LAUBE, Heinrich, 22, 75, 88, 92
 LÁZÁR, János, 221 n. 124
 LEBOIS, André, 43, 49, 53, 229 n. 233, 234 n. 304, 238 n. 360, 240 n. 381, 394
 LE BON, Gustav, 131, 275 n. 972
 LECHNER, Julius, von der Lech, 66, 67, 83, 104, 113, 115, 123, 147, 153, 154, 159, 190, 245 n. 469, 246 n. 474, 263 n. 765, 285 n. 1108, 289 n. 1179, 378, 379
 LEGLER, Gerhard, 155
 LEHÁR, Franz, 27, 141, 282 n. 1062
 LEHMANN, Josef, 73, 249 n. 543
 LEIXNER, Otto von, 404
 LENAU Nikolaus, 37, 165, 224 n. 159, 225 n. 186, 409

LÉON XIII, 70, 264 n. 784
 LEOPOLD Ier de Habsbourg, 19
 LE RIDER, Jacques, 221 n. 126, 324 n. 1676, 399, 403
 LESLIE-SPINKS, Jérémy, 198
 LESSING, Gotthold Ephraim, 22, 24, 25, 52, 70, 91, 222 n. 137, 239 n. 373
 LE TASSE, Torquato, 51, 53
 LEWITSCHNIGG, Heinrich von, 27, 225 n. 184
 LICHTENBERG, Georg, 236 n. 327
 LIENERT, M. G., 122
 LINDAU, Karl, 267 n. 837
 LINDAU, Paul, 91
 LINK, Hannelore, 10, 11, 216 n. 38, 11, 399
 LISZNYAI, Kálmán, 36
 LIST, Guido, 267 n. 837
 LISZT, Franz, 254 n. 619
 LOEW, W., 165 n. 816
 LORTZING, Albert, 141, 193, 315 n. 1564 et 1565
 LOTHAR Ernst, 135, 138, 141, 188, 280 n. 1039, 282 n. 1059
 LOTZE Dieter, 43, 44, 46, 47, 80–82, 107, 108, 111, 112, 179, 235 n. 306 et 307, 237 n. 332–334 et 336, 239 n. 365 et 366, 253 n. 591, 594, 599, 602 et 604, 264 n. 782, 265 n. 800 et 802, 306 n. 1415, 1416 et 1419, 316 n. 1571, 323 n. 1664, 394
 LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, 322 n. 1642, 1646 et 1648, 325 n. 1693, 327 n. 1713 et 1718, 404
 LUKÁCS, Ágnes, 199, 320 n. 1619
 LUKÁCS, György, 171, 251 n. 564, 300 n. 1323, 325 n. 1325 et 1327, 303 n. 1378, 387, 411
 LUKÁCS, Móric, 233 n. 289
 LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, 217 n. 63 et 81, 218 n. 81, 399
 LUXEMBURG, Rosa, 195

M

MACÉ-BARBIER, Nathalie, 400
 MAETERLINCK, Maurice, 139, 280 n. 1038
 MAILÁTH, Johann, 23, 26
 MAJOR, Tamás, 175, 176, 303 n. 1363
 MAKART, Hans, 126, 255 n. 630, 272 n. 924
 MANDELKOW, Karl Robert, 400
 MANN, Golo, 275 n. 968 et 970, 276 n. 975, 411
 MANN, Heinrich, 168, 294 n. 1257
 MANN, Klaus, 294 n. 1257

MANN, Thomas, 232 n. 278, 294 n. 1257, 295 n. 1258, 299 n. 1315, 302 n. 1356, 310 n. 1483
 MANNHEIM, Karl, 9, 22, 215 n. 24
 MAREN-GRISENBACH, Manon, 306 n. 1418, 408
 MÁRFFY, Károly, 129
 MARGENDORFF, Wolfgang, 7, 60, 150, 152, 153, 159, 160, 174, 179, 191, 242 n. 418, 287 n. 1152, 289 n. 1174, 291 n. 1201, 292 n. 1219 et 1228, 293 n. 1228 et 1230, 1232 et 1234, 300 n. 1330, 306 n. 1419, 388 n. 394
 MARIE -THERESE de Habsbourg, 19, 22, 273 n. 933
 MARIVAUX, Pierre, 25
 MÁRKUS, Emilie, 88
 MARLOWE, Christopher, 70, 118, 238 n. 355
 MARTINI, Fritz, 251 n. 565, 404
 MARTINOVICS, Ignác, 28, 226 n. 193, 228 n. 219
 MAUGHAM, Sommerset, 276 n. 986
 MAURUS FONTANA, Oskar, 136, 141, 278 n. 1016 et 1017, 280 n. 1034, 281 n. 1058, 287 n. 1143 et 1146, 388, 404
 MÁTÉ, Zsuzsanna, 43, 56, 235 n. 306 et 308, 241 n. 393, 413
 MAXIMILIEN II, roi de Bavière, 251 n. 575
 MAYER, Maria, 135, 277 n. 1004
 MAYER, Hans 300 n. 1325
 MAYN, Robert, 146
 MAYUZUMI, Toshiro, 314 n. 1547
 MEDNYÁNSZKY, Alois, baron de, 26
 MEGYERI, Sári, 118, 268 n. 866 et 867, 269 n. 870, 411
 MEHRING, Franz, 171, 300 n. 1325, 1328 et 1329, 410
 MEISSNER, Hans, 155
 MEISTER, Ernst, 181, 182
 MENZEL, Wolfgang, 251 n. 565 et 572
 MEREGALLI, Franco, 217 n. 65, 230 n. 245, 4000
 MERÉNYI, Oszkár, 240 n. 376, 394
 MEUER, Adolf, 291 n. 1200, 388
 MEUMANN, Max Alexander, 147, 284 n. 1107, 285 n. 1116 et 1119, 286 n. 1128 et 1141, 388
 MEYER, Wilhelm, 261 n. 744
 MEYER von WALDECK, (journaliste), 390
 MEYER (encyclopédie), 60, 105, 106, 120, 174, 175, 193, 242 n. 413, 253 n. 600, 264 n. 778, 302 n. 1356, 303 n. 1366, 408
 MEZEI, József, 394
 MICHAL, Robert, 157, 291 n. 1211
 MICHELET, Jules, 47
 MIKES, Ferenc, 388
 MILLER, Arthur 169

MILLÖCKER, Carl, 166, 282 n. 1062
MILTON, John, 51, 53, 61, 131, 239 n. 373, 275 n. 965
MITROVICS, Gyula, 228 n. 227, 411
MITTERBAUER, Helga, 217 n. 63, 399, 400
MÖDL, Martha, 191
MOHÁCSI, Jenő, 90, 114, 125–127, 129–135, 137, 142, 145–147, 149, 151–153, 161–163, 172, 176, 179, 180, 190, 199, 200, 213 n. 2, 255 n. 630, 256 n. 655, 267 n. 838, 272 n. 921, 925, 926 et 928, 273 n. 932 et 935, 274 n. 954, 276 n. 984, 277 n. 999 et 1000, 279 n. 1028 et 1029, 284 n. 1098, 1099, 1100 et 1102, 286 n. 1134 et 1137, 287 n. 1145, 303 n. 1371, 306 n. 1425, 318 n. 1599, 319 n. 1615, 378, 379, 388, 392, 394, 396
MOLESCHOTT, Jakob, 44, 236 n. 328, 237 n. 333
MOLENAR, Georg, 100, 103
MOLIÈRE, alias Jean-Baptiste Poquelin, 30, 221 n. 130, 221 n. 240, 413
MOLNÁR, Ferenc, 117, 140
MOLNÁR, György, 35, 230 n. 252, 402
MOLNÁR, Miklós, 220 n. 113, 411
MOMMSEN, Theodor, 250 n. 558
MONACO, Gian-Carlo del, 191, 192
MOOR, Karl, 92
MOOR, Thomas, 66
MÖRIKE, Eduard, 76
MORO, Aldo, 195
MORVAY, Győző, 66, 74, 75, 77, 78, 240 n. 376, 245 n. 471, 250 n. 552, 251 n. 560, 252 n. 579, 581 et 586, 253 n. 601, 394
MORVAY, István, 312 n. 1498, 388
MOZART, Wolfgang Amadeus, 141, 252 n. 587, 314 n. 1545 et 1546
MÜLLER, Barbara, 234 n. 291
MÜLLER, Heiner, 200, 321 n. 1640
MÜLLER, Moritz, 251 n. 574, 411
MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam, 113, 267 n. 828, 324 n. 1675, 403
MÜLLER-SEIDEL, Walter, 217 n. 62, 324 n. 1682, 399, 401
MUKAROWSKY, Jan, 214 n. 15
MÜNZ, Bernhard, 69, 70, 73, 247 n. 498 et 501, 248 n. 518, 250 n. 546, 394
MUSIL, Erich, 155, 156, 290 n. 1198, 291 n. 1201
MUSIL, Robert, 168, 299 n. 1315
MUSSET, Alfred de, 231 n. 265
MUSSOLINI, Benito, 140, 163, 294 n. 1253
MUTH, Karl, 266 n. 808
MYLIUS, Adolf, alias Adolf Laban, 89, 90, 92, 93, 99, 256 n. 651, 257 n. 676, 259 n. 720

N

NADLER, Josef, 171 n. 855, 269, 394
NAGL, J. W., cf. Castle 222 n. 144, 402
NAGY, Alajos, 172, 301 n. 1342, 394
NAGY, Imre, 171, 300 n. 1323
NÁMÉNYI, Lajos T., 74, 85, 249 n. 544, 250 n. 550 et 551, 254 n. 617, 394
NAUGRETTE, Catherine, 400
NEDDEN Otto. C. A. zur, 5, 159, 171, 172, 193, 292 n. 1224 et 1226, 293 n. 1228, 300 n. 1331, 301 n. 1333 et 1334, 393, 404
NEIDHARD, August, 267 n. 837
NÉMETH, Antal, 7, 86, 90, 126, 127, 136, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 155–163, 183, 213 n. 2, 4, 235 n. 305, 254 n. 622, 255 n. 627 et 629, 256 n. 655, 259 n. 707, 260 n. 723 et 726, 268 n. 857, 269 n. 872, 272 n. 927 et 928 273 n. 932, 274 n. 943 et 946, 277 n. 995, 278 n. 1014, 279 n. 1031, 282 n. 1074 et 1076, 285 n. 1120, 286 n. 1121 et 1134, 288 n. 1159, 291 n. 1201, t 293 n. 1228 et 1238, 294 n. 1244, 325 n. 1687, 390, 395
NÉMETH, G. Béla, 235 n. 305, 395, 410, 411
NEPOS, Cornelius, 233 n. 289
NESTOR (journaliste), 275 n. 958, 388
NEWTON, Isaac sir, 45, 237 n. 346
NEY, Klara, 66, 246 n. 475 et 478, 395
NIETZSCHE Friedrich, 47, 174, 175
NORDMANN Richard, alias Marianne Margarethe Langkammer, 74, 78
NOVACK Friedel, 161
NOVAK Leopold, 113
NOVALIS, 40, 233 n. 287, 381
NÜCHTERN Hans, 126, 127, 129, 130, 274 n. 942, 943 et 944

O

OBZYNA, G., 308 n. 1453 et 1457, 309 n. 1459 et 1461, 388
OEHLKE, Waldemar, 225 n. 181, 240 n. 472, 250 n. 558, 252 n. 580, 404
OLLES Helmut, 178, 305 n. 1395
OPITZ Theodor, 59–63, 73, 241 n. 401, 242 n. 409, 410, 415, et 417, 243 n. 431, 434, 437 et 442, 244 n. 450, 388
ORWELL George, 181, 188, 194, 313 n. 1516, 386
OSSIAN, alias OISIN, 23
OTTO, Alexander, 89, 92, 99, 257 n. 676, 259 n. 720
OVERMANN, Jakob, 112, 266 n. 809–811 et 822, 395

P

- PABLE, Elisabeth, 310 n. 1478 et 1482, 311 n. 1484, 388
 PALÁGYI, Menyhért, 140, 231 n. 254, 306 n. 1419, 395
 PALM, Kurt, 304 n. 1385, 309 n. 1465, 404
 PAULAY, Ede, 65, 68, 85–89, 91, 241 n. 394, 242 n. 419, 245 n. 461, 254 n. 624, 255 n. 630, 378, 404
 PAVIS, Patrice, 12, 13, 37, 216 n. 53, 55 et 58–60, 217 n. 66, 231 n. 262, 322 n. 1654, 323 n. 1659, 327 n. 1716, 400, 404, 408
 PÁZMÁNY, Péter, 20
 PENZOLD, Günther, 172
 PERTEN, Hans Anselm, 176
 PÉTER, László, 254 n. 624, 408
 PETERS, Otto, 290 n. 1189, 388
 PETŐFI, Sándor, 23, 27, 36, 57, 59, 61, 62, 65, 66, 213 n. 3, 223 n. 147, 225 n. 170 et 186, 228 n. 223, 230 n. 254, 244 n. 454, 269 n. 874, 412
 PÉTRONE, alias Caius Petronius Arbiter, 70
 PEZOLD, Klaus, 297 n. 1287, 404
 PFEIFFER, Arthur, 271 n. 914, 404
 PICHLER, Alois, 107, 108, 264 n. 780, 411
 PIÉGAY-GROS, Nathalie, 218 n. 90, 219 n. 92, 94 et 100, 234 n. 293, 238 n. 347, 239 n. 364, 240 n. 385, 323 n. 1669, 400
 PIERENKÄMPFER, Maria, 155, 156, 290 n. 1198, 291 n. 1201
 PILOTY Karl Theodor, 120, 270 n. 888
 PINDARE, 70
 PINOCHET, Augusto, 195
 PLANER, Eugen, 67, 68, 246 n. 482 et 483, 378
 PLANING, Ottokar, 155
 PLATEN-HALLERMÜNDE, August von, 66, 245 n. 472
 PLATON, 46, 236 n. 324 et 325, 381, 409
 PLENZDORF, Ulrich, 189
 PODMANICZKY, Katalin, 114, 214 n. 11, 267 n. 839, 282 n. 1070, 395
 PÖRKSEN, Uwe, 232 n. 278 et 279, 400
 POLLINI, Bernhard, 89–91, 94, 256 n. 658
 POLTERMANN, Andreas, 15, 218 n. 84 et 88, 231 n. 256, 397, 400, 401
 PONGS, H., 217 n. 915, 272 n. 919, 411
 POP, J. 266 n. 818
 PRAZMOWSKA, Teresa, 83
 PRAZNOVSZKY, Mihály, 213 n. 3, 231 n. 255, 241 n. 404, 307 n. 1439, 395, 413
 PRICE, L. M., 9, 214 n. 14

- PRÖHLE, Vilma, 238 n. 349, 395
 PROUST Marcel, 16, 137
 PROUST, William, 236 n. 327
 PRUNER, Michel, 11, 216 n. 50, 400
 PUCCINI, Giacomo, 141
 PUKÁNSZKY, Béla, 222 n. 137, 224 n. 161, 403, 409, 411
 PUKÁNSZKY-KÁDÁR, Jolantka, 404

Q

- QUADFLIEG, Wil, 172, 301 n. 1339

R

- RACINE, Jean Baptiste, 38, 254 n. 624, 322 n. 1642, 412
 RADÓ, György, 5, 7, 57, 65–67, 104, 158, 159, 172, 213 n. 2 et 9, 227 n. 207, 244 n. 452, 245 n. 464 et 467, 272 n. 923, 274 n. 952, 288 n. 1164 et 1168, 292 n. 1218, 294 n. 1248, 301 n. 1340 et 1345, 312 n. 1499, 388, 395
 RAIMUND, Ferdinand, 244 n. 159
 RÁKÓCZI, Ferenc Ier, 221 n. 123
 RÁKÓCZI, Ferenc II, 19, 223 n. 151, 228 n. 219
 RALPH, Hanna, 130, 197 n. 960
 RANKE, Wolfgang, 400
 RÁNKI, György, 314 n. 1542, 390
 RAUPACH, Ernst, 224 n. 159
 RAVOUX-RALLO, Elisabeth, 400
 RAYMOND, Fred, 166
 RECLAM, Philipp, junior, 245 n. 469, 249 n. 542
 RECTOR, Franz, 157, 291 n. 1206 et 1211, 388
 REGER, Max, 254 n. 619
 REIMANN Aribert, 314 n. 1547
 REINHARD, Piroska, 96, 386
 REINHARDT, Max, 117, 118, 121, 126, 131, 134, 140, 143, 150, 151, 162, 178, 193, 268 n. 862, 863, 865 et 868, 269 n. 873, 270 n. 891, 273 n. 930 et 932, 274 n. 944 et 953, 280 n. 1044, 282 n. 1059, 283 n. 1087, 285 n. 1109, 287 n. 1144, 1153 et 1154, 289 n. 1070, 305 n. 1404, 309 n. 1469, 315 n. 1560, 402, 404, 405
 REISENHOFER, Maria, 100
 REITER, Wolfgang, 322 n. 1642, 388
 REITTER PODHRADSZKY, Elsa, 158, 159, 172, 191, 292 n. 1216 et 1221, 314 n. 1551, 379
 RESPIGHI, Ottorino, 146

REB, Sabine, 151
 REUCKER, Alfred, 121, 122
 RÉVAY, József, 299 n. 1321, 395
 RICHARD, Roger, 167, 298 n. 1298, 380
 RICHTER, Eugen, 381
 RICHTER, Ludwig, 316 n. 1572, 408
 RICOEUR, Paul, 214 n. 17, 215 n. 21 et 27, 216 n. 35, 217 n. 67 et 71,
 325 n. 1684, 327 n. 1711, 400
 RIEDL, Frigyes, 119, 269 n. 879, 395
 RIEMENSCHNEIDER, Tillmann, 156, 290 n. 1196
 RIESER, Ferdinand, 295 n. 1260
 RIFFATERRE, Michael, 16, 216 n. 33, 219 n. 96, 238 n. 348, 400
 RINKE, Moritz, 322 n. 1641
 RINNER, F., 220 n. 115, 221 n. 126, 323 n. 1660, 324 n. 1676, 393, 403,
 404
 RISCHBIETER, Henning, 284 n. 1093 et 1096, 287 n. 1150, 288 n.
 1157, 405
 RISMONDO, Piero, 183, 184, 309 n. 1463, 1466 et 1467, 310 n. 1474,
 388
 RISTIC, Ljubisa, 194–196, 198, 201, 319 n. 1609
 RODOLPHE de Habsbourg, 32, 41, 182
 ROCEK, Roman, 186
 RÖBBELING, Hermann, 134–136, 138–141, 145, 146, 148, 178,
 180, 276 n. 985 et 988, 277 n. 991, 993 et 1000, 282 n. 1068, 304
 n. 1382, 388, 404
 RÖKK, Marika, 297 n. 1289
 RÖSSLER, H., 408
 ROESSLER, Peter, 304 n. 1386, 310 n. 1471, 405
 ROGGE, F. W., 411
 ROGGE, Lola, 146
 ROGGE, Walter, 389
 ROMMEL, Otto, 178
 RONSARD, Pierre de, 254 n. 624
 RONZIER, Rolf, 193, 315 n. 1562, 389
 ROOS, Richard, 249 n. 529 et 540, 411
 ROSENTHAL Samuel, 222 n. 142 et 143
 ROSSBACH, Nikola, 248 n. 516, 411
 ROSSINI, Gioacchino, 240 n. 382
 ROTT, Adolf, 178, 305 n. 1408, 405
 ROSTAND, Edmond, 140, 277 n. 993
 ROUBIN, J.-J., 405
 ROUSSEAU, Jean- Jacques, 21, 25, 237 n. 346

ROUSSELOT, Jean, 234 n. 302, 235 n. 311 et 313, 236 n. 316 et
 319, 237 n. 330, 337, 340 et 343, 239 n. 374, 240 n. 379, 241 n.
 388, 266 n. 805, 286 n. 1138, 298 n. 1297, 315 n. 1555, 380
 ROUVEL, Otto, 155, 156, 292 n. 1198, 291 n. 1201
 RÓZSA, Mária, 221 n. 127, 250 n. 554, 411, 413
 RÜHMKORF, Peter, 196
 RUHRMANN, Manfred, 232 n. 278
 RYNGAERT, Jean-Pierre, 408

S

SACHER-MASOCH, Leopold, 649 n. 543
 SACHS, Hans, 70, 225 n. 176
 SAGAN, C., 48
 SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, 25
 SALDA, F. X., 214 n. 14
 SALLAY-GÜNTLER, Karl, 162
 SALMHOFER, Franz, 135, 136, 278 n. 1005, 1015 et 1017
 SALTEN, Felix, 141, 279 n. 1028 et 1030, 280 n. 1035, 389
 SAND, Georges, 29
 SANTERRE-SARKANY Stéphane, 219 n. 111, 400
 SANTNER Inge, 188, 302 n. 1346 et 1348, 313 n. 1516, 1520 et 1530,
 316 n. 1576, 389
 SAPHIR, Gottlieb Moritz, 22, 252 n. 577
 SARDOU, Michel, 101, 254 n. 624, 261 n. 741
 SARTRE, Jean-Paul, 184
 SAS, Andor, 395
 SASSMANN, Hans, 141, 278 n. 1006, 279 n. 1033, 389
 SAUTER, Paul, 66
 SCHACK, Adolf, Graf von, 79–81, 84, 93, 252 n. 590, 253 n.
 592, 595, 596 et 598, 326 n. 1693, 381, 392, 410, 411
 SCHÄFER, Andreas, 319 n. 1606, 389
 SCHÄFER, Hans Joachim, 192
 SCHAEFER, Hans Joachim, 315 n. 1556, 389
 SCHAPER, Rüdiger, 195, 198, 316 n. 1584, 319 n. 1609 et 1613, 389
 SCHAUKAL, Richard, 178, 304 n. 1390
 SCHEDIUS, Ludwig von, 224 n. 164
 SCHENK, Wolfgang, 191
 SCHERR, Johannes, 74–77, 119, 143, 250 n. 551, 251 n. 568,
 571 et 574, 283 n. 1080 et 1081, 408, 411
 SCHIEDER, Theodor, 411

SCHILLER, Friedrich, 14, 155, 22, 24, 25, 40, 70, 82, 86, 91, 139, 147, 163, 169, 217 n. 79, 225 n. 175, 233 n. 286, 239 n. 369, 250 n. 546, 281 n. 1055, 381

405 SCHLACHTER, Wolfgang, 175, 184, 302 n. 1361 et 1362, 310 n. 1472,

SCHLAF, Johannes, 116

SCHLANGER, Judith, 15, 206, 208, 218 n. 83, 240 n. 387, 324 n. 1681, 325 n. 1685, 326 n. 1695 et 1699, 327 n. 1706 et 1708, 400

SCHLEGEL, Friedrich, 223 n. 146, 224 n. 167

SCHLEGEL, Johann Elias, 22, 24

SCHLÖSSER, Rainer, 147

SCHMELING, Manfred, 326 n. 1696, 327 n. 1717, 398, 401

SCHMERLING, Anton, Ritter von, 228 n. 220

SCHMID, /comédien/ 113, 267 n. 831

SCHMIDT, Siegfried J., 401

SCHMIDT, Willi, 151

SCHMIDT-MÜHLISCH, Lothar, 319 n. 1612, 389

SCHMITZ, Oskar A. H., 178, 304 n. 1391

SCHNEEBELEI, Robert, 270 n. 896, 411

SCHNEEBERGER, Nándor, 389

SCHNEIDER, H., 405

SCHNITZLER, Arthur, 116, 232 n. 278

SCHÖDL, Günter, 411

SCHÖFFER, C. H., 105, 264 n. 771, 324 n. 1670, 378

SCHÖNEWOLF, Karl, Dr., 286 n. 389

SCHÖNTHAN, Franz, 261 n. 741

SCHOEPS, Karl-Heinz, 405

SCHOPENHAUER, Arthur, 69, 71–73, 106, 118–120, 144, 247 n. 499, 248 n. 523, 249 n. 527, 529 et 540, 251 n. 574, 269 n. 887, 411

389 SCHREIBER, Gabriele, 322 n. 1642, 412

SCHREYVOGL, Friedrich, 184, 308 n. 1458, 309 n. 1469, 310 n. 1470,

SCHRÖDER, Hans, 243 n. 427, 408

SCHRÖDER, Julia, 319 n. 1616, 389

SCHRÖTER, Johann, 236 n. 327

SCHUBERT, Franz, 141

SCHÜRMAN, Martina, 321 n. 1627, 389

SCHULZ, Friedrich Ernst, 174, 292 n. 1222, 408

SCHULZE, Winfried, 15, 218 n. 87, 401

SCHUSCHNIGG, Kurt, Edler von, 135

SCHÜSSELEDER, Elfriede, 187

SCHÜTT, Hans-Dieter, 322 n. 1651, 389

SCHWARZ, Gerhard, 157, 291 n. 1212, 389

SCHWARZ, Heinz Wilhelm, 186, 311 n. 1490 et 1492

SCHWARZ-BOSTUNITSCH, Gregor, 290 n. 1183, 389

SCHWENGLER, Arnold H., 161, 162, 293 n. 1241, 294 n. 1251, 297 n. 1287, 390

SCHWICKER Johann Heinrich, 84, 143, 254 n. 611, 262 n. 749, 405

SCHWITZKE, Heinz, 292 n. 1312, 405

SCOTT, Walter, 23, 250 n. 559

SEBESTYÉN György, 5, 177, 186–188, 190, 199, 202, 288 n. 1167, 311 n. 1485, 1486 et 1488, 312 n. 1508, 313 n. 1519, 319 n. 1615, 379, 386, 391

SEBESTYÉN, Karl, 135

SEGHES, Anna, 168, 298 n. 1302

SEIDL, Johann Gabriel, 23

SEIFERT, Josef Leo, 141, 282 n. 1065, 381

SENFT, Gerhard, 182, 308 n. 1446

SHAKESPEARE, William, 25, 30, 34, 42, 71, 121, 166, 242 n. 161, 229 n. 240, 254 n. 620, 268 n. 867, 320 n. 1618, 321 n. 1640, 412

SHAW, Bernhard G., 166

SHELLEY, Percy Bysshe, 52, 53, 131, 239 n. 371, 240 n. 376, 275 n. 965, 381, 394

SICHEL, W., 89

SIEBENLIST, Josef, 65, 66, 68–72, 245 n. 462, 378

SIEBENLIST, August, 247 n. 492, 499, 503 et 508, 248 n. 511–514, 516 et 524, 249 n. 528 et 535, 254 n. 615, 396

SIGISMOND de Luxembourg, 19

SILBERSTEIN, Adolf, 71, 72, 242 n. 419, 245 n. 460, 249 n. 527, 390

SIMÁNYI, Tibor, 173, 181, 307 n. 1437, 396

SIMON, Tina, 401

SIMONS, Rainer, 113, 324 n. 1675

SKLOVSKY, S., 48

SLABBERT, Wicus, 191

SMITH, Adam, 46

SMITH, Martine, 5

SÓTÉR, István, 46, 396

SONTHEIMER, Kurt, 206, 324 n. 1682, 401

SPALINGER, Adolf, 161, 165, 296 n. 1278

SPENGLER, Oswald, 127, 131, 132, 138, 169

SPIELHAGEN, Friedrich, 74, 78, 250 n. 550, 252 n. 584 et 585

SPLÉNYI, barons de, 58

SPONER, Andor, 66–68, 70, 83, 106, 151, 154, 156, 245 n. 468, 248 n. 517, 264 n. 779, 267 n. 834, 288 n. 1163, 290 n. 1182, 378, 379, 396

SPOSCHILL, Johann, 240 n. 382

STAHL, Leopold, 151–153, 155, 159, 288 n. 1163, 289 n. 1179 et 1180, 292 n. 1216 et 1225, 379
 STAMPFEL, C., 245 n. 462, 249 n. 542, 378
 STANISLAWSKY, Konstantin S., 176
 STAUD, Géza, 117, 268 n. 865 et 868, 402, 405
 STEIGER, Eduard von, 161
 STEIN, Peter, 200, 201, 254 n. 610, 322 n. 1642, 412
 STEIN, V. A., 83
 STEINDL, Michael, 5, 199, 200, 320 n. 1623, 321 n. 1633 et 1635, 323 n. 1663
 STEINECKE, Wolfgang, 290 n. 1199, 390
 STEINER, Rudolf, 122, 154, 285 n. 1109
 STIELLY, Charles, 222 n. 143
 STIER, G., 75
 STIFTER, Adalbert, 23, 26, 222 n. 136
 STIGLER, E., 405
 STORM, Theodor, 74, 77, 78, 409
 STOVİK, V., 83
 STRÄTER, Lothar, 188, 312 n. 1500, 313 n. 1514 et 1516, 390
 STRAUSS, David Friedrich, 71, 76
 STRAUSS, Johann fils, 27, 141, 282 n. 1062
 STRAUSS, Richard, 121, 254 n. 619, 283 n. 1087, 314 n. 1545
 STEMPEL, Wolf-Dietrich, 401
 STRELKA, Josef, 178, 305 n. 1396
 STRESTIK, Maximilian, 199
 STRICKELBERGER, Emmanuel, 297 n. 1287
 STRIEBEK, /comédien/, 113, 267 n. 831
 STRIKER, Sándor, 235 n. 306, 396
 STRINDBERG, August, 93, 135, 232 n. 278, 280 n. 1039
 STUCKENSCHMID, H. H., 314 n. 1542, 390
 SUBERT, (directeur de théâtre), 99, 260 n. 725
 SUCHY, Nikolas, 281 n. 1048
 SUCHY, Viktor, 299 n. 1310, 305 n. 1409, 306 n. 1423, 405
 SUDERMANN, Hermann, 70, 116, 247 n. 510, 267 n. 837
 SUE, Eugène, 225 n. 184
 SUTTER, Sonja, 182, 183, 308 n. 1448
 SZABÓNÉ, Nyuli Valéria, 396
 SZALAY, Mihály, 238 n. 349, 396
 SZÁSZ, Károly, 34–36, 52, 229 n. 239 et 240, 230 n. 242, 390, 396
 SZÉCHENYI, István, comte de, 20, 230 n. 253
 SZEGEDY-MASZÁK, Mihály, 385, 396, 401
 SZÉKELY, György, 269 n. 860, 405
 SZERB, Antal, 224 n. 163, 228 n. 216, 405

SZIGLIGETI, Ede, 24, 25, 223 n. 150, 224 n. 159
 SZINNYEI, Franz, 143, 221 n. 134, 283 n. 1085, 403
 SZINNYEI, József, sen., 396
 SZONTAGH, Pál, 31, 221 n. 200
 SZÜCSI, József, 238 n. 360, 396
 SYBEL, Heinrich von, 252 n. 575

T

TANCRÈDE, 32, 38, 48, 50, 156, 232 n. 270, 240 n. 379 et 382, 290 n. 1198
 TCHEKHOV, Anton, 269 n. 874
 TENNYSON, Albert, 317 n. 1589
 TEZLA, A., 377
 THEENS, Karl, 405
 THIBAUDET, Abert, 11, 216 n. 44, 321 n. 1632, 401
 THIESSEN, Gertrud, 285 n. 1120, 390
 THÖKÖLY, Imre, 228 n. 219
 THURN, Hans, 172, 174, 196, 301 n. 1336 et 1337, 317 n. 1591, 318 n. 1593 et 1594, 319 n. 1615, 386
 TIECK, Ludwig, 26, 75
 TODOROV, Tzvetan, 401
 TÖPFFER, Rodolphe, 224 n. 159
 TOLDY, Ferenc, alias Franz Schedel, 26, 225 n. 172
 TOLNAI, Vilmos, 238 n. 346, 396
 TOMERIUS, Lorenz, 197, 319 n. 1607 et 1610, 390
 TORBERG, Friedrich 177
 TORÓ, Tibor, 237 n. 345, 413
 TÓTH, Imre, 269 n. 871
 TOURGUÉNIEV, Ivan, 269 n. 874
 TOURNIER, Michel, 322 n. 1643
 TRATTNER, Johann Thomas, 221 n. 125
 TRAVERS-Podmaniczky, Katalin, 114, 214 n. 11, 267 n. 839, 282 n. 1070, 395
 TREITSCHKE, Heinrich, 250 n. 558
 TRESSLER, Otto, 135, 277 n. 1003
 TRILSE, Christophe, 303 n. 1377, 408
 TROJAN Alexander, 182, 308 n. 1449
 TROTSKI, Léon, 195
 TURBET-DELOF, Guy, 221 n. 130, 413

U

UBERSFELD, Anne, 11, 216 n. 49, 325 n. 1693, 401
UHLAND, Ludwig, 66
UJVÁRI, Hedwig, 413
UMBACH, Peter, 187
ULLMANN, Ludwig, 278 n. 1013, 390
ULRICH, Helmuth, 176, 303 n. 1375, 390
URZIDILL, Johannes, 177

V

VAJDA, János, 145
VARGA, Mátyás, 175, 303 n. 1365
VAUTIER, G., 379
VECCE, Carlo, 412
VELICS, László, 129, 142
VERDI, Giuseppe, 141
VICO, Giambattista, 47
VISCHER, Friedrich Theodor, 74–77, 84, 118, 250 n. 550, 251 n. 563, 565 et 572, 412
VITÉZ, Antoine, 322 n. 1642 et 1643
VODICKA, Felix, 214 n. 14 et 15, 216 n. 43 et 46, 401
VOGL, Johann Nepomuk, 26
VOGLER, Karl- Michael, 186, 311 n. 1491
VOINOVICH, Géza, 7, 46, 114, 135, 147, 179, 213 n. 2, 230 n. 254, 240 n. 376, 255 n. 630, 256 n. 655, 267 n. 838, 396
VOLTAIRE, alias François Marie Arouet, 221 n. 124 et 240 n. 382
VORMWEG, Heinrich, 298 n. 1306, 299 n. 1307, 405
VÖRÖSMARTY, Mihály, 23, 25, 67, 76, 223 n. 148, 230 n. 253, 272 n. 922
VRCHLICKY, Jaroslav, 83, 253 n. 606

W

WÄLTERLIN, Oskar, 165, 296 n. 1279
WAGNER, Richard, 40, 48, 70, 75, 141, 160, 165, 233 n. 285, 240 n. 380, 246 n. 483, 254 n. 619, 264, n. 785, 281 n. 1045, 282 n. 1073, 287 n. 1142, 398
WAHL, Gerhard, 178, 181, 305 n. 1400 et 1402, 311 n. 1487, 390
WAHREN, Karl Heinz, 314 n. 1547
WALDAPFEL, József, 171, 181, 236 n. 321, 300 n. 1329, 303 n. 1368 et 1378, 396

WALLIS, A., 266 n. 813
WALLNER, Rudolf, 126
WALSER, Martin, 299 n. 1315
WALTER, Achim, 401
WALTER, Otto, 181
WARNING, Rainer, 401
WEBER, Karl Julius, 233 n. 289, 238 n. 346, 241 n. 392, 244 n. 447, 279 n. 1023
WEBER, Rolf, 412
WEDEKIND, Franz, 232 n. 278
WEDEL, Dieter, 200, 322 n. 1641
WEIGEL, Hans, 177
WEIB, Julian, 59, 242 n. 407, 245 n. 465 et 470, 247 n. 495, 248 n. 519 et 520, 249 n. 531, 273 n. 923
WEISS, Walter, 305 n. 1398, 405
WEISSE, Arnold, Dr. 92, 93, 256 n. 658, 257 n. 668, 672, 676 et 680, 390
WEITZER, Andreas, 313 n. 1522, 390
WENDLAND, Jens, 192, 315 n. 1560, 390
WENGRAF, Edmund, 95, 98, 99, 258 n. 694 et 698, 259 n. 709, 713, 716 et 718, 391
WENSFERT, Julius, 243 n. 427, 408
WERNER, Michael, 12, 217 n. 64, 398
WETTSTEIN, von Westersheim, 162
WETZEL, Johannes, 319 n. 1606, 391
WICKENBURG, Erik, Graf von, 173, 302 n. 1346, 309 n. 1460, 391
WIEGLER, Paul, 120, 270 n. 889, 408
WIELAND, Christophe Martin, 24
WIESEN, Franz, 222 n. 142
WIGAND, Otto, 66, 249 n. 542
WILCKE, Joachim, 100, 101, 260 n. 730, 261 n. 736, 741, 743, 745, 405
WILBRANDT, Adolf, 74, 77, 81–83, 87, 88, 139 253 n. 603, 255 n. 632, 635, 637, 639, 644, 646, 256 n. 652, 259 n. 705, 261 n. 741, 326 n. 1693, 410
WILDENBRUCH, Ernst, 91
WILDER, Thornton, 166
WILDGANS, Anton, 178, 276 n. 987, 304 n. 1392
WILHELM, Julius, 267 n. 837
WILPERT, Gero von, 175, 408
WINDISCH, Karl Gottlieb, 221 n. 129
WOCHINZ, Herbert, 186, 312 n. 1494
WOESTER, Heinz, 142, 181, 282 n. 1069

WOLF, Maria, 141, 282 n. 1064
WOLFF, Christian Freiherr von, 21, 221 n. 124
WÜSTENHAGEN, Karl, 145, 146, 284 n. 1096, 391
WÜTHRICH, Werner, 295 n. 1264, 405
WUNENBURGER, Jean-Jacques, 272 n. 917, 412
WURZBACH Constant von, 64, 120, 244 n. 455 et 456, 245 n. 458, 409

Z

ZABEL Eugen, 105, 115, 262 n. 751 et 756, 264 n. 775, 267 n. 850 et 851, 326 n. 1694, 396
ZABEL-KOPPEL, 261 n. 741
ZEDLITZ, Joseph von, 26
ZEIDLER, Jakob, cf. CASTLE 222 n. 144, 402
ZELGER-VOGT, Marianne, 270 n. 898, 271 n. 905, 406
ZESKA, Philipp, 273 n. 932, 293 n. 1237
ZICHY, Mihály, 94
ZILAHY, Károly, 35, 230 n. 244, 381, 391
ZIMMERMANN, Udo, 314 n. 1547
ZUCKMAYER, Carl, 177, 304 n. 1386
ZWEIG, Arnold, 168, 298 n. 1302
ZWEIG, Stefan, 168, 283 n. 1087, 294 n. 1257, 298 n. 1303

SUMMARY

The Tragedy of Man by Imre Madách, was published in 1851, and was immediately considered by the Hungarian elite to be a national masterpiece, on the same scale as Goethe's Faust. The play received world-wide acclaim. However, its reception in the German speaking world was particularly favourable, both in quality, and in its duration. The aim of the present study is to discover the reasons for this phenomenon. Our investigations concern the period situated between two significant dates: 1862, the year of the first German review of the Tragedy, and 2003, when the penultimate production of the play was broadcast in Germany. The subject of this thesis is transdisciplinary. Through its interest in the circulation of a text between two linguistic areas, Hungarian and German, it pertains to comparative historiography and intercultural studies. Furthermore, the study comes within the realm of comparative reception through the necessity of exploring three different social and historic contexts: those of Germany, Austria, and German-speaking Switzerland. On the methodological level, our research is reliant on the works of W. Iser and H. R. Jauss, the main leaders of the School of Constance, who consider the relationship between a literary work and its readers as a dialogue. Moreover, as The Tragedy of Man is a theatrical work, we refer to the more recent studies about the reception of dramatic texts conducted by A. Ubersfeld. Lastly, in studying the manner in which a Hungarian work was received into the German speaking world, we are inspired by the research concerning cultural transfers initiated by M. Espagne and M. Werner.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

1. Objet de la recherche	7
2. Situation de la recherche	7
3. Problématique	8
4. Méthodologie	9
5. Plan de la thèse	17

CHAPITRE I IMRE MADÁCH ET SON TEMPS

I.1 Aperçu de l'histoire hongroise	19
I.2 Les langues en Hongrie	20
I.3 La vie littéraire en Hongrie (1820–1860)	22
I.3.1 La littérature allemande	22
I.3.2 La littérature hongroise	23
I.3.3 La réception des littératures étrangères	24
I.3.4 L'image de la Hongrie et de sa littérature dans l'espace germanophone	25
I.3.5 Bilan	27
I.4 Imre Madách (1823–1864): biographie et conceptions esthétiques	28

CHAPITRE II LA TRAGÉDIE DE L'HOMME (1862)

II.1 Genèse, action et structure dramatique	31
II.2 La réception immédiate de la <i>Tragédie</i> en Hongrie	32
II.3 Un chef d'œuvre complexe, inclassable et incommensurable	37
II.3.1 Un poème dramatique, genre hétérodoxe	37
II.3.2 Un mystère <i>sui generis</i>	39
II.3.3 Un poème d'humanité	40
II.3.4 Une œuvre d'art total	40
II.3.5 Un texte réaliste et symboliste	40
II.4 Une œuvre difficile d'accès	42
II.4.1 L'intertextualité philosophique et scientifique	42
II.4.2 L'intertextualité littéraire	48
II.4.3 Une œuvre contradictoire	54

CHAPITRE III L'ACCUEIL DE LA TRAGÉDIE PAR LES LECTEURS DE LANGUE ALLEMANDE (1862–1892)

III.1 Les premières traductions et recensions (1862–1885)	57
---	----

III.2 Les signes avant-coureurs d'une la carrière théâtrale en langue allemande (1888–1892)	65
III.3 Des écrivains germanophones face à la <i>Tragédie</i> (1865–1892). Réactions anecdotiques ou significatives ?	74
III.4 Des traces de réception productive en Allemagne	79

CHAPITRE IV LES PREMIÈRES ADAPTATIONS THÉÂTRALES DANS L'ESPACE GERMANOPHONE (1892–1893)

IV.1 Deux projets de mise en scène	85
IV.1.1 <i>Hoftheater</i> de Meiningen (1888)	85
IV.1.2 <i>Burgtheater</i> de Vienne (1888)	87
IV.2 La première représentation sur une scène allemande : Hambourg, <i>Stadttheater</i> (1892)	89
IV.3 Vienne, <i>Austellungstheater</i> (1892)	94
IV.4 Berlin, <i>Lessingtheater</i> (1893)	100
IV.5 Epilogue	105

CHAPITRE V AU CREUX DE LA VAGUE (1896–1916)

V.1 L'hostilité des milieux catholiques	107
V.2 Une tentative d'exhumation à Vienne (1903)	113
V.3 Un projet de mise en scène à Berlin (1910)	117
V.4 La <i>Tragédie</i> sous les griffes des historiens de la littérature	118
V.5 Une incursion dans l'aire culturelle germanophone de la Suisse : Zurich (1916)	120
V.6 Epilogue	122

CHAPITRE VI REDÉCOUVERTE DE LA TRAGÉDIE DANS LES ANNÉES 1930

VI.1 La radio au secours de la <i>Tragédie</i> en Autriche et en Allemagne sous la République de Weimar (1930–31)	124
VI.1.1 La naissance d'un nouveau média	124
VI.1.2 Radio Vienne (1930)	126
VI.1.3 Radio Munich (1931)	129
VI.2 La <i>Tragédie</i> à la reconquête de la scène	133
VI.2.1 Vienne, <i>Burgtheater</i> (1934)	133
VI.2.2 Un projet munichois (1931–1934)	142
VI.3 Amorce d'une canonisation de la <i>Tragédie</i>	143

CHAPITRE VII LA TRAGÉDIE EN ALLEMAGNE NATIONAL-SOCIALISTE ET EN SUISSE (1937–1943)

VII.1 Hambourg, <i>Städtische Bühnen</i> (1937)	145
VII.2 Berlin, <i>Volksbühne</i> (1939)	151
VII.3 Francfort-sur-le-Main, <i>Schauspielhaus</i> (1940)	155
VII.4 Bilan des représentations dans l'Allemagne national-socialiste	158
VII.5 L'épilogue des mises en scène allemandes : Berne, <i>Stadttheater</i> (1943)	161

CHAPITRE VIII APRÈS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE : TENTATIVES INFRUCTUEUSES DANS LES DEUX ALLEMAGNES, REDÉCOUVERTE EN AUTRICHE

VIII.1 Période de refus expiatoire dans les deux Allemagnes	168
VIII.2 Tentatives de réception en République fédérale d'Allemagne (1956–1975)	171
VIII.3 Tentatives de réception en République démocratique allemande (1961–1977)	175
VIII.4 Redécouverte de Madách en Autriche (1956–1970)	177

CHAPITRE IX 1981–2003 : VERS UN AUTHENTIQUE REGAIN D'INTÉRÊT ?

IX.1 Une nouvelle vague de réception en Autriche (1982–1998)	186
IX.1.1 Klagenfurt, <i>Stadttheater</i> (1983)	186
IX.2 La réception en Allemagne (1981–2003)	190
IX.2.1 Kassel, <i>Staatstheater</i> (1981)	190
IX.2.2 Des adaptations étrangères en tournée	194
IX.2.2.1 Berlin (1988)	194
IX.2.2.2 Berlin et Münster (1999), Bâle et Bonn (2000)	198
IX.2.3 Essen, Casa Nova (2002)	198

CONCLUSION GÉNÉRALE

NOTES

ANNEXES	329
Annexe n° 1: Photographie d'Imre Madách (1860)	331
Annexe n° 2: Programme de la représentation de Hambourg (1892)	332
Annexe n° 3: Suite du programme de Hambourg	333

Annexes n° 4 et 5: Deux parmi les douze tableaux formant l'arrière-plan des scènes, celui de Rome et du Paradis (Hambourg, 1892)	334
Annexes n° 6 et 7: Agathe Barsescu incarnant Eve dans le tableau du Paradis et dans celui de Paris	335
Annexe n° 8: Programme de la représentation de Vienne (1892)	336
Annexes n° 9 et 10: Annonce de la représentation de Vienne en allemand et en français	337
Annexe n°11: Tableau formant l'arrière-plan de la scène d'Égypte (Vienne, 1892)	338
Annexe n° 12: Première page du rapport de censure de Vienne (1892)	339
Annexe n° 13: Première page des rapports de censure des pièces jouées au Lessingtheater (1888–1893)	340
Annexe n°14: Dernière page de l'adaptation par Blumenthal de la traduction de Dóczi, présentée à la censure berlinoise	341
Annexe n° 15: Page de titre de la traduction de Lechner, suivie de la préface de Maurus Jókai	342
Annexe n° 16: Programme de la première représentation viennoise de 1903	343
Annexe n° 17: Programme de la représentation viennoise de 1903 illustrant la suppression du tableau d'Athènes	344
Annexe n° 18: Programme de la représentation viennoise de 1903 illustrant la suppression d'un second tableau, celui de Londres	345
Annexe n° 19: Page de couverture de la traduction de Jenő Mohácsi	346
Annexe n° 20: Programme de la représentation au Burgtheater (1934)	347
Annexe n° 21: Maria Eis incarnant le rôle d'Eve dans le tableau de Rome	348
Annexes n° 22 et 23: Photographies des tableaux du Paradis et d'Athènes	349
Annexe n° 24: Poème de Julius Bauer	350
Annexe n° 25: Programme de la reprise de la <i>Tragédie</i> en 1936	351
Annexe n° 26 : Programme de la mise en scène de Hambourg (1937)	353
Annexe n° 27: Le tableau du Phalanstère avec les inscriptions en écriture cyrillique (Hambourg, 1937)	353
Annexes n° 28, 29 et 30: Werner Hinz et Ehmi Bessel dans les tableaux du Paradis, d'Égypte et de Rome	354
Annexes n° 31 et 32: W. Hinz et E. Besel dans le tableau de Paris et W. Hinz et Robert Mayn dans le tableau d'Égypte	355
Annexe n° 33 : Première page du programme de la mise en scène de Berlin (1939)	356
Annexes n° 34 et 35: W. Hinz et Lil Dagover dans le tableau du Paradis (Berlin 1939) et Photographie de Lil Dagover	357

Annexe n° 36 : Annonce de la mise en scène de Francfort sur le Main (1940)	358
Annexe n° 37: Maria Pierenkämpfer dans le tableau d'Athènes	359
Annexe n° 38 : Erich Musil comme Danton dans la scène de Paris	360
Annexe n° 39: Lettre de Professeur Otto C. A. zur Nedden	361
Annexe n° 40: Suite de la lettre	362
Annexe n° 41: Affiche de la première représentation à Bern (1943)	363
Annexe n° 42: Programme du spectacle donné à Vienne à l'occasion du centenaire de la mort de Madách	364
Annexe n° 43: Extrait de l'annonce de la représentation de Vienne (1867)	365
Annexe n° 44: Photographie d'A. Trojan, de S. Sutter et S. Fischer	366
Annexe n° 45: Annonce de la traduction de Gy. Sebestyén par le Sessler-Verlag	367
Annexe n° 46: Suite de l'annonce	368
Annexes n° 47 et 48 : Le tableau de Rome dans la mise en scène de Klagenfurt (1983) et A. Holub et E. Schüsseleder dans la scène de Londres	369
Annexes n° 49: Compte-rendu de la première représentation de l'opéra composé à partir de la <i>Tragédie</i> par György Ránki	370
Annexe n° 50: Couverture du libretto et de la partition pour piano de <i>Ein Mensentraum</i> (1981)	371
Annexe n° 51: Page de titre du libretto	372
Annexe n° 52: Programme de la première représentation de l'opéra <i>Ein Mensentraum</i>	373
Annexes n° 53 et 54: Photographies des scènes de Constantinople et de Paris (Essen, 2002)	374
Annexe n° et 55: Présentation de Out of Paradise pour le jury du Festival du jeune théâtre à Iéna (2002)	375
BIBLIOGRAPHIE.....	377
INDEX	415
SUMMARY	448

A MADÁCH KÖNYVTAR – ÚJ FOLYAM EDDIG MEGJELENT KÖTETEI

1. I. Madách Szimpózium	199	37. Madách Imre: Zsengék.	200
	5	Commodus, Ná-	4
2. II. Madách Szimpózium	199	polyi Endre (M. I. művei I.)	
	6		
3. Fráter Erzsébet emlékezete I.		38. Papp-Szász Lajosné: Két Szontagh-életrajz	
4. Imre Madách: Le manusheski tragedija		39. Kálnay Nándor: Csesztve község története és leírása / Csesztve község (Nógrád vármegye) tanügyének története	
5. III. Madách Szimpózium		40. Madách Aladár művei. II. Próza	200
6. Balogh Károly: Gyermekkorom emlékei			5
7. Nagyné Nemes Györgyi–Andor Csaba: Madách Imre rajzai és festményei	199	41. Horánszky Nándor: Az alsósztrégovai Madách-síremlék	
	7	42. XII. Madách Szimpózium	
8. IV. Madách Szimpózium		43. Enyedi Sándor: Az ember tragédiája bemutatói. Az első hatvan év	
9. Andor Csaba: Ismeretlen epizódok Madách életéből	199	44. Imre Madách: Die Tragödie des Menschen	
	8	45. Radó György–Andor Csaba: Madách Imre életrajzi krónika	200
10. Andor Csaba: Madách Imre és Veres Pálné		46. Madách Imre: Reformkori drámák. Férfi és nő – Csak tréfa – Jó név s erény (M. I. művei II.)	6
11. V. Madách Szimpózium			
12. Fejér László: Az ember tragédiája bemutatói	199		
	9		
13. Madách Imre: Az ember tragédiája. I. Főszöveg			
14. Madách Imre: Az ember tragédiája. II. Szövegváltozatok, kommentárok			
15. I. Fráter Erzsébet Szimpózium		47. Bárdos Dávid: Madách Imre beszéde	
16. VI. Madách Szimpózium		48. XIII. Madách Szimpózium	
17. Imre Madách: Di tragedye funem mentshn	200	49. T. Pataki László: Kit szeretted, Ádám?	
	0	50. Imre Madách: Die Tragödie des Menschen Textbuch von Kriszti(na) Horváth	
18. Majthényi Anna levelezése		51. Emerici Madách: Tragoedia Hominis	
19. Komjáthy Anzelm: Önéletírás		52. Imre Madách: La tragedia del hombre	
20. VII. Madách Szimpózium		53. XIV. Madách Szimpózium	200
21. Imre Madách: Tragedy of the Man			7
22. Fráter Erzsébet emlékezete II.	200	54. Andor Csaba: A siker éve: 1861	
	1		

23. II. Fráter Erzsébet Szimpózium	55. Madách Imre: Átdolgozott drámák. Csák végnapjai (1843, 1861) – Mária királynő – II. Lajos (M. I. művei III.)		66. XVII. Madách Szimpózium	2010	69. Madách Imre: A Tragédia dalai / Lucifer	2011
24. Bárdos József: Szabadon bűn és erény közt			67. Blaskó Gábor: Madách Imre „Az ember tragédiája” c. művének magyar nyelvű kiadásai		70. Tragédia-átfordítások Karinthy Frigyes írásaiban	
25. VIII. Madách Szimpózium	56. Varga Magdolna: Körök és koszorúk	2008	68. Andor Csaba: Utolsó szerelem. Madách és Borka		71. XVIII. Madách Szimpózium	
26. Madách Aladár művei. I. Versek	57. Máté Zsuzsanna–Bene Kálmán: Madách Imre lírája – irodalomesztétikai és filológiai nézőpontból	2002	SOROZATON KIVÜLI KIADVANYOK			
27. IX. Madách Szimpózium			Madách Imre: Az ember tragédiája	2002	Györe Balázs: Ha már ő sem él, kérem olvasatlanul elégetni	2006
28. Imre Madách: A Traxedia do Home			Andor Csaba: Százegy aforizma		Szilágyi Géza: Válogatott írások	2007
29. Enyedí Sándor: Az ember tragédiája be-mutatói. I. Az ősbemutatótól Trianonig	58. XV. Madách Szimpózium		Györe Balázs: A jámbor Pafnutyij apát keze vonása		Vágvölgyi Jenő: Ha elmennek a gólyák	
30. X. Madách Szimpózium	59. Andor Csaba: Madách-tanulmányok	2003	Palágyi Menyhért: Madách Imre neje	2003	Arany János: Toldi (angol–magyar)	
31. Imre Madách: Moses (angol fordítás)	60. Enyedí Sándor: A Tragédia a színpadon, 125 év	2003	Györe Balázs: A 91-esen nyugodtan elalhatok		Györe Balázs: A valóságban is létezik	2008
32. Bódi Györgyné: A legújabb Madách-irodalom (1993–2003)	61. Madácsy Piroska: A Tragédia üzenete a franciáknak	2004	Frim Jakab: A hülyeség és a hülyeintézetek, különös tekintettel Magyarországra	2004	Andor Csaba: Teofília	2008
33. L. Kiss Ibolya: Erzsébet tekintetes asszony	62. Имре Мадач: Човекова трагедија	2009	hülyé-ire		Vágvölgyi Jenő: Az Irgalom Völgye	
34. Becker Hugó: Madách Imre életrajza			Antal Sándor: Ady és Várad		Andor Csaba: Fogycúra	2008
35. XI. Madách Szimpózium	63. Lisznyai Kálmán válogatott versei		Györe Balázs: Mindenki keresse a saját halálát		Györe Balázs: Krízis	
36. Árpás Károly: Egy Madách-beszéd elemzése	64. XVI. Madách Szimpózium		Tomschey Ottó: A XVIII–XIX. század magyar költői / Hungarian poets of the 18 th –19 th centuries		Bene Zoltán: Út	
	65. Pollák Miksa: Madách Imre és a Biblia		Andor Csaba: Ízes étkek	2005	Vágvölgyi Jenő: Torzulatok	
			Horváth Beatrix: A lélek útjain		Emőd Tamás: Írás a palackban	2009
			Györe Balázs: A megszólítás ábrándja		Karinthy Frigyes: Így ír sz te	2010
			Guy de Maupassant: Az örökség	2006	Török Ferenc: Történelem-Vadász	0
			Bene Zoltán: Legendák helyett. 11 történet		Árpás Károly: Tünődések, vélekedések	
			györgy józsef: egy józsef története		Révész Anna–Vágvölgyi Jenő: Az ötödik szolgáló	
			Vágvölgyi Jenő: Érkezés		Bálint Alice: A gyermekszoba pszichológiája	2011
					Árpás Károly: Gondolatok a nyelvészet témaköréből	
					Török Dániel: Isten szántóföldje	

Megköszönjük, ha személyi jövedelemadója 1%-ával támogatja a Madách Irodalmi Társaság további működését, és kiadványainak megjelenését.

Adószámunk: 18066452-1-42

Címünk: 1072 Bp., Nyár utca 8.

Számlánk: Madách Irodalmi Társaság, 16200106-00118853

www.madach.hu

Társaságunk a Fővárosi Bíróság 2001. augusztus 11-i 9.Pk.61.263/1994/12. sz. határozata értelmében közhasznú szervezet.