



Les tragédies de Sénèque et leur réception dans le théâtre jésuite scolaire de la province tchèque aux XVIIe et XVIIIe siècles (1623–1773)

Eva Popelková

► To cite this version:

Eva Popelková. Les tragédies de Sénèque et leur réception dans le théâtre jésuite scolaire de la province tchèque aux XVIIe et XVIIIe siècles (1623–1773). Littératures. Université Paris sciences et lettres; Univerzita Karlova (Prague), 2019. Français. NNT : 2019PSLEP033 . tel-02899985

HAL Id: tel-02899985

<https://theses.hal.science/tel-02899985>

Submitted on 15 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Université Charles, Prague

**Les tragédies de Sénèque et leur réception dans le théâtre
jésuite scolaire de la province tchèque aux XVII^e et XVIII^e
siècles (1623–1773)**

Seneca's Tragedies and their Reception in the Jesuit School
Theatre of the Bohemian Province in the 17th and 18th
Centuries (1623–1773)

Soutenue par

Eva POPELKOVÁ

Le 12 septembre 2019

École doctorale n° 472

**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

Études latines

Composition du jury :

Jiří PELÁN

Professeur, Université Charles

Président

Jean-Frédéric CHEVALIER

Professeur, Université de Lorraine

Rapporteur

Magdaléna JACKOVÁ

Chargé de recherche, Académie des sciences de la
République tchèque

Rapporteur

Virginie LEROUX

Directeur d'études, EPHE, PSL

Directeur de thèse

Martin BAŽIL

Maître de conférences, Université Charles

Directeur de thèse

**Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav řeckých a latinských studií
Klasická filologie**

Disertační práce

Mgr. Eva Popelková

**Senekovy tragédie
a jejich recepce v latinském školském jezuitském dramatu
české provincie v 17. a 18. století (1623–1773)**

**Seneca's Tragedies and their Reception in the Jesuit School Theatre of the
Bohemian Province in the 17th and 18th Centuries (1623–1773)**

Vedoucí práce Mgr. Martin Bažil, Ph.D.

2019

Je déclare avoir rédigé ce travail moi-même en utilisant uniquement les sources et la bibliographie dûment citées. J'affirme que ce travail n'a pas été utilisé dans le cadre d'autres études supérieures ni pour obtenir le même ou bien un autre titre universitaire.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord, bien entendu, les directrices et le directeur qui ont guidé mon travail : Mme Eva Kuťáková et Mme Perrine Galand qui ont été à mes côtés dès le début de mon doctorat, pendant toutes ces années ; Mme Virginie Leroux et M. Martin Bažil qui ont accepté de prendre le relais pour la dernière ligne droite. Leurs conseils et encouragements m'ont été d'une grande utilité et m'ont permis de mener cette tâche à bien.

Je tiens à remercier ensuite M. Jean-Frédéric Chevalier pour les discussions enrichissantes que nous avons eues lors des colloques où nous nous sommes rencontrés, ainsi que pour la générosité avec laquelle il m'a fourni ses articles.

Je n'aurais jamais pensé à réaliser ce projet sans l'équipe de la collection « Theatrum neolatinum » : mes remerciements s'adressent donc également à Alena Bočková, Kateřina Bobková-Valentová et Magdaléna Jacková qui ont répondu patiemment à toutes mes questions et m'ont encouragée à poursuivre le travail.

De même, je n'aurais jamais pu faire cette thèse sans l'aide de mes amis parisiens : Cécile Gauthier, Jana Strnadová et Olivier Bonami. Je leur suis reconnaissante pour tout le soutien qu'ils m'ont apporté, ainsi que pour l'hospitalité qu'ils m'ont offerte pendant mes séjours parisiens. Sans eux, ce travail n'aurait jamais abouti.

Enfin, je remercie ma famille, en particulier mon mari, pour la patience avec laquelle ils ont supporté mon stress continu et mes absences.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	4
Table des matières.....	5
Introduction.....	8
I. La réception de Sénèque dans le théâtre européen du Moyen Âge au XVIII ^e siècle	14
I.1 La réception de Sénèque dans le théâtre européen du Moyen Âge au XVIII ^e siècle ...	14
I.1.1 Sénèque au Moyen Âge	14
I.1.2 La renaissance de Sénèque le Tragique	20
I.1.3 Du latin aux langues vernaculaires	24
I.1.3.1 L'Angleterre	28
I.1.3.2 L'Espagne	29
I.1.3.3 Les Pays-Bas.....	30
I.1.3.4 L'Allemagne	31
I.1.4 Splendeurs et misères de Sénèque.....	32
I.2 Les jésuites et leur rapport à Sénèque	34
I.3 Sénèque dans les pays tchèques	37
I.4 Les éléments communs et spécifiques de la réception sénéquienne	41
II. Sénèque dans le théâtre scolaire des jésuites de la province tchèque	43
II.1 Les jésuites de la province tchèque et Sénèque	43
II.1.1 Les jésuites dans les pays tchèques.....	43
II.1.1.1 La structure du collège	45
II.1.1.2 La position des jésuites dans les pays tchèques	47
II.1.2 Le théâtre scolaire dans l'enseignement jésuite de la province tchèque	48
II.1.2.1 Les poétiques	52
II.1.3 Sénèque chez les jésuites de la province tchèque	58
II.1.3.1 Les éditions de Sénèque disponibles aux jésuites tchèque à l'époque.....	60
II.2 Présentation du corpus.....	63
II.2.1 Carolus Kolczawa	64
II.2.1.1 Présentation des pièces étudiées	68
II.2.2 Arnoldus Engel.....	70

II.2.2.1	Le manuscrit du Clémentinum.....	71
II.2.2.2	La préface	71
II.2.2.3	Les notes marginales.....	73
II.2.2.4	Les notes situées entre <i>Laurentius</i> et <i>Catharina</i>	74
II.2.2.5	L'édition de Sénèque sur laquelle Engel a travaillé	81
II.2.2.6	Présentation des pièces étudiées	85
II.2.3	Corpus népomucène.....	87
II.2.3.1	Jean Népomucène.....	87
II.2.3.2	Présentation des pièces étudiées	89
III.	L'étude du corpus	91
III.1	La psychologie des passions.....	91
III.1.1	La colère chez Sénèque.....	93
III.1.2	Le regard des auteurs jésuites sur la colère	103
III.1.3	La représentation des passions dans les pièces	106
III.1.3.1	La rhétorique des passions	107
III.1.3.2	La matérialisation des passions	121
III.1.3.3	Les mécanismes des passions.....	136
III.2	Les enjeux pédagogiques	165
III.2.1	Le mauvais souverain – le personnage du tyran	166
III.2.1.1	Les caractéristiques de tyran	167
III.2.1.2	Le conflit avec un autre personnage.....	176
III.2.1.3	Le conflit entre le tyran et un personnage féminin	182
III.2.1.4	Le motif du silence	188
III.2.2	Les personnages féminins.....	193
III.3	Les dieux	197
III.3.1	Invocations des dieux.....	199
III.3.2	Les dieux agissant en tant que personnages.....	203
III.3.2.1	Cupidon et Hymen	203
III.3.2.2	La Fortune.....	206
III.3.2.3	Les interventions des dieux	209
III.3.3	La substitution de divinités chrétiennes aux divinités païennes	212

III.3.3.1 Invitation au mariage	213
III.3.3.2 Le voyage en mer	216
III.3.3.3 Hercule	223
Conclusion	226
Bibliographie	234
Sources (manuscrits, imprimés, éditions et traductions).....	234
Littérature secondaire.....	237
Abréviations	263
Les éditions des tragédies de Sénèque	263
Les tragédies de Sénèque.....	263
Annexes.....	265
Préface du manuscrit du Clémentinum.....	265
Notes sénéquiennes du manuscrit du Clémentinum.....	266
Chœurs sénéquiens d’Engel	283
Franciscus Xaverius 2034–2091	287
Catharina 169–322	290
Monologue de la protagoniste de <i>Maria Imperatrix</i> de Kolczawa	296
Résumés et mots clés.....	299

INTRODUCTION

Au début de son *Théâtre des Jésuites* publié en 1880, Ernest Boyssse¹ se plaint du manque d'intérêt dédié à ce phénomène de la part des historiens et des critiques littéraires français, alors que ce théâtre avait pourtant joué un rôle primordial dans le développement culturel et pédagogique du monde moderne. Le même reproche aurait pu être formulé encore dans les années 1990 en Tchécoslovaquie de l'époque : aucun livre présentant le théâtre de la province tchèque, même partiellement, n'existait alors et les études consacrées à des auteurs ou des problèmes particuliers étaient très peu nombreuses. Depuis lors, plusieurs chercheurs se sont tournés vers ce domaine inexploré, en particulier Kateřina Bobková-Valentová et Magdaléna Jacková : la présente thèse veut s'inscrire dans leur sillage en abordant le corpus néo-latin selon une approche comparative.

Si la réception de l'œuvre dramatique de Sénèque constitue naturellement un sujet de recherche lié étroitement au théâtre jésuite, pour le milieu tchèque, ce choix représente un intérêt particulier : les tragédies sénéquiennes sont d'habitude délaissées dans ce pays, les exceptions, comme les études d'Eva Kuťáková et Eva Stehlíková, étant certes honorables mais rarissimes. Le destin de ces tragédies romaines ressemble à celui du théâtre jésuite ; après une longue période d'oubli presque complet où Sénèque était connu d'un large public uniquement comme philosophe, elles trouvent peu à peu leur place dans la recherche et commencent à connaître une diffusion plus vaste. La cause de ce manque d'intérêt pour le corpus tragique était sans doute assez simple : sa faible accessibilité au public qui ne maîtrise pas le latin, qu'il soit amateur ou chercheur.

Ce n'est, en effet, qu'en 2017 que le projet d'envergure de Daniela Čadková et Eva Stehlíková, visant à proposer enfin au public tchèque la première édition complète des tragédies de Sénèque en traduction tchèque², a abouti à son premier volume publié. Étant donné que le deuxième volume, paru en 2018, a été réalisé grâce à une levée de fonds publics réussie, on peut supposer que le sujet

¹ Ernest BOYSSE, *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, Henri Vaton, 1880, p. I.

² Les traductions et les spectacles seront traités dans la première partie. Pour la situation en République tchèque en ce qui concerne les traductions et les mises en scènes les plus modernes, voir la note 145.

commence à résonner en Tchéquie comme il le fait ailleurs en Europe de nos jours³. Espérons donc que cette publication favorisera et amplifiera l'intérêt pour le dramaturge romain et permettra que l'attention qu'il mérite lui soit enfin portée aussi en Tchéquie.

Pour bien comprendre le cadre dans lequel s'inscrit cette recherche, une remarque générale est également nécessaire en ce qui concerne la situation religieuse en Tchéquie. Le contexte de l'époque concernée sera expliqué dans la deuxième partie de ce travail, mais il faut prendre en considération aussi la situation postérieure qui a influencé le destin des textes jésuites. La République tchèque d'aujourd'hui est un pays fortement laïque, voire athée, où le rôle des églises dans la vie publique n'est pas très important. Pendant quarante ans, le régime communiste a marginalisé systématiquement les religions ; la recherche concernant une production religieuse ne pouvait donc pas y trouver un soutien officiel, ce qui explique en partie le silence qui régna si longtemps autour du théâtre de l'ordre jésuite. Certes, on pourrait objecter que la Pologne était un pays communiste aussi bien que la Tchécoslovaquie et que la recherche jésuite s'y est développée tout de même, mais précisément, le rôle de l'église y est toujours resté bien plus fort, ce qu'on peut effectivement constater encore aujourd'hui.

Un autre facteur regrettable pour ce domaine de recherche est l'image des jésuites dans la société, ternie par la Renaissance nationale tchèque aux XVIII^e et XIX^e siècles et ensuite par l'un des auteurs les plus influents du réalisme tchèque, Alois Jirásek (1851–1930). Ce grand romancier a malheureusement contribué à la mauvaise réputation de la Compagnie de Jésus : en effet, son roman *Temno [Ténèbres]* qui décrit l'oppression du peuple tchèque après la bataille de la Montagne blanche et se situe à l'époque de la canonisation de Jean Nepomucène, représente les jésuites de manière assez tendancieuse et négative, en particulier le Père Koniáš. Faisant partie de la lecture scolaire obligatoire, fortement promue par le ministre communiste Zdeněk Nejedlý (1878–1962), cette œuvre a largement

³ De nombreuses publications qui ont vu le jour récemment en témoignent, ainsi que le colloque interdisciplinaire « *Seneca tragicvs : vir, vis, violentia, virtus, virago*. La virilité et ses déclinaisons dans le théâtre de Sénèque et chez ses émules de Mussato à nos jours », organisé à Marseille du 27 au 29 mars 2019. Pour ne mentionner que les ouvrages de synthèse, voir par exemple Eric DODSON-ROBINSON, (éd.), *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, Leiden – Boston, Brill, 2016 ; Shadi BARTSCH, Alessandro SCHIESSARO (éd.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 ; Gregor DAMSCHEN, Andreas HEIL (éd.), *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden – Boston, Brill, 2014.

marqué les esprits des Tchèques, à un tel point que son nom symbolise la recatholicisation violente et l'époque baroque⁴.

Ce regard sur la période en question est évidemment trop simpliste et dépassé par la recherche moderne⁵, surtout grâce aux efforts des chercheurs qui se sont investis pour un « désenténébrement » déjà durant le XX^e siècle⁶. Cependant, leur point de vue était loin d'être universel comme on le verra ; et dans l'opinion générale, il ne l'est pas encore. Une évolution notable a déjà eu lieu dans le domaine culturel où le baroque a indéniablement réussi à trouver sa place ; il ne saurait en être autrement étant donné la forte présence des œuvres baroques dans l'espace public (il suffit de se promener dans le centre de Prague pour se rendre compte de l'importance du phénomène), ou bien de la musique baroque, surtout des œuvres de Jan Dismas Zelenka, dans les salles de concert. La réhabilitation des jésuites, en revanche, procède bien plus lentement, sans doute parce que ce qui est religieux est souvent considéré comme suspect par les Tchèques.

Les raisons d'étudier la réception sénèque dans le théâtre jésuite de la province tchèque sont donc nombreuses. Bien entendu, je ne prétends pas que Sénèque soit le modèle unique des dramaturges jésuites : les modèles anciens étaient nombreux et le premier était bien sûr Cicéron, suivi d'Aristote et de Quintilien. Ceux-ci ne seront toutefois mentionnés qu'occasionnellement, car de cette recherche est focalisée sur Sénèque qui est le seul auteur de tragédies latines dont l'œuvre subsiste. Qu'il fut le modèle des auteurs jésuites est considéré généralement comme un fait avéré. Des études qui ont été consacrées à ce sujet dans le contexte des autres pays européens seront citées dans la première partie. Cependant, ce constat a souvent été appliqué à la province tchèque sans avoir été

⁴ Cf. Marie-Elizabeth DUCREUX, « Piété baroque et recatholicisation en Bohême au XVII^e siècle », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 75–107, en particulier p. 76–77.

⁵ Ivana Čornejová souligne que la recatholicisation non violente était de loin plus efficace que par la voie militaire, ce qui explique l'accent mis par les jésuites sur l'enseignement. Voir Ivana ČORNEJOVÁ, « Pobělohorská rekatolizace. Nátlak nebo chvályhodné úsilí? [La recatholicisation après la bataille de la Montagne blanche. Oppression ou un effort estimable ?] », *Dějiny a současnost* 4/2001, p. 2–6.

⁶ Martin PETRÁŠ, « Un 'Désenténébrement'. Trois exemples de la réhabilitation du baroque littéraire par la critique tchèque : Josef Vašica, Zdeněk Kalista, Václav Černý », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 183–210. Cf. aussi dans le même volume Václav ČERNÝ, « Le débat du baroque en Bohême (Essai sur le baroque littéraire en Bohême, extraits) », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 253–264.

étudié réellement. Par la présente thèse, je tâcherai donc de confirmer cette hypothèse en me concentrant sur les moyens concrets utilisés par les auteurs représentatifs de la création dramatique de l'ordre dans les pays tchèques ; le choix de ces auteurs sera expliqué dans la deuxième partie. La période proposée par le titre, 1623–1773, est délimitée par l'existence de la province même, bien qu'elle soit trop longue pour pouvoir être homogène. Il serait sans aucun doute intéressant d'identifier une évolution dans la réception, mais le corpus choisi ne le permettra pas, car d'autres facteurs entrent en jeu.

Envisager Sénèque comme un modèle comme tel semble d'autant plus raisonnable que le travail intertextuel faisait partie intégrante de la pratique des auteurs (non seulement jésuites) de l'époque concernée. Dans mon approche, j'essaie de rester au plus près de leur perspective. Dans le triangle auteur–texte–lecteur, l'auteur jésuite m'intéresse surtout en tant que lecteur de Sénèque. C'est donc l'écriture qui compte en accord avec l'approche de Julia Kristeva telle que la présentent Jay Clayton et Eric Rothstein⁷. En revanche, pour ce qui est de la terminologie, je préfère conserver le mot « intertextualité » rejeté par J. Kristeva⁸ et m'appuyer sur le travail de Gérard Genette⁹. Sa conception de l'intertextualité comprend les citations déclarées, le plagiat tacite, ainsi que les allusions que j'étudierai en comparant les textes dramatiques de Sénèque (hypotexte) et ceux des auteurs jésuites (hypertexte). Certains des auteurs du corpus choisi ont laissé aussi des paratextes révélateurs, surtout les préfaces et les notes marginales, et parfois des commentaires, c'est-à-dire un métatexte, que j'étudierai également lorsqu'ils sont disponibles.

Adoptant sur la perspective des jésuites, je ne mettrai pas en doute la paternité de Sénèque en ce qui concerne *l'Octavie* et *l'Hercule sur l'Oeta* qui faisaient partie de son corpus à l'époque concernée¹⁰. C'est pour cette raison

⁷ Jay CLAYTON, Eric ROTHSTEIN, « Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality », dans J. Clayton, E. Rothstein, *Influence and Intertextuality in Literary History*, p. 33–36, ici p. 21.

⁸ Nathalie LIMAT-LETELLIER, « Historique du concept d'intertextualité », dans N. Limat-Letellier, M. Miguet-Ollagnier, *L'Intertextualité*, p. 17–64, ici p. 24.

⁹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7–13.

¹⁰ Pour plus de détail sur ce sujet, voir p. 59.

également que la question de savoir si les tragédies de Sénèque étaient destinées à la scène ou à la lecture n'est pas pertinente pour ma recherche.

Le travail sur des textes des XVII^e et XVIII^e siècles, en particulier des textes latins des pays tchèques qui ne disposent que très rarement d'une édition critique, introduit la nécessité de choisir une approche éditoriale. L'orthographe de cette époque est plutôt variée dans les manuscrits et dans les éditions, et les différentes oeuvres de mon corpus jésuite présentent des différences sensibles. Pour le confort du lecteur, je préfère adopter pour tous les textes – antiques et jésuites – une norme commune même si ce choix implique de parfois modifier l'orthographe d'origine, ainsi que d'utiliser une orthographe inhabituelle pour les éditions modernes des œuvres de Sénèque.

En effet, pour plus de cohérence, j'opte pour les règles en vigueur dans les éditions critiques des textes jésuites qui ont été réalisées récemment par Alena Bočková¹¹. Ainsi, par exemple, les « u » et les « v » sont distingués, de même que les « i » et les « j », alors que les accents sont éliminés. Les majuscules, surabondantes surtout dans les manuscrits, sont limitées au strict minimum sauf au début des vers où elles sont conservées ; en cela, je suis la pratique commune des éditions de l'époque. Un principe similaire est observé dans les titres courts des pièces de Kolczawa qui sont tirés des imprimés : là aussi, je respecte les majuscules utilisées dans l'édition d'origine. Le seul domaine où j'ai décidé de m'éloigner de la norme adoptée, est la ponctuation, et concerne les espaces qui précèdent certains signes de ponctuation. En conformité avec l'usage en tchèque, les éditions critiques tchèques n'acceptent pas les espaces devant les points d'exclamation et d'interrogation, ni devant les deux-points et les points-virgules. Or, pour le confort du lecteur qui lira le texte français en parallèle avec le texte latin, j'ai décidé de conserver les espaces dans les deux langues.

Enfin, il me reste à rendre compte de la problématique et de la structure de ce travail. Étant donné l'absence d'études sur la question dans le contexte tchèque, il m'a paru nécessaire de consacrer la première partie de ce travail à un aperçu de

¹¹ Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Alena BOČKOVÁ, Magdaléna JACKOVÁ et al. (éd.), *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách [Saint Jean Nepomucène sur les tréteaux des écoles jésuites]*, Praha, Academia, 2016, p. 51–71.

la réception des tragédies de Sénèque en Europe. Cette partie peut paraître superflue au lecteur français qui a à sa disposition de nombreuses études à ce sujet et pour qui l'influence de Sénèque sur le théâtre classique est une évidence bien établie. Cependant, je tiens à la maintenir dans ce travail pour combler une lacune dans la bibliographie tchèque et pour fonder mes travaux sur cette synthèse qui a servi de point de départ à ma réflexion.

La deuxième partie se concentre sur les jésuites : après une courte introduction sur le milieu de la province tchèque et sur le théâtre scolaire, l'attention est portée à la présentation détaillée du corpus étudié. L'explication du choix de trois corpus partiels est accompagnée de renseignements bibliographiques des auteurs et de descriptions des pièces.

Le cœur de cette thèse se trouve dans la troisième partie, divisée elle-même en trois chapitres dont chacun contient une étude thématique. Trois axes représentatifs ont été choisis : les représentations et le fonctionnement des passions, l'aspect socio-éducatif (qui concerne surtout la figure du tyran et les personnages féminins) et enfin l'image des dieux. Ils sont typiques du théâtre de Sénèque et ont été exploités et adaptés par les dramaturges jésuites selon des modalités dont je vais analyser les enjeux.

I. LA RÉCEPTION DE SÉNÈQUE DANS LE THÉÂTRE EUROPÉEN DU MOYEN ÂGE AU XVIII^e SIÈCLE

Sénèque représente sans aucun doute un modèle pour les dramaturges jésuites¹². Mais les membres de la Compagnie de Jésus n'étaient pas les premiers à s'inspirer des tragédies sénéquiennes, celles-ci ayant fait l'objet d'imitations longtemps avant la création de l'ordre. Si le dramaturge romain devint incontournable pour des générations de professeurs de collèges, cet intérêt s'inscrit dans une tradition établie. Pour identifier les racines de cette inspiration qui est généralement présentée comme riche et répandue¹³, il sera utile d'envisager les diverses formes de sa réception en dehors des collèges jésuites ainsi qu'à l'époque précédant la constitution de l'ordre.

I.1 La réception de Sénèque dans le théâtre européen du Moyen Âge au XVIII^e siècle

I.1.1 Sénèque au Moyen Âge

Le genre tragique se transforma radicalement à la fin de l'Antiquité et au Moyen Âge. Rompant avec la tradition théorique aristotélicienne et horatienne et avec les productions de ses prédécesseurs qui se caractérisaient par leur caractère dramatique et la représentation mimétique d'une action par le biais de dialogues en mètre iambique et de passages chantés par le chœur, en mètres divers, Hosidius

¹² François de DAINVILLE, *L'éducation des jésuites (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Paris, Editions de Minuit, 1978, p. 171, 270 ; Jean-Marie VALENTIN, *Theatrum catholicum, XVI^e–XVII^e siècles*, Nancy, Presses universitaires, 1990, p. 12 et passim ; Fidel RÄDLE, « Jesuit Theatre in Germany, Austria and Switzerland », dans J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*, p. 185–292 ; Martin BAŽIL, « Drama v jezuitské škole jako literární dílo [Le drame à l'école jésuite en tant qu'œuvre littéraire] », dans P. Polehla, J. Hojda, *Náboženské divadlo v raném novověku*, p. 16–18 ; Magdaléna JACKOVÁ, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti [Le théâtre comme une école de vertu et de piété]*, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2011, p. 40. Pour les citations de Sénèque cf. aussi Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia [La vie quotidienne du maître et de l'élève d'un lycée jésuite]*, Praha, Karolinum, 2006, p. 116 ; M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 74, 85, 88–89, 168. Des remarques plus précises quant à la forme de la réception dans Jan OKOŇ, *Na scenach jezuickich z dawnej Polsce [Sur les tréteaux jésuites en Pologne ancienne]*, Warszawa, Obta UW Wydawnictwo DiG, 2006.

¹³ Ibidem.

Geta (II^e/III^e siècle)¹⁴ composa une *Médée* qui s'apparentait davantage au centon virgilien qu'à une tragédie en bonne et due forme : les objets de l'imitation restèrent les mêmes, en revanche la manière et les moyens changèrent comme le prouve entre autres l'*Orestis tragoedia* de Dracontius (fin du V^e siècle), une épopée en hexamètres à sujet tragique¹⁵. Le Moyen Âge créa son propre théâtre – populaire et religieux – sans renouer vraiment avec la tradition tragique de l'Antiquité, opérant ainsi une rupture sensible. Raymond Lebègue¹⁶, Stefano Pittaluga¹⁷ et Florence de Caigny¹⁸ expliquent l'absence du genre tragique au Moyen Âge précisément par le manque de modèle tragique qui résulte de l'ignorance des tragédies de Sénèque. Les lettrés médiévaux concevaient, en effet, la tragédie d'une façon très éloignée du modèle aristotélicien qui fait autorité pour nous, poursuivant ainsi l'évolution entamée durant l'Antiquité tardive : dans une sorte de prolongement de la conception attestée par Dracontius, au Moyen Âge la tragédie était définie par un style recherché et soutenu et par un sujet sérieux, estimable, surtout historique¹⁹, racontant l'histoire de personnages nobles, passant d'un début heureux à une fin fatale et meurtrière²⁰. Comme le rappelle Raymond Lebègue, c'étaient Lucain et Stace qui constituaient les modèles tragiques au

¹⁴ Pour la question de la paternité et de la datation voir l'édition critique faite par Maria Teresa Galli : HOSIDIUS GETA, *Medea, Text, Translation and Commentary*, edited by Maria Teresa Galli, Göttingen, Edition Rupprecht, 2017, p. 11.

¹⁵ Il est donc bien compréhensible que certains chercheurs préfèrent appeler ces ouvrages « histoire tragique » plutôt que « tragédie » – cf. l'Introduction de J.-F. Chevalier : Albertino MUSSATO, *Écérinide. Epîtres métriques sur la poésie. Songe*, éd. critique, traduction et présentation par Jean-Frédéric Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. XLIX.

¹⁶ Raymond LEBÈGUE, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles – Paris, Office de publicité, 1954, p. 10.

¹⁷ Stefano PITTALUGA, « Elementi extratestuali, prologhi e cori nella tragedia latina del Quattrocento », dans J.-F. Chevalier, *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart*, p. 135–152, p. 136.

¹⁸ Florence DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e–XVII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 24.

¹⁹ Une glose dans le plus ancien des manuscrits des *Tragédies* de Sénèque, *Etruscus*, mentionnée par B. Munk Olsen, laisse à croire que le sujet historique était en effet important pour la conception médiévale de la tragédie : « *Tragoedi sunt qui antiqui gesta atque facinora... - ...in argumentis fabularum ad ueritatis imaginem fictis* » (extrait cité littéralement selon B. Munk Olsen). Birger MUNK OLSEN, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles. Tome IV. 1^{re} partie. La réception de la littérature classique : travaux philologiques*, Paris, CNRS, 2009, p. 127.

²⁰ Une définition très proche se trouve déjà au XIII^e chez Jean de Garlande qui, ignorant les tragédies de Sénèque mais connaissant l'existence de la *Médée* perdue d'Ovide, déterminait la tragédie aussi par le style et le contenu : « *Huius tragedie proprietates sunt tales : gravi stilo describitur, pudibunda proferuntur et scelerata, incipit a gaudio et in lacrimis terminatur* ». En accord avec les tendances de l'époque, il considérait l'héxamètre comme le mètre tragique. Cité d'après S. Pittaluga, « Elementi extratestuali », p. 137.

Moyen Âge, car « les tragédies de Sénèque étaient presque aussi ignorées que celles des Grecs »²¹ ; il est donc tout à fait compréhensible que les fragments tragiques médiévaux conservés jusqu'à nos jours soient écrits en hexamètres²² au lieu des iambes sénéquiens qui seront majoritaires plus tard, à la Renaissance et chez les jésuites de l'âge baroque. Jean-Frédéric Chevalier, dans son étude sur Coquillart²³, ajoute Virgile à ces modèles, en précisant que cet état dura jusqu'au XIV^e siècle où la situation changea à la suite de la découverte des tragédies de Sénèque.

Quand on s'intéresse de plus près au destin médiéval de Sénèque le Tragique, on est surpris d'abord de constater que certaines études critiques ne font pas de distinction entre ses textes prosaïques et ses pièces. Il s'agit surtout des œuvres qui couvrent un large champ de recherche, dans lequel l'attention portée à Sénèque n'est que partielle : E. R. Curtius évoque Sénèque à plusieurs reprises sans s'intéresser spécialement aux tragédies²⁴. En revanche, dans un ouvrage consacré aux auteurs de l'Antiquité, Elisabeth Henry traite de Sénèque et de son œuvre en détail mais au sujet de sa fortune médiévale, elle indique seulement que ses œuvres étaient bien connues, sans les répertorier²⁵. L'accent généralement mis sur son œuvre philosophique²⁶ sans que les titres précis soient mentionnés, n'est pas d'une grande aide non plus, car il est possible d'extraire des tragédies de Sénèque des *exempla* illustrant sa philosophie²⁷.

On peut cependant supposer une connaissance ponctuelle des tragédies de Sénèque comme le montre l'article que M. Spanneut a rédigé en réaction à la thèse de Klaus-Dieter Nothdurft, consacrée à l'influence de Sénèque sur la philosophie et

²¹ R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 10.

²² R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 10.

²³ Jean-Frédéric CHEVALIER, « Le spectacle de la cruauté ou l'influence du culte de Bacchus », dans J.-F. Chevalier, *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart*, p. 153–172, p. 156.

²⁴ Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Presses Universitaires de France, 1991, p. 418, 840 et au sujet des auteurs scolaires p. 104–107.

²⁵ Elisabeth HENRY, « Seneca the Younger », dans T. J. Luce, *Ancient writers, Greece and Rome*, p. 807–832.

²⁶ Michel SPANNEUT, « Sénèque au moyen âge », *Recherche de théologie et philosophie médiévales*, tome 31, 1964, p. 32–42, p. 32–36 ; Benjamin Lodewijk HIJMANS, « Two Seneca Manuscripts and a Commentary », *Mnemosyne* 21 (1968), p. 240–253.

²⁷ Gian Biagio CONTE, *Latin Literature. A History*, translated by Joseph B. Solodow, revised by Don Fowler and Glen W. Most, Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 418.

théologie du XII^e siècle²⁸. Se demandant comment les idées philosophiques de Sénèque ont été transmises de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, il trouve une réponse – du moins « partielle » – chez Nothdurft selon qui Sénèque jouissait de la plus grande autorité parmi les auteurs païens au XII^e siècle. M. Spanneut illustre la notoriété et l'importance du philosophe par le nombre des apocryphes qui lui étaient attribués à cette époque²⁹, ce qui n'empêchait pas non plus les confusions avec Sénèque le Rhéteur. En citant toujours Nothdurft, Spanneut poursuit et explique l'appréciation du Moyen Âge envers Sénèque par son enseignement moral qui fournissait « des formulations indépassables » et qui a « facilité l'ouverture du moyen âge à l'humanisme antique »³⁰. En revanche, Spanneut reproche à Nothdurft de ne pas tenir compte des florilèges dont certains empruntaient abondamment à Sénèque et qui étaient très influents à l'époque, car les écrivains y puisaient leurs sources³¹. Enfin, vers la fin de l'article, Spanneut mentionne les tragédies : deux auteurs du X^e siècle (« Eugenius Vulgarius, après Liudprand ») attestent la connaissance des pièces de Sénèque en Italie (malheureusement sans d'autres détails sur la forme de ce témoignage) qui étaient, selon lui, presque inconnues avant³².

Ces rares mentions d'une connaissance attestée avant le XII^e siècle proviennent de J. de Ghellinck qui cite Eugenius Vulgarius et Liutprand de Crémone (IX^e et X^e siècle) et en remontant dans le temps, ajoute encore Aldhelm de

²⁸ M. Spanneut, « Sénèque au moyen âge ».

²⁹ Cf. aussi Birger MUNK OLSEN, « Les florilèges et les abrégés de Sénèque au Moyen Âge », *Giornale italiano di filologia* 52, 2000, p. 163–183, p. 163. La prétendue correspondance à Saint Paul constitue l'apocryphe le plus connu mais pas le seul ; des œuvres de Martin de Braga furent aussi faussement attribuées à Sénèque, en particulier *De quattuor virtutibus cardinalibus*, jusqu'à Pétrarque qui fut le premier à mettre sa paternité en doute. Cf. Claude W. BARLOW (éd.), *Martini episcopi Bracarenensis Opera omnia*, New Haven, Yale University Press, 1950, p. 204 sq.

³⁰ M. Spanneut, « Sénèque au moyen âge », p. 36.

³¹ B. Munk Olsen rappelle que maints auteurs classiques n'étaient connus que par l'intermédiaire des florilèges au Moyen Âge. Voir Birger MUNK OLSEN, « État présent des études sur la réception de la littérature classique au moyen âge et à la Renaissance (conclusion) », dans C. Leonardi, B. Munk Olsen, *The classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, p. 185–196. Cf. aussi Manlio PASTORE STOCCHI, « Un Chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : 'Seneca Poeta tragicus' », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 11–36, p. 16–17.

³² Dans la note, M. Spanneut cite Aldhelm de Malmesbury et ses deux citations d'*Agamemnon* au VIII^e siècle, une mention dans la grammaire de Smaragde et Pierre Damien (1007–1072) ; il ajoute la référence à Joseph de GHELLINCK, *Littérature latine au moyen âge*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1939, p. 157 et Joseph de GHELLINCK, *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, p. 298.

Malmesbury (VII^e /VIII^e) et la grammaire de Smaragde de Saint Mihiel (IX^e)³³. D'autres auteurs mentionnent encore Pierre Damien au XI^e siècle³⁴, Théodulfe, l'évêque d'Orléans (VIII^e/IX^e), Landulphe Sagax et Anastase le Bibliothécaire (IX^e) ou encore le Lexicon de Papias (XI^e), Metellus de Tegernsee et Guy de Bazoches (XII^e)³⁵. De même, Manlio Pastore Stocchi évoque quelques brèves citations et certaines « réminiscences » des tragédies du VII^e au X^e siècle – surtout dans des poèmes lyriques ou didactiques, en Angleterre, en France et dans l'Italie du Sud – mais ajoute qu'elles n'étaient pas très répandues. M. Pastore Stocchi l'explique en partie par l'absence d'indications critiques transmises de l'Antiquité même³⁶. La rareté des citations ou des renvois directs est confirmée aussi par L. D. Reynolds³⁷ : si l'on excepte les *miscellanea*, les tragédies ne sont pas connues à l'époque de la renaissance carolingienne et ne réapparaissent que dans les manuscrits de la deuxième moitié du XII^e siècle.

On peut donc constater une connaissance ponctuelle des tragédies de Sénèque au Moyen Âge. Toutes ces mentions montrent que Sénèque n'était pas totalement méconnu, mais ne permettent pas d'affirmer que son œuvre était diffusée et encore moins que les tragédies étaient lues dans les écoles durant les premiers siècles du Moyen Âge³⁸. Peter Lebrecht Schmidt considère qu'il fut connu à partir du XI^e siècle, c'est-à-dire trop tard pour faire partie du canon des auteurs³⁹,

³³ Joseph de Ghellinck, *Littérature latine au moyen âge*, p. 157.

³⁴ M. Spanneut, « Sénèque au moyen âge », p. 39 ; Winfried TRILLITZSCH, « Seneca tragicus. Nachleben und Beurteilung im lateinischen Mittelalter von der Spätantike bis zum Renaissancehumanismus », *Philologus* 122 (1978), p. 120–136, p. 126.

³⁵ Giorgio BRUGNOLI, « La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medioevali », *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei – Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, ser. 8.8.4 (1957), p. 201–289, p. 222–223 ; W. Trillitzsch, « Seneca tragicus », p. 125–126.

³⁶ M. Pastore Stocchi, « Un Chapitre ... 'Seneca Poeta tragicus' », p. 13–14.

³⁷ Leighton Durham REYNOLDS, *Texts and transmission : a survey of the Latin classics*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 359–360.

³⁸ C'est pourtant ce qu'Olga A. Duhl affirme dans le chapitre « La poésie parmi les arts au XV^e siècle en France » dans Perrine GALAND-HALLYN, Fernand HALLYN (éd.), *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 48 en indiquant la référence : « *Medieval Literary Criticism: Translations and Interpretations*, éd. O. B. Hardison, Jr., Alex Preminger, Kevin Kerrane, Leon Golden, New York, Frederick Ungar, 1974, p. 39 » alors que le passage cité se trouve en réalité à la page 39 dans l'édition plus tardive de 1985 ; l'ouvrage de 1974 contient deux parties sous le titre de *Classical and Medieval Literary Criticism...* et le passage s'y trouve à la page 299. Ni l'un ni l'autre néanmoins ne mentionnent Sénèque mais uniquement Térence.

³⁹ Peter Lebrecht SCHMIDT, « Rezeptionsgeschichte und Überlieferungsgeschichte der klassischen lateinischen Literatur », dans C. Leonardi, B. Munk Olsen, *The classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, p. 3–21, p. 16.

et Benjamin Lodewijk Hijmans souligne⁴⁰ que les commentaires de Sénèque ou plutôt des tragédies de Sénèque se multiplient au cours du XV^e siècle. La présence des tragédies de Sénèque dans les écoles n'est attestée que pour la fin du XII^e siècle grâce à une mention relevée par Max Manitius selon Winfried Trillitzsch⁴¹.

C'est précisément à Trillitzsch ainsi qu'à Birger Munk Olsen, qui consacre au destin médiéval des auteurs antiques plusieurs ouvrages⁴² en fondant son travail directement sur les manuscrits, qu'il convient de se référer pour trancher enfin la question. Après avoir énuméré les nombreuses œuvres de Sénèque qui ont été conservées grâce à la transmission médiévale, Birger Munk Olsen constate que le Moyen Âge a choisi de les abrégé ou d'en tirer des citations. Ce phénomène fut encore renforcé par l'augmentation de sa popularité au XII^e siècle : dans trois des florilèges des siècles suivants se trouvent aussi des extraits des tragédies, passées sous silence jusque-là⁴³. Mais B. Munk Olsen évoque un fait essentiel : le manuscrit le plus ancien provenant probablement de Pomposa⁴⁴ – le manuscrit *Etruscus*, dit *E*, qui sera plus tard trouvé par Lovati et dont il sera question dans la suite⁴⁵ – est le seul à dater du XI^e siècle⁴⁶ ; ceux de l'autre branche connue, *A*, ne datent que de la première moitié du XIII^e siècle, provenant probablement du nord de la France⁴⁷. C'est pourquoi Trillitzsch considère, malgré les mentions occasionnelles qu'il

⁴⁰ B. L. Hijmans, « Two Seneca Manuscripts and a Commentary ».

⁴¹ W. Trillitzsch, « Seneca tragicus », p. 127 ; Max MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* III, München, C. H. Beck 1931, p. 851.

⁴² B. Munk Olsen, « Les florilèges et les abrégés de Sénèque au Moyen Âge » ; B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques* ; B. Munk Olsen, « État présent des études sur la réception ».

⁴³ Il s'agit du manuscrit Leiden, Bibl. der Rijksuniv., B.P.L. 191 B du *Florilegium Angelicum* (XIV^e siècle), du *Speculum maius* du dominicain Vincent de Beauvais (XIII^e siècle) et du *Florilegium Veronense* du XIV^e siècle. Cf. B. Munk Olsen, « Les florilèges et les abrégés de Sénèque au Moyen Âge », p. 169–173.

⁴⁴ G. Brugnoli exprime son accord avec cette provenance en ajoutant une source possible liée au Mont-Cassin : Giorgio BRUGNOLI, « La tradizione delle Tragoediae di Seneca », *Giornale italiano di filologia* 52 (2000), p. 5–15. Voir aussi L. D. Reynolds, *Texts and transmission*, p. 359 ; Richard H. ROUSE, « The A Text of Seneca's Tragedies in the thirteenth Century », *Revue d'Histoire des Textes* 1 (1971), (Editions du CNRS), p. 93–121, p. 93.

⁴⁵ Voir p. 20.

⁴⁶ L. D. Reynolds affirme que les tragédies de Sénèque font partie des textes qui apparaissent pour la première fois au XI^e siècle. Voir L. D. Reynolds, *Texts and transmission*, p. XXXIII.

⁴⁷ B. Munk Olsen, « Les florilèges et les abrégés de Sénèque au Moyen Âge », p. 178 ; François-Régis CHAUMARTIN, « Introduction », dans SÉNÈQUE, *Tragédies. Tome I*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. VII–XV, p. IX–X ; L. D. Reynolds, *Texts and transmission*, p. 359 et plus en détail R. H. Rouse, « The A Text of Seneca's Tragedies », p. 93 sq. ; Jean-Frédéric CHEVALIER, « Hercule sur l'Oeta de Sénèque : la structure de la fabula dans les manuscrits et dans les premières éditions », dans M.-N. Fouligny, M. Roig Miranda, *Sénèque dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, p. 25–41, pour les manuscrits surtout les pages 25–27.

évoque, que la vraie lecture des tragédies de Sénèque au Moyen Âge était très rare⁴⁸. Si les tragédies avaient été vraiment lues dans les écoles et répandues parmi le public intellectuel, nous aurions probablement conservé plusieurs manuscrits ; or il ne nous reste qu'un seul manuscrit antérieur au XIII^e siècle et aucun témoin daté du XII^e siècle, époque où Sénèque était célèbre et où l'on copia fréquemment ses traités philosophiques.

L. D. Reynolds, ainsi que E. Lefèvre et R. H. Rouse précisent⁴⁹ aussi les cheminements différents par lesquels passent les deux branches textuelles : d'un côté la famille dite *E*, datant du XI^e siècle, reste assez isolée en Italie sans produire de nombreux manuscrits. De l'autre côté la famille dite *A*, plus récente, se reproduit au cours des XII^e et XIII^e siècles dans le territoire anglo-français.

En admettant que les pré-humanistes padouans marquent la fin du Moyen Âge, au moins pour ce qui est de Sénèque, on arrive à la conclusion que l'époque médiévale connaissait l'auteur latin surtout en tant que philosophe alors que ses tragédies restaient à l'écart de l'attention générale. Malgré les citations qui figurent dans les florilèges plus ou moins tardifs, les tragédies intégrales ne peuvent pas être considérées comme bien connues du monde médiéval, même intellectuel et cultivé, avant leur « (re)découverte » par Lovati et par Mussato. Leur connaissance était limitée à un milieu très restreint même dans le contexte monastique habituel, ce qui leur a permis d'être recopiées ou mentionnées occasionnellement, mais elles étaient loin de jouir de la notoriété générale et répandue dont jouissaient certaines œuvres philosophiques en prose de Sénèque, surtout depuis le XII^e siècle.

1.1.2 La renaissance de Sénèque le Tragique

Pour la période suivante, les renseignements deviennent plus sûrs et moins ambigus : une vague d'intérêt pour Sénèque le Tragique fut suscitée au *Trecento* italien par la découverte du manuscrit *Etruscus*, réalisée par l'humaniste italien Lovato Lovati (1241–1309) au monastère de Pomposa à la fin du siècle précédent,

⁴⁸ W. Trillitzsch, « Seneca tragicus », p. 128–129.

⁴⁹ L. D. Reynolds, *Texts and transmission*, p. 359–360 ; Eckard LEFÈVRE (éd.), *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, p. 59–71 ; R. H. Rouse, « The *A* Text of Seneca's Tragedies ».

vers 1290⁵⁰. Ce manuscrit datant du XI^e siècle contient les neuf tragédies attribuées à Sénèque mais non l'*Octavie* dont Sénèque se voit refuser la paternité aujourd'hui. Cependant comme le rappelle parmi d'autres Jean-Frédéric Chevalier, Lovati avait probablement à sa disposition encore un autre manuscrit appartenant à la branche A, plus riche, qui contenait *Octavie* aussi⁵¹ ; ce sont sans doute les deux versions qui ont servi à un autre humaniste⁵² italien, Albertino Mussato (1261–1329), à rédiger des *Argumenta tragediarum Seneca* – sortes de résumés qui seront adoptés par les jésuites pour introduire leurs pièces – suivis de commentaires. Un travail semblable fut effectué en Angleterre par Nicolas Trevet (1285–1328), un dominicain d'Oxford, à qui le commentaire des tragédies de Sénèque fut confié par un cardinal italien, Nicolas de Prato, autour de l'année 1314⁵³ ; nous n'avons cependant pas de témoignages attestant que ces commentaires aient été consultés par les jésuites.

Or, Mussato ne s'est pas contenté de commenter Sénèque, il s'en est inspiré pour écrire la première tragédie humaniste – l'*Ecerinis*⁵⁴. Mussato était surtout fasciné par la représentation de la cruauté, des massacres, des révoltes et avant tout des infanticides qui choquent le public non seulement dans *Médée*, mais aussi dans *Thyeste* et *Hercule furieux*, les trois pièces qui feront l'objet de lecture chez les jésuites des pays tchèques⁵⁵. Contrairement à Sénèque, il ne prenait pas ses sujets dans la mythologie gréco-latine, mais il puisait dans l'histoire récente de sa ville, Padoue. Le personnage principal d'*Ecerinis* est le prince Ezzelino da Romano

⁵⁰ R. H. Rouse, « The A Text of Seneca's Tragedies », p. 116.

⁵¹ Ces deux familles diffèrent par la présence ou l'absence d'*Octavie*, par l'ordre des tragédies et naturellement par certaines leçons discordantes. Voir F.-R. Chaumartin, « Introduction », p. IX–X ; J.-F. Chevalier, « Introduction », *Écérinide*, p. LXIV–LXV ; Luciana ROBERTI, « Introduzione », dans N. Trevet, *Commento alla Medea di Seneca*, p. 7–17, en particulier p. 12–14 ; Gianni GUASTELLA, « Seneca Rediscovered : Recovery of Texts, Redefinition of a Genre », dans Eric DODSON-ROBINSON (éd.), *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, Leiden – Boston, Brill, 2016, p. 77–100, ici surtout p. 82–83.

⁵² E. R. Curtius relativise sa qualification en tant qu'« humaniste », il lui accorde cette appellation en raison de l'*Ecerinis* ou de ses travaux historiographiques, alors qu'il trouve sa théorie poétique réactionnaire. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge*, p. 352–353.

⁵³ G. Guastella, « Seneca Rediscovered », p. 91–95 ; Ezio FRANCESCHINI, *Studi e note di filologia medioevale*, Milano, Vita e Pensiero, 1938, p. 19–20.

⁵⁴ G. Guastella, « Seneca Rediscovered », p. 85–90 ; J.-F. Chevalier, « Introduction », *Écérinide* ; Jean-Frédéric CHEVALIER, « Neo-Latin Theatre in Italy », dans J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*, p. 25–101, p. 28–32.

⁵⁵ Voir p. 59.

(Ecerinus), originaire de Vérone qui envahit Padoue⁵⁶, un tyran typique qui n'hésite pas à suivre la tradition et à tuer des enfants, voire commettre la technophagie. Le personnage du tyran forme un autre parallèle avec Sénèque dans son actualité politique, car Ezzelino renvoie en réalité à Can Grande, un autre tyran de Vérone qui essayait de dominer Padoue à l'époque de Mussato⁵⁷. Le théâtre de l'humaniste padouan se situe à mi-chemin entre le tragique médiéval et le retour aux racines antiques : Mussato accepte l'iambe comme le mètre de la tragédie tout en continuant à reconnaître les poètes épiques comme les modèles tragiques (Stace et Lucain lui fournissent le thème de la guerre civile). Au détriment des dialogues, il privilégie les longues tirades entrecoupées par des chœurs⁵⁸.

La fureur, considérée comme un élément caractéristique des tragédies de Sénèque, domine aussi les tragédies humanistes néo-latines, qu'il s'agisse de l'*Ecerinis* ou des œuvres postérieures. Mussato s'était contenté de représenter le *furor* d'un personnage masculin, d'un prince ; certains de ses successeurs imitateurs de Sénèque s'inspirent de leur modèle antique en attribuant la fureur à des personnages féminins, rares dans l'*Ecerinis*, qui réussiront plus tard à s'imposer dans les pièces jésuites malgré le bannissement officiel. Ainsi trouve-t-on la reine Hécube incitant Pâris à tuer Achille dans *Achilles* d'Antonio Loschi (1368–1441) ou Procné et Philomèle enragées dans *Progne* de Gregorio Correr (1409–1464). Leonardo Dati (1408–1472) se concentre de nouveau sur la fureur du prince dans *Hiempsal* (*Hiensal*)⁵⁹. Ces trois dernières pièces reprennent une thématique antique : alors que Loschi trouve sa source chez Dares Phrygius ainsi que chez Sénèque⁶⁰, Correr s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide et Dati de Salluste dans son *Bellum Iugurthinum*⁶¹. Ces auteurs anciens, ainsi que Lucain, comptent,

⁵⁶ M. Pastore Stocchi remarque que ce motif ne trouve pas tant sa source chez Sénèque que dans l'histoire, ce qui n'empêche pas l'imitation sénéquiennne. M. Pastore Stocchi, « Un Chapitre ... 'Seneca Poeta tragicus' », p. 25.

⁵⁷ J.-F. Chevalier, « Introduction », *Écérinide*, p. XLVII, LXX, LXXIV.

⁵⁸ J.-F. Chevalier, « Introduction », *Écérinide*, p. LII–LIII.

⁵⁹ Voir la traduction et la présentation de ces tragédies par Jean-Frédéric CHEVALIER, *Trois Tragédies latines humanistes*, *Achilles d'Antonio Loschi*, *Progne de Gregorio Correr*, *Hiensal de Leonardo Dati*, Paris, Les Belles Lettres, 2010 ; cf. aussi J.-F. Chevalier, « Neo-Latin Theatre in Italy », p. 32–39.

⁶⁰ Pour les autres sources d'inspiration voir Jean-Frédéric Chevalier, « Notice », dans J.-F. Chevalier, *Trois tragédies latines humanistes*, p. 8–27.

⁶¹ Jean-Frédéric CHEVALIER, « Introduction. Le Masqué et le Thyrsé », dans J.-F. Chevalier, *Trois tragédies latines humanistes*, p. XI.

avec Sénèque, au nombre des maîtres et des modèles pour les dramaturges humanistes, en compagnie, pour cette génération, de Mussato lui-même. Désormais donc, très tôt dans l'histoire de la réception sénéquienne, l'influence directe de Sénèque se mêle à l'influence indirecte qui passe par l'intermédiaire d'un autre dramaturge, imitateur de Sénèque⁶².

Dans le théâtre sénéquien, les premiers humanistes appréciaient surtout l'esthétique de la cruauté et de la monstruosité, ainsi que la dimension politique et morale du combat contre le tyran ; ce dernier aspect jouera de même un rôle capital dans le choix des sujets des jésuites. En ce qui concerne l'aspect formel de la tragédie, les poètes de la Renaissance se contentaient de s'approprier l'iambe⁶³ – comme les jésuites le firent plus tard – sans se soucier toutefois de la structure de la tragédie ou du mode d'énonciation : les dialogues prenaient souvent moins de place que les monologues. De fait, Jean-Frédéric Chevalier rappelle « l'indétermination du mot *tragédie* » entre l'Antiquité et la Renaissance⁶⁴, indétermination qui dure encore au moins au XIII^e siècle ; les dramaturges néolatins de cette époque représentent une certaine transition. Les spécialistes de Sénèque ont souvent cherché à savoir si les tragédies de Sénèque étaient ou non représentées au théâtre⁶⁵ ; on notera donc que les pièces de ces humanistes

⁶² Plus tard chez les jésuites comme Engel ou Kolczawa, on observera le même phénomène des influences superposées.

⁶³ L'importance des questions métriques est bien soulignée par la communication menée à son sujet par Mussato et Lovati ; le dernier l'a transformée en une note sur les mètres utilisés dans les tragédies de Sénèque. Voir J.-F. Chevalier, « Introduction », *Écérinide*, p. XXV ; Anastasios Ch. MEGAS, 'Ο προονμανιάτικὸς κύκλος τῆς Πάδωνας (Lovato Lovati – Albertino Mussato) καὶ οἱ τραγωδίες τοῦ L. A. Seneca, *L'antiquité classique* 39 (1970), p. 706–707.

⁶⁴ J.-F. Chevalier, « Introduction », *Écérinide*, p. XLIX, L–LII.

⁶⁵ Florence DUPONT, *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995, p. 5–19 ; Pierre GRIMAL, « Les Tragédies de Sénèque », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 1–10, p. 2 ; Pierre GRIMAL, *La littérature latine*, Paris, Fayard, 1994, en particulier p. 392 ; Frederick AHL, « Seneca and Chaucer », dans G. W. M. Harrison, *Seneca in performance*, p. 151–171, ici p. 153 ; Kenneth QUINN, *Texts and contexts. The Roman Writers and their Audience*, London – Boston, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 114 ; Eva STEHLÍKOVÁ, *Divadlo za časů Nerona a Seneky [Le théâtre à l'époque de Néron et de Sénèque]*, Praha, Divadelní ústav, 2005, p. 58 ; Jiří ŠUBRT, *Římská literatura [La littérature romaine]*, Praha, Oikumené, 2005, p. 232–232 ; G. B. Conte, *Latin Literature*, p. 418 ; Léon HERMANN, « Les tragédies de Sénèque étaient-elles destinées au théâtre ? », *Revue belge de philologie et d'histoire* 3 (1924), p. 841–846 ; Otto ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1966. Selon Marie-Hélène Garelli, ce débat est aujourd'hui généralement dépassé : Marie-Hélène GARELLI, « Conclusions », *Pallas* 95 (2014), p. 193–198. Ce débat moderne ne touche cependant pas à mon propos car le but de la présente thèse est d'examiner les tragédies de Sénèque à travers l'optique des jésuites des XVII^e et XVIII^e siècles.

n'étaient pas destinées à la représentation sur scène, l'*Ecerinis* de Mussato fut même l'objet d'une lecture publique⁶⁶.

1.1.3 Du latin aux langues vernaculaires

Alors que l'Italie et l'Angleterre pour une part retrouvent donc Sénèque le Tragique dès le début du XIV^e siècle, la France se montre plus réticente. Une explication possible de ce retard a été proposée par Lebègue⁶⁷ : les genres médiévaux étaient si florissants à l'époque que la nécessité du renouveau de la tragédie en général ne s'imposait pas. Comme le constate Mathieu Ferrand, au XVI^e siècle encore, aux yeux de Ravisius Textor, la moralité et la tragédie avaient beaucoup de points communs⁶⁸. Les manuscrits contenant les tragédies de Sénèque se multiplient tout de même dès le XV^e siècle, les pièces sont lues et fréquemment citées et commentées⁶⁹ ; il est bien possible qu'elles soient aussi jouées sur scène, mais les traces de ces représentations sont malheureusement peu nombreuses. Un des rares exemples vient du collège d'Auch au milieu du XVI^e siècle : dans les statuts du collège, il est reproché au théâtre de trop occuper les élèves ; on y mentionne non seulement Sénèque mais aussi Plaute, Térence et des auteurs grecs⁷⁰.

Malgré sa notoriété croissante, les dramaturges français ne font pas de Sénèque leur modèle avant le début du XVI^e siècle⁷¹. Cette période paraît propice à la réception de Sénèque pour des raisons sociales et politiques qui s'accroissent avec l'avancement du siècle : l'époque sanglante des guerres de religion, marquée par la peur, ressemble assez à celle de Sénèque, dominée surtout vers la fin de sa vie par la terreur instaurée par Néron. Il n'est peut-être pas trop audacieux de voir

⁶⁶ Dans sa biographie de Sénèque, Mussato rappelle qu'Augustin condamne les acteurs et leurs vices moraux, l'attitude que lui-même partage. Voir J.-F. Chevalier, « Introduction », *Écérinide*, p. LV–LVII.

⁶⁷ R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 6–10.

⁶⁸ Mathieu FERRAND, *Le théâtre des collèges parisiens*, thèse dactylographiée, 2013, p. 350.

⁶⁹ R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 11.

⁷⁰ M. Ferrand, *Le théâtre des collèges parisiens*, p. 343. R. Lebègue refuse de se prononcer là-dessus, faute de preuve ; R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 16.

⁷¹ R. Lebègue affirme qu'il n'existe pas de tragédie inspirée par Sénèque rédigée par un Français avant 1530, aucune tragédie française imprimée avant 1550 ; R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 11 et 20.

là un point commun qui facilitait le retour de Sénèque le Tragique. R. Lebègue explique⁷² que le public français du XVI^e siècle recherchait les émotions fortes que lui procuraient les crimes monstrueux des héros sénéquiens, les excès des passions et les torts causés par les hommes au pouvoir. Les spectateurs appréciaient les actes de magie pratiqués par Médée ou Déjanire, ils pouvaient s'identifier avec les idées présentées et les sujets discutés. Un des rares motifs imités qui ne correspondait pas à la réalité de l'époque était le suicide⁷³ ; pourtant il était très courant dans les nouvelles tragédies⁷⁴.

Les premières tragédies s'inspirant de Sénèque en France sont deux œuvres rédigées par un important poète d'origine italienne, Quinziano Stoa. Il s'agit du *Théoandrothanatos* et de la *Theocrisis*, publiés après 1514 : Stoa introduit des figures de styles sénéquiennes, forge des passages stichomythiques à côté de longs monologues élégants. Comme le montrent les titres de ses pièces, Stoa ne suit Sénèque qu'au niveau formel, il cherche ses sujets dans la religion chrétienne⁷⁵ – approche qui sera aussi pratiquée fréquemment par les auteurs jésuites⁷⁶. L'imitation de Sénèque est plus manifeste dans le *Iulius Caesar* de Marc-Antoine Muret. Parue en 1552, en tête du recueil des *Juvenilia*, la tragédie fut selon toute probabilité destinée à être représentée dans un collège, celui d'Auch ou celui de Guyenne⁷⁷. Si le sujet de la tragédie est emprunté aux historiens antiques, Sénèque est le principal modèle générique : Muret lui emprunte des scènes types, comme l'épisode du songe de Calpurnie au troisième acte dans un dialogue type entre l'héroïne et sa nourrice (v. 240 – 305) et il signale sa source en imitant notamment l'*Octavie* du pseudo-Sénèque. Par ailleurs, l'*Hercule sur l'Oeta* constitue le modèle de l'apothéose du héros antique.

⁷² Raymond LEBÈGUE, « Préface », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. IX–XII, ici p. X.

⁷³ Je trouve ce fait particulièrement intéressant puisque le suicide s'oppose à la spiritualité chrétienne ; en revanche le martyre s'y accorde parfaitement, créant une sorte de pendant au suicide stoïcien.

⁷⁴ R. Lebègue, « Préface », p. IX–X.

⁷⁵ Raymond LEBÈGUE, *La Tragédie religieuse en France*, Paris, H. Champion, 1929, p. 137–138 ; Mathieu FERRAND, « Humanist Neo-Latin Drama in France », dans J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*, p. 367 ; M. Ferrand, *Le théâtre des collèges parisiens*, p. 365–413, p. 347.

⁷⁶ Pour ce phénomène chez les jésuites en Pologne, cf. J. Okoń, *Na scenach jezuickich z dawnej Polsce*, p. 109–110.

⁷⁷ Voir l'édition de Virginie Leroux, Marc-Antoine Muret, *Juvenilia*, Genève, Droz, 2009 et les analyses qui figurent dans son article, « Le *Julius Caesar* de Muret : une tragédie de collège », dans M. Ferrand et N. Istasse, *Nouveaux regards sur les « Apollons de collège »*, p. 244–261.

En France toujours, un autre dramaturge d'origine étrangère – cette fois-ci un Ecossais – Georges Buchanan gagna une renommée mondiale en traduisant la *Médée* d'Euripide⁷⁸. Il rédigea ensuite ses propres pièces néo-latines dont la plus fameuse est *Jephtias* (1554), à nouveau d'inspiration biblique⁷⁹. Il imitait en profondeur la rhétorique sénèqueienne mais tira profit aussi de sa bonne connaissance des tragédies grecques. Cela est vrai également pour le dernier dramaturge néo-latin en France dont il sera question – et le premier d'origine française – Claude Roillet (1520–après 1578) qui emprunte⁸⁰ à Sénèque de nombreuses images, son style emphatique, les sentences morales, voire la structure d'une scène ; dans sa *Catharina*⁸¹ (1564) qui s'inspire fortement de l'*Octavie*⁸², il n'hésite pas à reprendre des vers complets des *Troyennes*. Parmi les œuvres du milieu du XVI^e siècle, une autre tragédie paraît intéressante dans le contexte du théâtre scolaire : la pièce intitulée *Chilpericus* (1558) fut non seulement jouée par les élèves du collège de Navarre mais aussi composée par eux. Le texte se trouve dans un cahier manuscrit signé par Jean Rose, mais l'auteur précise que le texte est le fruit d'un travail collectif. Cette tragédie en cinq actes

⁷⁸ Voir Jean-Frédéric CHEVALIER, « George Buchanan and the Poetics of Borrowing in the Latin Translation of Euripides's *Medea* », dans P. Ford, R. P. H. Green, *George Buchanan, Poet and Dramatist*, p. 183–195 ; Zoé SCHWEITZER, « Variations sur la mort des enfants : Médée, Jephté et la Famine », *Albineana, Cahier d'Aubigné* 20/1 (2008), p. 101–111 ; Zoé SCHWEITZER, « Buchanan, helléniste et dramaturge, interprète d'Euripide (*Medea* et *Alcestis*) », *Études Epistémè* 23 (2013), mis en ligne le 1^{er} avril 2013, consulté le 19 octobre 2015. URL : <http://episteme.revues.org/258> ; Nathalie CATELLANI, « Traces de Sénèque dans la *Médée* de George Buchanan », *Convegno sul Dialogo Drammatico* – Università di Trento (Italie), colloque organisé par Laurence Boulègue et Giorgio Ieranó en mai 2018, actes à venir aux PUPS.

⁷⁹ Carine FERRADOU, *Traduction et commentaire des deux tragédies sacrées latines de George Buchanan, Jephté et Baptiste*, thèse de doctorat préparée sous la direction d'Henri Lamarque, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001 ; Carine FERRADOU, « *Jephté, tragédie tirée du latin de George Buchanan* : Florent Chrestien traducteur, poète et polémiste », *Études Epistémè*, 23, 2013, mis en ligne le 1^{er} avril 2013, consulté le 19 octobre 2015. URL : <http://episteme.revues.org/265>.

⁸⁰ Sur ce dramaturge, voir John NASSICHUK, « Courage apostolique et crise d'exemplarité : le *Petrus* (1556) de Claude Roillet », *Tangence. L'exemplarité de la scène : théâtre, politique et religion au XVI^e siècle* 104 (2014), p. 79–105 ; John NASSICHUK, « A woman saint in the Parisian colleges: Claude Roillet's *Catharinae Tragoedia* (1556) », *Renaissance Studies, Latin Drama, Religion and Politics in Early Modern Europe* 30, 4, p. 562–583.

⁸¹ Le personnage principal n'est autre que la sainte Catherine d'Alexandrie mise en scène par Arnold Engel dans sa *Catharis sive Costis* dont il sera question dans les parties suivantes. Il serait sans aucun doute intéressant de comparer ces deux pièces latines.

⁸² R. Lebègue, *La Tragédie religieuse*, p. 275 sq.

avec des chœurs imite fidèlement les pièces de Sénèque et montre une maîtrise parfaite du modèle⁸³.

Cependant, la tragédie latine perdit petit à petit sa force au cours du XVI^e siècle, et c'est la tragédie de langue française qui commença à s'imposer⁸⁴. La première pièce considérée comme purement humaniste, sans liens avec le théâtre médiéval, est la *Cléopâtre captive* (1553) de Jodelle (1532-1573)⁸⁵. En plus de l'évidente inspiration thématique antique, Jodelle est fidèle aux règles de la tragédie de la Renaissance française⁸⁶ : il rédige cinq actes séparés par les chœurs en favorisant les récits aux dépens des actions ; il emploie de nombreuses sentences, il imite les figures de style de Sénèque et lui emprunte ses vérités morales. Enfin il respecte l'unité de temps et le début *in medias res*. R. Lebègue constate⁸⁷ néanmoins l'absence des conflits intérieurs, l'obscurité et la maladresse de certains vers et la platitude des personnages.

En revanche, la *Médée* (1553/54) de Jean-Bastier de la Péruse (1529–1554) est plutôt fidèle à celle de Sénèque, si ce n'est que l'accent est mis sur la relation du couple et sur le personnage de Médée elle-même⁸⁸. Le rôle de Jason est singulier : c'est lui qui approuve le don de la couronne par Médée à Glaucé, c'est toujours lui qui propose d'envoyer les enfants comme messagers et enfin c'est lui-même encore qui pousse Glaucé à accepter le don fatal quand elle hésite. Il est donc plus impliqué dans toute l'action qui précède l'assassinat de ses enfants. C'est peut-être pour cette raison qu'il est moins fort et sûr de lui à la fin de la pièce, laissant dominer Médée qui garde la dernière parole victorieuse pour elle.

Jacques de La Taille renoue avec la tradition des premiers humanistes italiens et fait revivre *Progné* (1560)⁸⁹. Mais le dramaturge évoqué sans doute le plus souvent dans les études du théâtre français de cette époque est Robert

⁸³ M. Ferrand, « Humanist Neo-Latin Drama in France », p. 404–405.

⁸⁴ Pour le débat autour de la langue et la querelle de la traduction voir F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*, p. 56–118.

⁸⁵ R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 33.

⁸⁶ R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 33.

⁸⁷ R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 32–34.

⁸⁸ Emmanuel MINEL, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque en France aux XVI^e et XVII^e siècles », dans M. Adam-Maillet et al., *Sénèque, « Médée »*, p. 104–110, ici p. 105. Pour la *Médée* de La Péruse cf. aussi F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*.

⁸⁹ R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 38. Pour l'œuvre de Jacques de La Taille cf. aussi F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*.

Garnier (1545–1590)⁹⁰ ; parmi les titres de ses pièces, deux reprennent les sujets de Sénèque : *Hippolyte* (1573) et *La Troade* (1579). Garnier poursuit la ligne de Sénèque, de Jodelle et de la Péruse : son style est très rhétorique, orné de figures de style, d'apostrophes et d'hyperboles. Les monologues se font moins nombreux et se raccourcissent, sans toutefois disparaître complètement. L'action n'y a pas beaucoup de place, mais le spectateur est tenu en suspens du début jusqu'à la fin.

L'esthétique de la cruauté de Sénèque convenait très bien au goût du public du XVI^e siècle, ainsi que son style, sa brièveté, ses sentences. Il fut donc imité par beaucoup au point qu'il s'agissait parfois plutôt de traductions ou d'adaptations, voire de centons⁹¹. L'auteur latin proposait en effet une riche palette de sujets, des scènes cruelles, la peinture des passions et de leurs excès, ainsi que toute une gamme de procédés stylistiques. Cependant, les goûts changent ; le XVII^e siècle lui réservera un accueil inégal. Mais avant de poursuivre vers les changements du siècle suivant, il faut mentionner d'autres pays européens où Sénèque gagna des admirateurs et imitateurs au XVI^e siècle.

1.1.3.1 L'Angleterre

Dans le théâtre élisabéthain se trouvent quelques exemples originaux d'imitation sénéquienne, propres au théâtre en langue vernaculaire. Il s'agit d'emprunts de vers ou d'hémistiches, repris en latin et placés dans le texte anglais, qui apparaissent par exemple dans la *Spanish Tragedy* de Kyd ou dans l'*Antonio and Mellida* de Marston, ce n'est donc pas un phénomène isolé. Boyle fait remarquer qu'un tel procédé est assez exigeant pour le spectateur et montre que l'auteur avait des attentes assez élevées à l'égard de celui-ci⁹². Ce n'est toutefois pas le cas de toute la réception sénéquienne en Angleterre : d'autres auteurs se contentent de paraphraser des passages de Sénèque⁹³. En dehors de ces curiosités, les éléments habituels se répètent : le théâtre élisabéthain puise chez le tragique

⁹⁰ R. Lebègue, *La Tragédie française*, p. 51–55.

⁹¹ Raymond LEBÈGUE, *Études sur le théâtre français. 1, Moyen âge, Renaissance, baroque*, Paris, A.G. Nizet, 1977, p. 182.

⁹² Antony James BOYLE, *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*, London, Routledge, 1997, p. 143–144 ; Jean JACQUOT, « Sénèque, la Renaissance et nous », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 271–307, p. 299.

⁹³ A. J. Boyle, *Tragic Seneca*, p. 145–146.

latin l'esthétique de la cruauté, le fantastique, avec la présence de fantômes, l'enseignement moral exprimé par les sentences⁹⁴.

S'agissant du théâtre élisabéthain, il convient de mentionner Shakespeare ; le nombre d'études qui ont été consacrées à l'impact de Sénèque sur le théâtre de celui-ci est considérable⁹⁵. Boyle rappelle⁹⁶ par exemple que la tirade de Lady Macbeth est fortement redevable à *Médée* ou que *Thyeste* se reflète dans *Hamlet*. L'inspiration sénéquienne semble être la plus évidente dans *Titus Andronicus*, une des premières tragédies de Shakespeare et probablement la plus sanglante qui rivalisait avec les pièces cruelles de l'époque.

1.1.3.2 L'Espagne

Le succès de Sénèque en Espagne doit plus au goût des hommes de la Renaissance et de l'âge classique qu'aux origines espagnoles du dramaturge. On y retrouve les mêmes éléments imités : la cruauté, la fureur, les fantômes, l'emphase, les sentences, qu'ils soient appliqués à un sujet de l'histoire romaine ou espagnole. Dans les pièces de Juan de la Cueva, un des thèmes dominants est la vengeance qui, n'ayant pas de place dans le théâtre espagnol antérieur, peut être considérée comme une des marques de l'influence de Sénèque⁹⁷. On retrouve aussi des sujets familiers dans les titres des tragédies de Francisco de Rojas Zorrilla (1607–1648) : *Los encantos de Medea* ou *Progne et Filomena*, ainsi que l'étoile fixe du ciel tragique sénéquien, le personnage du tyran.

⁹⁴ Christian BIET (dir.), *Le théâtre français du XVII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Editions L'avant-scène théâtre, 2009, p. 26.

⁹⁵ Pour la bibliographie la plus récente voir Patrick GRAY, « Shakespeare vs. Seneca : Competing Visions of Human Dignity », dans E. Dodson-Robinson (éd.), *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, p. 203–230. Cf. A. J. Boyle, *Tragic Seneca*, p. 142 ; Geoffrey BULLOUGH, « Sénèque, Greville et le jeune Shakespeare », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 189–201 ; Robert S. MIOLA, *Shakespeare and Classical Tragedy: the Influence of Seneca*, Oxford, Clarendon Press 1992 ; Emrys JONES, *The Origins of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1977 ; Brian ARKINS, « Heavy Seneca. His Influence on Shakespeare's Tragedies », *Classics Ireland* 2 (1995), p. 1–16.

⁹⁶ A. J. Boyle, *Tragic Seneca*, p. 147.

⁹⁷ Raymond R. MACCUDY, « La Tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVII^e siècle et le thème du tyran », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 73–85, ici p. 74.

1.1.3.3 Les Pays-Bas⁹⁸

Si on laisse de côté Dirk Volkertszoon Coornhert (1522–1590) dont l'inspiration sénèqueenne a très bien pu être indirecte, le dramaturge qui connaissait certainement les textes des pièces de Sénèque est Hugo de Groot (1583–1645), dit Grotius, qui composa un *Christus Patiens* (1608)⁹⁹. Son style est plus sobre que celui de son maître, il emploie moins d'antithèses, et sa mesure se traduit aussi dans le contenu ; son œuvre reste néanmoins une tragédie sénèqueenne avec le prologue déclamatoire et les scènes statiques discontinues. Deux autres pièces néo-latines inspirées par Sénèque ont été composées par Daniel Heinsius (ca 1580–1655) : *Auriacus sive libertas saucia* (1602) et *Herodes infanticida* (1611, imprimé en 1632)¹⁰⁰. Les crimes et le désespoir étaient des traits caractéristiques sans pour autant exiger de fin tragique : à condition d'être précédée par des atrocités suffisantes, une fin heureuse était acceptable. Cette attitude était nécessaire pour réconcilier la mort tragique avec la doctrine chrétienne concernant l'économie du salut. Mais le personnage décisif pour la tradition sénèqueenne dans le théâtre de la Renaissance hollandais fut Pieter Corneliszoon Hooft (1581–1647) qui a rendu dominants les éléments magiques¹⁰¹.

Pour la tradition sénèqueenne dépassant les frontières des Pays-Bas, un rôle essentiel fut joué par Juste Lipse et Martin Antonio Delrío. Le philologue humaniste Juste Lipse (1547–1606)¹⁰² publia en effet les tragédies de Sénèque et surtout, il les accompagna d'un commentaire critique qui fut repris dans des éditions plus tardives. Martin Antonio Delrío (1551–1608)¹⁰³ de son côté fut l'auteur du

⁹⁸ Pour les Pays-Bas, voir Joachim HARST, « Germany and the Netherlands : Tragic Seneca in Scholarship and on Stage », dans E. Dodson-Robinson, *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, p. 149–173 ; Bernhard ASMUTH, « Die niederländische Literatur », dans E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas*, p. 235–275 et W. A. P. SMIT, « État des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 221–230.

⁹⁹ J. Harst, « Germany and the Netherlands », surtout p. 161–164 ; Jan BLOEMENDAL, « Neo-Latin Drama in the Low Countries », dans J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*, p. 293–364, surtout p. 342–348.

¹⁰⁰ J. Harst, « Germany and the Netherlands », p. 160–162 ; J. Bloemendal, « Neo-Latin Drama in the Low Countries », p. 342–348.

¹⁰¹ J. Harst, « Germany and the Netherlands », ici surtout p. 160–163 ; W. A. P. Smit, « État des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais », p. 223–225.

¹⁰² J. Harst, « Germany and the Netherlands », ici p. 154 ; Roland MAYER, « Personata Stoa: Neosticism and Senecan Tragedy », *Journal of the Walburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), p. 151–174.

¹⁰³ M. DREANO, « Un commentaire de Sénèque par M.-A. Del Rio », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 203–209. Voir aussi Johannes MACHIELSEN, *Martin*

Syntagma tragoediae latinae, recueil de pièces sénéquiennes dont il sera encore question dans le contexte des poétiques¹⁰⁴. On notera que dans ses *Animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Sénèquee tribuuntur* (1588), Juste Lipse attribue les pièces à quatre auteurs différents¹⁰⁵ alors que Delrío dans son *Syntagma tragoediae latinae* finit par n'exclure qu'une pièce du corpus sénéquien, *Octavia*, en attribuant les autres à Sénèque¹⁰⁶.

I.1.3.4 L'Allemagne

En ce qui concerne l'Allemagne¹⁰⁷, il faut commencer, non pas par une pièce originale, mais par une traduction : celle que Martin Opitz (1597–1639) a faite des *Troyennes* en 1625 et qui est considérée comme la meilleure pièce sénéquienne de l'époque. Son hommage à Sénèque et l'imitation rhétorique font partie d'un projet plus large qui devait former l'allemand littéraire par la traduction et y introduire le genre tragique. Son choix métrique, l'alexandrin, a aussi influencé le travail des poètes baroques allemands pour une longue période, le demi-siècle suivant : c'est le mètre aussi bien que certaines structures syntaxiques (par exemple les explications causales ou les périphrases circonstanciellles qui remplacent les asyndètes) qui rallongent le texte. La suppression des affects représentant le but de la tragédie semble s'inscrire dans la tradition fondée par Heinsius¹⁰⁸.

Une génération plus tard, le Silésien Andreas Gryphius (1616–1664) compose des pièces originales, sénéquiennes, certes, mais aux sujets nouveaux. Il préfère les sujets historiques aux sujets bibliques ; il accentue les scènes d'horreur et d'atrocité comme dans *Catharina von Georgien* où la torture n'est qu'en partie

Delrio: demonology and scholarship in the Counter-Reformation, Oxford, Oxford University Press, 2015.

¹⁰⁴ Voir p. 54.

¹⁰⁵ J. Harst, « Germany and the Netherlands », p. 154 ; F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*, p. 39–40.

¹⁰⁶ Voir l'édition du *Syntagma Tragoediae Latinae* qui indique que l'auteur de l'*Octavie* est incertain : « Incerti poëtae Octavia ». Martini Antonii Delrii ex Societate Iesu Syntagmatis Tragoediae Latinae, Antverpiae, Ex officina Platiniana, 1593.

¹⁰⁷ J. Harst, « Germany and the Netherlands » ; Henri PLARD, « Note sur Martin Opitz et les Troyennes de Sénèque », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 231–238 ; Henri PLARD, « Sénèque et la tragédie d'Andreas Gryphius », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 239–260 ; Wolf-Lüder LIEBERMANN, « Die Deutsche Literatur », dans E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas*, p. 371–449.

¹⁰⁸ J. Harst, « Germany and the Netherlands », p. 159–161 ; cf. aussi H. Plard, « Note sur Martin Opitz ».

racontée, l'autre partie étant montrée directement sur scène¹⁰⁹. Encore plus tard, Daniel Casper von Lohenstein (1635–1683) compose des pièces strictement politiques sans dimension religieuse, sans providence divine. Ses pièces historiques sont encore plus sanglantes que celles de Gryphius¹¹⁰.

Les auteurs hollandais et allemands étaient en contact, se traduisaient mutuellement et les sources d'inspiration étaient partagées¹¹¹ : ainsi, le *Christus Patiens* de Grotius servit de modèle aux Allemands de même qu'aux Hollandais. La pièce *Gebroeders* (1640) de Grotius fut traduite par Gryphius qui rajouta un prologue et un épilogue destinés à être prononcés par le fantôme de Saül ce qui lui permit de renforcer la structure sénéquienne¹¹². Du côté flamand, les interférences se réalisaient aussi avec le théâtre français : Guiliam van Nieuwelandt (1583–1635), auteur de sept tragédies inspirées de Sénèque dont trois à sujet biblique et quatre à sujet historique, connaissait sans doute Garnier aussi bien que Sénèque¹¹³.

1.1.4 Splendeurs et misères de Sénèque

Sans prétendre faire un compte rendu exhaustif du sujet, il faut revenir au théâtre français du XVII^e siècle pour terminer cet aperçu de l'évolution de la réception sénéquienne. Ce domaine a été largement exploré dans l'ouvrage impressionnant récemment publié par Florence de Caigny¹¹⁴.

Dans les années 1630, deux pièces à sujet sénéquien virent le jour. Jean de Rotrou (1609–1650) semble avoir gagné la faveur du public avec son *Hercule*

¹⁰⁹ J. Harst, « Germany and the Netherlands », p. 164 ; H. Plard, « Sénèque et la tragédie d'Andreas Gryphius », p. 253.

¹¹⁰ J. Harst, « Germany and the Netherlands », p. 164 ; Joël LEFEBVRE, « Lohenstein et Sénèque », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 261–269, ici surtout p. 262.

¹¹¹ F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*.

¹¹² J. Harst, « Germany and the Netherlands », p. 164.

¹¹³ E. ROMBAUTS, « Sénèque et le théâtre flamand », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 211–219, ici surtout p. 217.

¹¹⁴ F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*.

mourant (1634)¹¹⁵. En revanche, la *Médée* (1635)¹¹⁶ de Pierre Corneille (1606–1684) fut moins bien accueillie. Le personnage de Médée gêna au point de disparaître pour le reste du siècle, avant d’être temporairement ressuscitée en 1694 : par Hilaire de Longepierre (1659–1721) dans une tragédie et par Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) et Thomas Corneille (1625–1709) dans un opéra¹¹⁷. Mais le personnage de Médée n’était pas le seul à perdre la faveur du public au XVII^e siècle, le même déclin a concerné Sénèque lui-même. De nombreuses critiques étaient déjà apparues au cours de la première moitié du siècle¹¹⁸, mais le vrai changement eut lieu dans la deuxième moitié qui vit la réhabilitation du dramaturge latin, puis sa disparition. Jean Racine a beau prendre ses distances vis-à-vis de Sénèque dans la préface de sa *Phèdre* (1677), il lui doit beaucoup¹¹⁹. Néanmoins, le goût littéraire changeait progressivement¹²⁰ : la relation aux modèles n’était plus la même en raison de l’instauration de modèles nationaux et de l’évolution des genres. Les rapports entre l’*ethos* et le *pathos* se modifiaient et les sentiments représentés changeaient : l’amour, la pitié et la tendresse remplacèrent la terreur et la violence dans les préférences des spectateurs. De plus, l’opéra diminuait l’importance de la musicalité des tragédies, importante pourtant pour l’esthétique sénéquienne. Et enfin, il fallait se conformer aux demandes de la bienséance : tout cela mena à l’effacement de Sénèque.

¹¹⁵ F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*, p. 476. Cf. E. Minel, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque », p. 106.

¹¹⁶ Pour la *Médée* de Corneille voir André STEGMANN, « La « Médée » de Corneille », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 113–126 et E. Minel, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque ».

¹¹⁷ Pour ces versions de la *Médée* voir E. Minel, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque » et F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*.

¹¹⁸ F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*, p. 465–475 et 690 sq.

¹¹⁹ F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*, p. 819–822.

¹²⁰ F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*, p. 687–1031 ; cf. aussi R. Lebègue, « Préface », p. XI–XII.

I.2 Les jésuites et leur rapport à Sénèque¹²¹

La Compagnie de Jésus consacrait, on le sait, beaucoup d'attention à l'éducation quoiqu'elle n'ait pas été *a priori* un ordre d'enseignement ; son objectif principal était la recatholicisation¹²². Dès le début, les jésuites pratiquèrent le théâtre scolaire, qui faisait partie de la vie sociale aussi bien que de la formation des élèves. Bien qu'ils se la soient appropriée, ils n'étaient pas les fondateurs de cette pratique pédagogique ; ils s'inscrivaient dans la tradition des collèges français qui avaient inspiré Ignace de Loyola¹²³. Mais de même que dans le cas des collèges qui ont précédé les écoles des jésuites, les sources¹²⁴ confirmant les mises en scène des tragédies de Sénèque sur les tréteaux des jésuites¹²⁵ sont très rares. Pourtant, une bonne connaissance de ces pièces est attestée ; les jésuites admiraient Sénèque le Tragique¹²⁶ qui faisait donc partie des lectures obligatoires¹²⁷. L'on connaît aussi quelques cas intéressants de textes dramatiques dans lesquels Sénèque figure sur la scène jésuite en tant que personnage¹²⁸. Son

¹²¹ Ce chapitre se concentrera sur l'attitude des jésuites vis-à-vis de Sénèque en Europe, en tenant compte surtout de la pratique théâtrale ou des témoignages des pères jésuites. D'éventuels commentaires dans des manuels de poétique seront traités dans la partie suivante consacrée aux jésuites de la province tchèque, voir p. 52.

¹²² Cf. Jean-Marie VALENTIN, « Les jésuites et la scène : Orphée, Pallas et la *renovatio mundi* », dans L. Giard, *Les jésuites à l'âge baroque*, p. 131–142, ici p. 135.

¹²³ M. Ferrand, « Humanist Neo-Latin Drama in France », p. 388. Les premiers jésuites furent d'ailleurs très influencés par le modèle parisien de l'enseignement qui était basé sur un programme fixe et la répétition par des exercices, en regroupant les élèves en classes ; voir Jean-Marie VALENTIN, *Les jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001, p. 51–53 ; idem, « Les jésuites et la scène », p. 136.

¹²⁴ M. Ferrand, « Humanist Neo-Latin Drama in France », p. 379.

¹²⁵ La situation est systématiquement la mieux explorée pour les pays germaniques par Jean-Marie Valentin qui signale quatre représentations des pièces de Sénèque ou « d'après Sénèque » dont un *Thyeste* (Olomouc 1573), deux fois les *Troyennes* (Munich 1661 et Ratisbonne 1687) et une fois *Hercule sur l'Oeta* (Straubing 1715). Voir Jean-Marie VALENTIN, *Le théâtre des jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire bibliographique*, Stuttgart, Anton Hiersemann Verlag, 1983, p. 12, 244, 369, 528.

¹²⁶ J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 191.

¹²⁷ F. de Dainville, *L'éducation des jésuites*, p. 222, 252, 281.

¹²⁸ Une invention originale attire en particulier l'attention de la recherche portant sur les pays tchèques car il y est question de Prague et de la Montagne Blanche, une bataille décisive entre les catholiques et les protestants en 1620, qui marqua pour longtemps l'histoire des pays tchèques. En 1628 à Munich, le jeune Jakob Balde, futur dramaturge de renommée mondiale, monta sur scène une pièce de son cru, composée de séquences imitant de grands auteurs antiques : Sénèque y trouve sa place. Malgré les maladresses dues à son jeune âge, il s'agit d'un travail méritant l'intérêt. Voir Wilfred STROH, « Seneca in Prag. Ein tragisches Exercitium des jungen Jakob Balde S.J., herausgegeben und kritisch erläutert », dans M. Sammer, *Leit motive: Kulturgeschichtliche Studien*

influence sur les pièces rédigées par les professeurs jésuites ne saurait être mise en doute¹²⁹.

Il manque cependant une étude systématique de l'influence des tragédies de Sénèque sur le théâtre jésuite ; Boysse ne fait que des remarques éparses soulignant seulement l'imitation métrique de l'iambe¹³⁰ qui représente d'ailleurs l'aspect le plus souvent mentionné, probablement parce qu'il est le plus évident. Certaines études particulières proposent d'autres éléments d'analyse : Jean-Frédéric Chevalier étudie les tragédies de Nicolas Caussin (1583–1651) et avant tout son *Theodoricus*¹³¹, Edith Flamarion consacre une étude approfondie à Charles Porée (1675–1741) et à son *Brutus*¹³² où elle traite aussi de l'influence des Anciens sans omettre Sénèque¹³³.

Jean-Frédéric Chevalier trouve de nombreuses similitudes entre l'œuvre de Caussin et celle du dramaturge romain, à commencer par le titre « sénèqueien » de la pièce : le nom du tyran, personnage principal. La tragédie a donc une visée politique, elle commence *in medias res* et se divise en cinq actes terminés par des chants du chœur (sauf le dernier). L'inspiration sénèqueienne est bien attestée par des ressemblances textuelles, par exemple des suites de synonymes exprimant l'horreur¹³⁴ qui apparaissent aussi chez les jésuites tchèques¹³⁵. Les concordances métriques se limitent toutefois aux passages iambiques, les mètres des chœurs sont plus redevables à Horace ou à Boèce. La visée de *Theodoricus* est cependant

zur Traditionsbildung, p. 69–119. Des apparitions de Sénèque en tant que personnage dans les pièces de la province tchèque seront traitées dans la partie suivante.

¹²⁹ F. de Dainville, *L'éducation des jésuites*, p. 171, 270 ; M. Ferrand, « Humanist Neo-Latin Drama in France », p. 171, 270 ; J.-M. Valentin, *Theatrum catholicum*, p. 12, 73, 107, 218–219, 277, 343.

¹³⁰ Il constate aussi que l'imitation sénèqueienne est plus marquée et plus fidèle dans le Midi que dans le reste de l'Europe. Son étude se concentre néanmoins en particulier sur le théâtre du Collège Louis-le-Grand malgré le titre général. E. Boysse, *Le Théâtre des Jésuites*, p. 25.

¹³¹ Jean-Frédéric CHEVALIER, « Nicolas Caussin héritier de Sénèque et de Boèce dans *Theodoricus* », dans J.-F. Chevalier, *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité*, p. 79–102 ; Jean-Frédéric CHEVALIER, « Contextualizing Nicolas Caussin's *Tragoediae Sacrae* (1620) : Moral Issues in the Portrayal of Passions », dans J. Bloemendal et al., *Drama, Performance and Debate*, p. 253–268. Pour le Père Caussin, voir aussi Marc FUMAROLI, *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque moderne*, Genève, Droz, 1980, p. 279–298, 362–370.

¹³² Edith FLAMARION, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité. Sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome, Collection de l'Ecole française de Rome (301), 2002.

¹³³ E. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin*, p. 427–458.

¹³⁴ J.-F. Chevalier remarque la ressemblance entre les vers « *O dura fata, saeva, miseranda, horrida!* » dans les *Troyennes* de Sénèque et « *Dira, execranda, facinora impia, horrida* » chez Caussin. Voir J.-F. Chevalier, « Nicolas Caussin héritier de Sénèque », p. 89.

¹³⁵ Cf. les pages 114 et 110.

bien moins politique que chez Sénèque ou Mussato qui dénonçaient un tyran contemporain ; Caussin s'en tient toujours à un exercice scolaire qui a avant tout une finalité morale. En revanche, ils s'apparentent parfaitement à Sénèque dans un domaine : leur théâtre est bien spectaculaire afin de toucher le public¹³⁶.

De son côté, Edith Flamarion constate l'évidence de l'inspiration sénéquienne chez Porée. Le chapitre qu'elle consacre à cette question dévoile l'attitude positive des jésuites vis-à-vis de Sénèque qui changea pourtant durant le XVII^e siècle ; les critiques devenaient de plus en plus nombreuses, suivant ainsi la tendance générale du siècle. Néanmoins, malgré le goût (ou plutôt le dégoût) de l'époque, les jésuites restaient sensibles à la rhétorique sénéquienne qu'ils trouvaient très persuasive¹³⁷.

Quoique cela puisse paraître étonnant, parmi les tragédies de Sénèque c'est *Médée* qui trouve le plus grâce aux yeux des Pères, ainsi que les pièces consacrées à *Hercule* – ce qui est plus compréhensible¹³⁸. Le Père Brumoy tout en critiquant le style de Sénèque ne peut s'empêcher de louer son *inventio* et en particulier la vivacité de la scène infanticide de *Médée*¹³⁹. Dans sa *Ratio*, le Père Jouvancy recommande même d'intégrer Sénèque le Tragique au programme obligatoire malgré ses propres réserves à l'égard de son style – recommandation que suivront les jésuites de la province tchèque comme on le montrera plus tard¹⁴⁰. Il apprécie aussi *Médée*, et des deux pièces consacrées à *Hercule*, il préfère *Hercule sur l'Oeta* dont, selon E. Flamarion, l'apothéose finale reflète l'ascension du Christ et qui « illustre parfaitement le *bivium* moliniste »¹⁴¹ ; le thème d'Hercule à la croisée des chemins est un motif très populaire dans l'art baroque, qu'il s'agisse de la peinture ou de la musique, et il est généralisé dans le théâtre jésuite même en dehors du personnage d'Hercule¹⁴².

¹³⁶ J.-F. Chevalier, « Nicolas Caussin héritier de Sénèque », p. 99.

¹³⁷ E. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin*, p. 427–431.

¹³⁸ D'un point de vue moderne, on peut trouver légèrement paradoxal que la troisième pièce la plus admirée – au moins dans les débuts du théâtre jésuite – soit *Octavie* dont l'authenticité ne semble pas être mise en doute avant le XVIII^e siècle. Masenius recommande comme modèles à suivre surtout *Médée*, *Hercule sur l'Oeta* et *Octavie*. Voir J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 163.

¹³⁹ E. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin*, p. 440.

¹⁴⁰ Cf. p. 59.

¹⁴¹ E. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin*, p. 443–444, 417.

¹⁴² Pour son ampleur dans le théâtre jésuite de la province tchèque voir M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 132–138. Pour *Hercule*, voir aussi les pages 222.

La conclusion d'E. Flamarion¹⁴³ à propos de la réception de Sénèque paraît très juste, applicable dans une certaine mesure au théâtre en général mais avant tout au théâtre des jésuites : le XVII^e siècle mêle deux courants contradictoires. Certains auteurs continuent de partager le goût des humanistes qui appréciaient non seulement la rhétorique sénéquienne mais aussi et surtout sa peinture des passions. D'autres sont plus réticents en raison des exigences de l'esthétique classique qui exclut naturellement les éléments caractéristiques de l'œuvre de Sénèque : les excès passionnels, la cruauté et le sang sur la scène.

Après avoir énuméré les points communs entre Sénèque et Porée, c'est-à-dire les thèmes du pouvoir, des conflits intérieurs et de la fureur née de la douleur, mais aussi les aspects formels, les procédés rhétoriques, la proportion des monologues et des dialogues, les stichomythies, E. Flamarion souligne également ce qui les distingue¹⁴⁴ : la diminution de l'importance des femmes chez Porée – en accord avec les principes des jésuites –, de la place des enfants, l'abandon de la dimension mythologique et surnaturelle. La critique constate finalement que Porée s'inspire de Sénèque sur les plans thématique et formel, sans toutefois le suivre d'une façon dogmatique ; il garde à l'esprit sa propre visée qui est tout à fait différente de celle de Sénèque. Cette attitude semble bien normale, il est donc tentant d'élargir cette hypothèse au théâtre jésuite en général ; les parties suivantes de ce travail essaieront de voir si elle est valable pour les pièces choisies de la province tchèque.

I.3 Sénèque dans les pays tchèques

Nous avons vu que le chercheur éprouve des difficultés liées au manque de renseignements précis sur le destin de Sénèque le Tragique au Moyen Âge en Europe ; lorsque l'on s'intéresse aux pays tchèques, la situation ne s'améliore guère, au contraire¹⁴⁵. Les obstacles mentionnés ci-dessus réapparaissent : les

¹⁴³ E. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin*, p. 446.

¹⁴⁴ E. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin*, p. 457–458.

¹⁴⁵ Le manque d'intérêt généralement porté à Sénèque le Tragique en Tchéquie contemporaine est bien illustré par deux faits retenus par Eva Stehlíková dans son ouvrage récent *Co je nám po Hekubě* (Eva STEHLÍKOVÁ, *Co je nám po Hekubě [Que nous importe Hécube]*, Praha, Brkola, 2012.) : d'abord le nombre restreint de mises en scène réalisées au XX^e siècle – une seule avant la chute du communisme en 1989 (spectacle appelé *Sénèque... ou Phèdre* en 1977) et deux après l'an 2000

rares remarques de la critique au sujet de Sénèque restent très générales¹⁴⁶ et sont rarement étayées par des sources ; ainsi lit-on que les tragédies de Sénèque étaient lues et connues au Moyen Âge, surtout dans les écoles, sans pouvoir le vérifier ou du moins lier cette information à une période plus précise¹⁴⁷.

Un des rares ouvrages consacrés à l'héritage de l'Antiquité dans les pays tchèques, *Antika a česká kultura [L'Antiquité et la culture tchèque]*, comporte également un défaut déjà évoqué plus haut : les auteurs parlent de Sénèque sans préciser de quelles œuvres ils traitent. En rappelant qu'au Moyen Âge il était courant de créer des manuscrits liés à un auteur ou à un domaine de connaissance, par exemple des *compendia* philosophiques, cet ouvrage cite Sénèque parmi les auteurs les plus importants, sans plus de détails sur les titres transmis par cette voie¹⁴⁸. Les chercheurs indiquent¹⁴⁹ seulement que Sénèque fait partie des auteurs apparaissant dans les manuscrits de provenance tchèque dans la deuxième moitié du XIV^e siècle¹⁵⁰ et au début du XV^e siècle, ce qui ne fait malheureusement pas avancer l'étude sur les tragédies. Ce n'est que dans le passage consacré à Jan ze

(mises en scène de *Phèdre* par la même équipe artistique à Prague en 2007 et à Brno en 2011) – et ensuite les traductions – seulement trois pièces de Sénèque (ainsi qu'*Octavie*) ont été traduites en tchèques jusqu'à récemment : *Phèdre*, *Médée* et *Thyeste*. Au XIX^e siècle, Sénèque était lu et même traduit par les Tchèques – par exemple par Václav Alois Svoboda – mais en allemand. À ce sujet voir Karel SVOBODA, *Antika a česká vzdělanost: od obrození do první války světové [L'Antiquité et l'érudition tchèque: de la Renaissance nationale jusqu'à la première guerre mondiale]*, Praha, Nakladatelství ČSAV, 1957, p. 87–89 ou Wolfgang BUSCH, « Tschechische und slovakische Literatur », dans E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas*, p. 470–475, ici en particulier p. 473–475. Ce manque vient d'être comblé par Eva Stehlíková et Daniela Čadková (avec la participation d'Eliška Poláčková) qui ont le mérite d'avoir traduit et publié deux premiers tomes des tragédies de Sénèque : *Thyeste*, *Œdipe* et *Octavie* en 2017 et *Phèdre*, *Hercule furieux* et les *Phéniciennes* en 2018 ; le troisième tome est attendu avec impatience. Une nouvelle mise en scène de *Thyeste* au théâtre Divadlo u stolu [Théâtre à table] à Brno en 2018 montre que la situation tourne enfin en faveur de Sénèque : <http://www.divadloustolu.cz/anotace.asp?Typ=10&ID=P0484>.

¹⁴⁶ Kamil BOLDAN, Bořek NEŠKUDLA, Petr VOIT, *Bohemia and Moravia I. The Reception of Antiquity in Bohemian Book Culture from the beginning of printing until 1547*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 21, 22, 25.

¹⁴⁷ František ČERNÝ et al., *Dějiny českého divadla 1., Od počátků do sklonku osmnáctého století [L'Histoire du théâtre tchèque 1., Des débuts jusqu'à la fin du XVIII^e siècle]*, Praha, Academia, 1968, p. 27 ; M. Bažil, « Drama v jezuitské škole », p. 10.

¹⁴⁸ Ladislav VARCL et al., *Antika a česká kultura [L'Antiquité et la culture tchèque]*, Praha, Academia, 1978, p. 162–163.

¹⁴⁹ L. Varcl, *Antika a česká kultura*, p. 113.

¹⁵⁰ Cette époque est particulièrement importante dans l'histoire des pays tchèques car Charles IV (1316–1378), empereur des Romains et roi tchèque, marqua fortement la culture en apportant son soutien aux artistes et savants de l'époque ; son empreinte est toujours très sensible surtout à Prague où il fonda l'université (1348) qui porte son nom aujourd'hui et réalisa de nombreux projets architecturaux.

Středy (ou Iohannes Noviforensis ; ca 1310–1385)¹⁵¹, que le lecteur trouve deux mentions explicites des tragédies : d'abord, cet érudit humaniste (qui accompagnait l'empereur Charles IV lors de ses voyages en Italie où il rencontra entre autres Pétrarque), décrit dans une lettre peu après la moitié du XIV^e siècle la famine en Tchéquie, et pour ce faire cite des vers d'*Œdipe* de Sénèque. Ensuite, les tragédies de Sénèque figurent dans la liste des ouvrages qui faisaient partie de la bibliothèque de Jan ze Středy, conservée grâce au legs qu'il en a fait au profit du monastère augustinien à Prague.

Il paraît presque inutile de citer *Die griechische und römische Literatur in tschechischen Bibliotheken* qui une fois de plus mentionne à maintes reprises Sénèque sans préciser de titre¹⁵². Dans le chapitre consacré au théâtre, Miroslav Flodr se réfère à l'histoire du théâtre tchèque de Máchal¹⁵³, citant un spectacle de *Thyeste* de Sénèque à Prague ou à Olomouc dans la deuxième moitié du XVI^e siècle¹⁵⁴. Máchal donne un peu plus de détails en précisant que le spectacle eut lieu à Olomouc en 1573¹⁵⁵. Il constate aussi que les connaissances des tragédies de Sénèque étaient très limitées au Moyen Âge. Le mouvement humaniste arrivant de l'Italie privilégia Térence – Sénèque et Plaute ne jouissaient pas d'autant de popularité¹⁵⁶. Ces affirmations s'accordent avec les tendances majeures de l'évolution de la réception sénéquienne en Europe qui ont été esquissées plus haut.

Les spectacles qui eurent lieu dans les pays tchèques aux XVI^e et XVII^e siècles et dont l'existence est plus ou moins assurée¹⁵⁷, sont très faciles à compter et marqués d'incertitude dans la littérature secondaire. Le plus ancien est le

¹⁵¹ L. Varcl, *Antika a česká kultura*, p. 137–138, W. Busch, « Tschechische und slovakische Literatur », p. 470–471.

¹⁵² Miroslav FLODR, *Die griechische und römische Literatur in tschechischen Bibliotheken im Mittelalter und der Renaissance*, Brno, Universita J. E. Purkyně, 1966, p. 107.

¹⁵³ Jan MÁCHAL, *Dějiny českého dramata [L'Histoire du théâtre tchèque]*, Praha, Nakladatel F. Topič, 1929.

¹⁵⁴ M. Flodr, *Die griechische und römische Literatur*, p. 107.

¹⁵⁵ J. Máchal, *Dějiny českého dramata*, p. 60 ; W. Busch, « Tschechische und slovakische Literatur », p. 471.

¹⁵⁶ J. Máchal, *Dějiny českého dramata*, p. 27–28.

¹⁵⁷ Ces mises en scène sont repertoriées dans la base de données www.olympus.cz créée et tenue par le Cabinet des Etudes classiques de l'Institut de philosophie de l'Académie des sciences de la République tchèque. Ses données ont été récemment publiées dans E. Stehlíková, *Co je nám po Hekubě* (voir la note 145). Cette base de données recense aussi les représentations de Térence et Plaute ; seul Plaute fut joué chez les jésuites, mais les deux furent mis en scène à l'université de Prague.

Thyeste de 1573 dont il a déjà été question ; mais F. Menčík le situe à Prague au lieu d'Olomouc, et il est suivi par Eva Stehlíková¹⁵⁸. Comme à cette époque d'autres spectacles théâtraux étaient extrêmement rares¹⁵⁹, il s'agit bien sûr d'une représentation jésuite, et comme à cette époque la province tchèque n'était pas encore séparée de la province germanique, ce spectacle se trouve aussi dans le *Répertoire bibliographique* de J.-M. Valentin qui confirme la localisation à Olomouc, en s'appuyant sur Sommervogel¹⁶⁰. Deux autres pièces furent représentées dans les collèges jésuites au début et vers la fin du siècle suivant : il s'agit à nouveau de *Thyeste* que l'on joua à Olomouc en 1604 et de *Médée* mise en scène en 1679 à Jindřichův Hradec¹⁶¹. Cette fois-ci la critique ne présente pas de contradictions, car il n'y pas d'autre indication de source que la base de données citée.

En plus des représentations, Sénèque était sans aucun doute lu dans les classes, mais il est difficile de préciser à partir de quand et à quelle fréquence. Sa présence dans les écoles jésuites sera examinée plus en détails dans la partie suivante. Il est certain que d'autres ordres ne le négligeaient pas non plus : les piaristes lui accordaient une place importante¹⁶² et on trouve aussi un intertexte sénéquien chez les bénédictins¹⁶³. Mais les études partielles sont jusqu'à présent trop peu nombreuses pour permettre une synthèse de la popularité ou de la réception sénéquiennes dans le théâtre scolaire des pays tchèques.

Il est évident que la bibliographie citée concernant le théâtre de Sénèque dans les pays tchèques est très vieillie, mais on ne compte pas d'études plus modernes. De plus, elle est plutôt fragmentaire et souvent imprécise. Il est donc difficile d'en tirer des conclusions plus concrètes sans en référer aux archives manuscrites des jésuites, mais il s'agit là d'une recherche trop longue et complexe pour être réalisée dans le cadre d'un doctorat. Le constat est clair : dans les pays

¹⁵⁸ Ferdinand MENČÍK, *Příspěvky k dějinám českého divadla [Contributions à l'histoire du théâtre tchèque]*, Praha, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895, p. 60 ; E. Stehlíková, *Co je nám po Hekubě*, p. 200.

¹⁵⁹ M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 10.

¹⁶⁰ J.-M. Valentin, *Le théâtre des jésuites ... Répertoire*, p. 12. Cf. Carlos SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, V, Bruxelles – Paris, 1890–1913, tome 5, 1902 ; J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 198.

¹⁶¹ E. Stehlíková, *Co je nám po Hekubě*, p. 201.

¹⁶² K. Svoboda, *Antika a česká vzdělanost*, p. 7.

¹⁶³ Martin SVATOŠ, « Musae Benedictinae. Benediktinské gymnázium v Broumově a jeho latinské hry [Musae Benedictinae. Le collège bénédictin à Broumov et ses pièces latines] », Prague, Jednota klasických filologů [Union des philologues classiques], conférence du 27 janvier 2011.

tchèques depuis longtemps, Sénèque le Tragique ne reçoit pas la même attention qu'ailleurs. J'espère du moins, avec le présent travail, contribuer pour une part à compenser cette dette ancienne en présentant certaines pièces jésuites de la provenance tchèque et en étudiant comment elles s'inscrivent dans la réception de Sénèque.

I.4 Les éléments communs et spécifiques de la réception sénéquienne

En suivant l'évolution de la tragédie de l'Antiquité à l'âge baroque, il est possible de constater certaines tendances. La tragédie dans le sens antique disparaît au Moyen Âge où ce terme correspond plutôt à une épopée tragique, à sujet historique. Sénèque devient alors une source de sentences, d'enseignements moraux, connus généralement par l'intermédiaire des florilèges ; le caractère dramatique de son œuvre est oublié. Les premiers humanistes, ayant retrouvé en Sénèque un modèle à suivre, recommencent à utiliser l'iambe et imitent souvent la rhétorique passionnée du dramaturge latin. Ils accordent plus de place dans leurs œuvres aux dialogues, sans oublier les passages stichomythiques, typiques de leur maître.

Quant à la thématique, les influences médiévales et antiques se mélangent : les sujets historiques se retrouvent côte à côte avec des sujets mythologiques, parmi lesquels certains sont privilégiés (Médée ou Phèdre, Hercule). C'est d'abord le latin qui perd sa primauté, le latin qui permettait l'imitation la plus directe, y compris dans le domaine métrique ; l'imitation devient aussi souvent moins transparente et directe, elle peut s'effectuer par l'intermédiaire d'un autre dramaturge inspiré par Sénèque (comme Mussato pour les pré-humanistes italiens ou Garnier pour les Français). Avec la domination des langues vernaculaires, elle trouve des formes plus ou moins manifestes, concernant tantôt les sujets, tantôt les figures de style d'un côté, les citations littérales de l'autre. Peu à peu, c'est le stoïcisme qui perd sa place, suivi de près par Sénèque lui-même.

Les jésuites semblent en partie partager l'opinion générale qui n'appréciait pas le côté sanglant du dramaturge romain et parfois son style ; leur goût pour lui était néanmoins fort. Ils en vinrent rapidement à préférer composer leurs propres

pièces plutôt que de représenter celles de leur modèle antique ; pourtant, malgré les critiques qu'ils formulaient à son encontre, ils suivaient activement leur modèle, que ce soit au niveau métrique, thématique ou du point de vue des reprises textuelles. Leur pédagogie uniformisée et pérenne permit ainsi de prolonger l'influence sénéquienne en Europe. J'étudierai ce qu'il en fut dans la province tchèque.

II. SÉNÈQUE DANS LE THÉÂTRE SCOLAIRE DES JÉSUITES DE LA PROVINCE

TCHÈQUE

II.1 Les jésuites de la province tchèque et Sénèque

II.1.1 Les jésuites dans les pays tchèques

Les premiers pères jésuites arrivèrent à Prague en 1556 sur l'ordre même d'Ignace de Loyola¹⁶⁴. Le groupe était dirigé par Ursmar Goisson de Liège et les pères originaires des Pays-Bas étaient d'ailleurs assez nombreux encore au XVII^e siècle parmi les membres de l'ordre dans la province tchèque. En 1556, les premiers jésuites n'étaient que douze, tous capables de communiquer en allemand. Ils s'installèrent dans le couvent dominicain de Saint Clément à Prague qui est devenu leur siège principal et leur symbole : le Clémentinum. Abritant aujourd'hui la Bibliothèque nationale de la République tchèque, le collège représentait l'établissement jésuite le plus marquant de la province tchèque, comptant le nombre de résidents le plus élevé entre le XVI^e et le XVIII^e siècle¹⁶⁵ ; à la fin des travaux les plus importants, en 1726, il occupait un complexe de bâtiments considérable sur deux hectares, ne le cédant en superficie qu'au château de Prague sur l'autre rive de la Vltava¹⁶⁶.

Au XVI^e siècle les jésuites fondèrent des collèges à Olomouc en 1566, à Český Krumlov (Krumau – Crumlovia ou Crumlovium¹⁶⁷) en 1584, à Brno en 1572, à Chomutov (Komotau – Comotovia ou Com(m)otovium) en 1591, à Jindřichův Hradec (Neuhaus – Nova Domus) en 1594 et finalement à Kladsko (Glatz – Glacium ; aujourd'hui Kłodzko en Pologne) en 1597. L'expansion de l'ordre fut temporairement suspendue par l'expulsion des jésuites des pays tchèques en 1618, mais leur retour ne se fit pas attendre longtemps : après la bataille de la

¹⁶⁴ Ivana ČORNEJOVÁ, *Tovaryšstvo Ježíšovo: jezuité v Čechách [La Compagnie de Jésus : les jésuites dans les pays tchèques]*, Praha, Hart, 2002, p. 27.

¹⁶⁵ I. Čornejová, *Tovaryšstvo Ježíšovo*, p. 209.

¹⁶⁶ Howard LOUTHAN, *Converting Bohemia – Force and Persuasion in the Catholic Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 103.

¹⁶⁷ Pour une meilleure orientation, les noms allemands et latins sont donnés entre parenthèses.

Montagne Blanche (le 8 novembre 1620)¹⁶⁸ où les Habsbourg vainquirent l'armée de l'aristocratie tchèque révoltée, ils revinrent vite. Le 22 novembre, ils étaient déjà de retour à Prague et le 29 novembre, ils avaient réinvesti le Clémentinum¹⁶⁹.

Jusque-là, les jésuites qui se trouvaient dans les pays tchèques étaient soumis à la province autrichienne ; l'année 1623 leur apporta l'autonomie (dans les limites des règles de l'ordre évidemment) grâce à la création de la province tchèque. D'autres collèges furent fondés au XVII^e siècle, par exemple Jičín (Gitschin – Gitzinum) en 1623, Jihlava (Iglau – Iglavia) et Znojmo (Znajm – Znoyma) en 1624, Kutná Hora (Kuttenberg – Kuttenberga) en 1626, le collège Saint Ignace dans la Nouvelle Ville, le deuxième collège pragois, en 1628, ou encore Klatovy en 1630 et Cheb (Eger – Egra) en 1650 pour nommer les plus significatifs en Bohême ainsi qu'en Moravie. La Silésie fit partie de la province tchèque jusqu'à l'année 1755 et y étaient donc inclus le collège de Vratislav (Breslau – Wratislavia ; aujourd'hui Wrocław), fondé en 1638 ou celui d'Opole, fondé en 1673, qui se trouvent aujourd'hui en Pologne. Il faut mentionner également la maison professe fondée en 1625 à Malá Strana à Prague (Domus Professa Micro-Pragensis) qui obtint la permission exceptionnelle de gérer une école. Tous ces établissements, créés pour la plupart avant la fin du XVII^e siècle, continuèrent leur travail jusqu'à la suppression de l'ordre en 1773¹⁷⁰.

Comme il était habituel dans la Compagnie, les écoles jésuites dispensaient un enseignement gratuit à tous les élèves sans distinction de nationalité ou de confession, leur influence sur la formation de la jeunesse était donc très forte. La langue d'instruction étant le latin, les écoles étaient accessibles à tous quelle que fût leur origine : les enfants parlant tchèque ou allemand devaient d'abord maîtriser la langue de Cicéron, qui représentait le modèle le plus prisé. C'était celui qu'il fallait imiter, sachant que l'imitation constituait un élément essentiel des principes pédagogiques de l'ordre, qu'il s'agisse de l'apprentissage linguistique ou

¹⁶⁸ Pour cet événement voir Olivier CHALINE, *La bataille de la Montagne blanche (8 novembre 1620) : un mystique chez les guerriers*, Paris, Éd. Noesis, 2000.

¹⁶⁹ I. Čornejová, *Tovaryšstvo Ježíšovo*, p. 90–92.

¹⁷⁰ Pour la chronologie de l'ordre dans les pays tchèques voir I. Čornejová, *Tovaryšstvo Ježíšovo*, surtout p. 27–36, 59–119 et 184–201 ; Ivana ČORNEJOVÁ, Anna FECHTNEROVÁ, *Životopisný slovník pražské univerzity, Filozofická a teologická fakulta 1654–1773 [Dictionnaire biographique de l'université de Prague, Les facultés philosophique et théologique 1654–1774]*, Praha, Univerzita Karlova, 1986, p. 558–562.

moral¹⁷¹. Quant à la religion, les écoles étaient ouvertes à tous, les élèves ayant la possibilité de ne pas participer à la catéchèse catholique si leur confession était différente. Les écoles n'étaient pas non plus *a priori* un lieu de recrutement dans la Compagnie de Jésus, le règlement même de l'ordre interdisait de forcer les élèves à entrer dans l'ordre ; en revanche, si un élève désirait intégrer la Compagnie grâce à l'exemple et au charisme des professeurs, personne ne l'en empêchait, bien entendu¹⁷². Mais d'abord, il fallait s'instruire.

II.1.1.1 La structure du collège

K. Bobková-Valentová décrit¹⁷³ en détail le fonctionnement et la structure du collège jésuite tel qu'il fut établi dans la province tchèque : il comprenait cinq classes selon la *Ratio studiorum*, mais la première classe pouvait être divisée en deux ans. Dans les trois premières classes, les élèves commençaient par les bases de grammaire nécessaires pour toute lecture ultérieure. Ils travaillaient généralement avec le manuel de grammaire *De institutione Grammatica libri tres* (1572) du jésuite portugais Emmanuel Alvarez (1526-1582)¹⁷⁴, adopté dans presque tous les collèges de la Compagnie. Dans la première classe, *infima classis grammatica*, ils devaient apprendre surtout la morphologie et les bases de la syntaxe, c'est-à-dire le contenu du premier livre du manuel et du début du deuxième ; si cette classe était divisée en deux ans, la première année s'appelait *classis rudimentorum* et ses élèves *rudimentistae*, la seconde *classis principiorum* et les élèves *principistae*. Cependant, les appellations n'étaient pas strictement observées, car les sources indiquent également des dénominations *parva schola*, *parvistae* ou *minores et majores principistae*. Le programme de la classe intermédiaire, *media classis grammatica*, appelée couramment *grammatica*, était le deuxième livre qui permettait aux élèves de maîtriser le reste de la grammaire de

¹⁷¹ Martin SVATOŠ, « Tradition et invention dans la littérature néo-laine », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 29–49, p. 33.

¹⁷² Ivana ČORNEJOVÁ, « Jezuitský řád v Čechách v době Balbínově [L'ordre des jésuites en Bohême à l'époque de Balbín] », dans M. Svatoš, *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách*, p. 23–32, p. 23.

¹⁷³ K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 53–57. Cf. aussi Marie-Madeleine COMPÈRE, André CHERVEL, « Les humanités dans l'histoire de l'enseignement français », *Histoire de l'éducation* 74 (1997), *Les Humanités classiques*, p. 5–38, ici p. 7–8.

¹⁷⁴ Alvarez fut un professeur réputé et recteur des collèges de Coïmbre, d'Evora et de Lisbonne. Son manuel rencontra un tel succès qu'il « donna lieu à une foule d'éditions » selon le grand dictionnaire bio-bibliographique de la Compagnie : Augustin de BACKER, Carlos SOMMERVOGEL, *Bibliothèque des écrivains de la compagnie de Jésus*, Liège – Paris, 1869–1876, tome 1, 1869, col. 108–116.

base. Et enfin la dernière, *suprema classis grammatica* était fréquemment surnommée *syntax* selon son contenu majoritaire ; les élèves y apprenaient aussi les tropes et les figures et les bases de la métrique. Le grec était également au programme des cours, mais le latin était prépondérant.

Après avoir acquis les connaissances grammaticales, les élèves pouvaient continuer dans la classe d'humanités, *humanitas* (appellation répandue dans la plupart de l'Europe), appelée aussi – surtout dans les provinces autrichienne et tchèque – la poétique, *poetica*, où ils devaient élargir non seulement leurs capacités linguistiques, mais aussi leur culture générale ; les professeurs y utilisaient le plus souvent le manuel *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti* (1560) de Cyprianus Soarez (1521-1593)¹⁷⁵ qui était redevable à Quintilien, Aristote et Cicéron¹⁷⁶, ainsi que des extraits des discours de Cicéron lui-même. Les textes de ce dernier constituaient donc aussi le cœur du programme de la dernière classe, celle de rhétorique, *rhetorica*, qui pouvait être occasionnellement appelée *classis oratoria*. C'est dans cette classe que les élèves découvraient généralement les tragédies de Sénèque comme on le montrera plus loin¹⁷⁷.

Les textes lus pendant les cours provenaient majoritairement de l'Antiquité, le but étant de s'approcher au maximum de la langue de Cicéron ; les auteurs médiévaux et modernes étaient exclus. La *Ratio studiorum* fixait la liste sommaire des textes recommandés parmi lesquels les provinces choisissaient leurs programmes spécifiques : les listes se faisaient en général pour des cycles de trois ou six ans. La province tchèque travaillait avec un cycle de trois ans ; selon K. Bobková-Valentová¹⁷⁸, nous n'avons pas à disposition de catalogues semblables à ceux qui existent par exemple dans la province rhénane, mais le collège du Clémentinum publiait les livres de lecture qui contenaient les textes au programme et qui nous permettent d'identifier la durée du cycle et les textes étudiés : *Authorum triennialium in schola rhetorices per provinciam Bohemiae Societatis Jesu*

¹⁷⁵ Il entra dans la Compagnie à l'âge de vingt-huit ans ; il enseigna la rhétorique pendant sept ans et l'Écriture sainte pendant vingt ans. A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 3, 1876, col. 845–848.

¹⁷⁶ J.-M. Valentin, « Les jésuites et la scène », p. 133 ; M. Svatoš, « Tradition et invention dans la littérature néo-laine », p. 33.

¹⁷⁷ Voir p. 59.

¹⁷⁸ K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 78.

praelegendorum, quorum syllabum sequens pagella exhibet, annus primus / secundus / tertius, dorénavant les *Listes triennales d'auteurs* ; il en sera question dans la suite¹⁷⁹.

II.1.1.2 La position des jésuites dans les pays tchèques

Les jésuites furent invités à Prague par l'empereur Ferdinand I^{er} de Habsbourg¹⁸⁰ et ils étaient souvent soutenus par les nobles tels que le comte Michael Adolf von Althan¹⁸¹. Le Clémentinum en particulier joua un rôle considérable dans le conflit qui opposait les Habsbourg aux protestants ultraquistes, soutenus par le Carolinum, l'université fondée par Charles IV (1316-1378) en 1348¹⁸². Les membres de la Compagnie de Jésus durent quitter les pays tchèques pour une courte période, mais après la bataille de la Montagne Blanche, ils rentrèrent aussitôt et devinrent très influents. La réorganisation de l'université qui leur était confiée (malgré la volonté de l'archevêque Ernst Adalbert von Harrach¹⁸³) leur apporta de nouveaux pouvoirs : ils furent par exemple désormais les seuls autorisés à enseigner dans les facultés de philosophie et de théologie. Selon H. Louthan, au milieu du XVII^e siècle, les jésuites n'avaient nulle part ailleurs en Europe plus d'influence sur l'éducation supérieure que dans les pays tchèques¹⁸⁴.

Les jésuites participèrent, en effet, de manière significative à la recatholicisation des pays tchèques, ce qui leur apporta la faveur des Habsbourg, mais leur valut une réputation de violence défavorable, qui contribua finalement à leur perte au XVIII^e siècle. Pendant la longue période de leur activité dans les pays tchèques, ils jouèrent un rôle considérable dans la Contre-Réforme, dont leur enseignement constituait un instrument capital.

¹⁷⁹ Voir p. 59.

¹⁸⁰ H. Louthan, *Converting Bohemia*, p. 3.

¹⁸¹ Althan subventionnait par exemple les collèges de Jihlava et Znojmo. H. Louthan, *Converting Bohemia*, p. 48.

¹⁸² H. Louthan, *Converting Bohemia*, p. 85–86.

¹⁸³ Pour les conflits avec l'archevêque et les autres ordres religieux, voir I. Čornejová, *Tovaryšstvo Ježíšovo*, p. 114–119.

¹⁸⁴ H. Louthan, *Converting Bohemia*, p. 89 et 96.

II.1.2 Le théâtre scolaire dans l'enseignement jésuite de la province tchèque

Dans l'histoire des pays de l'Europe centrale, on constate souvent des points communs et les activités des jésuites ne font pas d'exception. Comme en Pologne ou en Hongrie¹⁸⁵, dans les pays tchèques le théâtre jésuite occupe une place privilégiée, entre autres à cause de l'absence de troupes professionnelles, qui dura jusqu'au début du XVIII^e siècle¹⁸⁶ ; cependant, les recherches sont bien moins avancées pour la Bohême et la Moravie que pour la Pologne¹⁸⁷. L'étude de cette composante importante de l'enseignement jésuite commence seulement à se développer depuis les dernières décennies, grâce à un renouvellement d'intérêt, fortement soutenu par le travail assidu des chercheuses Kateřina Bobková-Valentová et Magdaléna Jacková¹⁸⁸.

La province tchèque fournit plusieurs corpus inédits qui offrent une quantité de textes très supérieure à ce que l'on trouve dans d'autres pays européens où sont souvent connus uniquement les synopses¹⁸⁹. Outre les cinq pièces d'Arnoldus Engel qui seront présentées plus loin¹⁹⁰, il s'agit surtout des pièces représentées au XVIII^e siècle dont certaines seront analysées dans ce travail : soixante-six pièces provenant du collège de la Nouvelle ville à Prague (1724-1745)¹⁹¹ ; soixante-six pièces d'Uherské Hradiště (1729-1748)¹⁹² ; un corpus

¹⁸⁵ Jan OKOŇ, « Recherches sur le théâtre scolaire des jésuites en Pologne », *Archiwum historicum Societatis Jesu* XLI/82 (1972), p. 294–307; Márta Zsuzsanna PINTÉR, « Le théâtre des jésuites dans le royaume de Hongrie », *Neohelicon* 18/2 (1991), p. 295–316.

¹⁸⁶ M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 10 ; Magdaléna JACKOVÁ, « The end of school year on the Stage of Jesuit schools in the Bohemian province », *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 2/2016 (*Graecolatina Pragensia* 26), p. 125–135, p. 125 ; Magdaléna JACKOVÁ, « Saint Jean Népomucène sur la scène théâtrale des jésuites de Bohême », dans M.-E. Ducreux, *Dévotion et légitimation*, p. 211–219.

¹⁸⁷ J. Okoň, « Recherches sur le théâtre scolaire », p. 296, études avancées pour le théâtre scolaire dans les années 1980.

¹⁸⁸ Surtout M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti* ; K. Bobková-Valentová, *Každodenní život* et de nombreux articles cités dans ce travail (voir la bibliographie).

¹⁸⁹ Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Magdaléna JACKOVÁ, « Úvod do kapitoly: Jesuitské divadlo v Čechách [L'introduction du chapitre : Le théâtre jésuite en Bohême] », dans P. Cemus, *Bohemia Jesuitica*, p. 895–908, p. 898.

¹⁹⁰ Pour la présentation bio-bibliographique d'Arnoldus Engel, voir p. 70.

¹⁹¹ Conservées aux Archives Nationales sous la cote J-20-17/18, 998, 999 (fonds SM). Cf. M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 22.

¹⁹² Conservées aux Archives Nationales sous la cote JS IIIo-446, 175 ; IIIo-447, 176 ; IIIo-448, 178 (fonds SM). Cf. M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 22.

de quatre-vingts pièces de Český Krumlov (1701-1739)¹⁹³, mais aussi plus de soixante pièces du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles provenant du collège de Kłodzko¹⁹⁴. Les pièces les plus récentes, datant de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, sont toutes l'œuvre du professeur Weceslaus Lachatsch (1718-après 1778) qui nous a légué trois volumes de pièces et d'exercices¹⁹⁵. Au total, nous connaissons aujourd'hui les textes d'environ 300 pièces et à peu près 2 500 synopsis¹⁹⁶.

Cependant, une étude globale manque pour le moment, car les recherches effectuées jusqu'à présent se limitent à des études partielles consacrées à un collège¹⁹⁷, une période¹⁹⁸, un auteur¹⁹⁹ ou une thématique²⁰⁰ qui ne permettent pas de généraliser leurs conclusions. L'intérêt des chercheurs s'est porté surtout sur les pièces scolaires représentées par les élèves, que K. Bobková-Valentová et M. Jacková opposent aux pièces composées pour des occasions solennelles²⁰¹ ; ces textes faisaient partie intégrante de l'année scolaire et leur but principal (ou au moins l'un d'eux) était de montrer les progrès réalisés par les élèves durant

¹⁹³ Conservées en partie uniquement sous forme de synopsis, elles se trouvent aujourd'hui aux Archives Régionales de Třeboň, site de Český Krumlov, sous la cote I 3Sα 3, 4 (fonds Velkostatek Český Krumlov). Cf. M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 22 ; Rudolf JORDAN, « Dramatische Strebungen der Jesuiten in Krumau », *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 54 (1916), p. 141-189.

¹⁹⁴ Conservées à la bibliothèque universitaire à Wrocław sous la cote Akc 1949 KN 125, Akc 1949 KN 180, Akc 1949 KN 238 (Wydział Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej Wrocławskiego, katalog Indeks akcesji). Cf. M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 22.

¹⁹⁵ Magdaléna JACKOVÁ, « Mezi duchovním a světským. Jezuitské školské drama v Praze kolem poloviny 18. století [Entre le spirituel et le mondain. Le théâtre scolaire des jésuites vers la moitié du XVIII^e siècle à Prague] », *Cornova* 2/1 (2012), p. 49-64, ici p. 50-51.

¹⁹⁶ Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Magdaléna JACKOVÁ, « Saint Francis Xavier on Jesuit School Stages of the Bohemian Province », *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 2/2015 (*Graecolatina Pragensia* XXV), p. 135-156, p. 136.

¹⁹⁷ Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji [Le théâtre scolaire jésuite au collège pragoise du Clémentinum] », *Pražský sborník historický* 32 (2003), p. 105-168.

¹⁹⁸ M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*.

¹⁹⁹ Magdaléna JACKOVÁ, « Arnold Engel a jeho tři tragédie pro slavnostní zakončení školního roku na jezuitském gymnáziu [Arnoldus Engel et ses trois tragédies pour la clôture solennelle de l'année scolaire au collège jésuite] », *Divadelní revue* 17/2 (2006), p. 14-20.

²⁰⁰ K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách* ; Magdaléna JACKOVÁ, « Otcové, synové, bratři a světci [Pères, fils, frères et saints] », *Divadelní revue* 14/1 (2003), p. 15-27.

²⁰¹ L'exemple le plus célèbre est sans doute le mélodrame de Mattheus Zill (1686-1736) rédigé comme le livret pour le fameux opéra *Sub olea pacis* de Jan Dismas Zelenka (1679-1745) réalisé en 1723 à l'occasion du couronnement – l'empereur Charles VI fut sacré roi tchèque ; grâce à la notoriété de cet opéra, le mélodrame est connu du large public. Cf. K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 64, 108 et 119 ; M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 21 et 227.

l'année, surtout en ce qui concerne l'habileté à se produire devant un public et la maîtrise du latin²⁰². Ces pièces n'étaient d'habitude représentées qu'une seule fois et pour cette raison n'étaient pas publiées²⁰³ (sauf exception²⁰⁴).

Dans la Compagnie de Jésus, il était en effet courant de donner des spectacles où jouaient les élèves des écoles. Le rôle de dramaturge était d'habitude tenu par les professeurs qui rédigeaient des pièces originales spécialement conçues pour cette occasion ; l'identité de l'auteur n'était pas particulièrement importante, et comme les pièces n'étaient pas destinées à la publication, elles n'étaient d'ordinaire pas signées²⁰⁵. Pour identifier l'auteur, on doit donc souvent chercher dans les archives le professeur responsable de la classe ; en revanche, la mention de celle-ci est d'habitude indiquée dans le titre.

La province tchèque présente néanmoins deux spécificités qui la distinguent des autres provinces : tout d'abord, sauf quelques rares exceptions²⁰⁶, les pièces continuaient à être rédigées en latin alors qu'ailleurs en Europe, les langues vernaculaires s'imposaient (en Hongrie dès le début du XVII^e siècle, en Pologne surtout au XVIII^e)²⁰⁷. Ensuite, les élèves les plus méritants n'étaient pas les seuls à participer aux spectacles comme c'était le cas ailleurs : tous les élèves étaient requis et dans la plupart des collèges, chaque classe préparait son propre

²⁰² M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 9 ; K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 86–119.

²⁰³ Dans le contexte du théâtre jésuite en France, J.-F. Chevalier constate que les pièces n'étaient peut-être pas publiées car les jésuites se rendaient compte qu'il s'agissait surtout d'un exercice scolaire et d'une performance théâtrale. Jean-Frédéric CHEVALIER, « La violence dans le théâtre jésuite en France au début du XVII^e siècle : formes et enjeux d'une réécriture », *Littératures classiques* 73 (3/2010), p. 215–227, surtout p. 227.

²⁰⁴ Les vingt-trois pièces de Carolus Kolczawa (1656–1673), l'un des dramaturges jésuites des pays tchèques le mieux connu qui fera objet de cette étude, furent publiées en six volumes (1703–1716). Pour les informations bio-bibliographiques, voir p. 64.

²⁰⁵ M. Jacková, « Otcové, synové, bratři a světcí », p. 15.

²⁰⁶ Cf. J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 125–126.

²⁰⁷ K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Úvod do kapitoly: Jesuitské divadlo v Čechách », p. 899 ; K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Saint Francis Xavier », p. 135 ; K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 101 ; pour la Hongrie, voir Márta Zsuzsanna PINTÉR, « Le théâtre jésuite dans le Royaume de Hongrie », dans M. Z. Pintér, *Le théâtre dans le Royaume de Hongrie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 35–50, p. 47 et M. Z. Pintér, « Le théâtre des jésuites dans le royaume de Hongrie », *Neohelicon*, p. 312 ; pour la Pologne voir Jan POPLATEK, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce [Études sur le théâtre jésuite scolaire en Pologne]*, Wrocław, Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1957, p. 22. Pour la situation en France cf. F. de Dainville, *L'éducation des jésuites*, p. 476.

spectacle²⁰⁸, c'est-à-dire que six pièces par an étaient créées, au moins jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, tandis qu'on pouvait monter en parallèle des spectacles intégrant sur scène des élèves de toutes les classes²⁰⁹. Le choix des « acteurs » influençait aussi la longueur des pièces comme le constate M. Jacková : les pièces jouées par les élèves choisis dans tout le collège étaient d'habitude plus longues, pouvant dépasser 3 000 vers, alors que celles qui étaient destinées à une classe particulière contenaient entre 600 et 700 vers²¹⁰.

Les exigences imposées aux professeurs étaient donc grandes, d'autant qu'il s'agissait souvent de jeunes garçons qui venaient de terminer leurs études de philosophie, mais n'avaient pas particulièrement travaillé leurs aptitudes poétiques en dehors de leur formation au collège. Ils étaient pourtant obligés de produire une pièce par an, qu'ils eussent du talent ou non, ce qui faisait de chaque professeur l'auteur de quatre à six pièces²¹¹. En effet, la mise en scène des pièces rédigées par d'autres dramaturges, y compris celles des anciens, fut généralement limitée aux débuts de l'existence de la Compagnie²¹². Cette nécessité de produire régulièrement des pièces de théâtre pouvait mener à une sorte d'auto-plagiat, à la tentation de réutiliser les pièces déjà composées, partiellement ou même complètement²¹³. D'ordinaire cependant, on trouve des pièces originales, rédigées selon les règles poétiques de l'époque qui prescrivaient l'imitation d'un modèle, même s'il n'était pas toujours ancien. *L'auctoritas* des anciens ou des contemporains faisaient partie du cadre intellectuel de ces temps modernes.

²⁰⁸ K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 96 et 104 ; Kateřina BOBKOVÁ-VALETOVÁ, « Nadání nerozhoduje [Le talent n'est pas décisif] », *Divadelní revue* 22/3 (2010), p. 29–37, p. 29 ; Magdaléna JACKOVÁ, « Tři jezuitské hry o třech křesťanských bratřech a jedné turecké princezně [Trois pièces jésuites sur trois frères chrétiens et une princesse turque] », *Divadelní revue* 27/2 (2016), p. 133–149, p. 33 ; K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Saint Francis Xavier », p. 136.

²⁰⁹ M. Jacková, « The end of school year », p. 130.

²¹⁰ M. Jacková, « The end of school year », p. 132.

²¹¹ K. Bobková-Valentová, « Nadání nerozhoduje », p. 31.

²¹² K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Úvod do kapitoly: Jezuitské divadlo v Čechách », p. 898.

²¹³ M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 27 ; Magdaléna JACKOVÁ, « Jezuitští dramatici – mezi povinností a uměleckou tvorbou [Les dramaturges jésuites – entre l'obligation et la création artistique] », *Folia Historica Bohemica* 26, num. 1 (2011), p. 117–130, p. 117–120.

II.1.2.1 Les poétiques

La dramaturgie jésuite est bien entendu encadrée par des traités poétiques²¹⁴ qui étaient, dans une grande mesure, diffusés dans toutes les provinces grâce à la centralisation de l'ordre. À la fin du XVI^e siècle, les jésuites s'appuyaient surtout sur *Poeticarum institutionum libri tres* (1594)²¹⁵ de Jacobus Pontanus (1542–1626)²¹⁶, né Spanmüller à Most (Brüx) en Bohême. Pontanus fut l'auteur entre autres de commentaires d'Ovide, de traductions du grec et de nombreux ouvrages pédagogiques (*Progymnasmatum latinitatis sive Dialogorum selectorum libri duo* furent publiés régulièrement à partir de 1588) qui servirent de manuels élémentaires pendant plus d'un siècle dans les écoles jésuites de la plupart de l'Europe. Dans sa poétique, Pontanus se référait aux Anciens²¹⁷ : Aristote, Horace, Cicéron, Quintilien – même si, comme le constate Jean-Marie Valentin, la connaissance d'Aristote était souvent indirecte et que les Pères connaissaient mieux Horace que son prédécesseur grec²¹⁸ –, ainsi qu'à des autorités tardo-antiques, comme Donat, ou contemporaines, comme Jules-César Scaliger (1484–1558)²¹⁹, poète et auteur d'une poétique lui-même (*Poetices libri septem* publiés en 1561). Pontanus évoque Sénèque parmi les auteurs à imiter dans la partie consacrée à la tragédie, à côté des dramaturges grecs²²⁰.

²¹⁴ À propos des poétiques des jésuites utilisées dans les pays tchèques, je m'appuie surtout sur le travail effectué par Magdaléna Jacková et Kateřina Valentová : M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, surtout p. 59–63 ; K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 88–89 ; cf. aussi Martin SVATOŠ, « Bohuslav Balbín – literární teoretik, učitel, hagiograf a historik [Bohuslav Balbín – théoricien de la littérature, professeur et hagiographe] », dans V. Chroust et al., *Dělám to k větší slávě boží*, p. 9–33 ; Zdeňka TICHÁ, « Antické prvky v české poezii [Les éléments de l'Antiquité dans la poésie tchèque] », *Listy filologické* 97/2 (1974), p. 101–108 ; J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 145–195 ; Kurt Wolfgang DROZD, *Schul- und Ordens theater am Collegium S. J. Klagenfurt, 1604–1773*, Klagenfurt, Verlag des Landesmuseums für Kärnten, 1965, p. 40.

²¹⁵ Jacobus PONTANUS, *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadii, 1594. Les passages les plus importants pour la tragédie se trouvent dans le premier livre, p. 1–50, et dans la troisième partie du deuxième livre, *De Tragoedia*, p. 108–121.

²¹⁶ La ville natale a inspiré son nom d'adoption. Cf. A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 2, 1872, col. 2075–2081. Pour la bibliographie récente et l'édition d'une partie des *Progymnasmatum latinitatis libri* voir Milena MINKOVA (éd.), *Florilegium recentioris Latinitatis*, Leuven, Leuven University Press, 2018, p. 195–198.

²¹⁷ K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 108.

²¹⁸ J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 162–163. Cf. K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Úvod do kapitoly: Jezuitské divadlo v Čechách », p. 900.

²¹⁹ Originaire de Vérone, il s'installa en 1525 à Agen où il pratiquait la médecine mais c'était un homme universel ; il participa à la querelle cicéronienne contre Érasme, fut commentateur d'Aristote, de Théophraste et d'Hippocrate et s'inscrivit dans l'histoire aussi comme grammairien. Cf. Jacques CHOMARAT, « Jules-César Scaliger (1484–1558) », *Vita Latina* (1994), p. 2–8.

²²⁰ J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri tres*, p. 30.

Le *De poeta* d'Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574)²²¹, dont s'inspira Pontanus²²² et qui est particulièrement intéressant pour la recherche sénéquienne, ne semble pas avoir une notoriété générale dans les pays tchèques ; sa présence est cependant attestée dans la bibliothèque du collège de Český Krumlov²²³ donc on peut supposer qu'il était connu des jésuites tchèques au moins dans une mesure limitée. Cet humaniste italien, théoricien et poète, présente dans son ouvrage la théorie aristotélicienne des passions, en s'appuyant majoritairement sur la *Rhétorique*, et dans ce contexte il cite plusieurs passages des tragédies de Sénèque²²⁴ ; il attribue aussi les trois fonctions de l'orateur cicéronien (« *delectare, docere, movere* ») à l'auteur des tragédies²²⁵.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, l'*Ars Poetica* (1631) du jésuite italien et professeur de rhétorique à Rome Alexander Donatus (1584-1640)²²⁶ s'ajouta au manuel de Pontanus ; ce traité, surtout connu en Italie, présente les pièces de théâtre comme des œuvres complexes liées à la musique et à la danse²²⁷. Dans la province autrichienne, il fut bientôt suivi de la *Palaestra eloquentiae ligatae dramatica* (1654) de Jacob Masenius (1606-1681)²²⁸, poète et controversiste

²²¹ L'auteur de trois collections de poèmes fut originaire de Minturno au royaume de Naples, qui lui a, à lui aussi, fourni le nom.

²²² J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 284.

²²³ L'imprimé abrité par la Bibliothèque nationale de la République tchèque sous la cote NK 9 B 105 porte une marque de possession antérieure qui l'attribue au collège de Krumlov.

²²⁴ Antonio Sebastiano MINTURNO, *De Poeta, ad Hectorem Pignatellum, Vibonensium ducem, libri VI*, Venetiis, 1559, p. 192–204.

²²⁵ Cf. Thora Burnley JONES, Bernard de Bear NICOL. *Neo-classical dramatic criticism, 1560–1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 18–19 ; James A. PARENTE, *Religious Drama and the Humanist Tradition : Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500–1680*, Leiden – New York – Copenhagen – Köln, Brill, 1987, p. 53 ; Ann MOSS, « Theories of poetry : Latin writers », dans G. A. Kennedy, G. P. Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism*, p. 98–106, ici p. 101–102 ; Virginie LEROUX, « Tragique et tragédie dans les Poétiques néo-latines humanistes », *Atti della Accademia Pontaniana* 61, 2012, Napoli, Giannini editore, 2013, p. 309–336 et Mario LAMAGNA, « Aristotele e la tragedia nell'opera di Antonio Sebastiano Minturno », *Atti Accademia Pontaniana (Supplementa)* 61, 2012, p. 337–360.

²²⁶ A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 1, 1869, col. 1627–1628.

²²⁷ K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 108.

²²⁸ Il enseigna les belles lettres à Cologne pendant quatorze ans avec beaucoup de succès selon la *Bibliothèque* ; l'auteur de nombreux ouvrages (la *Bibliothèque* en recense vingt-quatre) dont les plus marquants sont les suivants : *Ars nova Argutiarum honestae recreationis in tres partes divisa*, editio princeps Coloniae Agrippinae 1649 ; *Palaestra eloquentiae ligatae, Novam ac facilem tam concipiendi, quam scribendi, quovis stylo poetico methodum ac rationem complectitur, viamque ad solutam eloquentiam aperit*, editio princeps Coloniae 1654 ; *Palaestra oratoria*, editio princeps Coloniae Agrippinae 1659 ; *Speculum imaginum vertiatiss occulta*, editio princeps Coloniae Ubiorum 1650. A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 2, 1872, col. 1134–1140.

originaire de la province de Liège. Ce partisan de la nouvelle éloquence²²⁹ retravailla et approfondit la poétique de Donatus²³⁰. Masenius recommande les tragédies de Sénèque même si elles « n’imbibent pas l’âme de sentiment honnête » et qu’elles présentent « des péchés à éviter par horreur plutôt qu’à imiter »²³¹ et classe Sénèque parmi les auteurs dignes d’attention et d’imitation²³².

Mais dès cette première période, un ouvrage joua un rôle important, surtout quand il s’agissait de Sénèque : le *Syntagma Tragoediae Latinae*, recueil de pièces sénéquiennes accompagnées de commentaires et d’une préface par l’érudit Martín Antonio Delrío (1551–1608)²³³. Cette édition servit de référence aux jésuites²³⁴ – même si elle ne fut pas rigoureusement suivie dans les pays tchèques, comme on le montrera plus tard²³⁵ – et les commentaires de Delrío apparaissent (parmi d’autres) aussi dans les éditions plus tardives.

Le XVIII^e siècle sera marqué par des changements dans l’approche poétique des jésuites, évolution décrite déjà à la fin du siècle précédent par le célèbre homme de lettres originaire de Paris, Joseph de Jouvancy (1643–1719)²³⁶, dans son ouvrage *De ratione discendi et docendi* (1692)²³⁷ ; le traité de Jouvancy marque l’avènement de la conception poétique française au détriment de la théorie italienne, annonce la rationalité, atténue le rôle de la musique et instaure Corneille

²²⁹ M. Svatoš, « Tradition et invention dans la littérature néo-latine », p. 39.

²³⁰ K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 108 ; K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 89.

²³¹ « Quae causa, cur plures ex Terentianis Plautinisque fabulis otiosi damnatique poematis censuram mereantur ; cum nec intellectum veritate pascant, nec honesta animum affectione imbuant. Senecianis plerisque tragoediis danda venia ; cum, ut fabulosae sint, vitia tamen ad horrorem fugamque potius, quam imitationem proponant. » Jacob MASENIUS, *Palaestra eloquentiae ligatae*, Coloniae, 1654, p. 36.

²³² J. Masenius, *Palaestra eloquentiae ligatae*, Coloniae, 1654, p. 241, 247–248. Cf. J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 163.

²³³ Né à Anvers en 1551, il n’entra dans l’ordre qu’en 1580 ; auteur d’une vingtaine d’ouvrages ; il enseigne l’écriture sainte à Douai, à Liège, en Styrie et à Salamanque selon la *Bibliothèque*, tome 1, 1869, col. 1548–1552. Cf. J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 163.

²³⁴ J.-F. Chevalier, « Hercule sur l’Oeta de Sénèque », p. 38.

²³⁵ Pour les éditions de Sénèque dans les pays tchèques, voir la p. 60.

²³⁶ Il entra dans la Compagnie à seize ans et enseigna la rhétorique à Caen, à la Flèche et surtout à Paris au collège de Louis-le-Grand avec un succès considérable. En 1699, il partit travailler sur l’*Histoire de la Compagnie* à Rome où il passa le reste de sa vie. La *Bibliothèque* recense une cinquantaine de ses ouvrages parmi lesquels on trouve les commentaires de Cicéron, Horace, Ovide, Térence, Juvénal et Martial mais aussi des auteurs grecs comme Démosthène : A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 2, 1872, col. 363–379.

²³⁷ Publié d’abord comme *Christianis litterarum magistris de ratione discendi et docendi* en 1692 à Paris, puis comme *Magistris Scholarum inferiorum S. J. de ratione discendi et docendi ex decreto Congregationis Generalis. XIV.*, publié en 1703 à Florence.

et Racine en tant que modèles²³⁸. En revanche, l'*Idea poeseos* (1751) de Franciscus Neumayr (1697–1765)²³⁹ préfère à ces auteurs Molière, qui réussit mieux à faire du théâtre un vrai « miroir de la vie ». Les deux théoriciens contribuent à la disparition de la diversité formelle baroque qui régnait au XVII^e siècle et sera définitivement éliminée par Neumayr²⁴⁰. Ce dernier met au point les règles poétiques de l'ordre qui seront en vigueur pendant les deux décennies suivantes, jusqu'à la suppression de l'ordre en 1773. Pour la mise en scène, on mentionnera encore la *Dissertatio de actione scenica* – publiée de manière posthume en 1727 – du jésuite bavaois Franciscus Lang (1654–1725)²⁴¹, qui contient une partie vouée à l'art des acteurs. Les descriptions des gestes sont d'une grande utilité, car elles nous permettent aujourd'hui d'imaginer plus facilement à quoi ressemblait un spectacle jésuite.

La centralisation de l'ordre permettait les échanges d'ouvrages dans toutes les provinces, toutefois certains auteurs nationaux demeuraient prépondérants. Pour ce qui est des poétiques de la province tchèque, l'on peut ainsi citer Bohuslav Balbín (1621–1688), de même que Carolus Kolczawa (1703–1716)²⁴² dont l'œuvre dramatique fera l'objet de ce travail.

Bohuslav Balbín²⁴³, originaire de Hradec Králové en Bohême, fut un littérateur et historien baroque des plus célèbres. En tant que pédagogue expérimenté qui enseigna aux collèges de Kłodzko, Prague, Brno, Jindřichův Hradec et Jičín, il rédigea de nombreux outils et manuels diffusés en version

²³⁸ K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 108–109.

²³⁹ Né à Munich, il entra au noviciat à l'âge de quinze ans ; il enseigna les belles-lettres et la rhétorique pendant dix ans, fut missionnaire pendant deux ans, dirigea pendant onze ans la grande congrégation latine à Munich et fut prédicateur renommé de la cathédrale d'Augsbourg depuis 1763. La *Bibliothèque* recense quatre-vingt-quatorze ouvrages dont l'*Idea Poeseos, sive methodica institutio de praeceptis, praxi et usus artis ad ingeniorum culturam, animorum oblectationem ac morum doctrinam accomodata*, editio princeps Ingolstadii, 1751 ; A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 2, 1872, col. 1503–1516.

²⁴⁰ K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 109.

²⁴¹ Directeur de la congrégation latine à Munich entre 1692 et 1706, auteur de plusieurs ouvrages sur le théâtre et des *Epistolae Familiares ad Amicos* publiées en 1723. A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 2, 1872, col. 626. Cf. Magdaléna JACKOVÁ, « Franciscus Lang a jezuitské divadlo [Franciscus Lang et le théâtre jésuite] », *Disk* 18 (2006), p. 95–106.

²⁴² Pour les informations bio-bibliographiques, voir p. 64, pour sa poétique p. 56.

²⁴³ A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 1, 1869, col. 373–379. Pour plus d'informations sur sa carrière et son œuvre, cf. Olga SPEVAK, « Předmluva [Préface] », dans Olga SPEVAK (éd.), *Bohuslav Balbini Verisimilia humaniorum disciplinarum. Bohuslav Balbín, Rukověť humanitních disciplín*, Praha, KLP, 2006, p. IX–XXII et Olga SPEVAK, « Bohuslav Balbin : Manuel des humanités », dans O. Spevak (éd.), *Bohuslav Balbini Verisimilia*, p. XXIX–XXXVIII.

manuscrite parmi les étudiants, mais certains de ses ouvrages pédagogiques furent publiés, à commencer par la *Brevis tractatio de amplificatione* (1688) et les *Quaesita oratoria* (1677)²⁴⁴; les *Verisimilia humaniorum disciplinarum* constituent son œuvre majeure dans le domaine de l'enseignement et ont la particularité de s'adresser directement et explicitement aux élèves et non aux professeurs (« *Non magistris, sed discipulis primum haec scripta fuisse* »), ce qui apparaît, comme le remarque Olga Spevak²⁴⁵, complètement novateur à cette époque-là. La relation professeur – élève reste d'ailleurs présente dans tout l'ouvrage où Balbín s'adresse régulièrement à son destinataire. La poésie est traitée surtout dans le chapitre V, le plus long des *Verisimilia*, et la poésie dramatique dans le chapitre VIII. O. Spevak constate²⁴⁶ que son approche de la poésie est nouvelle et insiste sur le talent et le naturel nécessaires à la création réussie, un postulat qui est absent des autres poétiques jésuites qui mettaient l'accent surtout sur l'imitation (des auteurs pour Pontanus, des actions des personnes pour Donatus ou du modèle pour Masenius).

En plus de son œuvre pédagogique, Balbín fut l'auteur de nombreux ouvrages (une trentaine recensée dans la *Bibliothèque*) qui marquèrent l'histoire culturelle des pays tchèques, parmi lesquels priment les *Miscellanea historica regni Bohemiae* (à partir de 1679), qui incluent le fameux traité sur l'histoire culturelle de la Bohême, *Bohemia docta*. Il rédigea aussi la *Vita S. Joannis Nepomuceni* (1723)²⁴⁷ qui nous transmet la légende de Jean Népomucène, le martyr tchèque emblématique de l'époque baroque, qui inspira de nombreuses pièces jésuites dont certaines font partie du corpus étudié.

Carolus Kolczawa ne rédigea, en revanche, pas de traité poétique proprement dit, mais étudia des questions apparentées dans ses *Epistulae familiares*, écrites dans la lignée de Sénèque comme des lettres prétendument échangées avec ses élèves ; dans la lettre CXLII (*Generis demonstrativi*), il décrit comment doit être composée une tragédie. Il s'y réfère expressément à l'*Ars*

²⁴⁴ O. Spevak, « Předmluva », p. XXIX.

²⁴⁵ O. Spevak, « Předmluva », p. XXI. Le passage cité dans O. Spevak (éd.), *Bohuslai Balbini Verisimilia*, p. 14.

²⁴⁶ O. Spevak, « Bohuslav Balbin : Manuel des humanités », p. XXXIV.

²⁴⁷ A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 1, 1869, col. 377 ; cf. Alena BOČKOVÁ, *Historia S. Joannis Nepomuceni. Zpráva historická o životě sv. Jana Nepomuckého aneb Podoby barokního překladu [Rapport historique sur la vie de saint Jean Népomucène ou les formes de la traduction baroque]*, Praha, Scriptorium, 2015, p. 54–55 et passim dans l'édition.

poetica de Donatus, ainsi qu'à Aristote (sous le nom de Stagyrta) du côté de la théorie alors qu'en ce qui concerne les exemples concrets, il renvoie son interlocuteur à ses propres pièces et non pas à des auteurs anciens ; Sénèque n'y est pas mentionné du tout. Ainsi, Kolczawa énumère les parties obligatoires – *protasis*, *epitasis*, *catastasis* et *catastrophe* – qui peuvent être divisées en trois ou cinq actes, il explique les caractéristiques des personnages qui doivent être nobles par origine ou illustres grâce à leurs actes, et il évoque l'unité de temps. Il est recommandé d'introduire les chœurs entre tous les actes, peuvent être symboliques ou allégoriques et les mètres divers : les iambes, les anacréontiques et les vers rythmiques (*rhythmi*) ne lui « semblent pas incongrus ». Il souligne aussi l'importance de l'effet affectif que les pièces doivent produire chez le spectateur.

Dans la préface à ses *Exercitationes dramaticae*, Kolczawa se réfère à Aristote et Donatus encore une fois, cette fois-ci en décrivant les caractéristiques du personnage principal d'une tragédie, qui doit être de rang moyen. Bohumil Ryba constate²⁴⁸ néanmoins que sa compréhension d'Aristote sur ce point est superficielle et, comme souvent, erronée alors que Josef Förster tente de nuancer cette critique en affirmant que l'interprétation de la *Poétique* d'Aristote évoluait au fur et à mesure²⁴⁹.

M. Jacková remarque²⁵⁰ que de manière générale, les jésuites reprennent à l'Antiquité toute la théorie du théâtre ; toutefois, ils se l'approprient à leur manière. En fait, il y a même un double écart : d'abord entre les Anciens et les préceptes dans les poétiques, ensuite entre les poétiques et les œuvres mises en scènes, car les préceptes énoncés dans les poétiques ne sont pas toujours suivis, sans doute en partie à cause de leur complexité qui ne convenait pas toujours aux jeunes auteurs des pièces scolaires²⁵¹. Les trois unités (de temps, de lieu et d'action) ne sont pas nécessairement respectées : elles sont traitées de manière plutôt libre, ou bien elles ne sont pas observées du tout. Quant aux genres, les

²⁴⁸ Bohumil RYBA, « Literární činnost Karla Kolčavy [L'activité littéraire de Carolus Kolczawa] », *Časopis Matice moravské* 50 (1926), s. 434–565, ici p. 446 sq.

²⁴⁹ Josef FÖRSTER, « K Rybově kritice Karla Kolčavy SJ a jeho znalostí teorie dramatu [Pour la critique adressée à Carolus Kolczawa SJ et à ses connaissances de la théorie dramatique par B. Ryba] », *Listy filologické* CXL 3–4 (2017), p. 429–447.

²⁵⁰ M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, surtout p. 59–60. Cf. Václav ČERNÝ, *Barokní divadlo v Evropě [Le théâtre baroque en Europe]*, Praha, Pistorius & Olšanská, 2009, p. 147.

²⁵¹ K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Úvod do kapitoly: Jesuitské divadlo v Čechách », p. 900.

jésuites ne se limitent pas à la comédie et à la tragédie, ils connaissent aussi des genres mixtes comme la tragicomédie ou la comico-tragédie, ainsi que des genres complètement nouveaux comme les déclamations que Balbín présente dans le chapitre VIII de ses *Verisimilia*²⁵².

Comme la plupart des pièces nous est parvenue uniquement sous forme de synopsis, les pièces sont ordinairement classées selon leur sujet par les chercheurs²⁵³ : les sujets sont le plus souvent puisés dans les légendes, la Bible et l'histoire – conformément aux recommandations de Balbín – et l'intrigue peut être doublée d'une autre qui fait intervenir un niveau allégorique²⁵⁴. Comme le remarque M. Jacková²⁵⁵, les auteurs adaptent la thématique à l'âge des élèves, les pièces hagiographiques sont donc souvent centrées sur des épisodes de l'enfance ou de la jeunesse des saints ; j'ai retenu une telle pièce dans le corpus étudié. K. Bobková-Valentová modifie²⁵⁶ les critères de classification par la fonction didactique, en se concentrant sur le trait de caractère qui doit être développé : en premier lieu, le renforcement du sentiment religieux ; les relations interpersonnelles, surtout familiales et amicales ; l'incitation à la vie vertueuse ; et enfin, les qualités d'un souverain, en particulier la justice et la clémence. Toutes ces catégories seront représentées dans le corpus.

II.1.3 Sénèque chez les jésuites de la province tchèque

Bien que Sénèque ne soit pas mentionné explicitement dans la *Ratio studiorum*, son importance dans le cadre de l'enseignement jésuite ne fait pas de doute, comme on l'a déjà remarqué dans la première partie. La Compagnie s'inscrivait donc dans la tradition médiévale, où Sénèque était lu pour son contenu moral²⁵⁷. L'œuvre dramatique de Sénèque faisait partie de l'enseignement jésuite dans d'autres provinces ; il serait donc étonnant qu'il en soit autrement dans la

²⁵² O. Spevak (éd.), *Bohuslai Balbini Verisimilia*, p. 456–491.

²⁵³ K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 104 ; K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 123.

²⁵⁴ M. Jacková, « Otcové, synové, bratři a světci », p. 25.

²⁵⁵ M. Jacková, « Otcové, synové, bratři a světci », p. 19.

²⁵⁶ K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 105.

²⁵⁷ B. L. Hijmans, « Two Seneca Manuscripts and a Commentary », p. 248. Cf. p. 17.

province tchèque. K. Bobková-Valentová affirme²⁵⁸ que les tragédies de Sénèque étaient lues dans la classe de rhétorique, ce que confirme également l'étude des livres de lecture, les *praelectiones*, publiés annuellement dans les *Listes triennales d'auteurs*. Les exemplaires que nous avons à disposition aujourd'hui montrent, en effet, que Sénèque le Tragique était lu systématiquement dans les classes de rhétorique, du moins entre les années 1687 et 1746, comme le montre le tableau suivant :

Année	Classe	Tragédie	Localisation ²⁵⁹ : cote
1687	rhétorique 1 ^e année	Medea	MZK : R - V. III. b. 36
1688	rhétorique 2 ^e année	Thyestes	SK HO V 68
1694	rhétorique 3 ^e année	Hercules furens	MZK : R - V. III. b. 38
1700	rhétorique 2 ^e année	Thyestes	NK : 52 F 74
1700	rhétorique 3 ^e année	Hercules furens	NK : 45 E 21
1710	rhétorique 3 ^e année	Hercules furens	NK : 52 F 72
1719	rhétorique 2 ^e année	Thyestes	NK : 52 F 72
1720	rhétorique 1 ^e année	Medea	NK : 52 F 72 NK : 45 F 70/I SK : HO V 66
1721	rhétorique 3 ^e année	Hercules furens	NK : 45 F 70/III
1723	rhétorique 3 ^e année	Hercules furens	SK : ET XII 23
1733	rhétorique 2 ^e année	Thyestes	MZK : R - V. III. bb. 37
1746	rhétorique 3 ^e année	Hercules furens	NK : 45 E 26

Seulement trois pièces sont mentionnées : *Médée*, *Thyeste* et *Hercule furieux*. Elles figureront donc comme pièces-clés de cette étude, mais je ne me limiterai pas à ces œuvres. J'inclus dans le corpus sénèque les dix pièces en laissant de côté la question de la paternité d'*Octavie* ou d'*Hercule sur l'Oeta*, car du point de vue des jésuites à cette époque, ces pièces étaient de Sénèque, même si le débat existait déjà à l'époque. La première pièce contestée fut l'*Octavie*, dont les références aux événements postérieurs à la mort de Sénèque durent mettre les lecteurs en garde²⁶⁰ : l'édition de Delrío qui classe *Octavie* à part avec l'indication « *incerti*

²⁵⁸ K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*, p. 54.

²⁵⁹ Les manuscrits consultés sont conservés dans les fonds de la Bibliothèque nationale de la République tchèque (NK), de la Bibliothèque morave de Brno (MZK) et de la Bibliothèque de Strahov (SK).

²⁶⁰ Cf. J.-F. Chevalier, « *Hercule sur l'Oeta* de Sénèque », p. 26–27.

auctoris » le confirme. En revanche, la paternité d'*Hercule sur l'Oeta* ne fut pas questionnée avant 1611.

II.1.3.1 Les éditions de Sénèque disponibles aux jésuites tchèque à l'époque

Pour ce qui est des pièces autres que les trois mentionnées dans les programmes, il est malaisé de savoir avec précision si elles étaient réellement lues par les jésuites tchèques et à quelle occasion : nous n'avons pas de preuves sur ce sujet. L'identification exacte du nombre d'éditions des tragédies présentes dans les bibliothèques, qui pourrait servir d'appui, n'est pas possible en raison de l'absence de répertoires systématiques des bibliothèques jésuites pour la province tchèque (à la différence d'autres ordres qui en disposent au moins en partie²⁶¹). La suppression de la province tchèque de la Compagnie en 1773 rend cette identification plus difficile, car elle eut pour conséquence la disparition soudaine des fonds complets ; les livres furent soit redistribués dans d'autres bibliothèques, soit vendus aux enchères, et même les listes effectuées à cette époque ne sont pas suffisamment fiables à cause des vols qui auraient eu lieu avant leur constitution²⁶². Bien qu'un grand nombre de livres ait été restitué et figure aujourd'hui dans les collections jésuites des bibliothèques tchèques et moraves, les fonds dans leur complexité sont bien entendu perdus et il est impossible d'avoir une idée précise de leur état d'origine. La suppression de l'ordre fut, en effet, mouvementée, et les biens des collèges vendus souvent de manière peu ordonnée, selon les témoignages de l'époque²⁶³. On peut donc se baser uniquement sur les annotations de provenance manuscrite qui figurent dans les éditions conservées dans les bibliothèques d'aujourd'hui ; pour cette étude, la recherche a été effectuée dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de la République tchèque, héritière indirecte de la bibliothèque jésuite du Clémentinum.

²⁶¹ Lucie DOLEŽALOVÁ, Michal DRAGON, Adéla EBERSONOVÁ (éd.), *Ubi est finis huius libri deus scit : Středověká knihovna augustiniánských kanovníků v Roudnici nad Labem [La bibliothèque médiévale des chanoines augustiniens à Roudnice nad Labem]*, Praha, Scriptorium, 2015.

²⁶² Cf. Miloš KOFRONĚ, Tereza VINTROVÁ (éd.), *Chrám věd a múz. Dějiny vědecké knihovny v Olomouci [Temple des sciences et des muses. Histoire de la bibliothèque scientifique à Olomouc]*, Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, 2016, p. 13–99.

²⁶³ Cf. Jaroslav ŠOTOLA, *Zrušení jezuitského řádu v českých zemích. Kolektivní biografie bývalé elity (1773–1800) [La suppression de l'ordre jésuite dans les pays tchèques. Biographie collective de l'ancienne élite (1773–1800)]*, thèse dactylographiée, Prague, Université Charles, 2005, p. 143–146.

Parmi les vingt-sept éditions complètes des tragédies de Sénèque qui se trouvent dans le fonds des imprimés anciens de cette bibliothèque, six datant des XVII^e et XVIII^e siècles témoignent de la provenance d'un collège jésuite, dont cinq d'un collège jésuite de la province tchèque²⁶⁴ :

Cote	Titre	Date et lieu de publication	Provenance jésuite
6 J 204	L. & M. Annaei Senecae Tragoediae cum notis Th. Farnabii	Patauii : apud Ioannem Manfre ; entre 1704 et 1754	« Biblioth. Collegii S.I. Brzeznici 1759. »
6 L 171	L. & M. Annaei Senecae Tragoediae cum notis Th. Farnabii	Amstelodami : Apud Danielem Elsevirium ; 1678	« Inscriptus Catalogo Collegii Soctii ²⁶⁵ Jesu Egra 1691. »
6 J 206	L. & M. Annaei Senecae Tragoediae cum notis Th. Farnabii	Amstelodami : Apud Henricum et Theodorum Boom ; 1676	« Majoris Bibliothecae Caesarei Collegii Soc. Jesu Pragae ad S. Clementem Anno 1686. »
6 L 76	Lucii Annaei Senecae Cordubensis Decem Tragoediae emendatione doctorum Virorum, additis selectioribus Notis Th. Farnabii ac aliorum. His accessere Flosculi delibati, ut et Index copiosissimus atque utilissimus	Norimbergae : Apud Johannem Andream Endterum, et Wolfgangi Junioris Haredes, [1660]	« Residentiae S. Montis Soc. Jesu 1735. Catalogo inscriptus anno ... »
6 J 205	L. et M. Annaei Senecae Tragoediae cum notis Thomae Farnabii	Venetiis : Apud Franciscum Pitteri, 1740	« In usum Repetentium Brzesnicensium. »

Les titres indiquent que les éditions s'appuyaient au moins entre autres sur l'édition de Farnabius (publiée la première fois en 1643), qui fut d'ailleurs louée par Balbín dans le chapitre IV de ses *Verisimilia*²⁶⁶. Malgré la popularité

²⁶⁴ Le sixième portant une marque de possession du collège de Graz en Autriche, il n'est pas pris en compte.

²⁶⁵ La marque de possession indiquée dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de la République tchèque, sans doute recopiée incorrectement « Soctii » au lieu de l'abréviation correcte du mot « Societatis », peut-être plutôt « Soctis ».

²⁶⁶ O. Spevak (éd.), *Bohuslai Balbini Verisimilia*, p. 89.

contemporaine de l'édition lyonnaise qui fut publiée, pour la première fois sans doute, en 1536 chez Gryphius, dont témoignent les nombreuses copies disponibles en ligne²⁶⁷, aucun exemplaire lyonnais n'est conservé au Clémentinum : cependant, une copie de 1596 conservé à la Bibliothèque d'état de Bavière portant l'enseigne IHS à la place de la marque de l'éditeur, prouve que la Compagnie s'est même chargée directement de la publication de cette édition, le reste du livre étant identique à celle de Gryphius. C'est pour cela que je l'ai prise en compte dans l'identification de l'édition utilisée par Engel, en même temps que les éditions importantes des XVI^e et XVII^e siècles²⁶⁸.

Les éditions contenant les dix tragédies de Sénèque, provenant des bibliothèques des collèges de la province tchèque, prouvent que les jésuites avaient à leur disposition les œuvres complètes du dramaturge romain, mais on ignore à quelle fréquence et à quelle occasion ils les consultaient, car elles ne portent pas de signes (remarques manuscrites ou commentaires) qui permettraient d'identifier le travail effectué.

²⁶⁷ La comparaison des éditions de 1536, 1581 et 1596 montre qu'elles sont identiques.

²⁶⁸ Voir p. 74 et 263.

II.2 Présentation du corpus

Les textes qui servirent de base aux mises en scène du théâtre scolaire²⁶⁹ peuvent être répartis en trois groupes ; les trois seront représentés dans cette étude. D'abord, les textes qui ont réellement été joués sur scène et dont le but n'était autre que la représentation ; ensuite, les textes sans doute représentés, mais avec des aspirations plus importantes, c'est-à-dire destinés à être publiés, et probablement remaniés à cet effet ; et enfin, des textes publiés afin de servir de modèle aux autres professeurs et d'appui à des dramaturges moins expérimentés, qu'on a coutume d'appeler « exemplaires²⁷⁰ » dans le milieu tchèque de la recherche concernée.

Comme nous l'avons vu plus haut, les textes scolaires conservés sont – malgré les pertes considérables – plus nombreux que dans d'autres provinces, surtout les provinces occidentales : le relevé s'approche de 300 pièces disponibles, pour la plupart en manuscrits²⁷¹. Les textes imprimés sont plutôt rares et on doit généralement leur publication à la notoriété de l'auteur²⁷² ou à des occasions spéciales (comme la présence du jeune prince Paul Mannsfeld dans la classe²⁷³). Parmi les œuvres publiées, on compte non seulement des pièces individuelles, mais aussi une collection d'œuvres complètes, c'est-à-dire vingt-trois pièces de Carolus Kolczawa, le dramaturge jésuite tchèque le plus connu qui sera présenté dans ce travail.

Étant donné cette quantité de textes considérable, il n'était pas possible d'analyser tout le matériel manuscrit et imprimé disponible ; par conséquent j'ai privilégié les textes qui m'ont paru pertinents en fonction des aspects étudiés, représentant les trois types mentionnés ci-dessus : d'abord, en tant que textes publiés censés probablement²⁷⁴ servir de modèle à d'autres auteurs, les pièces de Carolus Kolczawa (1656–1717) ; ensuite, les œuvres d'Arnoldus Engel (1620–

²⁶⁹ Pour la définition, voir p. 49.

²⁷⁰ Le terme « théâtre exemplaire » a été choisi comme thème du colloque « Vzorové drama raného novověku – Early Modern Exemplary Drama » consacré au théâtre néo-latin, organisé à Prague en octobre 2017 à l'occasion du tricentenaire de la mort de Kolczawa. Il a suscité de vifs débats des participants à ce sujet, qui ont montré que sa définition était problématique.

²⁷¹ K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Saint Francis Xavier », p. 136.

²⁷² M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 20–21.

²⁷³ K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 109.

²⁷⁴ Cf. M. Jacková, « Mezi duchovním a světským », p. 50.

1690), à mi-chemin entre les textes réellement représentés et les textes « exemplaires » ; et enfin, les pièces dont nous supposons qu'elle ont été représentées dans la forme conservée. Pour représenter ce dernier groupe, j'ai choisi les pièces rédigées en l'honneur d'un personnage emblématique de l'époque baroque en Bohême, saint Jean Népomucène, canonisé en 1729. L'étude des pièces sera fondée sur la réflexion théorique des auteurs mêmes, au moins pour les deux premières parties du corpus : les textes témoignant d'une telle réflexion existent, en effet, uniquement pour Kolczawa et Engel.

II.2.1 *Carolus Kolczawa*

Carolus Kolczawa²⁷⁵ est l'un des mieux connus et le plus étudié des dramaturges jésuites qui ont travaillé en Bohême, car son œuvre fut publiée. Grâce à la documentation des jésuites, nous connaissons aussi des éléments de sa biographie²⁷⁶ : né le 13 avril 1656 à Prague, membre de la Compagnie depuis le 25 ou le 28 octobre 1673, il enseigna la grammaire, les humanités et la rhétorique. Il fut catéchiste, préfet des études et directeur de congrégations et de séminaires. Il mourut le 30 juillet 1717 à Kuttenberg, en Bohême centrale.

Les sources les plus anciennes, c'est-à-dire l'ouvrage bibliographique de Franz Martin Pelzel²⁷⁷ et la *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, s'accordent sur la date et le lieu de la naissance (même si les premières éditions de la *Bibliothèque* n'évoquent que l'année), ainsi que sur l'entrée dans l'ordre dix-sept ans plus tard. Kolczawa a dû nécessairement passer les premières années de sa carrière de professeur dans les classes de grammaire : selon Sommervogel, l'auteur de l'édition plus tardive de la *Bibliothèque*, et Pelzel, ce fut six ans ; Augustin de

²⁷⁵ Les études les plus modernes qui lui sont consacrées sont : B. Ryba, « Literární činnost Karla Kolčavy », p. 434–565 ; Eva PAUEROVÁ, « Senekovo pojetí hněvu v díle jezuitského dramatika Karla Kolčavy [La conception sénèqueenne de la colère dans l'œuvre du dramaturge jésuite Carolus Kolczawa] », *Cornova* 4/1 (2014), p. 31–39 ; Magdaléna JACKOVÁ, « Karel Kolčava », dans Alena JAKUBCOVÁ (éd.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století [Théâtre ancien dans les pays tchèques jusqu'à la fin du XVIII^e siècle]*, Praha, Divadelní ústav, Academia, 2007, s. 292–294. Parmi les sources les plus anciennes figurent : Franz Martin PELZEL, *Boehmische, Maehrische und Schlesische Gelehrte und Schriftsteller aus dem Orden der Jesuiten von Anfang der Gesellschaft bis auf Gegenwaertige Zeit*, Prag, Verlag des Verfassers, 1786, p. 126 ; Augustin de BACKER, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Liège, Impr. de L. Grandmont-Donders 1853–1861, tome 2, 1854, p. 331–332 ; A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 2, 1872, col. 499 ; C. Sommervogel, *Bibliothèque*, tome 4, 1893, col. 1180.

²⁷⁶ Même si certaines discordances apparaissent dans les dates.

²⁷⁷ Voir la note 275.

Backer, l'auteur des deux premières éditions de cet ouvrage, n'en dit rien. Ensuite, Kolczawa fut promu et enseigna dans les classes de poétique et de rhétorique où il passa environ une vingtaine d'années – vingt-et-un selon Pelzel (six en humanités et quinze en rhétorique). Sommervogel et Pelzel rajoutent douze ans dans la fonction de préfet des écoles et six ou huit ans en tant que directeur des séminaires. Enfin, Pelzel complète les données sur la carrière de Kolczawa par quatorze ans comme catéchiste et treize comme supérieur des congrégations. La date du décès n'est pas contestée ; Sommervogel en indique également le lieu. Alors que Sommervogel se limite aux dates objectives, Pelzel et Backer joignent des commentaires sur le caractère du jésuite : selon Pelzel, il traitait ses élèves avec gentillesse et bienveillance²⁷⁸, et selon Backer il était populaire parmi les élèves²⁷⁹.

Toutes ces sources fournissent une liste bibliographique. Pelzel est le plus bref : il n'indique que des titres courts accompagnés des dates de publication, dont il ne donne généralement que la *princeps*, et du lieu, sans évoquer l'imprimeur ni le collège responsable de la publication. En revanche, Backer et Sommervogel énumèrent plusieurs éditions et les titres complets. La première œuvre est le corpus des pièces de théâtre publiées à Prague sous le titre *Exercitationes dramaticae* en six volumes ; pour des raisons inconnues, la *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* n'évoque que les quatre premiers volumes des années 1703 à 1713 ; les deux autres (1715 et 1716) n'apparaissent que chez Pelzel qui, en revanche, n'indique que la date du premier volume, 1703²⁸⁰.

Après les *Exercitationes dramaticae* viennent les *Exercitationes Epicae* (1706 à Prague, 1722 à Maastricht), les *Progymnasmata in triplici genere Chriarum, ad usum Candidatorum Rhetoricae conscripta a Carolo Kolczawa Societatis Jesu* (1708 à Prague, 1709 et 1713 à Liège, 1711 et 1713 à Cologne), un manuel de rhétorique, et le *Modus conscribendarum Epistolarum, item Chriarum copiosissimis exemplis illustratus* (1709 à Prague), traité consacré à la rédaction des lettres. Le cinquième ouvrage, particulièrement intéressant par les remarques sur la

²⁷⁸ F. M. Pelzel, *Boehmische, Maehrische und Schlesische Gelehrte und Schriftsteller*, p. 126.

²⁷⁹ A. de Backer, *Bibliothèque*, tome 2, 1854, s. 332.

²⁸⁰ De façon similaire, Endre Angyal n'évoque que cinq volumes dans son étude consacrée au baroque des pays slaves : voir Endre ANGYAL, *Świat słowiańskiego baroku [Monde du baroque slave]*, de l'original *Die slawische Barockwelt* traduit par Jerzy Prokopiuk, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972, p. 154.

poétique figurant dans la préface et l'une des lettres traitant de la composition de la tragédie²⁸¹, sont les *Epistolae familiares in usum praecipue Scholasticae juventutis conscriptae a Carolo Kolczawa* (1709 et 1722, Prague ; 1715, Cologne ; 1715 et 1745, Maastricht). La division du recueil selon les sortes d'épîtres en trois parties, ainsi que les préceptes initiaux respectent les consignes données par Balbín dans les *Verisimilia*. Enfin, les *Elogia sanctorum et sanctarum* furent publiés de manière posthume en 1722.

Même si Kolczawa reste sans doute le dramaturge jésuite de la province tchèque le plus étudié, les études modernes qui lui sont consacrées sont plutôt modestes par rapport au succès dont il jouit auprès de ses contemporains non seulement dans la province tchèque, mais aussi dans le reste de l'Europe jésuite comme le montre le nombre d'éditions de ses pièces²⁸². Toutefois, l'incompréhension de son esthétique provenant d'une incompréhension plus générale de l'esthétique baroque, marqua les critiques du XX^e siècle. Josef Förster l'analyse dans son article récent²⁸³ où il tache d'expliquer le contexte de l'époque de Kolczawa qui n'est pas toujours pris en compte par les critiques postérieurs.

Les jugements peu favorables participaient sans doute à l'attention limitée qui fut portée à Kolczawa : dans son ouvrage *Dějiny českého dramata [Histoire du théâtre tchèque]*, Máchal ne lui accorde²⁸⁴ qu'une mention assez sévère, disant que Kolczawa témoigne « du déclin absolu du bon goût ». La mention de ce « déclin » revient soixante ans plus tard dans le *Lexikon české literatury [Dictionnaire de la littérature tchèque]*²⁸⁵. Zdeněk Kalista est plus objectif dans *České baroko [Baroque tchèque]* en recommandant un chemin moyen entre la célébrité de l'époque et la dépréciation des Lumières²⁸⁶. Un certain mépris se fait sentir aussi dans l'article « Literární činnost Karla Kolčavy [L'activité littéraire de Carolus Kolczawa] » de Bohumil Ryba datant des années 1920 qui fut pendant longtemps la seule étude

²⁸¹ Pour la poétique de Kolczawa voir p. 56.

²⁸² Cf. A. de Backer, *Bibliothèque*, p. 331–332, A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*, col. 499 et C. Sommervogel, *Bibliothèque*, col. 1180.

²⁸³ J. Förster, « K Rybově kritice Karla Kolčavy ».

²⁸⁴ J. Máchal, *Dějiny českého dramata*, p. 57.

²⁸⁵ Vladimír FORST (éd.), *Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce [Dictionnaire de la littérature tchèque : personnalités, œuvres, institutions]*, Praha, Academia, 1985–2008, tome 2, vol. 2, 1993, p. 786.

²⁸⁶ Zdeněk KALISTA, *České baroko : studie, texty, poznámky [Le baroque tchèque : études, textes, notes]*, Praha, Evropský literární klub, 1941, p. 336–337.

consacrée à Kolczawa et reste encore la plus complexe²⁸⁷. Elle a servi de source à l'entrée de l'encyclopédie *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* [Théâtre ancien dans les pays tchèques jusqu'à la fin du XVIII^e siècle]²⁸⁸. Le renouvellement de l'intérêt porté au théâtre jésuite s'est traduit par des mentions accordées à Kolczawa dans des études diverses²⁸⁹ sur d'autres sujets ; par ailleurs un mémoire de licence a été dédié à son œuvre dramatique à Brno en 2006²⁹⁰. Récemment enfin, Jean-Frédéric Chevalier a consacré à l'*Anglia* de Kolczawa²⁹¹ un article où il étudie notamment le personnage du souverain et les chœurs.

Quant aux données biographiques de Kolczawa, Ryba constatait lui-même certains défauts de son travail où manquaient par exemple des lieux de séjour du dramaturge jésuite. Cette lacune a été comblée par M. Jacková dans l'entrée de l'encyclopédie mentionnée, qui énumère les collèges où Kolczawa a enseigné : Nouvelle ville de Prague (1679, 1693/94, 1704–10, 1713–15)²⁹², Klatovy – Klattau (1680), Březnice – Bresnitz (1682, 1701, 1710/11), Opava – Troppau (1683), Kutná Hora – Kuttenberg (1690, 1716/17), Jindřichův Hradec – Neuhaus (1691), Olomouc – Olmütz (1697), Jičín – Jitschin (1698/99) et Znojmo – Znaim (1712).

Ryba traite de toute la production de Kolczawa (sauf le *Modus conscribendarum Epistolarum, item Chriarum*), mais il porte une attention particulière aux vingt-trois pièces de théâtre. Suivant Balbín, il les divise en quatre groupes : tragédies, tragicomédies, comico-tragédies et drames déclamatoires. Puis il les classe de manière thématique, en tenant compte surtout du destin du personnage principal ou bien de la victoire ou au contraire de la défaite du mal. Les pièces sont pour la plupart divisées en trois actes, moins souvent en cinq actes (six pièces), le nombre de scènes comprises dans un acte varie de huit à trente, avec une moyenne de dix-huit ; cette structure est en accord avec les prescriptions

²⁸⁷ B. Ryba, « Literární činnost Karla Kolčavy ».

²⁸⁸ M. Jacková, « Karel Kolčava ».

²⁸⁹ Josef Förster mentionne Kolczawa comme modèle de Mickl. Voir Josef FÖRSTER, « A Czech Contribution to the Theme of Mauritius in Neo-Latin Drama », *Humanistica Lovaniensia* 65 (2016), p. 367–381, en particulier p. 370–371 ; Endre Angyal lui accorde une étude de plusieurs pages dans son ouvrage sur le baroque slave : E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku*, p. 154–162.

²⁹⁰ Zuzana STOLARSKÁ, *Více než Exercitationes dramaticae* [Plus que les Exercitationes dramaticae], mémoire d'études dactylographié, Brno, Université Masaryk, 2006. Il s'agit plutôt d'un compte rendu de l'article de B. Ryba.

²⁹¹ Jean-Frédéric CHEVALIER, « Epic, Lyricism and Tragedy : the dénouement of Carolus Kolczawa's *Anglia* (V, 30) », à paraître.

²⁹² Ces années correspondent plus ou moins aux éditions des *Exercitationes dramaticae*.

de Masenius qui ne détermine pas le nombre de scènes et fixe les actes entre trois et sept, tandis que Balbín constate, selon Ryba, qu'un érudit ne place pas dans un acte plus de sept scènes. Il n'est donc pas étonnant que la longueur des pièces de Kolczawa dépasse la moyenne de loin, ses pièces atteignant couramment cinq mille vers²⁹³.

En ce qui concerne les mètres utilisés, Ryba affirme qu'ils s'inspirent surtout de Sénèque, comme c'était l'usage dans le théâtre jésuite ; les actes sont donc majoritairement en sénaires iambiques contrairement aux chœurs et autres parties (surtout *prolusiones*) qui sont composées en vers divers, y compris toniques (*rhythmi*) où peut facilement apparaître la rime. Ryba commence par caractériser les personnages²⁹⁴ ; il distingue les personnifications des vertus et des passions (entre autres *Ambitio*, *Clementia*, *Discordia*, *Furor*, *Timor*, *Tyrannis*, *Virtus*), les personnifications de la chrétieneté et du paganisme (*Christianitas*, *Idolomania*), des divinités chrétiennes (*Maria*) et païennes (*Juno*, *Fortuna*, *Venus* ; *Genii*). Après avoir présenté les pièces, Ryba forme enfin une opinion toute subjective sur les pièces, fortement influencée par l'optique de son époque : la structure n'est pas suffisamment travaillée, le non-respect des unités lui apparaît typique de la dramaturgie jésuite, et la psychologie des personnages n'est que faiblement esquissée. Toutefois, et ces remarques me seront plus utiles, Ryba souligne le caractère rhétorique des pièces, et relève une esthétique de la cruauté liée étroitement aux émotions fortes, puisée chez Sénèque.

II.2.1.1 Présentation des pièces étudiées

Je tiens à souligner que le choix de titres n'a pas été fait en vue de procéder à une étude exhaustive de l'œuvre de Kolczawa, mais en fonction des éléments sénéquiens. Il n'est donc pas question de présenter les différents types de pièces comme le fait B. Ryba, mais d'analyser les lieux communs avec Sénèque et d'apprécier son influence.

En raison de l'intérêt des personnages féminins, très différents l'un de l'autre, j'ai choisi d'étudier *Maria auxiliatrix seu Heppenus*, *Marchenus*, *Salenus*

²⁹³ B. Ryba, « Literární činnost Karla Kolčavy », p. 451.

²⁹⁴ B. Ryba, « Literární činnost Karla Kolčavy », p. 453–454.

*fratres, Mariae devoti*²⁹⁵ (*Marie auxiliaire ou les frères Heppenus, Marchenus, Salenus, dévoués à Marie*, abrégée en *Maria auxiliatrix*) et l'*Innocentia vindicata seu Maria, Ottonis III. conjux*²⁹⁶ (*Innocence vengée ou Marie, l'épouse d'Otto III.*, abrégée en *Maria Imperatrix* selon l'édition), et pour les exemples de la représentation des passions le *Vindiciarum immane exemplar seu Tarandus et Farandus, nobiles Mediolanenses* (*Exemple monstrueux de revendications ou Tarandus et Farandus, nobles de Milan*, abrégé en *Vindiciarum exemplar*)²⁹⁷, la *Veritas prostrata et erecta seu S. Joannes Baptista* (*Vérité renversée et redressée ou saint Jean Baptiste*, abrégée en *Veritas prostrata*)²⁹⁸ et l'*Ambitio regnandi seu Corbin* (*Désir de régner ou Corbin* abrégée en *Corbin*)²⁹⁹. Je laisse de côté la *Tyranis Triumphans, et triumphata seu Anglia* (*Tyrannie victorieuse et vaincue ou l'Angleterre*, abrégée en *Anglia*)³⁰⁰ qui a déjà fait récemment l'objet d'une étude réalisée par Jean-Frédéric Chevalier³⁰¹.

La Marie de *Maria Imperatrix* est l'impératrice sous l'emprise de ses passions qui ressent de l'amour et de la haine à la fois pour son courtisan Levindus. Suivant les conseils d'un autre courtisan, elle l'accuse d'un « crime imprononçable », ce qui vaut à Levindus la peine de mort. Sa femme Melinda a beau être persuadée de son innocence, elle ne peut que pleurer au-dessus de la tête coupée de son mari. Elle réussit cependant à convaincre le roi de la vérité et les coupables finissent par être punis. Les affects incontrôlés de la femme passionnée sont donc à l'origine du mal subi par plusieurs personnes. La pièce s'inscrit dans la tradition de théâtre de l'envie dont l'intrigue se construit autour de trois personnages – le souverain, le courtisan ou la femme amoureuse et le fidèle, comme le décrit Sandrine Berrégard³⁰². Cette intrigue avec le personnage féminin en faute rappelle bien entendu celle de l'histoire biblique de la femme de Putiphar, mais ce sont les ressemblances avec *Phèdre* qui nous intéressent en particulier.

²⁹⁵ C. Kolczawa, *Exercitationes dramaticae*, Pars IV, p. 5–116.

²⁹⁶ C. Kolczawa, *Exercitationes dramaticae*, Pars II, p. 439–560.

²⁹⁷ C. Kolczawa, *Exercitationes dramaticae*, Pars IV, p. 117–275.

²⁹⁸ C. Kolczawa, *Exercitationes dramaticae*, Pars VI, p. 5–108.

²⁹⁹ C. Kolczawa, *Exercitationes dramaticae*, Pars I, p. 1–210.

³⁰⁰ C. Kolczawa, *Exercitationes dramaticae*, Pars II, p. 1–438.

³⁰¹ J.-F. Chevalier, « Epic, Lyricism and Tragedy ».

³⁰² Sandrine BERRÉGARD, « La figure de l'innocent persécuté dans le théâtre français des années 1630–1640 », dans J.-F. Chevalier, J.-P. Bordier, *Le Théâtre de l'Envie*, p. 273–285, ici p. 275.

En outre, l'apparition du fantôme de Levindus suscite la peur qui s'offre comme matière à l'étude de la représentation des passions.

La Marie de *Maria auxiliatrix*³⁰³ est en revanche la vierge Marie qui ne figure pas parmi les personnages agissant dans les actes et n'intervient que dans les chœurs. L'intrigue de cette pièce était très populaire chez les jésuites, et elle fut l'objet de nombreuses représentations³⁰⁴. Le personnage principal est Ismérie, la fille du calife en Égypte. Ce souverain a pour objectif de convertir à l'Islam les trois Francs incarcérés au Caire où ils attendent l'exécution. Il leur envoie d'abord les mages, puis sa propre fille pour les persuader de renoncer au christianisme. Le résultat est néanmoins tout à fait contraire : c'est Ismérie qui finit par se convertir. Non seulement elle aide les prisonniers à s'enfuir, mais elle les accompagne en Picardie, se fait baptiser et accepte le nom de Marie lors de son baptême.

La *Veritas prostrata* ou *Jean Baptiste*, adaptant évidemment l'histoire biblique, représente un des sujets populaires dans la création des jésuites – on peut se rappeler la version de Georges Buchanan qui témoigne d'une réception sénèqueenne assez importante comme le montre bien Roger P. H. Green³⁰⁵. *L'Ambitio regnandi seu Corbin* raconte, en revanche, une histoire peu connue tirée du IX^e livre des *Factorum et dictorum memorabilium libri* de Valère Maxime, qui traite encore une fois du désir du pouvoir et de la succession au trône. Les deux dernières pièces contiennent des passages significatifs consacrés à la colère. Et enfin, le *Vindiciarum exemplar* rappelle par son intrigue *Thyeste* christianisé : Tarandus invite son frère ennemi Farandus à un banquet, sous prétexte d'une réconciliation ; cependant, après l'avoir forcé à renoncer à la foi, il le tue et l'envoie ainsi directement en enfer.

II.2.2 Arnoldus Engel

Les textes étudiés les plus anciens sont l'œuvre d'Arnoldus Engel (1620–1690)³⁰⁶, un jésuite d'origine néerlandaise qui passa toute sa carrière dans la

³⁰³ M. Jacková, « Tři jezuitské hry » p. 138–142.

³⁰⁴ Cf. M. Jacková, « Tři jezuitské hry », p. 134.

³⁰⁵ Roger P. H. GREEN, « The Extent of Senecan Influence in the Dramas of George Buchanan », *Humanistica Lovaniensia* 63 (2014), p. 107–136.

³⁰⁶ Magdaléna JACKOVÁ, « Arnoldus Engel », dans A. Jakubcová, *Starší divadlo*, p. 158–159 ; M. Jacková, « Arnold Engel a jeho tři tragédie » ; M. Jacková, « The end of school year », p. 125–135.

province tchèque. Ce fut l'un des nombreux jésuites qui enseignaient dans des écoles de l'ordre et qui composaient, dans le cadre de leur travail pédagogique, des pièces pour leurs élèves. Cependant, plus ambitieux que ses collègues, Engel espérait dépasser le cadre des dramaturges « ordinaires »³⁰⁷ en faisant publier ses pièces pour qu'elles servent de modèle à ses successeurs, ce dont témoigne un des trois manuscrits conservés à nos jours ; malheureusement pour lui, ce rêve ne fut pas réalisé. Avoir trois exemplaires est extrêmement rare pour les pièces scolaires et nous devons ce fait sans doute à l'ambition d'Engel ; deux se trouvent à la bibliothèque du couvent des Prémontrés à Strahov³⁰⁸, mais le plus précieux est celui du Clémentinum grâce au matériel métatextuel et paratextuel qu'il procure.

II.2.2.1 Le manuscrit du Clémentinum

Ce manuscrit, conservé dans les fonds de la Bibliothèque nationale de République tchèque³⁰⁹, hébergée dans le Clémentinum, était probablement destiné à la censure de l'ordre, car il est minutieusement soigné et bien lisible dans l'ensemble. La préface d'Engel fournit des éléments sur sa réflexion poétique et évoque Sénèque expressément comme son modèle. L'exemplaire porte en marge non seulement les didascalies, mais aussi des remarques très précieuses de l'auteur, y compris des allusions à l'*auctoritas* de Sénèque.

II.2.2.2 La préface

La préface³¹⁰ est adressée probablement aux censeurs de l'ordre et ne devait pas être publiée. Elle représente un matériel unique, car elle fournit un témoignage sur la réflexion poétique d'Engel et sur la genèse de l'œuvre, que nous n'avons pour aucun autre auteur jésuite de la province tchèque, du moins pas dans cette mesure. Engel indique d'abord, pour chaque pièce, le lieu et l'année de la représentation, ainsi que le nombre de vers, qui varie entre à peine 900 vers pour *Catharina* et plus de 3 000 vers pour *Protasius*. Dans la suite de ce travail, je vais

³⁰⁷ Cf. M. Jacková, « Arnold Engel a jeho tři tragédie », p. 19 ; M. Jacková, « The end of school year », p. 125.

³⁰⁸ Sous les cotes DE IV 13 et BT IV 95 (ce manuscrit qui contient seulement une des pièces, *Xaverius*, est relié à l'imprimé d'autres œuvres d'Engel).

³⁰⁹ Sous la cote XI E 8.

³¹⁰ Pour la préface complète, voir l'annexe, p. 265.

suivre l'exemple d'Engel et utiliser les noms courts des pièces, c'est-à-dire les noms des personnages principaux, pour identifier les pièces.

Pièce	Lieu de mise en scène	Année	Vers
Protasius Arimae Rex	Crumlovii	1655	3300
S. Calliopius et Theoclia	Commotovii	1653	1566
S. Franciscus Xaverius	Egrae	1658	2478
S. Laurentius Justinianus	Commotovii	1654	3055
S. Catharina	Pragae	1656	848

Cette préface est donc particulièrement précieuse pour mon travail, puisqu'elle contient des mentions répétées de Sénèque. Après une courte introduction et cette liste de pièces servant de table de matières, Engel continue en évoquant tout de suite son modèle romain : il revendique son autorité. Par la suite, il évoque aussi d'autres auteurs, surtout les modernes comme Balde ou Caussin, mais la quantité de références à Sénèque laisse comprendre que ce dernier est son modèle principal. Cette imitation est généralement présente chez les jésuites, mais à des degrés différents selon les auteurs : Jean-Frédéric Chevalier l'a bien montré³¹¹ à propos d'un exemple provenant de Kolczawa. Il constate une présence de Sénèque moins explicite par rapport à celle qui est clairement confirmée ici par l'auteur lui-même. Le passage suivant est particulièrement révélateur :

Quidquid in iis est, meum esse cum bono Deo putes : Inventio siquidem, Dispositio et Elocutio, qua proxime conor ad genuinam Senecae imitationem in actibus, scenis et choris accedere, mea est : nulla proinde furta sunt, aut rapsodia, nec esse possunt etiam ob materiam rerum novam prorsus ac diversam. Si in pauca subinde verba Senecae affima, quod rarissime fit ac moderate, incideris, memoriae lectionique adscripseris, aut ideo factum existimaris, ut nonnunquam me revocarem ad stylum, Senecaeque rursus insisterem vestigiis, ut ille quondam Euripidis, a quo scenas integras ac non tantum tragoedias mutuatus est³¹².

Tout ce qu'il y a dans celles-ci [dans ces pièces], considère-le – avec le bon Dieu – comme mien : quant à l'inventio, la dispositio et l'élocutio, elles sont à moi, même si je m'efforce d'imiter authentiquement Sénèque le plus fidèlement possible en ce

³¹¹ J.-F. Chevalier, « Epic, Lyricism and Tragedy ».

³¹² Il s'agit de la translittération du texte du manuscrit XI E 8 de la Bibliothèque nationale de République tchèque. La traduction qui suit est la mienne.

qui concerne les actes, les scènes et les chœurs. Par conséquent, il n'y a pas de vol ni de rhapsodies³¹³, et il ne peut pas y en avoir en raison de la nouveauté et de la différence des sujets traités. Si de temps en temps tu tombes sur quelques mots de Sénèque, ce qui arrive très rarement et très peu, attribue-le à la mémoire et à la lecture, ou estime que je l'ai fait pour me référer parfois au style de Sénèque dont je suis les traces une nouvelle fois, ainsi qu'il l'a fait lui-même autrefois en suivant celles d'Euripide, à qui il a emprunté des scènes entières, et non seulement des sujets des tragédies.

Cet aveu trahit l'admiration que l'auteur porte à Sénèque, ainsi que la confiance et la fierté avec lesquelles il se place dans la tradition des grands auteurs ; son ambition en ressort clairement. En même temps, ce passage laisse apparaître une apologie qui continue par la suite : « *Ut autem pluribus Te liberem observationibus...* » (« Pour que je te libère des remarques »). Ensuite, Engel enchaîne des observations d'ordre technique sur la métrique et le style, y compris l'ordre des mots et la place des adjectifs. Il présente à chaque fois sa position par rapport à Sénèque, en répétant qu'il ne fait que ce que Sénèque faisait lui-même. Cette stratégie d'auto-défense laisse supposer que le dramaturge romain représentait une autorité également pour ses lecteurs et critiques. L'importance de ce modèle pour Engel est de toute manière indéniable dès les premières pages du manuscrit et ne se limite pas à la préface.

II.2.2.3 Les notes marginales

Les cinq pièces dans le manuscrit contiennent toutes des références à Sénèque en marge ; la plupart indiquent précisément l'imitation « authentique » de Sénèque, « *genuina Senecae imitatio* », qui est presque toujours signalée au début du chœur – et uniquement au début, que le travail intertextuel continue dans la suite ou pas. Ces notes marginales concernent toujours un chœur dans l'œuvre d'Engel, en revanche, les passages ne sont pas inspirés nécessairement par un chœur chez Sénèque, ce qui a bien sûr des conséquences sur la métrique. Néanmoins, les cas travaillés par Engel de manière plus détaillée exploitent des chœurs, comme on le montrera dans la suite de ce travail.

³¹³ C'est-à-dire dans le langage moderne de « copier-coller ».

II.2.2.4 Les notes situées entre Laurentius et Catharina

Dans le manuscrit du Clémentinum, des notes³¹⁴ sont intercalées entre les pièces. Il est vraisemblable qu'elles aient été ajoutées au fur et à mesure sur des pages originellement blanches, destinées aux remarques des censeurs de l'ordre. Il est aussi fortement probable qu'elles soient de la main d'Engel³¹⁵. Quatre pages comprenant chacune deux colonnes, situées entre *Laurentius* et *Catharina*, contiennent des notes qui concernent les tragédies de Sénèque et sont regroupées par pièce, celles-ci se succédant selon un ordre inaccoutumé et portant aussi parfois des titres inhabituels. L'ordre adopté est, en effet, le suivant : d'abord *l'Hercule furieux* intitulé *Hercul. Fur.*, puis *Thyeste* (*Thyestes*) ; ensuite, *Agamemnon* (*Agamemnon*), puis *Médée* (*Medea*) dans la même colonne. Dans la dernière colonne de la deuxième page figurent des notes consacrées aux *Phéniciennes*, pièce ici intitulée *Thebais* ; la troisième page commence par *Œdipe* (*Oedipus*) suivi d'*Octavie* (*Octavia*), puis des *Troyennes*, pièce ici intitulée *Troas*. La dernière page comprend les notes sur *Phèdre* (ici *Hippolytus*), puis sur *Hercule sur l'Oeta* (ici *Otheus*). Cet ordre ne correspond pas à l'ordre des manuscrits *A* et *E*³¹⁶, ni à l'ordre observé dans les éditions des XVI^e et XVII^e siècles comme le montre le tableau suivant :

	Ordre des tragédies	Abrégé comme
Les notes d'Engel	Hercules furens, Thyestes, Agamemnon, Medea, Thebais, Oedipus, Octavia, Troas, Hippolytus, Otheus	
La branche A	Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Oedipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Oetaeus	A
La branche E	Hercules, Troades, Phoenissae, Medea, Phedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules	E
Ascensius 1514	Hercules furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Oedipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Oetaeus	Asc.
Avantius 1517	Hercules furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Oedipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Oetaeus	Av.
Delrío 1619-1620 (1 ^e éd. 1593)	Medea, Oedipus, Thebais, Hippolytus seu Phaedra, Hercules Furens, Hercules Oetaeus, Thyestes, Troas seu Hecuba seu Troades, Agamemnon, incerti poetae Octavia	Del.

³¹⁴ Je tiens à remercier Kateřina Bobková-Valentová pour son aide paléographique.

³¹⁵ Kateřina Bobková-Valentová a, en effet, émis cette hypothèse qui est confirmée par la confrontation des documents de l'annexe, p. 265 et 271 (la préface et les notes).

³¹⁶ Pour les titres et l'ordre des pièces dans les manuscrits voir F.-R. Chaumartin, « Introduction », p. IX ; cf. p. 20.

	Ordre des tragédies	Abrégé comme
Lyon IHS 1596	Hercules furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Oedipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Oetaeus	Lyon
Gronovius 1662 (1 ^e éd. 1642)	Hercules furens, Thyestes, Phoenissae quae vulgo Thebais, Hippolytus, Oedipus, Troades, Medea, Agamemnon, Hercules Oetaeus, Octavia	Gron.
Farnabius 1676 (1 ^e éd. 1643)	Medea, Hippolytus, Oedipus, Troas, Agamemnon, Hercules furens, Thyestes, Thebais, Hercules Oetaeus, Octavia	Farn.
Nuremberg 1660 ³¹⁷	Hercules furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Oedipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Oetaeus	Nur.

On pourrait penser que l'ordre adopté reflète les programmes scolaires, qui accordaient la priorité à *Hercule furieux*, *Thyeste* et *Médée*, cependant l'intercalation d'*Agamemnon* pose problème puisque cette tragédie n'était pas lue en classe³¹⁸. Les titres choisis montrent que la branche A est privilégiée, prédominance que confirmera l'analyse de l'annotation. Les titres utilisés correspondent à ceux de la branche A observés dans la plupart des éditions, sauf pour *Hercule sur l'Oeta*, noté « *Otheus* », titre fautif, par-dessus le mot « *Thebais* » barré.

Dans ce document, on distingue trois types de notes : un relevé du nombre de sentences par acte, par scène ou par chœur ; des citations des tragédies, de longueur variée mais le plus souvent composées d'un ou deux vers, et enfin des commentaires. Ces trois types se mêlent et se succèdent, sauf exceptions probablement dues à des erreurs, dans l'ordre des intrigues, mais le relevé du nombre de sentences précède systématiquement les autres remarques, et permet d'indiquer des actes, des scènes ou des chœurs précis. En général, l'indication de l'acte ou du chœur (« *Act. 1* », « *Act. 3.* », « *Chorus* », « *Chor.* ») est suivie d'un numéro exprimé par un chiffre ou, quelquefois, par un mot – le plus souvent *unica* ou *nulla*, éventuellement *nil*. Ces mots sont soit au nominatif, soit à l'accusatif, l'emploi des cas n'étant pas déterminant. Prenons l'exemple de l'annotation consacrée à *Médée* :

³¹⁷ Datation incertaine avancée par le catalogue de la Bibliothèque nationale de la République tchèque.

³¹⁸ Cf. p. 59.

Medea

Act. 1 nil. Chor. 2 tantum

Act. 2. Sent. 10. Scen. 2 inter

100 carm. 7 chor. unicam

Act. 3. 1. Scena. duas.

obliterentur. chor. 3

Omnibus verax sibi falsus uni

concidit mopsus

Act. 4. Sc. 1. nil. 2 chorus

mera histor. descript. caerem.

chorus nihil

Act. 5. nil.

Medea
Act. 1 nil. Chor. 2. tantum
Act. 2. Sent. 10. Scen. 2. inter
100 carm. 7. chor. unicam
Act. 3. 1. Scena. duas.
obliterentur. chor. 3
Omnibus verax sibi falsus uni
concidit mopsus
Act. 4. Sc. 1. nil. 2 chorus
mera histor. descript. caerem.
chorus nihil.
Act. 5. nil.

Dans l'exemple de *Médée*, on distingue d'abord le relevé des sentences pour les trois premiers actes qui inclut aussi « *inter 100 carm.* », le terme *carmina* faisant probablement référence aux vers tout simplement (la deuxième scène en compte 121). Ensuite, le mot *obliterentur* est noté avec des signes diacritiques qui marquent la quantité des voyelles. Sur le *i* se trouve un macron indiquant sa longueur dont la présence se justifie par l'orthographe avec un seul *t* conformément à l'usage contemporain. Le *e* qui suit porte une brève pour marquer la voyelle courte. Les deux lignes suivantes font partie du deuxième type de notes : il s'agit de la citation des vers 654–655 de la pièce. Et enfin, le troisième type de notes : « *mera histor. descript. caerem.* » est un commentaire référant sans doute à la scène de magie réalisée par Médée dans l'acte IV (elle occupe la tirade de la nourrice dans les vers 670–739 et le discours de Médée dans les vers suivants).

C'est le premier type de notes qui reste le plus obscur, car rien ne permet d'identifier avec certitude quelles « *sententiae* » sont comptées. Engel a dû compter des sentences déjà recensées quelque part et il ne les a pas citées, car il savait qu'il pouvait les retrouver si besoin. Le problème est que, malgré leur popularité, les sentences de Sénèque ne faisaient pas l'objet d'un recensement unique et institutionnalisé : la liste moderne constituée dans l'ouvrage scientifique de

Pascale Paré-Rey, *Flores et Acumina*³¹⁹, diffère d'ailleurs aussi des listes de l'époque (voir le tableau plus bas : les vers 267–268 et 301, 360–364 ne figurent pas dans la liste moderne alors que celle-ci en indique d'autres qui ne sont pas signalés dans les éditions anciennes). Les florilèges contenaient des sentences variées et certaines éditions des tragédies, y compris celles des trois tragédies travaillées en classe publiées dans les *Listes triennales d'auteurs* et celle de Farnabius dont la présence est attestée dans les collèges de la province tchèque³²⁰, mettaient en évidence des sentences par un style de fonte différent du reste du texte (romain ou italique), cependant elles n'étaient pas identiques dans les différentes éditions.

Comme Engel travaille sur des textes complets, il ne s'appuie vraisemblablement pas sur des florilèges, et il est plus probable qu'il avait à sa disposition une édition des dix pièces dans laquelle des passages étaient soulignés, mais les relevés indiqués ne correspondent pas aux éditions à notre disposition. Les mêmes sentences y reviennent, bien évidemment, mais le tableau suivant concernant *Médée* permet de constater que les divergences sont assez importantes entre le livre de lecture utilisé en classe, les *Listes triennales d'auteurs*, et l'édition complète des tragédies basée sur celle de Farnabius et ayant appartenu au collège du Clémentinum :

Partie	Listes triennales	Farnabius	Notes d'Engel
Actus primus	-	1 (v. 55)	nil
Chorus	-	1 (v. 109)	2
Actus secundus (scènes 1 + 2)	0 + 5 (v. 194, 199–200, 221–225, 267–268, 292)	4 + 6 (v. 151–156, 159, 161–163, 175– 176 ; 194, 196, 199–200, 221– 225, 267–268, 292)	10 + 7 ?
Chorus	-	2 (v. 301, 360–364)	1

³¹⁹ Pascale PARÉ-REY, *Flores et acumina : les sententiae dans les tragédies de Sénèque*, Paris, De Boccard, 2012, p. 54–58.

³²⁰ Voir p. 61.

Partie	Listes triennales	Farnabius	Notes d'Engel
Actus tertius (scènes 1 + 2)	1 + 3 (430 ; 494, 504-505)	2 + 2 (v. 416, 430 ; 494, 504-505)	2 + ?
Chorus	-	-	3
Actus quartus	-	-	nil
Chorus	-	-	nihil
Actus quintus	4 (v. 881, 889-890, 901, 943-944)	4 (879 [881] ³²¹ , 887-888 [889-890], 899 [901], 941-942 [943-944])	nil

On voit bien que dans les *Listes triennales d'auteurs* les sentences sont bien moins nombreuses et surtout qu'aucune n'est recensée dans les quatre chœurs, alors que l'édition de Farnabius en compte une dans le premier chœur où Engel en note deux, et en revanche deux dans le deuxième chœur où Engel n'en signale qu'une. Engel note « rien » pour le premier acte où les *Listes triennales d'auteurs* ne soulignent effectivement aucun vers ; pourtant, l'autre édition en marque un. Pour les deuxième et troisième actes, l'annotation d'Engel est ambiguë : y a-t-il selon lui dix sentences en tout dont sept dans la deuxième scène ou dix dans la première scène et sept dans la deuxième ? Et qu'en est-t-il de la deuxième scène du troisième acte ? Si Engel comptait dix sentences dans le deuxième acte, le total correspondrait à celui de l'édition complète mais pas aux *Listes triennales d'auteurs*. Les sept sentences de la deuxième scène ne correspondent en revanche à aucune des deux éditions. La différence d'une sentence peut être due à une faute de calcul, certes, mais on ne saurait croire à une telle erreur dans le cinquième acte qui contient quatre sentences dans les deux éditions alors qu'Engel n'en note aucune.

Le deuxième type d'annotations, les citations directes, suscite une autre question : pourquoi Engel a-t-il décidé de citer certains passages ? Certains le sont manifestement pour des raisons métriques ou lexicales comme en témoigne la partie de l'annotation consacrée à *Œdipe*. La moitié du vers 847 « *dubitat anceps*

³²¹ La numérotation des vers indiquée dans cette édition diffère des éditions actuelles à partir du quatrième acte à cause d'un vers non compté entre les vers 695 et 700 d'abord et ensuite d'une différente répartition du texte en vers. Pour permettre la comparaison des vers, les numéros de l'édition de Sénèque, *Tragédies* (Chaumartin) sont notés ici entre crochets.

memoria » est accompagnée des signes diacritiques qui indiquent la quantité des syllabes du mot « *memoria* » : trois syllabes brèves suivies d'une syllabe longue. D'autres mots isolés avec des signes diacritiques figurent au-dessus des colonnes de la première page (« *Mimas* », « *gigas* », « *Tethys* ») et dans plusieurs parties (« *propitios* » dans l'annotation sur *Agamemnon*, « *obliterentur* » dans l'annotation sur *Médée* et « *Ionidesve* » dans l'annotation sur *Les Troyennes*). Quant au lexique, la seule observation explicite concerne le vers 881 d'*Œdipe* : Engel explique l'expression « *gratare matri* » en précisant « *pro gratulare* », ce qui montre que l'emploi de ce verbe lui paraissait remarquable. Une partie de ces citations concerne les sujets sénéquiens qui font l'objet de notre travail, la colère ou le personnage de souverain (« *quodque habet proprium furor, in se ipse saevit* », « *ipse se irritat furor* » ; « *qui vult amari, languida regnet manu* »). Malheureusement, aucun commentaire ne les accompagne.

Le troisième type d'annotations est le plus rare : en moyenne il y a une remarque par pièce. Certaines signalent tout simplement la thématique du passage de la pièce concernée et manifestent l'intérêt du pédagogue et du dramaturge pour ces passages, comme la descente aux enfers dans *Hercule furieux* (« *Continet labores Herc. et chorus in descript. inferni et ingressus* »), les travaux d'Hercule dans *Hercule sur l'Oeta* (« *Descript. Labor. Herculis toties* ») ou sans doute la description du souverain dans le quatrième chœur de *Thyeste* (« *Cuncta Dynastas* ») ; d'autres commentent le style (« *humilem stylum habet* », « *Et pedes et verba humilia et modus* », « *praeter descript. humilia verba* »), les moyens linguistiques (« *Adiect. postpos. saepiss.* ») ou la métrique qui semble être très importante pour Engel puisqu'il y revient régulièrement : les signes diacritiques qui indiquent la quantité des syllabes sont occasionnellement accompagnés d'un commentaire (« *quomodo scandetur* »). À la fin des annotations sur *Thyeste*, il rajoute un bref commentaire sur les divers mètres utilisés (« *choro Diversor! adita. Sapph. Adonii Anap. cum Adon.* »). À plusieurs reprises, il note des répétitions dans les pièces (« *In Descript. ingen. Repetit eadem. effraena et effrenis* » ; « *Eadem saepe repetit* », « *Eadem quae in Hippol. Carm. 6* »).

Très intéressante, la remarque à propos des *Troyennes* « *Atheus est Seneca in hoc choro* » semble suggérer que la conception d'un Sénèque chrétien était alors diffusée. Cependant, elle peut simplement renvoyer au fait que Sénèque met en

doute l'existence de la vie après la mort et par conséquent les dieux de l'Antiquité. La remarque est, en effet, précédée de deux vers tirés du chœur qui suit le deuxième acte des *Troyennes* : « *Sed restat miseris vivere longius* » (v. 377) et « *Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil* » (v. 397). Ce chœur compliquait fortement, voire empêchait une lecture chrétienne de la tragédie selon Marie-Hélène Garelli-François³²².

Quel était le but de ces pages ? Étant donné que son caractère un peu difficile mettait Engel en conflit avec les autorités de l'ordre³²³, et que le manuscrit était destiné aux censeurs, on pourrait croire qu'en se référant ainsi à son *auctor* majeur, il voulait défendre son œuvre dramatique. Cependant, les vers cités par Engel ne sont pas ceux qu'il utilise dans ses pièces. De surcroît, plusieurs indices laissent entendre qu'il s'agit de notes de lecture personnelles plutôt que d'indications destinées à un public : l'écriture n'est pas très soignée et certaines remarques témoignent d'une forme de négligence. À propos d'*Œdipe*, Engel semble avoir oublié le premier acte qu'il rajoute à la fin de l'annotation et dans *Les Troyennes*, le vers 633 n'apparaît qu'après « *chorus nil* » alors qu'il fait partie du troisième acte qui précède. De plus, Engel répète « *chor. nil* » comme s'il avait oublié qu'il l'avait déjà noté. Enfin, l'acte 5 est complètement omis. À la fin des notes consacrées à *Hercule furieux*, Engel commet une autre erreur en indiquant que le premier acte d'*Œdipe* se terminait sans chœur au milieu du vers « *jubente vivet* » (« *In Oedipo sine choro Act. 1 finit medio jambo jubente vivet* »), ce qui est en réalité la réplique du personnage Œdipe, mais dans *Les Phéniciennes*. Tous ces détails portent à croire qu'Engel n'a pas vraiment relu ses notes et ne les a pas soignées. L'hypothèse avancée par Martin Bažil³²⁴ selon laquelle il s'agit d'une liste de citations prêtes à être employées dans les prochaines œuvres de l'auteur paraît plausible, mais ne peut pas être appliquée à l'ensemble des annotations qui représentent néanmoins un matériel unique dévoilant en partie la démarche du dramaturge.

³²² Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS, « Quelques clefs sénéquiennes pour l'interprétation de *Saül le furieux* », dans J.-Y. Boriaud, *Saül le Furieux, Jean de La Taille*, p. 9–32, p. 11–12.

³²³ Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, « Approving of Prints of Jesuit Dramas as a Way to their Use as Model Texts », à paraître ; M. Jacková, « Jezuitští dramatici », p. 127–128.

³²⁴ M. Bažil, « Drama v jezuitské škole », p. 16–18.

II.2.2.5 L'édition de Sénèque sur laquelle Engel a travaillé

De surcroît, ces quatre pages sont utiles à cette étude puisqu'elles permettent d'identifier la version du texte de Sénèque utilisée par Engel, malgré certaines incertitudes. Si on compare les vers cités avec les éditions évoquées dans le tableau plus haut³²⁵ et les éditions modernes de Zwierlein et de François-Régis Chaumartin³²⁶, on constate un certain nombre de leçons différentes. Malheureusement, les trois pièces publiées aussi dans les *Listes triennales d'auteurs* n'en contiennent pas beaucoup et lorsque c'est le cas, les leçons adoptées diffèrent de toutes les sources. Il peut s'agir d'un choix volontaire, mais il peut aussi s'agir de défaillances de la mémoire d'Engel ou d'erreurs de copies.

Vers	Les leçons d'Engel	Leçon convergente	Autre(s) leçon(s)	Leçon(s) divergente(s)
Herc. f. 450	Hominesne ... fuerunt dii	-	Famuline ... fierent dei	toutes les éditions
Herc. f. 462	consatit	-	constitit	toutes les éditions
Thy. 460	Non	Asc., Av., Del., Lyon, Gron., Farn., Nur., LT	Nec	Zw., Chaum.
Thy. 451	casas	Farn., Gron., Nur., LT, Zw., Chaum.	casam	Asc., Av., Del., Lyon, Gron.,
Thy. 596	sors	E, Asc., Av., Del., Lyon, Gron., Farn., Nur., Zw., Chaum.	fors	A
Thy. 598	brevis	Asc., Av., Del., Lyon, Farn., Nur., LT	levis	Gron., Chaum., Zw. ?
Thy. 879	creati	-	creatos	toutes les éditions
Ag. 367	Trivia grata	A, Asc., Av., Del., Lyon, Farn., Nur.	Triviam nota	E, Gron., Zw., Chaum.
Ag. 377	flexilem sexum	-	flebile saxum	toutes les éditions

³²⁵ Voir p. 61.

³²⁶ Sénèque, *Tragédies* (Chaumartin) ; L. Annaei Senecae tragoediae, incertorum auctorum Hercules Oetaeus, Octavia, texte établi et traduit par Otto ZWIERLEIN, Oxford, Clarendon Press, 1986. Les leçons des manuscrits des branches A et E sont indiquées selon ces éditions.

Vers	Les leçons d'Engel	Leçon convergente	Autre(s) leçon(s)	Leçon(s) divergente(s)
Phoen. 198	qui concupiscit	Asc., Av., Lyon,	qui concupivit ; qui non concupiscit ; qui non cupiscit	A, E, Del., Gron., Farn., Nur., Chaum.
Phoen. 256	avidis avibusque	Asc., Lyon,	avibusque avidis ; avibus et avidis ; avibusque saevis	A, E, Av., Del., Gron., Farn.
Phoen. 611	faucesque Abydon sestonque opposito premunt	-	fauces Abydos Sestosque oppositae premunt ; faucesque Abydo Sestos opposita ; fauces abydos sestos opposita	toutes les éditions
Oed. 763	diva	A, Asc., Av., Del., Lyon, Gron., Farn., Nur., Zw., Chaum.	dira	E
Oed. 1058	terris	A, Asc., Av., Del., Lyon, Farn., Nur., Chaum.	terrarum	E, Gron., Zw.
Oed. 27	fido	-	credo	toutes les éditions
Tro. 162	videt	A, Av., Del., Lyon, Gron., Farn., Nur.,	tulit	Asc., Zw.
Tro. 202	Triton	A, Asc., Av., Del., Lyon	Tritonum	E, Gron., Farn., Nur., Chaum., Zw.
Tro. 280	ara et audens	-	ira et ardens	toutes les éditions
Phaed. 249	Sanctitatis	-	sanitatis	toutes les éditions
Phaed. 460	Sic	-	si	toutes les éditions
Phaed. 607	curae ... silent	-	curae ... stupent, aure ... stupent	toutes les éditions
Phaed. 919	turbidis	A, Asc., Av., Lyon	turpibus	E, Del., Gron., Farn., Nur., Zw.
Phaed. 979	humiles	-	humanas	toutes les éditions
Phaed. 891	vicit	-	vincit	toutes les éditions

Vers	Les leçons d'Engel	Leçon convergente	Autre(s) leçon(s)	Leçon(s) divergente(s)
Herc. O. 563	colis	<i>E</i> , Lyon,	colu	<i>A</i> , Asc., Av. ?, Del., Gron., Farn. ? ³²⁷
Herc. O. 642	visit ... abitura	-	vidit ... enata, vidit ... abitura	toutes les éditions
Herc. O. 643	Rarus	Asc., Lyon	Rarum	Av., Del., Gron., Farn., Nur., Chaum.
Herc. O. 1505	Natura	<i>A</i> , Asc., Av., Del., Lyon, Gron., Farn., Nur., Chaum.	natumque	<i>E</i>
Herc. O. 1516	vicit	<i>A</i> , Asc., Av., Del., Lyon, Farn., Nur., Chaum.	fudit	<i>E</i> , Gron., Zw.
Herc. O. 1762	totam	<i>A</i> , Asc., Av., Del., Lyon, Gron., Farn., Nur., Chaum., Zw.	toton	<i>E</i>
Herc. O. 1822	rogis	<i>A</i> , Asc., Av., Del., Lyon, Gron., Farn., Nur., Chaum., Zw.	rogus	<i>E</i>

Le vers 919 de *Phèdre* peut servir de premier exemple : « *animisque pulcrum turbidis faciem induis* » chez Engel se trouve dans les éditions de Delrío, Farnabius et Zwierlein avec « *turpibus* » de *E* au lieu de « *turbidis* » de *A*, utilisé dans les autres éditions, y compris la lyonnaise, ainsi que chez Engel. Dans le vers 367 d'*Agamemnon* « *Et Te Triviam nota memores* », la branche *E* adopte la forme « *Triviam nota* », alors que *A* le présente avec la leçon « *Trivia grata* », suivi de toutes les éditions et d'Engel lui-même. Dans le vers 1058 d'*Œdipe* « *mortifera me cum vitia terrarum extraho* », la leçon « *terrarum* » figure dans *E* et chez Gronovius et Zwierlein, mais on trouve « *terrīs* » dans *A*, les autres éditions et les notes d'Engel. Si l'hypothèse de la simple prédominance de la tradition *A* était tentante, elle est contredite par le sujet du vers 607 de *Phèdre* : « *curae leves loquuntur,*

³²⁷ Les leçons des éditions d'Avantius et de Farnabius sont difficilement lisibles.

ingentes silent ». Dans les notes d'Engel, « *curae* » de *E* apparaissent de la même manière que dans toutes les éditions alors que *A* contient « *aure* ».

Cependant, ce dernier vers montre aussi que certaines leçons n'apparaissent dans aucune édition, car le verbe de toutes les éditions est « *stupent* » et non « *silent* » employé par Engel. Ce cas n'est pas unique, trois autres exemples de leçons divergentes figurent dans *Phèdre* : Engel note le vers 460 « *sic nobilem animum vegeta libertas alit* » alors que toutes les éditions utilisent « *si* » plutôt que « *sic* » ; le vers 977 contient chez Engel « *res humiles ordines nullo* » au lieu de « *res humanas* » ; et le vers 980 « *vicit sanctos dira libido* » d'Engel commence ailleurs par « *vincit* ».

Pour résumer, les leçons de *A* sont plus fréquentes dans les notes d'Engel que celles de *E* parce qu'elles sont préférées par l'édition lyonnaise qui est la plus respectée dans les notes d'Engel ; à l'exception du vers 451 de *Thyeste*, les leçons de la branche *A* correspondent à celles d'Engel alors que l'édition de référence de Delrío et celle de Farnabius dont la présence est attestée dans les collèges diffèrent cinq fois des leçons d'Engel. Dans les cas où Engel s'éloigne de *A*, ses leçons ne sont attestées par aucune édition disponible, mais les mots adoptés sont souvent très proches, il est donc probable qu'il s'agissait d'erreurs causées par la hâte ou par le manque de concentration. Dans le cas de « *silent* » au lieu de « *stupent* », il aurait pu par exemple retenir le vers en tête le temps de le recopier sans l'avoir directement devant les yeux (le livre s'étant fermé entre-temps) et il l'a reconstruit avec un verbe de sens plus ou moins identique qui commence par la même lettre. Un changement qui est toutefois assez remarquable se trouve dans le vers 249 de *Phèdre* où Engel note « *pars Sanctitatis velle sanari fuit* » tandis que les éditions comportent « *sanitatis* ». Il est bien sûr difficile de déterminer s'il voulait volontairement christianiser le vers sénèque ou s'il s'agit d'un lapsus, mais c'est un des rares vers où le changement de sens provoqué par la modification est si important.

Ce qui paraît en revanche établi, c'est que les notes identifient l'édition suivie par Engel comme très proche de celle de Lyon³²⁸. Le seul problème est que dans cette édition, les sentences ne sont pas signalées. Cela pourrait néanmoins s'expliquer par le fait qu'Engel aurait disposé d'une édition où il soulignait les

³²⁸ Pour cette édition, voir p. 61.

sentences lui-même, mais cette hypothèse est malheureusement difficile, voire impossible à confirmer. Ce travail se limitera donc à présenter ce matériel en introduisant l'hypothèse de l'emploi de l'édition lyonnaise comme texte de travail dans l'espoir qu'une étude ultérieure la confirmera.

II.2.2.6 Présentation des pièces étudiées

Comme il en a déjà été question, toutes les pièces du manuscrit du Clémentinum sont annotées en marge par « *genuina Senecae imitatio* », mais les passages particulièrement longs et travaillés apparaissent surtout dans les pièces consacrées aux martyrs saint François-Xavier et sainte Catherine ; c'est la raison pour laquelle celles-ci seront au cœur de cette étude.

La pièce *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina (Catharina)*, représentée, selon le manuscrit, en 1656, raconte l'histoire de la martyre chrétienne Catherine d'Alexandrie³²⁹ qui, au tournant des III^e et IV^e siècles, fit face à l'empereur Maxence ou Maximien (chez Engel) et refusa de l'épouser, car elle s'était promise à Jésus Christ. La pièce évoque les éléments connus de la légende, à savoir qu'elle réussit à christianiser des savants païens grâce à ses capacités rhétoriques, qu'elle fut torturée par la roue et décapitée ; mais c'est le mariage mystique de Catherine et de Jésus qui tient le rôle central, devenant le brandon de discorde entre la chaste vierge et le cruel empereur Maximien. Les dieux païens Cupidon et Hymen, qui symbolisent le mal, s'efforcent de compromettre ce mariage ; ils échouent et, offensés, cherchent à se venger. Le personnage de Cupidon relie la pièce à son interlude *Atalanta* qui représente l'histoire de la vierge, *virago*, qui refusait de se marier, mais vaincue par la ruse, succombait à Hippomène. Cet intermède sert d'avertissement contre la convoitise et renforce la morale spirituelle de la pièce. Il introduit aussi un autre personnage féminin, fait rare chez Engel, généralement respectueux de l'interdiction originelle des

³²⁹ Pour les pièces consacrées à sainte Catherine, voir Magdaléna JACKOVÁ, « Od alegorií k závistivým vrstevníkům (Postava svěťce ve vybraných jezuitských hrách) [Des allégories aux contemporains jaloux (Personnage du saint dans des pièces jésuites choisies)] », dans P. Polehla, J. Hojda, *Náboženské divadlo v raném novověku*, p. 19–31, p. 19–21 ; Magdaléna JACKOVÁ, « The Mirror of Virtue, the Miracle of Eloquence, the Oracle of Wisdom (Jesuit Plays about St. Catherine of Alexandria) », *Czech Theatre Review 1989–2009 (selected articles on Czech theatre from the journal Divadelní revue)*, 2011, p. 9–23 ; Magdaléna JACKOVÁ, « Zrcadlo ctnosti, zázrak výmluvnosti, věštírna moudrosti (Jezuitské hry o sv. Kateřině Alexandrijské) [Miroir de la vertu, miracle de l'éloquence, oracle de la sagesse (Pièces jésuites sur sainte Catherine d'Alexandrie)] », *Divadelní revue* 19/4 (2008), s. 15–24.

personnages féminins. L'exception faite en faveur de sainte Catherine fut sans doute favorisée par la popularité particulière dont elle bénéficiait comme protagoniste de la part des jésuites, et pas seulement de ces derniers, aux XVII^e et XVIII^e siècles³³⁰.

L'autre pièce, *Nox orientis per solem Hesperium, Franciscum ... Xaverium discussa* (*Franciscus Xaverius*), dédiée au saint proprement jésuite François-Xavier³³¹. Elle représente son destin de martyr dans les provinces d'Asie, au Japon et en Chine. François-Xavier fut « invité sur les tréteaux des jésuites »³³² le plus souvent parmi tous les saints jésuites, quoi que seulement jusqu'à la fin des années 1670 ; K. Bobková-Valentová et M. Jacková recensent dix-sept pièces mises en scène dans la province tchèque dont quatre textes ont été préservés jusqu'à nos jours³³³. Selon ces deux chercheuses, le *Franciscus Xaverius* d'Engel partage des traits communs avec le *Zelus sive Franciscus Xaverius, Indiarum Apostolus* de Nicolaus Avancini (1611–1686), mis en scène en 1640 à Vienne³³⁴. M. Jacková observe³³⁵ aussi que la pièce d'Engel travaille les motifs habituels de la légende xavérienne : les pays orientaux lointains, surtout l'Inde et le Japon, qui vivent dans le noir et désirent la lumière apportée par François-Xavier, ou les personnifications des pays qui veulent obtenir la présence du saint. Les pièces sont souvent construites sans une vraie intrigue dramatique et les scènes allégoriques ressemblent plus à des poèmes scéniques. Dans le premier acte, de nombreux personnages allégoriques se disputent l'arrivée de François-Xavier et le motif du rêve, connu de la légende, est utilisé également. Le deuxième acte retrouve François-Xavier en Inde ; à la fin, le personnage Zelus l'incite à partir en Chine. Le chœur qui suit est consacré au voyage en mer et sera étudié dans ce travail. Le troisième acte se déroule déjà après la mort du saint ; Virtus, Honor et Immortalitas discutent de l'injustice de sa mort et font en sorte qu'elle soit réparée.

³³⁰ E. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin*, p. 440.

³³¹ Pour les pièces consacrées à saint François-Xavier, voir M. Jacková, « Od alegorií k závistivým vrstevníkům », p. 21–24 ; K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Saint Francis Xavier ».

³³² K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Saint Francis Xavier », p. 137.

³³³ K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Saint Francis Xavier », p. 139.

³³⁴ K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Saint Francis Xavier », p. 140-143.

³³⁵ M. Jacková, « Od alegorií k závistivým vrstevníkům », p. 21–22.

II.2.3 Corpus népomucène

Le « corpus népomucène », récemment publié³³⁶, est composé des textes les plus récents de ceux que j'étudie. Les pièces centrées sur le personnage du martyr Jean Népomucène, la figure emblématique du baroque tchèque, furent représentées au début du XVIII^e siècle, à l'époque de la canonisation du martyr. Cet événement eut lieu en 1729 et fut précédé par un processus de béatification extrêmement rapide par rapport aux usages de l'époque. Le corpus contient onze *synopsis* et six pièces complètes.

II.2.3.1 Jean Népomucène

Le personnage de Jean Népomucène³³⁷ est entouré de nombreux mystères ainsi que d'erreurs historiques qui sont plus ou moins ancrées dans les esprits du public tchèque jusqu'à nos jours. Le chanoine du chapitre de Vyšehrad et le vicaire général de l'archevêque Jan z Jenštejna, qui s'appelait en réalité Jean de Pomuk (Jan z Pomuku) et non pas de Nepomuk³³⁸, naquit avant la moitié du XIV^e siècle. Il fut incarcéré, torturé et finalement exécuté le 20 mars 1393 sur l'ordre du roi tchèque Venceslas IV. La raison en était probablement politique, mais elle fut bientôt oubliée et remplacée par la légende populaire qui prétendait que Jean avait catégoriquement refusé de trahir le secret de la confession et de révéler au roi ce que la reine lui avait confié.

Le premier éloge lui fut consacré par le prieur Petr de Roudnice une dizaine d'années plus tard, introduisant dans la tradition la mort du martyr dans la rivière pragoise Vltava, ainsi que les lumières mystérieuses qui auraient éclairé cet événement, phénomène que l'on retrouvera comme motif dans certaines pièces de ce corpus népomucène. La fonction de confesseur royal apparaît dans la chronique

³³⁶ Voir K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách* ; pour certaines de ces pièces, voir. M. Jacková, « Otcové, synové, bratři a světci », p. 19–22 ; M. Jacková, « Saint Jean Népomucène sur la scène théâtrale des jésuites de Bohême » ; Alena BOČKOVÁ, « From sanctulus to sacer. Suggested typology of Jesuit school plays featuring St. John of Nepomuk in the Bohemian province », *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 2/2015 (*Graecolatina Pragensia* 25), p. 113–133.

³³⁷ Le récit de la légende et de la canonisation est basé sur les études qui précèdent l'édition des textes, surtout « Jan Nepomucký – legentistická tradice a kult », dans K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*, p. 24–35. Cf aussi le chapitre « Making Bohemia holy : Christian saints and Jewish martyrs » dans H. Louthan, *Converting Bohemia*, p. 277–316.

³³⁸ Un paradoxe linguistique intéressant apparaît dans ce changement de nom de la ville d'origine de Jean car le préfixe ne- exprime la négation en tchèque.

de Thomas Ebendorfer d'Haselbach (rédigée vers la moitié du XV^e siècle) où se trouve aussi l'épisode dans lequel Jean Nepomucène refuse de révéler les secrets de la reine. Les *Staré letopisy české [Anciennes annales tchèques]*³³⁹ évoquent la tombe du martyr décorée d'une croix que personne n'osait toucher, ce qui devint le noyau de plusieurs récits légendaires relatant la punition, le repentir des pêcheurs et leur retour dans le droit chemin. Ces histoires firent partie des documents présentés lors du processus de la béatification et de la sanctification³⁴⁰.

La plupart des éléments légendaires apparaissent déjà dans la *Chronique tchèque* de Václav Hájek de Libočany qui instaure cependant une confusion historique en séparant Jean Népomucène en deux personnes distinctes. Il servit néanmoins de source à Jan Dubravius qui rédigea son *Historia Regni Bohemiae* (1552) en latin et permit ainsi de diffuser la légende plus largement. L'œuvre la plus célèbre qui marqua profondément la postérité littéraire fut néanmoins la *Vita B. Joannis Nepomuceni* de Bohuslav Balbín (1621–1688), publiée d'abord dans les *Acta Sanctorum*, ensuite dans le quatrième livre des *Miscellanea*, intitulé *Bohemia Sancta*.

Les efforts pour canoniser Jean Népomucène apparaissent déjà dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, mais le procès ne commença qu'en 1715 ; pendant les démarches, le tombeau du martyr fut ouvert et donna lieu à un événement spectaculaire – on trouva un objet pris pour la langue de Jean Népomucène. Les recherches modernes ont prouvé qu'il s'agissait du reste du cerveau, mais pour les gens du début du XVIII^e siècle, c'était un miracle qui faisait référence au silence du confesseur. La béatification eut donc lieu le 31 mai 1721 et la sanctification suivit le 19 mars 1729. Tout ce procès fut un grand événement dans le pays, il n'est donc pas étonnant qu'il ait marqué la production théâtrale jésuite des années 1720 et 1730.

Parmi les seize pièces dont l'existence est assurée, six ont été mises en scène avant la canonisation, dont deux incitaient à sa réalisation. Les autres furent représentées en 1729 ou dans les années 1730 ; une pièce plus tardive fut jouée en 1748³⁴¹. Deux pièces font partie des textes « exemplaires » et furent donc publiées

³³⁹ Un ensemble de textes historiques datant du XIV^e au XVI^e siècle dont la première édition fut assurée par les soins de František Palacký (1798–1876).

³⁴⁰ Cf. A. Bočková, *Historia S. Joannis Nepomuceni*.

³⁴¹ K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*, p. 597–598.

à l'époque³⁴² : le *Joannes Nepomucenus, ecclesiae metropolitanae Pragensis Canonicus* de Karel Kolczawa et le *Divus Joannes Nepomucenus invictus Christi Martyr, in silentio secreti confessionis et in spe publicae canonizationis gloriosus* de Bernard Pannagl (1666–1734). Cette deuxième pièce fut probablement représentée à l'origine en 1701 par les *rhéteurs* (les élèves des classes de rhétorique) du Clémentinum et retravaillée ensuite pour la publication, mais la mesure des modifications ne peut pas être étudiée, car la première version de la pièce n'est conservée que sous forme d'un synopsis qui fait partie du corpus récemment publié.

II.2.3.2 Présentation des pièces étudiées

Du « corpus népomucène », j'ai choisi deux pièces qui conviennent particulièrement à l'analyse des phénomènes typiques de tragédies de Sénèque. La légende fournit un motif très prometteur pour cette recherche portant sur la réception sénéquienne, à savoir le conflit du héros avec le roi cruel, le tyran. Ce conflit est le mieux représenté dans le *Divus Joannes Nepomucenus patiendo Martyr gloriosissimus (Divus Joannes Martyr)*³⁴³. La pièce mise en scène par les élèves de la classe de grammaire intermédiaire à Uherské Hradiště en 1729, rédigée par Joannes Winkler (1705–1772)³⁴⁴, est composée de 549 vers divisés en quinze scènes, précédées d'un prologue (*prolusio*), sans chœurs. Les personnages ne sont pas nombreux ; le seul allégorique est Pietas, en qui se transforme la reine Joanna dans la troisième scène. L'intrigue est simple. La reine pieuse veut retrouver la consolation divine en se confessant à Jean (Népomucène), mais le roi désire découvrir son secret. Après avoir échoué chez elle, il invite Jean à un banquet, mais tout est vain, y compris la torture. Malgré tous les torts infligés, Jean reste inflexible et serein et souhaite tout le meilleur au roi cruel. Jean est donc jeté dans la Vltava et un courtisan pleure son sort dans la dernière scène, tout en annonçant que le roi sera puni en enfer. La plupart des scènes sont composées de dialogues ;

³⁴² K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*, p. 36–38.

³⁴³ Pour plus de détails sur la pièce, voir « Divus Joannes Martyr », dans K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*, p. 250–257 ; l'édition et la traduction tchèque p. 258–303.

³⁴⁴ Winkler n'était sans doute pas un dramaturge chevronné, ses pièces attestées ne datent que des années 1729 et 1730. Ensuite, il se consacra aux sermons et aux tâches des missions. Cf. « Joannes Winkler », dans K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*, p. 580–581.

toutefois, des monologues y sont parfois intercalés ou placés en introduction ; les monologues sont le plus souvent prononcés par des personnages malheureux ou furieux, c'est pourquoi cette pièce convient si bien aussi à l'étude de la représentation des passions.

Le *Divus Joannes Nepomucenus tenera in aetate virtutis et scientiae illustris idea, imitationi studiosae juventuti propositus (Divus Joannes Nepomucenus)*³⁴⁵, représenté par la classe de grammaire intermédiaire au collège de Saint-Ignace à Prague en 1734, rédigé par un jésuite important Joannes Rirenschopff (baptisé 1710–1782)³⁴⁶, fait partie des pièces qui essaient de se rapprocher de l'âge des élèves ; cette fois-ci, on retrouve donc Jean en tant que jeune garçon qui cherche seulement sa voie. Les 710 vers sont répartis en douze scènes (*inductiones*) ; à l'origine, la pièce commençait par un prologue (*prolusio*), se terminait par un épilogue (*epilogus*) et un chœur était intercalé entre la sixième et la septième scène. Cependant, ces parties qui mettaient en scène les personnages allégoriques sont attestés uniquement dans le synopsis. Les didascalies sont aussi absentes. L'intrigue est psychomachique, les personnages se disputent l'avenir de Jean : Theolater défend la piété, la morale, la formation, alors que Philocosmus invite Jean à profiter de la vie de ce monde. Son auxiliaire Eleutherius s'introduit alors dans l'école où étudie Jean pour le détourner de la bonne voie. Cependant, malgré toutes les ruses, Jean résiste à toutes les tentations et les méchants sont vaincus. Étant donné la focalisation de la pièce, elle contient des passages propices à l'analyse des passions, ainsi que des dieux.

³⁴⁵ Pour plus de détails sur la pièce, voir « Divus Jonnes Nepomucenus », dans K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*, p. 190–195 ; l'édition et la traduction tchèque p. 196–249.

³⁴⁶ Né dans une famille honorable, il eut une carrière prestigieuse au sein de la Compagnie : confesseur et responsable des novices, il dirigea les collèges à Klatovy et Jindřichův Hradec. Sa carrière de dramaturge fut en revanche sans doute aussi plutôt courte. Cf. « Joannes Rirenschopff » dans K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*, p. 576–578.

III. L'ÉTUDE DU CORPUS

Le cœur de cette recherche, ainsi qu'il a été évoqué, s'articule autour de trois axes : les représentations et le fonctionnement des passions, plus particulièrement de la colère ; les enjeux pédagogiques concentrés sur le personnage de bon ou mauvais souverain, ainsi que le personnage de la femme ; et enfin l'image des dieux. Ces sujets sont choisis en fonction des phénomènes typiques du théâtre sénèqueien présents dans les textes dont est composé le corpus étudié.

Dans le premier chapitre, je me concentrerai sur les passions. Je commencerai par la réflexion théorique chez Sénèque et chez les jésuites, la réflexion sur la colère ayant été formulée avec le plus d'acuité par le philosophe romain. Ensuite, j'analyserai les procédés rhétoriques utilisés pour représenter les passions, et enfin, j'étudierai les mécanismes de leur fonctionnement.

Dans le deuxième chapitre, je considérerai surtout la figure du tyran, ses caractéristiques, et la manière dont elles sont présentées. En vue d'étudier l'effet éducatif, j'analyserai entre autres les conflits avec d'autres personnages, y compris des femmes. Comme les personnages féminins jouent un rôle non négligeable dans les tragédies de Sénèque et qu'elles ont une position particulière dans le théâtre jésuite, elles seront traitées à part.

Le dernier chapitre sera consacré aux dieux antiques, dont la présence pourrait paraître paradoxale dans les pièces chrétiennes. Ils seront étudiés sous forme d'invocations mais aussi en tant que personnages agissant sur la scène pour identifier leur rôle dans le théâtre de l'ordre, dont l'objectif principal est l'éducation chrétienne.

III.1 La psychologie des passions

Le premier axe étudié couvre donc un des sujets majeurs liés aux études sénèqueiennes – les passions et la colère, en particulier. Si la colère est soulignée, c'est pour s'inscrire dans le cadre instauré par Sénèque lui-même qui y porta visiblement une attention particulière : il ne consacra pas de traité aux passions en général, comme Chrysippe dans son œuvre *Sur les passions*, mais rédigea bien *De*

ira pour analyser cet affect et aider le lecteur à l'éviter. Car comme il sera montré plus en détail, pour Sénèque, la colère n'apporte aucun bienfait et doit donc être éliminée par l'homme sage.

La nocivité des passions est, en effet, un phénomène qui intéresse les stoïciens et Sénèque en particulier : le philosophe romain consacre non seulement tout un traité à la colère, mais accorde aussi et surtout aux passions une place considérable dans les tragédies qui offrent de nombreux exemples de leurs effets et illustrent bien le contraste entre la raison et la passion, comme le montre Alessandro Schiesaro³⁴⁷. Selon Chiara Battistella, l'imitation d'une passion est même plus importante pour Sénèque que le principe aristotélicien de l'imitation d'une action³⁴⁸.

Florence Dupont souligne³⁴⁹ que la conception romaine des passions était plus large que celle d'aujourd'hui : dans les *Tusculanes*, Cicéron dresse une liste des passions assez longue qui contient par exemple les gémissements que l'on considère aujourd'hui plutôt comme une manifestation physique d'une passion. Certes, la définition des passions dans leur étendue entière peut poser problème, comme le montre Mireille Armisen-Marchetti³⁵⁰, mais ce n'est pas l'enjeu de cette étude d'établir leurs limites exactes ; il s'agit plutôt d'en évoquer les points marquants en lien avec leur représentation théâtrale. De surcroît, la question de savoir si certains phénomènes qui peuvent y apparaître (comme les frissons par exemple), sont des passions, *affectus*, ou des émotions, *affectiones*³⁵¹, ou si la chair de poule est comprise parmi les émotions³⁵², cette question n'a pas de conséquences considérables sur leur représentation dans le théâtre. Dans les pages suivantes, je relèverai donc d'abord la définition de la colère présente dans

³⁴⁷ Cf. Alessandro SCHIESARO, *The Passions in play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, en particulier p. 13 et 20.

³⁴⁸ Chiara BATTISTELLA, « La colère en scène. Quelques réflexions sur la *Médée* de Sénèque, entre dramaturgie et philosophie », *Latomus* 77 (2018), p. 59-73, p. 60.

³⁴⁹ F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 75-77 : Cicéron, *Tusculanes* IV, 16. Cf. Jean-Baptiste GOURINAT, *Les stoïciens et l'âme*, Paris, J. Vrin, 2017, p. 122.

³⁵⁰ Mireille ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 46-52.

³⁵¹ M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies*, p. 48.

³⁵² Margaret GRAVER, « Pre-emotions and Reader Emotions in Seneca », *Maia* 69/II (2017), p. 281-296, ici p. 285.

De ira que je comparerai avec la conception des jésuites avant d'analyser les exemples de la colère dans les textes des pièces.

III.1.1 La colère chez Sénèque

La colère constitue la notion clé des tragédies de Sénèque ou de la tragédie de manière plus générale. En théorie, Sénèque distingue l'*ira* et le *furor* qui seraient des degrés différents de la colère, le *furor* étant plus fort que l'*ira*³⁵³. Or, en réalité on constate que dans les textes des tragédies, Sénèque n'observe pas lui-même cette distinction systématiquement : le *furor* et l'*ira* deviennent souvent interchangeables. Il faut cependant prendre en compte que de manière générale, le *furor* peut exister dans des variations différentes : outre la colère humaine accentuée, il peut s'agir aussi d'une fureur infligée par les dieux, comme dans le cas d'Hercule ou encore dans le cas de la fureur prophétique. Les significations du mot *furor* dans le latin classique ont toutes en commun l'absence de la raison comme on le verra encore. Il désigne donc d'abord la folie, le délire, ensuite le délire prophétique, l'inspiration des poètes, puis la passion amoureuse ou autre, l'amour violent, la passion furieuse, et enfin la colère, la fureur, la violence, ainsi que l'affect des animaux³⁵⁴. Dans la suite, la fureur traitée sera surtout celle relevant de la colère, mais pas exclusivement.

Florence Dupont relève le schéma simplifié que l'on peut appliquer à la plupart des pièces du dramaturge romain : le processus commence généralement par une injustice qui provoque la douleur, *dolor*, ensuite la fureur, *furor*, ce qui mène finalement à un crime, *nefas*³⁵⁵. Néanmoins, une stricte version de ce schéma avec toutes les étapes consécutives n'existe que dans *Thyeste* et *Médée*³⁵⁶, deux pièces qui figurent, on l'a vu, au programme des écoles jésuites. Une relecture des étapes de ce processus dans les pièces jésuites fera donc l'objet des pages

³⁵³ Sénèque, *De ira*, 2,36,5 : « Aiace in mortem egit furor, in furorem ira. » ; Jaroslava DVOŘÁKOVÁ, *Výklad pojmů ira a furor v Senekově tragédii Hercules furens založený na stoické afektologii [Explication des termes ira et furor dans la tragédie Hercule furieux de Sénèque, basée sur l'affectologie stoïcienne]*, mémoire d'études dactylographié, Prague, Faculté des lettres, Université Charles, 2006, p. 80.

³⁵⁴ Voir le *Dictionnaire latin-français* de Félix Gaffiot, p. 698, et le *Thesaurus Linguae Latinae*, vol. VI 1, p. 1629–1638.

³⁵⁵ F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 63–65.

³⁵⁶ F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 101.

suivantes, avec une attention particulière portée à la représentation des passions, y compris de celles qui ne mènent pas à un désastre et qui ne se transforment pas en fureur³⁵⁷.

Selon la définition sénèqueenne (transmise par Lactance), la colère est d'abord la volonté de se venger d'une injustice subie³⁵⁸. Par conséquent, avant de passer aux traits caractéristiques de cette passion, l'acte même qui représente une telle injustice mérite d'être étudié de plus près. Sénèque lui-même, dans son traité, distingue deux sortes d'outrage qui peuvent émouvoir une personne : l'injustice, *iniuria*, doit être distinguée de l'offense, *contumelia*, qui est moins grave et ne blesse en réalité que l'amour propre ; elle peut donc affecter seulement les personnes trop sensibles alors qu'un sage ne se laisse pas déconcerter³⁵⁹.

Les injustices à l'origine des actes tragiques chez Sénèque ne devraient pas être considérées comme de simples offenses, du moins il semble facile à concevoir qu'elles ne l'étaient pas du point de vue des spectateurs contemporains³⁶⁰. Leur gravité peut être bien illustrée par l'exemple de Médée qui est un des personnages le plus étroitement liés à la colère : il faut se rendre compte qu'il ne s'agissait pas simplement d'une femme rejetée par son mari, mais d'une étrangère qui avait tout quitté pour lui en trahissant sa famille et son pays natal. Ce n'était pas seulement le mépris de leurs vœux réciproques mais aussi et surtout un vrai désastre par rapport à son avenir. Par conséquent, l'injustice est bien réelle, la douleur et la colère compréhensibles ; ce ne sont que la mesure de la réaction et le *nefas* final qui choquent.

L'injustice initiale provoque donc la douleur sur laquelle Sénèque ne s'attarde pas particulièrement dans *De ira* ; il s'occupe en détail surtout de la colère en laquelle se transforme la douleur. La colère est en fait le désir de se débarrasser

³⁵⁷ F. Dupont rappelle aussi que la douleur ne se transforme pas nécessairement en fureur. Voir l'œuvre citée, p. 107.

³⁵⁸ Sénèque, *De ira*, 1,2,3 : « *Ira est cupiditas ulciscendae iniuriae...* » Les extraits du *De ira* sont cités selon l'édition des Belles Lettres : SÉNÈQUE, *Dialogues. Tome I, De la colère*, texte établi et traduit par Abel BOURGERY, Paris, Les Belles Lettres, 1971. Abel Bourgery indique que ce passage provient de *De Ira Dei* de Lactance et qu'il se trouvait sans doute à cet endroit où il y a une lacune. Comme le contenu est en accord avec le reste de l'œuvre, il ne paraît pas problématique de le prendre en considération.

³⁵⁹ Sénèque, *De constantia sapientis*, V,1-4. SÉNÈQUE, *Dialogues. Tome IV. De la providence, De la constance du sage, De la tranquillité de l'âme, De l'oisiveté*, texte établi et traduit par René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 40-42.

³⁶⁰ Cf. F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 74-75.

de la douleur, point sur lequel Sénèque s'accorde avec Aristote (« *La définition d'Aristote n'est pas très éloignée de la nôtre* »)³⁶¹. En revanche, comme le stoïcien romain la tient pour la pire de toutes les émotions (« *cette passion qui est plus que toute autre affreuse et enragée* »)³⁶², il prend de la distance par rapport au philosophe grec qui, selon Sénèque du moins, considère la colère mesurée comme un phénomène anodin, voire utile et indispensable :

« *'La colère, dit Aristote, est nécessaire ; on ne peut sans elle venir à bout de rien ; il faut qu'elle remplisse l'âme et enflamme les cœurs ; on doit l'utiliser non comme chef mais comme soldat.' C'est faux ; si elle écoute la raison et va où elle est conduite, ce n'est déjà plus la colère, qui est rebelle par essence (...). Donc si elle se laisse modérer, il faut lui donner un autre nom, elle cesse d'être la colère, que je conçois effrénée et indomptable ; si elle n'y consent pas, elle est funeste et ne peut compter pour une auxiliaire ; ainsi ou elle n'est pas la colère ou elle est inutile.* »³⁶³

Dans l'introduction à *De ira*, A. Bourgery relativise cette interprétation d'Aristote proposée par Sénèque, en remarquant que la citation transmise ne figure pas dans les textes aristotéliens conservés jusqu'à nos jours. Certes, la possibilité que Sénèque l'ait lue dans un ouvrage perdu ne serait pas exclue mais A. Bourgery (ainsi que de nombreux autres chercheurs³⁶⁴) reste sceptique à ce propos, car cette vision ne s'accorderait pas tout à fait avec le contenu de *l'Éthique à Nicomaque*³⁶⁵. Janine Fillion-Lahille affirme³⁶⁶ néanmoins la conviction opposée, c'est-à-dire que Sénèque a bien pu lire des textes d'Aristote aujourd'hui perdus et que son interprétation du Stagirite est en accord avec les textes que nous lui

³⁶¹ Sénèque, *De ira*, 1,3,3 : « Aristotelis finitio non multum a nostra abest : ait enim iram esse cupiditatem doloris reponendi. » Les traductions du traité *De ira* sont celles d'Abel Bourgery de l'édition citée, voir la note 358.

³⁶² Sénèque, *De ira*, 1,1,1 : « (...) mihi videris hunc praecipue affectum pertimuisse maxime ex omnibus taetrum ac rabidum. »

³⁶³ Sénèque, *De ira*, 1,9,2-4 : « 'Ira' inquit Aristoteles 'necessaria est, nec quicquam sine illa expugnari potest nisi illa implet animum et spiritum accendit ; utendum autem illa est non ut duce sed ut milite.' Quod est falsum ; nam si exaudit rationem sequiturque qua ducitur, iam non est ira, cuius proprium est contumacia ; (...) Itaque si modum adhiberi sibi patitur, alio nomine appellanda est ; desiit ira esse, quam effrenatam indomitamque intellego ; si non patitur, perniciosa est nec inter auxilia numeranda. Ita aut ira non est aut inutilis est. »

³⁶⁴ Cf. Janine FILLION-LAHILLE, *Le De ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 203.

³⁶⁵ A. Bourgery, « Introduction » dans Sénèque, *De ira*, p. XVII-XVIII.

³⁶⁶ J. Fillion-Lahille, *Le De ira de Sénèque*, p. 203-204.

connaissions. Quoiqu'il en soit, même si effectivement, on ne trouvait pas chez Aristote la colère en tant que condition préalable à la vertu comme telle, il parle bien de l'importance de la colère dans le passage consacré à la douceur qui pourrait justifier la distance prise par Sénèque :

« L'homme donc qui est en colère pour les choses qu'il faut et contre les personnes qui le méritent, et qui en outre l'est de la façon qui convient, au moment et aussi longtemps qu'il faut, un tel homme est l'objet de notre éloge. Cet homme sera dès lors un homme doux, s'il est vrai que le terme de douceur est pour nous un éloge (car le terme doux signifie celui qui reste imperturbable et n'est pas conduit par la passion, mais ne s'irrite que de la façon, pour les motifs et pendant le temps que la raison peut dicter ; il semble toutefois errer plutôt dans le sens du manque, l'homme doux n'étant pas porté à la vengeance, mais plutôt à l'indulgence). La déficience, d'autre part, qu'elle soit une sorte d'indifférence à la colère ou tout ce qu'on voudra, est une disposition que nous blâmons (car ceux qui ne s'irritent pas pour les choses où il se doit sont regardés comme des niais, ainsi que ceux qui ne s'irritent pas de la façon qu'il faut, ni quand il faut, ni avec les personnes qu'il faut : de pareilles gens donnent l'impression de n'avoir de la position où ils se trouvent ni sentiment, ni peine, et, faute de se mettre en colère, d'être incapables de se défendre : or endurer d'être bafoué ou laisser avec indifférence insulter ses amis, est le fait d'une âme vile). »³⁶⁷

Dans *De ira*, Sénèque répond quasiment à Aristote que la réaction peut, en effet, être indispensable sans pouvoir pour autant être régie par la colère : *« Comment ! Une punition ne sera pas parfois nécessaire ? – Pourquoi pas ? Mais qu'elle soit exclusivement dictée par la raison. »³⁶⁸* Plus loin, Sénèque affirme à nouveau que certains voient l'utilité de la colère dans le combat car elle renforce le courage :

³⁶⁷ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, IV,11. Les passages de cette œuvre sont cités selon la traduction de J. Tricot publiée aux éditions Les échos du Maquis en 2014 (traduction de 1959). Disponible en ligne : <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>.

³⁶⁸ Sénèque, *De ira*, 1,6,1 : « Quid ergo ? Non aliquando castigatio necessaria est ? – Quidni ? Sed haec sincera, cum ratione. »

« Ne faut-il pas, quoique la colère ne soit pas naturelle, l'accueillir parce qu'il lui est souvent arrivé d'être utile ? Elle exalte et stimule le cœur ; sans elle, le courage à la guerre n'accomplit pas de magnifiques exploits ; il faut qu'une flamme de colère l'anime, que cet aiguillon active les audacieux et les lance dans les périls. »³⁶⁹

Mais pour lui, dans la guerre ou contre les ennemis, la colère n'est pas du tout nécessaire, au contraire : il faut de la mesure et de la discipline³⁷⁰. Sénèque réfute encore l'affirmation d'Aristote selon laquelle les passions bien utilisées peuvent servir d'armes³⁷¹. Si les proches sont en danger, il ne faut pas se fâcher mais les protéger ou les venger³⁷². Enfin, l'affirmation que la colère est utile si elle est modérée et bien placée montre selon Sénèque que cette passion ne peut pas être un bien, car quand il s'agit de bonnes choses, on en souhaite la plus grande quantité, pas la diminution :

« Aussi certains pensent qu'il faut modérer la colère, non la supprimer, et après en avoir retranché l'excès, la ramener à un degré où elle puisse servir, mais conserver ce sans quoi toute activité languira, toute force et toute vigueur morale se relâchera. (...) En outre plus les biens que l'on doit posséder sont grands, plus ils sont précieux et souhaitables. Si la justice est un bien, personne ne dira qu'elle est meilleure si on en retranche quelque chose ; si le courage est un bien, personne ne désirera qu'il soit dans une certaine mesure diminué, donc la colère sera d'autant meilleure qu'elle sera plus grande ; car qui pourrait refuser l'accroissement d'un bien ? Or il est nuisible qu'elle augmente, donc aussi qu'elle soit ; ce n'est pas un bien, ce qui en grossissant devient un mal. »³⁷³

³⁶⁹ Sénèque, *De ira*, 1,7,1 : « Numquid, quamvis non sit naturalis ira, assumenda est, quia utilis saepe fuit ? Extollit animos et incitat ; nec quicquam sine illa magnificum in bello fortitudo gerit, nisi hinc flamma subdita est et hic stimulus peragitavit misitque in pericula audaces. »

³⁷⁰ Sénèque, *De ira*, 1,9,1 : « Deinde nihil habet in se utile nec acuit animum ad res bellicas. » ; 1,11,1 : « Sed adversus hostes, inquit, necessaria est ira. – Nusquam minus : ubi non effusos esse oportet impetus sed temperatos et oboedientes. »

³⁷¹ Sénèque, *De ira*, 1,17,1 : « Aristoteles ait affectus quosdam, si quis illis bene utatur, pro armis esse. Quod verum foret, si velut bellica instrumenta sumi deponique possent induentis arbitrio. »

³⁷² Sénèque, *De ira*, 1,12,1 : « Quid ergo ? inquit, vir bonus non irascitur, si caedi patrem suum viderit, si rapi matrem ? – Non irascetur, sed vindicabit, sed tuebitur. »

³⁷³ Sénèque, *De ira*, 1,7,1 : « Optimum itaque quidam putant temperare iram, non tollere, eoque detracto quod exundat ad salutarem modum cogere, id vero retinere sine quo languebit actio et vis ac vigor animi resolvetur. » et 1,13,1-2 : « Deinde quae habenda sunt quo maiora eo meliora et

Pour souligner son point de vue, Sénèque introduit le parallèle avec l'ivresse, voire la folie :

« La colère dit-on, est utile en ce qu'elle rend plus batailleur. À ce compte-là l'ivresse aussi ; car elle rend insolent et audacieux et beaucoup ont été meilleurs guerriers quand ils n'étaient pas à jeun ; à ce compte, dis que le délire et la folie sont nécessaires à la vigueur physique parce que la fureur rend souvent plus fort. »³⁷⁴

Et c'est justement cette proximité avec la folie qui rend la conception de la colère comme un phénomène potentiellement positif si difficilement acceptable pour Sénèque. En effet, selon lui, la colère et la raison s'excluent mutuellement : *« En effet, quoiqu'elle [la colère] soit l'ennemie de la raison, elle ne peut naître pourtant que là où il y a place pour la raison. »³⁷⁵* La manière dont la colère se manifeste est aussi très proche de la folie :

« Si tu veux avoir la preuve que ceux que domine la colère n'ont pas leur bon sens, regarde leur extérieur ; car si ce sont des symptômes manifestes de la folie que des yeux hardis et menaçants, un front sombre, une physionomie farouche, un pas précipité, des mains tremblantes, un changement de couleur, une respiration forte et haletante, les mêmes signes se retrouvent dans la colère : les yeux s'enflamment, lancent des éclairs, une vive rougeur se répand sur tout le visage sous l'action du sang qui afflue du cœur, les lèvres tremblent, les dents se serrent, les cheveux se dressent et se hérissent, la respiration est gênée et sifflante, les articulations, en se tordant, craquent ; aux gémissements, aux mugissements se mêlent des lambeaux de phrases indistinctes, les mains s'entre-choquent sans cesse, les pieds frappent

optabiliora sunt. Si iustitia bonum est, nemo dicet meliorem futuram si quid detractum ex ea fuerit ; si fortitudo bonum est, nemo illum desiderabit ex aliqua parte diminui ; ergo et ira quo maior hoc melior ; quis enim ullius boni accessionem recusaverit ? Atqui augeri illum inutile est ; ergo et esse ; non est bonum quod incremento malum fit.

³⁷⁴ Sénèque, *De ira*, 1,13,3 : « Utilis, inquit, ira est quia pugnaciores facit. Isto modo et ebrietas : facit enim protervos et audaces multique meliores ad ferrum fuere male sobrii ; isto modo dic et phrenesin atque insaniam viribus necessariam quia saepe validiores furor reddit. »

³⁷⁵ Sénèque, *De ira*, 1,3,4 : « (...) nam cum sit inimica rationi, nusquam tamen nascitur nisi ubi rationi locus est. »

*des menaces irritées, les traits, grimaçants et bouffis, sont défigurés et hideux. On ne sait ce qui l'emporte dans ce vice, de l'odieux ou de la laideur. »*³⁷⁶

La description de ces manifestations physiques rappelle le comportement des animaux auxquels les personnages en fureur sont souvent comparés. Même si les animaux ne peuvent pas ressentir la colère comme telle puisqu'il leur manque la raison nécessaire pour la naissance de la colère, leur affect est similaire : « *La brute est étrangère aux passions ; mais elle a des instincts qui leur ressemblent.* »³⁷⁷ Les comparaisons avec les animaux sont ainsi très fréquentes dans *De ira* et dans les tragédies :

*« Vois comme chez tous les animaux, sitôt qu'ils bondissent pour nuire, se révèlent des signes précurseurs, comme leur être tout entier sort de son calme accoutumé et exaspère encore leur humeur féroce. Les sangliers ont la gueule écumante et frottent leurs défenses pour les aiguïser, les taureaux lancent des coups de corne dans le vide et battent le sol de leur sabot, les lions rugissent, les serpents qu'on excite gonflent le cou, l'aspect des chiens enragés est sombre : il n'existe aucun animal, si horrible et si dangereux soit-il naturellement, chez lequel il n'apparaisse, aussitôt que la colère l'a pris, un redoublement de férocité. »*³⁷⁸

Ces descriptions participent à la démonstration de la laideur causée par les passions ce qui permet de souligner leur caractère nocif :

³⁷⁶ Sénèque, *De ira*, 1,1,3-5 : « Ut scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri ; nam ut furentium certa indicia sunt audax et **minax vultus, tristis frons, torva facies, citatus gradus, inquietae manus**, color versus, crebra et vehementius acta **suspiria**, ita irascentium eadem signa sunt : **flagrant emicant oculi**, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, **labra quatuntur, dentes comprimuntur**, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, **gemitus mugitusque** et parum explanatis vocibus sermo praeuptus et complosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus 'magnasque irae minas agens', foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescentium. Nescias utrum magis detestabile vitium sit an deforme. » (Les mises en valeur des passages en gras sont les miennes, il en sera de même dans les citations suivantes.)

³⁷⁷ Sénèque, *De ira*, 1,3,6 : « Muta animalia humanis affectibus carent, habent autem similes illis quosdam impulsus. »

³⁷⁸ Sénèque, *De ira*, 1,1,5-6 : « Non vides ut omnium animalium, simul ad nocendum insurrexerunt, praecurrant notae ac tota corpora solitum quietumque egrediantur habitum et feritatem suam exasperent ? **Spumant apris ora, dentes acuuntur attritu, taurorum cornua iactantur** in vacuum et harena pulsu pedum spargitur, **leones fremunt, inflantur irritatis colla serpentibus**, rabidarum canum tristis aspectus est : nullum est animal tam horrendum tam perniciosumque natura ut non appareat in illo, simul ira invasit, novae feritatis accessio. »

« Rien pourtant n'est si utile que de regarder d'abord la laideur, ensuite le danger de la chose. Aucune passion ne bouleverse davantage la physionomie : elle enlaidit les plus beaux visages, elle donne aux figures les plus tranquilles un air farouche ; toute grâce abandonne les gens en colère. »³⁷⁹

Les manifestations physiques expliquent aussi pourquoi la colère est si visible ; sa transparence fait partie de ses traits caractéristiques. Certes, il s'agit d'un trait commun aux passions en règle générale, mais il est renforcé dans le cas de la colère par l'impossibilité de la cacher :

« Je n'ignore pas que les autres passions ont peine à se cacher, que la débauche, la crainte, l'audace portent leurs symptômes et peuvent être pressenties ; car aucune excitation n'entre en nous sans émouvoir quelque peu notre visage. Où est donc la différence ? C'est que les autres passions apparaissent, la colère fait saillie. »³⁸⁰

« Les autres peuvent au moins se cacher et s'alimenter en secret ; la colère s'étale et vient se peindre sur le visage, et plus elle est grande, plus les bouillonnements s'en manifestent. »³⁸¹

Comme la colère est donc entièrement négative, Sénèque apporte nécessairement des conseils sur la façon de lutter contre elle. L'idéal est évidemment de l'éviter complètement, de l'écarter dès le début ou du moins d'éviter les fautes en y succombant³⁸². L'arrêter aussitôt est le plus efficace, car plus elle est forte, plus elle devient tenace :

« Le meilleur est d'écarter immédiatement les premières excitations de la colère, d'en arracher les germes, et d'être attentif à ne pas se laisser gagner par elle. Car si elle commence à nous emporter, nous aurons peine à revenir dans la bonne voie,

³⁷⁹ Sénèque, *De ira*, 2,35,1 : « Nihil tamen aeque profuerit quam primum intueri deformitatem rei, deinde periculum. Non est ullius affectus facies turbator : pulcherrima ora foedavit, torvos vultus ex tranquillissimis reddit : linquit decor omnis iratos. »

³⁸⁰ Sénèque, *De ira*, 1,1,7 : « Nec ignoro ceteros quoque affectus vix occultari, libidinem metumque et audaciam dare sui signa et posse praenosci ; neque enim ulla vehementior intrat agitatio quae nihil moveat in vultu. Quid ergo interest ? Quod alii affectus apparent, hic eminent. »

³⁸¹ Sénèque, *De ira*, 1,1,5 : « Cetera licet abscondere et in abdito alere : ira se profert et in faciem exit, quantoque maior hoc effervescit manifestius. »

³⁸² Sénèque, *De ira*, 2,18,1 : « Quoniam quae de ira quaeruntur tractavimus, accedamus ad remedia eius. Duo autem, ut opinor, sunt : ne incidamus in iram et ne in ira peccemus. Ut in corporum cura alia de tuenda valetudine, alia de restituenda praecepta sunt, ita aliter iram debemus repellere, aliter compescere. »

parce que la raison ne compte plus, une fois qu'une passion s'est introduite en nous et que nous lui avons laissé volontairement quelque pouvoir ; elle agira désormais comme bon lui semblera, et non comme on le lui permettra. »³⁸³

Une manière de s'en débarrasser est néanmoins proposée aussi, consistant à réprimer ses manifestations afin de se calmer réellement, même si cela est difficile car on sait déjà que la colère est impossible à cacher.

« Lutte avec toi-même ; si tu veux vaincre la colère, elle ne peut te vaincre. Tu commences à vaincre, si tu la caches, si tu ne lui permets pas de s'exhaler. Réprimons ses manifestations, tenons-la autant que possible cachée et secrète. Nous aurons quelque peine à y arriver ; car elle désire s'échapper, enflammer le regard, transformer le visage ; mais si nous la laissons se produire au dehors, elle prend le dessus. Enfouissons-la dans les replis les plus profonds du cœur ; emportons-la, qu'elle ne nous emporte pas. Au contraire prenons le contre-pied de tous les indices qui la révèlent : que le visage se détende, que la voix s'adoucisse, que la démarche se ralentisse ; peu à peu l'intérieur se modèlera sur l'extérieur. »³⁸⁴

Chiara Battistella remarque que cette stratégie est recommandée par la nourrice à Médée, en polémique avec des interprétations précédentes différentes³⁸⁵. Selon A. Boyle il s'agirait d'un rare cas dans cette situation énonciative où la nourrice essaie de rendre la passion plus nocive, ce que Ch. Battistella réfute en suggérant qu'il y est question plutôt d'une stratégie subtile qui a pour objectif d'apaiser la jeune femme, même si elle n'y aboutit pas. Étant donné le rôle modérateur des nourrices dont il sera encore question, cette explication de Ch. Battistella paraît convaincante.

³⁸³ Sénèque, *De ira*, 1,8,1 : « Optimum est primum irritamentum irae protinus spernere ipsisque repugnare seminibus et dare operam ne incidamus in iram. Nam si coepit ferre transversos, difficilis ad salutem recursus est, quoniam nihil rationis est ubi semel affectus inductus est iusque illi aliquod voluntate nostra datum est : faciet de cetero quantum volet, non quantum permiseris. »

³⁸⁴ Sénèque, *De ira*, 3,13,1-2 : « Pugna tecum ipse : si vis vincere iram, non potest te illa. Incipis vincere, si absconditur, si illi exitus non datur. Signa eius obruamus et illam quantum fieri potest occultam secretamque teneamus. Cum magna id nostra molestia fiet, cupit enim exsilire et incendere oculos et mutare faciem ; sed si eminere illi extra nos licuit, supra nos est. In imo pectoris secessu recondatur, feraturque, non ferat ; immo in contrarium omnia eius indicia flectamus : vultus remittatur, vox lenior sit, gradus lentior ; paulatim cum exterioribus interiora formantur. »

³⁸⁵ Ch. Battistella, « La colère en scène », p. 66 et 67 : pour l'interprétation opposée, voir Antony James BOYLE, *Seneca : Medea*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 165.

Or, si on n'arrive pas à refréner ou arrêter la colère, les conséquences sont extrêmement graves selon Sénèque :

« Si maintenant tu veux considérer ses effets et ses ravages, aucun fléau n'a coûté plus cher au genre humain. Tu verras les massacres, les empoisonnements, les accusations réciproques, les dévastations de villes, l'anéantissement de peuples entiers, les chefs vendus aux enchères, la torche portée dans les maisons, des incendies que n'arrêtent pas les remparts et des espaces immenses que les flammes ennemies illuminent. Regarde ces cités si connues, dont les fondements sont presque méconnaissables : c'est la colère qui les a renversées ; regarde ces déserts, dépourvus d'habitants sur des centaines de milles : c'est la colère qui a fait ce vide : regarde tant de chefs qu'on nous donne en exemple d'une fatale destinée : celui-ci, la colère l'a percé dans son lit : celui-là, elle l'a frappé à la table sacrée de son hôte ; cet autre, elle l'a mis en pièces en plein tribunal et sous les yeux de la foule assemblée au forum ; tel a dû donner son sang à un fils parricide ; tel autre tendre une tête royale au fer d'un esclave, un troisième disloquer ses membres sur les branches d'une croix. Et encore je ne parle que des supplices individuels : que serait-ce si tu laissais les particuliers sur lesquels la colère s'est abattue pour regarder les assemblées frappées du glaive, la foule égorgée par une soldatesque déchaînée, des peuples entiers pêle-mêle condamnés à mort... »³⁸⁶

Dans la tragédie, la colère aboutit à un crime. F. Dupont souligne à ce sujet la différence entre *scelus*, un crime ordinaire, et *nefas*, un crime extraordinaire qui est inexpiable dans le monde réel. Le *nefas* tragique reste généralement en dehors de la portée de la loi même si certains des héros tragiques désirent et réclament, en vain, la punition. Très souvent, il s'agit d'un meurtre d'un membre de la famille

³⁸⁶ Sénèque, *De ira*, 1,2,1-3 : « *Iam vero si effectus eius damnaque intueri velis, nulla pestis humano generi pluris stetit. Videbis caedes ac venena et reorum mutuas sordes et urbium clades et totarum exitia gentium et principum sub civili hasta capita venalia et subiectas tectis faces nec intra moenia coercitos ignes sed ingentia spatia regionum hostili flamma relucientia. Aspice nobilissimarum civitatum fundamenta vix notabilia : has ira deiecit ; aspice solitudines per multa milia sine habitatore desertas : has ira exhaustit ; aspice tot memoriae proditos duces mali exempla fati : alium ira in cubili suo confodit, alium intra sacra mensae iura percussit, alium intra leges celebrisque spectaculum fori lancinavit, alium filii parricidio dare sanguinem iussit, alium servili manu regalem aperire iugulum, alium in cruce membra diffindere. Et adhuc singulorum supplicia narro : quid si tibi libuerit relictis in quos ira viritim exarsit aspicere caesas gladio contiones et plebem immisso milite contrucidatam et in perniciem promiscuam totos populos capitis damnatos. »*

mais cela peut être une autre manière de transgresser les lois divines concernant surtout les morts (par exemple dans *Les Troyennes*, Hécube fait sortir Hector et Achille de leurs tombes et Polyxène se marie avec un mort)³⁸⁷.

III.1.2 Le regard des auteurs jésuites sur la colère

La doctrine chrétienne s'accorde avec les stoïciens au sujet de la nocivité de la colère qui (tout comme l'envie) fait partie des péchés capitaux et qui est même selon la classification de Peter Binsfeld (1545–1598), évêque et théologien allemand, attribuée directement à Satan³⁸⁸. En revanche, depuis saint Augustin, les passions plus généralement ne sont pas considérées *a priori* comme négatives (ni positives) en soi³⁸⁹, il faut prendre en considération ce qui les suscite et la façon dont elles sont maîtrisées. Pour la rhétorique aussi, les émotions représentent un moyen important de persuasion, les rhétoriques jésuites leur accordent donc une place considérable³⁹⁰. Nicolas Caussin étudie³⁹¹ par exemple en détail cinq passions majeures dans ses *Eloquentiae sacrae et humanae parallela* : l'amour, la crainte, la haine, la colère et la pitié.

La situation est cependant différente dans les traités poétiques sur la tragédie. La colère n'y est pas vraiment thématifiée bien que l'approche sénéquienne de la colère semble être en accord avec les principes des jésuites. En tant que sujet de tragédie, la colère ne figure pas dans la *Ratio studiorum* qui est assez bref sur la question du théâtre scolaire ; les tragédies doivent porter sur un sujet sacré et pieux³⁹². Les poétiques ne la traitent pas très longuement non plus : Masenius constate que les passions comme la colère, la peur ou l'amour sont les

³⁸⁷ Cf. F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 65–73.

³⁸⁸ Peter BINSFELD, *Tractatus de confessionibus maleficorum et sagarum*, Coloniae Agrippinae, 1623, p. 48.

³⁸⁹ Cf. Bruno MÉNIEL, « La Rhétorique des passions à la Renaissance », dans I. Boehm et al., *L'homme et ses passions*, p. 625–639, ici p. 632–633 : Augustin, *La Cité de Dieu* IX, V.

³⁹⁰ F. de Dainville, *L'éducation des jésuites*, p. 195–197 ; J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*, p. 62–66.

³⁹¹ B. Méniel, « La Rhétorique des passions à la Renaissance », p. 638–639.

³⁹² § 87 de la *Ratio studiorum*. Les passages de la *Ratio studiorum* sont cités selon l'édition bilingue de la version de 1599 : *Ratio studiorum. Plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus*. Édition bilingue latin-français, présentée par Adrien Demoustier et Dominique Julia, traduit par Léone Albriex et Dolorès Pralon-Julia, annotée et commentée par Marie-Madeleine Compère, Paris, Belin, 1997, ici p. 93.

plus faciles à montrer quand elles sont personnifiées³⁹³, mais n'aborde même pas la tragédie à part. Balbín dans les *Verisimilia* énumère les sujets possibles de la tragédie en mentionnant uniquement la colère des dieux à l'origine de l'action tragique qui est acceptable si les anciens sont imités³⁹⁴. Seul Joseph Jouvancy dans son traité *De ratione* évoque les passions que le poème tragique doit éliminer de la pensée selon Aristote :

*« La fin, le but du drame, dit Aristote, est de chasser de notre esprit, de détruire en nous, les vices et les passions désordonnées. Rien, en effet, ne nous détourne du vice comme la crainte des malheurs qu'on voit arriver aux méchants ; rien ne nous porte autant à la vertu que le spectacle d'un homme de bien dont on plaint l'infortune, et dont on loue la patience et le courage, ou dont la probité est justement récompensée par le bonheur. »*³⁹⁵

Comme il a déjà été mentionné, le théâtre jésuite de la province tchèque ne fournit que très rarement l'occasion d'examiner le paratexte ou le métatexte provenant de l'auteur de la pièce, pas plus que des réflexions théoriques individuelles : d'abord parce que les pièces sont souvent anonymes, ensuite car les auteurs connus n'ont pas laissé de traités poétiques. Le corpus jésuite travaillé dans cette thèse a l'avantage d'y faire exception pour deux auteurs : Engel et Kolczawa. Le premier ne traite malheureusement pas la colère dans ses réflexions même si les notes paratextuelles révèlent qu'il s'y intéresse³⁹⁶ ; en revanche, Kolczawa apporte sa vision de la colère dans ses lettres³⁹⁷. Le recueil des lettres n'accorde évidemment pas autant de place à la colère que le traité du philosophe romain ; cependant, deux lettres lui sont consacrées dans la troisième partie du

³⁹³ « Posset vero etiam virtutis, aut vitii unius, natura tantum, non per actiones historicasque factorum diversas (ut supra fecimus) sed divisim ab homine pertractari, ut et reliquae animi affectiones ira, timor, amor, ceteraeque. Quae aptiori fictione vix exposueris, quam si tributa iisdem persona, velut in theatro agentes exponas, e.g. Prudentiam, deliberate circumspicteque omnia exequentem, ex praeteritis futura metientem, periculis mature obviantem, contra hanc Dolum, Praecipitantiam, Temeritatem aliaque excitare vitia licebit, quae victrix prosternat. » J. Masenius, *Palaestra eloquentiae ligatae*, p. 66 ; cf. aussi p. 20 et 186.

³⁹⁴ O. Spevak (éd.), *Bohuslai Balbini Verisimilia*, p. 232–233.

³⁹⁵ *De ratione discendi et docendi* de Joseph Jouvancy est cité ici dans la traduction de Henri Ferté : Joseph de Jouvancy, *De la manière d'apprendre et d'enseigner*, Paris, Hachette, 1892, p. 53.

³⁹⁶ Voir p. 79.

³⁹⁷ Carolus KOLCZAWA, *Epistolae familiares in usum Praecipue scholasticae juventutis conscriptae a Carolo Kolczawa Societatis Jesu. Pragae, Collegium SJ ad S. Clementem, 1709*, p. 458–461.

recueil. Le développement y suit une ligne qui ressemble fort à celle du premier livre du *De ira* : l'affirmation de l'utilité de la colère lors des combats ou des performances sportives, sans évocation de son origine aristotélicienne, est réfutée aussitôt par des arguments semblables à ceux de Sénèque. La colère est rapprochée de la folie et le courage que peut donner le vin est aussi évoqué :

Kolczawa : « *Hanc [Palladem] si nil gloriosum efficere posse arbitraris, nisi irae ardore inflammata; ecur non ei adjungis **temulentiam**, aut etiam **dementiam** : cum et **vino pleni**, et a ratione alieni nonnulla agant, quae speciem fortitudinis habere videntur.* »³⁹⁸

Sénèque : « *Utilis, inquit, ira est quia pugnaciores facit. – Isto modo et ebrietas : facit enim protervos et audaces multique meliores ad ferrum fuere **male sobrii** ; isto modo dic et **phrenesin** atque **insaniam** viribus necessariam, quia saepe validiores furor reddit.* »³⁹⁹

Kolczawa explique ensuite que la guerre doit être menée avec la raison et non pas par une fureur aveugle. Dans le passage suivant, la similarité de l'argumentation est assez évidente : après l'affirmation de la nécessité de la colère vis-à-vis des ennemis, sa réfutation catégorique est renforcée par l'emphase de la rationalité et du contrôle de soi :

Kolczawa : « *Saepenumero defensionem irae suscipis (...) **pernecessariam** esse asseris mundi heroibus et athleticis. Nihil gloriosum sine illa perfici posse autumas (...) Sed **hostem** a patriae cervicibus avertit, regnorumque salutem procurat iracundia ? **Nihil minus**. Bella quippe **temperatos** volunt **impetus**, non caecum furorem, qui exarmat. Belli Duces prudens temperamen, consultaque ratio tuetur (...)* »⁴⁰⁰

³⁹⁸ C. Kolczawa, *Epistolae familiares*, p. 459 : « Si tu penses qu'elle ne peut effectuer rien de glorieux, si elle ne brûle pas de colère, pourquoi ne lui-souscris tu pas aussi l'ivresse ou même la démence ; en effet, même ceux qui sont pleins de vin et tout à fait éloignés de la raison font parfois des choses qui ont l'air d'être courageuses. »

³⁹⁹ Sénèque, *De ira*, 1, 13, 3 : « La colère, dit-on, est utile en ce qu'elle rend plus batailleur. – À ce compte-là l'ivresse aussi ; car elle rend insolent et audacieux et beaucoup ont été meilleurs guerriers quand ils n'étaient pas à jeun ; à ce compte, dis que le délire et la folie sont nécessaires à la vigueur physique parce que la fureur rend souvent plus fort. »

⁴⁰⁰ C. Kolczawa, *Epistolae familiares*, p. 459 : « Souvent, tu soutiens la colère, tu dis qu'elle est nécessaire aux héros et athlètes. Tu affirmes que sans elle, rien de glorieux ne peut être accompli. Mais est-ce l'irascibilité qui détourne l'ennemi du cou de la patrie, qui procure le salut aux

Sénèque : « '*Sed adversus **hostes**' inquit '**necessaria** est ira.' **Nusquam minus** : ubi non effusos esse oportet **impetus** sed **temperatos** et oboedientes. Quid enim est aliud quod barbaros tanto robustiores corporibus, tanto patientiores laborum comminuat nisi ira infestissima sibi ? Gladiatores quoque ars tuetur, ira denudat. »⁴⁰¹*

On peut donc constater que l'approche théorique de la colère chez Kolczawa est fortement basée sur celle de Sénèque. La forme de lettres fictives choisie par le jésuite lui permet de montrer aussi l'effet présumé de son explication. Ainsi, le destinataire lui répond dans la lettre suivante en le remerciant pour la démonstration de la bonne voie. Après avoir résumé les arguments sénéquiens, il conclut néanmoins en dépassant son modèle romain, d'une manière qui laisse transparaître davantage la morale chrétienne que les idées sénéquiennes : « *Non laedere laedentem magnae est virtutis ; majoris, offensam ex animo remittere : maximae, criminationes beneficiis cumulare.* » Il ne suffit donc pas de ne pas se fâcher, il ne faut même pas se venger et encore, le mieux est de payer les injustices par les bienfaits ; on y reconnaît bien l'appel chrétien à tendre l'autre joue si on est frappé.

III.1.3 La représentation des passions dans les pièces

Dans la manifestation des passions dans les paroles des personnages, deux perspectives sont possibles : la passion est exprimée par le personnage passionné, ou décrite par son entourage. Dans les deux cas, les manifestations peuvent être physiques ou psychologiques, surtout quand il s'agit de la pire des passions, à savoir la colère, mais c'est vrai aussi pour la passion amoureuse, la peur ou la douleur qui peuvent être à l'origine de la fureur (ou pas) et dont les signes visibles se ressemblent. Si le personnage lui-même exprime sa douleur, il s'agit surtout d'une lamentation exprimant le ressentiment, les descriptions extérieures se

royaumes ? Pas du tout. Les guerres nécessitent des assauts bien disposés, pas la fureur aveugle qui désarme. Le tempérament prudent et la raison avisée protègent les généraux. »

⁴⁰¹ Sénèque, *De ira*, 1,11,1 : « Mais contre les ennemis, dira-t-on, la colère est nécessaire. – Jamais elle ne l'est moins ; c'est là qu'il faut que les impulsions soient non pas désordonnées, mais réglées et disciplinées. Y a-t-il rien qui affaiblisse plus les barbares, si supérieurs pourtant par la vigueur physique et la résistance à la fatigue, que la colère, qui est à elle-même son plus redoutable adversaire. Les gladiateurs aussi, leur science du métier les protège, la colère les désarme. »

concentrent bien évidemment plus sur le côté physique et le comportement de la personne. Mais les passions sont souvent mélangées, il est rarement possible de les séparer complètement l'une de l'autre, car les personnages les ressentent de manière alternée. Je tenterai néanmoins de distinguer leurs manifestations les plus marquantes.

Ce chapitre examinera d'abord les procédés rhétoriques utilisés pour exprimer les passions dans les pièces, ensuite il se concentrera sur leur matérialisation, qu'elle soit présentée de l'extérieur ou de l'intérieur, pour analyser enfin leurs mécanismes de fonctionnement, c'est-à-dire leur origine d'un côté et leurs effets de l'autre, ainsi que les tentatives de les cacher, apaiser ou au contraire raviver.

III.1.3.1 La rhétorique des passions

Comme le remarque F. Dupont, des monologues douloureux, qui expriment une passion négative forte, ouvrent généralement les pièces de Sénèque (à l'exception de *Phèdre*)⁴⁰². En revanche, ce n'est pas toujours le cas chez les jésuites. Engel commence ses pièces par des prologues allégoriques, constitués de dialogues prononcés surtout par des vertus personnifiées (par exemple *Pietas*, *Charitas* et *Justitia* dans *Franciscus Xaverius*), des personnages historiques (*Cato*, *Cicéron* dans *Catharina*) ou des dieux païens (*Hermes*, *Mercurius* dans *Catharina*) ; c'est ainsi dans les cinq pièces du manuscrit du Clémentinum et les passions n'y jouent pas de rôle particulier.

La plupart des pièces du corpus népomucène commencent aussi par des dialogues, mais généralement avec des personnages humains (*Theolater* et *Eusebius* dans *Divus Joannes Nepomucenus*, les jeunes garçons dans *Vox clamantis*). Le seul *Divus Joannes Martyr* s'ouvre par un monologue de la reine *Joanna* qui exprime sa douleur et sa peur, tout en décrivant la fureur de son mari, le roi *Wenceslas*. Cette tirade de 45 vers rappelle surtout le monologue de *Junon*, quoique trois fois plus long, au début de *Hercule furieux* de Sénèque.

Kolczawa alterne les deux types d'ouverture qui peuvent prendre la forme d'un prologue (*prolusio*) ou de la première scène de la pièce : dans les pièces étudiées sont représentés les monologues (*Maria Imperatrix*, *Maria Auxiliatrix*)

⁴⁰² F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 157.

ainsi que les dialogues des personnages allégoriques (*Corbin, Vindiciarum exemplar, Veritas prostrata*).

La première scène de *Maria Imperatrix*, formée par le monologue de l'impératrice de 90 vers, s'annonce particulièrement intéressante par rapport aux passions. Ce monologue s'inscrit en effet parfaitement dans la tradition sénèqueenne en montrant la fureur douloureuse d'une femme. Après la plainte chargée de douleur au sujet de son problématique statut de souveraine (« *Regina ? Non Regina !* » « *Moi, je suis une reine ? Je ne suis pas une reine !* »), l'impératrice oscille entre la colère et l'amour :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,1⁴⁰³

Maria : Ardeo furore ; sed furor cadit : novos

Furoris ignes excito ; sed amor necat,

Alternaque parit jurgia et amor et furor.

Amor in furorem migrat, in amorem furor :

Ille cadit, iste surgit : hinc premit furor ;

Amor hinc furorem reprimat. Sternit furor ?

Amor levatur. Dejicit amor ? Se levat

Furor. (...)

(Je brûle de fureur, mais la fureur disparaît ; j'incite à nouveau les flammes de la fureur, mais l'amour les éteint, l'amour et la fureur provoquent des altercations à tour de rôle. L'amour se transforme en fureur, la fureur en amour. Celui-ci disparaît, celui-là surgit ; d'ici presse la fureur, de là-bas l'amour repousse la fureur. La fureur apaise ? L'amour s'affaiblit. L'amour est chassé ? La fureur se lève.)

Cette alternance de colère et d'amour, qui se poursuit de la sorte encore dans une dizaine de vers, est caractéristique des femmes passionnées, très fréquentes chez Sénèque ; décrite par le chœur, elle faisait partie de la description du caractère passionné de Phèdre :

⁴⁰³ Faute d'édition critique de l'œuvre de Kolczawa, les passages cités sont indiqués par les numéros des scènes et non pas des vers qui ne sont pas numérotés. Pour le texte intégral de ce monologue, voir l'annexe, p. 296.

Sénèque, *Phèdre* 353–355

Chorus : (...) Nil immune est odiumque perit,

Cum Jussit amor, veteres cedunt

Ignibus irae. (...)

(Le chœur : La haine périt quand l'Amour l'ordonne ; les vieilles rages cèdent à ses feux.)⁴⁰⁴

Mais c'est surtout le trait caractéristique de Médée qui se dit déchirée par les impulsions des deux passions avant de passer au crime :

Sénèque, *Médée* 937–944

Medea : Quid, anime, titubas ? Ora quid lacrimae rigant

*Variamque nunc **huc ira**, nunc **illuc amor***

Diducit ? Anceps aestus incertam rapit ;

Ut saeva rapidi bella cum venti gerunt

Utrimque fluctus maria discordes agunt

Dubiumque pelagus fervet, haud aliter meum

*Cor fluctuatur. **Ira pietatem fugat,***

***Iramque pietas**, cede pietati, dolor.*

(Médée : Pourquoi, mon âme, chancelles-tu ? Pourquoi des larmes inondent-elles mon visage ? Pourquoi rage et affection conduisent-elles, tour à tour, mon âme instable en sens opposé ? Un double courant m'emporte, incertaine. Lorsque des vents impétueux mènent de cruels combats, les flots poussent de part et d'autre leurs masses ennemies et la mer bouillonne indécise, telle est l'agitation où se débat mon cœur : la rage chasse l'affection et l'affection la rage. Rancœur, cède à l'affection !)

L'extrait cité de *Maria Imperatrix*, d'autant plus qu'il est tiré d'un passage encore plus long, montre par ailleurs à quel point Kolczawa insiste sur cette alternance. Les variations des vers travaillant avec la répétition sont, on le sait, courantes chez Sénèque mais jamais dans cette mesure. Les mots « *amor* » et

⁴⁰⁴ Les traductions du texte des tragédies de Sénèque sont celles de Sénèque, *Tragédies* (Chaumartin). Les traductions des textes jésuites sont les miennes. Comme l'édition supposée avoir été à disposition d'Engel est la lyonnaise, dans le cas des leçons divergentes le texte latin y est adapté, ainsi que la traduction.

« *furor* » sont démultipliés : ce procédé rhétorique est poussé à l'extrême. Cet emploi de répétitions très nombreuses est typique de Kolczawa qui l'utilise régulièrement. Cela contribue à la longueur de certains passages et des pièces comme telles.

Vers la fin de la lamentation de l'impératrice Marie, précédemment citée, apparaît un autre élément assez fréquent dans l'expression du malheur ressenti : la plainte adressée au destin cruel, à l'aide du nom « *sors* » ou « *fata* » : « *Sors dubia, sors iniqua, sors cruda, aspera !* » (« *Le sort incertain, le sort défavorable, le sort cruel, âpre !* ») L'impératrice Marie elle-même le prononce à plusieurs reprises dans *Maria Imperatrix* (en plus du passage déjà cité, par exemple dans les scènes I,5 et III,1) : « *O Imperantum dura sors ! Durus labor !* » (« *O durs destins de ceux qui règnent ! malheur cruel !* ») et « *O acerba nimium fata ! Sors cruda, aspera !* » (« *O destin trop amer, sort cruel et âpre !* »). L'Innocence s'exclame aussi de cette manière dans le chœur après le premier acte de la même pièce : « *O dura sortis jura !* » (« *O dure justice du destin !* »). De son côté, Engel formule également des plaintes similaires. Dans *Catharina*, il en fait dire une à Archimedes (v. 551⁴⁰⁵) : « *Sors atra !* » (« *Triste sort !* »). Et dans un chœur de *Franciscus Xaverius* (v. 1279), Claudus plaint le sort des pauvres en ces termes : « *O fata miseris aspera !* » (« *Ô les rudes destins pour des misérables !* »). Toutes ces exclamations reflètent les paroles des personnages sénéquiens. Le messenger s'écrie dans *Phèdre* (v. 991) : « *O sors acerba et dura (...)* ! » (« *O sort amer et dur !* »), Jason dans *Médée* (v. 431) « *O dura fata semper et sortem asperam !* » (« *O destins toujours durs, sort cruel !* ») ou le chœur dans *Thyeste* (v. 879) : « *O nos dura sorte creatos !* » (« *Ô le cruel destin de nous avoir engendrés, malheureux que nous sommes !* »). Enfin, un messenger dans les *Troyennes* (v. 1056) prononce encore un autre vers plaintif adressé au sort : « *O dura fata, saeva, miseranda, horrida !* » (« *Ô le destin cruel, inhumain, déplorable, âpre !* »),

La plainte introduite par « *o dura* » rencontre du succès chez les jésuites dans de nombreuses variations, en particulier chez Kolczawa, que ce soit dans les paroles de l'impératrice ou du jeune courtisan :

⁴⁰⁵ Les vers sont numérotés selon le manuscrit du Clémentinum.

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,1

Maria : O dura regni servitus ! Durus labor !

(Marie : O dure servitude du royaume ! Malheur cruel !)

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,4

Camillus : O dura nimium servitus ! Durus rigor !

(Camille : O servitude trop dure ! Rigueur cruelle !)

Certaines de ces exclamations ressemblent très fort à des injures, comme la tigresse de Cupidon dans *Catherine* :

Engel, *Catharina* 733

Cupido : O dura Tigris !

(Cupidon : O tigresse cruelle !)

Les injures qui utilisent des animaux sont d'ailleurs fréquentes chez Kolczawa même sans l'adjectif « durus ». Clearchus en adresse plusieurs à l'impératrice :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,3

Clearchus : O Belluarum bellua ! O regni Lea !

(...) O viperarum vipera !

(Clearchus : O la bête des bêtes ! O lionnesse du royaume !

O la vipère des vipères !)

Mais cette structure n'est pas la seule qui puisse exprimer le désespoir des personnages et qui ait été reprise ; Engel remodèle d'autres vers sénéquiens pour permettre à Cupidon d'évacuer sa frustration. Pour le faire, il se sert des répliques de Médée. Dans le premier cas, un seul mot change même si le terme « *meas* » aurait pu être gardé ; cela témoigne probablement de la volonté de l'auteur d'y apporter une modification en gardant la sonorité du texte source :

Sénèque, *Médée* 116

Medea : Occidimus, aures pepulit Hymenaeus meas.

(Médée : Je meurs : le chant d'hyménée a heurté les oreilles.)

Engel, *Catharina* 566

*Cupido : **Occidimus ! Aures pepulit Hymenaeus novus.***

(Cupidon : Je meurs ! Le nouveau chant d'hyménée a heurté les oreilles.)

Dans le deuxième cas, des changements plus importants étaient nécessaires : les mérites de Médée sont remplacés par les flèches de Cupidon :

Sénèque, *Médée* 120

*Medea : (...) **durus merita contempsit mea***

Qui scelere flammis viderat vinci et mare ?

(Médée : (...) le cruel, il a méprisé mes services, lui qui m'avait vu vaincre par le crime les flammes et la mer ?)

Engel, *Catharina* 581

*Cupido : Heu, **dura nimium tela contempsit mea.***

(Cupidon : Hélas, il a méprisé mes flèches trop dures.)

Tous ces cris de fureur ou de douleur permettent de démontrer de manière très vivante la passion des personnages et aident à susciter l'émotion des spectateurs (ou lecteurs). À cet effet, un moyen rhétorique est employé particulièrement souvent, à savoir l'énumération asyndétique des phénomènes terrifiants. Un exemple vient d'en être cité, tiré des *Troyennes* (v. 1056 : « *O dura fata, saeva, miseranda, horrida !* »), de nombreux autres peuvent suivre, provenant des descriptions des personnages furieux où ils permettent de renforcer l'effet de suspense ; dans *Médée*, la nourrice décrit ainsi la fureur de sa maîtresse, et dans *Octavie*, l'ombre d'Agrippine celle de son défunt mari :

Sénèque, *Médée* 392

*Nutrix : Haeret, **minatur**, aestuat, queritur, gemit.*

(La nourrice : Elle hésite, menace, bouillonne, se plaint, gémit.)

Pseudo-Sénèque, *Octavie* 616

*Agrippinae umbra : Instat, **minatur**, imputat fatum mihi.*

(L'ombre d'Agrippine : Il me presse, me menace, m'impute sa mort.)

Kolczawa reprend ce schéma avec le verbe *minatur* à la deuxième place, commençant la description de la fureur de l'impératrice directement par le verbe *furit* :

Kolczawa, *Maria Ottonis conjux* I,3

*Clearchus : Furit, **minatur**, fulgura in voces citat*

(Clearchus : Elle est furieuse, menace, jette des foudres en parlant.)

Toutefois, ce type d'énumération n'est bien sûr pas limité aux scènes de fureur. Engel s'approprie la séquence de Médée qui commence par « *haeret* » pour exprimer le suspense de la compétition où Atalante se laisse piéger par les pommes d'or :

Engel, *Catharina, interludium Atalanta*

*Cupido : **Haeret, moratur, respicit**, tardat gradum*

(Cupidon : Elle s'arrête, s'attarde, regarde en arrière, ralentit le pas)

Le contexte est donc différent, la colère est remplacée par la tension de la situation ; l'idée principale de cet interlude est de mettre en garde contre les risques de la corruption, le faux éclat de la richesse et des cadeaux. Cependant, le mal est causé par Cupidon et Vénus, l'avertissement contre les appâts de l'amour et donc contre la nocivité des passions reste présent.

Le dernier vers permet de ralentir l'action mais les séquences asyndétiques peuvent tout aussi bien servir à des fins complètement opposées : dans *Atalanta*, pendant la course après le retard dû à la première pomme, Hippomène encourage de manière ironique Atalante à courir plus vite, et dans Catherine, la Fortune exhorte sa roue :

Engel, *Catharina, interludium Atalanta*

*Hippomanes : I, propera ! Anhela, curre, **festina**, vola !*

(Hippomène : Va, dépêche-toi ! Respire, cours, accélère, vole !)

Engel, *Catharina* 647

*Fortuna : Mea rota curre, curre, **festina**, vola !*

(La Fortune : Cours, ma roue, cours, accélère, vole !)

Les trois dernières séquences font résonner les vers prononcés dans les *Troyennes* par Ulysse au moment où il essaie de déjouer la ruse d'Andromaque qui cache son fils Astyanax sous prétexte qu'il est mort :

Sénèque, *Troyennes* 630–631

*Ulixes : (...) Perge, **festina**, attrahe -
quid **respicis** (...) ?*

(Ulysse : Continue, fais vite, tire-le. Pourquoi tournes-tu la tête ?)

Cette fois-ci encore, la séquence asyndétique sert à souligner la tension du moment et la précipitation. Néanmoins, l'emploi le plus fréquent reste celui qui contribue à l'expression de l'horreur, de la cruauté. Ainsi peuvent se succéder des noms, des adjectifs ou des verbes comme le montrent de très nombreux exemples dont certains ont déjà été cités plus haut.

Noms

Dans *Thyeste*, la Furie sème la peur en énumérant les horreurs appelées à la maison de Tantale :

Sénèque, *Thyeste* 52–53

*Furia : Misce penates : odia, caedes, funera
Accerse et imple scelere Tantaleam domum.*

(La Furie : Mets ces pénates sens dessus dessous, appelle haines, meurtres, funérailles et remplis de Tantale la maison tout entière.)

Dans les *Troyennes*, Ulysse se sert d'un procédé semblable pour menacer Andromaque :

Sénèque, *Troyennes* 578–580

*Ulixes : Verberibus, igne, morte, cruciatu eloqui
Quodcumque celas adiget invitam dolor*

Et pectore imo condita arcana eruet.

(Ulysse : Par les coups, le feu, la mort sous la torture, la douleur te forcera malgré toi à dire tout ce que tu cherches à cacher et arrachera des secrets enfouis au plus profond de ton cœur.)

Andromaque dans les *Troyennes* et Œdipe dans les *Phéniciennes* énumèrent les catastrophes qui ont frappé leurs villes respectives :

Sénèque, *Troyennes* 892

Andromacha : (...) Pestis, exitium, lues.

(Andromaque : Fléau, perte, calamité.)

Sénèque, *Phéniciennes* 285

Oedipus : (...) tela, flammae, vulnera.

(Œdipe : traits, flammes, blessures.)

Octavie énumère les passions ressenties qui lui donneront de la force :

Pseudo-Sénèque, *Octavie* 176

Octavia : Dolor, ira, maeror, miseriae, luctus dabunt.

(Octavie : Rancœur, rage, affliction, misères, chagrin me les donneront.)

Dans les textes des auteurs jésuites, on retrouve des suites de noms semblables. Dans le corpus népomucène, Jean désigne toutes les punitions qu'il est prêt à accepter de la part de l'empereur :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 482

Joannes : Mereor catastas, vulnera, furores, neces.

(Jean : Je mérite la torture, les blessures, les fureurs, les meurtres.)

Chez Kolczawa, l'impératrice Marie adresse des injures à Mélinde qu'elle blâme pour sa proche perte :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* III, 14

Maria : Jamne illa pestis imperi, infamis lupa,

De genere nocuo scorpis ac hydrae genus,

*Vomica Acherontis, Ditis, inferni nurus,
Hyaena, tigris, vipera, et quae non : putrem
Melinda vomuit spiritum ?*

(Marie : La ruine de l'empire, l'infame salope, du genre nuisible de scorpions et d'hydre, la peste d'Achéron et de Pluton, l'épouse infernale, hyène, vipère et tout : Mélinda a craché le souffle pourri ?)

Et quand elle accepte son sort, dans la même scène, elle emploie à nouveau ce procédé ; cette fois-ci, elle prend congé de tous les biens de ce monde :

*Kolczawa, Maria Imperatrix III, 14
Maria : Opes, honores, gloria ac sortis bona
Valete. (...)*

(Marie : À dieu, les richesses, les honneurs, la gloire et les biens du sort.)

Adjectifs

Sénèque utilise un procédé pareil aussi pour les adjectifs. Dans le prologue d'*Hercule furieux*, Junon se plaint qu'Hercule ait dompté tous les malheurs qu'elle lui avait envoyés :

*Sénèque, Hercule furieux 32-33
Iuno : Terribile, durum⁴⁰⁶, pestilens, atrox, ferum,
Fractum atque domitum est.*

(Junon : [tout ce qu'il y a] de terrible, de sinistre, d'empoisonné, d'atroce, de sauvage a été brisé et dompté.)

Dans les *Phéniciennes*, le malheureux Œdipe s'adresse d'abord à Cithéron où il avait été trouvé enfant et lui demande la mort en faisant appel à sa cruauté :

*Sénèque, Phéniciennes 34
Oedipus : Semper cruenta, saeve, crudelis, ferox.*

⁴⁰⁶ L'édition de Sénèque, *Tragédies* (Chaumartin) utilisée pour les traductions adopte une autre leçon : « *dirum* ». Le vers et sa traduction ont donc été adaptés (les cas suivants seront indiqués par l'abréviation « Chaum. »).

(Œdipe : Toujours sanguinaire, sauvage, cruel, féroce.)

Ensuite, il prononce des injures à son propre compte :

Sénèque, *Phéniciennes* 223

Oedipus : Nefandus, incestificus, execrabilis.

(Œdipe : Criminel, incestueux, maudit.)

Dans *Médée*, la protagoniste décrit son état d'âme et les idées horribles qui lui traversent l'esprit :

Sénèque, *Médée* 45–46

Medea : (...) Effera, ignota, horrida.

Tremenda caelo pariter ac terris mala.

(Médée : Sauvages, inouïs, horribles, redoutables pour le ciel et la terre.)

Alors que sa nourrice emploie le même procédé pour exprimer ses craintes à propos de ce qui s'approche quand elle regarde sa pupille :

Sénèque, *Médée* 395–396

Nutrix : Magnum aliquid instat, efferum, immane, impium

Vultum furoris cerno. (...)

(La nourrice : Une action énorme, sauvage, cruelle, impie nous menace : je discerne le visage de la Fureur.)

La nourrice de Phèdre, en revanche, l'utilise pour maudire Hippolyte :

Sénèque, *Phèdre* 416

Nutrix : (...) Torvus, adversus, ferox.

(La nourrice : Récalcitrant, hostile, sauvage.)

Et Déjanire dans *l'Hercule sur l'Oeta* invoque ainsi Junon pour lui demander d'infliger de nouvelles horreurs à son mari :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 261

Deianira : (...) Si quid excessit feras

immane, dirum, horribile (...).

(Déjanire : Si quelque créature immonde, sinistre, horrible...)

Dans les textes jésuites, Engel emploie ce procédé avec des adjectifs à plusieurs reprises. Dans *Catharina*, Hymen appelle à son secours la Fortune en invoquant son caractère horrible :

Engel, *Catharina* 624

Hymenaeus : Huc varia properes, Dira, bis misera, aspera.

(Hymen : Dépêche-toi ici, changeante, effrayante, doublement malheureuse, âpre.)

Ensuite, il évoque les destins malheureux des rois que la Fortune provoque :

Engel, *Catharina* 626

Hymenaeus : Atras, nefastas, horridas, saevas, truces.

(Hymen : [Des destins] funestes, maudits, terribles, cruels, violents.)

Dans *Franciscus Xaverius*, la Foie décrit l'état pitoyable des Indes où François-Xavier vient d'arriver :

Engel, *Franciscus Xaverius* 1117

Fides : Tenebrosa, tetra, squalida, exanguis jacet.

(Foie : [La terre] git ténébreuse, hideuse, négligée, sèche.)

Et dans le chœur consacré à la vertu des pauvres, François-Xavier utilise ce procédé en faisant référence à la parabole du riche et de Lazare :

Engel, *Franciscus Xaverius*⁴⁰⁷

Xaverius : Inops, egenus, aeger, extorris domo.

(François-Xavier : Pauvre, dans la détresse, souffrant, chassé de sa patrie.)

Chez Kolczawa, Mélinda se plaint du destin, face à la tête de son défunt mari :

⁴⁰⁷ Ce vers n'est pas numéroté, il se trouve dans le troisième chœur après l'acte III dans un passage qui pourrait être éliminé (« omitti possunt »).

Kolczawa, *Maria Imperatrix* III,1

Melinda : O acerba nimium fata ! Sors cruda, aspera !

(Mélinda : O destin trop amer, sort cruel et âpre !)

Dans le même acte, plusieurs scènes plus tard, elle dispute de la vertu et de la douleur avec Clearchus qui refuse d'accorder la vertu aux femmes :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* III,8

Clearchus : Imo infidele, perfidum, inconstans genus.

(Clearchus : Au contraire genre infidèle, perfide, inconstant.)

Dans ce dernier exemple, l'asyndète sert à souligner le mauvais caractère du genre féminin dont il sera encore question⁴⁰⁸.

Verbes

Enfin, Sénèque emploie le même procédé également pour les verbes. Œdipe dans les *Troyennes* observe la malheureuse Andromaque :

Sénèque, *Troyennes* 615

Ulixes : (...) Maeret, illacrymat, gemit.

(Ulysse : Elle est dans le chagrin, elle est en larmes, elle gémit.)

Et dans l'*Hercule sur l'Oeta*, la nourrice décrit l'état de Déjanire jalouse :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 248

Nutrix : Incurrit, errat, sistit (...).

(La nourrice : Queritur, implorat, gemit.)

Dans les pièces jésuites, Engel utilise deux séquences composées de verbes dans *Franciscus Xaverius*. D'abord, dans la réplique de l'Ange des Indes qui décrit les malheurs subis infligés à son pays :

Engel, *Franciscus Xaverius* 178

Angelus Indiarum : Trucidat, ardet, fluctuat, trahitur, ruit.

⁴⁰⁸ Voir p. 193.

(L'ange des Indes : Il massacre, il brûle, il flotte, il est tiré, il s'écroule.)

Ensuite, dans le chœur déjà évoqué, il décrit la souffrance du riche aux enfers :

Engel, *Franciscus Xaverius*⁴⁰⁹

Xaverius : Cruciatur, ardet, aestuat, Lympham sitit.

(François-Xavier : Il est tourmenté, il brûle, il bouillonne, il a soif.)

Dans *Maria Auxiliatrix* de Kolczawa, Clearchus décrit l'état de l'impératrice en accumulant les verbes :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,6

Clearchus : (...) Quid rursum agit

Augusta ? Recipe spiritum. Pallet. Rubet.

Est notus animi languor, est notus dolor.

(Clearchus : Que fait encore Auguste ? Retiens ton souffle. Elle pâlit. Elle rougit. La faiblesse de son âme est connue, la douleur est connue.)

Et l'impératrice elle-même utilise une séquence formée de verbes pour décrire son état agité, dans une autre plainte au sujet de sa difficile condition de souveraine :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,5

Maria : (...) perque regales volant

Curae penates, perstrepunt, terrent, premunt.

(Marie : Et les soucis royaux volent par la maison, crient, sèment l'épouvante, harcèlent.)

On voit donc que ce procédé rhétorique est visiblement souvent utilisé dans le corpus sénéquien et jésuite. Dans les tragédies de Sénèque, il met en valeur les mécanismes de l'intensification de la passion qui est à l'origine de l'action dramatique. L'effet terrifiant qui en résulte est reproduit dans les pièces jésuites dont les auteurs reprennent ce procédé avec un but semblable, parfois même en

⁴⁰⁹ Le vers n'est pas numéroté, voir la note 407.

utilisant le même lexique. Il n'est aucunement étonnant de constater que les séquences asyndétiques contiennent souvent des mots du champ lexical de la colère : *ira*, *furor* etc. Mais d'autres expressions reviennent constamment ; j'examinerai d'abord celles qui relèvent de la matérialisation des passions.

III.1.3.2 La matérialisation des passions

Les mêmes manifestations physiques peuvent signaler toutes sortes d'émotions comme on l'a déjà aperçu en évoquant les procédés rhétoriques : la colère, la jalousie et l'amour se mélangent et se ressemblent. Les passions dans les tragédies de Sénèque, comme on le verra, se manifestent par les mêmes phénomènes qui ont été décrits dans *De ira*⁴¹⁰ : le visage transformé par la fureur ; le feu jaillissant des yeux ; la rougeur ou la pâleur du visage, se succédant souvent l'une à l'autre ; les membres agités ; le pas trébuchant ; le va-et-vient ; des gémissements. Les mots *ira*, *furor* et les verbes dérivés sont fréquents bien évidemment.

Dans *Médée*, plusieurs descriptions de la fureur de l'héroïne principale sont proposées. D'abord, la nourrice décrit la fureur de sa pupille : dans le mouvement, on retrouve le pas hésitant, ainsi que la course rapide d'un endroit à l'autre. Toute son apparence est marquée par la fureur, à commencer par les yeux et le visage en flammes :

Sénèque, *Médée* 382–392

*Nutrix : **Incerta qualis entheos cursus**⁴¹¹ **tulit***

Cum jam recepto maenas insanit deo

Pindi nivalis vertice aut Nisae jugis,

*Talis **recursat huc et huc** motu effero,*

Furoris ore signa lymphati gerens.

Flammata facies spiritum ex alto citat,

Proclamat, o superi, oculos fletu rigat,

Renidet, omnis affectus specimen capit.

Haeret, minatur, aestuat, queritur, gemit.

⁴¹⁰ Voir p. 98.

⁴¹¹ Chaum. : gressus.

Quo pondus istud⁴¹² verget, ubi ponet minas ?

*Ubi se iste fluctus franget ? **Exundat furor.***

(La nourrice : Telle qu'en son trouble s'avance une Ménade envoûtée par le dieu, lorsqu'en proie à cette possession elle déchaîne son délire sur le sommet du Pinde neigeux ou les cimes du Nise, elle court çà et là en une pulsion sauvage, portant sur son visage des signes de folie furieuse. Sa figure est en feu ; elle pousse des soupirs profonds, elle jette de grands cris, elle inonde ses yeux de pleurs abondants, elle devient rayonnante : elle passe par tous les sentiments. Elle hésite, menace, bouillonne, se plaint, gémit. Où se dirigera le poids de son cœur ? Quelle cible fixera-t-elle à ses menaces ? Où va se briser un tel flot ? Sa fureur déborde.)

Ensuite, le chœur développe la même image : la fureur transparaît dans tout l'aspect de Médée, le visage est figé, la tête secouée, la pâleur alterne avec la rougeur, le mouvement est rapide :

Sénèque, *Médée* 849–862

Chorus : Quonam cruenta Maenas

Praeceptis amore saevo

Rapitur ? Quod impotenti

*Facinus parat **furore** ?*

Vultus citatus ira

Riget et caput feroci

Quatiens superba motu

Regi minatur ultro.

Quis credat exultantem⁴¹³ ?

Flagrant genae rubentes,

Pallor fugat ruborem.

Nullum vagante forma

Servat diu colorem.

Huc fert pedes et illuc.

⁴¹² Chaum. : animi.

⁴¹³ Chaum. : exulem.

(Le chœur : Où se précipite la sanglante Ménade emportée par son sauvage amour ? Quel crime prépare-t-elle avec une fureur qu'elle ne peut maîtriser ? Son regard tremblant de rage se fige et, secouant la tête d'un mouvement farouche, l'orgueilleuse a le front de menacer le roi. Qui pourrait croire qu'elle est exilée ? Ses joues sont toutes rouges de feu, la pâleur chasse ce feu. Elle passe sans cesse d'une couleur à l'autre, ses traits ne font que changer. Elle porte les pieds ici, puis là.)

Dans *Œdipe*, le messager propose un aperçu similaire de l'état du protagoniste au moment où il apprend l'atroce vérité. On y retrouve le visage et les yeux en feu, à quoi s'ajoutent des gémissements :

Sénèque, *Œdipe* 957–962

Nuntius : Dixit atque ira furit :

Ardent minaces igne truculento genae

Oculique vix se sedibus retinent suis.

*Violentus, audax, mutus*⁴¹⁴, *iratus ferox,*

*Tantum cruentus*⁴¹⁵ ***gemit*** et dirum fremens

Manus in ora torsit (...).

(Le messager : Il dit et déploie une rage furieuse : ses prunelles menaçantes brûlent d'un feu sauvage et ses yeux ont peine à se maintenir dans leurs demeures ; ses traits ont exprimé violence, témérité, rage, férocité, quand il s'apprêtait seulement à les arracher ; il a gémi et, avec un grondement sinistre, il a tourné ses mains vers son visage.)

Les gémissements reviennent aussi dans la description de Déjanire que la nourrice fournit dans *Hercule sur l'Oeta*. Les joues sont à nouveau en flammes, le mouvement est désordonné, la couleur du visage change et les pleurs succèdent aux menaces :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 248–254

Nutrix : Incurrit, errat, sistit, in vultus dolor

Processit omnis, pectori pene intimo

⁴¹⁴ Chaum. : vultus.

⁴¹⁵ Chaum. : furentis.

*Nihil est relictum ; **fletus** insequitur genas⁴¹⁶.*

Nec unus habitus durat aut uno furit

*Contenta vultu : nunc **inardescunt genae***

***Pallor ruborem pellit** et formas dolor*

*Errat per omnes : queritur, implorat, **gemit**.*

(La nourrice : Elle court, erre, s'arrête, tout son ressentiment s'est porté sur son visage, presque rien n'a été laissé dans l'intimité de son cœur ; les pleurs surgissent sur les joues. Elle ne persiste pas dans une seule attitude et sa fureur ne se contente pas de prendre un seul visage : voici que ses joues s'embrasent ; puis la pâleur chasse cette rougeur et son ressentiment passe au hasard par toutes les formes ; elle se plaint, implore, gémit.)

Dans *Phèdre*, la nourrice décrit l'état similaire de sa pupille. Malgré son effort, la jeune femme n'arrive pas à cacher la fureur qui se manifeste sur son visage. Ses yeux sont en feu, ses membres secoués, son pas hésitant. Ses joues perdent leur rougeur saine et son regard sa vivacité :

Sénèque, *Phèdre* 362–380

*Nutrix : **Torretur**⁴¹⁷ **aestu** tacito et inclusus quoque,*

*Quamvis tegatur, **proditur vultu furor**.*

***Erumpit oculis ignis** et lapsae genae*

Lucem recusant, nil idem dubiae placet,

***Artusque varie iactat** incertus dolor.*

*Nunc ut **soluta labitur** moriens **gradu***

Et vix labante sustinet collo caput,

Nec se quieti reddit et, somni immemor,

Noctem querelis ducit : attolli jubet

Iterumque poni caput⁴¹⁸ et solvi comas,

Rursusque fingi : semper impatiens sui

Mutatur habitus. Nulla jam Cereris subit

*Cura, aut salutis ; **vadit incerto pede,***

⁴¹⁶ Chaum. : minas.

⁴¹⁷ Chaum. : Torretur.

⁴¹⁸ Chaum. : corpus.

*Jam viribus defecta : non idem vigor,
Non ora tinguens nitida purpureus **rubor**.
 Populatur artus cura, jam gressus tremunt.
 Tenerque nitidi corporis cecidit decor.
 Et qui tenebant signa Phoebeae facis
Oculi nihil gentile nec patrium micant.*

(La nourrice : Elle est effrayée par une chaleur silencieuse et elle a beau l'enfermer en elle, faire effort pour la cacher, sa folie furieuse est trahie par son visage ; de ses yeux jaillit du feu, ses paupières lasses refusent la lumière ; son irrésolution rend ses goûts inconstants et une douleur diffuse agite de multiples secousses ses membres. Tantôt, comme mourante, elle trébuche d'un pas sans force et soutient péniblement sa tête de son cou vacillant, tantôt elle s'abandonne au repos, puis, oubliant le sommeil, elle passe la nuit en plaintes ; elle ordonne qu'on la lève, puis derechef, qu'on la mette au lit, qu'on dénoue sa chevelure, puis qu'on l'arrange à nouveau ; sans cesse importune à elle-même, elle est toute instabilité ; elle n'a plus souci de sa nourriture ou de sa santé ; elle va d'un pas indécis, désormais vidée de ses forces ; sa vigueur n'est plus la même, son visage n'a plus son éclat luisant de pourpre ; la peine fait en son corps des ravages, déjà ses pas tremblent et le charme délicat de ce splendide corps s'en est allé. Et ses yeux qui portaient les marques du flambeau de Phébus n'ont plus l'étincelle venue de sa famille, de ses ancêtres.)

Les images très similaires représentant la colère se trouvent également dans les pièces jésuites. Quelques remarques laissant deviner l'apparence des personnes en proie aux passions apparaissent dans le corpus népomucène, même si leur emploi est bien plus modéré. Dans *Divus Joannes Martyr*, Jean lui-même fait comprendre que le roi est visiblement furieux, mais sans donner une description détaillée :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 104–105
Joannes : (...) Regis aspectum horreo
Furorne Regem traxit in rabiem ?

(Jean : J'ai horreur de l'apparence du roi. La fureur l'a-t-elle entraîné jusqu'à la rage ?)

L'envergure des descriptions des manifestations physiques d'une passion est incomparablement plus importante chez Kolczawa qui y consacre de longs passages, tout comme Sénèque. Dans le chœur allégorique après le premier acte du *Vindiciarum exemplar*, la Fureur décrit elle-même ses signes visibles :

Kolczawa, *Vindiciarum exemplar*, Chorus
Discordia : (...) *Unde furoris signa leguntur ?*
Furor : ***Dente trementi frendet in hostem,***
Acribus ignes oculis spargit ;
Loquitur cunctis artubus iras.
Ista Furoris flamma peregit.

(Discorde : D'où se lisent les signes de la fureur ? Fureur : Il grince des dents face à l'ennemi, disperse les feux des yeux farouches. Il dit sa colère par tous les membres. C'est la flamme de la fureur qui l'y pousse.)

Ce passage a une visée didactique assez claire étant donné que la Discorde pose la question à la Fureur pour lui permettre de formuler cette description. Mais d'autres exemples évoquent les scènes sénéquiennes encore plus concrètement avec des personnages humains qui les prononcent pour révéler l'état d'autres personnages agissant dans la pièce. Dans *Corbin*, le jeune Berillus décrit la fureur du prince où on reconnaît la fureur jaillissant des yeux, la couleur des joues, le pas rapide :

Kolczawa, *Corbin* I,10
Berillus : (...) *turbidus Corbi furor.*
Ipso furore major est heri furor.
Nulla adeo Erinnys torquet irarum faces,
Rabiemque spumat ore : *cei Corbin truci*
Provectus oestro, flammeas ructat minas,
In fata fratris. Pectus incendit furor ;
Emicat ab oculis ; insidet labris, genas
Atro colore faedat ; horificat comas ;

*Frontem severe caperat ; in telum manus
Induit, acutum ventilans ferri stylum,
Atque **expeditum** praepeti **cursu gradum**,
In funus urget Corsuae. Sed cum furor,
Celerem in ruinas aemuli impellit pedem ;
Ipse sibi jure debitam accersit necem.*

(La fureur violente de Corbin. La fureur du maître est plus grande que la fureur même. Aucune Furie ne tord à ce point les torches de la colère ni n'écume de colère. Comme transporté par le délire farouche, Corbin jette des menaces enflammées, sur le destin de son frère. La fureur embrase son cœur, jaillit de ses yeux. Elle s'installe sur ses lèvres, ses joues, les enlaidit par la couleur sombre, elle hérissé ses cheveux, ride sévèrement son front. Elle met les armes dans ses mains, agitant la pointe aiguë du glaive et précipite le pas rapide vers la mort du Corse.)

Clearchus reprend les mêmes mots-clés pour décrire l'état de l'impératrice qui gémit, dont les joues et les yeux sont en flammes :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,3
*Clearchus : **Gemitus ab alto pectoris sinu trahit** ;
Furit, minatur, fulgura in voces citat ;
**Jaculatur oculis fulmina ; ignescit gena ;
Despumat iras**, saevit, (...).*

(Clearchus : Elle tire un gémissement du fond du cœur. Elle est furieuse, menace, jette des foudres en parlant. Elle lance des foudres de ces yeux, ses joues s'enflamment, elle écume de colère, fait rage.)

Dans l'acte suivant, Camille continue le signalement : on retrouve à nouveau l'alternance de la rougeur et de la pâleur sur le visage de l'impératrice :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* II,3
*Camillus : Quid ille varius regiae aetatis **furor**
Per ora fusus denotat ? **Jam se rubor**
Vultu propinat, flammeo accedens typo :
Jam funeralis pallor in malis sedet*

Faedans genarum purpuram.

(Camille : Que signifie cette fureur variée qui se répand sur le visage de la reine ? Tantôt la rougeur se livre sur le visage, s'approchant de l'image des flammes. Tantôt la pâleur mortelle siège sur les joues, enlaidissant leur pourpre.)

Dans *Maria Auxiliatrix*, Ismérie esquisse la fureur de son père qui affiche les signes déjà familiers : il grince des dents, profère des menaces, pâlit et ses yeux sont en flammes :

Kolczawa, *Maria Auxiliatrix* I,7

*Isméria : O quanta patris ira, quam sevus **furor** !*

***Frendet, minatur**, murmurat, diras vomit*

*Ab ore voces, **dentibus stridet**, micat*

***Ignibus utrumque lumen**, in nubes agit*

*Frontis serenum, **pallor insumit genas**,*

*Atque **truculentus** ore discurrit **furor**,*

Regnatque toto corpore. (...)

(Ismérie : O quelle est la colère de mon père, quel est sa farouche fureur ! Il grince des dents, menace, murmure, crache des mots effrayants, grince des dents, un feu pétille dans ses deux yeux, des nuages couvrent son front, la pâleur envahit ses joues et la fureur redoutable parcourt son visage et dompte tout son corps.)

Les mêmes images et parfois aussi les mêmes mots se répètent aussi dans le *Vindiciarum exemplar* où Gradillus s'épouvante de la colère de son maître : encore une fois les dents qui grincent, le tremblement et le frémissement.

Kolczawa, *Vindiciarum exemplar* I,7

*Gradillus : O quantus et non visus exercet **furor***

*Herile pectus ! **Spumat, infrendet, tumet**,*

***Fumat, minatur, murmurat, fremit, tremit**,*

Ipsasque Erynnas superat.

(Gradillus : O, quelle fureur jamais vue provoque le cœur du maître ! Il écume, grince des dents, est gonflé, en fumée, il menace, murmure, frémit, tremble, il surmonte même les Furies.)

On a pu constater que les images liées au feu, que ce soit la chaleur, la fumée ou les flammes, sont récurrentes chez Sénèque ainsi que chez Kolczawa. Elles touchent non seulement les parties visibles du corps, comme le décrivent les témoins de l'aspect extérieur, mais aussi les parties intérieures du corps qui sont censées cacher les passions - « *pectus* », « *medullae* ». Dans ces cas-là, ce sont les personnages passionnés eux-mêmes qui partagent leurs sentiments en utilisant ces expressions. Très souvent encore, les passions alternent et se succèdent assez vite comme dans la réplique d'Œdipe dans les *Phéniciennes* :

Sénèque, *Phéniciennes* 352

Oedipus : ***Tumet animus ira, fervet immensus dolor,***

Majusque quam quod casus et juvenum furor

Conatur aliquid cupio.

(Œdipe : Mon cœur est gonflé de rage, une immense rancœur bouillonne en moi et je désire un désastre plus grand et la fureur des jeunes gens.)

Clytemnestre dans *Agamemnon* dévoile ainsi son trouble en parlant des flammes dans son cœur :

Sénèque, *Agamemnon* 131-144

Clytaemnestra : *Majora cruciant quam ut moras possim pati ;*

Flammae medullas et cor exurunt meum,

Mistus dolori *subdidit stimulos* ***timor,***

Invidia *pulsat* ***pectus*** ; *hinc animum iugo*

Premat Cupido turpis et vinci vetat.

(Clytemnestre : Mes tortures sont trop violentes pour que je puisse souffrir de délais ; des flammes consomment mes moelles et mon cœur ; se mêlant au ressentiment la crainte a planté ses aiguillons ; la haine assaille ma poitrine et une passion honteuse presse mon âme de son joug et refuse de se laisser vaincre.)

Du côté des jésuites, on rencontre un exemple dans le corpus népomucène. L'empereur dans *Divus Joannes Martyr*, offensé par le futur saint, raconte son ressentiment exagéré à l'aide des images liées au feu et au cœur :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 121–123

Imperator : Ignescit ira et ossibus duris dolor

Fluctuat. Amarus crescit hic irae furor.

Cor fervet intus, rumpor aspectu impotens.

(L'empereur : La colère s'enflamme et la douleur flotte sur mes os durs. La fureur de la colère amère y grandit, mon cœur s'agite à l'intérieur, impuissant j'éclate de colère.)

De même, dans l'autre pièce népomucène, Philocosmus exprime les mêmes émotions par les métaphores du feu :

Rirenschopff, *Divus Joannes Nepomucenus* 368–369

Philocosmus : Pro quis per artus ignis irarum volat !

Rabie tumesco, totus in furias agor.

(Philocosmus : O quel feu de la colère vole par mes membres ! Je gonfle de rage, tout agité par la fureur.)

Et le même personnage continue en évoquant expressément son cœur en feu :

Rirenschopff, *Divus Joannes Nepomucenus* 375–380

Philocosmus : Pro quam molestis aestuat pectus rogis ! (...)

Aeternus iras pascet ultrices dolor.

(Philocosmus : O que mon cœur bouillonne en flammes pénibles, (...) la douleur éternelle nourrira la colère vengeresse.)

Toutes ces passions sont d'ailleurs engendrées par son partisan Eleutherius, blessé lui-même par la résistance d'Eusebius et de Jean. Au début de la scène, il se prépare à les inspirer à son maître Philocosmus :

Rirenschopff, *Divus Joannes Nepomucenus* 357

*Eleutherius : **Flamm**as furoris ut exerat pares meis.*

(Eleutherius : Pour qu'il montre des flammes de fureur ressemblant aux miennes.)

Un autre motif qui peut apparaître dans les représentations de la colère est la comparaison avec les animaux. La tirade déjà évoquée de Gradillus dans le *Vindiciarum exemplar* au sujet de la colère de son maître continue par une telle comparaison avec le lion et les tigres :

Kolczawa, *Vindiciarum exemplar* I,7

*Gradillus : (...) Haud unquam **Leo***

*Vulnere recenti saucius, **in iras ruit***

*Pares Tarando. Non ita **Hircanae** furunt*

*Foetu imminuto **tigr**ides : non sic **aper***

*Instructus **acri dente** nebrophonos rotat :*

Ut in furores impotens herus cadit.

(Gradillus : Un lion blessé récemment ne s'irrite pas autant que Tarandus. Les tigresses hyrcaniennes privées de leurs petits ne se déchaînent pas ainsi. Le sanglier muni de dents aiguës ne fait pas tourner les chiens autant que le maître impuissant tombe dans la fureur.)

Ce passage est visiblement inspiré par l'univers sénèqueien ; des extraits semblables se situent chez Sénèque à plusieurs endroits non seulement dans le *De ira*, mais aussi dans les tragédies. C'est bien sûr Médée qui est comparée par le chœur à une tigresse errante privée de ses petits :

Sénèque, *Médée* 863-869

*Chorus : Ut **tigris** orba gnatis,*

Cursu furente lustrat

Gangeticum nemus. Sic

Frenare nescit iras

Medea, non amores.

*Nunc **ira** amorque causam*

Iunxere : quid sequetur ?

(Le chœur : Comme une tigresse privée de ses petits, qui parcourt en une course furieuse les forêts du Gange. Médée ne sait mettre de frein ni à ses rages ni à ses amours : maintenant colère et amour ont fait cause commune ; quelle va être la suite ?)

Et Phèdre a également le droit à cette métaphore, renforcée par l'image du sanglier :

Sénèque, *Phèdre* 343–349

*Chorus : Et **mugitu** dant concepti*

***Signa furoris.** Tunc virgatas*

*India **tigres** decolor horret.*

Tunc vulnificos acuit dentes

***Aper** et toto est **spumeus** ore.*

Poeni quatiunt colla leones,

cum movit amor, (...).

(Le chœur : [Les cerfs peureux] révèlent en bramant la fureur qui les possède. Alors l'Indien basané redoute les tigres rayés ; alors le sanglier aiguise ses crocs meurtriers et écume de toute sa gueule ; les lions puniques secouent leurs crinières, quand l'Amour les a mis en action.)

Atrée dans *Thyeste* est opportunément comparé à un tigre affamé dans la description qu'effectue de lui le messager :

Sénèque, *Thyeste* 707–713

Nuntius : Jejuna silvis qualis in Gangeticis

*Inter juvencos **Tigris** erravit duos,*

Utriusque praedae cupida quo primos ferat

Incerta morsus ; flectit hoc rictus suos,

Illo reflectit et famem dubiam tenet.

Sic dirus Atreus** capita devota **impiae

*Speculatur **irae** (...)*

(Le messager : Comme, dans les forêts du Gange, un tigre affamé erre entre deux taureaux, dans son désir avide de l'une et l'autre proie, ne sachant où porter d'abord ses morsures, il tourne d'un côté sa gueule, puis la tourne de l'autre et tient sa fureur en suspens, ainsi le sinistre Atrée observe les êtres voués à sa rage impie.)

Œdipe furieux est, de son côté, rapproché d'un lion terrifiant :

Sénèque, *Œdipe* 919-924

*Nuntius : Qualis per arva Libycus **insanit leo**,*

*Fulvam **minaci fronte** concutiens jubam ;*

***Vultus furore torvus** atque **oculi truces**,*

***Gemitus** et altum **murmur** et gelidus fluit*

*Sudor per artus, **spumat** et **voluit minas***

Ac mersus alte magnus exundat dolor.

(Le messager : Tel le lion de Libye qui, à travers les campagnes, déchaîne son délire, en secouant d'un air menaçant sa crinière fauve, le visage tordu par la fureur et les yeux farouches, il pousse de plaintifs et profonds rugissements et sur ses membres prend son essor une sueur glacée, il écume, profère des menaces et une vaste douleur enfouie au plus profond déborde.)

Cependant, on constate un décalage dans l'emploi du champ lexical dérivé du verbe « *spumare* » chez Sénèque et chez Kolczawa. Tandis que le dramaturge romain s'en sert uniquement dans la description de l'animal comme tel (ou d'un autre élément naturel comme la mer), Kolczawa, n'hésite pas à l'utiliser directement pour l'être humain comme on l'a vu au début de la tirade de Gradillus dans le *Vindiciarum exemplar*, et de plus en tête d'une énumération de verbes d'actions (« *Spumat, infrendet, tumet, fumat, minatur, murmurat, fremit, tremit.* »). Même s'il s'agit d'un personnage furieux, l'auteur jésuite pousse ainsi la métaphore plus loin que Sénèque.

Dans le corpus népomucène, les animaux furieux trouvent leur place dans *Divus Joannes Nepomucenus* où ils servent à illustrer l'horreur qui serait pourtant toujours plus acceptable que les appâts de ce monde :

Rirenschopff, *Divus Joannes Nepomucenus* 489–492

(...) *Ah, potius velim*

Inter furentes tygridis certus necis,

Inter leonis horridos dentes premi,

Mundi fugaces quam eligam illecebras sequi.

(Ah, je préférerais être parmi les tigresses furieuses certain d'une mort proche, être pressé parmi les dents terrifiants des lions, plutôt que choisir de suivre les attrait éphémères de ce monde.)

Malgré les ressemblances lexicales, l'image a une visée tout à fait différente des précédentes, elle sert à démontrer les qualités du personnage. Les animaux furieux représentent le mal, le danger extrême qui est par leur intermédiaire relié à la colère. Rirenschopff utilise donc l'image terrifiante des animaux pour montrer la force de la foi de Jean Népomucène et de sa détermination à se consacrer à Dieu et à renoncer aux plaisirs terrestres, tout comme aux passions nocives.

Mais l'image qui mérite une attention particulière est celle tirée de *Thyeste* :

Sénèque, *Thyeste* 732–737

Nuntius : Silva jubatus qualis Armenia leo

In caede multa victor armento incubat ;

Cruore rictus madidus et pulsa fame

Non ponit iras, hinc et hinc tauros premens

Vitulis minatur, dente jam lasso piger :

Non aliter Atreus saevit atque ira tumet.

(Le messager : Tel, dans la forêt arménienne, le lion porte-crinière, en un multiple carnage, s'acharne victorieux sur le bétail (sa gueule est dégoulinante de sang et, s'il a chassé sa faim, il n'apaise pas sa rage : pressant ça et là les taureaux, il menace avec ardeur les veaux, même si sa dent est déjà lasse), de la même manière, Atrée déploie sa cruauté et se gonfle de rage.)

Ce dernier passage est particulièrement intéressant, car Engel le reprend littéralement dans *Franciscus Xaverius* et laisse Sénèque en personne déclamer ses propres vers, en réponse à un autre vers tiré de *Thyeste* (v. 504 : « *Cum spirat ira*

sanguinem, nescit tegi. »), prononcé à l'origine par Atrée qui décrit son impatience à se venger :

Engel, *Franciscus Xaverius* 366–374
Leo : Cum spirat ira sanguine, nescit tegi.
Seneca : Sylvae jubatus qualis Armeniae Leo
Jam caede multa victor armento incubat
Cruore rictus madidus, et pulsa fame
Non ponit iras hinc, et hinc Tauros premens
Vitulis minatur dente jam lasso piger,
Non aliter ardet ebrius Bacchi cliens,
Vinoque madidus turbidas rixas serit,
Et spumat iras gestibus, vultu, sono.

(Lorsque la rage respire du sang, elle ne sait pas se cacher. Tel, dans la forêt arménienne, le lion porte-crinière, en un multiple carnage, s'acharne victorieux sur le bétail (sa gueule est dégoulinante de sang et, s'il a chassé sa faim, il n'apaise pas sa rage : pressant çà et là les taureaux, il menace avec ardeur les veaux, même si sa dent est déjà lasse), de la même manière, le client de Bacchus brûle dans son ivresse, imprégné de vin sème le combat violent et écume de colère par ses gestes, par son visage et par sa voix.)

L'origine des deux citations dans le troisième et le quatrième actes, et non pas dans les chœurs, explique la présence du trimètre iambique dans un chœur où on attendrait plutôt un autre mètre. À première vue, la reprise est assez littérale avec des changements mineurs. Le premier vers (v. 366) est resté presque intact à la différence que l'ablatif « *sanguine* » remplace l'accusatif de Sénèque, ce qui est un changement négligeable (à supposer encore que le texte utilisé par Engel corresponde réellement à la leçon de l'édition lyonnaise). Dans les deux vers suivants (v. 367–368), les modifications ne sont pas plus significatives : « *silva Armenia* » passe de l'ablatif au génitif et « *in* » devient « *jam* » sans que cela apporte des changements à la signification des vers. De surcroît, les deux leçons sont confirmées par Zwierlein⁴¹⁹, il n'est donc pas sûr qu'il s'agisse d'une modification.

⁴¹⁹ Sénèque, *Tragoediae* (Zwierlein), p. 320.

Ensuite, trois vers ne changent pas du tout (v. 369–371) et le dernier vers cité de Sénèque (v. 372) est conservé jusqu'à l'apparition d'Atrée qui est – nécessairement – remplacé par Bacchus ou plutôt par son adepte ivre : « *ebrius Bacchi cliens* » ; au lieu d'Atrée, c'est un ivrogne qui déploie sa rage. Les deux vers suivants chez Engel (v. 373–374) sont signalés dans le manuscrit par les guillemets comme une citation mais, sauf erreur de ma part, ne sont plus tirés directement de Sénèque ; cependant, le dernier est très sénèqueien et pourrait facilement être du dramaturge romain, avec l'écume et la colère transparaissant par les gestes et le visage, employant en plus l'énumération asyndétique, procédé rhétorique sénèqueien par excellence comme on l'a déjà vu.

La substitution de Bacchus à Atrée mérite aussi l'attention à cause du parallèle entre la colère et l'ébriété dont il a déjà été question. Tout ce chœur de *Franciscus Xaverius* peut être, en effet, compris comme un avertissement contre l'ivresse, car Bacchus y transforme les hommes en bêtes à l'aide du vin. Un soldat transformé en lion prononce le premier vers (Leo sive Miles) alors que la suite est dite par Sénèque lui-même. Cette attribution est un peu problématique puisqu'il est difficile de savoir si le public, qui n'avait pas le texte avec les didascalies, pouvait identifier le personnage en tant que Sénèque⁴²⁰. Toutefois, le passage est tellement caractéristique que la possibilité de l'identification par les élèves et tous ceux qui connaissaient son œuvre semble très probable. Engel réussit donc ici à profiter du texte original pour mettre en garde contre la colère et l'ébriété – tout à fait en accord avec son modèle stoïcien, mais en renforçant son message et en y apportant une touche personnelle par le vers forgé selon Sénèque. Il exploite ainsi de manière démonstrative le parallèle avancé par Sénèque et repris plus tard par Kolczawa dans les lettres.

III.1.3.3 *Les mécanismes des passions*

Pour analyser les mécanismes auxquels sont soumises les passions, il faut commencer par leur origine. Si on s'intéresse à la fureur sous toutes ses formes, on constate que son déclencheur peut être l'inspiration divine, qu'il s'agisse de la folie

⁴²⁰ Le nom de Sénèque pouvait être indiqué dans le programme qui contenait d'habitude des synopsis de la pièce, mais ce document n'étant plus à disposition, il est impossible de déterminer avec certitude que son nom y figurait.

envoyée à Hercule par Junon ou de la fureur prophétique. Ces variantes partagent la caractéristique constitutive de toute la fureur (à savoir l'absence de la raison qu'elle remplace), et les mêmes signes extérieurs leur sont attribués. Le passage d'*Agamemnon* dans lequel le chœur décrit le comportement de Cassandre confirme que, malgré son origine différente, l'aspect de la fureur prophétique ne diffère pas des autres formes de cette passion :

Sénèque, *Agamemnon* 710–719

Chorus : Silet repente Phoebas et pallor genas

Creberque totum possidet corpus tremor ;

Stetere vittae, mollis horrescit coma,

Anhela corda murmure incluso fremunt,

Incerta nutant lumina et versi retro

Torquentur oculi, rursus immites rigent.

Nunc levat in auras altior solito caput

Graditurque celsa, nunc reluctantis parat

Reserare fauces, verba nunc clauso male

Custodit ore, Maenas impatiens Dei.

(Le chœur : Elle se tait soudain, la prêtresse de Phébus, la pâleur a envahi ses joues et un tremblement précipité son corps tout entier ; ses bandelettes se sont dressées, sa souple chevelure se hérissé, sa poitrine haletante bruit en un grondement étouffé ; ses yeux flottent incertains, ses pupilles révulsées se retournent pour se figer de nouveau, farouches. Tantôt elle lève la tête vers les cieux plus haut que d'habitude et marche fièrement, tantôt elle cherche à ouvrir sa gorge qui se rebelle, elle tente sans succès de retenir ses paroles en fermant la bouche, comme une Ménade qui résiste au dieu.)

Cependant, cette forme reste absente du corpus jésuite, elle peut donc être laissée de côté dans la présente thèse.

Si la fureur des personnages sénéquiens n'est pas envoyée par les dieux et représente plutôt la colère, elle est de manière avérée causée le plus souvent par la douleur provoquée par une injustice (ou du moins de qui est ressenti comme une injustice) : Médée est furieuse à cause du rejet de Jason et de sa précarité, Phèdre car elle a été repoussée par Hippolyte, Atrée a été privé de son pouvoir et doute de

sa paternité véritable. Ils ont tous une raison que le spectateur peut comprendre, il peut s'identifier à leur sentiment d'injustice ; ce n'est que la démesure de la réaction qui choque.

En revanche, les personnages furieux chez les jésuites ne peuvent pas attendre une telle indulgence de la part du public, leur indignation est en général tout simplement injustifiée. Les divinités païennes d'Engel peuvent encore être perçues comme des éléments presque comiques ou caricaturaux, mais l'empereur Wenceslas qui pousse un confesseur à trahir son devoir sacré ne peut rencontrer aucune compréhension de la part du public chrétien. Un changement intéressant par rapport à Sénèque est donc réalisé par Winkler dans *Divus Joannes Martyr* : l'injustice à l'origine de l'action tragique n'en est pas une de manière objective, compréhensible, du moins dans l'optique d'une personne juste. Le mobile peut être considéré comme une injustice uniquement par le souverain pervers qui se croit au-dessus des lois divines. Cela n'empêche néanmoins que le personnage ressente une certaine douleur, quoique pour des mauvaises raisons.

Le fait que la douleur soit à l'origine de la colère peut être annoncé explicitement. Du côté des jésuites, Kolczawa le fait dire à l'impératrice Marie de manière très claire :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,5

Maria : O si ! Sed animum concitat in iram dolor.

(Marie : O si ! Mais la douleur pousse l'âme à la colère.)

Ce vers fait penser à plusieurs passages de Sénèque ; d'abord l'interpellation de Phèdre par Thésée :

Sénèque, *Phèdre* 1156

Theseus : Quis te dolore percitam instigat furor ?

(Thésée : Quelle folie te pousse à cette explosion de douleur ?)

Il rappelle aussi les paroles d'Alcmène confrontée à la souffrance de son fils ; seulement dans ce cas précis, la douleur ne précède pas la fureur, elle y est assimilée :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 1407

Alcmena : Dolor iste furor est : (...).

(Alcmène : Une telle douleur est folie furieuse)

La douleur, elle aussi, peut avoir des sources différentes ; elle peut être provoquée par la haine persévérante à laquelle elle se mêle dans les paroles de Junon :

Sénèque, *Hercule furieux* 27–35

Juno : Non sic abibunt odia, vivaces aget

Violentus iras animus et saevus dolor

Aeterna bella pace sublata geret.

(Junon : Ma haine ne s'en ira pas ainsi ; mon cœur violent exprimera vigoureusement sa rage ; mon cruel ressentiment détruira la paix et amènera des guerres éternelles.)

Mais le plus souvent, elle est d'origine amoureuse, comme on l'a déjà constaté. Dans ce cas-là, les passions s'entremêlent, l'amour se transformant en colère et vice versa. Ce motif catullien⁴²¹ est très développé dans le passage de Kolczawa déjà cité dans notre examen des procédés rhétoriques, qui fait écho aux passages de *Phèdre* et de *Médée*⁴²² :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,1

Ardeo furore ; sed furor cadit : novos

Furoris ignes excito ; sed amor necat,

Alternaque parit jurgia et amor et furor.

Amor in furorem migrat, in amorem furor :

Ille cadit, iste surgit : hinc premit furor ;

Amor hinc furorem reprimat. Sternit furor ?

Amor levatur. Dejicit amor ? Se levat

Furor.

⁴²¹ Cf. Catulle, *Poésies* 85 : « *Odi et amo...* ».

⁴²² Voir les pages 108–109. La description du déchirement continue encore dans une dizaine de vers. Pour le texte intégral du monologue, voir l'annexe, p. 296.

(Je brûle de fureur, mais la fureur disparaît ; j'incite à nouveau les flammes de la fureur, mais l'amour les éteint, l'amour et la fureur provoquent des altercations à tour de rôle. L'amour se transforme en fureur, la fureur en amour. Celui-ci disparaît, celui-là surgit ; d'ici presse la fureur, de là-bas l'amour repousse la fureur. La fureur apaise ? L'amour s'affaiblit. L'amour est chassé ? La fureur se lève.)

On constate donc ici encore une fois que le *furor* et l'*ira* ne se distinguent pas systématiquement l'un de l'autre dans les pièces. Toutefois, le *furor* peut aussi indiquer la passion excessive d'origine amoureuse⁴²³ sans qu'elle soit nécessairement liée à la colère : tel est le cas des paroles d'Hippolyte dans *Phèdre* (v. 486⁴²⁴). Florence Dupont constate d'ailleurs diverses origines possibles de la fureur dans les tragédies : la colère, la douleur ou la peur⁴²⁵. Cette dernière origine, à savoir la peur, est confirmée, chez Sénèque, dans de nombreuses descriptions qui rappellent celles de la fureur dans ses manifestations physiques : les membres qui tremblent et le pas trébuchant. Thyeste décrit ainsi lui-même sa peur dans le dialogue avec son fils où il lui explique une crainte qu'il n'arrive pas encore à s'expliquer :

Sénèque, *Thyeste* 434–437

Thyestes : Causam timoris, ipse quam ignoro, exigis.

Nihil timendum video, sed timeo tamen.

*Placet ire, **pigris membra sed genibus labant***

Alioque, quam quo nitor abductus feror.

(Thyeste : Tu veux connaître la raison de ma crainte, quand je l'ignore moi-même. Je ne vois rien à craindre, mais pourtant je crains. Je veux marcher, mais mes genoux sont engourdis, mes membres chancellent et je suis emporté, entraîné vers un lieu autre que celui où tendent mes efforts.)

Quelques vers plus tôt dans la même scène, il décrit l'arrivée de la peur qui envahit son âme et freine son pas :

⁴²³ Voir p. 93.

⁴²⁴ « Non illum avarae mentis inflammat furor... » (« La folie d'un vouloir cupide n'embrase pas celui... »).

⁴²⁵ F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 87.

Sénèque, *Thyeste* 418–420

Thyestes : (...) nunc contra in metus

*Revolvor, **animus haeret** ac retro cupit*

*Corpus referre : moveo **nolentem gradum**.*

(Thyeste : Maintenant, au contraire, je reviens à mes terreurs : mon cœur se fige et désire ramener en arrière mon corps, je cherche à bouger un pied qui résiste.)

Dans les *Troyennes*, Ulysse en décrivant la mère malheureuse, Andromaque, déduit justement de son apparence qu'elle ressent de la peur et non pas seulement de la douleur :

Sénèque, *Troyennes* 613–618

*Ulixes : Scrutare matrem. **Maeret, illacrymat, gemit** ;*

*Et **huc et illuc anxios gressus refert***

Missasque voces aure sollicita excipit :

Magis haec timet, quam maeret.

(Ulysse : Observe la mère : elle est dans le chagrin, elle est en larmes, elle gémit ; mais, de tous côtés, elle porte des pas anxieux et les mots qu'on lui dit, elle les accueille d'une oreille inquiète ; elle éprouve plus de crainte que de chagrin.)

Andromaque le confirme indirectement en exposant son état quelques vers plus loin, reprenant l'image familière des membres qui tremblent :

Sénèque, *Troyennes* 623–624

*Andromacha : Reliquit animus membra, **quatiuntur, labant***

Torpetque vinctus frigido sanguis gelu.

(Andromaque : Mon âme a abandonné mes membres, ils s'agitent, ils chancellent et mon sang se fige, enchaîné par un froid de glace.)

En revanche, le feu qui accompagne la colère est ici remplacé par le froid, voire le gèle qui envahit le corps. Cela n'empêche néanmoins que d'autres phénomènes restent communs.

La mention des membres tremblant de peur revient également dans la tirade de Jocaste qui expose sa frayeur en regardant ses fils en guerre l'un contre l'autre :

Sénèque, *Phéniciennes* 530

Iocasta : **Membra quassantur metu.**

(Jocaste : Mes membres sont secoués par la crainte.)

Une peur similaire se révèle dans la réplique de la nourrice de Médée qui s'inquiète pour sa pupille :

Sénèque, *Médée* 670–672

Nutrix : **Pavet animus, horret, magna perniciēs adest.**

Immane quantum augescit et semet dolor

Accendit ipse vimque praeteritam integrat.

(La nourrice : Mon cœur est pris d'épouvante, d'horreur ; une grande calamité est sur nous. Horrible monstruosité ! Sa rancœur se fait plus intense, s'attise elle-même, retrouve toute son ancienne vigueur.)

Sans décrire les effets physiques, la nourrice se concentre surtout sur le sentiment qui envahit son âme. C'est plutôt ce type de constatation que l'on trouve dans le corpus jésuite, comme dans *Franciscus Xaverius* d'Engel où le Roi japonais évoque sa peur à propos d'un ennemi que doit affronter François-Xavier :

Engel, *Franciscus Xaverius* 1481

Rex : (...) *Perculit mentem pavor.*

(La peur secoua mon âme.)

Or, un cas particulier de la peur est celui qui est provoqué par la présence des fantômes⁴²⁶ même si les manifestations correspondent à celles de la peur en général, surtout les membres qui tremblent :

Sénèque, *Troyennes* 167, 181

Talthybius : **Pavet animus, artus horridus quassat tremor.**

(...) *Emicuit ingens umbra Thessalici ducis.*

⁴²⁶ Pour le phénomène des fantômes chez Sénèque, voir François LECERCLE, Françoise LAVOCAT (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*, Nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, consulté le 17 septembre 2018. URL : <http://books.openedition.org/pur/29960>. DOI : 10.4000/books.pur.29960 ; en particulier François Lecercle, « Avant-propos », p. 9–14.

(Talthybius : Mon cœur est saisi d'épouvante, un tremblement d'horreur secoue mes membres. (...) En surgit l'ombre énorme du chef thessalien.)

La description de l'ombre d'Achille dans les *Troyennes* se reflète dans les scènes de *Maria Imperatrix* qui décrivent l'ombre de Levindus :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* III,2

*Otto : Sed quis per **artus** serpit ac venas **pavor** ?*

*Quis corpus **horror** concutit ? Pro ! Quae meis*

*Oberrat oculis **umbra** ? (...)*

(Mais quelle peur se répand sur le corps et dans les veines ? Quelle horreur secoue le corps ? Ô ! Quels membres errent devant mes yeux ?)

Une fois la passion établie, divers moyens sont employés pour s'en débarrasser. On a déjà constaté que la passion ne peut pas être cachée. Selon Sénèque, cela est vrai pour la douleur (*Agamemnon*, v. 128 : « *Licet ipsa sileas, totus in vultu est dolor.* » ; « *Tu peux bien demeurer silencieuse, ton ressentiment est tout entier sur ton visage.* »), mais avant tout pour la colère. Dans le passage de *Franciscus Xaverius* (v. 366–374) étudié plus haut⁴²⁷, Engel reprend le vers affirmant que la colère ne peut pas être cachée (« *nescit tegi* ») qui est tout à fait en accord avec la position de Sénèque dans *De ira*. On retrouve cette idée également dans la description de l'affect de Phèdre (v. 363 : « *quamvis tegatur, proditur vultu furor* »). Toutefois, Engel reprend le vers de *Thyeste* sans rajouter la suite où Atrée constate qu'il faut pourtant essayer de la cacher :

Sénèque, *Thyeste* 504

Atræus : Cum spirat ira sanguinem, nescit tegi.

Tamen tegatur.

(Atrée : Lorsque la rage respire du sang, elle ne sait pas se cacher ; cachons-la pourtant.)

Cependant, cette volonté de cacher la colère ne témoigne pas de la sagesse recommandée par Sénèque mais de la perversité du personnage. De la même

⁴²⁷ Voir p. 134.

manière, le roi scélérat dans *Divus Joannes Martyr* arrive à cacher sa fureur et à masquer sa douleur dans l'intention de commettre un crime, comme en témoigne son courtisan :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 176–179

Aulicus : (...) tectus est Regis furor.

Novit tyrannus ora virtutum notis

Fingere doloris, novit et fandi modum,

Dum corde scelerum monstra polluto latent.

(La fureur du Roi est cachée. Le tyran arrive à masquer les marques de la douleur par celles des vertus, il connaît la manière de parler alors que dans son cœur taché se cachent des crimes horribles.)

Cette capacité de déformer la nature contribue à démontrer l'atrocité et le caractère dangereux du souverain dont la fureur fait partie des traits caractéristiques comme je l'étudierai dans le chapitre consacré à la figure du tyran.

La passion est donc visible et transparente ce qui pousse souvent d'autres personnages à tenter de raisonner le furieux, d'apaiser sa passion. Les échanges entre un personnage tyrannique et le héros feront l'objet du chapitre suivant parce que dans ce type de situation, les passions relèvent plus du domaine du pouvoir, ou plutôt du désir de pouvoir. En revanche, le pouvoir est moins en jeu quand c'est un ami, un égal, ou un servant fidèle et affectueux qui défend la raison. Typiquement, Sénèque oppose la nourrice à la femme passionnée, d'où l'appellation *domina-nutrix* utilisée par Heldmann⁴²⁸ pour ce type de scène. Mais elle n'implique pas uniquement les femmes : dans *Hercule furieux*, Thésée tente de raisonner le héros :

Sénèque, *Hercule furieux* 1277

Theseus : Virtute agendum est : Herculem irasci veta.

(Thésée : [Tu dois] mettre en action ta sublime vaillance : ne permets pas à Hercule de céder à la colère.)

⁴²⁸ Heldmann parle précisément de *Thyeste* 204-335, *Agamemnon* 125-309, *Médée* 150-178 et *Phèdre* 129-273 ; voir Konrad HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1974, p. 108 sq. Cf. aussi F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 172 ; Ch. Battistella, « La colère en scène », p. 66 et 67 ; pour la réalisation dans le théâtre élisabéthain, voir R. S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy*, p. 86.

Chez les jésuites, non seulement sa femme tente de raisonner le roi Wenceslas, mais aussi un courtisan dans *Divus Joannes Martyr* :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 327–329

Aulicus : Siste, Caesar, vindicem

Lentus manum. Theotistus imploro fidem.

Miserere ! Ego ipse pedibus advolvor tuis.

(Le courtisan : Arrête, empereur, ta main vengeresse impitoyable. Moi, Theotistus, j'implore ta bonne foi. Pitié ! Je me jette moi-même à tes pieds.)

De manière semblable, l'impératrice passionnée dans *Maria Imperatrix* est appelée, en vain, à la raison par des personnages masculins, alors que les courtisans essaient également de s'apaiser mutuellement, comme Berillus qui interpelle Batillus :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,4

Berillus : Fraena furorem.

(Freine ta fureur.)

Revenons vers les scènes *domina-nutrix* typiques de Sénèque. Les nourrices tentent de raisonner les personnages en colère et servent ainsi d'opposition aux femmes qui sont en proie aux passions. Les descriptions évoquées dans le cadre de la matérialisation des passions font partie de ces scènes, suivies habituellement d'une consolation et de conseils. Pour appeler les femmes à la raison, les nourrices tentent de les toucher, en passant par les émotions, en les appelant « mon enfant », « *alumna* ». On le constate dans *Phèdre* ainsi que dans *Médée* où les nourrices invitent les héroïnes à se calmer en les apostrophant ainsi :

Sénèque, *Phèdre* 255–257

*Nutrix : Moderare, **alumna**, mentis effrenae impetus,*

Animos coercere.

(La nourrice : Modère, toi que j'ai nourrie, les élans d'un vouloir qui n'a plus de frein, contiens les pulsions de ton cœur.)

Sénèque, *Médée* 380–392

Nutrix : Alumna, celerem quo rapis tectis pedem ?

Resiste et iras comprime ac retine impetum.

(La nourrice : Toi que j'ai nourrie, où vas-tu, de ce pas rapide, hors de ta demeure ? Arrête, réprime ta rage, contiens ton élan.)

Les tentatives de les toucher peuvent aussi passer par les rappels du temps passé ensemble, de l'amour porté au personnage dans le passé comme le fait la nourrice de Phèdre :

Sénèque, *Phèdre* 246–249

Nutrix : Per has senectae splendidas supplex comas,

Fessumque curis pectus et chara ubera

Precor, furorem siste teque ipsum adjuva.

Pars sanitatis, velle sanari fuit.

(La nourrice : Je te supplie, je te conjure par ces cheveux que fait resplendir la vieillesse, par ce cœur accablé de peines, ces mamelles qui te sont chères, mets un terme à cette folie furieuse, aide-toi toi-même. Vouloir se guérir, c'est être à moitié guéri.)

Ou encore, les nourrices rappellent aux femmes passionnées leur statut pour les ramener à la raison. D'habitude, elles le font au début de leur allocution en évoquant leur position dans la société⁴²⁹. La nourrice de Phèdre rappelle à sa pupille qu'elle est l'épouse de Thésée, celle de Clytemnestre qu'elle est reine des Grecs :

Sénèque, *Phèdre* 129

Nutrix : Thesea conjux, clara progenies Iovis.

(La nourrice : Épouse de Thésée, illustre progéniture de Jupiter.)

Sénèque, *Agamemnon* 125

Nutrix : Regina Danaum et inclytum Ledaë genus.

(La nourrice : Reine de Danaens et illustre postérité de Lédæ.)

⁴²⁹ Cf. F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 172.

Ces apostrophes résonnent chez Kolczawa où le courtisan faisant face à l'impératrice furieuse l'appelle « *Augusta* ». Toutefois, cette appellation n'a pas tout à fait la même valeur, car elle relève surtout de la révérence due à la souveraine. De manière similaire, quand le courtisan dans *Divus Joannes Martyr* qualifie le roi de « *Caesar* » en lui adressant la parole, il n'a pas vraiment d'autre choix ne pouvant pas appeler son souverain par un simple prénom. Certes, ces antonomases chez Sénèque sont également, du moins en partie, usuelles, mais chez les auteurs jésuites, il est plus difficile d'y voir plus qu'une dénomination conventionnelle. En revanche, l'emploi d'une appellation quelconque renforce l'effet de l'énoncé prononcé par le personnage⁴³⁰.

Après des allocutions suivent des échanges qui emploient régulièrement des passages stichomythiques, caractéristiques de Sénèque qui seront étudiées plus en détail ultérieurement⁴³¹. On en trouve un exemple dans *Agamemnon* où la nourrice tente de raisonner Clytemnestre. Chaque réplique correspond à un vers, les affirmations et les questions étant alternées (de manière irrégulière), ce qui fait accélérer le rythme du dialogue :

Sénèque, *Agamemnon* 145–161

Nutrix : Caeca est temeritas quae petit casum ducem.

Clytaemnestra : Cui ultima est fortuna, quid dubiam timet ?

Nutrix : Tuta est latetque culpa, si pateris, tua.

Clytaemnestra : Perlucet omne regiae vitium domus.

Nutrix : Piget prioris et novum crimen struis ?

Clytaemnestra : Res est profecto stulta nequitiae modus.

Nutrix : Quod metuit auget qui scelus scelere obruit.

Clytaemnestra : Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est.

Nutrix : Extrema primo nemo temptavit loco.

Clytaemnestra : Capienda rebus in malis praeceps via est.

Nutrix : Ad te reflectat conjugii nomen sacrum.

⁴³⁰ Cf. le vocatif de sincérité et de garantie, voir Michal CTIBOR, « Pragmatic Functions of the Latin Vocative », dans C. Denizot, O. Spevak, *Pragmatic Approaches to Latin and Ancient Greek*, p. 45–62, ici p. 53–57.

⁴³¹ Pour ce procédé, voir aussi le passage consacré à la figure du tyran, p. 177.

Levindus : Quid possit haud digestus a Conso furor ?

Batillus : In funus hostem mittere.

Levindus : Furori potest

Caeco obviare facile prudentum labor.

Batillus : Non clara mentis lumina occaecat furor.

(Batillus : Bien plus, la raison impose de faire sortir la juste fureur. Levindus : Elle doit être montrée à son temps. B. : Je voudrais ce temps. L. : Pour que la fureur précipitée gêne ce temps. B. : Pour qu'elle se précipite vers la ruine et la mort de l'ennemi. L. : La fureur vengeresse subite n'est jamais très efficace. B. : Souvent, une main précipitée a nui plus qu'une main inactive. L. : Qu'a pu faire la fureur de Consus ? B. : Envoyer l'ennemi à mort. L. : L'effort des raisonnables peut facilement s'opposer à la fureur aveugle. B. : La fureur n'aveugle pas les yeux clairs de l'esprit.)

Dans les dialogues qui font partie de la scène *domina-nutrix*, on peut observer certaines images qui reviennent. Pour apaiser la personne, la métaphore des brides pour freiner est utilisée à plusieurs reprises. Chez Sénèque, c'est par exemple la nourrice qui tente ainsi de calmer Clytemnestre :

Sénèque, Agamemnon 203

Nutrix : Regina, frena temet et siste impetus.

(La nourrice : Reine, tiens-toi en bride, arrête tes élans.)

Dans *Médée*, c'est le chœur qui emploie cette expression pour faire comprendre que l'héroïne n'arrive pas à contrôler ses passions :

Sénèque, Médée 866–867

Chorus : Frenare nescit iras

Medea, non amores.

(Le chœur : Médée ne sait mettre de frein ni à ses rages ni à ses amours.)

Chez Kolczawa, on retrouve cette image à de nombreuses reprises, par exemple dans *Maria Imperatrix* ; seulement, elle ne concerne pas nécessairement

l'impératrice Marie elle-même, mais le courtisan Batillus qui est fâché contre elle à cause de son comportement méprisant. D'abord, c'est Berillus qui essaie de le calmer :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,4

Berillus : Fraena furorem.

(Contiens ta fureur.)

Ensuite, Levindus lui-même essaie de raisonner Batillus qui adresse de nombreuses insultes à l'impératrice :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,7

Levindus : Fraenum tuo

Injice furori. (...)

(Mets un frein à ta fureur.)

Mais cette image de brides peut servir aussi, au contraire, à construire une représentation de la liberté comme on le trouve dans la lutte pour l'âme du jeune Jean Népomucène :

Rirenschopff, *Divus Joannes Nepomucens* 479

*Venant*⁴³² : *Laxare fraena sensibus nobis licet.*

(Il est permis de lâcher la bride à nos sens.)

L'idée originale est ainsi renversée pour créer l'image de la tentation à laquelle le futur saint doit résister.

Les efforts des personnages raisonnables restent en général sans résultat ; c'est inévitable, car la passion – et la fureur avant tout – est nécessaire à l'action tragique⁴³³. La nourrice de Phèdre constate également qu'il n'y a pas d'espoir d'apaiser la fureur de sa pupille :

⁴³² Le nom du personnage n'est pas identifié, il s'agit sans doute d'un amateur de chasse.

⁴³³ Cf. F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 63.

Sénèque, *Phèdre* 360–361

Nutrix : Spes nulla tantum posse leniri malum,

Finisque flammis nullus insanis erit.

(La nourrice : Nul espoir qu'un si grand mal puisse s'adoucir, ces flammes démentes n'auront pas de fin.)

En revanche, la colère peut diminuer, d'elle-même ou grâce à l'influence des personnages raisonnables, ce qui mène généralement le personnage courroucé à une tentative de raviver la colère. Ce motif se répète régulièrement chez Sénèque et on le retrouve également chez Kolczawa : le passage déjà étudié⁴³⁴ qui sert de prologue à *Maria Imperatrix* (« *Joanna : Ardeo furore ; sed furor cadit : novos / Furoris ignes excito (...)* ») trahit son inspiration tirée de *Thyeste* :

Sénèque, *Thyeste* 250–254

Atræus : (...) Dira furiarum cohors

discorsque Erinnyes veniat et geminas faces

*Megæra quatiens : **non satis magno meum***

ardet furore pectus, impleri juvat

maiore monstro.

(Atrée : Que viennent la sinistre cohorte des Furies, l'Erinys qui engendre la discorde et Mégère secouant deux torches ; mon cœur ne brûle pas d'une fureur assez puissante ; mon plaisir est de le voir se remplir de plus grandes monstruosités.)

Ailleurs, deux procédés rhétoriques majeurs pour exprimer cette situation sont utilisés : les ordres exprimés par des impératifs ainsi que des subjonctifs, et les questions que le personnage s'adresse généralement à lui-même. Chez Sénèque, Médée s'exhorte à ignorer les lois divines et à exciter sa rage en employant les deux types d'ordres :

Sénèque, *Médée* 900–904

Medea : Fas omne cedat, abeat expulsus pudor.

Vindicta levis est, quam ferunt parvae manus.

⁴³⁴ Voir p. 108.

*Incumbe in iras teque languentem excita,
Penitusque veteres pectore ex imo impetus
Violentus hauri.*

(Médée : Que soit abolie toute loi divine, que soit chassée bien loin la conscience morale. Légère est la vengeance qu'on peut exécuter sans se salir les mains. Donne toute ton énergie à tes accès de rage, réveille-toi de tes langueurs et au plus profond de ton cœur va, de toute ta violence, puiser tes élans anciens.)

Du côté des auteurs jésuites, on retrouve le même principe dans le corpus népomucène : dans une image métaphorique, l'empereur appelle les tigres en tant que symbole, on l'a vu⁴³⁵, d'une passion effrénée, pour qu'ils l'aident à renforcer sa férocité :

*Winkler, Divus Joannes Martyr 343–344
Imperator : Adeste tygres, aliquid hinc dirae fluat
Feritatis in me !*

(Venez, les tigres, tout ce qu'il y a de féroce en vous, que cela entre en moi !)

Dans un autre exemple de Sénèque, c'est encore Médée qui rallume sa fureur à l'aide des impératifs et des subjonctifs adressés à sa colère elle-même :

*Sénèque, Médée 51–54
Medea : Accingere ira teque in exitium para
Furore toto : paria narrentur tua
Repudia thalamis : quo virum linques modo ?
Hoc quo secuta es. Rumpe jam segnes moras.*

(Médée : Arme-toi de rage ; prépare-toi à exterminer avec toute ta fureur. Que sur ta répudiation on fasse pareils récits que sur tes noces : comment quitteras-tu ton mari ? Comme tu l'as suivi. Romps désormais mollesse et attermoiements.)

Ce passage trouve un écho dans deux passages de *Catharina* d'Engel. D'abord, c'est l'emploi des verbes « *rumpo* » et « *erumpo* » qui fait penser à

⁴³⁵ Voir p. 134.

Sénèque dans la réplique de l'empereur Maximin qui ravive sa fureur envers Catherine :

Engel, *Catharina* 789–791

Maximinus : Erumpe flamma pectoris, laxa viam

Justi furoris, virginis linguam et caput

Compesce ferro.

(Maximinus : Décharge la flamme de son cœur, relâche la route pour la juste fureur, réprime la langue et la tête de la vierge par le glaive.)

Mais surtout, l'idée qu'il faut rejeter la faiblesse et la mollesse renvoie les paroles de Mars, indigné par le mépris de Catherine, à la réplique sénéquienne :

Engel, *Catharina* 749–754

Mars : Mars spretus audi, si quid ingeniti tibi

Superest furoris, turbidum emitte impetum,

Blandum esse in illam virginem, crimen putes,

Quam pertinacem reddit ingenium, et decor,

Procul hinc amantum pelle mollitiem furor,

Dissimula amorem, si quis in fibris fuit.

(Mars : J'ai entendu qu'on a méprisé Mars, s'il te reste de la fureur à l'intérieur, fais-la sortir. Pense que dans cette jeune fille, il y a un crime séduisant, qui rend le caractère persévérant, et la beauté. Rejette loin la faiblesse des amoureux, fureur, dissimule l'amour si jamais il y en a eu dans ton cœur.)

Les ordres sont, on l'a déjà constaté, accompagnés de questions rhétoriques dans lesquelles le personnage se demande pourquoi il n'est pas suffisamment en colère, pourquoi il attend ou hésite. Qu'il s'agisse d'ordres ou de questions, ils peuvent être introduits par le nom du personnage qui s'apostrophe lui-même, ainsi qu'on l'a vu précédemment dans la réplique de Mars chez Engel. Ce même procédé se trouve dans le monologue de Junon chez Sénèque :

Sénèque, *Hercule furieux* 108–109

Iuno : (...) nobis prius

insaniendum est : Iuno cur nondum furit ?

(Juno : c'est moi d'abord qui dois déraisonner : pourquoi Junon ne déploie-t-elle pas encore sa fureur ?)

Les questions sont souvent multipliées dans les monologues. Plusieurs questions se succèdent ainsi dans la tirade de Clytemnestre qui se donne du courage afin de réaliser le crime :

Sénèque, *Agamemnon* 192–198

Clytaemnestra : Accingere, anime : bella non levia apparas.

Scelus occupandum est. Pigra, quem expectas diem ?

Pelopea Phrygiae sceptrum dum teneant nurus ?

An te morantur virgines viduae domi

Patrique Orestes similis ? Horum te mala

Ventura moveant, turbo quis rerum imminet :

Quid, misera, cessas ? (...)

(Clytemnestre : Arme-toi, mon cœur, tu te prépares pour des combats qui n'ont rien d'aisé. Il faut prendre l'initiative du crime. Indolente, quel jour attends-tu ? Celui où des femmes phrygiennes tiendront le sceptre de Pélops ? Seraient-ce d'aventure les filles non encore mariées en cette maison qui te retiennent ou un Oreste, semblable à son père ? Pourraient t'émouvoir les malheurs futurs de ces êtres qui ont sur leurs têtes un tourbillon d'épreuves : pourquoi hésites-tu, malheureuse ?)

Ces passages peuvent également mentionner diverses passions qui peuvent se mélanger : soit elles s'opposent mutuellement, soit elles peuvent exister en parallèle et être aussi apaisées ensemble. Dans le cas d'Atrée, la peur diminue la fureur nécessaire à la réalisation de la vengeance, elle l'empêche, elle est donc en contradiction avec la passion majeure :

Sénèque, *Thyeste* 283–284

Atræus : (...) anime, quid rursus times

et ante rem subsidis ? Audendum est, age.

(Atrée : Mon cœur, pourquoi te remets-tu à craindre et faiblis-tu avant d'agir ? Il faut oser, passe à l'acte.)

En revanche, la douleur dans la réplique de Déjanire affecte l'héroïne de la même manière que la fureur, elles s'adoucissent en même temps, c'est pourquoi la femme passionnée essaie de les raviver ensemble :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 307–311

Deianira : Quid hoc ? Recedit animus et ponit minas.

Jam cessit ira. Quid miser langues dolor ?

Perdis furorem ? Conjugis sanctae fidem

Mihi reddis iterum ? Quid vetas flammis ali ?

Quid frangis ignes ? Hunc mihi serva impetum.

(Déjanire : Qu'est-ce ? Ma colère recule et abandonne ses menaces ; déjà ma rage cesse – pourquoi languis-tu, misérable ressentiment ? Tu perds ta fureur, tu me rends la fidélité d'une épouse vertueuse. Pourquoi empêches-tu mes flammes de se nourrir ? Pourquoi brises-tu mes feux ? Conserve-moi cet élan.)

Même dans cet exemple, la douleur est donc accompagnée de la colère qui est la plus fréquente dans ces situations. De nombreux exemples tirés des tragédies montrent que ce procédé était cher à Sénèque, surtout chez les femmes passionnées (quoique pas uniquement). Ainsi, Clytemnestre s'apostrophe elle-même de cette manière à plusieurs endroits :

Sénèque, *Agamemnon* 108–114

*Clytaemnestra : **Quid, segnis anime, tuta consilia expetis ?***

***Quid fluctuaris ?** Clausa jam melior via est.*

Licuit pudicos conjugis quondam toros

Et sceptrum casta juncta⁴³⁶ tutari fide.

Periere mores, ius, decus, pietas, fides

Et qui redire cum perit nescit pudor.

Da frena et omnem prona nequitiam incita.

(Clytemnestre : Pourquoi, cœur mou, recherches-tu un parti sûr ? Pourquoi ce flottement ? La voie la meilleure est désormais barrée. Il eût été jadis possible de maintenir pur ton lit d'épouse et de garder le sceptre privé de son maître avec une chaste fidélité ; mais ont disparu morale, droit, honneur, affection,

⁴³⁶ Chaum. : vidua.

fidélité et celle qui ne peut jamais revenir lorsqu'elle a disparu, la conscience du devoir ; lâche la bride et penche-toi en avant pour donner son élan à toute perversité.)

Tout comme Clytemnestre, Médée s'interpelle indirectement en s'adressant à son âme. Elle s'exhorte à l'aide de questions à plusieurs reprises, surtout quand elle cherche le courage de tuer ses propres enfants :

Sénèque, *Médée* 895

Medea : Quid, anime, cessas ? Sequere felicem impetum.

(Médée : Pourquoi hésites-tu, mon cœur, suis un heureux élan.)

Après l'arrivée de Jason, malgré toute sa fureur, elle hésite quand même à nouveau :

Sénèque, *Médée* 988-989

Medea : Quid nunc moraris, anime ? Quid dubitas ? Potens

Jam cecidit ira ?

(Médée : Pourquoi maintenant tarder, mon âme ? Pourquoi hésiter ? La rage qui te possède est désormais tombée ?)

On voit que ces exhortations comprennent souvent un lexique lié au retard : « *moror* », « *morae* » :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 10

Hercules : (...) Quid tamen nectis moras ?

(Hercule : Pourquoi accumules-tu néanmoins les retards ?)

L'expression « *moras nectere* » revient également souvent chez Engel, par exemple dans la plainte de Cupidon vaincu :

Engel, *Catharina* 735

Cupido : (...) Necto cur victus moras ?

(Cupidon : Pourquoi, vaincu, accumule-je les retards ?)

On a déjà pu constater qu'une autre expression associée à l'hésitation revient régulièrement : « *quid cessas* » (*Médée* 895) ou du moins la question contenant le verbe « *cessas* » (*Agamemnon* 198). On la retrouve souvent chez Sénèque (dans sept tragédies) ainsi que chez Engel. Cependant, chez l'auteur jésuite, elle est utilisée pour raviver la colère d'un autre personnage que celui qui la prononce, car les « méchants », Cupidon, Hymen et la Fortune, qui prennent la place du personnage furieux, sont plus nombreux et peuvent s'inciter mutuellement, de la même manière que les péchés personnifiés dans *Franciscus Xaverius*. Ainsi, Hymen encourage la Fortune à persister dans sa rage :

Engel, *Catharina* 669

*Hymen : **Fortuna cessas** ? Orbitam impelle ocyus.*

(Hymen : Hésites-tu, Fortune ? Pousse la roue plus vite.)

Cupidon poursuit les exhortations et apostrophe la déesse en utilisant le même verbe quelques vers plus tard :

Engel, *Catharina* 673

*Cupido : **Quid Diva cessas** ? Sequere nativum impetum.*

(Cupidon : Pourquoi hésites-tu, divine ? Suis l'élan naturel.)

Et ensuite, Hymen reprend le relais en répétant l'expression :

Engel, *Catharina* 684

*Hymen : **Fortuna cessas** ? Laxius circum incita,*

(Hésites-tu, Fortune ? Pousse le cercle plus largement.)

Un certain écho se fait sentir également dans *Franciscus Xaverius* où se disputent les vices qui règnent encore en Orient :

Engel, *Franciscus Xaverius* 179

*Allecto : Quid **cessas** Soror ?*

(Allecto : Pourquoi hésites-tu, ma sœur ?)

Cette situation où plusieurs personnages en colère s'encouragent mutuellement est rare chez Sénèque. Ses personnages furieux sont en général

seuls dans leur rage alors que les autres essaient plutôt de les raisonner. Toutefois, dans *Agamemnon*, Clytemnestre appelle Égisthe à réaliser le *nefas* qu'elle commet elle-même à la fin :

Sénèque, *Agamemnon* 986–987

Clytaemnestra : Aegisthe, cessas impium ferro caput

Demetere ?

(Clytemnestre : Egisthe, hésites-tu à trancher avec le glaive une tête impie ?)

Et réciproquement, quand la raison commence à regagner Clytemnestre, Égisthe la fait revenir à leur projet criminel. Cette fois-ci, le verbe « *cessare* » est remplacé par un autre mot sémantiquement proche, « *stupere* » :

Sénèque, *Agamemnon* 237–245

Aegisthus : Sed quid trementes circuit pallor genas

Jacensque vultu languido obtutus stupet ?

Clytaemnestra : Amor jugalis vincit ac flectit retro.

Remeemus illuc, unde non decuit prius

Abire ; sed nunc casta repetatur fides,

Nam sera numquam est ad bonos mores via.

Quem paenitet peccasse, poenae est innocens.

Aegisthus : Quo raperis amens ? Credis aut speras tibi

Agamemnonis fidele conjugium ?

(Égisthe : Mais pourquoi la pâleur se répand-elle sur ces joues tremblantes et ce regard abattu reste-t-il interdit dans ce visage inerte ? Clytemnestre : L'amour conjugal l'emporte et me ramène en arrière. Revenons là d'où il n'aurait pas fallu nous éloigner auparavant ; mais à présent, que la chaste fidélité soit de retour, car il n'est jamais trop tard pour suivre la voie de la morale : qui se repent de la faute commise est innocent. Égisthe : Où te laisses-tu emporter, démente ? Crois-tu ou espères-tu qu'Agamemnon sera pour toi un époux fidèle ?)

Ce type d'exhortation rappelle la rage de Déjanire dans l'*Hercule sur l'Oeta* qui invite Junon à se servir d'elle-même et de sa fureur pour se débarrasser enfin

d'Hercule, en affirmant que sa colère est suffisante pour le détruire. On y retrouve à nouveau le verbe « *cessare* » :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 271–274

Deianira : (...) Perdere Alciden potes :

Perfer manus quocumque ; quid cessas, Dea ?

Utere furente ! Quod jubes fiat nefas.

Reperi, quid haeres ? Ipsa jam cesses licet,

Haec ira satis est.

(Déjanire : Tu peux perdre Alcide : porte mes mains où tu voudras ; pourquoi tardes-tu, déesse ? Sers-toi d'une furie ! Quelle action monstrueuse m'ordonnes-tu d'accomplir ? Trouve-la, pourquoi hésites-tu ? Toi-même, tu peux désormais rester en repos, ma rage suffit.)

On a pu voir que, chez Engel ainsi que chez Sénèque, le verbe « *cesso* » réapparaît régulièrement dans ces questions qui sont en réalité des incitations passionnées ayant pour but un crime. Or, chez le dramaturge romain, on retrouve aussi des cas particuliers où ce verbe est utilisé par les personnages désespérés qui cherchent la solution dans la mort et demandent ainsi l'achèvement de leur douleur. Hécube dans les *Troyennes* tente de persuader Pyrrhus de la tuer pour qu'elle ne souffre plus :

Sénèque, *Troyennes* 999–1002

Hecuba : Sed incitato Pyrrhus accurrit gradu

Vultuque torvo. Pyrrhe, quid cessas ? Age,

Reclude ferro pectus et Achillis tui

Conjunge soceros.

(Hécube : Mais Pyrrhus accourt d'un pas précipité, le regard torve. Pyrrhus, pourquoi hésites-tu ? Allons, ouvre avec ton fer ma poitrine et unis les beaux-parents de ton Achille.)

Et Hercule essaie de raviver sa fureur pour pouvoir se tuer lui-même après avoir tué sa famille :

Sénèque, *Hercule furieux* 1283–1284

Hercules : Ignave cessas fortis in pueros modo

Pavidamque matrem ?

(Hercule : Lâche, tu n'agis pas, vaillant seulement contre des enfants et des mères apeurées ?)

Dans le même but, Alcide exhorte la rage de Junon au moment où la souffrance devient insoutenable :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 1323

Hercules : (...) Nunc tuus cessat dolor ?

Nunc odia ponis ?

(Hercule : Maintenant ton ressentiment cesse ? Maintenant tu abandonnes tes haines ?)

Une telle situation est, bien entendu, impossible dans le théâtre jésuite parce que le suicide serait un péché mortel selon la doctrine chrétienne. De surcroît, les vrais héros, c'est-à-dire les futurs saints, accueillent les souffrances en tant qu'épreuves qui leur permettent de montrer leur foi et leur dévouement.

Il reste une dernière situation à énumérer, parmi les tentatives pour calmer ou au contraire raviver la passion : certains personnages trouvent qu'ils souffrent, car leur colère est ravivée par un autre, et s'en plaignent. Ainsi, Clytemnestre dans un moment où elle se ressaisit demande à Égisthe pourquoi il ranime sa fureur :

Sénèque, *Agamemnon* 260

Clytaemnestra : Aegisthe, quid me rursus in praeceps rapis ?

Iramque flammis jam residentem incitas ?

(Clytemnestre : Egisthe, pourquoi me pousses-tu de nouveau à l'abîme et cherches-tu à attiser de tes flammes une rage qui déjà s'apaisait ?)

La même situation se rencontre encore dans *Catharina* d'Engel où Cupidon se sent déjà suffisamment malheureux et demande à Hymen pourquoi il aggrave sa fureur :

Engel, *Catharina* 29

Cupido : Eccur furentes concitas ultra fibras ?

(Cupidon : Pourquoi excites-tu encore ma fureur ?)

Le dernier vers de Cupidon illustre en outre le cas où la passion est plutôt mixte : sa colère se mélange avec la douleur causée par le rejet de son pouvoir qui est inefficace en ce qui concerne Catherine. Son désespoir le mène ensuite à vouloir se venger, ce qui provoque la torture de la future sainte lors de vaines tentatives de la faire renoncer à Jésus.

Enfin, les conséquences de la colère ou de la passion accentuée à l'extrême sont *a priori* désastreuses chez Sénèque et bien connues : Médée tue ses propres enfants, Atrée amène Thyeste à manger les siens, Hercule tue sa famille, Phèdre cause la mort d'Hippolyte ; les effets néfastes des passions sont également explicitement décrits par Lycus dans *Hercule furieux* :

Sénèque, *Hercule furieux* 362–367

Lycus : Si aeterna semper odia mortales agant,

Nec coeptus umquam cedat ex animis furor,

Sed arma felix teneat, infelix paret,

Nihil relinquent bella ; tum vastis ager

Squalebit arvis, subdita tectis face

Altus sepultas obruet gentes cinis.

(Lycus : Si les mortels viennent à nourrir sans cesse des haines éternelles, si la fureur, une fois conçue, ne quitte jamais plus leurs cœurs, mais, victorieuse, garde ses armes et, vaincue, les prépare, les guerres ne laisseront rien subsister ; alors les champs seront en friches dans les campagnes dévastées, le feu sera mis aux maisons et des monceaux de cendres enseveliront sous eux les peuples.)

Chez les jésuites, les conséquences ne peuvent pas être considérées comme négatives de manière si catégorique. Certes, le courtisan Levindus dans *Maria Auxiliatrix* est tué à la suite de fausses accusations de l'impératrice, et Tarandus du *Vindiciarum exemplar* assassine son frère après l'avoir forcé à renoncer à la foi, ce

qui l'envoie en enfer – on ne peut pas imaginer une vengeance plus cruelle pour un chrétien. Mais il est difficile de qualifier de désastre la mort de Catherine provoquée directement par la colère de Cupidon et ses acolytes qui veulent se venger de son refus, car il s'agit d'une mort en martyre qui l'unit à jamais avec Jésus, une mort vivement acclamée par l'héroïne à plusieurs reprises. D'abord, l'empereur la menace de mort si elle ne renonce pas au Christ :

Engel, *Catharina* 801

Maximinus : Christum repudia, aut morere.

*Catharina : **Sic vivam Deo.***

(Maximin : Renonce au Christ ou tu mourras. Catherine : Ainsi, je vivrai pour Dieu.)

Ensuite, quand le garde arrive avec le glaive et que la menace de mort est donc imminente, elle l'encourage à continuer :

Engel, *Catharina* 807–809

Satelles : Catharina, ferrum hoc auferet Jesum tibi,

Numenque tollet.

*Catharina : **Tolle, conjuges magis,***

Hic paries obstat, quo minus Christo fruar.

(Garde : Catherine, ce glaive t'enlèvera Jésus, écartera Dieu. Catherine : écarte, tu nous uniras davantage. Cette muraille m'empêche de jouir de la présence du Christ.)

C'est aussi la position de Jean Népomucène qui, face à ses bourreaux furieux, accepte tout ce qui lui arrive avec le calme de son âme chrétienne, ce qui pourrait servir d'exemple de calme stoïque :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 480–485

*Joannes : **Amore excipio grande hoc tuum,***

*Caesar, **nefas.** O ! Fateor, emerui probra,*

Mereor catastas, vulnera, furores, neces ;

Modo Imperator vivat et vivat Deo !

Lubens feram omnia.

Imperator : *An mori potius tibi,*
Quam vivere placet ? Joannes : Vivere Deo praeplacet.

(Jean : Par amour j'accepte ton grand crime, empereur. O, j'avoue que j'ai mérité les atrocités, je mérite la torture, les blessures, la fureur, la mort. Que seul l'Empereur vive et qu'il vive pour Dieu ! Je subirai volontiers tout. Empereur : Tu préfères donc la mort à la vie ? Jean : Je préfère vivre pour Dieu.)

Dans les cas des martyrs, les tortionnaires réussissent à exécuter les futurs saints, mais leur victoire n'est qu'apparente. Les victimes présumées l'ont en réalité emporté, en gagant la vie éternelle. L'évaluation des effets de la colère est donc plus délicate chez les jésuites, d'autant plus qu'il ne s'agit pas toujours de tragédies dans le sens strict où la pièce se termine par une catastrophe : Ismeria dans *Maria auxiliatrix* qui décrit la rage de son père (voir plus haut⁴³⁷) ne subit aucune cruauté de sa part et réussit à sauver les prisonniers qui l'amènent à se convertir à la religion chrétienne ; ils finissent par partir en sécurité en Europe et la colère du calife ne provoque donc aucune catastrophe.

On pourrait encore objecter que l'effet des passions dans l'*Hercule sur l'Oeta* n'est pas négatif non plus puisque la pièce est conclue par l'apothéose du héros ; cependant, le développement qui mène vers cette fin rend la situation différente de celles des martyrs. Alors que les meurtriers des martyrs souhaitent leur mort, l'apothéose finale qui suit la mort d'Hercule n'est pas voulue par Déjanire, qui a été manipulée et trahie. La vraie conséquence de sa passion n'est pas la mort d'Hercule, mais sa souffrance, dont il est finalement libéré par l'apothéose qu'il a demandée au début de la pièce.

Pour conclure, les manifestations physiques de la colère sont présentes dans tout le corpus de textes jésuites étudiés : maintes fois chez Kolczawa, un peu moins souvent dans *Divus Joannes Martyr* où l'accent est mis davantage sur la parole et enfin, dans *Franciscus Xaverius* où le choeur, pour prévenir l'ivresse, recourt directement à une citation de Sénèque. Le lien entre la colère et l'ivresse qui se trouve déjà chez Sénèque est donc maintenu en partie mais renversé : au lieu de l'ivresse servant d'appui à l'explication de la nocivité de la colère, la colère

⁴³⁷ Voir p. 128.

permet de démontrer la nuisance de l'alcool. Dans certaines pièces, la fureur est moins représentée : c'est le cas de *Divus Joannes Nepomucenus* qui se concentre plus sur l'exemple positif du saint et de sa recherche de la voie vers Dieu. Les passions chez les jésuites peuvent aussi rester sans effets catastrophiques, car les fins des pièces ne sont pas toujours tragiques *stricto sensu*.

III.2 Les enjeux pédagogiques

En plus de la formation spirituelle en accord avec les préceptes de l'Église qui est soulignée dans la *Ratio studiorum*⁴³⁸, l'un des objectifs principaux de l'éducation jésuite était la préparation des élites à leur future vie et carrière⁴³⁹ ; tous les élèves étaient admissibles dans les collèges, certes, mais comme le remarque Howard Louthan⁴⁴⁰, dans le domaine de l'enseignement, les jésuites se concentraient surtout sur les classes privilégiées à la différence d'autres ordres, par exemple les piaristes qui travaillaient souvent dans de petites villes avec les enfants d'origine plus humble.

Les aspirations politiques faisaient sans doute partie des activités de la Compagnie, sans pour autant figurer dans ses documents officiels, tel que la *Ratio studiorum* pour les écoles. Le but de l'enseignement était d'abord religieux. Cela n'empêche que les pères des collèges jésuites, en tant que représentants du meilleur prestataire de l'éducation à l'époque, devaient être conscients de leur rôle primordial dans la formation de la société, y compris de ses classes dirigeantes. Comme le remarque J. Šotola⁴⁴¹ dans sa thèse sur l'interdiction de l'ordre en 1773 et ses conséquences, ils se rendaient bien compte de leur apport au bien public qui comprenait la diffusion des valeurs morales. Il n'est donc pas étonnant de constater – comme le fait aussi M. Jacková⁴⁴² – que le théâtre, qui était alors un moyen très important de l'éducation, mettait souvent en scène des personnages exemplaires dans le sens positif et négatif, et qu'il participait ainsi à la construction des idées que les futures personnalités se faisaient du monde et des relations dans la société. Cette approche n'est d'ailleurs pas si éloignée de celle de Sénèque qui s'est servi de son écriture pour éduquer le prince dans son rôle de précepteur de Néron. Il présente le modèle idéal dans son traité *De la clémence*, mais on peut

⁴³⁸ Cette disposition apparaissant dans tout le texte de la *Ratio studiorum* est mentionnée explicitement surtout dans les premiers paragraphes des parties adressées aux professeurs des classes : § 75, 129, 149, 207, 325–333, 466, 479–480 ; *Ratio studiorum*, p. 152. Cf. Marie-Madeleine COMPÈRE, *Du collège au lycée : 1500–1850, généalogie de l'enseignement secondaire français*, Paris, Gallimard, 1985, p. 63–70.

⁴³⁹ Louis CHÂTELLIER, « Les jésuites et l'ordre social », dans L. Giard, *Les jésuites à l'âge baroque*, p. 143–154.

⁴⁴⁰ H. Louthan, *Converting Bohemia*, p. 189.

⁴⁴¹ J. Šotola, *Zrušení jezuitského řádu*, p. 60.

⁴⁴² M. Jacková, « Otcové, synové, bratři a světci », p. 15.

facilement supposer que de nombreux exemples négatifs dans ses tragédies devaient avoir une visée dissuasive⁴⁴³.

Cette même intention peut être présumée dans les pièces scolaires de la Compagnie, inscrites dans le contexte de l'enseignement des élites. La mise en scène du tyran permet, en effet, de faire ressortir les défauts et par antithèse aussi les qualités des hommes au pouvoir. Je vais donc analyser la figure du tyran dans le corpus jésuite et son inspiration sénéquienne. Après avoir étudié ses traits caractéristiques et les appellations du tyran, je procèderai à l'examen du conflit avec un autre personnage, car la confrontation aux autres peut servir à instruire les élèves dans le domaine de la vie en société. Enfin, une attention particulière sera portée au personnage féminin ; étant donné la position particulière de la femme sur la scène jésuite, je terminerai ce chapitre par un point sur ce phénomène.

III.2.1 Le mauvais souverain – le personnage du tyran

La figure du tyran était un lieu commun fréquemment utilisé à l'époque de Sénèque⁴⁴⁴. Le tyran en tant que personnage littéraire est traditionnellement associé à certaines caractéristiques, à commencer par la cruauté et l'impiété qui lui permettent de commettre des crimes odieux. Florence de Caigny, en présentant le tyran romain par excellence, à savoir Néron, rappelle⁴⁴⁵ à juste titre qu'il ne s'agit pas de simple *scelus* mais de *nefas* à caractère sacrilège dont il a déjà été question dans le contexte des passions. Il n'est pas étonnant de constater, comme F. de Caigny le fait, qu'une figure de ce type était intéressante pour les dramaturges d'une période aussi sanglante que l'était le XVI^e siècle en France.

La situation des dramaturges jésuites des pays tchèques était néanmoins complètement différente de celle des auteurs français du XVI^e siècle qui pouvaient

⁴⁴³ Cf. Michael von ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur*, Bern – München, Saur Verlag, 1992, p. 945. Pour une opinion opposée, voir K. Heldmann, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, p. 177–184.

⁴⁴⁴ J. Fillion-Lahille, *Le De ira de Sénèque*, p. 252–253.

⁴⁴⁵ Florence de CAIGNY, « Les *Octavie* de Brisset (1589) et de Regnault (1599) : une lecture contemporaine de la tyrannie antique ? », dans D. Bjaï, S. Menegaldo, *Figure du tyran antique*, p. 233–256, p. 235–236. Cf. p. 24.

vouloir participer au débat sur le pouvoir royal⁴⁴⁶. Les jésuites tchèques faisaient bien partie de l'establishment officiel, leur rôle était donc de le soutenir et non pas de susciter des questions politiques. Il semble donc plausible de supposer que plutôt qu'un rôle politique dans ce sens, le personnage du tyran devait avoir un rôle éducatif (un contre-exemple de comportement à ne pas imiter) et surtout dramatique⁴⁴⁷. En utilisant une figure tyrannique, les auteurs s'inscrivaient dans un cadre traditionnel du contexte dramatique qui leur imposait certaines caractéristiques.

Le personnage du tyran constituait dès l'Antiquité « l'antithèse de l'homme sage et libre »⁴⁴⁸ et cette opposition devait convenir aux dramaturges jésuites, surtout dès qu'ils mettaient sur scène un martyr. Les qualités d'un personnage sont mises en valeur plus facilement en contraste avec un autre qui est négatif. Les scènes de leur affrontement réciproque sont ainsi nombreuses et procurent l'occasion de chercher des liens entre le modèle romain et les jésuites.

La figure du tyran ne passe pas inaperçue dans les poétiques jésuites : Masenius traite du personnage de tyran dans le chapitre consacré à l'*inventio* et à l'usage des expressions gnomiques ; après avoir expliqué que le nom de Néron peut servir d'appellation pour n'importe quel tyran, il cite plusieurs exemples de vers tirés de Sénèque⁴⁴⁹. Il semble donc probable que, pour les dramaturges jésuites, le lien entre la figure du tyran et le théâtre sénèqueien était bien établi.

III.2.1.1 *Les caractéristiques de tyran*

Diego Lanza dresse un beau portrait de la figure du tyran dans la littérature grecque de l'Antiquité⁴⁵⁰, que l'on peut parfaitement généraliser. Le tyran

⁴⁴⁶ Cf. p. 47.

⁴⁴⁷ Une hypothèse semblable est émise par Hana Voisine-Jechová à propos des sermons baroques tchèques qui ont selon elle « caractère éthique et poétique plutôt que celui d'une éloquence politique ». Voir Hana VOISINE-JECHOVÁ, « Théâtralité des sermons baroques », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 49–62, p. 51.

⁴⁴⁸ Diego LANZA, *Le tyran et son public*, Paris, Belin, 1997, p. 107. Cf. Laurence BOULÈGUE, Hélène CASANOVA-ROBIN, Carlos LÉVY, « Introduction », dans L. Boulègue et al., *Le Tyran et sa postérité*, p. 7–30 ; P. J. DAVIS, « Seneca's *Thyestes* and the Political Tradition in Roman Tragedy », dans G. W. M. Harrison, *Brill's Companion to Roman Tragedy*, p. 151–167 ; Charles FAVEZ, « Le roi et le tyran chez Sénèque », *Latomus* 44 (1960), p. 346–349.

⁴⁴⁹ J. Masenius, *Palaestra eloquentiae ligatae*, p. 236–240.

⁴⁵⁰ D. Lanza, *Le tyran et son public*, p. 59–62. Cf. François RIPOLL, « *Perfidus tyrannus* : le personnage d'Eétès dans les *Argonautiques* de Valérius Flaccus », *L'information littéraire* 55, 4, p. 3–10.

représenté est étroitement lié à son pouvoir qu'il désire, ce qui provoque généralement la peur. La peur qu'il suscite chez ses sujets mais aussi celle qu'il ressent lui-même, de la perte potentielle de son pouvoir ; D. Lanza appelle même cette dernière peur « la seconde nature du tyran »⁴⁵¹. Mais cette peur accompagnée de la crainte et des soupçons⁴⁵² se traduit généralement par la terreur que le souverain instaure pour garder son pouvoir ; et là, le tyran ne doit pas se laisser décourager de ses actes. Il a peur de perdre son empire, mais il ne doit pas craindre la haine de ses sujets. Sénèque illustre cette conception dans ses tragédies ; à plusieurs reprises, il laisse ses personnages décrire le désir du pouvoir. Dans les *Phéniciennes*, c'est d'abord Œdipe qui parle à sa fille Antigone au sujet de ses fils, en combat fratricide :

Sénèque, *Phéniciennes* 302

Oedipus : (...) regno pectus attonitum furit.

(Œdipe : Le cœur est égaré par la fureur du pouvoir royal.)

Ensuite, Jocaste s'adresse ainsi à l'un de ses fils, Polynice, dans une tentative de l'attendrir :

Sénèque, *Phéniciennes* 582–583

Iocaste : (...) Jam ferum et durum geris

Saevumque in iras pectus et nondum imperas ?

(Jocaste : Es-tu tellement sauvage, portes-tu un cœur dur et cruel à assouvir ses rages ?)

Dans *Thyeste*, Atrée attribue ce désir aussi à son frère, car dans son optique de tyran, il ne peut même pas imaginer que Thyeste puisse ne pas vouloir régner ; pour lui, le pouvoir est au-dessus de tout :

Sénèque, *Thyeste* 302–303

Atræus : (...) hinc vetus regni furor,

Illinc egestas tristis ac durus labor.

⁴⁵¹ D. Lanza, *Le tyran et son public*, p. 61. Cf. F. Ripoll, « *Perfidus tyrannus* », p. 3–4.

⁴⁵² D. Lanza, *Le tyran et son public*, p. 67.

(Atrée : D'un côté, sa vieille fureur de régner, de l'autre, un sombre dénûment et une dure souffrance.)

C'est aussi pour cette raison qu'il ne croit pas que les intentions de Thyeste sont pures quand celui-ci hésite à partager le règne.

Dans les *Phéniciennes* encore, le portrait du tyran se complète par le constat de la nécessité de la haine que le souverain doit accepter de la part de ses sujets ; l'amour est un obstacle qui l'empêche de régner comme il faut :

Sénèque, *Phéniciennes* 654–659

Eteocles : Regnare non vult, esse qui invisus timet :

Simul ista mundi conditor posuit Deus,

Odium atque regnum : regis et magni reor,

Odia ipsa premere : multa dominantem vetat

Amor suorum, plus in iratos licet.

Qui vult amari, languida regnat manu.

Jocasta : Invisa numquam imperia retinentur diu.

(Éteocle : Il n'a pas la volonté de régner celui qui craint d'être odieux. Dieu, ordonnateur du monde, a uni indissolublement haine et pouvoir royal : je crois que le rôle d'un grand roi est d'étouffer les haines elles-mêmes. L'amour des siens suscite bien des interdits à qui exerce l'autorité ; il a plus de licence contre ceux qui le haïssent. Quand on veut être aimé, on règne avec une poigne molle.)

Dans le corpus jésuite, cette idée se reflète dans la réplique du courtisan en dialogue avec l'impératrice Marie :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,2

Regnare nescit, odia qui vulgi pavet.

(Clearchus : Il n'a pas la volonté de régner celui qui craint la haine du peuple.)

Ces deux personnages dressent ensemble dans leurs dialogues un contre-exemple à ne pas imiter pour les élèves. Comme on a déjà vu dans le contexte des passions, on y trouve également d'autres caractéristiques que D. Lanza évoque

dans son portrait : le manque de contrôle de soi, la colère⁴⁵³, l'avidité ou l'envie⁴⁵⁴, l'impiété et le blasphème⁴⁵⁵. Pour Sénèque, la colère des souverains est particulièrement grave :

Sénèque, *Médée* 494

Jason : Gravis ira regum est semper.

(Jason : Terrible est toujours la colère des rois.)

F. Ripoll complète⁴⁵⁶ l'image du tyran sénèqueien par le fait qu'il arrive éventuellement à dissimuler ses passions. Comme nous l'avons déjà vu, cette capacité le rend particulièrement dangeureux et odieux dans les yeux de Sénèque pour qui la colère est impossible à cacher ; la possibilité d'y arriver est donc le signe d'un caractère dénaturé. Sa méchanceté peut néanmoins être visible, son visage étant souvent décrit comme farouche, *trux*, tout comme dans le cas de la fureur. Ainsi, Octavie décrit Néron qui s'approche avec l'air farouche, sa description est donc ici liée à un personnage concret :

Pseudo-Sénèque, *Octavie* 436–437

Seneca : Sed ecce gressu fertur attonito Nero

Trucique vultu ; quid ferat mente horreo.

(Sénèque : Mais voici que, le pas égaré, le visage farouche, s'avance Néron. Je me demande avec horreur quels desseins il porte en son esprit.)

Mais elle emploie la même expression aussi dans la réplique où il s'agit d'une certaine généralisation.

Pseudo-Sénèque, *Octavie* 108–110

Octavia : Mori juvabit, poena nam gravior nece est,

*Videre tumidos, et **truces** miserae mihi*

Vultus tyranni, jungere atque hosti oscula.

⁴⁵³ D. Lanza, *Le tyran et son public*, p. 62–64. Cf. F. Ripoll, « *Perfidus tyrannus* » p. 3.

⁴⁵⁴ D. Lanza, *Le tyran et son public*, p. 66.

⁴⁵⁵ D. Lanza, *Le tyran et son public*, p. 69.

⁴⁵⁶ Cf. F. Ripoll, « *Perfidus tyrannus* », p. 6.

(Octavie : J'aurai joie à mourir ; car c'est une torture plus lourde qu'être assassinée de voir le visage d'un tyran, bouffi d'orgueil et plein de cruauté envers ma misère, d'échanger des baisers avec un ennemi.)

Et elle n'est pas la seule à appliquer l'adjectif « *trux* » au tyran : Hercule fait de même en prononçant son vœu dans la prière adressée à Jupiter. Il souhaite que la terre soit dirigée par de bons et non pas par de mauvais rois farouches :

Sénèque, *Hercule furieux* 936–937

*Hercules : (...) Non saevi ac **truces***

*Regnent **tyranni** (...).*

(Hercule : Qu'on ne voie pas régner de tyrans cruels et farouches.)

L'adjectif « *trux* » fait partie intégrante de l'image du tyran également chez les auteurs jésuites. On retrouve cet « aspect farouche » dans le *Divus Joannes Martyr* où c'est l'empereur lui-même qui s'en sert pour menacer Jean :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 307–308

*Secreta pande, nisi **truces** jamjam eligas*

*Regis **minas**. (...)*

(Dévoile les secrets si tu ne préfères pas les menaces du roi.)

Et Engel aussi emploie cette expression modifiée légèrement dans son apostrophe des dieux protecteurs :

Engel, *Franciscus Xaverius* 135–138

Angelus Indiarum : Gangis Penates, Indiae sacri Lares,

***Trux**, quos **Tyrannis**, prodigus lethi furor,*

Nunc purpuratis Martyrum insertos choris

Transcripsit astris (...).

(Ange des Indes : Les pénates du Gange, les Lares sacrés de l'Inde, que la tyrannie farouche, la fureur de la mort, a maintenant transcrit dans les astres, insérés parmi les cortèges de martyrs vêtus de pourpre.)

Le côté farouche du tyran peut se dévoiler également par les actions cruelles qu'il commet : dans la réplique suivante, Lycus propose un raffinement

pervers des peines en répondant à Amphitryon qui lui demande de le laisser mourir en premier avant son fils, en faisant – en vain – appel à sa clémence :

Sénèque, *Hercule furieux* 511–513

Lycus : Qui morte cunctos luere supplicium jubet,

Nescit tyrannus esse : diversa irroga,

Miserum veta perire, felicem jube.

(Lycus : Condamner tout le monde à mort, c'est ne pas savoir être un tyran : inflige des peines opposées ; force le malheureux à vivre, l'heureux à mourir.)

Un autre défaut typique du tyran depuis l'Antiquité est la perfidie, ainsi que l'indifférence, voire le mépris⁴⁵⁷ vis-à-vis du peuple comme dans le cas d'Atrée dans *Thyeste* :

Sénèque, *Thyeste* 204–220

Servus : (...) Fama te populi nihil

Adversa terret ?

Atreus : Maximum hoc regni bonum est

Quod facta domini cogitur populus sui

Quam ferre, tam laudare.

Servus : Quos cogit metus

Laudare, eosdem reddit inimicos metus.

At qui favoris gloriam veri petit,

Animo magis, quam voce laudari volet.

Atreus : Laus vera et humili saepe contingit viro,

Non nisi potenti falsa. Quod nolunt velint.

Satelles : Rex velint honesta, nemo non eadem volet.

Atreus : Ubicunque tantum honesta dominanti licent,

Precario regnatur.

Satelles : Ubi non est pudor

Nec cura juris, sanctitas, pietas, fides,

Instabile regnum est.

Atreus : Sanctitas, pietas, fides

⁴⁵⁷ Cf. F. Ripoll, « *Perfidus tyrannus* », p. 5.

Privata bona sunt ; qua juvat reges eant.

Satelles : Nefas nocere vel malo fratri puta.

Atréus : Fas est in illum, quicquid in fratrem est nefas.

(Le courtisan : Le jugement hostile de ton peuple ne t'effraie pas du tout ?
Atrée : Le bien le plus précieux du pouvoir royal est de contraindre le peuple à endurer et, tout autant, à louer les actions de son maître. Le courtisan : Ceux que la terreur contraint aux louanges, la terreur nourrit aussi leur inimitié. Mais celui qui aspire à la gloire d'une vraie popularité voudra les louanges des cœurs plutôt que celles des voix. Atrée : L'éloge sincère, bien des fois même l'humble en connaît le bonheur, l'éloge hypocrite est l'apanage du puissant. Les gens doivent accepter de vouloir ce qu'ils ne veulent pas. Le courtisan : Que le roi veuille bien, tout le monde le voudra aussi. Atrée : Partout où seul le bien est permis à celui qui est le maître, son règne est précaire. Le courtisan : Là où il n'y a pas conscience, souci du droit, pureté, piété, loyauté, le pouvoir royal est instable. Atrée : Pureté, piété, loyauté sont des biens privés : les rois doivent aller au gré de leur bon plaisir. Le courtisan : Songe que c'est un sacrilège de porter tort à un frère, même méchant. Atrée : Est loi sacrée envers un tel être tout ce qui est sacrilège envers un frère.)

Dans ce passage, le dialogue avec le courtisan permet à Atrée d'expliquer que le peuple est obligé de respecter et de louer son maître et que la peur peut être un outil utile, la sincérité n'étant pas importante. Le courtisan, en revanche, lui oppose l'image du bon roi qui doit être vertueux. Atrée est toutefois consistant : il considère que la gentillesse, la mollesse est un défaut pour le souverain :

Sénèque, *Thyeste* 176–180

Atréus : Ignave, iners, enervis et (quod maximum

Probrum tyranno rebus in summis reor)

Inulte, post tot scelera, post fratris dolos

Fasque omne ruptum, questibus vanis agis,

Iras. (...)

(Atrée : Mou, inerte, sans nerfs et, ce que je considère comme le plus grave pour un tyran au faite de la puissance, sans vengeance, après tant de crimes, après les

perfidies de ton frère, la rupture de toute loi sacrée, tu dépenses ta rage en de vaines plaintes ?)

Il doit donc être cruel et sans égards par principe. De même que la figure du tyran peut accumuler tous les défauts de caractère possibles, elle peut réaliser également tous les crimes, y compris les plus odieux comme l'infanticide. Ce motif est courant dans la famille de Tantale représenté chez Sénèque encore une fois dans *Thyeste*. Imité dans la tradition sénéquienne par exemple par Albertino Mussato dans son *Écerinis*⁴⁵⁸, il reste cependant absent du corpus jésuite étudié dans ce travail, sans doute parce qu'il s'agit d'un sujet qui ne convient pas à l'éducation de jeunes garçons.

En revanche, l'égoïsme et la faiblesse morale du tyran se manifestent aussi dans d'autres « moyens de combat » lâches et injustes comme le dénigrement⁴⁵⁹ des prouesses du héros ainsi que l'effort de soumettre une femme au joug conjugal par force, souvent dans un contexte pervers ; ces deux défauts sont présents par exemple dans *Hercule furieux* chez Lycus qui dénigre Hercule tout en forçant Mégare à l'épouser alors qu'il est responsable de la mort de sa famille dans une scène qui sera étudiée dans la suite.

Toutes ces caractéristiques négatives opposent le tyran au bon roi qui fait preuve des qualités semblables chez Sénèque et les jésuites : Sénèque dans son traité *De clementia* met l'accent sur sa clémence⁴⁶⁰ et il le prononce aussi en tant que personnage dans *l'Octavie* :

Pseudo-Sénèque, *Octavie* 442–459

Seneca : Magnum timoris remedium clementia est.

(...) Nero : Jussisque nostris pareant. Sen. : Justa impera.

(Sénèque : Le grand remède à la crainte est la clémence. (...) Néron : Qu'ils obéissent à mes ordres. Sénèque : Donne des ordres justes...)

⁴⁵⁸ Cf. p. 21.

⁴⁵⁹ Cf. F. Ripoll, « *Perfidus tyrannus* », p. 8.

⁴⁶⁰ Jean-Baptiste GOURINAT, *Le stoïcisme*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2017, p. 95.

Pour les jésuites, le bon souverain doit être juste⁴⁶¹ et modeste, mesuré et moral⁴⁶². Malgré le machiavélisme et son modèle du prince sans scrupule qui marqua l'époque moderne, comme le note Robert Bireley⁴⁶³, les jésuites refusaient généralement cette conception qui n'avait certainement pas d'influence sur les activités scolaires⁴⁶⁴.

Les appellations peuvent néanmoins être trompeuses ; certaines utilisations de ce mot montrent qu'il peut être employé en tant qu'une invective, mais sans que cette accusation soit juste. Pyrrhus appelle ainsi Agamemnon dans les *Troyennes* alors que c'est lui-même qui correspond mieux aux caractéristiques du tyran.

Sénèque, *Troyennes* 301–304

Pyrrhus : O tumide, rerum dum secundarum status

Extollit animos, timide, cum increpuit metus,

Regum tyranne ! Jamne flammatum geris

Amore solito⁴⁶⁵ pectus ac Veneris novae ?

(Pyrrhus : Être bouffi d'arrogance, tant que la prospérité exalte ton orgueil, tout peureux, au moindre bruit inquiétant, tyran des rois ! As-tu le cœur enflammé d'une passion soudaine pour une nouvelle beauté ?)

⁴⁶¹ M. Jacková « Otcové, synové, bratři a svěťci », p. 16.

⁴⁶² K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 141 ; Cf. aussi Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, « Svatováclavská legenda jako exemplum o vlivu výchovy [La légende de saint Wenceslas comme un exemple de l'influence de l'éducation] », dans J. Mikulec, M. Polívka, *Per saecula ad tempora nostra*, p. 607–615; Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, « Das Bild des Herrschers auf der Jesuitenbühne », dans P. Cemus, *Bohemia Jesuitica*, p. 925–934.

⁴⁶³ Robert BIRELEY, « Les jésuites et la conduite de l'état baroque », dans L. Giard, *Les jésuites à l'âge baroque*, p. 229–242, surtout p. 229–231.

⁴⁶⁴ Pour la pensée politique des jésuites, voir Harro HÖPFL, *Jesuit Political Thought. The Society of Jesus and the State, c. 1540–1630*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 ; Robert BIRELEY, *Religion and Politics in the Age of the Counterreformation: Emperor Ferdinand II, William Lamormaini, SJ, and the Formation of Imperial Policy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1981 ; Robert BIRELEY, *Ferdinand II, The Counter-Reformation Emperor, 1578–1637*, New York, Cambridge University Press, 2014 ; Robert BIRELEY, *The Jesuits and the Thirty Years War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ; Harald E. BRAUN, *Jesuits as Counsellors in the Early Modern World*, Brill, 2017 ; Harald E. BRAUN, *Juan de Mariana and Early Modern Spanish Political Thought*, London – New York, Routledge, 2007.

⁴⁶⁵ Chaum. : subitō.

En revanche, la situation opposée est également possible, à savoir l'attribution de la clémence à un tyran. Chez les jésuites, un courtisan le fait en appelant l'empereur Wenceslas :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 400–403

Aulicus : Pare, Imperator magne, verbo : est insolens

In te Joannis crimen, audax est nimis

Isthic Sacerdos, quod tuam curet nihil

Clementiam. *O Rex ! Vindica tantum nefas,*

Non leviter est hic laesa Majestas tua.

(Le courtisan : Écoute mes paroles, grand empereur. Le crime de Jean vis-à-vis de toi est sans mesure, il est trop audacieux, ce prêtre, car il ne se soucie point de ta clémence. Ô roi ! Punis un tel sacrilège, ta majesté est gravement offensée ici.)

Le courtisan encourage le souverain à punir Jean qui méprise sa clémence ; pourtant, l'empereur n'a fait preuve d'aucune vertu.

III.2.1.2 *Le conflit avec un autre personnage*

Comme nous l'avons déjà vu⁴⁶⁶, dans la continuation du théâtre de l'envie répandu au XVII^e siècle en France s'inscrivent de nombreuses pièces opposant un roi tyrannique à deux types de personnages : un courtisan ou la femme amoureuse et jalouse. S. Berrégard porte son attention⁴⁶⁷ même à la scène type composée de trois personnages : le roi, le jaloux (courtisan ou femme amoureuse) et le favori fidèle.

Le conflit avec le personnage féminin sera traité à part, commençons donc par l'opposition à un courtisan ou un autre personnage masculin, des exemples en sont nombreux : du côté des jésuites, c'est bien sûr Jean Népomucène lui-même qui affronte l'empereur tyrannique dans *Divus Joannes Martyr*. Chez Sénèque, le

⁴⁶⁶ Voir p. 69.

⁴⁶⁷ S. Berrégard, « La figure de l'innocent », p. 275.

dialogue de Néron⁴⁶⁸ avec Sénèque dans *Octavie*, celui de Lycus et d'Amphitryon dans *Hercule furieux* ou de Pyrrhus et d'Agamemnon dans les *Troyennes* :

Sénèque, *Troyennes* 327–336

Pyrrhus : *Est regis alti **spiritum regi** dare.*

Agamemnon : *Cur dextra **regi spiritum** eripuit tua ?*

Pyrrhus : *Mortem **misericors** saepe pro vita dabit.*

Agamemnon : *At nunc **misericors** virginem busto petis.*

Pyrrhus : *Jamne immolari virgines credis nefas ?*

Agamemnon : *Praeferre patriam liberis regem decet.*

Pyrrhus : ***Lex** nulla capto parcit aut poenam **impedit**.*

Agamemnon : *Quod **non vetat lex**, hoc vetat fieri pudor.*

Pyrrhus : *Quodcumque **libuit** facere victori **licet**.*

Agamemnon : *Minimum **decet libere** cui multum **licet**.*

(Pyrrhus : Un grand roi doit accorder la vie à un roi. Agamemnon : Pourquoi ta main a-t-elle arraché la vie à un roi ? Pyr. : Bien des fois, par compassion, on donnera la mort au lieu de la vie. Ag. : Et à présent, par compassion, tu demandes une vierge pour le bûcher ? Pyr. : Est-ce qu'aujourd'hui tu considères comme un acte impie d'immoler des vierges ? Ag. : La règle veut qu'un roi préfère sa patrie à ses enfants. Pyr. : Aucune loi n'épargne un captif ou interdit son châtement. Ag. : Des actes que la loi n'interdit pas, la conscience morale interdit de les commettre. Pyr. : Il est permis à un vainqueur d'agir au gré de tous ses désirs. Ag. : Qui a beaucoup de pouvoir doit avoir le moins de désirs.)

Ce dernier dialogue montre un passage stichomythique typique de Sénèque ; les couples de vers sont toujours reliés, le deuxième vers réagissant au premier en utilisant un ou plusieurs mots pour renverser la signification d'origine. Ce même procédé apparaît aussi dans le dialogue du tyran Lycus et d'Amphitryon :

Sénèque, *Hercule furieux* 463–464

Lycus : ***Quemcunque** miserum **videris**, hominem scias.*

Amphitryon : ***Quemcunque** fortem **videris**, miserum neges.*

⁴⁶⁸ Cf. F. de Caigny, « Les *Octavie* ».

(Lycus : Quand on voit un être misérable, on sait que c'est un homme.
Amphitryon : Quand on voit un être plein de vaillance, on se dit qu'il n'est pas misérable.)

Dans les pièces jésuites, Kolczawa emploie fréquemment ce procédé :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,12

*Clearchus : Sed **magna res est vivere** ac ingens bonum ?*

*Levindus : Non **magna res est vivere** : **at** mangum est mori, (...)*

*Clearchus : Sed **innocenti** funus occurrit **viro** ?*

*Levindus : Ergo **innocenti** laurea accrescet **viro**.*

(Clearchus : Mais vivre est une grande chose et un immense bien ? Levindus : Vivre n'est pas une grande chose, mais il est grand de mourir. Clearchus : Mais l'homme innocent rencontre-t-il la mort ? Levindus : Alors l'homme innocent sera couronné de laurier.)

Ces parallélismes ne sont cependant pas limités aux dialogues entre les hommes bien évidemment, ni aux dialogues tout court. Ainsi, on les retrouve dans les dialogues de l'impératrice Marie avec les courtisans :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,6

*Clearchus : **Suspicio** fingit **scelera**, non **scelus** **probat**.*

*Maria : **Suspicio** prodit **scelera**, quae testis **probat**. (...)*

(Clearchus : Le soupçon fabrique les crimes, ne confirme pas le crime. Marie : Le soupçon dévoile les crimes que le témoin confirme.)

Et chez Sénèque à nouveau, dans le dialogue de Médée et de Jason :

Sénèque, *Médée* 504-505

*Iason : **Ingrata vita est cujus acceptae pudet**.*

*Medea : **Retinenda non est cujus acceptae pudet**.*

(Jason : La vie est à charge pour qui a honte de l'avoir reçue. Médée : Il ne faut pas conserver une vie qu'on a honte d'avoir reçue.)

Et ces parallélismes sont utilisés aussi à l'intérieur des répliques, c'est-à-dire dans les monologues, que ce soit chez Sénèque, quand Hercule prend congé de ses proches :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 1516–1517

*Hercules : Quod nulla **pestis** vicit⁴⁶⁹ **Alciden palam***

*Omnemque **pestem** vicit **Alcides palam**.*

(Hercule : au grand jour, aucun fléau n'a mis Alcide en déroute ; au grand jour, Alcide a triomphé de tous les fléaux.)

Ou chez Kolczawa, dans le monologue où l'impératrice Marie exprime son amour passionnel pour Levindus :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,5

*Maria : Amor **Levindum sequitur et odium parit**.*

*Odium **Levindum sequitur et amorem creat**.*

(Marie : L'amour poursuit Levindus et provoque la haine. La haine poursuit Levindus et fait naître l'amour.)

Il s'agit donc d'un procédé qui n'est pas limité à la communication du tyran, néanmoins il est très fréquent dans celle-ci. Il permet, en effet, de construire l'argumentation en vue de persuader l'autre, ce qui est une situation qui apparaît couramment en présence d'un personnage de tyran.

Outre ces dialogues stichomythiques, on peut observer que dans des moments de tension, les échanges peuvent devenir encore plus rapides. Les personnages prennent ensuite la parole pour les demi-vers uniquement :

Pseudo-Sénèque, *Octavie* 440–459

Seneca : Nihil in propinquos temere constitui decet.

Nero : Justum esse facile est, cui vacat pectus metu.

Seneca : Magnum timoris remedium clementia est.

Nero : Extinguere hostem, maxima est virtus ducis.

Seneca : Servare cives major est patriae patri.

(...) Id facere laus est quod decet, non quod licet.

⁴⁶⁹ Chaum. : fudit.

Nero : Ferrum tuetur principem.

Seneca : Melius fides.

Nero : Decet timeri Caesarem.

Seneca : At plus diligi.

Nero : Metuant necesse est.

Seneca : Quicquid exprimitur grave est.

Nero : Jussisque nostris pareant.

Seneca : Justa impera.

(Sénèque : On ne doit pas prendre de décisions à la légère contre des proches. Néron : Il est facile d'être juste, quand on a le cœur libre de terreur. Sénèque : Le grand remède à la crainte est la clémence. Néron : La plus grande vertu du chef est d'anéantir son ennemi. Sénèque : Sauver ses concitoyens en est une plus grande pour le père de la patrie. (...) Le mérite consiste à faire ce que l'on doit, non ce qui est possible. Néron : La masse foule au pied celui qui est à terre. Sénèque : Elle écrase celui qu'elle hait. Néron : Le glaive protège le prince. Sénèque : La confiance le protège mieux. Néron : La norme exige que César soit craint. Sénèque : Mais davantage qu'il soit aimé. Néron : Il est nécessaire que les gens vivent dans la terreur. Sénèque : Tout ce qu'on obtient par la force est à charge. Néron : ...et qu'ils obéissent à mes ordres. Sénèque : Donne des ordres justes...)

Pseudo-Sénèque, *Octavie* 863-870

Nero : Parere dubitas ? Praefectus : Cur meam damnas fidem ?

Nero : Quod parcis hosti. Praefectus : Femina hoc nomen capit ?

Nero : Si scelera cepit. Praefectus : Estne qui sontem arguat ?

Nero : Populi furor. Praefectus : Quis regere dementes valet ?

Nero : Quis concitare potuit. Praefectus : Haud quemquam reor.

Nero : Mulier, dedit natura cui pronum malo

Animum, ad nocendum pectus instruxit dolis.

Praefectus : Sed vim negavit.

(Néron : Tu hésites à obéir ? Le préfet : Pourquoi condamnes-tu ma fidélité ? Néron : Parce que tu épargnes une personne ennemie. Le préfet : Une femme peut recevoir ce nom ? Néron : Si elle a commis des crimes. Le préfet : Est-il

quelqu'un pour prouver sa culpabilité ? Néron : Le peuple en fureur. Le préfet : Qui peut maîtriser des déments ? Néron : Celui qui a pu les exciter. Le préfet : Ce n'est pas, à mon avis, une femme qui a pu le faire. Néron : Quand la nature a donné à un être un cœur porté au mal, elle a doté ce cœur de perfidie pour nuire. Le préfet : Mais il lui a refusé la force.)

Une fois de plus, on retrouve le même procédé également dans le corpus jésuite. Ce raccourcissement est poussé encore plus loin dans le *Divus Joannes Martyr* où certains vers sont divisés même en quatre répliques :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 252

Joannes : Reflecte mentem, Caesar, id soli Deo

Patet.

Imperator : Abnegas !

Joannes : Rex, non licet.

Imperator : Nobis placet.

(Jean : Change tes pensées, empereur, cela n'appartient qu'au Dieu. Empereur : Tu refuses ! Jean : Roi, ce n'est pas permis. Empereur : Je le veux.)

Et dans le dialogue de Déjanire et de la nourrice dans *Hercule sur l'Oeta*, c'est-à-dire de deux femmes – ce qui est un cas difficile à trouver dans le corpus jésuite – les demi-vers sont encore une fois créés par des parallélismes :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 891–892

Nutrix : Titana fugies.

Deianeira : Ipse me Titan fugit.

Nutrix : Vitam relinques misera ?

Deianeira : At Alciden sequar.

(La nourrice : Tu fuiras Titan ? Déjanire : C'est Titan qui me fuit. La nourrice : Tu quitteras la vie, misérable ? Déjanire : Et je suivrai Alcide.)

III.2.1.3 *Le conflit entre le tyran et un personnage féminin*

Le lieu commun du conflit entre tyran et courtisan peut prendre une forme particulière si le courtisan, souvent anonyme, est remplacé par une femme. Dans cette situation, l'oppression de la femme peut passer aussi par le mariage forcé. Une telle scène se trouve dans *l'Hercule furieux* de Sénèque où Lycus essaie d'obliger Mégare à le prendre pour époux, tout comme dans *Catherine d'Engel* où l'empereur Maximin tente de forcer sainte Catherine à renoncer à Jésus, son époux spirituel, et à l'épouser lui-même ; un rapprochement de ces deux scènes s'offre à une analyse.

Quels sont donc les points communs de ces deux scènes ? Tout d'abord, il y a bien évidemment le parallèle du motif du monarque qui, exigeant le mariage, se retrouve rejeté par l'héroïne. La motivation des deux tyrans ne diffère pas forcément : Lycus qui vient de s'emparer du pouvoir à Thèbes, cherche à renforcer sa position en épousant la femme d'Hercule. Maximin, quoiqu'il semble sûr de lui, se sent offensé par l'existence d'un nouveau dieu inconnu, et n'arrive pas à accepter que Catherine puisse lui préférer ce dieu. Ensuite, dans les deux cas, les femmes sont déjà mariées, et non seulement à des mortels inconnus, mais à des êtres divins – le fils de Dieu dans le cas de Catherine et le fils du roi du panthéon dans le cas de Mégare⁴⁷⁰.

L'importance des deux époux accroît la peur des souverains, ce qui les mène à abaisser les héros, un trait déjà mentionné plus haut comme caractéristique du tyran, alors que les épouses soutiennent et défendent leurs maris :

Sénèque, *Hercule furieux* 430–440

Lycus : Scepтрone nostro potior est famulus tibi ?

Megara : Quot iste famulus tradidit reges neci ?

Lycus : Cur ergo regi servit et patitur iugum ?

Megara : Imperia dura tolle, quid virtus erit ?

Lycus : Obici feris monstrique virtutem putas ?

Megara : Virtutis est, domare quae cuncti pavent.

Lycus : Tenebrae loquentem magna Tartareae premunt.

⁴⁷⁰ L'analogie de ces deux personnages divins a d'ailleurs été remarquée déjà par les premiers chrétiens et examinée en détail par les chercheurs durant le XX^e siècle. Voir Marcel SIMON, *Hercule et le Christianisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1955. Le résumé disponible sur : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/04/danvoye.html>, consulté le 2 mars 2019.

Megara : Non est ad astra mollis e terris via.

Lycus : Quo patre genitus caelitum penetrat domos ?

Amphitryon : Miseranda conjux Herculis magni sile:

Partes meae hae sunt, reddere Alcidae patrem (...).

(Lycus : Et à mon sceptre un esclave est pour toi préférable ? Mégare : Que de rois

ce vil esclave a livrés à la mort ! Lycus : Pourquoi donc est-il au service d'un roi et

tolère-t-il son joug ? Mégare : Sans ces ordres rigoureux, où apparaîtra sa

vaillance ? Lycus : Être exposé aux fauves et aux monstres, c'est là, crois-tu, la

vaillance ? Mégare : La vaillance consiste à dompter ce que tous les autres

redoutent. Lycus : Les ténèbres du Tartare écrasent cet homme aux paroles

altières. Mégare : Point doux est le chemin de la terre aux astres. Lycus : De quel

père est-il né pour espérer les demeures des êtres célestes ? Amphitryon : Pitoyable

épouse du grand Hercule, silence : c'est mon rôle de rendre à Alcide son père et sa

vraie lignée...)

Engel, Catharina 766–774

Catharina : ... Cur meis igitur thoris

Jungi Tonantem renuis?

Maximinus : Haud ille est tonans,

Quem trux Apella nuper affixit cruci.

Catharina : Non fulminantis ergo sensisti manum,

Cum fors favillis fureret elisis polus,

Et mille fractam quateret in partes rotam?

Maximinus : Has vi favillas Colchica elisas reor,

Carminaque Stygio, non tui dextra Iovis,

Quam dira nodis ferreis vinxit cohors.

(Catherine : Pourquoi me refuses-tu le mariage à Tonnant ? Maximin : Ce n'est pas

Tonnant que le farouche Apella attacha à la croix. Catherine : Tu n'as donc pas

ressenti sa main foudroyante quand le ciel explosait en cendres et qu'il frappa la

roue qui se cassa en mille morceaux ?)

Lycus appelle Hercule *famulus*, esclave ou domestique, et il demande pourquoi Hercule a servi les rois. Maximin refuse d'accorder à Jésus l'appellation « *Tonans* » (« *haud ille est tonans* »), c'est-à-dire « Tonnant », « faisant retentir un

tonnerre », l'épithète reprise du champ lexical appartenant à Jupiter dont il sera encore question dans le dernier chapitre. Il rappelle le crucifiement de Jésus en lequel il voit la preuve de sa faiblesse. Quant à Hercule, Lycus finit par mettre en doute son origine (« *quo patre genitus caelitum sperat domos ?* » ; « *De quel père est-il né pour espérer les demeures célestes ?* »), ce qui conduit Amphytrion à intervenir dans le débat pour soutenir son fils en disant qu'il lui appartient d'indiquer le père réel d'Hercule (« *partes meae sunt reddere Alcidae patrem* » ; « *c'est mon rôle de rendre à Alcide son père* »). Ensuite, il emploie l'adjectif « *fulminans* » pour nommer Jupiter, la même épithète employée par Catherine pour Jésus :

Sénèque, *Hercules furieux* 457–458

Amphytrion : E matris utero fulmine ejectus puer

*Mox **fulminanti** proximus patri stetit.*

(Amphytrion : L'enfant tiré par la foudre du ventre de sa mère a bien vite pris place auprès de son père qui lance la foudre.

Engel, *Catharina* 808–810

*Catharina : Non **fulminantis** ergo sensisti manum,*

Cum fors favillis fureret elisis polus,

Et mille fractam quateret in partes rotam?

(Catherine : Tu n'as donc pas ressenti sa main foudroyante quand le ciel explosait en cendres et qu'il frappa la roue qui se cassa en mille morceaux ?)

Les deux femmes rejettent la demande en mariage d'une façon catégorique ; la réaction de Mégare se montre plus violente, ce qui n'étonne pas étant donné que son prétendant a tué sa famille. Catherine, une sainte idéalisée bien entendu, est plus modérée et sereine, tout en restant ferme puisque sa dévotion à Jésus est inébranlable ; elle insiste surtout sur son amour pour lui. Les deux femmes affirment leur fidélité qui est plus forte que le monde entier : Mégare invoque la possibilité que le jour s'éteigne à l'est et qu'il se lève à l'ouest (*prius extinguet ortus, referet occasus diem*), Catherine parle de la fin du monde (*prius ruinas orbis effractus dabit*), des événements qu'elles proclament plus probables qu'un éventuel renoncement à leur engagement. Ensuite, elles y ajoutent des changements naturels, en particulier des changements de cours d'eau, pour

appuyer leur constance : Mégare parle de la paix entre la neige et les flammes, de l'eau d'Euripe qui va s'arrêter (*pax fida nivibus et flammis, fugax Euripus stabit piger*), Catherine du fleuve du Nil qui n'arrosera plus les terres égyptiennes (*Nilus Pharias fugiet Aegypti amplius rigare terras*) :

Sénèque, *Hercules furieux* 372–378

Megara : Egone ? Ut parentis sanguine aspersam manum

Fratrumque gemina caede contingam? Prius

Extinguet ortus, referet occasus diem

Pax ante fidae nivibus et flammis erit

Et Scylla Siculum junget Ausonio latus,

Primisque multo vicibus alternis fugax

Euripus unda stabit Euboica piger.

(Mégare : Moi ! Que je touche une main éclaboussée du sang de mon père, du meurtre de mes deux frères ? Avant cela, l'orient éteindra le jour, le couchant le ramènera ; avant cela, une paix sûre existera entre la neige et les flammes, Scylla joindra le rivage sicilien à celui de l'Ausonie ; avant cela, l'Euripe au flux et au reflux tellement rapides, s'arrêtera indolemment aux bords de l'Eubée.)

Engel, *Catharina* 818–823

Catharina : Prius ruinas orbis effractus dabit

Nilusque Pharias fugiet Aegypti amplius

Rigare terras, quam Deum sponsum negem.

Meus est, medullis haeret infixus meis.

Abi, tyranne, linque sacratos dire

thalamos Tonanti. Profuge ! (...)

(Catherine : Le monde tombera en ruines, le Nil arrêtera d'arroser les terres égyptiennes d'Alexandrie avant que je renie mon époux, le Dieu. Il est à moi, ancré dans mon cœur. Va t'en, tyran farouche, laisse le mariage sacré à Tonnant. Fuis !)

En regardant la structure des séquences dialogiques par exemple dans les extraits suivants, on constate à nouveau qu'aux moments culminants des conflits

entre les tyrans et les femmes opposées, les répliques s'échangent très vite et se raccourcissent encore une fois à un vers, voire un demi-vers : les passages stichomythiques apparaissent aussi bien chez Sénèque que chez Engel.

Sénèque, *Hercules furieux* 426–429

Lycus : Cogere.

Megara : Cogi qui potest nescit mori.

Lycus : Effare, thalamis quod novis potius parem

Regale munus.

Megara : Aut tuam mortem aut meam.

*Lycus : **Moriere** demens.*

*Megara : **Conjugi occurram meo.***

(Lycus : Tu céderas à la contrainte. Mégare : Qui peut céder à la contrainte ne sait pas mourir. Lycus : Dis quel royal présent tu aimeras me voir préparer pour ton nouvel hymen. Mégare : Ou bien ta mort ou bien la mienne. Lycus : Tu mourras, démente. Mégare : Je vais courir au-devant de mon époux.)

Engel, *Catharina* 836–847

Maximinus : Loquax virago es. Miles, i ferrum cape (...)

*Christum repudia, aut **morere**.*

*Catharina : **Sic vivam Deo.***

Maximinus : Fundes cruorem.

Catharina : Hoc nuptiis unum deest. (...)

Satelles : Catharina, falx haec auferet Jesum tibi

Numenque tollet.

Catharina : Tolle, conjuges magis,

hic paries obstat, quo minus Christo fruar.

(Maximin : Tu es bavarde, fille. Soldat, prends l'épée. (...)) Renie le Christ, ou tu mourras. Catherine : Ainsi, je vivrai pour Dieu. Maximin : Tu verseras du sang. Catherine : C'est la seule chose qui manque au mariage. (...) Soldat : Catherine, cette faux t'enlèvera Jésus, prendra Dieu. Catherine : Prends-le, tu nous uniras davantage. Cette muraille m'empêche de jouir de Christ.)

À ce moment, les tyrans finissent par menacer de mort l'héroïne, qui accueille cette menace avec joie, comme un chemin menant vers son époux : Jésus est entré aux cieux après sa mort, Hercule est généralement considéré comme mort et donc aux enfers. Lycus annonce à Mégare qu'elle mourra, démente : *Moriere demens*, elle lui répond qu'elle courra vers son mari : *conjugi occurram meo* ; Maximin conseille à Catherine de répudier Jésus, sinon elle mourra : *Christum repudia, aut morere*, elle rétorque qu'elle vivra ainsi pour Dieu : *Sic vivam Deo*. L'attitude vis-à-vis de la mort représente donc un autre point commun qui relie ces deux personnages féminins : elles n'en ont pas peur, elles sont prêtes à affronter la mort sans crainte.

Enfin, il faut prendre en considération la position de la scène dans le contexte de la pièce : le dialogue de Lycus et de Mégare ouvre d'une certaine façon la pièce (après le prologue de Junon et le premier chœur) alors que la discussion de Maximin et de Catherine, précédée par les efforts pour briser Catherine par tous les moyens y compris la torture, représente le point culminant de la pièce, suivi seulement du chœur final où la jeune sainte couronnée retrouve son mari céleste. Certes, les deux scènes ne sont pas placées au même endroit de la pièce concernée mais elles visent à exposer les caractères des épouses fidèles et dévouées que les monarques ne peuvent pas corrompre, ainsi que ceux des tyrans ambitieux et égoïstes qui mettent en valeur les qualités des héroïnes.

Pour conclure, les scènes examinées sont donc liées par le fait qu'elles révèlent le caractère odieux du tyran, ce qui permet de souligner la force et la constance de la femme qui lui fait face. L'obstination du monarque permet à la femme convoitée de montrer sa détermination et sa fidélité au mari dont elle soutient en même temps l'importance non négligeable ; l'héroïne préfère la mort à un mariage forcé et pervers en quelque sorte. La réception de la tragédie de Sénèque dans la pièce d'Engel se manifeste non seulement au niveau de la fonction de la scène et des caractères des personnages, mais aussi au niveau de la structure des scènes (les passages stichomythiques), des motifs (par exemple l'emploi des motifs liés à la nature utilisés lors du refus du prétendant) et au niveau lexical.

III.2.1.4 Le motif du silence

Que le personnage opposé au souverain soit un homme ou une femme, dans certains cas particuliers, l'on peut trouver un objet de discorde en commun : le silence provoqué par le refus de révéler un secret. Les raisons de ce déni peuvent varier : dans les *Troyennes* c'est la peur pour son fils qui empêche Andromaque de déceler où se trouve son fils Astyanax comme on le verra, dans *Œdipe* c'est la promesse donnée par Phorbas qui le pousse à résister à Œdipe. Dans les deux cas cependant, le secret finit par être dévoilé et le personnage opposé au tyran cède sous contrainte.

Sénèque, *Oedipe* 860–866

Oedipus : *Quid quaeris ultra ? Fata jam accedunt prope.*

Quis fuerit infans edoce.

Phorbas : ***Prohibet fides.***

Oedipus : *Huc aliquis ignem. Flamma jam excutiet fidem.*

Per tam cruentas vera quaerenti vias.

Phorbas : *Ignosce, quaeso. Si ferus viedor tibi*

Et impotens, parata vindicta in manu est :

Oedipus : ***Dic vera***, quisnam, quove generatus patre ?

(Œdipe : Pourquoi chercher plus loin ? Désormais les destins s'approchent, tout près. Qui était l'enfant ? Apprends-le moi. Phorbas : La parole donnée me l'interdit. Oed. : Par ici, quelqu'un, du feu ! Les flammes auront désormais raison de cette parole. Ph. : Cherchera-t-on la vérité par des voies si cruelles ? Pardonne, je t'en supplie. Oed. : Si ma férocité te semble sans mesure, ta vengeance est dans tes mains, toute prête : dis la vérité. Qui est-ce ? Quel père l'a engendré ?)

Dans la scène précédente, Phorbas refuse de dire la vérité sous prétexte qu'il a donné sa parole qui l'empêche de parler (« *prohibet fides* »). Œdipe insiste en menaçant Phorbas par la torture par feu (« *flamma* ») et répète son appel (« *dic vera* »). En revanche, dans les *Troyennes*, Andromaque s'abstient de révéler à Ulysse l'endroit où se trouve son fils Astyanax en évitant pourtant de refuser explicitement. Mais Ulysse ne se laisse pas duper et insiste quand même, en utilisant des menaces aussi :

Sénèque, *Troyennes* 573–581

Ulixes : Coacta dices sponte quod fari abnuis.

(...) Verberibus, igne, morte, cruciatu eloqui

Quodcumque celas adiget invitam dolor

Et pectore imo condita arcana eruet :

Necessitas plus posse quam pietas solet.

(Ulysse : Tu diras sous la contrainte ce que tu refuses de révéler de bonne grâce. (...) Par les coups, le feu, la mort sous la torture, la douleur te forcera malgré toi à dire tout ce que tu cherches à cacher et arrachera des secrets enfouis au plus profond de ton cœur. La contrainte peut davantage que l'affection.)

Andromaque continue de résister en invitant Ulysse à faire ce qu'il veut, sans pour autant prononcer le refus de répondre qui reste implicite :

Sénèque, *Troyennes* 582–586

Andromacha : Propone flammas, vulnera et diras mali

Doloris artes et famem et saevam sitim

Variasque pestes undique et ferrum inditum

Visceribus ustis, carceris caeci luem

Et quicquid audet victor iratus tumens.

(Mets sous mes yeux les flammes, les blessures, les sinistres instruments de l'horrible torture, la faim, la soif cruelle, toute la variété des fléaux, le fer qu'on fixe sur les chairs meurtriers, la pourriture d'un cachot obscur, tout ce que peut oser un vainqueur sous le coup de la rage et de la panique.)

Après un échange rapide de répliques d'un vers, où Ulysse essaie de persuader Andromaque qu'il est absurde de cacher ce qu'elle révélera de toute façon, et elle répond encore une fois de manière évasive⁴⁷¹, le dialogue continue pendant plus de 100 vers, pendant lesquels Andromaque, apeurée, tente de dissimuler l'endroit où se cache son fils mais Ulysse réussit à lui soutirer le secret par ruse.

⁴⁷¹ *Ulixes : Stulta est fides celare quod prodas statim. Andromache : Animosamullos mater admittit metus.*

Dans les pièces jésuites, ce motif de silence est bien évidemment très pertinent pour le corpus népomucène, car selon la légende, le saint de Bohême aurait été torturé et assassiné justement pour avoir refusé de révéler le secret de la confession. Ainsi, dans *Divus Joannes Martyr*, le roi, tourmenté par la jalousie, essaie de persuader Jean de lui dire ce que la reine avait confessé mais le prêtre refuse de trahir le secret. Dans son cas, ce n'est pas simplement la parole donnée mais sa conscience et Dieu qui l'empêchent de parler :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 242–243

Imperator : Vult Imperator.

Joannes : Prohibet hoc autem Deus.

(L'empereur : L'empereur le veut. Jean : Mais Dieu l'interdit.)

Le même motif se renouvelle à plusieurs reprises dans la scène :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 264–265

Joannes : (...) Sufficit, Deus videt

Et conscientia prohibet.

(Jean : Cela suffit, Dieu le voit et la conscience l'interdit.)

Comme l'empereur insiste, Jean répète son refus en l'expliquant toujours par l'interdiction de Dieu :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 340–341

Imperator : (...) Imperator imperat,

Secreta pandas.

Joannes : Non licet, prohibet Deus.

(L'empereur : L'empereur l'ordonne, dévoile les secrets. Jean : Ce n'est pas permis, Dieu l'interdit.)

L'empereur tente d'adoucir Jean par de doux mots d'abord, ensuite il essaie de le menacer – tout en vain, car le futur saint reste invincible. Alors que les personnages chez Sénèque succombent à la pression, Jean Népomucène sort vainqueur de ce conflit.

Ces cas de figure évoquent encore d'autres situations où il est question du silence même s'il n'est pas lié au tyran. Un vers provenant des *Phéniciennes* est, en effet, utilisé par Engel presque littéralement. Chez Sénèque, Œdipe constate qu'il a honte de parler de son mariage :

Sénèque, *Phéniciennes* 262–263

*Oedipus : Proloqui Hymenaeum pudet,
Taedasque nostras.*

(Œdipe : J'ai honte de parler à haute voix de cet hyménée, de nos torches nuptiales.)

Engel reprend cette phrase en remplaçant uniquement le possessif « *nostras* » par l'adjectif « *sacras* » qui lui permet d'actualiser le contexte :

Engel, *Catharina* 579–580

*Proloqui Hymenaeum pudet,
Taedasque sacras, nupsit Ignoto Deo.*

(J'ai honte de parler à haute voix de cet hyménée, des torches sacrées, elle s'est mariée à un dieu inconnu.)

Œdipe dans la tirade désespérée affirme que la honte l'empêche de parler de son mariage néfaste ; Cupidon, en revanche, parle de l'union de Catherine à Jésus. Engel renverse donc la perspective du sentiment, car le spectateur de Sénèque comprend la honte du personnage dont le mariage est illicite, alors que celui de la sainte est au contraire souhaitable pour le public chrétien. De surcroît, la honte de Cupidon n'est probablement pas vraiment une honte, mais plutôt la colère causée par la blessure de son amour propre. De manière semblable, la pudeur qui empêche de parler ne peut être que prétendue dans certains cas – elle ne peut pas être sincère dans la bouche d'un tyran cruel comme l'empereur Wenceslas dans *Divus Joannes Martyr* :

Winkler, *Divus Joannes Martyr* 150

Prohibet, ut dixi, dolor.

(La douleur m'empêche de le dire.)

Néanmoins, l'idée qu'une émotion empêche le personnage de révéler l'information demandée se répète chez Sénèque aussi bien que chez les jésuites. On la trouve chez Phèdre :

Sénèque, *Phèdre* 637

Phaedra : Libet loqui pigetque.

(Phèdre : J'ai envie de parler et cela me fait mal.)

Œdipe l'exprime dès le début de sa tragédie éponyme :

Sénèque, *Oedipe* 19

Oedipus : Eloqui fatum pudet.

(Œdipe : J'ai honte d'annoncer la prédiction.)

Et dans *Agamemnon*, Eurybate ne veut pas raconter les mauvaises nouvelles à cause de sa souffrance :

Sénèque, *Agamemnon* 417-418

Eurybates : (...) Refugit loqui

Mens aegra tantis atque inhorrescit malis.

(Eurybate : Mon âme souffrante répugne à parler et frissonne devant de si grands malheurs.)

Chez les jésuites, le même cas de figure se trouve dans *Catharina* où Cupidon hésite d'abord à révéler le mariage de l'héroïne :

Engel, *Catharina* 46

Cupido : Pudet fateri, sed tamen cogit dolor.

(Cupidon : La honte empêche de parler, pourtant la douleur force à le faire.)

Et chez Kolczawa également, le même motif a sa place, cette fois-ci dans le dialogue de l'impératrice et Molarche :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* III,14

Maria : Quid est ? Profare. Molarchus : Non sinit dolor.

(Marie : Que se passe-t-il ? Parle ! Molarche : La douleur ne le permet pas.)

Dans cette situation particulière, l'impératrice se trouve presque dans la position du tyran : elle est dans une position de force et pousse son sujet à lui dévoiler ce qu'elle veut savoir. Son cas, ainsi que celui des autres femmes sur les tréteaux des jésuites, méritent plus d'attention.

III.2.2 *Les personnages féminins*

Sans vouloir transformer ce travail en un traité féministe, je trouve qu'il est important de s'arrêter sur la question des personnages féminins qui étaient à l'origine formellement interdits sur les tréteaux jésuites. Il va sans dire que les femmes ne pouvaient pas par principe participer aux spectacles en tant qu'actrices, mais selon les documents officiels, elles étaient bannies de la scène aussi comme personnages. Pourtant, leur présence abondante montre que cette interdiction n'était pas vraiment respectée ; le général Aquaviva en dispensa la plupart des provinces transalpines déjà au début du XVII^e siècle⁴⁷². Il reste à savoir si ce fait résultait de l'inspiration par les tragédies de Sénèque où affluaient surtout les femmes en proie aux passions, ou si ce boycottage provenait d'autre chose.

Selon Berrégard, l'envie est un trait caractéristique des personnages féminins dans les pièces françaises des années 1630⁴⁷³ et cela pourrait être dit aussi à propos des grands personnages des tragédies de Sénèque : Phèdre désire Hippolyte, Médée n'accepte pas la perte de son mari et de son statut social. En revanche, il ne faut pas oublier que ces femmes ne sont pas les seules qui apparaissent chez le dramaturge romain. Mégare dans l'*Hercule furieux* peut servir d'exemple d'une femme raisonnable et intègre, les nourrices la secondent dans plusieurs tragédies ; elles essaient de raisonner Phèdre, Médée... De ce fait, on trouve des femmes passionnées en opposition des femmes sages, souvent en dialogue.

Dans le corpus jésuite, la situation varie. Si je laisse de côté les personnages allégoriques ou divins dont la féminité est plutôt alléatoire (c'est-à-dire qu'elle peut provenir par exemple du genre grammatical du mot), Engel a tendance à respecter l'absence des femmes sur la scène, avec une exception bien sûr, celle de sainte Catherine. Cette femme est néanmoins exemplaire et ne manifeste aucun

⁴⁷² K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 107.

⁴⁷³ S. Berrégard, « La figure de l'innocent », p. 277.

signe de défauts de caractère ; comme j'ai tenté de le montrer, elle trouve son modèle plutôt dans Mégare. La situation est pareille dans le corpus népomucène où les femmes réelles (en opposition aux personnages allégoriques) sont très rares. Un exemple semblable à celui d'Engel se trouve dans *Divus Joannes Martyr* où le saint est soutenu (en vain) par la reine elle-même ; elle aussi sert d'exemple à suivre grâce à sa piété et sa persévérance.

En revanche, comme le constate déjà B. Ryba⁴⁷⁴, le regard sur la femme dans les pièces de Kolczawa est souvent très misogyne ; ses personnages féminins sont généralement roués et ne méritent pas la confiance. Cette attitude trouve ses racines chez Sénèque aussi. Clytemnestre en s'incitant au crime encourage son propre caractère trompeur :

Sénèque, *Agamemnon* 116

Clytaemnestra : Te cum ipsa nunc evolve femineos dolos.

(Clytemnestre : Déroule à présent en toi-même les tromperies féminines.)

Chez Kolczawa, en parlant de la fureur de l'impératrice, les courtisans constatent que c'est typiques pour les femmes : « *Hoc faeminarum est proprium* » (Kolczawa, *Maria Imperatrix*, I,4). Leurs déséquilibre et émotivité ont déjà été mentionnés plus haut ; elles succombent facilement aux passions.

Kolczawa, *Maria Imperatrix* I,3

Clearchus : Aut mulier odit, aut amat. Aliud nihil

Superesse reputa tertium. (...)

(Clearchus : La femme haït ou aime. Ne songe même pas qu'il reste quelque chose de troisième.)

Kolczawa, *Maria Imperatrix* II,3

Berillus : Vel amat, vel odit mulier.

(Berillus : La femme soit aime, soit haït.)

Les femmes chez Kolczawa passent aussi facilement entre la colère et la tranquillité ce qui est un trait typique pour les animaux chez Sénèque :

⁴⁷⁴ B. Ryba, « Literární činnost Karla Kolčavy », p. 496–497.

« Les animaux ont donc des élans, des agitations violentes ; mais ils ne ressentent point la peur, les soucis, la tristesse, la colère, ils n'en ont que les semblants ; c'est pourquoi ceux-ci tombent vite et se changent en leur contraire, et après un fort mouvement de rage ou de frayeur l'animal se met à manger ; aux grondements, à une course affolée succèdent sans transition le repos et le sommeil. » ⁴⁷⁵

L'inspiration sénéquienne de ces femmes chez Kolczawa est soulignée par le fait que le nom *Phaedra* peut être utilisé pour la femme de manière générale comme le remarque B. Ryba⁴⁷⁶. De plus, le chœur de *Phèdre* procure un regard sur la femme pas très positif qui permet d'attribuer aux femmes une rouerie :

Sénèque, *Phèdre* 824–828

Chorus : Quid sinat inausum feminae praeceptis furor ?

Nefanda juveni crimina insonti apparat.

In scelere quaerit crine lacerato fidem,

Decus omne turbat capitis, humectat genas.

Instruitur omnis fraude feminea dolus.

(Le chœur : Quel forfait pourrait laisser sans l'oser l'impétueuse fureur d'une femme ? Elle fomenté d'abominables accusations contre un jeune homme innocent. Voyez ces actes criminels ! Elle cherche à inspirer confiance en lacérant ses cheveux, elle bouleverse toute l'harmonie de son visage, elle humecte ses joues : toute la tromperie est construite avec une fourberie féminine.)

Mais il faut constater que pas toutes les femmes sont ignobles chez Kolczawa. Ismeria est belle et éloquente⁴⁷⁷. De surcroît, Engel met en scène encore un personnage féminin qui est néanmoins un peu particulier ; d'abord, il s'agit d'un personnage mythologique et ensuite, ce n'est pas une femme très féminine : Atalante. Cette jeune femme est traitée de « *virago aspera* » par Cupidon qui est blessé par son refus de l'amour. Atalante défie Hippomène à la course en lui

⁴⁷⁵ Sénèque, *De ira*, 1,3,8 : « Ex eo procursus illorum tumultusque vehementes sunt, metus autem sollicitudinesque et tristitia et ira non sunt, sed his quaedam similia : ideo cito cadunt et mutantur in contrarium et cum acerrime saevierunt expaveruntque pascuntur et ex fremitu discursusque vesano statim quies soporque sequitur. »

⁴⁷⁶ B. Ryba, « Literární činnost Karla Kolčavy », p. 511.

⁴⁷⁷ M. Jacková, « Tři jezuitské hry », p. 140.

lançant : « *Mea praeda fies, hostia, Hippomanes, cades.* » Cette réplique rappelle étonnamment une réplique de Déjanire ; dans l'*Hercule sur l'Oeta*, elle raconte à la nourrice comment elle a obtenu la potion magique de la part de Nessus qui avait pourtant essayé de l'enlever en lui disant : « *Tu praeda nobis, inquit, et conjunx eris.* » (Hercules Oetaeus 511). Cette phrase adressée chez Sénèque par un personnage masculin à une femme est ainsi retournée contre un homme considéré par la femme comme faible.

Pour conclure, les personnages féminins sont les plus redevables à Sénèque chez Kolczawa, qui introduit sur la scène des femmes passionnées et malhonnêtes inspirées de Phèdre ou de Médée (par exemple l'impératrice Marie) ; de plus, ce dramaturge jésuite semble traiter les femmes de manière souvent méprisante même si chez lui aussi, des femmes raisonnables peuvent trouver leur place (Melinda). Celles-ci occupent en revanche une place plus importante dans le reste du corpus jésuite où ce sont des bonnes chrétiennes qui résistent au tyran (la reine Joanna chez Winkler, sainte Catherine chez Engel). La figure du tyran se retrouve dans toutes les parties du corpus et ne présente pas de particularités spéciales chez de divers auteurs ; les caractéristiques restent les mêmes et le conflit représenté s'inscrit visiblement dans la tradition sénéquienne. Les défauts du tyran le rendent non seulement odieux, mais également malheureux puisqu'il craint constamment un danger qui puisse compromettre son pouvoir ; la leçon à en tirer pour les élèves est donc qu'il faut imiter plutôt le modèle d'un personnage juste et vertueux.

III.3 Les dieux

Le dernier chapitre de ce travail sera consacré aux dieux. Dans le théâtre jésuite, on remarque deux catégories de divinités : les païennes, qui peuvent souvent assister le mal⁴⁷⁸, mais aussi représenter des allégories ; et les chrétiennes avec Jésus, la Vierge Marie ou des personnages allégoriques (représentant les vertus) et des chœurs de Vierges. Leur présence n'est toutefois pas la même chez tous les auteurs, on pourra l'observer. Or, dans cette étude, étant donné la perspective de la réception sénèque, il s'agira surtout d'examiner la présence des dieux païens qui peut paraître quelque peu surprenante dans les pièces de la Compagnie. Les personnages chrétiens à caractère divin seront examinés surtout dans le contexte de leur substitution aux divinités païennes. Dans ce chapitre seront donc étudiés les dieux de l'Antiquité en tant que personnages, mais aussi leur présence indirecte par l'intermédiaire des répliques d'autres personnages et d'abord de leurs invocations.

La question des dieux a souvent été soulevée à propos des tragédies de Sénèque : d'abord, on s'est interrogé sur la manière dont l'action tragique basée sur les mythes, où les dieux sont à l'origine du *nefas* et des passions nocives, est compatible avec la doctrine stoïcienne qui suppose avant tout la bonté des dieux⁴⁷⁹. Ensuite, la recherche sénèque a remarqué l'absence flagrante des dieux en tant que personnages dans les tragédies de Sénèque par rapport à ses prédécesseurs grecs⁴⁸⁰. À part Junon dans le monologue qui ouvre *Hercule furieux*, aucun autre dieu ne prend la parole. Susanna E. Fischer note⁴⁸¹ que, par rapport aux dramaturges grecs, cette absence se fait sentir en particulier dans la *Phèdre* de

⁴⁷⁸ Cf. J.-F. Chevalier, « Dieux et divinités », p. 337 pour l'*Écérinis*.

⁴⁷⁹ Pascale PARÉ-REY, « Les tragédies de Sénèque sont-elles spectaculaires ? Réflexions sur quelques principes de composition », *Pallas* 95 (2014), p. 33–67 ; Pascale PARÉ-REY, « Les passions, les hommes et les dieux sur la scène tragique sénèque », dans I. Boehm et al., *L'homme et ses passions*, p. 417–433 ; Carine ALBERTI, « Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque. Réinterprétation des mythes antiques : vers une tragédie plus humaine », *Le Philosophoire* 16 (2002/1), p. 179–194, consulté en ligne le 11 mars 2019, DOI : [10.3917/phoir.016.0179](https://doi.org/10.3917/phoir.016.0179). URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2002-1-page-179.htm> ; Susanna E. FISCHER, « Systematic Connections between Seneca's Philosophical Works and Tragedies », dans G. Damschen, A. Heil, *Brill's Companion to Seneca*, p. 745–768.

⁴⁸⁰ Cf. S. E. Fischer, « Systematic Connections between Seneca's Philosophical Works and Tragedies ».

⁴⁸¹ S. E. Fischer, « Systematic Connections between Seneca's Philosophical Works and Tragedies », p. 759.

Sénèque et elle l'explique par le fait que l'auteur ne voulait pas représenter une divinité qui se livre à la vengeance ; ce serait en contradiction avec la conception stoïcienne qui suppose la bonté divine. L'intervention furieuse de Junon dans le prologue de *l'Hercule furieux* aurait des causes diverses : l'accord avec la tradition littéraire ou la représentation allégorique de la Fortune⁴⁸². Le rôle de l'opposition aux hommes dans la doctrine stoïcienne n'appartient pas aux dieux ou au destin, mais à la Fortune que l'on retrouve aussi dans les pièces jésuites et dont il sera donc question⁴⁸³.

Le lecteur peut s'étonner de la présence fréquente des divinités païennes sur les scènes des écoles catholiques, mais les auteurs jésuites n'hésitaient pas à introduire ces personnages, de la même manière que leurs prédécesseurs pré-humanistes. K. Bobková-Valentová constate⁴⁸⁴ que les dieux antiques étaient d'abord interdits sur les tréteaux des jésuites, mais la réglementation a probablement cédé face à la pratique courante. Comme l'explique J.-F. Chevalier⁴⁸⁵, les auteurs chrétiens de la première modernité ne considéraient pas que les dieux païens soient en contradiction avec le christianisme dans les pièces ; en cherchant un modèle à imiter dans l'Antiquité, ils arrivaient à marier les divinités païennes avec leurs propres intentions. C'est dans cette tradition que s'inscrivent les dramaturges de la Compagnie de Jésus.

Les dieux antiques chez Kolczawa sont rares et quand ils prennent la parole, c'est uniquement dans les chœurs ou les scènes qui leur sont entièrement consacrées, ils n'échangent pas directement avec les personnages humains⁴⁸⁶. Dans le corpus népomucène, ils sont complètement absents si on ne compte pas les Génies qui sont trop christiannisés pour être considérés comme des divinités antiques. En revanche, Engel non seulement met sur scène Apollon en tant que protecteur des études (*Calliopius Martyr*) et Pallas comme symbole de la sagesse

⁴⁸² Pour la discussion sur ce sujet, voir S. E. Fischer, « Systematic Connections between Seneca's Philosophical Works and Tragedies », p. 762.

⁴⁸³ Voir p. 206.

⁴⁸⁴ K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji », p. 107–108.

⁴⁸⁵ Jean-Frédéric CHEVALIER, « Dieux et divinités dans les tragédies latines (XIV^e-XV^e siècles) », dans J.-P. Bourdier, A. Lascombes, *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, p. 335–352, ici p. 335–336.

⁴⁸⁶ Sauf le cas particulier de *Joannes Nepomucenus Ecclesiae Metropolitanae Pragensis Canonicus*.

(*Laurentius Justinianus*)⁴⁸⁷, mais dans *Catharina*, il introduit les dieux païens sur la scène pour les laisser interagir avec les personnages humains et faire avancer l'action. Cupidon et Hymen, secondés par la Fortune, s'activent pour que le mariage de Catherine et de l'empereur ait lieu à la place du mariage spirituel de la fidèle chrétienne avec Jésus.

Cependant, les personnages agissants ne sont pas le seul moyen d'introduire les divinités païennes sur scène : une autre manière consiste à faire en sorte que les autres personnages les évoquent dans leurs paroles ou même les invoquent directement. Commençons donc par les invocations des dieux chez Sénèque et leurs transformations chez les jésuites.

III.3.1 *Invocations des dieux*

Dans les tragédies de Sénèque, une invocation fameuse apparaît au début du monologue qui ouvre le deuxième acte d'*Hercule furieux* ; Amphitryon commence ainsi sa plainte au sujet du sort de son fils, adressée à Jupiter : « *O magne Olympi rector et mundi arbiter.* » (« *O chef puissant de l'Olympe, maître de l'univers.* », v. 205) ; elle attire apparemment l'attention des dramaturges jésuites, car elle trouve un écho dans les trois parties du corpus étudié. La version la plus fidèle se trouve chez Kolczawa qui remplace l'Olympe par le ciel et le monde par la terre dans la réplique de Mélinda qui demande justice pour son mari :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* III,11

Melinda : O Magne Caeli Rector et terrae arbiter.

(Melinda : O chef puissant du ciel, maître de la terre.)

Kolczawa encore reprend cette interpellation dans une version plus courte à la fin de la pièce où l'impératrice s'adresse ainsi au Dieu des chrétiens afin de lui demander pardon pour ses péchés, interpellant sa justice :

Kolczawa, *Maria Imperatrix* III,14

Maria : O juste mundi Rector !

(Maria : O juste chef du monde !)

⁴⁸⁷ Voir M. Jacková, « Arnold Engel a jeho tři tragédie », p. 15.

Dans le corpus nepomucène, les deux variantes sont aussi adressées à Dieu ; dans la version la plus fidèle au vers d'origine, c'est le héros principal qui clôt la pièce par une prière (de manière semblable à celle de la pièce de Kolczawa) :

Rirenschopff, *Divus Joannes Nepomucenus* 706

*Joannes : O Magne Regum **Rector et vitae Arbiter.***

(Jean : O chef puissant des rois, maître de la vie.)

Un peu avant dans la pièce, Theolater invoque Dieu pour lui demander de l'aider à rester dans le droit chemin et suivre Jean Népomucène :

Rirenschopff, *Divus Joannes Nepomucenus* 609

*Theolater : Supreme **Rector syderum et rerum Arbiter.***

(Theolater : O chef suprême des étoiles, maître des choses.)

Cette variante sans « o » initial trouve une autre source dans un vers de *Thyeste* où le héros éponyme s'adresse à Jupiter :

Sénèque, *Thyeste* 1077

Thyestes : Tu, summe caeli rector, aetheraie potens.

(Thyeste : Toi, guide suprême du ciel, maître puissant de la céleste cour.)

Or, les variantes de cette structure chez Engel correspondent plus à un autre vers sénéquien qui est construit de manière similaire et se trouve aussi dans *Hercule furieux*, au début de l'acte suivant, où Hercule invoque Phébus :

Sénèque, *Hercule furieux* 592

*Hercules : O lucis **alme**⁴⁸⁸ rector et caeli decus.*

(Hercule : O maître bienfaisant de la lumière, gloire du ciel.)

Engel le remanie en remplaçant la « lumière » par le « soleil » et la « gloire du ciel » par le « père de la lumière » et en déplaçant le génitif « *lucis* » dans la deuxième partie du vers, encore une fois pour invoquer Dieu :

⁴⁸⁸ Chaum : almae.

Engel, *Franciscus Xaverius* 1073

*Xaverius : O Solis **alme** Conditor, Lucis Pater.*

(Xaverius : O créateur bienfaisant du Soleil, père de la lumière.)

Or, les invocations ne s'adressent pas seulement à un dieu particulier mais des dieux sont aussi invoqués en tant que groupe. Ainsi, Alcmène appelle les dieux à secourir son fils souffrant en les apostrophant : « *Favete, superi* ». (« *Accordez-moi votre faveur, dieux d'en haut.* ») dans l'*Hercule sur l'Oeta* (v. 1415). Cette apostrophe est reprise par Engel littéralement à deux reprises dans *Franciscus Xaverius*, dans les vers 602 et 2137. D'abord, c'est François-Xavier lui-même qui demande le soutien des puissances supérieures au moment de prendre sa décision de suivre Jésus-Christ, ensuite c'est la Vertu personnifiée qui veut, après la mort de François-Xavier, s'assurer qu'il obtiendra les honneurs qui lui appartiennent. Kolczawa s'inspire de cette invocation aussi dans *Maria Imperatrix* en modifiant le verbe : « *Juvate, superi !* » (« *Aidez-moi, dieux d'en haut !* » ; acte III, scène 2). Cette fois-ci, c'est l'empereur Otto qui crie au secours au moment de la rencontre avec le fantôme de Levindus.

Il est clair que dans toutes les situations évoquées dans les pièces jésuites, les personnages cherchent l'appui du ciel chrétien et n'interpellent pas les dieux de l'Antiquité, mais cela ne les empêche pas de reprendre l'invocation adressée aux divinités païennes à l'origine. On constate donc que les invocations des dieux païens chez Sénèque sont transformées pour s'adresser à Dieu ou au ciel dans le contexte jésuite, en reprenant les appellations des dieux anciens.

Le même procédé est utilisé aussi dans le cas des répliques où les personnages prennent les dieux à témoin chez Sénèque. Par exemple dans *Thyeste*, c'est le héros éponyme qui les prend à témoin du crime horrible de son frère à la fin de la pièce :

Sénèque, *Thyeste* 1102

*Thyestes : Piorum praesides **testor Deos.***

(Thyeste : Je prends à témoin les dieux protecteurs des devoirs familiaux.)

De même, Octavie invoque le témoignage des dieux face à la cruauté de Néron qui l'envoie à la mort :

Pseudo-Sénèque, *Octavie* 962–969

Octavia : Rapite ad letum quis jus in nos

*Fortuna dedit. **Testor superos***

Quid agis, demens ? Parce precari

Queis invisā es, numina divum.

***Tartara testor** Erebiq̄ue deas*

Scelerum ultrices et te, genitor,

Dignum tali morte et poena :

Non invisā est mors ista mihi.

(Emportez-moi vers la mort, vous à qui la Fortune a donné pouvoir sur moi. Je prends à témoin les dieux – que fais-tu, démente ? Abstiens-toi de prier les puissances divines, auxquelles tu es odieuse : c'est le Tartare que je prends à témoin, les déesses de l'Erèbe, vengeresses des crimes et toi, père, qui as mérité une telle mort et un tel châtement : cette mort ne m'est pas odieuse.)

Octavie y reprend le verbe *testor* à deux reprises, en changeant les dieux invoqués pour ceux des Enfers. Du côté des jésuites, on retrouve le même verbe dans *Catharina*, mais dans la bouche de Jésus lui-même qui, bien évidemment, ne peut interpellé que des divinités du camp chrétien :

Engel, *Catharina* 260–262

Jesulus : Neque nidor ullus te meam fumis apem,

Non ignis abiget, virginem vives mihi,

Testor parentem et virginum testor choros.

(Aucune vapeur de la fumée ne te chassera, mon abeille, aucun feu ; tu vivras vierge pour moi, je prends à témoin ma mère et les chœurs de vierges.)

Ainsi, Jésus prend à témoin sa mère et les vierges présentes avec lui sur scène. Son invocation est cependant différente de celle où Octavie chez Sénèque prend le dieu à témoin d'un crime horrible alors que Jésus se sert de cette réplique pour prêter un serment en soutenant Catherine. L'apostrophe des dieux chrétiens fait néanmoins écho d'invocations des dieux païens chez Sénèque.

III.3.2 Les dieux agissant en tant que personnages

Les dieux de l'Antiquité peuvent être sollicités par des personnages, mais chez Engel, on l'a vu, ils apparaissent aussi sur scène en tant que personnages eux-mêmes. Cupidon et Hymen assistés de la Fortune sont très importants dans *Catharina* pour l'avancement de l'intrigue et représentent le « camp des méchants » qui essaie d'empêcher Catherine de se lier à Jésus-Christ. Leur rôle est de nuire à Catherine et à son intégrité, de la séduire, de la détourner de son chemin spirituel vers l'amour charnel qu'ils incarnent. C'est pourquoi à plusieurs reprises pendant leurs efforts, des paroles de Médée, incarnation même de la passion amoureuse, servent de source à leurs répliques, surtout aux plaintes de Cupidon qui ont déjà été citées⁴⁸⁹.

III.3.2.1 Cupidon et Hymen

Cupidon se plaint d'abord que la nouvelle d'un mariage récent a heurté ses oreilles : « **Occidimus ! Aures pepulit Hymenaeus novus.** » (v. 565), en ne changeant qu'un seul adjectif d'un vers de Médée : « **Occidimus : aures pepulit hymenaeus meas.** » (v. 116). Ensuite, il continue sa lamentation en disant que Catherine a dédaigné ses flèches : « *Heu, dura nimium tela contempsit mea.* » (v. 580), modifiant ainsi le vers d'origine où Médée reproche à Jason d'avoir dédaigné ses mérites : « (...) **durus merita contempsit mea.** » (v. 120). Enfin, Cupidon accuse le Dieu chrétien, pour qui il utilise l'épithète empruntée à l'origine à Jupiter, et lui reproche d'avoir enlevé Catherine à son pouvoir :

Engel, *Catharina* 601–606

Cupido : Culpa haec Tonantis tota, qui pacto innubo

Conjugia solvit, quique Catharinam abstrahit

Nobis et arcto pignore obstrictam fidem

Stabilit.

Hymen : Petatur Costis, haec poenas dabit,

Quas meruit, alto vulnere reducam nurum,

Cultris arabo corpus, evellam fibras.

⁴⁸⁹ Voir p. 111.

Videbit orbis igneos flammis agi :

Et fulminanti dextera ferrum quatit.

(Cupidon : La faute est tout entière à Tonant, qui, par un pacte vierge, détruit notre union, qui éloigne Catherine de nous et fixe un lien de fidélité resserré par ces gages. Hymen : À l'attaque, que Costis subisse le châtiment qu'elle mérite. Par une plaie profonde, je ramènerai la vierge, je sillonerai son corps par des couteaux, j'arracherai ses entrailles. Elle verra s'agiter des cercles de flammes et le fer secoué par la main foudroyante.)

Engel modifie ainsi la réplique de Médée qui blâme Créon d'avoir permis la fin de son mariage avec Jason :

Sénèque, *Médée* 143–149

Medea : Culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens

Conjugia solvit, quique genetricem abstrahit

Natis et arcto pignore astrictam fidem

Dirimit : petatur solus hic, poenas luat

Quas debet. Alto cinere cumulabo domum.

Videbit atrum verticem flammis agi

Malea longas navibus flectens moras.

(Médée : La faute est tout entière à Créon, qui, abusant de son pouvoir, détruit notre union, qui éloigne une mère de ses enfants et rompt un lien de fidélité resserré par ces gages : à l'attaque, que lui seul subisse le châtiment qu'il mérite. Je ferai de sa demeure un haut tas de cendres ; Malée, qui impose aux navires de longs détours, verra les flammes projeter un tourbillon noir.)

Cependant, alors que Médée demande que Créon soit puni pour sa faute, Cupidon n'ose pas réclamer une punition pour Dieu, et le vers est donc modifié de manière que ce soit Catherine qui doit être sanctionnée. Engel remplace aussi le verbe « *luere* » par « *dare* » dans l'expression de la punition, peut-être pour des raisons pédagogiques, pour employer un verbe plus facile pour les élèves. La menace de Cupidon est aussi bien plus sanglante que celle de Médée qui se contente de promettre la destruction de la maison de Créon tandis que Cupidon, furieux en ce moment, décrit nettement la torture qui attend Catherine.

Mais ce n'est pas toujours Cupidon qui s'approprie les vers sénéquiens, ils peuvent servir également à d'autres divinités païennes, par exemple à Hymen qui se moque du malheur de Cupidon en l'envoyant se plaindre à sa mère : « *Hymen : I querere, matri, querere.* » (v. 135). De la même manière, Créon dit à Médée de se plaindre aux Colchidiens, ses compatriotes : « *Creon : I, querere Colchis.* » (v. 197). Et le passage précédant directement la plainte de Médée trouve aussi son écho dans *Catharina*. Chez Sénèque, Médée s'adresse à sa douleur, à sa rancœur :

Sénèque, *Médée* 139–142

Medea : (...) melius, a melius dolor

Furiose loquere : si potest vivat meus,

Ut fuit, Iason : si minus, vivat tamen

Memorque nostri, muneri parcat meo.

(Médée : Tiens meilleur langage, ah ! meilleur langage, folle rancœur. S'il le peut, que Jason vive, à moi comme il l'a été, sinon, qu'il vive pourtant, qu'il se souvienne de moi et ait égard au présent que je lui ai fait.)

Dans *Catharina*, on retrouve ces paroles dans la même scène même si cette fois-ci dans les répliques des personnages humains et c'est l'amour à qui on fait appel :

Engel, *Catharina* 592–594

Astrologus : Melius, ah melius amor

Furiose statue. Orator : Si potest, vivat meis

Catharina thalamis. Vates : Si minus, vivat tamen,

Memorque Vestae, si modo haec vivat diis.

(Astrologue : Tiens meilleur langage, ah ! meilleur langage, fol amour. Si elle le peut, que Catherine vive pour m'épouser. Prophète : Sinon, qu'elle vive pourtant, qu'elle se souvienne de Vesta, si seulement elle peut vivre pour les dieux.)

La jalousie de Médée est donc ainsi transformée en amour et le mariage y est incorporé : d'abord explicitement et ensuite par la référence à Vesta, déesse du foyer.

Mais les plaintes de Cupidon ne sont pas terminées. Dans le vers 617, il se plaint que ses flèches aient perdu leur force : « *Periere tela* ». Les flèches de Cupidon étaient pourtant invincibles selon le chœur de l'*Octavie* de Sénèque : « *Invicta gerit tela Cupido* » (v. 807) ; chez Cupidon d'Engel, on observe la même attitude de supériorité. C'est, en effet, dans cet esprit-là qu'au début de la pièce, il insiste sur le fait qu'il a vaincu les dieux :

Engel, *Catharina* 3

Cupido : Mene ergo vincit Virgo, qui vici Deos?

(Cupidon : Une vierge triomphe donc de moi qui ai vaincu les dieux ?)

Ce vers fait résonner deux vers sénéquiens ; la réplique de la nourrice dans l'*Hercule sur l'Oeta* qui rappelle la supériorité de l'amour : « *vicit et superos amor (l'amour a vaincu les dieux)* » (v. 472) et les paroles de Junon qui se plaint d'Hercule : « *Me vicit ? (Il a triomphé de moi ?)* » (v. 116). La phrase de Cupidon joint ainsi l'amour propre blessé de la déesse et la prédominance de l'amour charnel qui est, cependant, reniée dans la pièce jésuite.

III.3.2.2 *La Fortune*

Au moment du désespoir, quand Cupidon et Hymen voient que leur cause est perdue, ils appellent à leur secours la Fortune, divinité plus forte qu'eux. Pour le faire, ils se servent des vers sénéquiens empruntés à *Médée*. Lors de la discussion avec la nourrice qui lui rappelle qu'elle est restée sans ressources, Médée réplique qu'elle subsiste elle-même, ce qui représente des ressources importantes :

Sénèque, *Médée* 165–167

Nutrix : Nihilque superest opibus e tantis tibi.

Medea : Medea superest, hic mare et terras vides

Ferrumque et ignes et deos et fulmina.

(La nourrice : Et d'une grande puissance rien ne subsiste pour toi. Médée : Médée subsiste : en elle tu vois la mer, la terre, le fer, le feu, les dieux, la foudre.)

Engel attribue le vers de la nourrice à Cupidon en remplaçant la puissance de Médée par les attributs de l'Amour, les torches, et il accommode les vers de

Médée à Hymen. Au lieu de Médée, c'est la Fortune qui subsiste : elle maîtrise la roue du destin, soutenue par Maximin et son épée, son fer.

Engel, *Catharina* 618–620

Cupido : Nihilque superest facibus e nostris tibi.

*Hymen : Fortuna **superest**. Mobilem nosti rotam ?*

*Et Maximinus, **hic rogum et ferrum** dabit.*

(Cupidon : Et de nos torches rien ne subsiste pour toi. Hymen : La Fortune subsiste : as-tu connu la roue mobile ? Et Maximin, il donnera le bûcher et le fer.)

La Fortune entre ensuite sur la scène jésuite pour aider Cupidon et Hymen, mais son pouvoir n'est pas suffisant pour vaincre Catherine qui est soutenue par le camp chrétien et surtout Jésus lui-même. Quand les autres divinités constatent que l'activité de la Fortune s'affaiblit, elles l'encouragent à continuer. Mais la future sainte constate la vanité de leurs efforts en reprenant un autre vers de *Médée*.

Engel, *Catharina* 678

*Catharina : **Fortuna opes auferre non Christum potest.***

(Catherine : La Fortune peut m'enlever mes ressources, mais pas Jésus-Christ.)

Jésus, auquel Catherine s'est promise, remplace chez Engel l'ardeur de Médée du vers original :

Sénèque, *Médée* 176

*Medea : **Fortuna opes auferre, non animum potest.***

(Médée : La Fortune peut m'enlever mes ressources, mais pas mon ardeur.)

Le rôle de la Fortune mérite l'attention. Les divinités païennes chez Engel attendent beaucoup de sa part, mais comme elle s'oppose ici à la volonté de Dieu, elle ne peut pas réussir. En revanche, elle fait preuve d'une caractéristique qu'elle avait déjà dans l'Antiquité. Carine Ferradou explique⁴⁹⁰, en effet, que pour Sénèque, la Fortune était une divinité qui mettait les bonnes personnes à l'épreuve, ce qui

⁴⁹⁰ Carine FERRADOU, « Fortune et Providence dans la tragédie de Jean de La Taille *Saül le Furieux* », dans J.-Y. Boriaud, *Saül le Furieux, Jean de La Taille*, p. 89–108, p. 90–93.

permettait de montrer leurs qualités. Cette conception stoïcienne s'accorde bien avec celle des chrétiens : Dieu envoie des malheurs pour tester les gens qui peuvent ainsi prouver leur vertu. La Fortune garde donc dans la pièce jésuite ce rôle qu'elle avait déjà dans le stoïcisme.

Or, chez Sénèque, on retrouve aussi l'idée que si la Fortune permet à quelqu'un de s'élever, c'est dans le but de le rabaisser :

Sénèque, *Agamemnon* 100–101

Chorus : (...) quicquid in altum

Fortuna tulit, ruitura levat.

(Le chœur : Tout ce que la Fortune a porté en haut, c'est avec le propos de l'abaisser qu'elle l'élève.)

Le même chœur décrit à plusieurs reprises explicitement le destin malheureux des rois qui tombent de leur hauteur sous l'influence de la Fortune :

Sénèque, *Agamemnon* 57–61 ; 71–72

Chorus : O regnorum magnis fallax

Fortuna bonis, in praecipiti

Dubioque nimis excelsa locas.

Numquam placidam sceptrum quietem

Certumve sui tenuere diem. (...)

Ut praecipites regum casus

Fortuna rotat (...).

(Le chœur : Ô Fortune qui comble les rois de biens trompeurs, tu mets au bord d'un périlleux abîme ceux que tu as élevés trop haut. Jamais les sceptres n'ont possédé calme paisible et durée fiable. (...) que la Fortune mettant en branle les catastrophes qui poussent à l'abîme les rois. (...)

Engel fait résonner cette idée dans *Catharina* dans les répliques d'Hymen et de la Fortune elle-même :

Engel, *Catharina* 623–625 ; 630–633 ; 634

Hymenaeus : Fortuna, spes o una vindictae meae,

Huc varia properes, Dira, bis misera, aspera,

Tecum ominosas regibus defer vices (...)
Fortuna : Evicta cedet sortis adversa flagris,
Effugite, quotquot nostis humanas vices
Regumque casus. Nemo vel rarus meos
Fugit rotatos. (...) Sceptra me regum timent.

(Hymen : Fortune, l'unique espoir de ma vengeance, dépêche-toi ici, inconstante, cruelle, deux fois misérable, farouche, emmène avec toi les malheureuses destinées des rois. (...) Fortune : l'ennemie vaincue cédera aux fouets du sort. Echappez-vous, vous tous qui avez connu les destinées humaines et les chutes des rois. (...) Les sceptres des rois me craignent.)

La Fortune est donc une divinité qui influence les destins des hommes, chez Sénèque ainsi que chez Engel. Or, ce n'est pas le cas de tous les dieux chez le dramaturge romain.

III.3.2.3 Les interventions des dieux

Bien qu'ils soient fréquemment invoqués par les personnages, dans les tragédies de Sénèque, les dieux semblent plutôt indifférents au sort des hommes. Si l'on excepte Junon d'*Hercule furieux*, on l'a vu, ils n'interviennent pas. Leur absence est ainsi mentionnée dans le texte : après avoir découvert l'horrible crime de son frère, Thyeste s'écrit : « *Fugere superi.* » (« *Les dieux ont fui.* » ; v. 1021). Il est, en effet, difficile à concevoir que les dieux aient pu accepter un tel sacrilège sans intervenir. Et Thyeste insiste plus loin sur l'indifférence des dieux :

Sénèque, *Thyeste* 1092-1096
Thyestes : (...) Si nihil superos movet,
Nullumque telis impios numen petit,
Aeterna nox permaneat, et tenebris tegat
Immensa longis secla ; nil Titan queror
Si perseveras.

(Thyeste : Si rien n'émeut les dieux d'en haut, si aucune puissance divine n'attaque de ses traits les impies, que la nuit persiste éternellement et couvre

ces immenses crimes d'incessantes ténèbres. Je ne me plains nullement, Titan, si tu persévères.)

Alors que Thyeste demande aux dieux de punir les crimes d'Atrée, ce dernier ne fait pas appel au divin mais fait des enfants de son frère l'instrument de sa vengeance, en s'inscrivant sur un plan strictement humain :

Sénèque, *Thyeste* 1110-1112

Thyestes : vindices aderunt dei,

His puniendum vota te tradunt mea.

Atræus : Te puniendum liberis trado tuis.

(Thyeste : Les dieux viendront exercer leur vengeance ; je leur confie par ces vœux le soin de te punir. Atrée : Toi, c'est à tes enfants que je confie le soin de te punir.)

Chez Engel, la situation est complètement différente. D'un côté, les « mauvais » dieux de l'Antiquité sont très actifs, comme on l'a déjà constaté, et interviennent contre la sainte dans *Catharina*. De l'autre côté, les personnages divins chrétiens ne restent pas non plus sans réagir. Jésus encourage Catherine à plusieurs reprises et l'aide ainsi à garder la foi :

Engel, *Catharina* 689

Jesulus : Catharina, tu sta !

(Jésus : Catherine, tiens bon !)

Dans son soutien, il est secondé par sa mère qui donne du courage à Catherine de son côté :

Engel, *Catharina* 258-259

*Maria : (...) **nulla te** Christi rosam*

*Carpes **vetustas**.*

(Marie : Nulle vieillesse ne te cueillera, toi, la rose de Jésus-Christ.)

Dans cette réplique retentit le vers prononcé par le chœur dans l'*Hercule sur l'Oeta* dans l'annonce de son apothéose :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 1580

*Chorus : **Nulla te terris rapiet vetustas.***

(Le chœur : Jamais le passage du temps ne te ravira au souvenir de la terre.)

De manière semblable, une autre exhortation de Jésus trouve son origine dans les vers sénéquiens :

Engel, *Catharina* 236–238

*Jesulus : Virgo, **nulla dies te rapiet mihi,***

Nec vis ulla Noti, nec fragilis fidem

Aetas dissolvit, flamma nec impia.

(Jésus : Vierge, aucun jour ne t'arrachera à moi, ni la force du vent, ni l'âge fragile, ni la flamme impie ne rompra la fidélité.)

Le premier vers transpose en lui conférant une signification nouvelle un vers de l'*Hercule furieux* que Lycus prononce comme une menace adressée à Mégare pour lui faire comprendre qu'elle lui appartiendra quoi qu'elle fasse et qu'aucun dieu ne pourra s'y opposer :

Sénèque, *Hercule furieux* 503–504

*Lycus : (...) **nullus eripiet deus***

***te mihi.** (...)*

(Lycus : Aucun dieu ne t'arrachera à moi.)

C'est à *Thyeste* qu'Engel emprunte sa formulation :

Sénèque, *Thyeste* 998

*Atræus : Reddam et tibi illos **nullus eripiet dies.***

(Atrée : Je vais te les rendre et nul jour ne te les enlèvera.)

L'ironie tragique de ce vers, au moment où Atrée s'apprête à annoncer à son frère qu'il a dévoré ses propres enfants, en renforce la cruauté et souligne le caractère monstrueux du *nefas* tragique.

La reprise des vers de Sénèque, prononcés par des personnages immoraux à des fins de domination et de vengeance, fait ressortir la différence entre les deux

dramaturges, puisqu'Engel transforme la menace en encouragement puissant adressé à Catherine. La formule de Sénèque devient ainsi source d'espoir en contexte chrétien.

III.3.3 *La substitution de divinités chrétiennes aux divinités païennes*

On a déjà constaté que l'absence d'intervention des personnages divins chez Sénèque n'empêche pas les dieux d'être présents sur scène grâce aux autres personnages qui les mentionnent, les invoquent en priant ou les prennent à témoin. Chez Engel, on rencontre à plusieurs reprises des vers qui concernent les divinités, païennes ou chrétiennes, qui sont inspirés directement par les vers sénéquiens. Il est donc intéressant d'étudier si et comment les divinités chrétiennes se substituent aux divinités païennes.

Un vers de *Médée* prononcé par le chœur évoque Bacchus sous son nom de Lyaeus :

Sénèque, *Médée* 110

*Chorus : **Candida** thyrsigeri **proles** generosa Lyaei.*

(Le chœur : Postérité brillante et noble de Lyaeus, porteur du thyrses.)

Ce vers trouve un écho dans le premier chœur de *Catharina* où Bacchus est remplacé par la Vierge Marie :

Engel, *Catharina* 363

*Genius 6 : **Candida** Virgineae **proles** rubicunda Mariae.*

(Génie 6 : Postérité brillante et rougissante de la Vierge Marie.)

Pour faire l'éloge de sainte Catherine, la réplique consacrée à l'origine à un dieu païen est ainsi utilisée pour une divinité chrétienne. Ce type de substitution, attendu, est présent à plusieurs reprises chez Engel, surtout dans les chœurs. Dans *Catharina*, le premier chœur qui célèbre le mariage et contient des invocations des dieux est directement inspiré de celui de la *Médée* de Sénèque.

III.3.3.1 Invitation au mariage

Les deux chœurs invitent des divinités à assister au mariage, conformément à une topique du mariage héroïque illustrée par exemple dans le *carmen* 64 de Catulle. Dans *Médée*, l'invitation du chœur fait suite à une invocation de l'héroïne et répartit les dieux suivant leur champ d'action :

Sénèque, *Médée* 56–64

Chorus : Ad regum thalamos numine prospero

Qui coelum superi, quique regunt fretum,

Adsint cum populis rite faventibus.

Primus sceptriferis colla tonantibus,

Taurus celsa ferat tergore candido : (...)

Quae dat belligeris faedera gentibus, (...)

(Le chœur : Aux noces royales qu'assistent, avec leur bénéfique puissance, les dieux qui gouvernent le ciel, ceux qui gouvernent la mer et les foules observant le rituel silence. D'abord qu'aux dieux Tonnants, porteurs du sceptre, un taureau au dos blanc offre son cou puissant ; (...) qui conclut des traités pour les nations en guerre.)

Dans *Catharina*, le chœur est placé un peu plus loin après un premier acte de presque deux cents vers et les répliques en question sont assumées par des génies, des personnages habituels dans le contexte chrétien qui représentent une sorte de divinité personnelle, semblable à un ange gardien :

Engel, *Catharina* 169–171 ; 179–181 ; 187–188

Genius 1 : Ad Costis thalamos virginis innubae

Quas Rex coelituum iunxit amoribus,

Innuptae superum currite virgines. (...)

Genius 5 : Adsit cum geniis fausta canentibus

Sertis florigeris aligerum cohors.

Genius 9 : (...) Adsit et innuba,

Quae dat perpetuam vivere Virginem (...)

(Génie 1 : Aux noces de la vierge Costis accourez, vierges divines que le roi des divinités célestes joignit aux amours. (...) Génie 5 : Que vienne la foule des

divinités ailées couronnées de guirlandes fleuries avec les génies qui chantent le succès. (...) Génie 9 : Que vienne la vierge qui donne la vie éternelle à la Vierge.)

Engel reprend ici l'armature syntaxique des vers de Sénèque ainsi que leur mètre asclépiade, mais il substitue aux divinités païennes antiques des divinités chrétiennes. Dans les deux textes sont d'abord invoqués des groupes de divinités, chez Sénèque au moyen de la 3^e personne du subjonctif du verbe « *adesse* », « *être présent* » (« *adsint* »). Dans un second temps, une divinité précise est isolée – Lucine chez Sénèque, la vierge qui assiste Marie chez Engel (à l'aide du même verbe au singulier, « *adsit* »), puis d'autres divinités sont invoquées par une apostrophe directe à la deuxième personne. Chez Sénèque, le chœur invite ainsi le dieu de mariage, Hymen (celui qui apparaît personnifié dans la pièce jésuite), et la déesse de l'amour, Vénus, identifiée à son étoile (Phosphore) :

Sénèque, *Médée* 67–74

Chorus : Et tu, qui facibus legitimis ades,

Noctem discutiens auspice dextera.

Huc incede gradu marcidus ebrio,

Praecingens roseo tempora vinculo.

Et tu, quae gemini praevia temporis,

Tarde stella redis semper amantibus.

Te matres avidae, te cupiunt nurus.

Quamprimum radios spargere lucidos.

(Le chœur : Et toi qui aides les unions légitimes, qui de ta droite bienveillante dissipes la nuit, marche vers ce lieu, d'un pas engourdi par l'ivresse, les tempes ceintes d'une couronne de roses. Et toi, annonçant les deux parties de la journée, étoile qui revient toujours trop lentement pour les amants, les mères et les brus désirent avidement que tu répandes au plus vite tes brillants rayons.)

Chez Engel sont invoqués le futur mari de Catherine, Jésus, et sa mère, la Vierge Marie :

Engel, *Catharina* 193–208

Genius 1 : Et tu, quem sequitur coelicum chorus (...)

Jesu, noster amor, sponsus amantium (...)

Huc delapse veni candidus aethere,

Praecinctus niveis **tempora** liliis. (...)

Genius 2 : Et tu, quae meritis proxima Numini

Semper casta venis stella voventibus,

Te pernox Catharis, **te cupit** aemulam,

Quamprimum capiti porgere lauream.

(Génie 1 : Et toi qui es suivi du chœur des dieux célestes (...) Jésus, notre amour, époux des amoureux (...), descends ici, viens, éclatant, depuis l'éther, les tempes ceintes de lys blanches. (...) Génie 2 : Et toi qui, proche de Dieu par tes mérites, étoile qui vient toujours pour ceux qui font des vœux chastes, Catherine désire t'imiter, toi qui brilles toute la nuit, elle désire au plus vite ceindre sa tête de laurier.)

Le chœur ou les génies s'adressent aux divinités par une antonomase. Ils se tournent d'abord vers le personnage divin masculin, chez Sénèque donc d'abord Hymen en l'identifiant par les unions légitimes qu'il favorise : « *Et tu, qui facibus legitimis ades* », et chez Engel vers Jésus qui est suivi des chœurs célestes : « *Et tu, quem sequitur coelicum chorus* ». Les deux textes poursuivent ensuite avec l'adverbe « *huc* », « *ici* » : « *Huc incede* » et « *Huc delapse veni* », « *viens ici, avance-toi ici* » et « *descends ici* ». Ces passages contiennent aussi de nombreux adjectifs formés en *-ger* et *-fer* qui sont typiques du style sénèque (« *sceptrifer* », « *belliger* », « *thyrsiger* » dans le chœur de la *Médée* de Sénèque). G. Przychocki, qui a publié un traité sur le style des tragédies de Sénèque, remarque⁴⁹¹ que ces formations font une exception dans le style du dramaturge romain, car ce sont presque les seuls néologismes qu'il emploie. Engel de son côté, n'emprunte pas exactement les mêmes adjectifs mais le même procédé en créant ses propres

⁴⁹¹ Gustav PRZYCHOCKI, *Styl tragedyj Anneusza Seneki [Le style des tragédies de Sénèque]*, Seria Archiwum filologiczne nr 17, Krakow, 1946, p. 7–10 ; pour les néologismes chez Sénèque, voir aussi François-Régis CHAUMARTIN, « Hercule sur l'Oeta : Notice », dans SÉNÈQUE, *Tragédies. Tome III*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 3–14, surtout p. 5–6 et Margarethe BILLERBECK, *Senecas Tragödien, Sprachliche und stilistische Untersuchungen*, Leiden – New York, Brill, 1988, p. 35–49.

néologismes (« *floriger* », « *flammiger* », « *liliger* », « *baccifer* »), ce qui confirme encore une fois sa volonté d'imiter la manière de Sénèque et non de se contenter de reprendre des formulations.

Encore une fois, les emprunts sont révélateurs de la différence entre les divinités païennes et chrétiennes. Ainsi, Hymen et Jésus sont invités à venir les tempes couronnées (« *praecingens* » et « *praecinctus* »), mais le choix des fleurs est significatif. Chez Sénèque, les roses symbolisent la charge érotique et la fécondité du mariage qui a pour vocation la procréation, chez Engel, les lys blancs symbolisent la chasteté de l'union qui unit Catherine à Jésus. De même, l'étoile de Vénus est associée à l'heure propice aux ébats amoureux, tandis que l'étoile évoquée dans le chœur d'Engel est associée à la chasteté.

Ce chœur de *Catharina* montre le travail intertextuel qu'Engel effectue sur un passage plutôt long dans lequel il exploite la structure du texte et son sens général, mais le transforme en l'accordant à ses besoins, pour servir Dieu. Ce type de modification est utilisé également dans tous les chœurs de *Franciscus Xaverius*, mais à des degrés différents.

III.3.3.2 *Le voyage en mer*

C'est le dernier chœur qui mérite l'attention la plus détaillée parce qu'il contient une particularité en ce qui concerne les divinités. Engel y introduit, en effet, l'Olympe, le siège des dieux, sans qu'il soit présent dans le chœur de *Médée* qui lui a servi de modèle :

Sénèque, *Médée* 301–379

Chorus : Audax **nimium qui freta primus**

Rate tam fragili perfida rupit,

Terrasque suas post terga videns

Animam levibus credidit auris, (...)

(Le chœur : Trop audacieux le premier qui, sur un si fragile radeau, rompit les flots perfides et, voyant derrière lui sa terre, abandonna sa vie aux caprices des vents.)

Engel utilise le chœur qui célèbre l'audace des premiers navigateurs pour glorifier à son tour saint François-Xavier et son courage de prendre le large pour aller diffuser la gloire du Christ dans des pays lointains. Le sens du texte d'origine lui convient en effet, il va cependant le modifier pour pouvoir souligner la valeur spirituelle du voyage du martyr jésuite : à la différence de la traversée des premiers marins païens, cette expédition a un objectif supérieur et noble de christianiser l'Asie, qui est rappelé au fur et à mesure.

Engel, *Franciscus Xaverius* 2034–2037

*Thomas : O mens **nimum** prodiga vitae,*

*Pretio nullo **quae freta primum***

*Sinica **rupit** lethoque suo*

Vitam populis institor emit. (...)

(Thomas : L'âme prodigue de vie, qui, sans recevoir aucun salaire, rompit la première les flots chinois et, par sa mort, racheta la vie des peuples.)

Dès le début, l'audace du navigateur antique (« *audax nimum* ») est remplacée par la générosité et la prodigalité du saint chez Engel. Si, dans les deux cas, il s'agit de risquer sa vie pour une exploration inouïe, Engel insiste sur la différence entre les deux expéditions : la seconde étant désintéressée et visant le salut des peuples visités. À la vanité des risques pris par les premiers marins, il oppose ainsi le dévouement et l'abnégation du saint qui donne sa vie pour sauver des âmes. Au jugement négatif de Sénèque qui associe l'audace des navigateurs à l'hybris se substitue donc l'exaltation d'une mission particulièrement utile qu'il énonce en détournant une formule de Sénèque. Alors que l'auteur romain constate que « *personne ne connaissait les astres* » (« *nondum quisquam sidera norat* ») pour s'orienter en mer :

Sénèque, *Médée*, 309–312

*Chorus : **Nondum quisquam** sidera norat,*

Stellisque, quibus pingitur aether,

*Non erat usus ; **nondum** pluvias*

Hyadas poterat vitare rates, (...)

(Le chœur : Personne ne connaissait encore les astres et ne faisait usage des étoiles dont le ciel est décoré, la barque ne savait pas encore éviter les Hyades pluvieuses.)

Engel se sert de cette expression pour célébrer son héros qui fut le premier à divulguer la Parole divine et à propager la foi :

Engel, *Franciscus Xaverius*, 2039–2042

*Thomas : **Nondum quisquam** semina Verbi,*

Bartholomaeus : Fidei nondum sparserat aurum.

***Nondum** Japones, **nondum** Seres*

Numen amabant.

(Thomas : Personne ne connaissait encore la semence des Paroles.
Bartholomée : Personne ne répandait encore l’or de la foi. Les Japonais, les Indiens n’aimaient pas encore Dieu.)

Ensuite, les deux textes distinguent un héros qui est nommé, Tiphys pour Sénèque :

Sénèque, *Médée* 318–320 ; 350–352

*Chorus : **Ausus** Tiphys pandere vasto*

Carbasa, ponto legesque novas

Scribere ventis : (...)

Quid ? Cum Siculi virgo Pelori,

***Rabidos** utero succincta canes,*

Omnes pariter solvit hiatus ? (...)

(Le chœur : Tiphys osa déployer ses voiles sur la vaste mer et dicter des lois nouvelles aux vents : (...) Quoi⁴⁹² ? Lorsque la vierge du Pélore sicilien, les flancs entourés de chiens enragés, donna champ libre en même temps à toutes leurs gueules ?)

Et chez Engel, François-Xavier qui ne s’est pas laissé intimider par le bruit effrayant (« *rabido sonitu* ») :

⁴⁹² Je modifie la traduction de Sénèque, *Tragédies* (Chaumartin) pour l’accorder avec la ponctuation de l’édition lyonnaise.

Engel, *Franciscus Xaverius* 2043–2053

*Bartholomeus : **Ausus** Xavier fraenare salum*

Tenui lembo vectus in Ortum

Animam solus credidit Euris.

Josaphat : Quid ? Cum Japonum flabra, Typhonus,

***Rabido sonitu** per plana maris*

Vastos circum protulit aestus, (...)

*An non Goam **post terga videns***

Primum voluit tangere littus ? (...)

(Bartholomé : Xavier osa dompter la mer, transporté sur un frêle esquif, seul, il confia son âme aux vents. Josaphat : Quoi ? Lorsque Typhon poussa, avec un bruit effrayant, les vents japonais par les mers, provoquant de violentes tempêtes (...), ne voulait-il pas, en voyant derrière lui Goa, toucher d'abord la côte ?

Les deux dramaturges évoquent ensuite la conquête de l'Asie :

Sénèque, *Médée* 364–374

*Chorus : Nunc jam **cessit** pontus et omnes*

***Patitur leges, non** Palladia*

Compacta manu regum referens

Inclyta remos quaeritur Argo. (...)

Nil qua fuerat sede reliquit

***Pervius** orbis. **Indus** gelidum*

Potat Araxem, Albin Persae

*Rhenumque **bibunt.***

(Le chœur : Maintenant la mer a cédé et subit toutes les lois : on ne cherche pas une illustre Argô, assemblée par la main de Pallas, où des rois manient les rames ; la première barque venue parcourt la haute mer. Toutes les bornes ont été déplacées et des villes ont installé leurs murailles sur de nouvelles terres ; devenu totalement accessible le monde n'a laissé aucune chose à la place où elle était : l'Indien boit les eaux glacées de l'Araxe, les Perses celles de l'Elbe et du Rhin.)

Or, Engel substitue ici à la domination grecque la diffusion de la parole divine et c'est dans ce contexte qu'il introduit l'Olympe, siège des dieux païens, à un endroit où Sénèque ne l'avait pas mentionné :

Engel, *Franciscus Xaverius* 2064–69 ; 2073 ; 2080

Bartholomaeus : Sic est : cessit Ser et Olympi

Patitur leges, non sanguineis

Stat Terra Seris, nec morte ferox

Amplius audet sistere cursum.

Nil, quo fuerat clausam reliquit :

Pervia China est. (...)

Thomas : Indum Cimber Gangemque bibit, (...)

Inclyta cedat Babylon muris, (...)

(Ainsi, l'Inde a cédé et subit les lois de l'Olympe, la Terre n'est plus fidèle aux Indiens sanglants et n'a plus l'audace, dans sa férocité, d'arrêter sa course en provoquant la mort. Il n'a rien laissé de ce par quoi elle était isolée : la Chine est accessible. (...) Thomas : Le Cimbre boit l'eau de l'Indus et du Gange ; (...) la fameuse Babylone s'écroule.)

Bien évidemment, l'Olympe désigné ici le ciel chrétien ; ce sont les lois de Dieu qui sont observées désormais. à la conquête humaine, Engel oppose l'ouverture à la parole divine qui se concrétise par un adoucissement des mœurs et la destruction de Babylone, symbole du mal, de la luxure et des abominations dans l'imaginaire biblique.

Enfin arrive le sommet du chœur ; Sénèque proférait une prophétie qui promettait l'ouverture du monde par les océans :

Sénèque, *Médée* 374–379

Chorus : (...) venient annis

Secula seris, quibus Oceanus

Vincula rerum laxet, et ingens

Pateat tellus, Tiphysque novos

Detegat orbis, nec sit terris

Ultima Thule.

(Le chœur : Plus tard, avec les années, des temps viendront où l'Océan ouvrira les barrières de l'univers et la terre s'ouvrira dans son immensité ; Tiphys dévoilera de nouveaux mondes et Thulé ne cessera d'être la plus éloignée des terres.)

Mais Engel, une fois de plus, se l'approprie et la modifie à ses fins :

Engel, *Franciscus Xaverius* 2085–2091

*Josaphat : **Veniunt annis saecula nostris,***

Quibus Oceanus vincula rerum

Laxat et ingens fidei tellus,

*Coeloque **patet**, quo **sit Thule.***

Omnes : Cognita terris et sit Numen

Omnibus unum populisque salus

Omnibus una.

(Josaphat : De nos jours, des temps viennent où l'Océan ouvre les barrières de l'univers et la terre immense s'offre à la foi et au ciel, où se trouve Thulé. Tous : Qu'elle soit connue des terres ; et qu'il y ait pour tous un Dieu unique et pour tous les peuples un seul salut.)

Le futur sénéquien devient le présent chez Engel qui montre que l'oracle s'est déjà accompli, « *annis nostris* » remplaçant « *annis seris* ». De plus, la terre s'offre à la foi tandis que tous les peuples partagent la même et unique foi et le même salut. La place privilégiée de la fin est ainsi réservée à la dimension évangélisante et la gravité de ce moment est renforcée par le fait que les derniers vers sont prononcés par tous les personnages présents.

Ce chœur de *Médée* contient encore un passage qu'Engel n'a pas utilisé ici :

Sénèque, *Médée* 360–363

*Chorus : (...) **Quod fuit huius***

Pretium cursus ? Aurea pellis

Majusque mari Medea malum,

Mercès prima digna carina.

(Le chœur : Quel fut le prix de cette course. La Toison d'or et Médée, mal plus grand que la mer, digne récompense de ce premier vaisseau.)

Mais Engel l'a utilisé déjà dans sa pièce, dans le deuxième chœur qui suit le deuxième acte. Ce deuxième chœur est aussi consacré au voyage en mer mais à part ce passage, il est composé en dimètre iambique ; ces quelques vers se démarquent donc aussi de manière visible, car ils sont plus longs que les autres. Les ressemblances avec Sénèque sont aussi assez évidentes :

Engel, *Franciscus Xaverius* 938-944

Omnes : Quod fuit ergo pretium Nautae ?

Non fuit, ah ! Non, aurea pellis,

Majusque mari Medea malum,

Animae dignum pretium forti,

Animae merces digna Tonanti,

Majusque Bonum est humana Salus

Merces sacra digna carina.

(Tous : Quel fut donc le prix du navigateur ? Ce n'était pas, ah non, la Toison d'or et Médée, mal plus grand que la mer ; prix digne de l'âme forte, récompense digne de l'âme de Dieu, un bien plus grand est le salut de l'humanité, digne récompense de ce saint vaisseau.)

Engel se démarque de Sénèque, selon qui le prix du voyage était effectivement la Toison d'or, « *aurea pellis* », et Médée elle-même, qui est « *le mal plus grand que la mer* ». Rejetant ces deux récompenses avec insistance (« *Non fuit, ah ! Non* »), le père jésuite met en relief d'autres prix plus précieux : le salut humain qui est digne de l'âme forte (« *animae dignum pretium forti* »), de Dieu (« *digna Tonanti* ») et du saint vaisseau (« *sacra carina* »), c'est-à-dire le navire transportant le futur saint, au lieu du premier vaisseau renvoyant aux Argonautes. De manière facile mais plutôt astucieuse, encore une fois, Engel utilise la mythologie ancienne à ses propres fins, pour souligner l'importance de cette récompense : l'enjeu n'était pas un objet précieux comme la Toison d'or, mais un bien immatériel possédant une valeur bien plus grande, la foi chrétienne.

III.3.3.3 *Hercule*

En ce qui concerne les substitutions de divinités, Hercule représente un cas à part. L'attrait d'Hercule pour les chrétiens, et dans le contexte sénèqueien surtout d'Hercule sur l'Oeta, consiste bien entendu dans le fait que le protagoniste, fils de Dieu et d'une femme humaine, est élevé dans le ciel. Le parallèle avec Jésus-Christ a été pointé par la recherche dès le début du XX^e siècle⁴⁹³. Mais ce demi-dieu, le fils de Jupiter, à qui ont été consacrées deux tragédies du corpus sénèqueien, est étroitement lié également au saint François-Xavier à qui il est souvent associé⁴⁹⁴. En outre, dans les pièces jésuites, on retrouve régulièrement l'écho du motif d'Hercule à la croisée des chemins⁴⁹⁵.

Dans le *Franciscus Xaverius* d'Engel, le saint est souvent appelé « Alcide » et son chemin vers la gloire est rapproché de l'apothéose d'Hercule :

Engel, *Franciscus Xaverius* 2025–2027

Virtus : In astra dudum Victor Alcides viam

Per arma stravit, major Alcides humi

Jaceat sepultus ?

(Vertu : Alcide Victorieux joncha autrefois d'armes la route vers les astres et un Alcide plus grand devrait être inhumé dans la terre ?)

Dans cette scène déjà mentionnée dans le contexte des invocations⁴⁹⁶, la Vertu prend la défense de François-Xavier. Pour rehausser sa grandeur, elle le compare à l'Hercule antique en soulignant qu'il est plus important que l'Hercule de l'Antiquité et qu'il mérite donc un destin au moins aussi illustre que celui-ci.

Le motif du chemin vers le ciel se trouve déjà chez Sénèque dans l'*Hercule furieux*, il s'agit d'abord d'un chemin vers les dieux : « *quaerit ad superos viam* (il cherche le chemin vers ceux d'en haut) » (v. 74), puis d'un chemin vers les astres : « *Non est ad astra mollis e terris via* (Point doux n'est le chemin de la terre aux

⁴⁹³ Cf. Emil ACKERMANN, « De Senecae Hercule Oetaeo », *Philologus Supplementa* 10 (1907), p. 408–422 ; Emil ACKERMANN, « Der leidende Hercules des Seneca », *Rheinisches Museum* 1912, p. 425–471 ; M. Simon, *Hercule et le christianisme*.

⁴⁹⁴ Cf. Kateřina DOLEJŠÍ, 'Naše zvědavé století se chce bavit novotou a nenadálou krásou'. *Symboly ilustrované barokní tisky olomouckých jezuitů* [Notre siècle curieux veut se distraire par la nouveauté et par la beauté inattendue'. *Les imprimés baroques des jésuites d'Olomouc, illustrés par les symboles*], thèse dactylographiée, Brno, Université Masaryk, 2014, p. 67.

⁴⁹⁵ Cf. M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*, p. 132–138.

⁴⁹⁶ Voir p. 201.

astres) » (v. 437). La difficulté du chemin vers le ciel se trouve aussi dans le corpus népomucène :

Rirenschopff, *Divus Joannes Nepomucenus* 47

Philotheus : (...) Rosis

Nec stratam ad astra ducere monebo viam.

(Philotheus : Je lui expliquerai que le chemin vers les astres n'est pas couvert de roses.)

Philotheus promet qu'il expliquera bien à la jeunesse qu'elle doit être vertueuse en se servant de cette image sénéquienne. Toutefois, chez Sénèque, la place parmi les astres se mérite par la vaillance :

Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* 1564

Sed locum virtus habet inter astra.

(Mais la vaillance a sa place parmi les astres.)

Engel reprend ce vers consacré à Hercule et ses exploits guerriers et le transpose dans un contexte différent :

Engel, *Franciscus Xaverius* 1323–1330

*Xaverius : (...) **locum***

***Habet inter astra** celebre **Virtutis** decus.*

Figmenta narrat, quisquis exclusos ait

Coelis egenos : rara Divitibus via

Sterni potest ad astra, nec prosunt opes

Nulloque venit Coelitem argento plaga.

Reseratur illa pauperi, cogunt opes

Exesse Croessum saepius (...).

(François-Xavier : La gloire de la vertu a sa place parmi les astres. Celui qui dit que les pauvres sont exclus du ciel raconte des fables : rarement le chemin vers les astres peut être foulé par les riches, les moyens ne servent à rien et la région céleste n'est donnée par aucun argent. Elle est ouverte au pauvre, les richesses poussent plus souvent Crésus à en sortir.)

Ce passage souligne que la vertu est plus importante que la richesse pour arriver aux astres, il relie la vertu à la modestie, voire à la pauvreté. Même si François-Xavier utilise le même mot, « *virtus* », qui est utilisé par Sénèque pour les actions d'Hercule, la signification est différente ici : au lieu de la vaillance qui mène à la victoire sur les monstres, il s'agit de la vertu chrétienne.

Il est bien sûr tentant de rapprocher la mort en martyr de l'apothéose d'Hercule. Cependant, une différence flagrante est à souligner : les martyrs, quoiqu'ils ne craignent pas la mort, ne demandent pas à être sanctifiés car une telle prétention relèverait de l'orgueil, alors que le héros sénèque exige explicitement d'être promu et accepté parmi les dieux ; tout le prologue de *Hercule sur l'Oeta* y est consacré.

Pour conclure, chez Sénèque, les dieux ne jouent pas un rôle aussi important que l'on pourrait attendre sous l'influence des tragédies grecques : ils n'interviennent presque pas, même s'ils sont interpellés, et restent présents surtout dans les paroles des personnages humains. Chez les auteurs jésuites, les dieux païens peuvent apparaître, mais ils sont souvent accompagnés de divinités chrétiennes ; l'imitation de l'Antiquité y est mise au service du christianisme. Paradoxalement, c'est l'auteur qui revendique explicitement l'autorité de Sénèque, Engel, qui introduit les dieux païens dans ses pièces dans la plus grande mesure et les laisse même interagir avec les autres personnages, ce qui n'arrive jamais de cette manière chez son modèle. En revanche, Engel le fait souvent en utilisant et en remaniant les répliques sénéquiennes qui résonnent comme des évocations claires des passages imités. Il oppose les divinités païennes aux personnages chrétiens et forme ainsi deux groupes ennemis qui permettent de construire le conflit nécessaire pour la composition de l'intrigue. Les dieux païens participent alors à la construction de l'action dramatique et servent à atteindre les objectifs du dramaturge jésuite : faire tout pour la plus grande gloire de Dieu.

CONCLUSION

Le but de la présente étude était d'explorer un phénomène culturel présent presque partout en Europe baroque, mais qui n'avait pas encore été étudié pour la Bohême : la réception des pièces de Sénèque dans une forme particulière de la dramaturgie néo-latine, le drame scolaire jésuite. Notre questionnement s'est articulé autour de trois axes qui constituent des aspects cruciaux de la conception dramatique sénéquienne : la description des mécanismes des passions ; l'enjeu pédagogique lié au personnage du tyran ; et enfin, l'image des divinités antiques. L'analyse a montré que l'influence de Sénèque est forte dans toutes les pièces du corpus étudié : les pièces imprimées de Carolus Kolczawa ; les pièces d'Arnoldus Engel, destinées à la publication mais restées manuscrites ; et les pièces consacrées au personnage symbolique du baroque tchèque, le saint Jean Nepomucène, qui furent rédigées – selon toute probabilité – sans l'ambition d'être publiées. Néanmoins, le degré et les formes de l'imitation sénéquienne sont différents.

En ce qui concerne la représentation des passions, on s'aperçoit que l'auteur jésuite qui s'intéresse le plus à ce phénomène est Kolczawa. Sa conception, telle qu'il la présente dans ses lettres, est explicitement sénéquienne, et il en va de même dans ses pièces. Néanmoins, tous les auteurs étudiés utilisent des images semblables pour dessiner la laideur de la fureur : le visage déformé, la rougeur ou la pâleur, le mouvement agité, les gémissements. Les passions se manifestent et sont difficiles à cacher. Le champ lexical lié au feu et à la chaleur y est souvent associé, ainsi que celui des parties intérieures du corps, comme le cœur.

Une autre image attachée à la colère par Sénèque, celle des animaux possédés par l'affect, trouve également sa place chez tous les auteurs étudiés. Kolczawa pousse même la métaphore plus loin que son modèle romain, en utilisant le verbe « *spumare* » directement pour les personnages furieux, alors que Sénèque s'en sert uniquement pour des animaux ou d'autres phénomènes naturels. Engel, de son côté, emprunte un passage décrivant un lion furieux dans *Thyeste* pour formuler sa condamnation de la colère et de l'ébriété. Il rajoute ainsi un élément qui n'était pas présent dans l'hypotexte, mais qui est tout à fait en harmonie avec la conception de son modèle.

Dans les descriptions des manifestations des passions, le même procédé rhétorique apparaît chez tous les auteurs : les énumérations asyndétiques qui participent à l'expression de l'horreur provoquée par la fureur. De même dans toutes les parties du corpus, les personnages adressent des plaintes au sort. En revanche, les monologues douloureux qui ouvrent généralement les tragédies de Sénèque, trouvent leur pendant surtout dans *Maria Imperatrix* de Kolczawa et *Divus Joannes Martyr* de Winkler.

Quant à l'origine de la colère, on retrouve la douleur chez les jésuites, même explicitement dans *Maria Imperatrix*, tout comme chez Sénèque ; cependant, pour le public chrétien, il devait être plus difficile de s'identifier à cette douleur que pour le public romain à celle des héros sénéquiens. Le ressentiment de ceux-ci était souvent compréhensible malgré leur réaction exagérée. En revanche, la colère des furieux des pièces jésuites semble souvent illégitime. Le personnage de l'empereur Wenceslas dans la pièce de Winkler en donne un exemple flagrant. Surtout si la douleur est d'origine amoureuse, la passion oscille entre deux extrêmes, l'amour et la haine, comme le montre le long monologue d'ouverture de l'impératrice Marie de Kolczawa.

Les furieux ont généralement à leur côté un autre personnage qui essaie de les raisonner ; ce sont des nourrices chez Sénèque, les courtisans chez les jésuites. Dans les deux cas, la forme la plus courante des dialogues de cette sorte est celle de la stichomythie. Leurs efforts pour apaiser les passions restent majoritairement vains. Si, cependant, certains personnages arrivent à se calmer, ils tentent d'habitude de raviver leur fureur à nouveau en interpellant leur âme à qui ils posent des questions et donnent des ordres. Ces deux mécanismes, ainsi que les moyens dramatiques utilisés pour les mettre en scène, sont communs à Sénèque et aux auteurs jésuites.

En revanche, les tentatives qui consistent à renouveler sa fureur (ou celle d'un dieu ennemi) pour pouvoir se donner la mort sont nécessairement impossibles dans le théâtre jésuite. En outre, pour les futurs saints, les souffrances sont des épreuves bienvenues qui leur permettent de prouver leur dévouement à Dieu.

Cependant, tous les personnages ne ravivent pas volontiers leur passion, certains se plaignent au contraire qu'un autre augmente leur douleur. Cette

situation n'est pas très fréquente, mais on la trouve dans *Agamemnon*, ainsi que dans la *Catharina* d'Engel.

Reste à comparer les conséquences des passions : les doctrines stoïcienne et chrétienne s'accordent au sujet de la nocivité des passions. Mais, alors que chez Sénèque, leurs conséquences sont toujours désastreuses, chez les dramaturges jésuites, la situation est plus complexe, surtout dans les pièces consacrées aux saints. À première vue, les bourreaux réussissent leurs projets maléfiques, il est vrai, mais ce faisant, ils aident les héros à atteindre la vie éternelle aux côtés de Dieu. On a donc affaire à une fin heureuse puisque dans la perspective chrétienne, les saints ont surmonté leurs épreuves avec succès. La différence des systèmes de valeur fait que les héros triomphent de leurs tortionnaires même si ceux-ci ont réussi à les tuer.

Le théâtre scolaire des jésuites a clairement une visée éducative ; il faut apprendre aux futures élites à gouverner, objectif que les jésuites partagent avec Sénèque, le précepteur de Néron. Dans ma perspective, l'important n'est pas de savoir si le dramaturge romain considérait ses tragédies comme des exemples de sa philosophie avec une dimension pédagogique ; ce qui importe, c'est que les jésuites construisent leurs exemples ou plutôt leurs contre-exemples selon les modèles sénéquiens. Leur intention n'est pas de critiquer un monarque particulier, mais leur visée est parénétique. L'image du tyran dans les drames permet de mettre en relief les défauts du souverain et par extension de chaque personne qui participe au gouvernement ; par opposition, elle permet également de définir l'idéal de l'homme au pouvoir.

La figure du tyran chez les jésuites garde les caractéristiques connues depuis l'Antiquité, appliquées par Sénèque à ses personnages : la double peur, celle qu'il suscite chez les autres et celle qu'il ressent lui-même ; les passions auxquelles il succombe, surtout la colère, qu'il arrive pourtant à dissimuler de manière dénaturée. L'idée sénéquienne selon laquelle le tyran ne doit pas craindre la haine de ses sujets s'il veut garder son pouvoir trouve son écho chez Kolczawa. Le motif qui manque, toutefois, dans le théâtre jésuite est l'infanticide. Sans doute, il ne convenait pas à l'éducation de jeunes garçons et sa cruauté poussée à l'extrême n'apportait rien d'utile à la formation des futurs gouvernants.

La confrontation du mauvais souverain aux autres personnages est instructive et éclairante pour les élèves, en tant que modèle d'une situation de communication. Elle permet non seulement de mieux montrer les caractéristiques du tyran, mais aussi de donner l'exemple d'une situation de conflit, et par cela d'initier les enfants à la vie en société et aux interactions avec autrui. Les passages stichomythiques typiques de Sénèque, imités par les jésuites, sont des procédés rhétoriques propres à construire une argumentation sous la forme de *sententiae* brèves et pointues. Ils servent à prononcer les préceptes que l'auteur veut inculquer aux élèves.

Le conflit est souvent accompagné du motif de silence : le personnage en opposition au tyran refuse de lui révéler un secret. Cet élément qui se répète chez Sénèque (on en a vu des exemples tirés des *Troyennes* et d'*Oedipe*) est, bien entendu, présent dans la légende de Népomucène ; il trouve donc sa place dans la partie du corpus qui lui est consacrée. Le tyran essaie de convaincre le personnage qui l'affronte par des promesses, ainsi que par des menaces, mais son effort reste vain. Une différence apparaît tout de même : dans les *Troyennes* de Sénèque, Ulysse réussit enfin à dévoiler le secret d'Andromaque grâce à sa ruse alors que Jean Népomucène conserve son secret jusqu'à la mort. L'enjeu est à nouveau trop grand, il ne peut pas trahir son devoir sacré de confesseur.

La confrontation du tyran à une femme reste un cas particulier chez les jésuites : dans la première période de l'histoire de la Compagnie, les documents officiels interdisaient les femmes sur les tréteaux scolaires. La pratique a néanmoins prévalu et des personnages féminins sont présents dans toutes les parties du corpus étudié. On n'y trouve pas seulement des femmes vertueuses comme la Catherine d'Engel, la reine Joanna de Winkler ou Ismérie de Kolczawa ; l'impératrice Marie de ce dernier est, en effet, un exemple par excellence d'une femme en proie aux passions. L'image du caractère féminin dessinée par Kolczawa n'est pas vraiment positive : les femmes sont trop émotives de nature, elles sont instables, inconstantes et rouées. Ce constat provoque, certes, un malaise aujourd'hui, mais cette attitude trouve son précédent dans les tragédies de Sénèque. En plus des femmes passionnées qui sont la cause des catastrophes, les tromperies féminines y trouvent leur place ; celles-ci sont ainsi explicitement

mentionnées dans *Agamemnon*, dans la scène où Clytemnestre tente de s'inciter elle-même au crime.

Le dernier phénomène étudié dans ce travail est la présence des dieux antiques. Dans les tragédies de Sénèque, ils ne jouent pas un rôle si important que chez ses prédécesseurs grecs, ils sont néanmoins présents, avant tout par l'intermédiaire des personnages humains qui parlent d'eux. Les auteurs jésuites les introduisent également dans leurs pièces. Les invocations aux dieux sont nombreuses chez Sénèque et chez les jésuites qui reprennent très souvent, dans des variations différentes, un vers sénèqueien célèbre. Cependant, même si les formulations restent similaires dans les pièces jésuites, les appels sont en réalité adressés au Dieu chrétien qui leur est substitué. De plus, les dieux sénèqueiens ne viennent pas au secours des suppliants, alors que les personnages des auteurs jésuites reçoivent le soutien du ciel ; un exemple parfait se trouve dans la *Catharina* d'Engel.

En ce qui concerne la présence directe des dieux sur la scène, chez Sénèque on trouve uniquement Junon dans le prologue d'*Hercule furieux*. Du côté des jésuites, la situation est variée. Les personnages des dieux antiques ne figurent pas du tout dans le corpus népomucène. Chez Kolczawa, ils ne sont pas très nombreux, et s'ils montent sur scène, ils n'y entrent pas en contact direct avec les personnages humains. Étonnamment, c'est Engel qui les introduit le plus fréquemment dans ses pièces. D'abord, il utilise certains d'entre eux pour personnifier des caractéristiques qui leur sont attribuées (Apollon comme protecteur des études, Pallas comme symbole de la sagesse), mais il les laisse aussi interagir avec les personnages humains. Dans *Catharina*, les personnages (caricaturés) des dieux sont nécessaires à la construction de l'action dramatique.

L'inspiration au niveau des sujets est plutôt rare dans tout le corpus, on l'observe toutefois dans *Maria Imperatrix* de Kolczawa dont l'héroïne peut être considérée comme la *Phèdre* chrétienne ; excepté cet exemple, les jésuites reprennent plutôt des thématiques que l'intrigue. Comme Sénèque, ils n'inventent généralement pas la matière qu'ils mettent en scène dans leurs pièces mais puisent dans les légendes hagiographiques ou dans l'histoire (à l'instar de l'*Octavie* du

pseudo-Sénèque). Les légendes qui peuvent être considérées comme des pendants chrétiens aux mythes antiques constituent un cas intéressant. Chez Sénèque, l'action tragique est dans une grande mesure donnée : l'auteur peut, certes, faire glisser la focalisation ou insister sur certains épisodes plus que sur d'autres pour accommoder l'histoire à ses fins, mais la trame principale de l'histoire est définie par le mythe. Ce sont surtout les chœurs qui lui permettent de prendre une plus grande liberté et de s'éloigner de l'intrigue.

La manière dont Engel s'approprie les légendes est similaire à celle que Sénèque met à l'œuvre dans ses tragédies. Qu'il s'agisse de sainte Catherine ou de François-Xavier, les grands traits de l'histoire sont prédéterminés par les légendes, mais certains épisodes supplémentaires sont introduits pour illustrer l'intrigue principale. La différence est qu'Engel accorde plus de place à ce type de scène en faisant intervenir des personnages allégoriques ou divins non seulement dans les chœurs, mais aussi dans certaines scènes dramatiques.

Le principe de la trame principale accompagnée ou illustrée par les chœurs qui comprennent des personnages allégoriques ou divins est également bien visible chez Kolczawa même s'il exploite des sujets historiques plutôt que des légendes. En revanche, les pièces du corpus népomucène semblent les plus éloignées de cette approche malgré la matière légendaire qu'elles mettent en scène. D'une part, ces pièces ne sont pas toujours dotées de chœurs qui leur permettraient de joindre des élargissements allégoriques ou autres (comme c'est le cas dans *Divus Joannes Martyr*) ; par ailleurs, certaines d'entre elles ne s'inspirent de la légende que très librement et introduisent des épisodes tout à fait nouveaux (*Divus Joannes Nepomucenus*), ou encore leurs intrigues sont complètement situées sur le plan allégorique qui ne leur permet plus de distinguer les deux niveaux de narration (c'est le cas de pièces qui ne sont connues que par des synopses).

Considérons pour finir de manière plus globale la façon dont nos auteurs jésuites considèrent les pièces de Sénèque et l'imitation de ces dernières. Kolczawa respecte son modèle, de manière souvent moins explicite que d'autres dramaturges mais de façon tout de même flagrante : on l'observe dans le choix des personnages et dans la reprise de procédés rhétoriques, qui peut néanmoins

paraître excessive au détriment de l'élégance originale. Il est possible que sa tendance à la répétition soit liée au caractère « exemplaire » de ses œuvres : il voulait mettre en valeur les procédés en question par de nombreuses variations. Quelle que soit sa motivation, ce choix est la cause de la longueur étonnante de certaines de ses pièces, qui empêche une éventuelle mise en scène dans les conditions ordinaires du théâtre scolaire.

Engel, de son côté, se rapproche volontairement de son maître romain par des emprunts textuels et en s'y référant indubitablement. Il comprend la rédaction des pièces comme une tâche rhétorique pour laquelle il a choisi d'imiter Sénèque de manière manifeste. Certains des passages sénéquiens dans ses œuvres, avant tout ceux inspirés par les chœurs de *Médée*, ressemblent presque à des centons. Et loin de vouloir cacher sa source d'inspiration, Engel l'exhibe avec fierté et avec une ambition qui, selon toute apparence, faisait partie de son caractère. Il est clair qu'il considérait Sénèque comme un modèle important et digne d'être imité et il voyait donc sans doute dans l'imitation de ce modèle prestigieux un moyen de réussir lui-même en tant que dramaturge. De plus, il se sert de l'autorité de Sénèque pour se défendre contre les critiques : le ton de la préface de son manuscrit destiné à la censure de l'ordre est décidément apologétique. Soit il s'y défend de critiques qu'on lui avait déjà adressées, soit il entendait prévenir d'éventuelles attaques.

La réalité dans la production courante est loin d'être univoque : chez certains auteurs, l'inspiration sénéquienne est bien plus visible que chez d'autres. Dans *Divus Joannes Martyr*, Joannes Winkler utilise des images sénéquiennes pour représenter la fureur, ainsi que la figure du tyran. En revanche, dans le *Divus Joannes Nepomucenus* de Joannes Rirenschopff, la présence de Sénèque est bien moins frappante, et de loin, que dans les œuvres des autres dramaturges étudiés. On y trouve quelques exemples de la représentation des passions et une invocation sénéquienne à Dieu, motif très populaire chez les jésuites, mais la pièce est loin du travail intertextuel d'Engel.

On a pu voir que le corpus étudié est tout sauf homogène : les auteurs n'ont pas rédigé leurs pièces aux mêmes époques, ils ne travaillaient pas dans les mêmes conditions ni avec les mêmes objectifs. Il faut prendre en considération leurs particularités de style, ainsi que le niveau d'ambition dont ils faisaient preuve. De plus, la question de l'évolution dans le temps entre également en jeu : l'époque

d'Engel n'était certainement pas celle de la canonisation de Jean Nepomucène, il faudrait donc comparer plus de pièces de chaque période pour en tirer des conclusions plus générales. Néanmoins, le corpus étudié permet de distinguer les dramaturges « ordinaires », sans prétentions particulières, comme l'étaient Winkler ou Rirenschopff, qui tiennent peu compte de Sénèque, des dramaturges plus ambitieux, comme Engel et Kolczawa, qui prétendaient devenir eux-mêmes des modèles, chez qui l'inspiration sénéquienne est bien plus prononcée.

En somme, on constate que chaque auteur du corpus exploite le modèle sénéquien à sa manière. Ils ont cependant tous en commun un trait qui n'est nullement étonnant : la visée religieuse qui les mène à transformer leur modèle païen à des fins chrétiennes. L'auteur qui applique cette approche de la manière la plus accentuée, qui puise également son inspiration le plus chez Sénèque et que, par conséquent, je considère comme le plus sénéquien, est sans aucun doute Arnoldus Engel. Ses variations sénéquiennes sont certainement remarquables et il mérite que son vœu d'être publié soit exaucé.

BIBLIOGRAPHIE

Sources (manuscrits, imprimés, éditions et traductions)⁴⁹⁷

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduit par J. Tricot, Les échos du Maquis, 2014.
Disponible en ligne : <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>.

BACKER, Augustin de, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Liège, Impr. de L. Grandmont-Donders 1853–1861. (A. de Backer, *Bibliothèque*.)

BACKER, Augustin de, SOMMERVOGEL, Carlos, *Bibliothèque des écrivains de la compagnie de Jésus*, Liège – Paris, 1869–1876. (A. de Backer, C. Sommervogel, *Bibliothèque*.)

BINSFELD, Peter, *Tractatus de confessionibus maleficorum et sagarum*, Coloniae Agrippinae, 1623.

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, BOČKOVÁ, Alena, JACKOVÁ, Magdaléna et al. (éd.), *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách [Saint Jean Nepomucène sur les tréteaux des écoles jésuites]*, Praha, Academia, 2016.

DELRIÓ, Martin Antonio, *Syntagmatis Tragoediae Latinae*, Antverpiae, Ex officina Platiniana, 1593.

ENGEL, Arnoldus, *Tragoediae sive Dramatum Pars I.*, SK DE IV 13.

ENGEL, Arnoldus, *Tragoediae, Praeae*, NK XI E 8.

ENGEL, Arnoldus, *Franciscus Xaverius*, en annexe de l'imprimé *Indago Monocerotis ab Humana Natura Deitatis Sagacissima Venatrice : Per Quinque Sensuum Desideria Amanter adornata : demum Sub Auspiciis Mariae Lunae Dianae Castissimae Gratia Plenae ab Archithireuta Gabriele in opem evocata feliciter terminata, Authore P. Arnoldo Angelo Soc. Jesu*, Praeae, Collegium SJ ad S. Clementem, [1657], SK BT IV 95.

⁴⁹⁷ Parmi les éditions, seules les œuvres dont je cite les extraits sont indiquées dans cette partie de la bibliographie. Si je réfère uniquement à l'introduction, l'ouvrage est classé dans la section de la littérature secondaire.

JOUVANCY, Joseph de, *Christianis litterarum magistris de ratione discendi et docendi*, Paris, 1692.

JOUVANCY, Joseph de, *De la manière d'apprendre et d'enseigner (De ratione discendi et docendi)*, traduit par Henri Ferté, Paris, Hachette, 1892.

JOUVANCY, Joseph de, *Magistris Scholarum inferiorum S. J. de ratione discendi et docendi ex decreto Congregationis Generalis. XIV.*, Florence, 1703.

KOLCZAWA, Carolus, *Epistolae familiares in usum Praecipue scholasticae juventutis conscriptae a Carolo Kolczawa Societatis Jesu*. Pragae, Collegium SJ ad S. Clementem, 1709. (C. Kolczawa, *Epistolae familiares*.)

KOLCZAWA, Carolus, *Exercitationes dramaticae Caroli Kolczawa Societatis Jesu, Pars I-VI*. Pragae, Collegium SJ ad S. Clementem, 1703, 1704, 1705, 1713, 1715, 1716.

LANG, Franciscus, *Dissertatio de actione scenica*, Monachii, 1727.

LANG, Franciscus, *Epistolae Familiares ad Amicos*, Monachii, 1723.

MASENIUS, Jacob, *Palaestra eloquentiae ligatae*, Coloniae, 1654. (J. Masenius, *Palaestra eloquentiae ligatae*.)

MINTURNO, Antonio Sebastiano, *De Poeta, ad Hectorem Pignatellum, Vibonensium ducem, libri VI*, Venetiis, 1559.

NEUMAYR, Franciscus, *Idea Poeseos, sive methodica institutio de praeceptis, praxi et usus artis ad Ingeniorum Culturam, animorum Oblectationem ac Morum Doctrinam accomodata*, editio princeps Ingolstadii, 1751.

PELZEL, Franz Martin, *Boehmische, Maehrische und Schlesische Gelehrte und Schriftsteller aus dem Orden der Jesuiten von Anfang der Gesellschaft bis auf Gegenwaertige Zeit*, Prag, Verlag des Verfassers, 1786. (F. M. Pelzel, *Boehmische, Maehrische und Schlesische Gelehrte und Schriftsteller*.)

PONTANUS, Jacobus, *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadii, 1594. (J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri tres*.)

Ratio studiorum. Plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus. Édition bilingue latin-français, présentée par Adrien Demoustier et Dominique Julia, traduit par Léone Albrieux et Dolorès Pralon-Julia, annotée et commentée par Marie-Madeleine Compère, Paris, Belin, 1997. (*Ratio studiorum*.)

SÉNÈQUE, *Dialogues. Tome I. De la colère*, texte établi et traduit par Abel Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

SÉNÈQUE, *Dialogues. Tome IV. De la providence, De la constance du sage, De la tranquillité de l'âme, De l'oisiveté*, texte établi et traduit par René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

SÉNÈQUE, *Tragédies. Tome I–III*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 2002, 2008. (Sénèque, *Tragédies* (Chaumartin).)

SÉNÈQUE, *Tragoediae*, texte établi et traduit par Otto Zwierlein, Oxford, Clarendon Press, 1986. (Sénèque, *Tragoediae* (Zwierlein).)

SOMMERVOGEL, Carlos, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles – Paris, 1890–1913. (C. Sommervogel, *Bibliothèque*.)

SPEVAK, Olga (éd.), *Bohuslai Balbini Verisimilia humaniorum disciplinarum. Bohuslav Balbín, Rukověť humanitních disciplín*, Praha, KLP, 2006. (O. Spevak (éd.), *Bohuslai Balbini Verisimilia*.)

Littérature secondaire

ACKERMANN, Emil, « De Senecae Hercule Oetaeo », *Philologus Supplementa* 10 (1907), p. 408–422.

ACKERMANN, Emil, « Der leidende Hercules des Seneca », *Rheinisches Museum* 1912, p. 425–471.

ADAM-MAILLET, Maryse et al., *Sénèque, « Médée »*, Paris, Ellipses : Analyses et réflexions, 1997. (M. Adam-Maillet et al., *Sénèque, « Médée »*.)

AHL, Frederick, « Seneca and Chaucer », dans G. W. M. Harrison, *Seneca in performance*, p. 151–171.

ALBERTI, Carine, « Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque. Réinterprétation des mythes antiques : vers une tragédie plus humaine », *Le Philosophoire* 16 (2002/1), p. 179–194, consulté en ligne le 11 mars 2019, DOI : [10.3917/phoir.016.0179](https://doi.org/10.3917/phoir.016.0179). URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2002-1-page-179.htm>.

ALBRECHT, Michael von, *Geschichte der römischen Literatur*, Bern – München, Saur Verlag, 1992.

ANGYAL, Endre, *Świat słowiańskiego baroku [Monde du baroque slave]*, de l'original *Die slawische Barockwelt* traduit par Jerzy Prokopiuk, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. (E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku*.)

ARKINS, Brian, « Heavy Seneca. His Influence on Shakespeare's Tragedies », *Classics Ireland* 2 (1995), p. 1–16.

ARMISEN-MARCHETTI, Mireille, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989. (M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies*.)

ASMUTH, Bernhard, « Die niederländische Literatur », dans E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas*, p. 235–275.

BARLOW, Claude W. (éd.), *Martini episcopi Bracarensis Opera omnia*, New Haven, Yale University Press, 1950.

BARTSCH, Shadi, SCHIESSARO, Alessandro (éd.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

BATTISTELLA, Chiara, « La colère en scène. Quelques réflexions sur la *Médée* de Sénèque, entre dramaturgie et philosophie », *Latomus* 77 (2018), p. 59–73. (Ch. Battistella, « La colère en scène ».)

BAŽIL, Martin, « Drama v jezuitské škole jako literární dílo [Le drame à l'école jésuite en tant qu'œuvre littéraire] », dans P. Polehla, J. Hojda, *Náboženské divadlo v raném novověku*, p. 16–18. (M. Bažil, « Drama v jezuitské škole ».)

BERRÉGARD, Sandrine, « La figure de l'innocent persécuté dans le théâtre français des années 1630–1640 », dans J.-F. Chevalier, J.-P. Bordier, *Le Théâtre de l'Envie*, p. 273–285. (S. Berrégard, « La figure de l'innocent ».)

BIET, Christian (dir.), *Le théâtre français du XVII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Editions L'avant-scène théâtre, 2009.

BILLERBECK, Margarethe, *Senecas Tragödien, Sprachliche und stilistische Untersuchungen*, Leiden – New York, Brill, 1988.

BIRELEY, Robert, *Ferdinand II, The Counter-Reformation Emperor, 1578–1637*, New York, Cambridge University Press, 2014.

BIRELEY, Robert, « Les jésuites et la conduite de l'état baroque », dans L. Giard, *Les jésuites à l'âge baroque*, p. 229–242.

BIRELEY, Robert, *Religion and Politics in the Age of the Counterreformation: Emperor Ferdinand II, William Lamormaini, SJ, and the Formation of Imperial Policy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1981.

BIRELEY, Robert, *The Jesuits and the Thirty Years War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

BJAÏ, Denis, MENEGALDO, Silvère (éd.), *Figure du tyran antique au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 2009. (D. Bjaï, S. Menegaldo, *Figure du tyran antique*.)

BLOEMENDAL, Jan et al. *Drama, Performance and Debate : Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period*, Leiden, Brill, 2012. (J. Bloemendal et al., *Drama, Performance and Debate*.)

BLOEMENDAL, Jan, « Neo-Latin Drama in the Low Countries », dans J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*, p. 293–364. (J. Bloemendal, « Neo-Latin Drama in the Low Countries ».)

BLOEMENDAL, Jan, NORLAND, Howard B., *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Leiden – Boston, Brill, 2013. (J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*.)

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, « Approving of Prints of Jesuit Dramas as a Way to their Use as Model Texts », à paraître.

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, « Das Bild des Herrschers auf der Jesuitenbühne », dans P. Cemus, *Bohemia Jesuitica*, p. 925–934.

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji [Le théâtre scolaire jésuite au collège pragois du Clémentinum] », *Pražský sborník historický* 32 (2003), p. 105–168. (K. Bobková-Valentová, « Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji ».)

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, « Nadání nerozhoduje [Le talent n'est pas décisif] », *Divadelní revue* 22/3 (2010), p. 29–37. (K. Bobková-Valentová, « Nadání nerozhoduje ».)

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, « Svatováclavská legenda jako exemplum o vlivu výchovy [La légende de saint Wenceslas comme un exemple de l'influence de l'éducation] », dans J. Mikulec, M. Polívka, *Per saecula ad tempora nostra*, p. 607–615.

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, BOČKOVÁ, Alena, JACKOVÁ Magdaléna et al. (éd.), *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách [Saint Jean Nepomucène sur les tréteaux des écoles jésuites]*, Praha, Academia, 2016. (K. Bobková-Valentová et al., *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*.)

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, JACKOVÁ, Magdaléna, « Saint Francis Xavier on Jesuit School Stages of the Bohemian Province », *Acta Universitatis Carolinae* –

Philologica 2/2015 (*Graecolatina Pragensia* XXV), p. 135–156. (K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Saint Francis Xavier ».)

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, JACKOVÁ, Magdaléna, « Úvod do kapitoly: Jesuitské divadlo v Čechách [L'introduction du chapitre : Le théâtre jésuite en Bohême] », dans P. Cemus, *Bohemia Jesuitica*, p. 895–908. (K. Bobková-Valentová, M. Jacková, « Úvod do kapitoly: Jesuitské divadlo v Čechách ».)

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia [La vie quotidienne du maître et de l'élève d'un lycée jésuite]*, Praha, Karolinum, 2006. (K. Bobková-Valentová, *Každodenní život*.)

BOČKOVÁ, Alena, « From sanctulus to sacer. Suggested typology of Jesuit school plays featuring St. John of Nepomuk in the Bohemian province », *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 2/2015 (*Graecolatina Pragensia* 25), p. 113–133.

BOČKOVÁ, Alena, *Historia S. Joannis Nepomuceni. Zpráva historická o životě sv. Jana Nepomuckého aneb Podoby barokního překladu [Rapport historique sur la vie de saint Jean Népomucène ou les formes de la traduction baroque]*, Praha, Scriptorium, 2015, p. 54–55. (A. Bočková, *Historia S. Joannis Nepomuceni*.)

BOEHM, Isabelle, FERRARY, Jean-Louis, FRANCHET D'ESPÈREY, Sylvie (éd.), *L'homme et ses passions. Actes du XVII^e Congrès international de l'Association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 août 2013*, Paris, Les Belles Lettres, 2016. (I. Boehm et al., *L'homme et ses passions*.)

BOLDAN, Kamil, NEŠKUDLA, Bořek, VOIT, Petr, *Bohemia and Moravia I. The Reception of Antiquity in Bohemian Book Culture from the beginning of printing until 1547*, Turnhout, Brepols, 2014.

BORIAUD, Jean-Yves (éd.), *Saül le Furieux, Jean de La Taille*, Paris, Ellipses, 1998. (J.-Y. Boriaud, *Saül le Furieux, Jean de La Taille*.)

BOULÈGUE, Laurence, CASANOVA-ROBIN, Hélène, LÉVY, Carlos, « Introduction », dans L. Boulègue et al., *Le Tyran et sa postérité*, p. 7–30.

BOULÈGUE, Laurence, CASANOVA-ROBIN, Hélène, LÉVY, Carlos (éd.), *Le Tyran et sa postérité dans la littérature latine de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2013. (L. Boulègue et al., *Le Tyran et sa postérité*.)

BOURDIER, Jean-Pierre, LASCOMBES, André (éd.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLV^e Colloque International d'Études Humanistes 01-06 juillet 2002*, Brepols, 2006. (J.-P. Bourdier, A. Lascombes, *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*.)

BOYLE, Antony James, *Seneca : Medea*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

BOYLE, Antony James, *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*, London, Routledge, 1997. (A. J. Boyle, *Tragic Seneca*.)

BOYSSE, Ernest, *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, Henri Vaton, 1880. (E. Boysse, *Le Théâtre des Jésuites*.)

BRAUN, Harald E., *The Jesuits and the Thirty Years War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

BRAUN, Harald E., *Jesuits as Counsellors in the Early Modern World*, Brill, 2017.

BRAUN, Harald E., *Juan de Mariana and Early Modern Spanish Political Thought*, London – New York, Routledge, 2007.

BRUGNOLI, Giorgio, « La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medioevali », *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei – Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, ser. 8.8.4 (1957), p. 201–289.

BRUGNOLI, Giorgio, « La tradizione delle Tragoediae di Seneca », *Giornale italiano di filologia* 52 (2000), p. 5–15.

BULLOUGH, Geoffrey, « Sénèque, Greville et le jeune Shakespeare », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 189–201.

BUSCH, Wolfgang, « Tschechische und slovakische Literatur », dans E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas*, p. 470–475. (W. Busch, « Tschechische und slovakische Literatur ».)

CAIGNY, Florence de, « Les *Octavie* de Brisset (1589) et de Regnault (1599) : une lecture contemporaine de la tyrannie antique ? », dans D. Bjaï, S. Menegaldo, *Figure du tyran antique*, p. 233–256. (F. de Caigny, « Les *Octavie* ».)

CAIGNY, Florence de, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e–XVII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011. (F. de Caigny, *Sénèque le Tragique*.)

CATELLANI, Nathalie, « Traces de Sénèque dans la *Médée* de George Buchanan », *Convegno sul Dialogo Drammatico*, Università di Trento (Italie), colloque organisé par Laurence Boulègue et Giorgio Ieranó en mai 2018, actes à venir aux PUPS.

CEMUS, Petronilla (éd.), *Bohemia Jesuitica*, Praha, Karolinum, 2010. (P. Cemus, *Bohemia Jesuitica*.)

ČERNÝ, František et al., *Dějiny českého divadla 1., Od počátků do sklonku osmnáctého století [L'Histoire du théâtre tchèque 1., Dès les débuts jusqu'à la fin du XVIII^e siècle]*, Praha, Academia, 1968.

ČERNÝ, Václav, *Barokní divadlo v Evropě [Le théâtre baroque en Europe]*, Praha, Pistorius & Olšanská, 2009.

ČERNÝ, Václav, « Le débat du baroque en Bohême (Essai sur le baroque littéraire en Bohême, extraits) », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 253–264.

CHALINE, Olivier, *La bataille de la Montagne blanche (8 novembre 1620) : un mystique chez les guerriers*, Paris, Éd. Noesis, 2000.

CHÂTELLIER, Louis, « Les jésuites et l'ordre social », dans L. Giard, *Les jésuites à l'âge baroque*, p. 143–154.

CHAUMARTIN, François-Régis, « Hercule sur l'Oeta : Notice », dans Sénèque, *Tragédies* (Chaumartin), Tome III, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 3–14.

CHAUMARTIN, François-Régis, « Introduction », dans Sénèque, *Tragédies* (Chaumartin), Tome I, p. VII–XVIII. (F.-R. Chaumartin, « Introduction ».)

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « Contextualizing Nicolas Caussin's *Tragoediae Sacrae* (1620) : Moral Issues in the Portrayal of Passions », dans J. Bloemendal et al., *Drama, Performance and Debate*, p. 253–268.

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « Dieux et divinités dans les tragédies latines (XIV^e-XV^e siècles) », dans J.-P. Bourdier, A. Lascombes, *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, p. 335–352. (J.-F. Chevalier, « Dieux et divinités ».)

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « Epic, Lyricism and Tragedy : the dénouement of Carolus Kolczawa's *Anglia* (V, 30) », à paraître. (J.-F. Chevalier, « Epic, Lyricism and Tragedy ».)

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « George Buchanan and the Poetics of Borrowing in the Latin Translation of Euripides's *Medea* », dans P. Ford, R. P. H. Green, *George Buchanan, Poet and Dramatist*, p. 183–195.

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « *Hercule sur l'Oeta* de Sénèque : la structure de la fabula dans les manuscrits et dans les premières éditions », dans M.-N. Fouligny, M. Roig Miranda, *Sénèque dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, p. 25–41. (J.-F. Chevalier, « *Hercule sur l'Oeta* de Sénèque ».)

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « La violence dans le théâtre jésuite en France au début du XVII^e siècle : formes et enjeux d'une réécriture », *Littératures classiques* 73 (3/2010), p. 215–227.

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « Le spectacle de la cruauté ou l'influence du culte de Bacchus », dans J.-F. Chevalier, *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart*, p. 153–172.

CHEVALIER, Jean-Frédéric, *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart (XV^e siècle)*, Langres, D. Guéniot, 2005. (J.-F. Chevalier, *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart*.)

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « Neo-Latin Theatre in Italy », dans J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*, p. 25–101. (J.-F. Chevalier, « Neo-Latin Theatre in Italy ».)

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « Nicolas Caussin héritier de Sénèque et de Boèce dans Theodoricus », dans J.-F. Chevalier, *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité*, p. 79–102. (J.-F. Chevalier, « Nicolas Caussin héritier de Sénèque ».)

CHEVALIER, Jean-Frédéric (éd.), *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII ; actes du colloque de Troyes (16–17 septembre 2004)*, Münster, Lit, 2007. (J.-F. Chevalier, *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité*.)

CHEVALIER, Jean-Frédéric (éd.), *Trois Tragédies latines humanistes*, Achilles d'Antonio Loschi, Progne de Gregorio Correr, Hiensal de Leonardo Dati, Paris, Les Belles Lettres, 2010. (J.-F. Chevalier, *Trois tragédies latines humanistes*.)

CHEVALIER, Jean-Frédéric, BORDIER, Jean-Pierre (éd.), *Le Théâtre de l'Envie (1315–1640), Actes du colloque international de Metz (5–7 octobre 2006)*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, 2010. (J.-F. Chevalier, J.-P. Bordier, *Le Théâtre de l'Envie*.)

CHOMARAT, Jacques, « Jules-César Scaliger (1484–1558) », *Vita Latina* (1994), p. 2–8.

CHROUST, Václav, BURŠÍKOVÁ, Zdeňka, VITÁK, Karel (éd.), *Dělám to k větší slávě boží a chvále vlasti. Bohuslav Balbín a jeho doba. Barokní jezuitské Klatovy 2014. Sborník příspěvků [Je le fais pour la plus grande gloire de Dieu. Bohuslav Balbín et son temps. Actes du colloque Klatovy jésuites baroques 2014]*, Klatovy, Město Klatovy, 2014. (V. Chroust et al., *Dělám to k větší slávě boží*.)

CLAYTON, Jay, ROTHSTEIN, Eric, « Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality », dans J. Clayton, E. Rothstein, *Influence and Intertextuality in Literary History*, p. 33–36.

CLAYTON, Jay, ROTHSTEIN, Eric (éd.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991. (J. Clayton, E. Rothstein, *Influence and Intertextuality in Literary History*.)

COMPÈRE, Marie-Madeleine, CHERVEL, André, « Les humanités dans l'histoire de l'enseignement français », *Histoire de l'éducation* 74 (1997), *Les Humanités classiques*, p. 5–38.

COMPÈRE, Marie-Madeleine, *Du collège au lycée : 1500–1850, généalogie de l'enseignement secondaire français*, Paris, Gallimard, 1985.

CONTE, Gian Biagio, *Latin Literature. A History*, translated by Joseph B. Solodow, revised by Don Fowler and Glen W. Most, Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1994. (G. B. Conte, *Latin Literature*.)

ČORNEJOVÁ, Ivana, « Jezuitský řád v Čechách v době Balbínově [L'ordre des jésuites en Bohême à l'époque de Balbín] », dans M. Svatoš, *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách*, p. 23–32.

ČORNEJOVÁ, Ivana, « Pobělohorská rekatolizace. Nátlak nebo chvályhodné úsilí? [La recatholicisation après la bataille de la Montagne blanche. Oppression ou un effort estimable ?] », *Dějiny a současnost* 4/2001, p. 2–6.

ČORNEJOVÁ, Ivana, FECHTNEROVÁ, Anna, *Životopisný slovník pražské univerzity, Filozofická a teologická fakulta 1654–1773 [Dictionnaire biographique de l'université de Prague, Les facultés philosophique et théologique 1654–1774]*, Praha, Univerzita Karlova, 1986.

ČORNEJOVÁ, Ivana, *Tovaryšstvo ježíšovo: jezuité v Čechách [La Compagnie de Jésus: les jésuites dans les pays tchèques]*, Praha, Hart, 2002. (I. Čornejová, *Tovaryšstvo ježíšovo*.)

CTIBOR, Michal, « Pragmatic Functions of the Latin Vocative », dans C. Denizot, O. Spevak, *Pragmatic Approaches to Latin and Ancient Greek*, p. 45–62.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Presses Universitaires de France, 1991. (E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge*.)

DAINVILLE, François de, *L'éducation des jésuites (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Paris, Editions de Minuit, 1978. (F. de Dainville, *L'éducation des jésuites*.)

DAMSCHEIN, Gregor, HEIL, Andreas (éd.), *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden – Boston, Brill, 2014. (G. Damschen, A. Heil, *Brill's Companion to Seneca*.)

DAVIS, P. J., « Seneca's *Thyestes* and the Political Tradition in Roman Tragedy », dans G. W. M. Harrison, *Brill's Companion to Roman Tragedy*, p. 151–167.

DENIZOT, Camille, SPEVAK, Olga (éd.), *Pragmatic Approaches to Latin and Ancient Greek*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins, 2017. (C. Denizot, O. Spevak, *Pragmatic Approaches to Latin and Ancient Greek*.)

DODSON-ROBINSON, Eric (éd.), *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, Leiden – Boston, Brill, 2016. (E. Dodson-Robinson, *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*.)

DOLEJŠÍ, Kateřina, 'Naše zvědavé století se chce bavit novotou a nenadálou krásou'. *Symboly ilustrované barokní tisky olomouckých jezuitů* [*'Notre siècle curieux veut se distraire par la nouveauté et par la beauté inattendue'. Les imprimés baroques des jésuites d'Olomouc, illustrés par les symboles*], thèse dactylographiée, Brno, Université Masaryk, 2014.

DOLEŽALOVÁ, Lucie, DRAGOUN, Michal, EBERSONOVÁ, Adéla (éd.), *Ubi est finis huius libri deus scit: Středověká knihovna augustiniánských kanovníků v Roudnici nad Labem* [*Bibliothèque médiévale des chanoines augustiniens à Roudnice nad Labem*], Praha, Scriptorium, 2015.

DREANO, M., « Un commentaire de Sénèque par M.-A. Del Rio », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 203–209.

DROZD, Kurt Wolfgang, *Schul- und Ordenstheater am Collegium S. J. Klagenfurt, 1604–1773*, Klagenfurt, Verlag des Landesmuseums für Kärnten, 1965.

DUCREUX, Marie-Elizabeth (éd.), *Dévotion et légitimation. Patronages sacrés dans l'Europe des Habsbourg*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016. (M.-E. Ducreux, *Dévotion et légitimation*.)

DUCREUX, Marie-Elizabeth, « Piété baroque et recatholicisation en Bohême au XVII^e siècle », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 75–107.

DUCREUX, Marie-Elizabeth, GALMICHE, Xavier, PETRÁŠ, Martin, VLNAS, Vít (éd.), *Baroque en Bohême*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2009. (M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*.)

DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995. (F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*.)

DVOŘÁKOVÁ, Jaroslava, *Výklad pojmů ira a furor v Senekově tragédii Hercules furens založený na stoické afektologii* [*Explication des termes ira et furor dans la tragédie Hercule furieux de Sénèque, basée sur l'affectologie stoïcienne*], mémoire d'études dactylographié, Prague, Faculté des lettres, Université Charles, 2006.

FAVEZ, Charles, « Le roi et le tyran chez Sénèque », *Latomus* 44 (1960), p. 346–349.

FERRADOU, Carine, « Fortune et Providence dans la tragédie de Jean de La Taille *Saül le Furieux* », dans J.-Y. Boriaud, *Saül le Furieux, Jean de La Taille*, p. 89–108.

FERRADOU, Carine, « *Jephté, tragédie tirée du latin de George Buchanan* : Florent Chrestien traducteur, poète et polémiste », *Études Epistémè*, 23, 2013, mis en ligne le 1^{er} avril 2013, consulté le 19 octobre 2015. URL: <http://episteme.revues.org/265>

FERRADOU, Carine, *Traduction et commentaire des deux tragédies sacrées latines de George Buchanan, Jephte et Baptiste*, thèse de doctorat préparée sous la direction d'Henri Lamarque, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001.

FERRAND, Mathieu, « Humanist Neo-Latin Drama in France », dans J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*, p. 365–413. (M. Ferrand, « Humanist Neo-Latin Drama in France ».)

FERRAND, Mathieu, *Le théâtre des collèges parisiens*, thèse dactylographiée, Paris, EPHE, 2013. (M. Ferrand, *Le théâtre des collèges parisiens*.)

FERRAND Mathieu, ISTASSE, Nathaël, *Nouveaux regards sur les « Apollons de collège »*. *Figures du professeur humaniste en France dans la première moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2014. (M. Ferrand et N. Istasse, *Nouveaux regards sur les « Apollons de collège »*.)

FILLION-LAHILLE, Janine, *Le De ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck, 1984. (J. Fillion-Lahille, *Le De ira de Sénèque*.)

FISCHER, Susanna E., « Systematic Connections between Seneca's Philosophical Works and Tragedies », dans G. Damschen, A. Heil, *Brill's Companion to Seneca*, p. 745–768. (S. E. Fischer, « Systematic Connections between Seneca's Philosophical Works and Tragedies ».)

FLAMARION, Edith, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité. Sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome, Collection de l'Ecole française de Rome (301), 2002. (E. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin*.)

FLODR, Miroslav, *Die griechische und römische Literatur in tschechischen Bibliotheken im Mittelalter und der Renaissance*, Brno, Université J. E. Purkyně, 1966. (M. Flodr, *Die griechische und römische Literatur*.)

FORD, Philip, GREEN, Robert P. H. (éd.), *George Buchanan, Poet and Dramatist*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2009. (P. Ford, R. P. H. Green, *George Buchanan, Poet and Dramatist*.)

FORST, Vladimír (éd.), *Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce* [*Dictionnaire de la littérature tchèque : personnalités, œuvres, institutions*], Praha, Academia, 1985–2008, tome 2, vol. 2, 1993.

FÖRSTER, Josef, « A Czech Contribution to the Theme of Mauritius in Neo-Latin Drama », *Humanistica Lovaniensia* 65 (2016), p. 367–381.

FÖRSTER, Josef, « K Rybově kritice Karla Kolčavy SJ a jeho znalostí teorie dramatu [Pour la critique adressée à Carolus Kolczawa SJ et à ses connaissances de la théorie dramatique par Ryba] », *Listy filologické* CXL 3–4 (2017), p. 429–447. (J. Förster, « K Rybově kritice Karla Kolčavy ».)

FOULIGNY, Mary-Nelly, ROIG MIRANDA, Marie (éd.), *Sénèque dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : transmissions et ruptures*, Nancy, Groupe XVI^e et XVII^e siècles en Europe, Université de Lorraine, 2016. (M.-N. Fouligny, M. Roig Miranda, *Sénèque dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*.)

FRANCESCHINI, Ezio, *Studi e note di filologia medioevale*, Milano, Vita e Pensiero, 1938.

FUMAROLI, Marc, *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque moderne*, Genève, Droz, 1980.

GALAND-HALLYN, Perrine, HALLYN, Fernand (éd.), *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.

GARELLI, Marie-Hélène, « Conclusions », *Pallas* 95 (2014), p. 193–198.

- GARELLI-FRANÇOIS, Marie-Hélène, « Quelques clefs sénéquiennes pour l'interprétation de *Saül le furieux* », dans J.-Y. Boriaud, *Saül le Furieux*, Jean de La Taille, p. 9–32.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GHELLINCK, Joseph de, *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954.
- GHELLINCK Joseph de, *Littérature latine au moyen âge*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1939. (Joseph de Ghellinck, *Littérature latine au moyen âge*.)
- GIARD, Luce, VAUCELLES, Louis de (éd.), *Les jésuites à l'âge baroque (1540–1640)*, Grenoble, Jérôme Million, 1996. (L. Giard, *Les jésuites à l'âge baroque*.)
- GOURINAT, Jean-Baptiste, *Le stoïcisme*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2017.
- GOURINAT, Jean-Baptiste, *Les stoïciens et l'âme*, Paris, J. Vrin, 2017.
- GRAVER, Margaret, « Pre-emotions and Reader Emotions in Seneca », *Maia* 69/II (2017), p. 281–296.
- GRAY, Patrick, « Shakespeare vs. Seneca : Competing Visions of Human Dignity », dans E. Dodson-Robinson, *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, p. 203–230.
- GREEN, Roger P. H., « The Extent of Senecan Influence in the Dramas of George Buchanan », *Humanistica Lovaniensia* 63 (2014), p. 107–136.
- GRIMAL, Pierre, *La littérature latine*, Paris, Fayard, 1994.
- GRIMAL, Pierre, « Les Tragédies de Sénèque », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 1–10.
- GUASTELLA, Gianni, « Seneca Rediscovered : Recovery of Texts, Redefinition of a Genre », dans E. Dodson-Robinson, *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, p. 77–100. (G. Guastella, « Seneca Rediscovered ».)

HARDISON, Osborne Bennett, PREMINGER, Alex et al. (éd.), *Classical and Medieval Literary Criticism: Translations and Interpretations*, New York, Frederick Ungar, 1974.

HARDISON, Osborne Bennett, PREMINGER, Alex et al. (éd.), *Medieval Literary Criticism: Translations and Interpretations*, New York, Frederick Ungar, 1985.

HARRISON, George W. M., *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden – Boston, Brill, 2015. (G. W. M. Harrison, *Brill's Companion to Roman Tragedy*.)

HARRISON, George W. M., *Seneca in performance*, London – Duckworth – Swansea, The Classical press of Wales, 2000. (G. W. M. Harrison, *Seneca in performance*.)

HARST, Joachim, « Germany and the Netherlands : Tragic Seneca in Scholarship and on Stage », dans E. Dodson-Robinson, *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, p. 149–713. (J. Harst, « Germany and the Netherlands ».)

HELDMANN, Konrad, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1974. (K. Heldmann, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*.)

HENRY, Elisabeth, « Seneca the Younger », dans T. J. Luce, *Ancient writers, Greece and Rome*, p. 807–832.

HERMANN, Léon, « Les tragédies de Sénèque étaient-elles destinées au théâtre ? », *Revue belge de philologie et d'histoire* 3 (1924), p. 841–846.

HIJMANS, Benjamin Lodewijk, « Two Seneca Manuscripts and a Commentary », *Mnemosyne* 21 (1968), p. 240–253. (B. L. Hijmans, « Two Seneca Manuscripts and a Commentary ».)

HÖPFL, Harro, *Jesuit Political Thought. The Society of Jesus and the State, c. 1540–1630*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

HOSIDIUS GETA, *Medea, Text, Translation and Commentary*, edited by Maria Teresa Galli, Göttingen, Edition Rupprecht, 2017.

JACKOVÁ, Magdaléna, « Arnold Engel a jeho tři tragédie pro slavnostní zakončení školního roku na jezuitském gymnáziu [Arnoldus Engel et ses trois tragédies pour la clôture solennelle de l'année scolaire au collège jésuite] », *Divadelní revue* 17/2 (2006), p. 14–20. (M. Jacková, « Arnold Engel a jeho tři tragédie ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « Arnoldus Engel », dans A. Jakubcová, *Starší divadlo*, p. 158–159.

JACKOVÁ, Magdaléna, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti [Le théâtre comme une école de vertu et de piété]*, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2011. (M. Jacková, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti*.)

JACKOVÁ, Magdaléna, « Franciscus Lang a jezuitské divadlo [Franciscus Lang et le théâtre jésuite] », *Disk* 18 (2006), p. 95–106.

JACKOVÁ, Magdaléna, « Jezuitští dramatici – mezi povinností a uměleckou tvorbou [Les dramaturges jésuites – entre l'obligation et la création artistique] », *Folia Historica Bohemica* 26/1 (2011), p. 117–130. (M. Jacková, « Jezuitští dramatici ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « Karel Kolčava », dans A. Jakubcová, *Starší divadlo*, p. 292–294. (M. Jacková, « Karel Kolčava ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « Mezi duchovním a světským. Jezuitské školské drama v Praze kolem poloviny 18. století [Entre le spirituel et le mondain. Le théâtre scolaire des jésuites vers la moitié du XVIII^e siècle à Prague] », *Cornova* 2/1 (2012), p. 49–64. (M. Jacková, « Mezi duchovním a světským ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « Od alegorií k závistivým vrstevníkům (Postava světce ve vybraných jezuitských hrách) [Des allégories aux contemporains jaloux (Personnage du saint dans des pièces jésuites choisies)] », dans P. Polehla, J. Hojda, *Náboženské divadlo v raném novověku*, p. 19–31. (M. Jacková, « Od alegorií k závistivým vrstevníkům ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « Otcové, synové, bratři a světci [Pères, fils, frères et saints] », *Divadelní revue* 14/1 (2003), p. 15–27. (M. Jacková, « Otcové, synové, bratři a světci ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « Saint Jean Népomucène sur la scène théâtrale des jésuites de Bohême », dans M.-E. Ducreux, *Dévotion et légitimation*, p. 211–219. (M. Jacková, « Saint Jean Népomucène sur la scène théâtrale des jésuites de Bohême ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « The end of school year on the Stage of Jesuit schools in the Bohemian province », *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 2/2016 (*Graecolatina Pragensia* 26), p. 125–135. (M. Jacková, « The end of school year ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « The Mirror of Virtue, the Miracle of Eloquence, the Oracle of Wisdom (Jesuit Plays about St. Catherine of Alexandria) », *Czech Theatre Review 1989–2009 (selected articles on Czech theatre from the journal Divadelní revue)*, 2011, p. 9–23.

JACKOVÁ, Magdaléna, « Tři jezuitské hry o třech křesťanských bratrech a jedné turecké princezně [Trois pièces jésuites sur trois frères chrétiens et une princesse turque] », *Divadelní revue* 27/2 (2016). p. 133–149. (M. Jacková, « Tři jezuitské hry ».)

JACKOVÁ, Magdaléna, « Zrcadlo ctnosti, zázrak výmluvnosti, věštírna moudrosti (Jezuitské hry o sv. Kateřině Alexandrijské) [Miroir de la vertu, miracle de l'éloquence, oracle de la sagesse (Pièces jésuites sur sainte Catherine d'Alexandrie)] », *Divadelní revue* 19/4 (2008), s. 15–24.

JACQUOT, Jean (éd.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions CNRS, 1973. (J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*.)

JACQUOT, Jean, « Sénèque, la Renaissance et nous », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 271–307.

JAKUBCOVÁ, Alena (éd.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století [Théâtre ancien dans les pays tchèques jusqu'à la fin du XVIII^e siècle]*, Praha, Divadelní ústav, Academia, 2007. (A. Jakubcová, *Starší divadlo*.)

JONES, Emrys, *The Origins of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

JONES, Thora Burnley, NICOL, Bernard de Bear, *Neo-classical dramatic criticism, 1560–1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

JORDAN, Rudolf, « Dramatische Strebungen der Jesuiten in Krumau », *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 54 (1916), p. 141–189.

KALISTA, Zdeněk, *České baroko : studie, texty, poznámky [Le baroque tchèque : études, textes, notes]*, Praha, Evropský literární klub, 1941.

KENNEDY, George Alexander, NORTON, Glyn P. (éd.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 3, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. (G. A. Kennedy, G. P. Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism*.)

KOFROŇ, Miloš, VINTROVÁ, Tereza (éd.), *Chrám věd a múz. Dějiny vědecké knihovny v Olomouci* [*Temple des sciences et des muses. Histoire de la bibliothèque scientifique à Olomouc*], Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, 2016.

LAMAGNA, Mario, « Aristotele e la tragedia nell'opera di Antonio Sebastiano Minturno », *Atti Accademia Pontaniana (Supplementa)* 61, 2012, p. 337–360.

LANZA, Diego, *Le tyran et son public*, Paris, Belin, 1997. (D. Lanza, *Le tyran et son public*.)

LEBÈGUE, Raymond, *Études sur le théâtre français. 1, Moyen âge, Renaissance, baroque*, Paris, A.G. Nizet, 1977.

LEBÈGUE, Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles – Paris, Office de publicité, 1954. (R. Lebègue, *La Tragédie française*.)

LEBÈGUE, Raymond, *La Tragédie religieuse en France*, Paris, H. Champion, 1929. (Lebègue, *La Tragédie religieuse*.)

LEBÈGUE, Raymond, « Préface », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. IX–XII. (R. Lebègue, « Préface ».)

LECERCLE, François, LAVOCAT, Françoise (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*, Nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, consulté le 17 septembre 2018. URL : <http://books.openedition.org/pur/29960>. DOI : 10.4000/books.pur.29960.

LEFEBVRE, Joël, « Lohenstein et Sénèque », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 261–269.

LEFÈVRE, Eckard (éd.), *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978. (E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas*.)

LEONARDI, Claudio, MUNK OLSEN, Birger, (éd.), *The classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance: proceedings of the first European Science Foundation Workshop on "The reception of classical texts" (Florence, Certosa del*

Galluzzo, 26–27 June 1992), Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1995. (C. Leonardi, B. Munk Olsen, *The classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance*.)

LEROUX, Virginie, « Le *Julius Caesar* de Muret : une tragédie de collège », dans M. Ferrand et N. Istasse, *Nouveaux regards sur les « Apollons de collège »*, p. 244–261.

LEROUX, Virginie, « Tragique et tragédie dans les Poétiques néo-latines humanistes », *Atti della Accademia Pontaniana* 61, 2012, Napoli, Giannini editore, 2013, p. 309–336.

LEROUX, Virginie, SERIS, Émilie (dir.), *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2019.

LIEBERMANN, Wolf-Lüder, « Die Deutsche Literatur », dans E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas*, p. 371–449.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », dans N. Limat-Letellier, M. Miguet-Ollagnier, *L'Intertextualité*, p. 17–64.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, MIGUET-OLLAGNIER, Marie (éd.), *L'Intertextualité. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté* 637, 1998. (N. Limat-Letellier, M. Miguet-Ollagnier, *L'Intertextualité*.)

LOUTHAN, Howard, *Converting Bohemia – Force and Persuasion in the Catholic Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. (H. Louthan, *Converting Bohemia*.)

LUCE, Torrey James (éd.), *Ancient writers, Greece and Rome*, New York, Scribner, 1982. (T. J. Luce, *Ancient writers, Greece and Rome*.)

MACCURDY, Raymond R., « La Tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVII^e siècle et le thème du tyran », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 73–85.

MÁCHAL, Jan, *Dějiny českého dramata [L'Histoire du théâtre tchèque]*, Praha, Nakladatel F. Topič, 1929 (J. Máchal, *Dějiny českého dramata*.)

MACHIELSEN, Johannes, *Martin Delrio: demonology and scholarship in the Counter-Reformation*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

MANITIUS, Max, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters III*, München, C. H. Beck, 1931.

MAYER, Roland, « Personata Stoa: Neostoicism and Senecan Tragedy », *Journal of the Walburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), p. 151–174.

MEGAS, Anastasios Ch., 'Ο προονμανιάτικὸς κύκλος τῆς Πάδονας (Lovato Lovati – Albertino Mussato) καὶ οἱ τραγωδίες τοῦ L. A. Seneca, *L'antiquité classique* 39 (1970), p. 706–707.

MENČÍK, Ferdinand, *Příspěvky k dějinám českého divadla [Contributions à l'histoire du théâtre tchèque]*, Praha, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895.

MÉNIEL, Bruno, « La Rhétorique des passions à la Renaissance », dans I. Boehm et al., *L'homme et ses passions*, p. 625–639. (B. Méniel, « La Rhétorique des passions à la Renaissance ».)

MIKULEC, Jiří, POLÍVKA, Miloslav (éd.), *Per saecula ad tempora nostra. Sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka*, Praha, Historický ústav AV ČR, 2007. (J. Mikulec, M. Polívka, *Per saecula ad tempora nostra*.)

MINEL, Emmanuel, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque en France aux XVI^e et XVII^e siècles », dans M. Adam-Maillet et al., *Sénèque, « Médée »*, p. 104–110. (E. Minel, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque ».)

MINKOVA, Milena (éd.), *Florilegium recentioris Latinitatis*, Leuven, Leuven University Press, 2018.

MIOLA, Robert S., *Shakespeare and Classical Tragedy: the Influence of Seneca*, Oxford, Clarendon Press, 1992. (R. S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy*.)

MOSS, Ann, « Theories of poetry: Latin writers », dans G. A. Kennedy, G. P. Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism*, p. 98–106.

MUNK OLSEN, Birger, « État présent des études sur la réception de la littérature classique au moyen âge et à la Renaissance (conclusion) », dans C. Leonardi, B.

Munk Olsen, *The classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, p. 185–196. (B. Munk Olsen, « État présent des études sur la réception ».)

MUNK OLSEN, Birger, « Les florilèges et les abrégés de Sénèque au moyen âge », *Giornale italiano di filologia* 52, 2000, p. 163–183. (B. Munk Olsen, « Les florilèges et les abrégés de Sénèque au Moyen Âge ».)

MUNK OLSEN, Birger, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles. Tome IV. 1^{re} partie. La réception de la littérature classique : travaux philologiques*, Paris, CNRS, 2009. (B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques*.)

MURET, Marc-Antoine, *Juvenilia*, éd. par Virginie Leroux, Genève, Droz, 2009.

MUSSATO, Albertino, *Écérinide. Epîtres métriques sur la poésie. Songe*, éd. critique, traduction et présentation par Jean-Frédéric Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000. (J.-F. Chevalier, « Introduction », *Écérinide*.)

NASSICHUK, John, « A woman saint in the Parisian colleges: Claude Roillet's Catharinae Tragoedia (1556) », *Renaissance Studies, Latin Drama, Religion and Politics in Early Modern Europe* 30, 4, p. 562–583.

NASSICHUK, John, « Courage apostolique et crise d'exemplarité : le *Petrus* (1556) de Claude Roillet », *Tangence, L'exemplarité de la scène : théâtre, politique et religion au XVI^e siècle* 104 (2014), p. 79–105.

OKOŃ, Jan, *Na scenach jezuickich z dawnej Polsce [Sur les tréteaux jésuites en Pologne ancienne]*, Warszawa, Obta UW Wydawnitwo DiG, 2006. (J. Okoń, *Na scenach jezuickich z dawnej Polsce*.)

OKOŃ, Jan, « Recherches sur le théâtre scolaire des jésuites en Pologne », *Archiwum historicum Societatis Jesu* XLI/82 (1972), p. 294–307. (J. Okoń, « Recherches sur le théâtre scolaire ».)

PARENTE, James A., *Religious Drama and the Humanist Tradition : Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500–1680*, Leiden – New York – Copenhagen – Köln, Brill, 1987.

PARÉ-REY, Pascale, *Flores et acumina : les sententiae dans les tragédies de Sénèque*, Paris, De Boccard, 2012.

PARÉ-REY, Pascale, « Les passions, les hommes et les dieux sur la scène tragique sénèqueenne », dans I. Boehm et al., *L'homme et ses passions*, p. 417–433.

PARÉ-REY, Pascale, « Les tragédies de Sénèque sont-elles spectaculaires ? Réflexions sur quelques principes de composition », *Pallas* 95 (2014), p. 33–67.

PASTORE STOCCHI, Manlio, « Un Chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : 'Seneca Poeta tragicus' », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 11–36. (M. Pastore Stocchi, « Un Chapitre ... 'Seneca Poeta tragicus' ».)

PAUEROVÁ, Eva, « Senekovo pojetí hněvu v díle jezuitského dramatika Karla Kolčavy [La conception sénèqueenne de la colère dans l'œuvre du dramaturge jésuite Carolus Kolczawa] », *Cornova* 4/1 (2014), p. 31–39.

PETRÁŠ, Martin, « Un 'Désenténébrement'. Trois exemples de la réhabilitation du baroque littéraire par la critique tchèque : Josef Vašica, Zdeněk Kalista, Václav Černý », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 183–210.

PINTÉR, Márta Zsuzsanna (éd.), *Le théâtre dans le Royaume de Hongrie*, Eger, Partium, 2015. (M. Z. Pintér, *Le théâtre dans le Royaume de Hongrie aux XVII^e et XVIII^e siècles*.)

PINTÉR, Márta Zsuzsanna, « Le théâtre des jésuites dans le royaume de Hongrie », *Neohelicon* 18/2 (1991), p. 295–316. (M. Z. Pintér, « Le théâtre des jésuites dans le royaume de Hongrie », *Neohelicon*.)

PINTÉR, Márta Zsuzsanna, « Le théâtre jésuite dans le Royaume de Hongrie », dans M. Z. Pintér, *Le théâtre dans le Royaume de Hongrie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 35–50.

PITTALUGA, Stefano, « Elementi extratestuali, prologhi e cori nella tragedia latina del Quattrocento », dans J.-F. Chevalier, *Les mondes théâtraux autour de Guillaume Coquillart*, p. 135–152. (S. Pittaluga, « Elementi extratestuali ».)

PLARD, Henri, « Note sur Martin Opitz et les Troyennes de Sénèque », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 232–238. (H. Plard, « Note sur Martin Opitz ».)

PLARD, Henri, « Sénèque et la tragédie d'Andreas Gryphius », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 239–260. (H. Plard, « Sénèque et la tragédie d'Andreas Gryphius ».)

POLEHLA, Petr, HOJDA, Jan, *Náboženské divadlo v raném novověku [Le théâtre religieux de la première modernité]*, Ústí nad Orlicí, Oftis, 2011. (P. Polehla, J. Hojda, *Náboženské divadlo v raném novověku*.)

POPLATEK, Jan, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce [Études sur le théâtre jésuite scolaire en Pologne]*, Wrocław, Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1957.

PRZYCHOCKI, Gustav, *Styl tragedyj Anneusza Seneki [Le style des tragédies de Sénèque]*, Seria Archiwum filologiczne nr 17, Krakow, 1946.

QUINN, Kenneth, *Texts and contexts. The Roman Writers and their Audience*, London – Boston, Routledge & Kegan Paul, 1979.

RÄDLE, Fidel, « Jesuit Theatre in Germany, Austria and Switzerland », dans J. Bloemendal, H. B. Norland, *Neo-Latin Drama*, p. 185–292.

REYNOLDS, Leighton Durham, *Texts and transmission : a survey of the Latin classics*, Oxford, Clarendon Press, 1983. (L. D. Reynolds, *Texts and transmission*.)

RIPOLL, François, « *Perfidus tyrannus* : le personnage d'Eétès dans les *Argonautiques* de Valérius Flaccus », *L'information littéraire* 55, 4, p. 3–10. (F. Ripoll, « *Perfidus tyrannus* ».)

ROBERTI, Luciana, « Introduzione », dans N. Trevet, *Commento alla Medea di Seneca*, p. 7–17.

ROMBAUTS, E., « Sénèque et le théâtre flamand », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 211–219.

ROUSE, Richard H., « The A Text of Seneca's Tragedies in the thirteenth Century », *Revue d'Histoire des Textes* I (1971), (Editions du CNRS), p. 93 –121. (R. H. Rouse, « The A Text of Seneca's Tragedies ».)

RYBA, Bohumil, « Literární činnost Karla Kolčavy [L'activité littéraire de Carolus Kolczawa] », *Časopis Matice moravské* 50 (1926), s. 434–565. (B. Ryba, « Literární činnost Karla Kolčavy ».)

SAMMER, Marianne (éd.), *Leitmotive: Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung : Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999*, Kallmünz, M. Lassleben, 1999. (M. Sammer, *Leitmotive: Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung*.)

SCHIESARO, Alessandro, *The Passions in play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

SCHMIDT, Peter Lebrecht, « Rezeptionsgeschichte und Überlieferungsgeschichte der klassischen lateinischen Literatur », dans C. Leonardi, B. Munk Olsen, *The classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, p. 3–21.

SCHWEITZER, Zoé, « Buchanan, helléniste et dramaturge, interprète d'Euripide (*Medea* et *Alcestis*) », *Études Epistémè* 23 (2013), mis en ligne le 1^{er} avril 2013, consulté le 19 octobre 2015. URL: <http://episteme.revues.org/258>

SCHWEITZER, Zoé, « Variations sur la mort des enfants : Médée, Jephté et la Famine », *Albineana, Cahier d'Aubigné* 20/1 (2008), p. 101–111.

SIMON, Marcel, *Hercule et le Christianisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1955. (M. Simon, *Hercule et le christianisme*.)

SMIT, W. A. P., « État des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 221–230. (W. A. P. Smit, « État des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais ».)

ŠOTOLA, Jaroslav, *Zrušení jezuitského řádu v českých zemích. Kolektivní biografie bývalé elity (1773–1800) [La suppression de l'ordre jésuite dans les pays tchèques. Biographie collective de l'ancienne élite (1773–1800)]*, thèse dactylographiée, Prague, Université Charles, 2005. (J. Šotola, *Zrušení jezuitského řádu*.)

SPANNEUT, Michel, « Sénèque au moyen âge », *Recherche de théologie et philosophie médiévales*, tome 31, 1964, p. 32–42. (M. Spanneut, « Sénèque au moyen âge ».)

SPEVAK, Olga, « Bohuslav Balbin : Manuel des humanités », dans O. Spevak (éd.), *Bohuslai Balbini Verisimilia*, p. XXIX–XXXVIII. (O. Spevak, « Bohuslav Balbin : Manuel des humanités ».)

SPEVAK, Olga, « Předmluva [Préface] », dans O. Spevak (éd.), *Bohuslai Balbini Verisimilia*, p. IX–XXII. (O. Spevak, « Předmluva ».)

STEGMANN, André, « La « Médée » de Corneille », dans J. Jacquot, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, p. 113–126.

STEHLÍKOVÁ, Eva, *Co je nám po Hekubě [Que nous importe Hécube]*, Praha, Brkola, 2012. (E. Stehlíková, *Co je nám po Hekubě*.)

STEHLÍKOVÁ, Eva, *Divadlo za časů Nerona a Seneky [Le théâtre à l'époque de Néron et de Sénèque]*, Praha, Divadelní ústav, 2005.

STOLARSKÁ, Zuzana, *Více než Exercitationes dramaticae [Plus que les Exercitationes dramaticae]*, mémoire d'études dactylographié, Brno, Université Masaryk, 2006.

STROH, Wilfred, « Seneca in Prag. Ein tragisches Exercitium des jungen Jakob Balde S.J., herausgegeben und kritisch erläutert », dans M. Sammer, *Leitmotive: Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung*, p. 69–119.

ŠUBRT, Jiří, *Římská literatura [Littérature romaine]*, Praha, Oikumené, 2005.

SVATOŠ, Martin (éd.), *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách [Bohuslav Balbín et la culture de son époque en Bohême]*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 1993. (M. Svatoš, *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách*.)

SVATOŠ, Martin, « Bohuslav Balbín – literární teoretik, učitel, hagiograf a historik [Bohuslav Balbín – théoricien de la littérature, professeur et hagiographe] », dans V. Chroust et al., *Dělám to k větší slávě boží*, p. 9–33.

SVATOŠ, Martin, « Musae Benedictinae. Benediktinské gymnázium v Broumově a jeho latinské hry [Musae Benedictinae. Le collège bénédictin à Broumov et ses pièces latines] », Prague, Jednota klasických filologů [Union des philologues classiques], conférence du 27 janvier 2011.

SVATOŠ, Martin, « Tradition et invention dans la littérature néo-laine », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 29–49. (M. Svatoš, « Tradition et invention dans la littérature néo-laine ».)

SVOBODA, Karel, *Antika a česká vzdělanost: od obrození do první války světové [L'Antiquité et l'érudition tchèque : de la Renaissance nationale jusqu'à la première guerre mondiale]*, Praha, Nakladatelství ČSAV, 1957. (K. Svoboda, *Antika a česká vzdělanost*.)

TICHÁ, Zdeňka, « Antické prvky v české poezii [Les éléments de l'Antiquité dans la poésie tchèque] », *Listy filologické* 97/2 (1974), p. 101–108.

TREVET, Nicolas, *Commento alla Medea di Seneca*, éd. par Luciana Roberti, Bari, Edipuglia, 2004. (N. Trevet, *Commento alla Medea di Seneca*.)

TRILLITZSCH, Winfried, « Seneca tragicus. Nachleben und Beurteilung im lateinischen Mittelalter von der Spätantike bis zum Renaissancehumanismus », *Philologus* 122 (1978), p. 120–136. (W. Trillitzsch, « Seneca tragicus ».)

VALENTIN, Jean-Marie, « Les jésuites et la scène : Orphée, Pallas et la *renovatio mundi* », dans L. Giard, *Les jésuites à l'âge baroque*, p. 131–142. (J.-M. Valentin, « Les jésuites et la scène ».)

VALENTIN, Jean-Marie, *Les jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001. (J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre*.)

VALENTIN, Jean-Marie, *Le théâtre des jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire bibliographique*, Stuttgart, Anton Hiersemann Verlag, 1983. (J.-M. Valentin, *Le théâtre des jésuites ... Répertoire*.)

VALENTIN, Jean-Marie, *Theatrum catholicum, XVI^e–XVII^e siècles*, Nancy, Presses universitaires, 1990. (J.-M. Valentin, *Theatrum catholicum*.)

VARCL, Ladislav et al., *Antika a česká kultura [L'Antiquité et la culture tchèque]*, Praha, Academia, 1978. (L. Varcl, *Antika a česká kultura*.)

VOISINE-JECHOVÁ, Hana, « Théâtralité des sermons baroques », dans M.-E. Ducreux et al., *Baroque en Bohême*, p. 49–62.

ZWIERLEIN, Otto, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1966.

ABRÉVIATIONS

A	famille de manuscrits des tragédies de Sénèque dite <i>A</i>
E	famille de manuscrits des tragédies de Sénèque dite <i>E</i> (Etruscus)
MZK	Moravská zemská knihovna [Bibliothèque morave de Brno]
SK	Strahovský klášter [Bibliothèque de Strahov]
NK	Národní knihovna [Bibliothèque nationale de la République tchèque]
LT	Listes triennales d'auteurs

Les éditions des tragédies de Sénèque

Asc.	Ascensius (l'édition d'Ascensius de 1514)
Av.	Avantius (l'édition d'Avantius de 1517)
Chaum.	Chaumartin (l'édition des Belles Lettres de 2002–2008)
Del.	Delrío (l'édition de 1619–1620 ; 1 ^e éd. 1593)
Farn.	Farnabius (l'édition de Farnabius de 1676 ; 1 ^e éd. 1643)
Gron.	Gronovius (l'édition de Gronovius 1662 ; 1 ^e éd. 1642)
Lyon	Lyon IHS (l'édition lyonnaise de 1596 ; 1 ^e éd. sans doute chez Gryphius en 1536)
Nur.	Nuremberg (l'édition de Nuremberg de 1660)
Zw.	Zwierlein (l'édition d'Oxford de 1983)

Les tragédies de Sénèque

Ag.	Agamemnon
Herc. f.	Hercules furens
Herc. O.	Hercules Oeteus
Med.	Medea
Oed.	Oedipus
Phaed.	Phaed.
Phoen.	Phoenissae
Thy.	Thyestes
Tro.	Troades

Préface du manuscrit du Clémentinum

+
Animadversio Autoris
In Dramata et Tragoediarum suarum Libros
pro Directione Censurum.

non ab
imprimatur.

Habes hic primam Tragoediarum partem in Theatro publice non sine Illustrissimorum, Excellentissimorum ac Reuerendissimorum Mercatorum promissu excussisq; typo synopsis in Gymnasiorum, Literarumq; bonum à me diuersis in Collegijs et Gymnasijs etiam Academicis non vni superi, ori usq; exhibitarum, ob quas et mercatorales curas et Rebus non semel gratias agere: sunt autem istae.

Protasius Arma Rex. Praelato Admontensi Cumburij
 Exhibitus 1655. constat versib; 3300.

S. Calliopius et Theoclia MM. Herschan: Comitorij.
 Exhibitus 1653. constat versib; 1566.

S. Franciscus Xauerus Commendatori Egano. Egra.
 exhibitus 1658. constat versib; 2478.

S. Laurentius Iustinianus. Laurentio Scipioni Oss. Comitorij
 exhibitus 1654. constat versib; 3066.

S. Catharina Ver M. Illustriss. N N Pragae.
 Exhibitus 1656. constat versib; 848.

Quidquid in ijs est, meum esse cum bono Deo putes: Inuentio si quidem, Dispositio et Elocutio, quae proxime conor ad geminam Senecae imitationem in Actib; scem et bonis accedere, mea est: nulla proinde furta sunt, aut Rapinae, nec esse possunt etiam ob materiae rerum nouam prorsus ac diuersam. Si in pauca subinde uerba Senecae affixa, quod rarissime fit ac moderate, incideris, memora, ledio me adfueris, aut deo factum existimaris, ut nonnunquam me reuocarem ad Stylum, Senecae cursum infisteret uestigijs, ut ille quondam Eurypidis, à quo Senecae integras, ac non tantum Tragoedias mutuatus est.

Vt autem plurib;



Te liberam observationib; in 5 pede Tambum uix unquam, Tristibus
aut Dactylum repereris, in quodlibet Anapestum nunquam habet
id, uti et in 5to pede saepe faciunt et cognoscit nostri, Balde,
Simon, Caspary, Polymannus et alij Tragoedi.

Quicumq; ad has legendas acciperit propter Poesein accurate clas-
sicos Auctores, Antiquitates, Historicam, Politicam, siue ritus
gentium, Locorum, fluminum, montium et nomina in quib;
res aguntur, ac sibi callcat, necesse est, ne inter obscuros
Auctores nos illius reiciant: ante omnia Senecam intus
discernat et distinguat, ne in nobis eripiat, quod Princeps Tragoedi-
arum uendit. Hic enim in Descriptionibus et narrationibus in
quib; uim suam exercit et elegantia sine sententiis, et quarum
causa fecisse reliqua uidetur, cum Actus Tragoediae praecipue
in fine suisq; describitur uiris quasi colorib; elegant est,
fusus, et magnificus in affectib; potens, et subito variabilis,
uellemens, interruptus, in sententiis moderatus, quas sermone
plerumq; simplici ac vulgari, quod requirit Tambus, proferat
ut exercitatio Lebori praesens occurrat. Nam ut delecta-
torem et eiusmodi plurima, quod suborsus dici potest, quam

Agite o propago clara, generosam indolem
Probate factis, gloriam ac laudes meas
superate, et aliquid faule, propter quod Patres
Adhuc iuues uixisse: fauetis, sero.

Et iterum: Hominesne fuerant, antequam fierent dii?

Vbi nascitur, vel aliquid describit, grauius incedit, uerba habet selecta
et quasi reuulsi, sicut Augustinus quando scribit in Faustum et
Pelagianos, nullibi est grauior et eloquentior. Adiciat hic
de consulto, ut nouerint Classicos etiam Auctores saepe repere
nec ualorem semper serulare stylum aut magnificentiam ut
Egry carere fatigatis, sensum grauius lentat et spiritus defuit

quod Balde, ceterisq; Humaniorū expertissimi annotarunt.

Adiectiva sunt etiam Ad substantiuis in fine et alibi post,
posita deprehendes sagacissime in Seneca et passim sunt obuia: et
quorsq; Adiectiva suis inmediate substantiuis proposita crebrius
videbis, ut vere florilego - Spiritus puros trahitis, sope culari
non possunt. et Quare si pauca eiusmodi cogente insuper necessi-
tate aut rei materia in meis inueneris, ne scrupulo mihi,
tibiq; duxeris, uel pulles Senecam his caruisse. quibzdamq; alia
uerba tentes supponere, gratia auferes.

Porro praeterea Seneca non pauci sunt Adili, et diuersi
Carminū: nonnunquam duos Poros in uno legere Actū. In uino
choro sunt Hexametri, Iambi, trimetri, Breues Catalectici, Catalectici,
Acatalectici, Trochaici, Anapaestici cum Glyconici. Nec obseruat aut
curas, ubi finis sensum aut comma in Anapaesto, quantitatē
syllabarū, aut Elisionem. nonnunquam sapit Proteram potius, quam
legatam: In meis autem non requiras plures sententias, quam Act. 1.
Herc. fur.
et in Trago-
dia. Act. 1. et 2.
Choro multa
sentia. quas ex re nata inspergit, nec affectate concipit,
aut operose intrudit, sed parca in ipsis est: in integris sope Siue
Actibus et Poris nulla inuenitur. Singulas excipit Tragoedias
studiose confectis iam meis, et quot habeat in singulis annotans
propter eos qui semper tantū sententias condare Siueas operare
indicant: In meis praeter sententias, acuma putes, eruditiones
et allusiones et inuentiones.

Sed neq; Stylum opinor, siue Coburnum grandem et sententiosum
requiras ab Iambo semper, praesertim ubi Daui, feminae, pueri, La-
runculi, Thersites, uel luduici Personae, aut et comici loquuntur,
aut affectus certi, nec ideo rocaueris modo repente, modo asper-
gentem alius Poesin, aut inaequalem metri cursum: si res obliqui

Personarū habent, et Ars docet; in eadem siquid oratione uel scena
nunc docere, nunc mouere necesse est: nunc humilia, nunc sublimia pro
ferenda sunt; nonne tunc iuxta artis etiam precepta necessario styli
diuersus? Eundem lector et non tantum in Tragoedijs uersatus
sed etiam in ceteris Poëticis ac Historicis facile assequetur ceteris.
Memineris autem in primis Eum, qui indicaturus aut lecturus
est Tragoedias, oportere, saepe meditari, quis nempe geminus sit
uersus et rerum sensus, quas actiones intueri contineant
latentes. Ad hac non referenda Tragoedia, quia latius habet
exitum, nam et Seneca quorū Tragoediae sua latro sunt exitu
ut in Octo Hercule comparet umbra matris et se pro illa uol
uit. Et Euripides ergo plures habet in Oreste, Hippolyto
Alceste, Andromache, Electra. Si tamen ob finem fortassis non
semper tragicum, aut alia de causa iudas hanc uel illam non uocandas
Tragoedias, per me licet, censeri cupio ut Dramata, uel generalis
nomine Poëmata.

Reuocatores harum olim ante exhibitionem, ut mos est, praeter
Collegiorū Rectores et Consultores, fuerunt exercitatusissimi uirum
era nostra, Doctissimi, Scholarū et Gymnasiorum Professores.
R. P. Ioannes Fabricius, Praepositus dein Domus Professor in Catana.
R. P. Henricus Korn et R. P. Ioannes Rectores in Protasio.
R. P. Henricus Sotter in Iustumano.
R. P. Ioannes Qübler et Ioannes faber in Cathopio.
R. P. Hubertus Hoheler in Xauerud. Egra et Iglauna Superior.
R. P. Georgius Krebs in Mensa Platonis et Epicurū.
Cuius uero et singularum obseruator, qui eas uultro legendas
sibi priuatim a me Praeceptis expetijt, fuit in Humaniorib; alijsq;
scientijs exercitatusissim; R. P. Ioannes Widman uir maxim; uir,

iacissimam memoriam, homo sine blanditijs, fuso et Personarum respectu
 et me rogavit, ut offerrem Præmura censendas, utq. se peterem con-
 fore de nomine, dignas esse quæ lucem aspicerent. Hæc est R. P. Eubang.
 Reliquorum vero nulli Balaudæ, cui me moneret, vel circa cursum
 carminis, vel discursum, iudicij aut quantitatis: longiores ac-
 bant nunquam in exhibitione videri recitationes, Cælori
 tamen eruditæ superiores non audent in typo, cum ad rem videantur
 omnia. Si quædam Summa fuerint aut eleuanda cæburno aliorum
 monear. Prologi de Mæcenasibz, si non placent censoribz, omittantur
 quam iudicij, placituros Mæcenasibz. quosdam Actores huius
 ab cæteris forent, populus gratiores rectius potius, quæ uerba
 composuerunt expressum. Si censoribz uidetur omittantur
 in Xauero in Actu 3, scena 4 cū Boro insequenti. In
 Actu 4. Scena prima. Nomina Barbara inueto quam
 Latini ut Logus, Sapiens, Obam, Xauero in mune prouinciam, mune
 corrigimus, uti alij.

Hæc omnia scripsi non iactantia, cuius nosmetipsos commendandi
 causa, sed veritatis et candoris affectu ad ampuandas etiam præcon-
 ceptas opiniones, quæ potissimum nocent inferiori gradus hominibz
 elutari pro gloria et per cunctum bono subagentibz. Vbi uidero
 has placuisse saltem aduicam Tragediarum partem, sunt autem 3.
 S. Theodorus Campi Dux et Martyr sub Vicinio Imperi
 Ninus sive Semiramidis Tragediam Glaci Exhibitus, 1657.
 Pan- Christus sive morborum omnium medicina, Pecunia scilicet: Ego
 S. Guilielmus Dux Aquitanie
 Mensa Platons et Epicuri sive in Vase Banti, illa Diogenes
 Iudicium Vinculum (de Carmine Auctoris) ab Affectibus. Tglauice
 Suppono propter unum alterumue Carmen, quod aut Scenæ, quod emendari
 possunt, Tragedias totas non improbandas. Gratissimum fecerint

Censores, si insinuauerint, quae sublimanda.

In Thebaide.

Conflata ab uno, tota concidat, Domus. NB

In bella cunctos quocumque populos agit. NB

Act. 2. scd. in eodem.

Quod pene uidi, p. Scem mensur. graues

4 Act. nullus bi chorū Thebaid.

De umbras in Hypolyto

sic sunt. tenere feras. — —

et duna faue. — —

Leuare manu. — —

Potat Araxen. et rursus inuagis

Hyp. chor. Sappho. Anap. confus

Sapph. et Anap. chor. et subinde Iambica.

chor. Anap. cu' monometris et 3 ultimis Iamb.

chor. Anap. Askep. Glycon: Ep. Sapph. Iambis mixt.

chor. in 5 Act. Iambis

scd. chor. 1. Sapph. Anap. Dimetri monometris in

scd. cum trimetris Iambis.

Act. 2. Theb. Trimet. tetramet. Iambis cum q. b. g. d. 3

Hexam.

In Act. 2. chor. vs. generis Hexam. trimetri trocheis

anap. dimetri, monom. Acab. Catatech. brachycat.

Sapph.

Vary fines. In chor. 3. quod non flexerat. protulit telly. supraging

effudit arma.

proha fraterum.

Truncat anap. cu'

glycon:

Notes sénéquiennes du manuscrit du Clémentinum

La transcription des notes situées entre *Laurentius* et *Catharina* dans le manuscrit NK XI E 8.

Mimas⁴⁹⁸ gigas⁴⁹⁹ Tethys⁵⁰⁰, longo Tethyos ambitu⁵⁰¹

In **Hercul Fur.** I scen.

Nulla sent.

Adiect. postpos. saepiss. [Adiectiva postposita saepissime]

In Chor. Unica: Novit paucos Secura quies⁵⁰²

Act. 2. Sc. I. Sontibus parent Boni

Ius est in armis⁵⁰³

In 2da Scen. 5 sent. in 3.15.

Regnantem adores.⁵⁰⁴

Inferna tetigit, posset ut supera assequi⁵⁰⁵

Nulla premetur onere qui Coelum tulit⁵⁰⁶

NB Mortale Coelo non potest jungi genus⁵⁰⁷

Hominesne fuerant ante quam fuerunt dii⁵⁰⁸

Sollicita tanti pretia Natales habent⁵⁰⁹

Semperque magni consatit nasci Deum⁵¹⁰

NB Post multa Virtus opera laxari solet⁵¹¹

Chor. Sent. 2

⁴⁹⁸ Herc. O. 1384.

⁴⁹⁹ Herc. O. 1215.

⁵⁰⁰ Herc. f. 1328 ; Med 378 ; Phaed 571 ; Phaed 1161 ; Troa 879 ; Herc. O. 1252 et 1902.

⁵⁰¹ Herc. f. 887 à partir de « *longo* ».

⁵⁰² Herc. f. 174–175.

⁵⁰³ Herc. f. 252–253.

⁵⁰⁴ Herc. f. 411.

⁵⁰⁵ Herc. f. 423.

⁵⁰⁶ Herc. f. 425.

⁵⁰⁷ Herc. f. 448.

⁵⁰⁸ Herc. f. 450.

⁵⁰⁹ Herc. f. 461.

⁵¹⁰ Herc. f. 462.

⁵¹¹ Herc. f. 476.

Act. 3 quae/quod⁵¹² fuit durum pati meminisse
dulce est.⁵¹³ Paedore nati⁵¹⁴
infaustae Strigis.⁵¹⁵ ciepit⁵¹⁶ tegit⁵¹⁷
Inter 212 non nisi 4 sent.
Continet labores Herc. et chorus in: NB
descript inferni et ingressus
Chorus 3 Sent.
Act. 4 non nisi 2 Sent. intra 200
carm. non nisi 2 Non capit terra
Herculem⁵¹⁸ In chor. 1
quodque habet proprium furor, in se NB ipse
saevit.⁵¹⁹ Herculem irasci veta⁵²⁰
saepe unum obfuit⁵²¹
Illa Te Alciden vocat
Facere innocentes terra quae superos solet⁵²²
Act. 5 Sent. 7 Odit verus Amor nec patitur moras⁵²³
Ipsumque quis non Herculis somnum horruit⁵²⁴
In Oedipo sine choro Act. 1 finit medio iambo. ludente vivet⁵²⁵

Mimas Gigas⁵²⁶ Tethys longo Tethyos ambitu⁵²⁷

⁵¹² Abrégé en « q » ; identification incertaine.

⁵¹³ Herc. f. 656–657.

⁵¹⁴ Herc. f. 628.

⁵¹⁵ Herc. f. 688.

⁵¹⁶ Non identifié.

⁵¹⁷ Herc. f. 692 ; identification incertaine.

⁵¹⁸ Herc. f. 960.

⁵¹⁹ Herc. f. 1220–1221.

⁵²⁰ Herc. f. 1277.

⁵²¹ Herc. f. 1187.

⁵²² Herc. f. 1343–1344.

⁵²³ Herc. f. 588.

⁵²⁴ Herc. f. 1155.

⁵²⁵ Phoen. 319 : jubente te vel vivet.

⁵²⁶ Herc. O. 1759 : gigans.

⁵²⁷ Herc. f. 887.

Thyest.

Act. 1 null. sent.

Amate poenas. quando continget mihi

effugere Superos?⁵²⁸

chor. nullam

Actus 2 sc. 1 in 130, Sent 21.

chor. 6

Act. 3. si sunt tamen Dij NB⁵²⁹

Non capit Regnum Duos⁵³⁰

Non ventrem improbum

alimus tributo gentium⁵³¹

10 Sent. Scelera non intrant casas⁵³²

Immane regnum est posse sine regno pati⁵³³

Scena 2. tamen/tantum⁵³⁴ unam

spatiosa serata maris

Chorus 4. tamen/tantum

Peius est bello timor ipse belli⁵³⁵

Nulla sors longa est⁵³⁶ ima permutat

brevis hora summis⁵³⁷

Cuncta Dynastas NB⁵³⁸

Omne sub regno graviore regnum est⁵³⁹

Nemo confidat nimium 2dis

Nemo desperet⁵⁴⁰

⁵²⁸ Thy. 82–83.

⁵²⁹ Thy. 407.

⁵³⁰ Thy. 444.

⁵³¹ Thy. 460–461.

⁵³² Thy. 451.

⁵³³ Thy. 470.

⁵³⁴ Identification incertaine.

⁵³⁵ Thy. 572.

⁵³⁶ Thy. 596.

⁵³⁷ Thy. 598.

⁵³⁸ Thy. 599–606 (sur l'insécurité du souverain).

⁵³⁹ Thy. 612.

⁵⁴⁰ Thy. 615–616.

Act. 4 nullam. Chorus unicam

O nos dura sorte creati

seu perdidimus solem miseri

sive expulimus⁵⁴¹

Act. 5. Sc. I nullam

Chorus 5 Sent habet lacrymas

magna voluptas⁵⁴²

choro Diversor! adita. Sapph.

Adonij Anap. cum Adon.

Agamemnon

Act. 1 Nil. chorus. 3

Act. 10

Scen. 2. sent 8. Nec regna socium

NB ferre.⁵⁴³ Chorus nihil

Stirpis inachia⁵⁴⁴ quomodo scandetur

Sata Tiresia latonigenas⁵⁴⁵

NB Pressit Olympus, Ades o Magni⁵⁴⁶

Tibi multifora tibia buxo⁵⁴⁷

NB Nata Tonantis inclyta Pallas⁵⁴⁸

Et Te Trivia grata memores⁵⁴⁹

flexilem sexum et adhuc lacrymas⁵⁵⁰

nulus. In choro tamen/tantum descript.

Inuve Indignat. imprecatur.

NB propitios⁵⁵¹

⁵⁴¹ Thy. 879–881.

⁵⁴² Thy. 968–969.

⁵⁴³ Ag. 259.

⁵⁴⁴ Ag. 314.

⁵⁴⁵ Ag. 320–321.

⁵⁴⁶ Ag. 339–340.

⁵⁴⁷ Ag. 348.

⁵⁴⁸ Ag. 356–357.

⁵⁴⁹ Ag. 367.

⁵⁵⁰ Ag. 377–378.

Atrides⁵⁵²

Act. 3. Ionium mare⁵⁵³

Scrupeis mendax vadis⁵⁵⁴

In Descript. ingen. Repetit

eadem. effraena et effrenis

In chor. 5. o quam miserum est

nescire mori NB⁵⁵⁵

Medea

Act. 1 nil. Chor. 2 tamen/tantum⁵⁵⁶

Act. 2. Sent. 10. Scen. 2 inter

100 carm. 7 chor. unicam

Act. 3. 1. Scena. duas.

obliterentur⁵⁵⁷ chor. 3

Omnibus verax sibi falsus uni

concidit mopsus⁵⁵⁸

Act. 4. Sc.1. nil. 2 chorus

mera histor. descript. caerem.

chorus nihil

Act. 5. nil.

Thebais magna

Act. 1 Sent. 5

Eripere vitam nemo non homini potest

At nemo mortem⁵⁵⁹

contempsit mori, qui concupiscit⁵⁶⁰

⁵⁵¹ Ag. 403.

⁵⁵² Ag. 410 et 513.

⁵⁵³ Oed. 603 ; Ag. 565 : Ionia jungi maria.

⁵⁵⁴ Ag. 558.

⁵⁵⁵ Ag. 610.

⁵⁵⁶ Identification incertaine.

⁵⁵⁷ Med. 557.

⁵⁵⁸ Med. 654–655.

⁵⁵⁹ Phoen. 152–153.

Act. 2. Unicam.

humilem stylum habet, sapit solutam magis
avidis avibusque quas Cithaeron noxius⁵⁶¹

Act. 3 nullam.

Act. 4 sex

patiare potius ipse quam facias
scelus⁵⁶²

Eadem saepe repetit

In servitutem cadere de regno grave⁵⁶³

Ionij maris⁵⁶⁴

faucesque Abydon sestonque oppo-
sito premunt⁵⁶⁵

Et pedes et verba humilia et modus

Fortuna belli semper ancipiti in loco est⁵⁶⁶

Qui vult amari, languida regnet manu⁵⁶⁷

Invisa numquam impéria retinentur diu⁵⁶⁸

Oedip.

Act. 2 Sent. 8

In 2 Scen. Unam chorus longus
nullam

Act. 3. in 200 carm. 10 sent.

praeter descript. humilia verba

In choro nihil.

nimum saevi diva pudoris⁵⁶⁹

⁵⁶⁰ Phoen. 197–198.

⁵⁶¹ Phoen. 256.

⁵⁶² Phoen. 494.

⁵⁶³ Phoen. 598.

⁵⁶⁴ Phoen. 610.

⁵⁶⁵ Phoen. 611.

⁵⁶⁶ Phoen. 629.

⁵⁶⁷ Phoen. 659.

⁵⁶⁸ Phoen. 660.

⁵⁶⁹ Oed. 763.

Act. 4. 1 Scen. nil.

Scen 2. tamen/tantum 3

dubitat anceps memoria⁵⁷⁰ NB

In 4 Scen. nil. Gratare matri⁵⁷¹

pro gratulare

chorus duas.

Act. 5. nil chorus nil.

mortifera me cum vitia terris extraho⁵⁷²

Phrases non possunt adhiberi in
sent.

Act. 1 nihil aut certe 4

cuncta expavescio, meque non

fido mihi⁵⁷³ chorus nil.

Octavia

Act. 1 Scen. tres. nil.

Act. 2. Scen.1. nil.

Scena 2. 27 sent.

Eadem quae in Hippol. Carm. 6

Act. 3. et Chorus nil

Act. 4. et scen. et Chori nil.

Octaviae dissidia planxerunt⁵⁷⁴

Act. 5. Scen. 1 nil

Procul in remotum littus interim iube⁵⁷⁵

chor. 3 tamen/tantum NB

Luctus nostros invidet etiam NB⁵⁷⁶

Tartara testor, NB Erebiue Deas⁵⁷⁷

⁵⁷⁰ Oed. 847.

⁵⁷¹ Oed. 881.

⁵⁷² Oed. 1058.

⁵⁷³ Oed. 27.

⁵⁷⁴ Octavia 746.

⁵⁷⁵ Octavia 875.

⁵⁷⁶ Octavia 904.

⁵⁷⁷ Octavia 965–966.

NB

Troas

Act. 1. nil. Chorus duas.

felix quisquis bello moriens

omnia secum consumpta videt⁵⁷⁸

Act. 2. Scen. 1 nil.

NB Triton ab alto⁵⁷⁹

Scen. 2. ... 12

A Et ara et audens hostis et

NB victoria⁵⁸⁰

ipse se irritat furor⁵⁸¹

Aiaci preces⁵⁸² NB

Ionidesve⁵⁸³

Chorus duas.

Sed restat miseris vivere longuis⁵⁸⁴

Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil⁵⁸⁵

NB Atheus est Seneca in hoc choro.

Act. 3. Sent. 15. Sic male relictus⁵⁸⁶

Fata si miseros iuvant

habes salutem.

Fata si vitam negant

habes sepulcrum.⁵⁸⁷

Chorus nil. Protei⁵⁸⁸

NB Dediscit animus sero quod didicit diu.⁵⁸⁹

⁵⁷⁸ Tro. 161–162.

⁵⁷⁹ Tro. 202.

⁵⁸⁰ Tro. 280.

⁵⁸¹ Tro. 283.

⁵⁸² Tro. 316.

⁵⁸³ Tro. 363.

⁵⁸⁴ Tro. 377.

⁵⁸⁵ Tro. 397.

⁵⁸⁶ Tro. 544.

⁵⁸⁷ Tro. 510–512.

⁵⁸⁸ Phaed. 1205 ; identification incertaine.

Sodes ja long. chor. nil.

Act. 4. sent. 2

chor. 3. sent.

Est miser nemo nisi comparatus⁵⁹⁰

Hippolytus

Act. 1. Scen. 1. nil. Scen. 2 13

Quisquis in primo obstitit

NB repulitque amorem tutus ac

victor fuit.⁵⁹¹

Expelle facinus mente castifica horridum⁵⁹²

Deum esse amorem turpiter vitio favens

finxit libido, quoque liberior foret

NB Titulum furori numinis falsi addidit⁵⁹³

Solus negatas inveniet Theseus vias⁵⁹⁴

pars Sanctitatis velle sanari fuit⁵⁹⁵

chorus nil.

Act. 2. Sent. 10

Sic nobilem animum vegeta libertas alit⁵⁹⁶

Scen. 3. Sent. 12.

honestam quaedam scelera successus facit⁵⁹⁷

curae leves loquuntur, ingentes silent⁵⁹⁸

Regeramus ipsi crimen, atque ultro impiam

Venerem arguamus, scelere velandum est scelus⁵⁹⁹

Secreta cum sit culpa, quis testis sciet⁶⁰⁰

⁵⁸⁹ Tro. 633.

⁵⁹⁰ Tro. 1023.

⁵⁹¹ Phaed. 132–133.

⁵⁹² Phaed v. 169.

⁵⁹³ Phaed. 195–197.

⁵⁹⁴ Phaed. 224.

⁵⁹⁵ Phaed. 249.

⁵⁹⁶ Phaed. 460.

⁵⁹⁷ Phaed. 598.

⁵⁹⁸ Phaed. 607.

⁵⁹⁹ Phaed. 720–721.

Chorus. tamen/tantum⁶⁰¹ 5.
 Act. 4. tamen/tantum 3
 Alium silere quod voles, primus sile⁶⁰²
 O vita fallax abditos sensus geris
 animisque pulcram turbidis faciem induis
 Pudor impudentem celat, audacem quies,
 Pietas nefandum, vera fallaces probant
 Simulantque molles dura sylvarum incola⁶⁰³
 chorus res humiles ordines nullo⁶⁰⁴
 vicit sanctos dira libido
 fraus sublimi regna in Aula⁶⁰⁵
 castos sequitur mala paupertas
 vitioque potens regnat adulter⁶⁰⁶
 Act. 4. unum chor. unam
 Quod interemi non quod amisi fleo
 Minus in parvis fortuna furit
 leviusque ferit leviora deus
 prabetsomnos casa securos⁶⁰⁷
 NB

Otheus⁶⁰⁸

Act. 1 nil chorus 4
 secure regna⁶⁰⁹
 Act. 2. hic/tamen/tibi⁶¹⁰ 10
 Quaeque Palladia colis⁶¹¹

⁶⁰⁰ Phaed. 724.

⁶⁰¹ Identification incertaine.

⁶⁰² Phaed. 876.

⁶⁰³ Phaed. 918-923.

⁶⁰⁴ Phaed. 978.

⁶⁰⁵ Phaed. 980-981.

⁶⁰⁶ Phaed., 985-987.

⁶⁰⁷ Phaed. 1122, 1124-5, 1127.

⁶⁰⁸ Écrit par-dessus le mot « Thebais » barré.

⁶⁰⁹ Herc. O. 3.

⁶¹⁰ Identification incertaine.

chor. 5
 Pauci Reges non Regna colunt⁶¹²
 colit hic reges⁶¹³
 Quos felices Cynthia vidit
 visit miseros abitura dies⁶¹⁴
 Rarus felix idemque senex⁶¹⁵
 Act. 4. hulca carm.
 ubi Helena est Troiam puta
 chorus nil. Descrip.
 Labor. Herculis toties
 Act. 5. 1 Scen. nil
 2. Scen. 3
 iam iam iuvat vixisse
 post Troiam iuvat⁶¹⁶
 Act. 3. Scena in Carm.
 230 Sent. 10
 Chorus nil.
 Viden ut laudis conscia virtus⁶¹⁷
 2 Scen. Giganta⁶¹⁸
 Natura me concepit in laudes Iovis⁶¹⁹
 Sicamas – hanc laudem tibi⁶²⁰
 quod nulla pestis vicit Alciden palam
 omnemque pestem vicit Alciden palam⁶²¹
 chorus unicam
 Act. 5. longas hist. narr

⁶¹¹ Herc. O. 563.

⁶¹² Herc. O. 616.

⁶¹³ Herc. O. 632 et 637.

⁶¹⁴ Herc. O. 641–642.

⁶¹⁵ Herc. O. 643.

⁶¹⁶ Ag. 1011.

⁶¹⁷ Herc. O. 1207.

⁶¹⁸ Herc. O. 1302.

⁶¹⁹ Herc. O. 1505.

⁶²⁰ Herc. O. 1306.

⁶²¹ Herc. O. 1516–1517.

inter 20 carm. quater nemus
Huc ille decrevit gigas⁶²²
vix totam Hercules complevit urnam⁶²³
De tuis totus rogis contendat orbis⁶²⁴
Terrebunt tuae Reges vel umbrae⁶²⁵
ossa erunt satis praesidia⁶²⁶

⁶²² Herc. O. 1759 : gigans.

⁶²³ Herc. O. 1762–1763.

⁶²⁴ Herc. O. 1822–1823.

⁶²⁵ Herc. O. 1830–1831.

⁶²⁶ Herc. O. 1829–1830.

+ *himas gigas* *Tetys, hys Tetysos ambitu*
Tetys.

In *Hercul. Fur.* i *Scen.*
Nulla sent.
Ad. eccl. - post pos. Sap. pfs.
In chor. - *Vener. Novus paucos sec. q*
Act. 2 - Sc. 1. *Fontibz parent Bony*
lus est in armis
In 2da *Scen.* 5 sent. in 3-15.
Regnantem adores.
Inferna latibz potest ut fura affugit
Nulla premitz onere q. delictis
Nobis date Gelo n. pod. nung. geng.
Homines ne fuerant ante quam fuerant dy
Sollenta latibz preta Nabales 3rd
Semper magni confatis nati D. Eum.
Post multa virtz opa laxam solas
chor. sent. 2.
Act. 3. q. fuit dunt. pasi memisse
dilecti. Padoze nati
Infantia strigis. claus. legi.
Inter 212 non nisi 4 sent.
Antiquos labores Herc. et chor. m. N3
describit infirmi et ingredit.
chor. 3 sent.
Act. 4. non nisi 2 sent. intra 200
car. non nisi 2. Non caput terr
Hercul. In chor. 1.
q. 32 pp. furor, in Sc. N3yse
sunt. Hercul. vofa ueta
Sape unid obfuit
Illa Te Aladen uocat
facere innocentes terra q. fuyot fobz
Act. 5 sent. 7. Odis uerg. Amor ne patz monz
Ipsum q. n. Hercul. sum. 2. 2. 2.
In Od. po. ine chor. Act. 1. finis
medio 2. 2. 2. ludente uult.

Act. 1. null. sent.
Amale parras. q. do continget mto
effugere supos.
chor. nullat.
Act. 2. Sc. 1. in 130, sent. 2.
chor. 6.
Act. 3. 5. sunt in Dy N3
Non caput Regnum dunt.
non uent. u. imp. uolub.
alim. tributo gent. u.
10 sent. : *Sceleris n. intrat casus.*
In are regnum 3 p. f. regno p. f.
Scena. 2. in. anad.
Spatiosa, strata maris.
Chor. 4. in.
Perq. et bello timor ipse bell.
nulla uox longa et, una p. m. t. a
Breuis Eura gemmis.
Quarta Dynastias N3
omni sub regno grauiore regno
Nemo confidat muni. Edis.
Nemo desperet.
Act. 4. nullat. King vnam
O m. dura sede creati
Sen. p. d. in. solen. m. f. r.
Sine ex p. h. m. g.
Act. 5. Sc. 1. nullat.
Chor. 5. sent. 2. labor. lary. m. s.
magna uoluptas.
chor. Diversor. ad. la. Sap. 3.
Adonij Anay. cu. Adon.

284

Oedip.
 Act. 2. Sent. 8.
 In 2 scen. Vnam. Chorg long
 nullam
 Act. 3. in 200 carm. 10 sent.
 pter defenit. Breu ha verba
 In choro mibil.
 nimirum socii dua pudor.
 Act. 4. 1 scen. ml.
 Scen. 2. In 3.
 Dubitat aneeps memoria NB
 In 4 scen. ml. Gratulare mri
 pro gratulare
 Chorg duas.
 Act. 5. ml. Chorg ml.
 mortifera meum utra tenet celato
 Phrasen n' gwant adhiberi in
 sent.
 Act. 1. n' b'rl. aut certe. 4.
 Cuncta ex p'p'io, meq' non
 fido m'bi. Chorg ml.
Octaua.
 Act. 1. Scen. tres. ml.
 Act. 2. Scen. 1. ml.
 Scena 2. 27. sent.
 Eadd q' in Hippol. Carm. 6
 Act. 3. in Chorg ml
 Act. 4. et Scen. et Soni ml
 Octaua defenda p'p'io
 Act. 5. Scen. 1 ml
 Procul in remotis l'ly interea iube
 Chori 3 tm. NB

Cunctus noster l'ndos chara NB
 Tactura Actus, NB Erebiq' Dias.
 NB

Truas.
 Act. 1. ml. Chorg duas.
 felix q'q' belu moriens
 ora fecum confuncta uidet.
 Act. 2. Scen. 1 ml.
 NB Triton ab alto
 Scen. 2. 12.
 H' ea ara et audent vobis et
 NB v'ictoria.
 ipse se vultat furor.
 Aia' preces. NB.
 l'ndesue.
 Chorg duas.
 Sed restat miferi uenire longu.
 Post mortel mibil est, p'p'io m'bi
 NB Atq' est p'p'io in 300 chor.
 Act. 3. Sent. 15. Su male rebus
 Fata si miferi ueniant
 Babes salutem.
 Fata si uitam negant
 Babes sepulchrum. Prodes
 Chorg ml.
 NB D'ed usq' arg' seru q' diducit diu.
 Sodes ia long. Chor. ml.
 Act. 4. sent. 2.
 Chor. 3. sent
 Est mifer nemo m'f. comparaty

ing in parui fortuna p'p'io
 leuig' p'p'io leuora p'p'io
 p'p'io formos' casa fecur.
 NB

Hippolytus.

Act. 1. Scen. 2. mil. Scen. 2. 13

Quisquis in primo obliuio
N3. reputat amoris tunc ac
victor fuit.

Expelle fauor mente casti sua iudicis
Dum esse amoris herpeter utro fauor
Fuit libido, quod liberos fuit

N3. Titulus fauoris nuntius falsi addidit
Solut negatas inuenies & Seseus uis
pars sanitatis uelle sanam fuit
Chor. ml.

Act. 2. Scen. w.

Sec. nobilis an uergeta libertas alis
Scen. 3. Scen. 12.

Bonesta qd dicitur fuisse fauor
Cura leues loquuntur, sagentes silent

Regem ipse cunctis, atq. alio impat
Venerem arguam, sedem uelando & fals
Secreta cum sit culpa, ipse bestis fuit.
Chor. ml.

Act. 4. Scen. 3

Alui silere q. uoles, pring sile.

O vita fallax abditos sensu gen
am nesci, pulchra turbidus facit indur
Pudor impudentes celat, audacis quies
Fictas nefandus, uera fallax & bant
Simulantq. melles dura fyluand melle
Chor. res diuiles. ordine nullo
vultu sanctorum dicitur libido
frans sublimis regna in Aula
Castos sequuntur mala paupertas
vitiis potens regnat aduulter.

Act. 4. unum chor. unum

Gaud interemio n. q. amphi fleu

Thyestes.

Act. 1. ml. Chor. 4.

Secura regna.

Act. 2. 31. 10

Chor. Palladia colit.

Act. 5.

Pauca Reges non Reges colant
colit 34 reges.

Duos felices Cynthia uidet
uist m. seros abitura dres.

Chor. felix idem fuit

Act. 4. John. Thulea. cum

Vbi Helena est Thora putat

Chor. ml. Desing.

Labor. Herculis totus.

Act. 5. 1 Scen. ml

2 Scen. 3.

Iam iam uenit uideffe

John Thora uenit.

Act. 3. 8 Scen. in Corn.

230. Scen. 10.

Chor. ml.

viden at laud et uisus Virtus

2 Scen. Giganta

Natura me concepit in laudes hinc

Sicamias - 34 Scen. 31.

q. nulla a pestis uult Alud & palat
omneq. pestis uult Alud en palam
Chor. unum

Act. 5. longas tot. narr

inter 20 cam. quater nem

Hic ille decemuit gigas

vix tota Hercules conglauit uenit

De tunc totis uisus contendit orbis

Terrebat huc Reges uel umbra

ossa erunt fatis p. 10. 10.

Chœurs sénéquiens d'Engel

Franciscus Xaverius 2034–2091

Chorus 5⁶²⁷

S. Thomas : O mens nimium prodiga vitae,

Pretio nullo quae freta primum

Sinica rupit lethoque suo

Vitam populis institor emit.

Piperis foenus grande profusi !

Nondum quisquam semina Verbi,

Bartholomaeus⁶²⁸ : Fidei nondum sparserat aurum.

Nondum Japones, nondum Seres

Numen amabant.

Ausus Xavier fraenare salum

Tenui lembo vectus in Ortum

Animam solus credidit Euris.

Barlaam : Non fugit altas aequoris undas.

Tranat Ponti caerula victor.

Josaphat⁶²⁹ : Quid ? Cum Japonum flabra Typhonus

Rabido sonitu per plana maris

Vastos circum protulit aestus,

An non retro carbasa flexit ?

An non Goam post terga videns

Primum voluit tangere littus ?

Risit Domitor, Seras et ultra

Proferre flagrat Numina Jesu.

Thomas⁶³⁰ : Lex sanguineum littus obibat,

Et par Talo tela coruscans

⁶²⁷ Les notes marginales figurant dans le manuscrit (commentaires et didascalies) sont indiquées dans les notes en bas de page.

⁶²⁸ Ser et Seres iidem qui Chinenses.

⁶²⁹ Typhon ventus Japonicus turbulentissimus.

⁶³⁰ Talus olim custos Cretae aeripes, quam ter quotidie obibat. In Chinarum regnum peregrinum advehere lege cautum sub poena capitis aut carcere perpetuo.

Procul Ausonios Coeli Mystas
Arcuit oris : sed non potuit
Sistere cursum fera barbarici
Lex imperii. Stetit ardentem
Mors una virum. Stetit hac Uni
China Tonanti victaque cessit.
Bartholomaeus : Sic est : cessit Ser et Olympi
Patitur leges, non sanguineis
Stat terra Seris, nec morte ferox
Amplius audet sistere cursum.
Nil, quo fuerat clausam reliquit :
Pervia China est.
Thomas : Aequora quivis Serica tranat,
Jam nostra potest Europa procul
Visere Thulen : Pervia China est.
Indum Cimber Gangemque bibit,
Miratur Iber Pergama Chinae,
Cinctaque celsis juga Thermopylis,
Sera Tartaricis objecta minis.
Pyramis isthinc cede Canopi,
Rhodus procul hinc aere Colossus,
Et mausoli justa sepulcri,
Inclyta⁶³¹ cedat Babylon muris,
Tabulata ruant Daedala, clamat.
Stupeant omnes moenia Chinae,
Vis Tartareis obversa plagis
Haec reclusit Xavier ausu.
Josaphat⁶³² : Veniunt annis saecula nostris,
Quibus Oceanus vincula rerum
Laxat et ingens fidei tellus,
Coeloque patet, quo sit Thule.

⁶³¹ Murus Chinarum 500 miliarium longus in circuitu.

⁶³² Nostro saeculo Senecae impletum est vaticinium.

Omnes : Cognita terris et sit Numen

Omnibus unum populisque salus

Omnibus una.

Catharina 169–322

Chorus⁶³³

Genius : Ad Costis thalamos virginis innubae

Quas Rex coelituum junxit amoribus,

Innuptae superum currite virgines.

Genius 2⁶³⁴ : Seu queis mens sceleris pura vel integra

Concessit manibus lilia prendere.

Genius 3⁶³⁵ : Seu quas vita sui prodiga sanguinis

Ostri perpetuo munere vestiit.

Genius 4⁶³⁶ : Aut queis bacciferis ingenii labor

Cinxit doctiloquus tempora laureis.

Omnes : Innuptae superum currite virgines !

Genius 5 : Adsit cum geniis fausta canentibus

Sertis florigeris Aligerum cohors.

Genius 6 : Nec desint Citharis carmina Dorica,

Castos sueta sonis indere pectori

Ignes et jaculum pellere Cypridos.

Genius 7 : Primus liligeris texta coloribus

Ales veste paret suppara nobili.

Genius 8⁶³⁷ : Semperviva suis frondibus arceat

Fucos Idalios.

Genius 9 : Adsit et innuba

Quae dat perpetuam vivere Virginem

Et succo refovet Parthenias nives,

Agnos⁶³⁸ flammigeris hostis amoribus.

Genius 1⁶³⁹ : Et tu, quem sequitur coelicolum chorus,

Jesseae gremio Virginis editus

⁶³³ Genuina Senecae imitatio omni carminum genere ut in nuptiis olim, dithyrambus.

⁶³⁴ Prodeunt Prudentes cum liliis et lampadibus.

⁶³⁵ Martyres cum palmis.

⁶³⁶ Sapientes laureatae.

⁶³⁷ Herba castimoniae est symbolum.

⁶³⁸ Herba pudicitiae.

⁶³⁹ Invitatur sponsus.

Jesu, noster amor, sponsus amantium
Dux, qui voce praeis, auspice cantica
Non concessa cani civibus omnibus,
Huc delapse veni candidus aethere,
Praecinctus niveis tempora liliis.
Tecum dona feras aurea conjugis
Testem perpetuae virginis annulum.
Genius 2⁶⁴⁰ : Et tu, quae meritis proxima Numini
Semper casta venis stella voventibus,
Olim quae Solymis prima Sionidum
Junxisti thalamis foedera virginum
Te pernox Catharis, te cupit aemulam,
Quamprimum capiti porgere lauream.
Genii 3,4,5 : Ohe, Sponse veni ! Occurrite virgines,
Instructas oleo promite lampades.
Genij 6, 1, 2 : Ohe, Sponse veni ! Occurrite caelites,
Agni mellifluum ducite canticum.
Maria Virgo⁶⁴¹ :
Fructuosa Jesu glossa,
Catharina fons in Sina,
Transmarina funde vina,
Non tu dira, nec tu spina,
Inquilina Caelo digna,
Herba viva, virgo Diva,
Mella suge, suge mella
De genisque, de labellis,
Deque fronte, deque fonte,
Castitatis et pudoris.
Genius 4 : Procul Creusa munera,
Crinale matris Colchidos,
Diris venenis illitum,

⁶⁴⁰ Et B. Virgo quae prima omnium novit virginitatem.

⁶⁴¹ Cantat Jesulum e sinu porrigens.

Huic gloriosam purpuram pinget cruor.
Genius 3 : Huc arrha digiti, pignus excussi thori,
Gemmaeque fulgor Cypriae impatiens facis,
Quem vestit aurum fusile et Caeli labor,
Illa, illa sponsus dona nubenti ferat.
Genius 2 : Custos connubii pala smaragdinam
Gemmam contineat, nobile pharmacum.
Genius 5 : Aurum nunc digitis sponse, rubentibus
Jesu, conjugii virginis insere.
Genius 6 : Ast tu parthenio pollicis indice
Arrham perpetui foederis accipe
Dotem connubii divitis auream.
Me casti religent vincula Numinis.
Jesulus : Virgo, nulla dies te rapiet mihi,
Nec vis ulla Noti, nec fragilis fidem
Aetas dissolvit, flamma nec impia.
Catharina : O sponse Jesu virginum et dulcis animae
Vitaeque tutor, vindica hanc famulam tibi.
Procul recedant Cypris effrenes doli,
Ure⁶⁴² et perure pectus, o Jesu bone,
Meliore flamma discute obscaenas faces.
Tecum in eo, tecum foedus aeternum, Deus,
Catharina nunquam deseret sponsi latus,
Quamvis procellis mundus exurgat suis,
Quamvis tyrannis fulmine excusso tonet,
Aut vis Averni tota Catharinam obruat,
Tibi stabo Jesu sponsa, nec fallam fidem,
Tibi vivam et igne semper excutiam faces,
Quo nunc flagramus, Tartarus votum horreat !
Genius 6⁶⁴³ : Candida Virgineae proles rubicunda Mariae,

⁶⁴² Angeli interea conflant et cudunt anulum aureum et gemmam adamantinam inserunt, dein Jesulo offerunt.

⁶⁴³ Candida thyrsgigeri proles generosa vide Sen.

Connubii jam tempus adest imponere gemmam.
Genius 7 : Insere solemnem digitis albentibus arrham.
Jesulus⁶⁴⁴ : Catharina nostra es, annuli fulgor mei
Arrha sit amoris, firmet utramque hic fidem.
Maria : Confide jam nunc filia, evinces Stygis
Nova nupta fraudes, nulla te Christi rosam
Carpet vetustas, sentiet fulmen meum.
Jesulus : Neque nidor ullus te meam fumis apem,
Non ignis abiget, virginem vives mihi,
Maria : Carpat nemo rosam, ni velit emori !
Nemo mella legat, spicula ni velit !
Jesulus⁶⁴⁵ : Testor parentem et virginum testor choro.
Catharina : Jesu dulcis amor, non opus Atticae
Agno, virginea frondibus arboris,
Substernant famulae picta cubilia,
Agnus parthenia tu mihi candidus,
Semper fronte micas, semper amabilis.
Genius 6 : Hanc junctam Domino non opus Isidem
Servet luminibus pastor Aristoris,
Illam mundi oculus pervius omnibus,
Casta lux anima nescia fascini,
Cura pervigili rite tuebitur.
Genius 1 et 2 : Constans Penelopen amor
Vincat Numine prospero!
Genius 3 et 4 : Nullis cedat honoribus.
Genius 5 et 6 : Nullis cedat amoribus.
Genius 7 et 8 : Nullis fulminibus cadat,
Nec te munera fascinent.
Chorus Virginum : Vincat parthenius decor,
Longe sidera Memphecos
Et quas Niliacus latex

⁶⁴⁴ Jesulus anulum porrigit flectenti.

⁶⁴⁵ Agnus herba castitatis et virginitatis symbolum. Vide Caus.

Pellaeumque salum alluit
Aegypti et Danai nurus.
Chorus Martyrum VV : Si formam aspicias inclytam,
Cedent huic pariter Deae
Proles principis Inachi,
Nec non cum nitidis micat
Bellax Cynthia cornibus.
Chorus VV Sapientium⁶⁴⁶ : Si virtus vetit aspici,
Cedet Pallade cum sua
Felix ingenio Phanes.

Genius 1⁶⁴⁷ : Hinc ergo totus Lydius cedat Puer !

Genius 2 : Dissonet arcus.

Gen. 3 et 4 : Arcus amoris,

Arma furoris.

Gen. 5 : Rumpite nervum !

Gen. 6 : Frangite tela !

Genius 6 : Vulnus Amoris

Cesset iniqui,

Genius 7 : Ignibus ignes

Stinguite sacris.

Genius 8⁶⁴⁸ : Ius sibi nullum

Cypria sumat.

Omnes : Divinus furias odit amoris Amor.

Virgines : Sic sic Aligeri, precor,

Vincat spicula Lydia,

Prudentes : Vincat lacte viragines.

Martyres : Vincat sanguine martyres.

Genius 3 : Erepta est thalamis Cypridos horridis,

Infesti didicit tela Cupidinis

Averso Catharis pellere lumine.

⁶⁴⁶ Hic fit saltus a Geniis et canitur. Venite et videte opera.

⁶⁴⁷ Spoliant ligatum et vinctum Cupidinem inter saltandum.

⁶⁴⁸ Comburent arcum et sagittas fractas.

Genius 4 : Felix Coelitem jungere Principi,

Nunc tandem superis sponsa faventibus.

Genius 5 : Ast vos rite piis plaudite canticis,

Hinc illinc Genii spargite lilia.

Maria : Mortale raro jungitur Coelis genus.

Jesulus : Sit virgo jungi quisquis exoptat Deo.

Genius 1 : Festa canat castusque sacros Hymenaeus amores

Omnes : Plaudat voce polus.

Maria : Taceat connubia coelum,

Si qua terrestris nubit malesana marito.

Monologue de la protagoniste de *Maria Imperatrix* de Kolczawa

ACTUS I., SCENA I.⁶⁴⁹

Maria de vindiciis adversus Levindum aulicum secum deliberat.

Maria : Regina ? Non Regina. Reginae probrum.

Infame nomen. Umbra regnantum, regi,

Nec regere posse. Ferre quid sceptrum juvat,

Si fulminare nequeat in meritam sui

Hostis ruinam ? Dexteræ hoc ebur dare,

Sed impotenti regere, non regnum puta.

Quid illa Tyrio fulgurans cocco chlamis,

Radiansque palla murice, per artus fluat,

Longoque trepidum syrmate evertat solum :

Si nemo sit, quem Tyrius accendat color,

Nullique rubeas pingat in genis notas ?

O ostrum in oestrum migret ! Ut, quod non valet

Indere ruborem, sanguine hostili tragat

In se colorem, perque subjecti necem,

Aridam cruoris perfidi extinguat sitim.

Quid ille eburno surgat in molem gradu,

Et bracteatus fulgeat obrizo thronus :

Si non ab alto liceat imperii tholo,

Sancita juris spargere ac leges dare ;

Queis perduelle pereat, ut par est, malum ?

Hanc ego coruscam regiae frontis notam

Vellere praeoptem vertice et ventis dare

Ferenda capitis decora, quam clara caput

Nitere bacca ; cujus obscurat decus

Amor volendi plurima, valendi nihil.

O si liceret, quod libet, sed non licet ;

Certam furori victimam, hoc Phoebo darem.

Vah cassa solii jura, queis virtus inest

⁶⁴⁹ C. Kolczawa, *Exercitationes dramaticae*, Pars II, p. 441–444.

*Virtutis expers ! Unica potestas datur,
 Nil posse. Vel si posse quid sceptrum favet ;
 Est posse, verum posse, quod facto caret.
 Unum est, quod animis entheam subdit facem,
 Unum, quod aestus pectoris nostri coquit,
 Unum medullis ardet : et nullum tamen
 Flammam opprimendi reperit hac aula modum.
 O si daretur perfidum ulcisci nefas !
 O si ! Sed est, quod vindices poenas vetat,
 Quid juvat in hostem tela vindictae pares :
 Quid per alienos ira grassetur lares :
 Si tela, si ira repetat authoris caput ?
 Hoc ultionis optimum genus puta :
 Non vindicari posse vindictae modum.
 Quid haec feremus ? Pro dolor ! Si non foret
 Pudor : per ora caderet in censum mei
 Lacryma doloris, lacryma, quae tergat probra
 Augusto inusta nomini. Regina ego ?
 Egone ? Quid ista quaeris ? Hoc sceptri decus,
 Hoc cidaris, hoc et muricis fulgor notat.
 Quin ista, me non esse Reginam probant.
 Ebur est inane, cidaris in probrum cadit,
 Ac indecoram purpura accersit notam ;
 Si rubeat et non terreat ; si non licet
 In subditorum scelera subscribat neces.
 Vellem. Sed eheu ! Quod volo, nolo. Meo
 dum corde graditur velle, surrepit gradu
 Pudente nolle. Mutatas semper vices
 Regnumque dubium velle, cum nolle occupat.
 O dura regni servitus ! Durus labor !
 Servire, non regnare, Regnantum est onus.
 Libera putamus regna, quae vernas alunt
 In corde regum. Quodque diffamat thronos,*

Persaepe debent velle, quo servi volunt.
O imperantum dedecus ! O ostri pudor !
Servire sceleri. Quis ferat scelus ? Quis ? O !
Ardeo furore ; sed furor cadit : novos
Furoris ignes excito ; sed amor necat,
Alternaque parit jurgia et amor et furor.
Amor in furorem migrat, in amorem furor :
Ille cadit, iste surgit : hinc premit furor ;
Amor hinc furorem reprimit. Sternit furor ?
Amor levatur. Dejicit amor ? Se levat
Furor. Amor ima cordis in plausus agit ?
Furor doloris verbere immensum ferit.
Amor triumphat ? Sed furor palmam eripit.
Blanditur amor ? At asperat amorem furor.
Amor furorem pellit ; ast novo furor
Redit furore. Quem furor letho daret ;
Amor optat illum vivere. Sed aevum ac necem,
Uni parare non valet furor ac amor.
Aut solo amore vivat : aut solo scelus
Pereat furore. Quid mihi svades furor ?
Svadet necare. Quid ingeris nobis amor ?
Amare forte praecipis ? Sed non licet.
Pereat. Quid ? O me perditam ! Quo nos agis
Sors dubia, sors iniqua, sors cruda, aspera ?
Quis fluctuantem littori appellet ratem.
Aestumque mentis consili clavo reget ?
Quis ? Forte nescia fallere Clearchi fides,
Nos ad quietum consili portum vehet,
Ergo citemus aere campano virum.

RÉSUMÉS ET MOTS CLÉS

RÉSUMÉ

L'étude de la réception des tragédies de Sénèque dans le théâtre scolaire des jésuites de la province tchèque s'articule autour de trois axes : la description des mécanismes et des manifestations de passions ; l'enjeu pédagogique lié à la figure du tyran, avec l'attention portée également aux personnages féminins ; et l'image des divinités antiques. Elle est basée sur la comparaison des textes de Sénèque et des pièces provenant du théâtre scolaire de la Compagnie de Jésus. Le corpus est constitué de trois parties : les pièces imprimées de Carolus Kolczawa ; les pièces d'Arnoldus Engel, à la fois mises en scène et destinées à la publication par leur auteur ; et les pièces consacrées au personnage symbolique du baroque tchèque, le saint Jean Népomucène, représentées sur les tréteaux scolaires sans ambition d'être publiées. Les analyses sont précédées d'un aperçu de la réception du théâtre sénèque en Europe, ainsi que d'une présentation du théâtre jésuite de la province tchèque et du corpus étudié.

MOTS CLÉS

Sénèque, réception, théâtre jésuite, théâtre scolaire, littérature néo-latine, province tchèque, XVII^e siècle, XVIII^e siècle

ABSTRACT

The study of the reception of Seneca's tragedies in the Jesuit School theatre in the Bohemian province is focused on three aspects: the description of the mechanism and the expression of passions; the pedagogical issue linked to the figure of a tyrant, with an emphasis on female characters; and the image of pagan gods. The research is based on a comparison of Senecan tragedies and school plays from the Society of Jesus. The corpus consists of three parts: the printed plays of Carolus Kolczawa; the plays of Arnoldus Engel, both staged and intended for publication; and the plays devoted to John of Nepomuk, the emblematic saint of the Czech baroque period, which were not to be published. The analyses are preceded by an overview of the Senecan reception in the Early Modern Europe, the presentation of the Jesuit context and the studied corpus.

KEYWORDS

Seneca, reception, Jesuit theatre, School theatre, Neo-Latin literature, Bohemian province, 17th century, 18th century

SHRNUTÍ

Studie recepce Senekových tragédií ve školském jezuitském divadle české provincie se zaměřuje na tři aspekty: popis fungování a zobrazení vášní; pedagogický aspekt spojený s postavou tyrana, se zřetelem k ženským postavám; a obraz antických bohů. Výzkum je založen na srovnání textů Senekových tragédií a jezuitských školských her. Korpus tvoří tři části: tištěné hry Karla Kolčavy; hry Arnolda Engela, které byly inscenovány, a zároveň autor usiloval o jejich vydání tiskem; hry spojené s emblematickou postavou českého baroka, svatým Janem Nepomuckým, které neměly jiné ambice než školní představení. Studii samotné předchází přehled bádání o senekovské recepci v raně novověké Evropě, úvod do problematiky jezuitského divadla a představení zkoumaného korpusu.

KLÍČOVÁ SLOVA

Seneca, recepce, jezuitské divadlo, školské divadlo, neolatinská literatura, česká provincie, 17. století, 18. století