

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALIER

MUSIQUE ET SPECTACLES DE COUR DANS *ANGLIA*  
DE CAROLUS KOLCZAWA S.J. (PRAGUE, 1704):  
PEUT-ON PARLER DE MISE EN SCÈNE?

Aucun document, à notre connaissance, ne permet de savoir si le texte imprimé des drames composés par Carolus Kolczawa<sup>1</sup> a été représenté, s'il est une version remaniée après la mise en scène d'une intrigue plus courte, ou s'il a été conçu comme exercice pour montrer, en réaction au modèle d'une tragédie composée selon les préceptes d'Aristote, quelles devraient être les caractéristiques esthétiques d'un drame jésuite.<sup>2</sup> On peut cependant déceler dans les trimètres iambiques ou mètres lyriques de ces drames des indices en faveur d'un théâtre conçu comme spectacle. À partir de l'étude de la scène 12 de l'acte II du drame intitulé *Tyrannus triumphans et triumphata, seu Anglia*,<sup>3</sup> nous souhaiterions émettre quelques hypothèses sur la place de la musique et de la danse dans l'intrigue de ce drame jésuite publié à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>4</sup> Ainsi, après avoir présenté la structure et l'originalité de cette scène, nous insisterons sur le rôle dévolu à la musique et à la danse à cet instant de la pièce: la récurrence de certains choix esthétiques<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Nous remercions l'Université Eszterházy Károly (Eger) et les Professeurs István Kilián, Márta Zsuzsanna Pintér, Katalin Czibula et Júlia Demeter pour leur invitation et leur accueil chaleureux. Notre communication se situe dans le prolongement de celle que nous avons présentée lors du colloque international organisé un an auparavant à Prague par Kateřina Bobková-Valentová, Magdaléna Jacková et Josef Förster (*Early Modern Exemplary Drama*, 12–14 octobre 2017, Prague). Nous renvoyons, dans les Actes du colloque à paraître, aux bibliographies indiquées dans les communications portant sur le théâtre en Bohême aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

<sup>2</sup> Voir la communication de Josef FÖRSTER à paraître dans les Actes du colloque de Prague *Early Modern Exemplary Drama*: „From a model to an Antimodel. The Works of Carolus Kolczawa, SJ in the Light of Existing Research”. Voir également la Préface au Lecteur composée par Carolus Kolczawa en introduction au premier volume de ses drames en 1703.

<sup>3</sup> Voir KOLCZAWA 1704, 127–128.

<sup>4</sup> Nous n'aborderons pas les perspectives qui rapprochent cette pièce du modèle des tragédies de Sénèque, mais renvoyons aux recherches menées par Eva Popelková, qui termine à l'Université Charles de Prague en cotutelle avec l'École Pratique des Hautes Études à Paris, la rédaction d'une thèse sur l'influence des tragédies de Sénèque en Bohême, notamment sur le théâtre d'Arnold Engel et de Carolus Kolczawa.

<sup>5</sup> On trouve, dans d'autres drames écrits par Carolus Kolczawa, des scènes semblables avec notamment le rappel du rôle de la musique et des danses (par exemple à l'acte III, scène 3 du drame *Innocentia vindicata, seu Maria Ottonis III. conjux*, dans le tome 2 des *Exercitationes dramaticae* publié à Prague en 1704 ; ou dans les scènes 2 et 5 de l'acte I ou dans la scène 6 de l'acte II de *Tragica Fortunae metamorphosis, seu Riccius Stuartae Reginae Scotiae primus à consiliis*, tome 3, 1705), ainsi que des allusions à d'autres divertissements royaux, comme des scènes de chasse (par exemple dans l'acte III, scène 3

révèle une certaine conception du théâtre, mais peut-être aussi une pratique de la mise en scène.<sup>6</sup>

Au début de l'acte II du drame, après avoir fait assassiner Henri VI le 21 mai 1471, Édouard d'York est de nouveau roi d'Angleterre (Édouard IV).<sup>7</sup> La mise en scène de son règne se poursuit dans l'horreur, quand le roi s'efforce de connaître le nom du rival qui cherchera à s'emparer du trône en destituant ses enfants. Pour que ce nom soit révélé, Carolus Kolczawa met en scène un nécromant. La scène 12, qui précède l'arrivée du nécromant, se déroule donc dans une salle du palais et correspondrait à des faits situés en 1478. Le roi dialogue avec un de ses conseillers, Remoldus. Le nécromant n'est pas encore arrivé. Pour oublier son attente et alléger ses angoisses, Édouard IV réclame un divertissement : un spectacle est ainsi « improvisé » par Remoldus avec musiciens et danseurs. Le texte ne délivre cependant aucune information précise sur la musique ou sur la danse, seulement des généralités. Cette scène, l'une des plus courtes de la pièce par le nombre des vers, aurait-elle pu constituer un intermède dans le cadre d'une représentation? La brièveté du texte latin serait-elle compensée par la durée d'un spectacle composé de musique et de danse? Carolus Kolczawa a-t-il conçu cette scène pour une représentation? Disposons-nous d'éléments nous permettant de nous prononcer? Il nous faut nous appuyer sur chaque détail contenu dans les trimètres iambiques.<sup>8</sup>

Des portes (*limina* au vers 6 ; *fores* au vers 26) permettront aux musiciens et aux danseurs (puis à un nécromant) d'entrer puis de se retirer (v. 25 : *An alia Princeps imperat?*). Cette salle, d'abord conçue comme un lieu ouvert (un lieu de représentation et de spectacle) se transformera brutalement en huis clos par la seule volonté du souverain à la scène 13. Cette fermeture de la salle du palais est également matérialisée par une structure circulaire de cette même scène. Le verbe *evolvo*, apparaissant au début et à la fin de la scène (v. 2 et 21), marque symboliquement cette clôture. Celle-ci est même renforcée par la récurrence, à la même place stratégique dans les deux vers, des indications suivantes : *relevare curas Imperi* (v. 3) [...] *augustas solent / levare curas* (v. 17-18). La coupe penthémimère après *curas* dans les deux trimètres accentuée, en effet, cet effet de symétrie. Cette scène est si close sur elle-même qu'elle

---

du drame *Innocentia vindicata, seu Maria Ottonis III. conjux*).

<sup>6</sup> Carolus Kolczawa se situe non seulement dans l'héritage de Sénèque, mais aussi dans celui des premières tragédies jésuites. Nous renvoyons notamment aux travaux fondateurs de Marc FUMAROLI, Bruna FILIPPI, Mirella SAULINI, Alessio TORINO et Jean-Marie VALENTIN sur l'esthétique et l'histoire du théâtre jésuite.

<sup>7</sup> Nous renvoyons à notre communication „Epic, Lyricism and Tragedy : the dénouement of Carolus Kolczawa's *Anglia* (V, 30)” à paraître dans les Actes du colloque *Early Modern Exemplary Drama* (Prague, octobre 2017).

<sup>8</sup> Nous publions le texte avec une traduction en français à la fin de cette communication.

pourrait même être détachée de l'intrigue, voire être réintroduite au cœur d'une autre intrigue, après modification des noms des personnages sur scène.

Cette scène 12 présente un spectacle de cour (*ludis aulicis* dans la didascalie qui ouvre la scène / *aulae*, v. 20) : un ensemble de musiciens, jouant d'instruments à cordes (*nervos*, v. 11), est invité à prendre place.<sup>9</sup> Puis, des élèves s'avancent et dansent en mesure sur l'air des instruments. Il faut sans doute comprendre qu'un élève (*ephæbus*, v. 9) chante un air mélodieux (*vocale carmen Orphei*, v. 10). La référence à Orphée renvoie peut-être seulement à la voix mélodieuse du chanteur (comme la référence à Amphion renvoie à l'excellence des musiciens), mais peut-être également à la tenue du chant, rappelant la descente aux Enfers d'Orphée (préfiguration peut-être de l'apparition de spectres<sup>10</sup> lors de la scène qui suit). Pourtant, l'absence de toute autre précision sur ce chant est surprenante ; et surtout, la place de ce chant au cœur d'un acte et non à la fin d'un acte (comme un intermède habituellement) est, elle aussi, *a priori* surprenante. Enfin, c'est le souverain qui décide de l'ordre du spectacle (musique, danse, chant), qui dicte son bon vouloir. La récurrence des termes renvoyant à l'autorité du souverain est significative : *augustas* [...] *curas* (v. 17) / *Principe* (v. 22) / *augustos* (v. 22) / *Princeps* (v. 25). Toute la scène est centrée sur l'omniprésence et l'omnipotence du roi ; tout est organisé pour ses oreilles et ses yeux : il est le centre vers où tout converge selon son bon plaisir.

Cette scène ne serait-elle donc pas la transcription d'un spectacle de collège? Quelques indices peuvent être relevés dans le texte. Ce sont les élèves qui offrent le spectacle : on parle d'un *ephæbus* au v. 9. C'est une scène joyeuse (*laetâ* [...] *scenâ*, v. 2-3), même si elle offre un fort contraste avec l'humeur du roi et l'atmosphère tragique à cet instant de l'intrigue. Elle est joyeuse parce qu'il s'agit d'un jour de fête et de liesse (*festivo lepore*, v. 23-24), même si ce cadre est un lieu topique (comme à l'acte I de l'*Orfeo* de Monteverdi) ; joyeuse également car elle permet à un grand nombre d'élèves de monter sur scène.

Cette scène, passée à la postérité grâce à l'honneur de la publication de la pièce (un privilège relativement rare pour le théâtre jésuite<sup>11</sup>), pourrait constituer une apo-

<sup>9</sup> Sur la place de la musique et des danses dans le théâtre en Bohême ou en Hongrie, voir BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, BOCKOVÁ, JACKOVÁ, BAŽIL, PAUEROVÁ, ZDICHYNEC et ŽALUD 2015, 84-85, 138-139, 586-588; JACKOVÁ 2016, 204-207 et 244-245 (indication de plusieurs *saltus* dans la pièce intitulée *Gratiosus matris pulchrae dilectionis lusus*), ainsi que 405-416 (chapitre „Summary” par Přeložila Kateřina ŠEBKOVÁ); KILIÁN 2015, 25-38; PINTÉR 2018, 81-92 (notamment 86). Pour les traités de musique (par exemple ceux d'Antoine Parran et de Pierre Galtruche) utilisés dans les collèges des jésuites, voir VAN WYMEERSCH 2007.

<sup>10</sup> Il s'agira des spectres des rois d'Angleterre, apparaissant dans l'ordre transmis notamment par l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth.

<sup>11</sup> Voir la communication de Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ à paraître dans les Actes du colloque de Prague *Early Modern Exemplary Drama: „Approving of Prints of Jesuit Dramas as a Way to their Use as Model Texts”*.

logie des exercices scolaires : *hoc aget labor* (v. 8) est-il précisé significativement. L'art sera le résultat du travail, une formulation qui se présente telle une recommandation ou maxime didactique. Même si la scène représente une salle de palais, elle est donc également avant tout la salle d'un collège jésuite qui se met lui-même en scène. La mise en scène alliant musique, danse, chant, exercices poétiques et rhétoriques a donc vraisemblablement pour finalité la célébration du travail dans le cadre du collège, avec un maître de chant, de musique, de danse, de poétique et de rhétorique : *arte* (v. 8) / *labor* (v. 8) / *agili pollice* (v. 12). Comme le terme *ars* signifie la dextérité, le savoir-faire, l'apprentissage et la pratique artistique, il s'agit donc d'une mise en scène d'une pratique scolaire des collèves jésuites. Enfin, des récompenses seront même attribuées (*praemia*, v. 24).

Cette scène, qui *a priori* n'apparaît pas essentielle à l'intrigue, revêt pourtant trois fonctions. La première est ludique : le plaisir pris à la musique apparaît dans les multiples formes possibles dans une même pièce (chœurs, péans, jeux triomphaux, chorégraphies<sup>12</sup>). Un orchestre (*varium melos*, v. 5 ; mais aussi la didascalie è *diverso genere instrumentorum*) rassemble des instruments à cordes. Des chœurs qui danseraient peut-être en chantant (*leuibus [...] choris*, v. 9) et un chanteur soliste représentent la musique lyrique (avec la référence à Orphée) au sein d'un spectacle retentissant (*tinnulâ*, v. 8) où les élèves dansent sur la scène (*solum quatiant*, v. 23-24). Toutes ces indications au sein du dialogue donnent à voir la scène, fonctionnent comme des didascalies. Ce dialogue pourrait même reproduire les échanges entre un maître de danse, un maître de musique et l'auteur, qui serait en même temps le metteur en scène. Des jeux de scène sont même indiqués : Orphée mène la danse, même si les costumes des personnages ne sont pas précisés. Un exemple est particulièrement significatif : l'emploi du démonstratif de la proximité (*hunc*, v. 10) donne l'impression qu'on désigne quelqu'un qui non seulement est présent, mais même proche. Ce dialogue joue, d'une certaine façon, la fonction d'un programme de spectacle : on évoque la préparation du spectacle en coulisses (*multus Amphion*, v. 6 / *adornat*, v. 7) avec un prélude musical où chaque instrument vérifie l'accord, puis la musique de l'orchestre, enfin la chorégraphie accompagnée de musique.

Ce drame est tout à la fois exercice grammatical, rhétorique, dialectique et performance esthétique (musique, danse, costumes) grâce notamment à l'insertion de cette scène de « divertissement ». Il s'agit donc d'une écriture dramatique qui se rapproche, par certains aspects, de l'opéra et de la tragédie lyrique. Les noms d'Amphion et d'Orphée (à la musique est associé le chant) suggèrent l'intérêt de Carolus Kolczawa pour les pièces à grand spectacle. Il ne s'agit donc pas seulement d'un exer-

<sup>12</sup> Voir BEAUSSANT 1992, 278-280 et 851 (sur l'importance des ballets pour les pères Jouvancy, Leray, Duparc et Ménestrier); DUFOURCET et SURGERS 2011; DI BELLA 2011, 293-327; MAZOUER 2010, 159-160; NAUDEIX 2007, 55-69.

cice édifiant de rhétorique scolaire, mais également d'une esthétique du plaisir du jeu théâtral. Cette dimension proprement théâtrale donne l'impression que Carolus Kolczawa pense à la scène quand il compose ses actes. Ce théâtre est vraisemblablement le résultat idéalisé d'une pratique du poète-dramaturge de Prague, influencé sans doute par les formes contemporaines de théâtre non scolaire.

La deuxième fonction de cette scène est dramaturgique. Il semble nécessaire d'attendre (*donec* [...] *faber*, v. 19-20) la mise en place des conditions permettant la scène suivante. Est évoqué un *Thessali ludi faber* (v. 20). Est-ce que cela suppose la mise en place d'un système de machinerie? S'agit-il d'un régisseur spécialiste en « effets spéciaux » ou seulement du nécromant? Comment interpréter concrètement l'organisation, successivement, de deux spectacles retentissants? Le premier, sous la forme d'une chorégraphie musicale, n'influence-t-il pas la compréhension du second (l'apparition des ombres)? La première lettre du nom du rival du roi Édouard (« G. ») sera, en effet, révélée par le monde infernal (par des spectres<sup>13</sup>) durant les scènes suivantes.<sup>14</sup> Ces scènes introduisant des mages étaient habituelles. Le théâtre de Nicolaus Avancini faisait, par exemple, intervenir de tels personnages, notamment en 1644, aux scènes 3 et 4 de l'acte I de *Curae Caesarum pro Deo et Populo, siue Theodosius Magnus, iustus et pius imperator*.<sup>15</sup> Nicolaus Avancini accordait également une large place à la musique et au ballet dans ses pièces.<sup>16</sup> Une influence de ce théâtre sur celui de Carolus Kolczawa pourrait expliquer certains traits de l'esthétique dramatique de pièces telles que *Anglia* ou *Riccus*.

La troisième fonction de cette scène 12 est métadramatique. Cette scène offre l'esquisse d'une réflexion sur la musique, sur les liens entre musique et théâtre, sur les liens entre musique et pouvoir royal. La finalité du spectacle musical relève d'un topos éthico-politique, avec des effets de maxime : *relevare curas* (v. 3) / *levare curas* (v. 18). Ce topos apparaît déjà, par exemple, dans les paroles de Musique dans le prologue de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607). La musique a pour fonction de détendre l'esprit des personnages de rang royal et princier, mais aussi peut-être de détendre l'esprit des élèves et des spectateurs avant un spectacle impressionnant et angoissant. Peut-on voir dans ce rappel l'écho de pratiques théâtrales contemporaines hors contexte scolaire ou de débats sur la musique? Cette définition de la musique était cependant un topos hérité de la scène biblique où David joue de la cithare pour apaiser l'esprit de Saül en proie à la terreur (1 Samuel 16, 14-23). Dans le *De mu-*

<sup>13</sup> La *Guerre civile* de Lucain servait de modèle aux scènes de surnaturel macabre.

<sup>14</sup> Cf. SHAKESPEARE 2008 (= *Richard III*, Acte I, scène 1), 751-753; cf. SHAKESPEARE 2009, 138. Peut-on imaginer l'influence de troupes itinérantes venues d'Angleterre sur l'inspiration de Carolus Kolczawa? Voir ROGER 2007, 193-215.

<sup>15</sup> Dans cette pièce dont l'intrigue se situe au IV<sup>e</sup> siècle, l'usurpateur Eugène, qualifié de *tyrannus*, a recours à un mage pour connaître l'issue du combat qui oppose ses troupes à celles de Théodose.

<sup>16</sup> Voir RÄDLE 2013, 284-285; VALENTIN 2001, 651-652 et 670 notamment.

*sica*, saint Augustin admet ainsi que la musique, conçue certes comme discipline libérale mais à écouter avec mesure, puisse avoir pour fonction de détendre l'esprit notamment « après de grands tourments ». <sup>17</sup> Saint Augustin s'interroge également sur la différence entre imitation et science, sur les différentes acceptions du terme *ars* appliqué à la musique, insiste sur la dextérité des musiciens. Autant de termes ou de réflexions dont on trouve un écho dans le dialogue entre le roi et son conseiller dans la scène 12 de l'acte II d'*Anglia*. <sup>18</sup> Mais l'influence n'est vraisemblablement qu'indirecte. L'expression « *agili [...] pollice* » (v. 12) renvoie certes à la virtuosité musicale, mais également à la dextérité des mains. Les spectateurs appréciaient la gestuelle : le plaisir était tout autant visuel qu'auditif. <sup>19</sup> Par ailleurs, les références directes (Amphion, Orphée) et indirecte (David) aux musiciens de l'Antiquité pourraient même faire penser que la scène ne renvoie à aucune réalité organologique contemporaine : il s'agirait de l'évocation du symbolisme de figures mythologiques et d'instruments de musique comme la lyre d'Orphée. Pourtant, sous les termes latins désignant les instruments (*chelym* et *barbita*, v. 6, 7 et 17), on pourrait comprendre une allusion au luth, au théorbe et au chitarrone par exemple. Le « substitut symbolique » de la lyre d'Apollon à la Renaissance est le luth. La référence à la dextérité des doigts et aux cordes fait, en effet, penser à des instruments à cordes pincées, mais peut-être aussi au clavecin. Ces instruments permettent de moduler avec une grande virtuosité. Ainsi pourrait-on expliquer l'emploi du terme *modulamen* (v. 13). Par ailleurs, l'expression *docta adornat barbita* (v. 7) pourrait renvoyer aux préludes que l'on jouait en improvisant pour tester l'instrument et vérifier l'accord. Luths et théorbes jouant en mesure (*composita numeris barbita*, v. 17) accompagneraient les danses, auxquelles il est fait référence avec l'emploi du terme *chorea*.

S'il est possible de suggérer des allusions à une pratique musicale, nous ne décelons, en revanche, aucune influence du néoplatonisme, pour lequel la musique exprime l'ordre du monde à travers le ballet des astres et l'harmonie des sphères. Aucune dimension métaphysique ou cosmique n'est identifiable. La référence au *carmen Orphei* (v. 10) est non une allusion à la poésie orphique mais la reprise d'un topos scolaire et d'airs bien connus sur la catabase d'Orphée. Cette référence, devenue un motif théâtral incontournable, sert ici seulement à renforcer des effets spectaculaires. Elle ne caractérise pas un symbolisme précis, mais rappelle des *topoi* de l'Antiquité. L'expression *vocale carmen Orphei* est ainsi construite à partir au moins de deux

<sup>17</sup> AUGUSTIN (saint), *De musica* (I, IV, 5), p. 34-35 : « *aut post magnas curas relaxandi ac reparandi animi gratia moderatissime ab iis aliquid voluptatis assumitur* ».

<sup>18</sup> Voir AUGUSTIN (saint), *Les Confessions*, 560-569 et 1334-1335 notamment.

<sup>19</sup> Nous remercions Claire BARDELMANN, Professeur à l'Université de Perpignan Via Domitia, pour ses conseils sur l'histoire de la musique à l'époque moderne.

emprunts : Ovide, *Métamorphoses*, XI, v. 317 (*carmine uocali* [...]), mais surtout Horace, *Odes*, I, 12, v. 7-8 (*uocalem* [...] *Orphea*).

La référence, sous-entendue, à la scène où David joue pour apaiser les frayeurs de Saül pourrait cependant suggérer un parallèle entre Saül et Édouard d'York. Ce dernier serait privé de l'aide de Dieu pour avoir sombré dans la tyrannie. Le personnage du roi Édouard IV, portrait du roi tyrannique, demanderait à son tour un divertissement pour oublier ses angoisses. Ses phrases sont autant de formulations d'ordres. Ceux-ci sont exécutés, voire devancés. La place de l'adverbe *iam* à l'attaque du sixième vers de la scène est révélateur. Mais le parallèle avec Saül n'est peut-être qu'un topos privé de toute interprétation politique. Il en est de même pour Orphée. Est-ce ici une simple allusion mythologique récurrente quand il s'agit de musique (comme Amphion ou Arion) ou la préfiguration de la scène suivante avec l'apparition des rois défunts d'Angleterre? La scène 12 de l'acte II se présenterait donc, avant tout, tel un divertissement, un spectacle où primerait le plaisir des allusions à l'Antiquité mêlées à des descriptions de pratiques musicales bien connues.

Cette scène serait-elle donc un intermède? L'adverbe *interim* dans la didascalie d'ouverture de la scène est révélateur. L'intermède est souvent coupé de l'intrigue et permet à d'autres acteurs de monter sur scène. Combien de temps cet intermède durerait-il? Ne pourrait-on traduire ainsi le début de la didascalie : « Intermède pendant lequel le roi Édouard... »? L'effet produit conduirait à une distanciation par rapport à l'intrigue, à une rupture de l'illusion dramatique par l'introduction d'un temps de détente au cœur de l'intensité dramatique. Il pourrait même s'agir d'une scène attendue du public et des élèves. On pourrait ainsi relever un indice grâce à la scansion du vers 22,<sup>20</sup> prononcé d'abord par Édouard IV, interrompu par une didascalie, puis se poursuivant avec changement de locuteur (Remoldus) :

(*Edou.*) [...] *Dignum Britanno Principe.*  
(*Musica è diverso genere instrumentorum.*)  
(*Rem.*) *Augustos subit* [...]

Quelle durée donner à la coupe après *Principe*? Le second membre du vers se prononcerait-il pendant que la musique commence ou après une légère interruption? Durant ce vers, interviendrait l'ouverture musicale avant l'entrée en scène du ballet.

Une autre indication scénique ne peut que surprendre. Le spectacle commence quand le roi en donne l'ordre (v. 22-24) :

---

<sup>20</sup> La scansion est la suivante : spondée premier / iambe deuxième / spondée troisième / iambe quatrième / spondée cinquième / pyrrhique sixième.

(Rem.)        *Augustos subit*  
*Chorea vultus. (Edou.) Ergò festivo solum*  
*Quatiant lepôre.*  
                  *Chorea Britannica.*  
                  *Praemia haec virtus feret.*

On relève une interruption du vers 24 à la coupe penthémimère après *lepôre*.<sup>21</sup> Si le ballet a effectivement lieu, les spectateurs n'ont pas le souvenir que le trimètre précédant le ballet s'est interrompu à la coupe penthémimère. Ils peuvent donc avoir difficilement conscience que le vers reprend à cette même coupe après une longue interruption. Par ailleurs, la majuscule agrandie en caractères gras dans l'édition (« *Praemia* ») donne l'impression qu'une nouvelle scène débute. Par cette césure (qui marquerait la durée de la scène de ballet), le dramaturge met en évidence une indication scénique. Il conçoit donc sa pièce comme si elle était jouée, ou comme si elle pouvait être jouée.

Dans ces deux exemples, la coupe du trimètre iambique introduit un changement brusque : le début du concert (v. 22), ensuite le début du ballet (v. 24). Ne pourrait-on également suggérer que cet indice fourni par la métrique révèle autant le caractère rhétorique (et théâtral) que dramaturgique du texte dramatique? La coupe hephthémimère du vers 22 (entre *Principe* et *Augustos*) est, en effet, atténuée (pour ne pas dire gommée) par l'élision de la dernière voyelle de *Principe*. Cette élision invite donc à considérer que la réplique de Remoldus suit immédiatement, sans pause, la demande adressée par Édouard IV, mais aussi que la réplique de Remoldus commence en même temps que la musique. Il y aurait ainsi un instant aussi bref que possible où prendrait fin l'intervention du roi et où commenceraient simultanément la musique et l'intervention de Remoldus : le roi est obéi immédiatement. L'enchaînement entre les deux membres du vers est aussi facilité par le recours à deux mots du même champ sémantique (*Principe* et *Augustos*), insistant ainsi sur la puissance (illusoire par effet d'ironie tragique) du roi. La composition des trimètres iambiques est ainsi conçue de façon à mettre en valeur des effets spectaculaires.

Cette scène 12 de l'acte II se compose donc de trois mouvements : un dialogue entre le roi et son conseiller (sur l'utilité du divertissement musical, topos qui trouve son originalité dans le contexte de l'intrigue de ce drame). Et ce premier mouvement se clôt sur lui-même avec un chiasme : *evolvat* [...] *relevare* (v. 2-3) / *levare* [...]

<sup>21</sup> La scansion est la suivante: anapeste premier / iambe deuxième / iambe troisième / iambe quatrième / spondée cinquième / pyrrhique sixième.

*evolvet* (v. 18 et 21). Le deuxième mouvement de la scène est constitué de l'introduction de la musique; le troisième mouvement est tout entier axé sur la danse et la chorégraphie. Le ballet sert d'ouverture sur la scène suivante et, en même temps, constitue un divertissement au cœur de l'acte II contenant 29 scènes. Or Jean Duron, étudiant *Alceste* de Lully, a mis en évidence que les scènes de divertissement dans *Alceste* se situent non à la fin des actes, mais au sein même de chaque acte : « La tragédie cède quelques instants la place à la pièce de machines : le musicien devient maître du temps et de son déroulement qu'il partage toutefois avec le chorégraphe. »<sup>22</sup> Cette constatation ne pourrait-elle pas être appliquée au drame composé par Carolus Kolczawa? Nous savons, par la préface du premier volume des *Exercitationes dramaticae*, que Carolus Kolczawa n'avait pas l'intention d'être l'héritier de la tragédie grecque selon les préceptes d'Aristote. Peut-on alors suggérer que son théâtre didactique reflète l'engouement pour les spectacles contemporains? À sa façon Carolus Kolczawa essaierait peut-être d'orienter le théâtre jésuite vers l'esthétique du drame lyrique.<sup>23</sup> Si l'exercice didactique de rhétorique latine est l'intention première,<sup>24</sup> le plaisir de la scène l'est tout autant.

Il s'agit donc d'un théâtre conçu par Carolus Kolczawa comme un spectacle, peut-être à l'imitation des pièces de Nicolaus Avancini et du théâtre viennois. En effet, s'il n'y a pas eu de représentation de la pièce *Tyrannis triumphans et triumphata, seu Anglia*, celle-ci n'en a pas moins été conçue comme spectaculaire. Les drames de Carolus Kolczawa présentent ainsi une esthétique sans doute influencée par le goût du public pour la musique et la danse. On peut donc parler de mise en scène d'un drame historique par la maîtrise de la versification latine au service d'une pratique des spectacles (musique et ballet) dans les collèges des jésuites. D'ailleurs, Jan Dismas Zelenka a vraisemblablement reçu sa formation musicale au Klementinum, à Prague, à l'époque où Carolus Kolczawa enseignait. En définitive, la principale fonction de cette mise en scène ne serait-elle pas la célébration de l'enseignement dispensé et, par conséquent, la glorification des collègues jésuites? Ce serait, d'une certaine façon, la mise en scène du Klementinum par lui-même.

<sup>22</sup> Voir DURON 1991, 65–122 (notamment 95–96).

<sup>23</sup> Sur le mélodrame dans la production théâtrale des jésuites dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, BOCKOVÁ, JACKOVÁ, BAŽIL, PAUEROVÁ, ZDICHYNEC et ŽALUD 2015, 484–493 et 593–594.

<sup>24</sup> La place des mots aux vers 2 et 3 (de cette scène 12 de l'Acte II) par rapport à la coupe, avec jeu sur les assonances et les allitérations d'un vers à l'autre, est un signe parmi d'autres du travail de Carolus Kolczawa sur le vers latin à la fois sur le plan sonore et sur le plan visuel.

## SCENA XII.

*Interim Edouardus ludis aulicis fallit tempus.*

Verùm, priusquàm nomen infestum aemuli  
Evolvat umbris Tartari; laetâ priùs  
Relevare curas Imperî scenâ placet.  
Remolde. *Rem.* Jussa sequimur. *Edou.* Actutum jube  
Varium insonare Regiâ totâ melos. 5  
*Rem.* Jam multus ante limina Amphion, chelym,  
Et docta adornat barbita. *Edou.* Haec ergo ocyùs  
Solicitet arte tinnulâ. *Rem.* Hoc aget labor.  
Licétne leuibus misceat ephœbus choris,  
Vocale carmen Orphei? *Edou.* Hunc leves jube 10  
Agere choreas. Sed priùs nervos velim  
Agili increpari pollice. *Rem.* Quod aves genus;  
Quódve modulamen edere Amphiona jubes?  
*Edou.* Quod arte gratâ Dorus<sup>25</sup> argutus canit.  
*Rem.* Quid porrò solium praecipit? *Edou.* Tempus dabit. 15  
Perge, imperata sequere. Sed moras cave.  
Composita numeris barbita, augustas solent  
Levare curas. Auribus primùm juvat  
Praebere dulce pabulum; donec gradum  
Admoveat aulae Thessali ludi faber; 20  
Qui gratiosum Taenaro evolvet chorum,  
Dignum Britanno Principe.

*Musica è diverso genere instrumentorum.*

*Rem.* Augustos subit  
Chorea vultus. *Edou.* Ergò festivo solum  
Quatiant lepôre.

*Chorea Britannica.*

Praemia haec virtus feret.  
*Rem.* An alia Princeps imperat? *Edou.* Necdum tenet 25  
Dudum evocatus Regios Necron fores?  
*Rem.* Pridem opperitur Principis nutus. *Edou.* Bene est.  
Sine mora adesse volumus. Hic tuam fidem  
Remolde. Facsis arbitris locus vacet.

---

<sup>25</sup> Dorus *scripsi* : Dores *ed.*

## Acte II, scène 12

*Pendant ce temps le roi Édouard trompe le temps en assistant à des spectacles de cour.*

*Édouard d'York*

Mais, avant qu'il ne tire des ombres du Tartare<sup>26</sup> le nom<sup>27</sup> funeste de mon rival, il me plaît auparavant qu'une scène joyeuse allège mes tourments dus au pouvoir. Remoldus!

*Remoldus*

Nous sommes à vos ordres.

*Édouard d'York*

Ordonne promptement que tout le palais retentisse d'un concert de mélodies.

*Remoldus*

Déjà de nombreux Amphions, devant le seuil, préparent lyre et savants<sup>28</sup> barbitons.<sup>29</sup>

*Édouard d'York*

Qu'ils fassent donc au plus vite vibrer ces instruments avec un art retentissant.<sup>30</sup>

*Remoldus*

Leurs efforts seront à la hauteur.<sup>31</sup> Donnez-vous votre permission qu'un éphèbe mêle aux chœurs légers<sup>32</sup> le chant harmonieux<sup>33</sup> d'Orphée?

---

<sup>26</sup> Le verbe *evolvo* est à comprendre par rapport au vers *Qui gratiosum Taenaro evolvet chorum* dans la suite de la scène (v. 21). La révélation du nom se fera comme si on arrachait un secret au monde des morts. Le texte des sources et parallèles cités en latin est emprunté à la C.U.F. aux Belles Lettres.

<sup>27</sup> Le nom est mis en valeur entre la coupe penthémimère et la coupe hephthémimère.

<sup>28</sup> Cf. Properce, *Élégies*, II, 30, 16: *tibia docta*.

<sup>29</sup> Cf. Martianus Capella, *Les noces de Philologie et de Mercure*, I, 36 (C.U.F., 22 et 113); id., IX, 910 (C.U.F., 17 et 109).

<sup>30</sup> Cf. Catulle, *Poésies*, LXI, v. 13 (*uoce carmina tinnula*); Ovide, *Métamorphoses*, IV, v. 393 (*tinnulaque aera [...]*); id., *Pontiques*, I, 1, v. 38 (*tinnula sinistra*).

<sup>31</sup> La formule « *hoc aget labor* » apparaît au moins deux autres fois dans le théâtre de Carolus Kolczawa : dans *Riccus*, Acte I, scène 22, vol. 3, 1705, p. 413 et dans *Vindiciarum immane exemplar*, Acte II, scène 8, vol. 4, p. 180.

<sup>32</sup> Par analogie avec Horace, *Odes*, I, 1, v. 31 (*Nympharumque leues cum Satyris chori*), le terme désigne vraisemblablement des chœurs de danseurs, mais on ne peut exclure que ces chœurs chantent également.

<sup>33</sup> Pour l'expression *carmen vocale*, voir Ovide, *Métamorphoses*, XI, v. 317 (*carmine uocali [...]*); Sénèque, *Agamemnon*, v. 325b (*uocale chelys*), mais surtout Horace, *Odes*, I, 12, v. 7-8 (*uocalem [...]* *Orphea*).

Édouard d'York

Ordonne à celui-ci de mener des danses légères.<sup>34</sup> Mais auparavant je voudrais que la souplesse du pouce fasse retentir les cordes.

Remoldus

Quel genre de musique souhaitez-vous? Quel mode ordonnez-vous<sup>35</sup> à Amphion de faire entendre?

Édouard d'York

Celui que le mélodieux Dorus<sup>36</sup> joue par la grâce de l'art.<sup>37</sup>

Remoldus

Que prescrit d'autre le trône?

Édouard d'York

Nous verrons plus tard! Va, suis les ordres; mais veille à ne pas tarder!<sup>38</sup> Un ensemble de barbitons jouant en mesure allège habituellement les tourments d'un roi.<sup>39</sup> Il me plaît d'abord d'offrir à mes oreilles une douce nourriture,<sup>40</sup> jusqu'à ce qu'approche

---

<sup>34</sup> Effet de stichomythie : *leves* répond à *levibus*.

<sup>35</sup> La récurrence du verbe *jubeo* marque le lien avec la réplique précédente.

<sup>36</sup> Le nom *Doros* dans l'édition reste une énigme. En raison de la première syllabe, nécessairement longue selon les lois de la métrique, nous suggérons une allusion au trope dorien (*dorius*) dans la musique antique, médiévale et moderne. Le nom propre indiquerait donc quel genre de musique le roi désire entendre. Écrire *Dorius* serait impossible, puisque imposant un anapeste au quatrième pied. Seuls un iambe ou un tribraque sont possibles aux pieds pairs 2 et 4 d'un trimètre iambique. Nous proposons donc la conjecture *Doros* ou plutôt *Dorus* en latin, le nom à l'origine de l'appellation „Doriens”. Cf. Isidore de Séville, *Étymologies*, IX, 2, 80. Sur le trope dorien, voir, par exemple, Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, IX, 935 et 966 (C.U.F., 36, 57, 163-165). Pour une étude des tropes dans la musique antique et médiévale, voir notamment CHAILLEY 1979; AUDA 1979, 23-35. Le mode dorien est viril et guerrier, comme l'indique Platon au livre III de la *République*, 399a-c. Cf. également Platon, *Lachès*, 188d et Aristote, *Politique*, 1340b et 1342b. Nous remercions Jean-Baptiste Guillaumin (Université Paris-Sorbonne et IUF) pour ces indications sur le mode dorien. Pour le lien entre modes musicaux et passions dans l'Antiquité, voir Platon, *Lachès*, 188d (C.U.F., 104, note 1); Aristote, *Politique*, VIII, 5, 22 (= 1340b) et VIII, 7, 12 (= 1342b), (C.U.F., 41, 49, 146 et 201).

<sup>37</sup> La *iunctura* associant *arte* à *grata* fait écho à *arte tinnula*.

<sup>38</sup> Cette indication peut faire penser à une didascalie. Remoldus est sommé de se rendre auprès des danseurs et des musiciens pour les inviter à prendre place. Les six vers depuis *composita* jusqu'à *Principe* sont prononcés au moment où Remoldus s'éloignerait.

<sup>39</sup> Allusion aux tourments de Saül (1 Samuel 16, 14-23).

<sup>40</sup> L'expression *dulce pabulum* est un topos, que l'on trouve notamment employé par Bernard de Clairvaux pour désigner le Verbe divin (*Sermones super Cantica Canticatorum*, 33, 2).

de la cour l'artisan du jeu thessalien,<sup>41</sup> qui tirera du Ténare<sup>42</sup> un chœur gracieux,<sup>43</sup> digne<sup>44</sup> d'un souverain de Grande-Bretagne.

*Musique provenant de différents genres d'instruments*<sup>45</sup>

*Remoldus*

Le ballet s'avance sous le regard de Votre Majesté.<sup>46</sup>

*Édouard d'York*

Qu'ils réalisent donc leurs pas de danse avec enjouement et grâce.<sup>47</sup>

*Danse britannique*

Une telle virtuosité sera récompensée.

*Remoldus*

Est-ce que notre Souverain formule d'autres ordres?

*Édouard d'York*

Le nécromant, depuis longtemps appelé, n'est pas encore à la porte du palais?

*Remoldus*

Depuis quelque temps<sup>48</sup> il attend les volontés de notre Souverain.

*Édouard d'York*

C'est bien. Nous voulons qu'il soit là sans délai. Maintenant je réclame ta fidélité, Remoldus. Fais, je t'en prie, que ce lieu soit privé de témoin.<sup>49</sup>

---

<sup>41</sup> La Thessalie fait immédiatement penser au monde de la magie. L'expression reviendra dans la scène suivante, dans les propos du sorcier, pour désigner le spectacle de l'*evocatio* des Enfers des rois défunts. L'emploi du terme *ludus* sous-entend qu'il s'agira d'une scène de théâtre dans le théâtre. Peut-on parler d'illusion théâtrale?

<sup>42</sup> Le nom désignant les Enfers est mis en valeur par sa place entre la coupe penthémimère et la coupe hephthémimère (même si cette dernière est gommée par l'élimination de la dernière voyelle du mot).

<sup>43</sup> L'expression fait écho aux deux premiers vers de la scène. Ce nouveau chœur, composé de spectres, fera contraste avec le chœur de danseurs. L'adjectif *gratosum* est à comprendre par antiphrase.

<sup>44</sup> Expression à comprendre par antiphrase. Une telle scène est indigne d'un souverain. Le portrait du roi Édouard fait contraste avec celui d'Henri, comte de Richmond, à la fin de la pièce.

<sup>45</sup> Les musiciens jouent tandis que Remoldus prévient les danseurs.

<sup>46</sup> Doit-on comprendre que Remoldus revient sur scène avec les danseurs?

<sup>47</sup> Pour l'association de *festiuitas* et *lepos*, cf. Cicéron, *Brutus*, 177; Cicéron, *De oratore*, II, 227 ([...] *neque lepore et festiuitate conditior*); ainsi que la *Rhétorique à Herennius*, IV, 32.

<sup>48</sup> *Pridem* placé à l'attaque du vers, répondant à *dudum*, insiste sur l'aspect impérieux des ordres donnés par Édouard d'York.

<sup>49</sup> Musiciens, chanteurs et danseurs quittent la scène.

### Texte étudié

KOLCZAWA, Carolus S.J., *Exercitationes dramaticae, Pars II*, Pragae, Typis Universitatis Carolo-Ferdinandæ in Collegio Societatis Jesu ad S. Clementem. Anno 1704.

### Sources antiques

ARISTOTE. *Politique*, VIII. Édition et traduction Jean AUBONNET. Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 1989.

AUGUSTIN (saint). *Les Confessions, précédées de Dialogues philosophiques, Œuvres, I*. Sous la direction de Lucien JERPHAGNON. Paris: NRF Gallimard, 1998.

AUGUSTIN (saint). *De musica*. Introduction, traduction et notes de Guy FINAERT et François-Joseph THONNARD. Paris: Desclée de Brouwer, Bibliothèque Augustinienne 7, 1947.

MARTIANUS CAPELLA, *Les noces de Philologie et de Mercure, I*. Édition et traduction Jean-Frédéric CHEVALIER, Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 2014.

MARTIANUS CAPELLA, *Les noces de Philologie et de Mercure, IX*. Édition et traduction Jean-Baptiste GUILLAUMIN, Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 2011.

PLATON. *Lachès*. Édition et traduction de Maurice CROISET. Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 1921, réédition 1965.