

EVA PAUEROVÁ

LA RÉCEPTION SÉNÉQUIENNE DANS LE THÉÂTRE JÉSUISTE DE LA PROVINCE TCHÈQUE¹

Arnoldus Engel S. J. (1620–1690) comme un disciple du dramaturge romain

L'influence des tragédies de Sénèque sur le théâtre européen est aujourd'hui un fait avéré qui a déjà fait couler beaucoup d'encre.² Par conséquent, il n'est sans doute pas nécessaire de s'attarder en détail sur leur impact sur la tragédie classique française, le théâtre élisabéthain ou l'Âge d'or espagnol. Le théâtre des collèges jésuites, qui s'inscrit aussi dans cette tradition commencée par les humanistes (comme Albertino Mussato), n'y fait pas d'exception : de nombreux chercheurs ont déjà étudié l'emprise du dramaturge romain sur le théâtre de cet ordre³, qui est plus que naturelle : la nécessité de suivre un modèle et de s'appuyer sur son *auctoritas* est connue depuis l'Antiquité. Pour les dramaturges jésuites rédigeant des pièces de théâtre – des pièces souvent sérieuses, destinées à former les élèves non seulement spirituellement ou moralement mais aussi à cultiver leur latin – Sénèque était évidemment l'auteur de premier choix, quoique pas unique, comme les sources d'inspiration étaient généralement mixtes et cherchées à travers les époques.

Cependant, cette étude se veut contribuer à la recherche sénéquienne dans un domaine qui reste encore peu exploré, à savoir sa réception dans les pays tchèques où la position de ce dramaturge romain est aujourd'hui particulière par rapport à d'autres pays d'Europe. Cette particularité fera l'objet du début de cette contribution et sera comparée à l'importance de la réception sénéquienne dans le domaine du théâtre européen. Ensuite, l'intérêt sera porté aux différentes formes de la réception, avec l'accent mis sur la production des collèges jésuites. Enfin, cet impact sera étudié sur un exemple concret

1 La recherche a été subventionnée par la Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague, grâce au projet GA UK n° 454216

2 Voir par exemple LEFÈVRE 1978 ; JACQUOT 1973 ; DE CAIGNY 2011 ; BOYLE 1997 ; BRADEN 1985 ; CHEVALIER–POIGNAULT 1991 ; SCHMIDT 2000 ; TOBIN 1971 ; TOBIN 1999 ; BLOEMENDAL–HOWARD 2013 ; IJSEWIJN 1998, 139–164.

3 VALENTIN 1990 ; VALENTIN 2001 ; VALENTIN 2004 ; OKOŃ 2006 ; BAŽIL 2011, 16–18 ; JACKOVÁ 2011, 40 ; DE DAINVILLE 1978, 171, 270 ; FLAMARION 2002. Pour les citations de Sénèque cf. aussi BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 116, et JACKOVÁ 2011, 74, 85, 88–89, 168.

de la province tchèque : la pièce *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* consacrée à Sainte Catherine d'Alexandrie par Arnoldus Engel S. J. (1620–1690), qui présente de nombreuses similitudes textuelles avec, notamment, la *Médée* de Sénèque, la pièce de prédilection pour de nombreux jésuites.⁴ Il sera donc analysé comment Engel s'approprie la tragédie sénéquienne et de quelle manière il retravaille le texte de source dont le personnage central est une femme furieuse, c'est-à-dire un phénomène complètement à proscrire de la scène jésuite,⁵ dans sa pièce consacrée à une sainte martyre.

Les tragédies de Sénèque sont d'habitude plutôt délaissées en Tchéquie actuelle ; les exceptions sont certes honorables mais rarissimes. La raison principale de ce manque d'intérêt est sans doute assez simple : leur basse accessibilité au public, qu'il soit amateur ou chercheur, qui ne maîtrise pas le latin. Bien que les théâtres tchèques acceptent assez facilement les tragédies antiques de provenance grecque, Sénèque, même s'il représente aujourd'hui le seul auteur tragique de la Rome antique, reste habituellement absent de la scène tchèque – le spectateur contemporain a eu l'occasion de voir uniquement Phèdre.⁶ Pour expliquer cette réticence, l'argument de l'impossible mise en scène, qui faisait partie de la recherche sénéquienne pendant une bonne partie du XX^e siècle,⁷ ne réussit pas : de nombreux spectacles réalisés dans d'autres pays, par exemple en France,⁸ le mettent hors de débat. Il faut donc chercher la cause dans la langue et dans l'absence des traductions.

Le lecteur tchèque peut, en effet, lire *Médée* ;⁹ s'il est plus motivé et prêt à chercher dans des revues spécialisées, il trouvera encore *Phèdre*, *Thyeste* et la pseudo-sénéquienne *Octavie*.¹⁰ Les autres cinq ou six pièces (si les deux

4 VALENTIN 2001, 163 ; FLAMARION 2002, 440.

5 Pour la question des personnages féminins sur les tréteaux des jésuites, voir BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 87–88.

6 STEHLÍKOVÁ 2012, 234 et 259.

7 DUPONT 1995, 5–19 ; GRIMAL 1973, 2 ; GRIMAL 1994, 392 ; STEHLÍKOVÁ 2005, 58 ; ŠUBRT 2005, 232–232 ; CONTE 2003, 378 ; HERMANN 1924, 841–846 ; ZWIERLEIN 1966.

8 Par exemple *Œdipe* monté à Besançon (Nouveau Théâtre Centre Dramatique National de Besançon et de Franche-Comté) présenté à Paris en 2005, *Phèdre* à Ivry-sur-Seine (Studio Casanova) en 2013, *Thyeste* en spectacle créé en Australie, joué à Nanterre en 2015 (Théâtre Nanterre des Amandiers). Pour les spectacles mentionnés voir les liens suivants :

http://www.la-tempete.fr/spectacles_ressources/04_5/243/dp_oedipe.pdf?PHPSESSID=1bf4349cedef636be8a279650fe87668 ;

<http://www.theatre-quartiers-ivry.com/fr/la-saison/spectacles/phedre> ;

<http://www.nanterre-amandiers.com/2014-2015/thyestes>.

9 POLEHLA 2002.

10 STEHLÍKOVÁ 2009 ; STEHLÍKOVÁ 1992 ; ČADKOVÁ 2005. Pour la paternité d'*Octavie*, voir STEHLÍKOVÁ 2012, 274 et 302–303.

Hercule sont inclus) ne restent néanmoins accessibles qu'à ceux qui sont capables de les lire en version originale latine. Il serait malhonnête de prétendre que le nombre de ces lecteurs soit élevé de nos jours où la position du latin affaiblit même dans les pays de longue et forte tradition latiniste comme la France ; en République tchèque où l'enseignement des langues classiques a été violemment interrompu pendant l'époque communiste, la position du latin est plus que précaire.

La seule possibilité qui se propose à d'éventuels intéressés est donc de lire les pièces de Sénèque en traduction dans une autre langue, ce qui en réalité n'élargit pas le public potentiel d'une manière considérable. Cet état est d'autant plus étonnant que les tragédies de Sénèque ne sont pas lues en traduction dans la langue nationale seulement dans les pays occidentaux comme la France ou la Grande-Bretagne, mais aussi en Pologne, un pays post-communiste comme la République tchèque : l'héritage de cette période ne peut donc pas être seul en cause.

L'intérêt porté aux textes et à leurs mises en scène est naturellement accompagné d'une place non négligeable dans la recherche scientifique où le rôle de modèle joué par Sénèque le dramaturge est souvent traité, qu'il s'agisse de la tragédie classique française, de l'Âge d'or espagnol ou du théâtre élisabéthain régné par Shakespeare. Que le théâtre des jésuites n'y fait pas d'exception est d'autant plus naturel que les jésuites lisaient et commentaient Sénèque depuis les toutes premières générations, gardant une affection particulière pour ce dramaturge pendant toute leur histoire. Il n'était certes pas le modèle unique, ni pour les textes dramatiques pour lesquels les jésuites cherchaient de l'inspiration chez d'autres poètes anciens y compris Horace, Ovide ou Homère, mais aussi dans la Bible et chez leurs contemporains ;¹¹ toutefois Sénèque représentait une autorité de dramaturgie et il a su garder la faveur des jésuites malgré les maintes critiques qui lui étaient adressées de la part de leurs membres.¹² Les études consacrées au théâtre des jésuites, voire à l'enseignement des jésuites qui incluait le théâtre indubitablement, mentionnent Sénèque sans faute, même s'il s'agit souvent d'une mention mineure parlant de la présence de Sénèque au programme scolaire ou de son influence sans spécifier concrètement en quoi elle consistait.¹³

11 OKOŃ 2006, 37.

12 FLAMARION 2002, 429–458.

13 Cf. DE DAINVILLE 1978, 171, 270.

Quels sont donc les domaines d'inspiration sénéquienne chez les dramaturges modernes ? Le phénomène mentionné sans doute le plus souvent, c'est l'imitation métrique qui apparaît déjà dès les débuts de la réception sénéquienne dramatique, c'est-à-dire chez les pré-humanistes comme Albertino Mussato (1261–1329) de Padoue. Dans sa tragédie *Ecerinis*, composée au début du XIV^e siècle, Mussato reprend surtout le trimètre iambique dans les parties principales de la pièce, mais aussi des mètres lyriques dans les chœurs pour lesquels il trouve néanmoins aussi d'autres modèles, à commencer par Horace et Boèce.¹⁴ C'est un trait qui le relie à un dramaturge jésuite du XVII^e siècle, Nicolas Caussin (1583–1651), et à sa pièce *Theodoricus*, incluse dans les *Tragoediae sacrae* – et pas uniquement à lui : son collègue allemand postérieur, Jakob Balde (1604–1668), revendique même Sénèque en tant que son modèle (non seulement) métrique dans la préface à ses propres pièces.¹⁵

Au niveau textuel, les emprunts directs sont les plus faciles à réaliser là où le nouveau texte est écrit dans la même langue que le texte source, c'est-à-dire le latin dans ce cas précis. La réception peut être faite par la reprise du champ lexical d'un côté, comme le note Okoń en ce qui concerne les jésuites polonais, ou de l'autre côté, elle peut atteindre la technique des *centons*, quoique de tels cas restent rares. Cependant, des vers entiers repris de Sénèque apparaissent par exemple en France au XVI^e siècle chez Claude Roillet, un auteur des pièces latines, qui s'inspirait chez Sénèque aussi pour la composition des scènes.¹⁶ Dans le théâtre élisabéthain surviennent des cas intéressants mélangeant deux langues : dans la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (1558–1594) ainsi que dans *Antonio and Mellida* de John Marston (15762–1634), dont la langue principale est l'anglais, des vers latins tirés des tragédies de Sénèque surgissent.¹⁷

Néanmoins, les emprunts sénéquiens ne se bornent pas aux aspects techniques ou citations littérales. Dans des pièces rédigées dans une autre langue que le latin, la réception sénéquienne se manifeste aussi au niveau de la composition des scènes entières, comme le note Antony J. Boyle pour Shakespeare, en puisant des exemples dans *Titus Andronicus*, *Macbeth* ou *Richard III*.¹⁸ De telles scènes sont évidemment retravaillées au profit du nouvel ouvrage ;

14 CHEVALIER 2007, 99.

15 VALENTIN 2001, 560.

16 Roillet est aussi l'auteur d'une pièce intitulée *Catharina*, consacrée à la même Catherine d'Alexandrie que la pièce d'Arnoldus Engel.

17 BOYLE 1997, 143–144.

18 BOYLE 1997, 147.

la démarche utilisée couramment par les dramaturges jésuites qui sont ainsi souvent contraints à concilier des motifs païens et la spiritualité chrétienne. Un exemple concret est fourni par Balde mentionné ci-dessus qui remanie l'image de l'apothéose d'Hercule pour créer l'image de la résurrection et l'ascension de Jésus Christ dans sa *Jephtias*.¹⁹

Au niveau plus élevé, il est possible d'étudier la composition de la pièce entière, en sachant que la seule existence de cinq actes divisés par les chœurs ne suffit évidemment pas à prouver l'inspiration sénèque. En revanche, si de longs monologues s'y ajoutent d'un côté et des passages stichomythiques de l'autre, la composition devient réellement sénèque, comme chez le dramaturge français le plus fameux du XVI^e siècle Robert Garnier ou chez les classiques français du XVII^e, Corneille et Racine. Même si les trois reprisent des sujets de leurs pièces de Sénèque (*Hippolyte* et *Les Troyennes*, *Médée*, *Phèdre*), ils ne le suivaient pas toujours tout à fait fidèlement : ils s'accommodaient l'intrigue à leur guise.

En revanche, certains motifs sénèques se manifestent aussi là où le sujet est complètement nouveau, et ceci encore une fois déjà à partir des pré-humanistes, à commencer par Mussato et son *Ecerinis*. Ce type de motif est représenté par le personnage de tyran lié étroitement à l'abus du pouvoir ou l'infanticide qui a souvent lieu directement sur scène. Ces motifs sont indissociables de l'esthétique de la cruauté et fréquemment aussi de l'affectologie car ils résultent d'habitude d'une mauvaise maîtrise des passions dont la nuisance était un fait avéré pour Sénèque comme pour les jésuites. L'importance du travail avec les affects se montre dans les *Tragoediae sacrae* de Caussin ou dans *Crispus* de Bernardino Stefonio (1560–1620).²⁰ Jakob Balde y fait exception en quelque sorte en refusant de montrer la passion : surtout amoureuse mais aussi la fureur aveugle des héros, le *furor* sénèque, ainsi que les meurtres et d'autres cruautés qui apparaissent chez ses collègues régulièrement non seulement en contexte du monde oriental et des martyrs.²¹

Légèrement à part reste un cas spécial de la réception où Sénèque monte sur scène en tant que personnage. Un spectacle de Munich en 1628 atteignit une notoriété considérable : le jeune Balde y amène 12 poètes romains sur les tréteaux des jésuites. Il leur fait déclamer ses propres vers mais rédigées dans

19 VALENTIN 2001, 560.

20 VALENTIN 2004, 167–8.

21 VALENTIN 2001, 559.

leur style à un sujet qui leur était proche, en l'actualisant : ainsi, Sénèque décrit la récente exécution de 27 nobles à Prague en 1621.²² Un autre exemple, cette fois-ci d'une vraie pièce et pas seulement d'un exercice de déclamation, est attaché aux pays tchèques par son origine cette fois-ci : presque cent ans plus tard, en 1727, la pièce d'Antonin Czizek sur l'empereur Néron *Ingratitudo sive Claudius Nero caesar cum plurimis etiam fideli institutori suo Annaeo Senecae factus tyrannus* fut donnée au collège de la Nouvelle Ville à Prague.²³ Le classement de cette pièce parmi les diverses formes de la réception peut être considéré comme d'autant plus justifiable que les jésuites eux-mêmes ne mettaient pas en doute la paternité sénéquienne d'*Octavie* où Sénèque fait partie des personnages aussi.

Malgré le caractère sommaire du précédent sondage dans l'état de recherche concernant le théâtre jésuite, il est possible de constater que surtout en Europe de l'Ouest, l'intérêt est porté avant tout aux « grands auteurs ». La production courante reste un peu à l'écart de l'attention générale alors qu'elle représentait la majorité du théâtre jésuite en apportant régulièrement de nombreuses pièces au répertoire. Il s'agit en plus de l'authentique théâtre scolaire comme le définissent Kateřina Bobková-Valentová et Magdaléna Jacková, c'est-à-dire les pièces présentées par les élèves, qui faisaient partie intégrante de l'année scolaire et dont le but principal (ou au moins l'un d'eux) était de montrer les progrès atteints par les élèves durant l'année, surtout en ce qui concerne l'habileté en se produisant devant un public et la maîtrise du latin.²⁴ Ce domaine, accessible pour la plupart uniquement dans les manuscrits (et perdu malheureusement d'une grande partie), retrouve progressivement la faveur des chercheurs dans les pays tchèques. L'un des auteurs qui a déjà été présenté au public tchèque au moins par l'intermédiaire d'articles est justement Arnoldus Engel,²⁵ le jésuite d'origine néerlandaise qui passa toute sa carrière dans la province tchèque.

Engel fut l'un de nombreux jésuites qui enseignaient dans des écoles de l'ordre et qui rédigeaient, dans le cadre de leur travail pédagogique, des pièces pour leurs élèves. Ces pièces n'étaient d'habitude représentées qu'une seule fois et c'est pour cette raison qu'elles ne furent pas publiées (sauf

22 STROH 1999.

23 JACKOVÁ 2011, 243.

24 JACKOVÁ 2011, 9 ; BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 86–119.

25 JACKOVÁ 2006.

exception²⁶). Cependant, en tant que littéraire ambitieux, Engel avait la prétention de dépasser ce cadre quotidien et de monter vers la classe d'élite en publiant ces pièces pour qu'elles servent de modèle à ces successeurs ; malheureusement pour lui, ce souhait n'a pas été exaucé. Mais c'est sans doute à son ambition que nous devons la survie de ses pièces qui se sont conservées jusqu'à nos jours en plusieurs exemplaires pour certaines : deux manuscrits se trouvent à la bibliothèque du couvent des Prémontrés à Strahov, un est abrité dans les fonds de la Bibliothèque Nationale de République tchèque,²⁷ ayant son siège au « Clementinum », l'ancien collège jésuite (le collège Saint-Clément). Ce dernier fut probablement destiné à la censure de l'ordre, grâce à quoi il est minutieusement soigné et bien lisible. Il apporte en marge non seulement les didascalies, mais aussi des remarques d'auteur très précieuses, y compris des références à l'*auctoritas* de Sénèque : dans *Catherine*, au début du chœur qui suit après le premier acte, on peut lire la remarque écrite de sa main : *genuina Senecae imitatio*, « l'imitation authentique de Sénèque ». Ce manuscrit contient aussi la préface d'Engel dont il sera encore question.

La pièce *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* raconte l'histoire de la martyre chrétienne Catherine d'Alexandrie qui fit face à l'empereur et refusa de l'épouser car elle s'était promise à Jésus Christ. La pièce évoque les éléments connus de la légende comme la christianisation des savants païens, la torture par la roue ou la décapitation mais c'est le mariage mystique de Catherine et Jésus qui tient le rôle central, devenant le brandon de discorde entre la chaste vierge et le cruel empereur Maximin. Les dieux païens Cupidon et Hymen, symbolisant le mal, s'efforcent de compromettre ce mariage et ayant échoué, ils se sentent offensés et cherchent la vengeance. Et enfin c'est le motif du mariage inaccepté qui devient le point commun avec la *Médée* de Sénèque où il s'agit bien évidemment d'un mariage tout réel entre le mari de l'héroïne principale et la princesse corinthienne. À la scène représentant ce mariage mystique se rapporte aussi les passages qui seront étudiés ci-dessous et sur lesquels sera montré le travail effectué par Engel à la base de la *Médée* de Sénèque. Quoique le choix de cette pièce puisse paraître étonnant, il faut souligner qu'elle bénéficiait d'une faveur particulière de la part des jésuites, et pas seulement d'eux, aux XVII^e et XVIII^e siècles.²⁸

26 Les 23 pièces de Charles Kolczawa (1656–1673), l'un des dramaturges jésuites des pays tchèques le mieux connus, furent publiées en six volumes (1703–1716), probablement dans le but de prêter un modèle aux dramaturges inexpérimentés.

27 Sous cote XI E 8.

28 FLAMARION 2002, 440.

Les passages rapprochés commencent par l'invitation au mariage qui se trouve dans les deux cas dans le premier chœur de la pièce.

MÉDÉE

Chorus (56–58) :

Ad regum **thalamos** numine prospero
qui caelum superi quique regunt fretum
adsint cum populis rite faventibus.

Chorus (67–74) :

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, avide te **cupiunt** nurus
quamprimum radios spargere lucidos.

CATHERINE

Genius 1 (171–174) :

Ad Costis **thalamos** virginis innubae
Quas Rex coelituum iunxit amoribus,
Innuptae superum currite virgines. (...)

Genius 5 (182–183) :

Adsit cum geniis fausta canentibus
Sertis florigeris aligerum cohors.

Genius 9 (190–208) :

Adsit et innuba,

Quae dat perpetuam vivere Virginem (...)
Agnos flammigeris hostis amoribus
Et tu, quem sequitur coelicolum chorus (...)
Jesu, noster amor, sponsus amantium (...)
Huc delapse veni candidus aethere,
Praecinctus niveis **tempora** liliis. (...)
Et tu, quae meritis proxima Numini
Semper casta venis **stella** voventibus, (...)
Te pernox Catharis, te **cupit** aemulam,
Quamprimum capiti porgere lauream.

Dans *Médée*, on le retrouve à partir du vers 56 prononcé par 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* ». ²⁹ Dans *Catherine*, le chœur est placé un peu plus loin après un premier acte de presque deux cents vers et les répliques en question sont partagées parmi les génies, des personnages habituels dans le contexte chrétien qui représentent une sorte de divinité personnelle, ressemblant

²⁹ Le texte latin de *Médée* ainsi que sa traduction française sont repris de CHAUMARTIN 2002. Le texte de *Catharina...* est tiré du manuscrit NK XI E 8 et la traduction, basée dans la mesure du possible sur la traduction de *Médée*, est de l'auteur de l'article.

un peu à un ange gardien ; voilà le premier qui parle : « *Aux noces de la vierge, fille de Costis, accourrez, les vierges célestes que le roi des cieux lia par les amours !* » Engel reprend donc ici non seulement le cadre des premiers vers mais aussi leur mètre asclépiade ce qui le différencie de Caussin évoqué dans la première partie de cette communication, Caussin qui imite dans les chœurs plutôt Horace ou Boèce. Cette invitation est ensuite adressée aux dieux chez Sénèque et aux vierges célestes chez Engel, il s'agit donc des personnages divins dans la mesure que les contextes permettent. Par la suite, les invocations se concrétisent : sont appelés ainsi d'un côté, chez Sénèque, le dieu de mariage, Hymen (qui apparaît personnifié dans l'autre pièce, la pièce jésuite), et la déesse de l'amour, Vénus, rapprochée à son étoile (Phosphore), et de l'autre, chez Engel, le futur mari, Jésus, et sa mère, la Vierge Marie.

Dans les deux textes, on demande leur présence d'abord par la 3^e personne du subjonctif du verbe *adesse*, « être présent » (*adsit, adsint*) et ensuite l'appel est renforcé par l'apostrophe directe à la deuxième personne ; le chœur ou les génies se tournent d'abord vers le personnage divin masculin, chez Sénèque donc d'abord Hymen : « *et toi qui aides les unions légitimes* », et chez Engel Jésus : « *et toi qui es suivi du chœur des dieux célestes* », en poursuivant ensuite avec l'adverbe *huc*, « ici » : « *viens ici, avance-toi ici* » et « *descends ici* ». En plus, les deux divins appelés ici sont censés avoir les tempes couronnées, que ce soit par un ruban rose chez Sénèque ou des lys blancs chez Engel. Enfin l'appel passe à la divinité féminine, c'est-à-dire Vénus ou la Vierge Marie, qui est appelée *stella*, « étoile », que désirent les jeunes mariées et Catherine au plus vite.

Une fois le chœur avec l'invitation au mariage terminé, Sénèque donne la parole directement à son héroïne qui se plaint de l'injustice au vers 116 : *Occidimus ! Aures pepulit hymenaeus meas*, « *Je meurs ! Le chant d'Hyménée a heurté mes oreilles.* » Engel laisse écouler tout un deuxième acte avant de reprendre le même vers : *Occidimus ! Aures pepulit hymenaeus novus*, « *Je meurs ! Le nouveau chant d'Hyménée a heurté les oreilles.* » Cette fois-ci c'est Cupidon qui le prononce, Cupidon dont le rôle est de dissuader Catherine de sa virginité et d'organiser son mariage réel, de ce monde ; c'est donc lui qui est le plus offensé par le refus du mariage de

ce monde par Catherine et par son mariage symbolique avec Jésus. C'est aussi lui qui continue la plainte quelques 40 vers plus tard :

MÉDÉE

Medea (143–147) :

Culpa est Creontis **tota**, **qui** sceptro impotens
coniugia solvit, quique genetricem **abstrahit**
natis, et arto pignore astrictam fidem
dirimit: **petatur**, solus hic poenas luat,
quas debet. **alto** cinere cumulabo domum ; (...)

CATHERINE

Cupido, Hymen (620–625) :

C : Culpa haec Tonantis **tota**, **qui** pacto innubo
Coniugia solvit, quique Catharinam **abstrahit**
Nobis et arcto pignore obstrictam fidem
Stabilit. **H : Petatur** Costis, haec poenas dabit,
Quas meruit, **alto** vulnere reducam nurum,
Cultris arabo corpus, evellam fibras.

C'est donc Cupidon qui se plaint en nommant le coupable, en l'occurrence Jésus : « *La faute est tout entière à Tonnant qui par le pacte vierge détruit notre union, qui éloigne Catherine de nous et fixe un lien de fidélité resserré par ces gages* ». La réplique qui trouve son modèle dans la suite de la plainte de Médée. Et Médée continue par la peine qu'il devrait purger : « *à l'attaque, que lui seul subisse le châtement qu'il mérite* ». Cette suite, on la retrouve chez Engel aussi, seulement dans la bouche d'Hymen qui aide et encourage Cupidon dans ses efforts et cette fois-ci, c'est Catherine qui doit être punie.

En regardant ces deux passages de plus près, on constate que les premiers vers sont presque identiques et que les différences sont peu nombreuses : il fallait évidemment enlever Créon qui est remplacé par Jésus, appelé par son épithète hérité de Juppiter, *Tonans*, « *celui qui maîtrise le tonnerre* ». Le remplacement de la « *mère* », *genetrix*, par *Catharina*, et des « *enfants* », *natis*, par « *nous* », *nobis*, a été tout aussi nécessaire. En revanche le « *sceptre* » aurait facilement pu rester, ainsi que *poenas luere*, « *purger la peine* », qui est chez Engel remplacé par un synonyme, *poenas dare*, et la justice de la peine exprimée par le verbe *debit, debere*, « *devoir* », chez Sénèque, trouve aussi un synonyme chez Engel : *meruit, merere*, « *mériter* ».

Cette volonté de ne pas copier à l'identique mais plutôt en apportant quelque chose de nouveau, quelque chose de propre, n'est pas limité à ce passage. Dans le premier passage, Engel aurait pu garder le « *mariage royal* », *regum thalamos*, mais il préféra nommer Catherine par son patronyme, *Costis*.

De même, dans le premier vers de la plainte citée, le changement de *meas* pour *novus* n'était pas nécessaire, mais Engel sans doute préféra ne pas copier le vers entier littéralement.

En reculant un peu, on retrouve cette même démarche aussi dans un autre extrait :

MÉDÉE

Chorus (59–64) :

Primum sceptri feris colla Tonantibus
taurus celsa ferat tergore candido ;
Lucinam nivei femina corporis
intemptata iugo placet ; et asperi
Martis sanguineas quae cohibet manus,
quae dat belligeris foedera gentibus

CATHERINE

Genius 7 (187–190) :

Primus liligeris texta coloribus
Ales veste paret suppara nobili.
Semper viva suis frondibus arceat
Fucos Idalios.

Notons au passage de nombreux datifs et ablatifs du pluriel de la troisième déclinaison à la fin des vers ; d'ailleurs, il y en a eu d'autres dans les premiers extraits, que ce soit à la fin ou au milieu du vers, avant la césure – dans les deux positions ils sont assez nombreux chez les deux auteurs. Dans ces passages-ci, les datifs et ablatifs se trouvent à la fin des vers alors que la place au milieu du vers, avant la césure, est occupée par les adjectifs qui se terminent en *-fer* et *-ger*, ce qui est une combinaison qui se répète souvent chez Sénèque et chez Engel. Ces adjectifs qui signifient à priori « *porteur de, qui porte* », sont en effet assez fréquents comme tels chez les deux auteurs aussi : Przychocki qui a publié un traité sur le style des tragédies de Sénèque, remarque que ces composés font une exception dans le style du dramaturge romain car ce sont presque les seuls néologismes qu'il emploie.³⁰ Engel de son côté, n'emprunte pas exactement les mêmes adjectifs mais le même procédé en créant ses propres néologismes, ce qui confirme encore une fois sa volonté d'imiter Sénèque à sa façon, pas de manière servilement fidèle.

30 PRZYCHOCKI 1946, 7–10.

Il va garder cette attitude aussi dans le dernier passage cité ici:

MÉDÉE

Chorus (75–80) :

Vincit virgineus **decor**
longe Cecropias **nurus**,
et quas Taygeti iugis
exercet iuvenum modo
muris quod caret oppidum,
et quas Aonius **latex**
Alpheosque sacer lavat.

CATHERINE

Chorus virginum (283–288) :

Vincat parthenius **decor**,
Longe sidera Memphecos
Et quas Niliacus **latex**
Pelleumque salum aluit
Aegypti, et Danai **nurus**.

Dans ce passage, il remplace le *virgineus*, « vierge », de Sénèque par son synonyme *parthenius*. En revanche, au niveau métrique, il est – une fois de plus – fidèle et emploie ici le vers glyconien.

Si jamais un doute persiste en ce qui concerne l'intention de l'auteur, le lecteur a dans ce cas précis une chance unique de faire sa connaissance. Le manuscrit de la Bibliothèque nationale ne contient pas seulement les notes marginales mais aussi une préface dans laquelle Engel revendique l'*auctoritas* de son maître romain :

„Quidquid in iis est, meum esse cum bono Deo putes : Inuentio si quidem, Dispositio et Elocutio, quae 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 nouam prorsus ac diuersam. Si in pauca subinde uerba Senecae affima, quod rarissime fit ac moderate, incideris, memoriae, lectionique adscripseris, aut ideo factum existimaris, ut nonnunquam me reuocarem ad stylum, Senecaeque rursus insisterem uestigijs, ut ille quondam Euripidis, à quo Scenas integras, ac non tantum Tragoe-dias mutuatus est.³¹

31 Il s'agit de la translittération fidèle au manuscrit XI E 8 de la Bibliothèque Nationale de République tchèque.

Tout ce qu'il y a dans celles-ci, (*c'est-à-dire dans ces pièces*), considère-le – avec le bon Dieu – comme le mien : quant à l'*inventio*, la *dispositio* et l'*élocutio*, elles sont à moi même si je fais un effort d'imiter authentiquement Sénèque le plus fidèlement possible en ce qui concerne les actes, les scènes et les chœurs. Par conséquent, il n'y a pas de vol ni de rhapsodies (*c'est-à-dire dans le langage moderne du copier-coller*), et il ne peut pas y en avoir grâce à la nouveauté et à la différence du sujet. Si de temps en temps tu tombes sur quelques mots de Sénèque, ce qui arrive rarement et modérément, attribue-le à la mémoire et à la lecture, ou estime que je me réfère parfois au style et je suis les traces de Sénèque 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 confirme donc qu'il s'agit bien de l'imitation volontaire mais il trahit aussi l'admiration que l'auteur porte à Sénèque, ainsi que sa confiance et fierté avec lesquelles il se range dans la tradition des grands auteurs.

Pour conclure, nous ne pourrions sans doute jamais savoir à quel point Engel est sincère en disant qu'il faut attribuer les ressemblances à la lecture et à la mémoire ou si en réalité, il avait Sénèque sous la main en écrivant. Mais il faut imaginer que, comme il l'était naturel à l'époque et dans son milieu, il connaissait très bien son maître et que les vers de Sénèque résonnaient dans sa tête lors de la rédaction de ses propres pièces ; il fallait néanmoins une certaine habileté pour arriver à s'en servir comme il l'a fait. En suivant son modèle fidèlement quand il s'agit de la métrique, et en employant sa créativité et son talent d'écrivain dans la rédaction, il voulait assumer sa thèse que le texte était à lui. Et les passages souvent élégamment retravaillés qui renvoient tout de suite le lecteur ou le spectateur averti à Sénèque, prouvent qu'il l'a assumée d'une façon digne de son modèle.

Seneca recepciója a cseh jezsuita rendtartományban Arnoldus Engel S. J. (1620–1690) mint a római drámaíró tanítványa

A Seneca drámái iránti általános érdeklődés hiánya magyarázza azt a tényt, hogy mostanáig nem készültek tanulmányok Seneca recepciójáról a cseh jezsuita provinciában, pedig ez a kutatási terület jelen van Európa más részein, s nagyon is indokolt ennek a hiánynak a pótlása Csehországban is. A nagy drámaírók műveiben a korai humanizmustól, Albertino Mussatotól kezdve – a jezsuita drámaszerzőknél (Caussin, Balde) pedig még hangsúlyosabban – megfigyelhető Seneca hatása, de ez a hatás különböző szinteken érvényesült: a metrikában, a szövegátvételekben, a motívumokban, a borzalom esztétikájának alkalmazásában, és Seneca személyében (mint drámatémában).

A iskolai színjátszás produkcióira, amelyeket a cseh provincia jezsuita kollégiumaiban nagy számban mutattak be, csak mostanában irányul a kutatók figyelme (szemben a különleges alkalmi és ünnepi előadásokkal). Azok között a szerzők között, akiket előtérbe helyezett a kutatás, van egy tehetséges drámaíró, Arnoldus Engel, akinek a darabja, mivel szerette volna nyomtatásban megjelentetni, több kéziratos másolatban is fennmaradt. A *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* című darabja sok hasonlóságot mutat Seneca *Médeia* című darabjával. Azt, hogy a darabot Seneca inspirálta, a szerző a kézirata előszavában és egy lapszéli jegyzetben maga is megerősíti, de nem szolgálai, hanem kreatív módon követte Senecát.