

Le théâtre dans le Royaume de Hongrie aux XVII^e et XVIII^e siècles



Márta Zsuzsanna Pintér

Le théâtre dans le Royaume de Hongrie
aux XVII^e et XVIII^e siècles

Partium, 2015

Recherche effectuée avec le soutien de la

Fondation nationale hongroise pour la recherche scientifique – OTKA (sous le n° 83599)

© Pintér Márta Zsuzsanna, 2015

ISBN 978-606-8156-73-6

Ouvrage publié avec le soutien de la Fondation Lyceum Pro Scientiis, Eger

Illustration de couverture:

Petrus Eisenberg, *Ein zwiefacher poetischer Act und Geistliches Spiel*, Bártfa, 1652.

Traduction du hongrois par

Krisztina Kalo et Krisztina Seres

Traduction française revue et corrigée par

Catherine Tamussin

Sommaire

Introduction	7
Problèmes textologiques des anciennes pièces de théâtre hongroises	9
Mécénat laïc et religieux dans le théâtre hongrois du XVI ^e au XVIII ^e siècle	21
Le théâtre jésuite dans le Royaume de Hongrie	35
Andreas Friz S. J., <i>Zrinius ad Sigethum</i> (1738): Théorie dramatique et pratique théâtrale	51
Le motif du feu dans <i>Niklas Zrini</i> , drame historique de Friedrich Werthes (Buda, 1793)	61
Les spectacles de carnaval: débat entre le vin et l'eau sur la scène scolaire hongroise	69
Les mystères de la Passion de Csíksomlyó: tradition médiévale et forme baroque au XVIII ^e siècle	77
Idylle et utopie: le modèle pastoral	85
Représentations théâtrales en langue française à Presbourg au XVIII ^e siècle	95
Premières publications des études	103
Abréviations	104
Sources bibliographiques	105
Les publications cités	108
Index des noms de lieux	115
Index des noms propres	120

Introduction



Le rôle social et historique que joua le théâtre aux XVII^e et XVIII^e siècles dans les écoles en Hongrie fut beaucoup plus important que dans les autres pays européens. À la différence de la situation en France ou en Allemagne, la scène scolaire représentait en Hongrie l'unique forme de théâtre existante. En effet, il n'y avait pas de troupes de comédiens professionnels dans le pays et, du fait de la situation politique, de l'état de guerre permanent et du danger turc, les troupes ambulantes étrangères évitaient de venir en Hongrie. Dans ces conditions, le théâtre scolaire assumait une tâche primordiale : pendant deux cents ans, il fut le seul moyen de diffusion de la culture théâtrale et, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il prépara la naissance du théâtre professionnel de langue hongroise dont les débuts remontent à l'année 1790. Ce furent les représentations scolaires qui formèrent le public du théâtre professionnel dont les premiers auteurs n'étaient autres que des professeurs de poétique et de rhétorique issus des établissements scolaires. C'est aussi sur les scènes scolaires que débutèrent les comédiens qui allaient constituer les troupes professionnelles.

En 1980, un groupe de chercheurs se forme à l'Institut d'Études Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie se donnant pour tâche de recueillir et publier les données historiques sur le théâtre scolaire et parallèlement de continuer à rechercher et publier les anciens textes dramatiques hongrois.

En tant que membre de l'équipe de recherche¹, je m'occupe de l'histoire du théâtre scolaire hongrois depuis plusieurs décennies. Au cours de mes recherches, j'ai pu recueillir beaucoup de données sur les représentations théâtrales et découvrir de nombreuses pièces de théâtre écrites en latin ou en hongrois, dont la publication reste encore aujourd'hui ma tâche essentielle. Bien évidemment, il ne s'agissait pas uniquement de relever les données, mais aussi de les analyser et de les évaluer, tout en tenant compte du contexte et des processus. C'est dans ce but que les études présentées ici sur le théâtre scolaire et sur les débuts du théâtre professionnel de langue hongroise ont été élaborées. Le vaste matériel ainsi recueilli y est étudié selon différents points de vue. Certaines études traitent des différents genres et de leurs variantes hongroises, comme le drame pastoral, le drame historique, les jeux de la Passion, les jeux de Carnaval ; d'autres études s'attachent à analyser les conditions extérieures de réalisation d'une pièce, comme par exemple, le mécénat ; d'autres études encore, analysent l'environnement linguistique qui a donné naissance à des représentations en latin, hongrois

¹ <http://dramakut.iti.mta.hu/>

et français. L'étude introductive du volume présente les problèmes textologiques relatifs aux anciennes pièces de théâtre hongroises.

Le théâtre scolaire est un phénomène culturel qui se manifeste dans de nombreux pays européens et des interactions très fortes peuvent être détectées entre certains pays, certaines régions et certaines langues. Le théâtre scolaire jésuite, par exemple, présente des caractéristiques très semblables dans tous les pays où il est implanté. Beaucoup d'études existent déjà sur ces interactions, et les colloques internationaux aident également les chercheurs à prendre la mesure de l'importance et de la multiplicité de ces contacts. Tous les trois ans, l'équipe de recherche sur le Drame Hongrois Ancien organise un colloque autour du théâtre scolaire hongrois, auquel participent traditionnellement des chercheurs allemands, polonais, slovaques, anglais et aussi français. Jusqu'à aujourd'hui, les communications présentées à ces colloques représentent sept volumes d'Actes qui, pour les dernières années, sont même publiés sous forme multilingue.²

Le théâtre scolaire hongrois se rattache par bien des aspects à celui des autres pays européens, voire particulièrement au théâtre français. En effet, la théorie dramatique des Jésuites français a exercé une influence considérable sur le théâtre des Jésuites hongrois. Quant au théâtre classique français, il a servi de modèle aux dramaturges hongrois jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, aussi bien pour les tragédies que pour les comédies. Ce rayonnement de la culture française se manifeste également par la traduction et la parution, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de nombreuses pièces de théâtre françaises. De plus, à la même période, le théâtre scolaire de langue française se développait en Hongrie dans les pensionnats de jeunes garçons et jeunes filles nobles. Qui plus est, dans l'un de ces pensionnats de jeunes filles, des pièces de théâtre d'auteurs français contemporains étaient jouées en langue originale, en français. J'espère que le présent ouvrage, tout en présentant les caractéristiques spécifiques du théâtre scolaire hongrois, permettra aussi de mieux le situer dans le cadre de l'histoire du théâtre scolaire en Europe.

L' *Introduction* et les études: *Mécénat laïc et religieux dans le théâtre hongrois du XVI^e au XVIII^e siècle*; *Idylle et utopie : le modèle pastoral*; *Représentations théâtrales en langue française à Presbourg au XVIII^e siècle* sont traduites par Krisztina Kaló, les autres études sont traduites par Krisztina Seres.

² Voir: István KILIÁN, *Beszámoló a XVII–XVIII. századi magyar dráma- és színház kutatás eredményeiről* (1980–2001), – *About the Research on XVIIth and XVIIIth century Hungarian Drama and Theater* (1980–2001), – *Bericht über die Forschung zum altungarischen Drama* (1980–2001)=*Drámaszövegek metamorfózisa. Kontaktustörténetek. Metamorphosis of the (Drama) Texts. Stories of Relation I–II.* (Régi Magyar színház sorozat 5.), réd. Emese EGYED, Katalin Ágnes BARTHA, Gabriella Nóra TAR, Kolozsvár-Cluj, 2011. pp. 344–356.; *Drámák határhelyzetben. Dramas in aborder case I–II.*, réd. Gabriella BRUTOVSZKI, Júlia DEMETER, Anikó N. TÓTH, Gabriella PETRES CSIZMADIA, Nyitra-Nitra, UKF, 2014–2015.

Problèmes textologiques des anciennes pièces de théâtre hongroises



Dans la littérature hongroise, le théâtre possède un canon très restreint, aussi bien dans le temps que dans l'espace, par comparaison avec la poésie lyrique traditionnellement riche ou encore avec le genre épique, qui a gardé sa popularité jusqu'à nos jours. En effet, sur la période qui s'étend du XVI^e au XVIII^e siècle, on ne connaît généralement que les textes concernant des pièces de théâtre portées à la scène de manière épisodique. Ce phénomène démontre clairement l'existence d'une confusion entre théorie du théâtre et théorie dramatique et révèle aussi une approche des textes dramatiques exclusivement orientée vers le théâtre, avec la représentabilité comme unique critère. En acceptant le caractère unique et l'existence indépendante du texte dramatique, il devient possible non seulement d'élargir mais aussi d'interpréter différemment le canon dramatique.

De plus, les recherches textologiques permettent d'élargir ce corpus si limité grâce à la publication de nouveaux textes représentatifs de la littérature dramatique hongroise.

Du XVI^e siècle, nous ne connaissons que dix textes dramatiques écrits en hongrois³. Deux textes sont la traduction des pièces classiques grecques *Électre* et *Iphigénie*, traduites respectivement par Péter Bornemisza et par un traducteur anonyme. *Une belle comédie hongroise*, première tentative consciente de création d'une pièce sentimentale en hongrois est l'œuvre du poète Bálint Balassi et correspond à la traduction de la pastorale *Amarilli* de Cristoforo Castelletti. Viennent ensuite des textes basés sur des histoires de la Bible ou sur des sujets de controverse théologique. Créés dans les écoles protestantes ou bien suite à des débats de théologie protestante, ces textes furent écrits en hongrois car ils s'inscrivaient dans le cadre du programme d'éducation protestante et de traduction de la Bible en langue maternelle. À cette époque, le théâtre scolaire n'était pas encore répandu dans tout le pays : à part les écoles protes-

³ En plus des textes hongrois subsistent trois textes en latin (Bartolomeus FRANKOFORTINUS PANNONIUS: *Gryllus, Dialogus inter Torporem et Vigilantiam*, Vienne, 1519, et la traduction de l'œuvre d'Euripide par Zsigmond GYALUI TORDA: *Oreste*, Bâle, 1551) et un texte en allemand (Leonard STOCKEL: *Historia von Susanna*, Wittenberg, 1561). Voir: Miklós LATZKOVITS, *A 16. századi magyar dráma = A magyar irodalom története I.*, szerk. László JANKOVITS, Géza ORLOVSZKY, Bp., Gondolat Kiadó, 2007. pp. 250-265.

tantes, les données recueillies sur les spectacles concernent seulement aussi quelques écoles jésuites. À côté des textes hongrois, le genre dramatique y est représenté par quelques textes en latin et en allemand.

Pour le XVII^e siècle, quatorze textes dramatiques en hongrois nous sont parvenus, ainsi que des données sur environ le même nombre de représentations théâtrales. Il s'agit de jeux pour la Fête-Dieu organisés chez les Jésuites et les Franciscains, de pièces historiques et mythologiques. Figurent aussi deux drames sentimentaux remarquables de la Renaissance tardive intitulés *Constantinus et Victoria* et *Florentina*. Au cours du XVII^e siècle, le théâtre scolaire se développe dans de larges proportions, le nombre de textes dramatiques écrits en latin et les données sur les représentations se multiplient⁴. En Hongrie, le théâtre scolaire joua un rôle beaucoup plus important qu'en Europe occidentale où, en raison d'une bourgeoisie plus développée, il existait des théâtres et des troupes professionnelles. Bien que les documents soient à la disposition des chercheurs depuis des années⁵, les données qui s'y trouvent sur les textes dramatiques sont assez incertaines. Ainsi, la détermination du nombre exact de représentations se heurte à des difficultés car le système de conservation des archives des écoles confessionnelles n'est pas le même selon les ordres religieux. Les ordres plus organisés et plus prospères tels les Jésuites et les Piaristes ont développé un système d'archives théâtrales beaucoup plus clair et plus sûr que d'autres ordres moins importants, avec notamment des biographies, des lettres, des livres de comptes indiquant recettes et dépenses, les *Historia Domus*, les *Catalogus*, les *Annuae Litterae* etc. Par ailleurs, la disparition ou la perte de matériaux bien documentés est un danger qui ne peut jamais être écarté.

Voici donc quelques données chiffrées élaborées d'après les documents recueillis : entre 1534 et 1800, en Hongrie, 5566 spectacles ont été présentés dans les écoles jésuites, 1237 chez les Piaristes, 114 chez les Franciscains, 5 chez les Bénédictins, 107 chez les Frères mineurs, 17 chez les frères de l'ordre de Saint Paul, 66 dans

⁴ Comme jusqu'à présent ces documents n'ont pas fait l'objet de recherches et n'ont pas encore été publiés, il n'est pas possible d'estimer leur nombre. La première édition qui contient les meilleurs textes en latin du théâtre protestant du XVII^e et du XVIII^e siècle, s'intitule *Ludi scaenici linguae latinae protestantium in Hungaria e saeculo XVII-XVIII [Magyarországi latin nyelvű iskoladrámák a XVII-XVIII. századból]*, édit. Zsoltné ALSZEGHY, István LÓRÁNT, Imre VARGA, Budapest, Argumentum Kiadó, 2005.

⁵ *Les sources du théâtre scolaire des Jésuites en Hongrie (Fontes ludorum sceniorum in scholis S.J. Hungariae)*, vol. I-III. rédacteur Géza STAUD, Budapest, MTA Könyvtára, 1984-1988. *Les sources du théâtre scolaire des Jésuites en Hongrie [A magyarországi jezsuita színjátékok forrásai]*, vol. IV. Index, rédactrice Marianna H. TAKÁCS, Budapest, MTA Könyvtára, 1994. *Les sources et la bibliographie du théâtre scolaire protestant en Hongrie [A magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma]*, rédacteur Imre VARGA, Budapest, MTA Könyvtára, 1988. *Les sources et la bibliographie des établissements d'enseignement catholiques en Hongrie [A magyarországi katolikus tanintézmények forrásai és irodalma]*, rédacteur Imre VARGA, édit. István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Imre VARGA, Budapest, Argumentum Kiadó, 1992. *Les sources et la bibliographie du théâtre scolaire des Piaristes en Hongrie [A magyarországi piarista iskolai színjátékok forrásai és irodalma]*, rédacteur István KILIÁN, Budapest, Argumentum Kiadó, 1995.

les écoles pour séminaristes, environ 30 dans d'autres écoles catholiques, 494 chez les luthériens, 127 chez les protestants et 34 chez les unitariens.

Au début du XVIII^e siècle, après la libération de la domination turque, apparurent en Hongrie des troupes de théâtre professionnelles allemandes qui présentaient des pièces dans les villes de langue allemande. Des troupes de théâtre allemandes et françaises jouaient dans les théâtres privés de l'aristocratie hongroise. Après 1745, il était très en vogue de se faire construire dans son château une salle de théâtre où étaient régulièrement organisées, pour un cercle restreint d'invités, des représentations de ballets, d'opéras, de marionnettes et d'œuvres en prose.

Au XVIII^e siècle, outre les spectacles en latin et en allemand, on compte plus de 400 représentations théâtrales en hongrois⁶, mais comme les sources généralement en latin ne mentionnent pas la langue des spectacles, il est donc fort probable qu'il y en ait eu plus. Dans presque tous les lycées, il y avait déjà des représentations en hongrois, mais aussi en slovaque au nord, en croate au sud du pays.⁷ Ce changement est dû à plusieurs facteurs : l'apparition d'un public féminin ne comprenant pas le latin, la transformation du système scolaire jusqu'ici basé sur le latin, l'intérêt croissant pour la langue et l'histoire nationales, etc. Le développement quantitatif et qualitatif des activités théâtrales des Jésuites fut fatalement interrompu en 1773 mais cela ne signifia pas pour autant une baisse de vitalité du théâtre scolaire. La dynamique se déplace vers d'autres lieux comme les écoles piaristes, les écoles protestantes ou les écoles pour séminaristes. Ainsi avons-nous actuellement à disposition plus de 220 textes dramatiques en hongrois et ce nombre ne cesse d'augmenter puisque de nouveaux textes datant du XVIII^e siècle sont retrouvés chaque jour.

Vers la fin des années 1790, les conditions d'existence du théâtre scolaire se délitent et ce dernier perd de son importance. En même temps, tel l'aboutissement d'un long processus, c'est en 1790 que se forme la première troupe professionnelle hongroise mais, faute de subventions, il faudra attendre encore des décennies pour que soit construit un théâtre permanent. En conséquence, à partir des années 1770, les pièces écrites en hongrois ainsi que les traductions se multiplient : elles sont utilisées pour les leçons de morale ou bien incluses dans le répertoire de la troupe professionnelle hongroise. Il est difficile d'estimer leur nombre mais il est possible de prendre comme points de repère la liste des pièces jouées au Théâtre Hongrois ainsi que l'index des œuvres présentées par la troupe du théâtre de Kolozsvár (aujourd'hui

⁶ Márta Zsuzsanna PINTÉR, *Magyar nyelvűség a 18. századi színházi irodalomban* = Márta Zsuzsanna PINTÉR, *Theátrum és irodalom*, Bp., Universitas, 2014. pp. 185-238. [Historia litteraria, 30.]

⁷ Márta Zsuzsanna PINTÉR, *Többszínűség, nyelvi identitás a 16-18. századi drámai irodalomban* = *Metamorfóza identity v literatúre a jazyku I. Az identitás metamorfóza irodalomban és nyelvben I. zostavovateľ* František ALABÁN, Banská Bystrica, Belianum, 2013. pp. 88-99. István BITSKEY, *Multiconfessionalité et multiculturalité en Haute-Hongrie au XVII. siècle* = *Regards croisés*, éd. Jean-Luc FRAY, Tivadar GORIOVICS, Debrecen, DE Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003. pp. 101-114. (Studia Romanica de Debrecen)

Cluj Napoca, Roumanie)⁸, soit au total presque 250 titres dont 183 traductions, 21 adaptations et 36 pièces écrites en hongrois. À Kolozsvár, avec un rythme de 14 à 18 représentations par mois, il fallait beaucoup d'œuvres et il en était de même pour la troupe de la ville de Pest.

C'est en 1895, lors des célébrations du millénaire de l'arrivée des Magyars en Hongrie, que commence à se manifester un intérêt pour les pièces de théâtre hongroises, très lié à la valorisation du patrimoine culturel magyar et à un témoignage de respect pour le passé des Hongrois. Le Ministère de l'Instruction publique et des Cultes oblige les écoles à recueillir et publier les données portant sur leur propre histoire et sur les sources liées au théâtre scolaire. Dans les annuaires scolaires publiés pour le millénaire, il y a un chapitre à part qui regroupe les données concernant le théâtre scolaire ainsi que les textes dramatiques disponibles dans les différentes écoles. En même temps, paraît une nouvelle série intitulée l'*Ancienne Bibliothèque Hongroise* [*Régi Magyar Könyvtár*] visant à faire connaître les raretés de la littérature hongroise ancienne. Dans cette série, on compte quatre volumes qui sont des anthologies dramatiques. Il faudra, toutefois, attendre jusqu'en 1960, pour que soit présenté le corpus dramatique hongrois. Cette même année sont publiés les deux premiers volumes de la série *Souvenirs du Théâtre Hongrois Ancien* [*Régi Magyar Drámai Emlékek – RMDE*], le premier contenant les œuvres dramatiques du XVI^e siècle et le deuxième celles du XVII^e. Le corpus comprend tous les textes dramatiques écrits en hongrois : pièces de théâtre scolaires, textes dramatisés des controverses théologiques, lectures dialoguées. Suivant les règles de l'édition critique de l'Académie des Sciences de Hongrie, l'impression est faite avec des lettres identiques à celles du texte original. Cependant, quelques-uns de ces textes ne correspondent pas aux critères du genre dramatique. L'éditeur, Tibor Kardos, souhaitait présenter et évaluer ce domaine restreint et assez peu connu de la littérature hongroise. En conséquence, il s'est employé à publier le plus grand nombre possible de documents sans prendre en compte les critères théoriques de ce genre littéraire. Ainsi, dans la série, beaucoup de données incertaines et d'hypothèses sans fondement figurent à côté de nouvelles dialoguées, d'élogues et de pamphlets, provoquant une grave dispute théorique dans le cercle des historiens de la littérature et du théâtre.

En 1980, un groupe de chercheurs se forme à l'Institut d'Études Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie se donnant pour tâche de recueillir et publier les données historiques sur le théâtre scolaire et parallèlement de continuer à rechercher et publier les anciens textes dramatiques hongrois. En 1989, paraît l'édition critique des textes du XVIII^e siècle qui n'est autre que la continuation de la publication de 1960. L'incorporation du théâtre scolaire dans l'étude de l'histoire du théâtre entraîne

⁸ Précisons que le terme Royaume de Hongrie se réfère à une entité géographique qui a varié au cours de l'Histoire. Suite au traité de paix signé à Trianon en 1920, qui a démantelé l'Autriche-Hongrie vaincue, le Royaume de Hongrie inclus dans cet empire s'est trouvé drastiquement réduit des deux-tiers de son territoire historique. Ceci explique que certaines villes anciennement hongroises citées dans ce volume, font partie actuellement de pays voisins tels la Roumanie, la Slovaquie ou la Serbie.

une extension de l'ancien corpus des pièces de théâtre qui s'enrichit ainsi de plus de 250 textes. Parmi ces textes, citons en priorité les 50 pièces de théâtre présentées dans les écoles calvinistes⁹ comprenant de courtes scènes, des adaptations de mythes classiques en comédies ou tragédies, des pièces présentant la vie de l'époque d'une façon satirique ainsi que des pièces à sujets bibliques. L'édition des 20 textes des écoles des Frères mineurs¹⁰, est un volume qui comprend, conformément à l'esprit franciscain, des moralités et deux mystères de la Passion, mais aussi des drames à caractère sentimental ou social et même un drame historique sur la Hongrie. Seuls huit textes nous sont parvenus des écoles de l'ordre de Saint Paul dont de très bonnes comédies, aussi ce volume a-t-il été complété par des textes provenant des lycées catholiques et des écoles de séminaristes, parmi lesquels se trouvent des adaptations et des traductions de plusieurs œuvres populaires de Molière et de Plaute¹¹. Il reste plusieurs douzaines d'œuvres en latin provenant des écoles jésuites mais seulement 34 textes en hongrois. C'est en 1749 que la première pièce de théâtre sur la vie de Saint Jean Népomucène fut publiée sous forme imprimée, et dès lors les textes hongrois, très populaires dans tout le pays, furent régulièrement édités. Ces œuvres traitent principalement de l'histoire de l'Antiquité et de l'histoire de la Hongrie.¹² Les manuscrits, en revanche, contiennent des œuvres comiques¹³.

Le genre comique était aussi dominant dans les écoles piaristes¹⁴. Les traductions et adaptations faites par les professeurs piaristes étaient basées sur les œuvres du dramaturge danois Jan Holberg, du dramaturge allemand Gottsched et des auteurs de comédies antiques tels Térence et Plaute. Agrémentés de proverbes et de dictons, ces textes sont aussi empreints d'un humour basé sur des jeux de langue et sont d'un style excellent. Dans le volume dédié au théâtre scolaire des Franciscains¹⁵, on trouve seulement des mystères de la Passion. Suite aux recherches

⁹ *Les drames scolaires Calviniste [Protestáns iskoladrámák]*, édit. Imre VARGA. vol. I-II, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. RMDE vol. XVIII. 1/1-2.

¹⁰ *Les drames scolaires des Frères mineurs [Minorita iskoladrámák]*, édit. István KILIÁN, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. RMDE vol. XVIII. 2.

¹¹ *Les drames scolaires de l'ordre de Saint Paul, les pièces de théâtre des établissements d'enseignement royaux et des séminaires catholiques [Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai]*, édit. Imre VARGA, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. RMDE vol. XVIII. 3.

¹² Voir: Imre VARGA, Márta Zsuzsanna PINTÉR, *Történelem a színpadon [Histoire sur la scène]*, Budapest, Argumentum, 2003.

¹³ *Les drames scolaires des Jésuites [Jezsuita iskoladrámák]* d'auteurs connus, rédacteur Imre VARGA, édit. Zsoltné ALSZEGHY, Katalin CZIBULA, Imre VARGA, Budapest, Akadémiai Kiadó-Argumentum Kiadó, 1992. RMDE vol. XVIII. 4/1., *Les drames scolaires des Jésuites [Jezsuita iskoladrámák]* d'auteurs inconnus, programmes, rédacteur Imre VARGA, édit. Zsoltné ALSZEGHY, Ágnes BEREZC, Attila KERESZTES, Katalin KISS, Éva KNAPP, Imre VARGA, Budapest, Akadémiai Kiadó-Argumentum, 1995. RMDE vol. XVIII. 4/2.

¹⁴ *Les drames scolaires des Piaristes [Piarista iskoladrámák]*, rédacteur-édit. Júlia DEMETER, István KILIÁN, Katalin KISS, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Budapest, Argumentum Kiadó, 2002. RMDE vol. XVIII. 5/1., et *Les drames scolaires des Piaristes [Piarista iskoladrámák]*, rédacteur-édit. Júlia DEMETER, István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Budapest, Argumentum Kiadó, 2007. RMDE vol. XVIII. 5/2.

¹⁵ *Les drames scolaires des Franciscains [Ferences iskoladrámák]* rédacteur-édit. Júlia DEMETER, István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Budapest, Argumentum-Akadémiai, 2009. RMDE vol. XVIII. 6/1. p. 940.

systématiques effectuées, la série *Souvenirs du Théâtre Hongrois Ancien*, comprend 75% des 198 textes dramatiques du XVIII^e siècle, et cela grâce aussi au fait que ces œuvres existaient auparavant sous forme de manuscrits. Il reste encore cca. 40 textes dramatiques provenant des écoles de l'ordre des Franciscains qui seront publiés en deux tomes voire aussi dans les suppléments de la série. Parallèlement aux travaux de publication, les recherches pour repérer de nouveaux textes continuent. Depuis 1990, les chercheurs hongrois ont pu accéder aux archives de Roumanie et de Slovaquie, si bien qu'ils ont retrouvé d'autres manuscrits écrits en hongrois : plus de 30 textes dramatiques ont été découverts qui sont publiés dans un volume supplémentaire,¹⁶ mais sera publié (en 2016) encore un volume avec 15-20 textes dramatiques.

Les dramaturges eux-mêmes considéraient leurs textes non comme des œuvres d'art achevées destinées à la lecture mais comme des comédies qui accomplissent leur fonction sur scène. L'œuvre de l'excellent médecin polygraphe Ferenc Pápai Páriz (1649-1716), *Le mariage d'Isaac et Rebecca*¹⁷ marque le commencement de ce processus où le texte dramatique s'éloigne de la scène et devient une création littéraire indépendante ayant une valeur intrinsèque et préservant sa propre intégrité. Après avoir été représentée sur scène, la pièce prend corps sous forme de texte dramatique élaguant l'épilogue ainsi que toutes sortes d'allusions de circonstance comme l'éloge aux familles Bethlen et Teleki, la relation entre l'auteur, directeur de l'internat de Nagye-nyed et Miklós Bethlen, protecteur de l'internat. Par la suite, comme texte dramatique indépendant, elle connaîtra neuf éditions successives et deviendra à la fin du XVIII^e siècle, la pièce si populaire que l'on connaît encore de nos jours. Copies comprises, 13 exemplaires sont parvenus jusqu'à nous. Les textes dramatiques provenant des écoles jésuites suivent une voie similaire. La pièce de Ferenc Kunics (1697-1763) *Sédécie*, sera imprimée probablement après avoir été mise en scène en 1753 à Eger.¹⁸ Celle de János Illei (1725-1794), *Trois pièces tristes* est d'abord portée à la scène mais, après sa parution dans un volume autonome, elle perd sa relation directe avec le théâtre et apparaît non seulement dans les bibliothèques scolaires mais aussi en des lieux où il n'est pas question de représentation théâtrale.¹⁹ Le cas des œuvres comiques confirme encore plus clairement ce processus. La comédie de Kristóf Simai (1744-1833), *Ruses et feintes* inspirée de l'œuvre de Plaute, *Mostellaria* et de *Les fourberies de Scapin* de Molière²⁰ ainsi que celle du professeur jésuite, János Illei, *Pierre Tornios*,²¹ traduction du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, furent des succès comme spectacles mais aussi comme livres. La première comédie paraîtra dans une édition pirate des années 1780. Les œuvres dramatiques de György Bessenyei (1747-1811), le grand poète de l'époque

¹⁶ *Les recueils des textes dramatiques*, [Kollégiumi drámagyűjtemények] réd. Júlia DEMETER, éd. Katalin CZIBULA, Júlia DEMETER, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Budapest, Argumentum, Akadémiai, 2015. RMDE vol. XVIII. 7. p. 1110.

¹⁷ RMDE XVIII/1-2. pp. 823-886.

¹⁸ RMDE XVIII./4/1. pp. 851-906.

¹⁹ RMDE XVIII./4/1. *Salamon király Lászlónak foglya* pp. 299-324., *Ptolomaeus* pp. 325-388., *Titusnak kegyelmessége* pp. 389-444.

²⁰ RMDE XVIII./5/2. *Mesterséges ravaszság* pp. 325-384.,

²¹ RMDE XVIII./4/1. *Tornios Péter* pp. 445-500.

des Lumières naissent indépendamment de la scène et elles ne seront jamais représentées au théâtre à l'exception de la pièce intitulée *Le philosophe*.²² Les pièces de théâtre traduites dans les années 1770 et 1780 eurent le même destin. *Le Cid* de Corneille traduit par Ádám Teleki, les œuvres de Voltaire traduites par József Péczeli (1750-1792)²³ avaient certes pour but de distraire, de faire apprécier la beauté de la langue hongroise, d'élever les mœurs, mais si elles furent éditées en masse, sans intention manifeste de les porter à la scène, c'était pour faire connaître le genre dramatique et témoigner de sa présence en Hongrie.

Souvenirs du Théâtre Hongrois Ancien, comme édition critique permet aux spécialistes de l'histoire du théâtre hongrois de visualiser comment un texte dramatique pouvait être mis en scène vu que les circonstances de la représentation sont décrites à la fin des œuvres. Ils peuvent ainsi exploiter tout ce que nous savons sur un texte donné, tout en le traitant et l'analysant comme un texte dramatique. Ce dernier point est, peut-être, le plus important car avec la parution de tous les volumes de la série, le corpus des textes dramatiques anciens va encore se multiplier. En conséquence, cette découverte de plus de 250 textes permettra d'élaborer de nouveaux canons dramatiques fournissant une grille d'analyse pour d'autres œuvres dramatiques. Cela pourrait aboutir ensuite à un réaménagement de la hiérarchie des textes dramatiques. L'évaluation issue de cette analyse des textes selon leur valeur dramatique intrinsèque, pourrait conduire à élaborer un canon plus large contenant seulement les meilleurs textes, à savoir ceux qui mériteraient d'être transmis à la postérité.

Cependant, il faut repenser le concept de théâtre scolaire, en mettant plus l'accent sur la notion de texte dramatique que sur les circonstances de la représentation (l'école) et les interprètes (les écoliers qui jouent la pièce). De cette manière, les textes dramatiques et les auteurs (parfois supposés) pourraient devenir, libérés de tout jugement de valeur préalable, les sujets ou objets de l'histoire du théâtre.

Outre les questions liées à la création ou à l'élargissement du canon, l'édition de textes soulève aussi des problèmes théoriques qui ne peuvent être résolus que par une adaptation des œuvres textologiques modernes (Paul Ricoeur, Julia Kristeva, Roland Barthes etc.)²⁴. La plupart des questions théoriques se rattache à la personne de l'auteur. Dans le cas des anciens textes dramatiques hongrois, vu la nature aléatoire des données et les spécificités des représentations théâtrales, la problématique de la notion d'auteur n'a pas qu'une dimension théorique mais plutôt pratique. L'édition exige une base théorique solide concernant le choix d'utilisation des concepts d'auteur, auteur-metteur en scène, traducteur-transmutateur ou bien d'adaptateur.

²² Le 4 juin 1792.

²³ *Zayr*, Győr, 1784., *Mérop*, *Trancred*, Komárom, 1789.

²⁴ Voir: *Intertextualität*, red. Ulrich BROICH, Manfred PFISTER, Tübingen, Niemeyer, 1985.

De tels problèmes typologiques se présentent dans le cas des deux volumes du *Théâtre scolaire des Piaristes avec*, par exemple la traduction hongroise des comédies de Plaute, mais le problème le plus important réside dans la gestion des multiples modifications et remaniements qu'un même auteur a pu faire à sa propre œuvre au cours des différentes versions qu'il a écrites sur des thèmes dramatiques semblables. Ceci est particulièrement vrai pour l'œuvre d'András Dugonics (1740-1818) et Kristóf Simai : le changement des exigences d'un public cessant d'être exclusivement masculin ainsi que les débuts du théâtre professionnel créent dans leurs propres œuvres un système de relations beaucoup plus complexe que dans le cas des auteurs dramatiques piaristes précédents qui ne devaient pas répondre à des exigences théâtrales modernes. Les deux auteurs mentionnés considèrent leurs textes dramatiques comme une création littéraire indépendante (ils s'occupent de l'édition et s'adaptent aux exigences des lecteurs, etc.), mais en même temps ils veulent répondre dans un premier temps aux exigences du théâtre scolaire et plus tard aux exigences du théâtre professionnel. Cela explique probablement les modifications et remaniements des œuvres d'András Dugonics (*Tárházi et Gyöngyösi*)²⁵ et de Kristóf Simai (*Le visiteur inattendu, Ruses et feintes*)²⁶, toutes écrites avant celles du répertoire du théâtre professionnel – ces dernières ne figurent d'ailleurs pas dans les volumes de la série *Souvenirs du Théâtre Hongrois Ancien* [RMDE] car elles sortiraient du cadre du XVIII^e siècle.

Au niveau du processus d'édition, à côté des textes de base imprimés avec des lettres identiques à l'original, il s'agit de restituer le plus précisément possible les spécificités des manuscrits dans les notes de bas de page et de mettre en valeur les différentes versions du même texte. Selon les règles du RMDE, l'étape suivante doit être l'élaboration d'un système d'agencement des données sur l'œuvre, sur l'auteur, sur les circonstances de la représentation au théâtre, sur les commentaires critiques du texte ainsi que sur les explications linguistiques et factuelles.

Les travaux concernant l'édition des œuvres provenant du théâtre scolaire franciscain sont en cours. Les chiffres reflètent bien l'immense quantité de matériel recueilli : sur les 101 textes qui nous sont parvenus, 97 proviennent du village de Csíksomlyó, deux d'écoles situées tout près de Csíksomlyó, un de la ville de Szombathely et un de la ville de Gyöngyös. Parmi ces 101 textes, on en compte 65 écrits en hongrois et 12 à la fois en latin et en hongrois, les actes d'une même pièce pouvant être alternativement écrits en hongrois ou en latin. Quant aux textes restants, ils sont en latin. L'édition de textes exclusivement en hongrois et de textes mixtes latin/hongrois constitue aussi une grande difficulté.

Ce qui fait l'intérêt des volumes comprenant les œuvres des Franciscains, c'est que les 80 textes destinés à l'édition proviennent tous de la bibliothèque de l'école franciscaine du petit village de Csíksomlyó. Entre 1721 et 1782, dans cette école catholique, il y avait régulièrement des représentations théâtrales en hongrois. Les

²⁵ RMDE XVIII./5/1. pp. 481-546, pp. 685-712.

²⁶ RMDE XVIII./5/2. pp. 385-474.

manuscrits conservés dans la bibliothèque du monastère de Csíksomlyó furent cachés pendant la 2^e Guerre Mondiale sous le socle de la statue de la Vierge miraculeuse. C'est seulement en 1980 que l'on retrouva, par hasard, lors des travaux de restauration de la statue, un volume manuscrit de 1300 pages et 48 textes dramatiques distincts. Depuis plus d'un siècle déjà, l'importance de ces manuscrits de Csíksomlyó était bien connue des chercheurs et du public. Ces manuscrits furent, toutefois, considérés comme perdus et ce n'est qu'après les changements politiques de 1989 en Roumanie, qu'il fut à nouveau possible de faire des recherches et de publier presque cent textes conservés à Csíksomlyó²⁷. Ce fonds est remarquable non seulement par son grand nombre d'œuvres en hongrois mais aussi par sa nature spécifique et sa thématique, qui sont tout à fait uniques en Europe. En effet, sur 67 pièces hongroises, 41 sont *des mystères de la Passion*.

Le réseau complexe d'emprunts, citations, références et parallélismes cause beaucoup de problèmes lors de l'édition de ces textes d'autant plus que, dans leur structure même, les mystères de la Passion se ressemblent énormément et que la typologie des scènes repose sur quatre ou cinq schémas récurrents issus de l'Ancien et du Nouveau Testament. Qui plus est, la forme versifiée, dont la métrique est de surcroît très peu variable, vient encore renforcer cette ressemblance du point de vue de la structure linguistique aussi. Pour l'édition, il faut également repérer et faire ressortir les points de rattachement structurels, en premier lieu les références bibliques, car les allusions bibliques sont très peu connues des spectateurs d'aujourd'hui²⁸. Il y a peu de différence quant aux modalités et au style, étant donné que l'attitude du public ne changea pas pendant plus de 60 ans. C'est pourquoi il est très important que l'édition des trois volumes mette bien en évidence les rapports existants entre les textes, en précisant l'ordre des emprunts et la chronologie des documents non datés. Les hypothèses sont cependant très incertaines en raison des dimensions du corpus. Comme le fil intertextuel qui relie les textes, ou plus exactement qui s'est formé dans chacun des textes, ne pourra être décelé qu'après l'édition chronologique des textes, il faut donc considérer, pour le moment, tous les textes comme étant à l'état « brut » ou à un stade primaire.

Grâce à cette pratique théâtrale de plus de cinq décennies, l'influence des mystères de la Passion est bien plus grande et plus durable qu'on pourrait l'imaginer. Comme textes dramatiques populaires, ils font partie de la tradition folklorique et restent importants même de nos jours. En 1980, un mystère de la Passion, basé sur quatre mystères de Csíksomlyó publiés au tournant du siècle, fut présenté au Théâtre

²⁷ István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Imre VARGA : *Les sources et la bibliographie du théâtre scolaire des établissements d'enseignement catholiques hongrois jusqu'à 1800* [A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig], Budapest, 1992. pp. 44-77. Márta Zsuzsanna PINTÉR: *Le théâtre scolaire franciscain au XVIII^e siècle* [A ferences iskolai színjátszás a 18. században], Budapest, 1993, pp. 113-127., Erzsébet MUCKENHAUPT: *Les trésors de la bibliothèque franciscaine de Csíksomlyó* [A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei], Budapest-Kolozsvár, 1999.

²⁸ Voir: Norbert MEDGYESY S.: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere*, Budapest, PPKÉ 2009. (*Fontes historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria*)

National de Budapest²⁹. Cette œuvre reste toujours au programme depuis la première et a même été jouée depuis dans plusieurs villes hongroises. En 2000, une Passion remontant à 1765,³⁰ fut même représentée sans aucune modification dramaturgique ou linguistique au théâtre en plein air de Budaörs, petite ville située au sud de Budapest, et a remporté un grand succès, montrant que ce texte fonctionne toujours au niveau dramatique 240 ans plus tard. Cela montre aussi qu'une partie des textes dramatiques ainsi publiés peut être prise en grande considération non seulement du point de vue de l'histoire du théâtre mais aussi du point de vue du théâtre contemporain.

L'édition critique (II-III. vol.) se fait donc attendre mais jusqu'à présent 25 mystères de la Passion de Csíksomlyó avec texte suivant l'orthographe contemporaine ont été publiés par différents éditeurs pour le grand public.

Ces anthologies conçues pour le grand public forment un groupe spécifique de publications. Dans ce cas, le choix des textes ainsi que l'harmonisation des critères de sélection revient à la personne qui coordonne les travaux d'édition. L'édition doit prendre comme référence l'histoire du théâtre contemporain en tenant compte des attentes du milieu professionnel comme les professeurs de littérature et les chercheurs, mais elle doit aussi répondre aux critères d'un public plus large non professionnel. En conséquence, il faut surtout choisir les textes les plus représentatifs du genre dramatique, donc les plus « intéressants » au niveau de la structure dramatique, ceux qui se rapprochent le plus du canon littéraire standard au niveau stylistique et linguistique, enfin ceux qui ont la plus haute valeur littéraire. Même en suivant les deux critères professionnel et grand public non professionnel, il n'est pas possible d'éviter la subjectivité puisque le premier « lecteur » de l'œuvre est inévitablement celui qui prépare l'édition. C'est même lui qui crée la tradition car ici il ne s'agit pas de sélectionner des œuvres à partir d'un ensemble de textes déjà existants et ayant fait l'objet d'une évaluation par d'autres spécialistes. Sa responsabilité est donc plus grande que celle des éditeurs et collaborateurs des anthologies de textes dramatiques qui seront publiées après. Pour répondre aux exigences du public actuel, il faut que les œuvres soient clairement compréhensibles par tous, c'est-à-dire que l'orthographe des textes soit moderne et qu'il y ait des explications détaillées. Ceci est important car suite au processus de réforme de la langue hongroise au début du XIX^e siècle, le lexique du hongrois change considérablement : la langue se simplifie et se standardise dans sa structure. La compréhension d'un texte littéraire ou d'un texte en langue hongroise courante des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles demande un gros effort de la part des lecteurs d'aujourd'hui. La première anthologie moderne intitulée *Œuvres de théâtre scolaire* paraît en 1995 sous la direction de Júlia Demeter³¹ dans la série de *Les perles du*

²⁹ Elemér BALOGH, Imre KERÉNYI, László ROSSA, *Csíksomlyói passió*, 1981., rég. Imre KERÉNYI, plus de 400 représentations, *Csíksomlyói passió*, éd., Elemér BALOGH, Imre KERÉNYI, Bp., Helikon, 1982.

³⁰ *Nagypénteki játék Ábrahám és Krisztus áldozatáról = Iskoladrámák [Œuvres de théâtre scolaire]*, réd. Júlia DEMETER, Budapest, Unicornis, 1995. pp. 63-118.

³¹ *Œuvres de théâtre scolaire*, réd. Júlia DEMETER, Budapest, Unicornis, 1995. (*Les perles du théâtre hongrois 4.*) *Drames scolaires pour les écoliers : Színhátéka I. Komédiák.* éd. Gabriella BRUTOVSZKY, Budapest, Protea, 2015.

théâtre hongrois. Déjà par son titre, cette série lancée par Ferenc Kerényi porte un jugement de valeur sur les textes dramatiques du XVIII^e siècle, mais du fait même qu'elle est la première publication de ce type, elle ne peut donner une image nouvelle de la portion considérée comme la plus estimable. Le dernier volume paru en 2003 et contenant 12 mystères de la Passion avec des notes explicatives et un épilogue détaillé présente au grand public l'origine et le genre des mystères du point de vue de l'histoire du théâtre et du genre dramatique.³²

Les deux types de publications sont nécessaires. L'édition critique est une source importante pour les historiens de la littérature, les linguistes et les ethnographes car elle présente la forme standard et scientifiquement définie des textes dramatiques retrouvés. Bien que la série *Souvenirs du Théâtre Hongrois Ancien* [RMDE] soit écrite en hongrois, elle pourrait bien devenir une source importante pour une histoire comparative européenne du genre dramatique ainsi que pour la recherche dans ce domaine très populaire actuellement en Europe centrale et orientale. Les publications grand public actuelles, en modernisant la langue, rendent accessibles à tous ces textes remontant à plus de 200 ans et surtout nous permettent de les apprécier. Nous espérons que les plus belles œuvres dramatiques de l'ancienne littérature hongroise seront présentées au grand public de l'Europe occidentale le plus tôt possible.

³² *Nap, hold és csillagok, velem zokogjatok. Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból [Le Soleil, la Lune et les Étoiles pleurez avec moi. Mystères de la Passion de Csíksomlyó du XVIII^e siècle]* Rédactrice Júlia DEMETER, Budapest, Argumentum Kiadó, 2003.

Mécénat laïc et religieux dans le théâtre hongrois du XVI^e au XVIII^e siècle



Depuis la naissance des beaux-arts, le besoin d'un mécénat culturel s'est toujours manifesté sous une forme ou une autre. Le mécénat public et privé existe même dans les pays, où une bourgeoisie nombreuse et nantie a les moyens d'accéder à la culture, voire même de la financer telle une marchandise. Aujourd'hui, où la question du maintien des théâtres ne cesse d'être d'actualité, il n'est peut-être pas sans intérêt d'analyser quelles étaient les assises matérielles du théâtre en Hongrie aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles et quelles formes de mécénat existaient alors tant au niveau individuel que collectif.

Cette problématique est essentielle car le théâtre est l'une des sphères d'activité culturelle qui n'a jamais vraiment pu s'autofinancer. Du fait qu'en Hongrie, il n'existait jamais de mécénat royal pour le théâtre comme par exemple en Pologne ou en Russie – même après la mort du roi Mathias I^{er} (1458-1490), on ne peut parler de mécénat royal englobant tous les arts –, le théâtre devait son existence uniquement aux protecteurs laïcs et religieux.

Par leur participation même au fonctionnement du système scolaire et en faisant du théâtre dans les écoles, les Églises hongroises assumaient de fait un certain rôle de soutien à la culture théâtrale. Aux XVI^e et XVII^e siècles, ce sont les églises catholique, protestante et unitaire qui ont fait le plus dans ce domaine. Dans les écoles protestantes, nous pouvons parler de pratique théâtrale régulière à partir de 1534, tandis que dans les écoles catholiques, c'est l'année de la première représentation théâtrale jésuite (1561) qui marque le début de ce type d'activité artistique. Le théâtre, précisément à cause de sa portée éducative et religieuse, faisait tellement partie intégrante de la vie scolaire des écoles jésuites qu'un chapitre à part lui fut consacré dans la *Ratio Studiorum*,³³ la charte pédagogique des Jésuites. Il s'ensuit que les représentations qui n'étaient données que pour la communauté scolaire ou pour un groupe restreint de

³³ *Ratio atque Institutio Studiarum Societatis Jesu*, Roma, 1586, 1599. <https://archive.org/details/ratio-atqueinstitutio1jesu> *Ratio Studiorum : Plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus, édition bilingue latin-français* de Dolorès PRALON-JULIA (Adapté par), Adrien DEMOUSTIER (Préface), Dominique JULIA (Introduction), Marie-Madeleine COMPÈRE (Sous la direction de), Léone ALBRIEUX (Traduction), Belin 1997.

parents, étaient financées par l'école même. La situation était différente pour les représentations scolaires à plus grande échelle, données généralement en fin d'année et destinées à un public plus large ou à des invités distingués. Il pouvait même arriver que l'école en couvre toutes les dépenses, comme ce fut le cas pour la grandiose représentation que les élèves du lycée jésuite de Kolozsvár donnèrent en 1702 à l'occasion du mariage de la fille de György Bánffy, gouverneur de Transylvanie. À noter que l'un des rôles principaux y était tenu par Kelemen Mikes, le futur grand prosateur (1690-1763).³⁴

Dans la chronique de l'école, on souligne que le spectacle avait ébloui même les protestants présents, qu'il avait coûté deux cents florins hongrois et que c'était uniquement l'école, sans l'aide d'aucun mécène, qui avait versé la totalité de cette somme³⁵. En revanche, des représentations plus coûteuses nécessitant un équipement scénique plus complexe pouvaient excéder les capacités financières des écoles. Alors, il arrivait souvent qu'un soutien financier était occasionnellement donné par le niveau provincial de l'ordre monastique, comme pour l'école jésuite de Székesfehérvár en 1750. Toutefois, le mécénat du haut clergé ou mécénat pontifical était plus fréquent. C'est d'ailleurs pourquoi les pratiques théâtrales des écoles situées dans des sièges épiscopaux – qu'il s'agisse d'écoles jésuites, comme à Eger ou à Kalocsa, ou d'écoles piaristes comme à Veszprém, Nyitra ou Vác – sont plus riches et documentées que dans les autres écoles. Eger³⁶ est l'un des meilleurs exemples de mécénat pontifical. Le mécène du premier spectacle réalisé en 1692 était l'évêque György Fenesi. Son successeur, István Telekesi, s'avéra être un mécène généreux : il couvrit les frais d'impression des affiches en langue hongroise de la pièce portant sur István Dobó, capitaine de la forteresse d'Eger lors du siège des Turcs en 1552. Il distribua des primes aux meilleurs élèves en sciences humaines, avec parmi eux les meilleurs acteurs des spectacles de l'année précédente. En 1703, il offrit cent florins du Rhin (soit deux cents florins hongrois) au gérant en chef, qui, pour cette somme, fit venir de Vienne des rideaux brodés d'or ainsi que des costumes de théâtre divers et variés³⁷. Le mécénat fut poursuivi par l'évêque

³⁴ Kelemen MIKES: *Lettres de Turquie*. Édition établie sous la direction de Gábor TÜSKÉS. Avant-propos d'Antal SZERB. Préface de Jean BÉRENGER. Traduites du hongrois et annotées par Krisztina KALÓ et Thierry FOUILLEUL. Avec des notes historiques de Ferenc TÓTH. Édition revue et préparée par Michel MARTY. Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 384. (Bibliothèque d'Études de l'Europe Centrale 7) KOVÁCS Ilona: *Mikes et la tradition épistolaire française = Literaturtransfer und Interkulturalität im Exil: Das Werk von Kelemen Mikes im Kontext der europäischen Aufklärung*, herausgeg. Von Gábor TÜSKÉS, unter Mitarbeit von Bernard ADAMS, Thierry FOUILLEUL und Klaus HABERKAMM, Peter Lang Verlag, 2012. pp.189-202., Gábor TÜSKÉS, *L'art narratif et la construction identitaire dans les Lettres de Turquie de Kelemen Mikes = La correspondance et la construction des identités en Europe Centrale (1648–1848)*, sous la direction de François CADILHON et al., Paris, Éditions Honoré Champion, 2013. pp. 49–67.

³⁵ *Historia Societatis Jesu Claudiopoli Ab anno Millesimo Septingentesimo Primo, ab exordio scilicet seculi post Christum natum decimi octavi degentis*. OSZK Kt., cote : Fol. Lat. 2039. p. 30.

³⁶ L'histoire du théâtre de la ville a été établie par István KILIÁN. István KILIÁN: *Az egri jezsuita iskola színjátszásának adatai 1692-1772.* = *Kétszáz éves az Egri Főegyházmegyei Könyvtár 1793-1993*. (Éd. par Lajos ANTALÓCZY.) Eger, 1993. pp. 185-225.

³⁷ KILIÁN, 1993 : *ibid.* p. 192.

Gábor Erdődy puis par son successeur Ferenc Barkóczy, qui fit ériger « un magnifique palais de jeux³⁸ » dans l'école. Souvent, en fin d'année, d'autres dignitaires de l'Église, chanoines et vicaires, venaient assister à des spectacles et participaient éventuellement eux aussi aux dépenses. À d'autres occasions, les représentations pouvaient être réalisées grâce à la générosité d'un invité, comme en 1727 et 1741, grâce à György Foglár, évêque de Serbie. Le théâtre scolaire jésuite prit fin en 1773, avec la dissolution de l'ordre. Malgré cela, l'évêque Károly Eszterházy jugea important de faire construire une salle de théâtre au deuxième étage du futur bâtiment de l'Universitas, ce qui fut effectivement réalisé de 1782 à 1783³⁹. L'exemple d'Eger est tout à fait représentatif des formes les plus courantes que prenait le mécénat pontifical : publication des affiches, des programmes ou du texte de la pièce – à cet égard, il ne nous reste qu'un seul texte imprimé provenant du répertoire franciscain, mais il s'agit là de la pièce mise en scène à Szombathely à l'occasion de la visite de l'évêque de Győr⁴⁰ ; contributions aux frais du bâtiment du théâtre lui-même ou à ceux de la scène. Ce fut le cas à Veszprém, où une scène fut construite en 1798 grâce aux dons de l'évêque et des chanoines qui voulaient soutenir ainsi la pratique théâtrale des séminaristes⁴¹ ; dons en argent pour l'achat des costumes et des accessoires ; primes aux acteurs des spectacles ; ou encore financement du spectacle entier. Entre 1791 et 1798, c'est ce que nous voyons à Győr où, avec la gracieuse contribution de Mgr József Fengler, les séminaristes jouèrent les pièces intitulées *Aspirants aux postes*⁴² de György Fejér, *Ruses et feintes*⁴³ de Kristóf Simai et trois comédies de carnaval.

Ce choix thématique fait d'ailleurs figure d'exception, car un mécène, encore à la fin du XVIII^e siècle, était en droit d'exiger que les pièces réalisées grâce à sa contribution financière soient reliées de quelque manière à sa propre personne, reflètent l'importance de sa famille dans la société – nous verrons cela surtout dans le mécénat laïc et aristocratique – ou du moins qu'elles donnent lieu à de grands spectacles. À Eger, grâce aux dons des évêques, ne furent représentées devant un public issu du gotha de la ville, que des tragédies sur l'histoire de Hongrie, ainsi que des pièces portant sur l'épiscopat d'Eger, notamment sur le premier évêque martyr de la ville. L'évêque Fengler était d'une grande générosité pas seulement pour la liberté accordée au niveau thématique : en 1791, il reçut en personne les acteurs de l'un des spectacles et les récompensa de quatre pièces d'or⁴⁴ pour leur performance. En 1764, l'évêque Ádám Patachich engagea un orchestre de trente-quatre membres avec un chef d'orchestre allemand de grande réputation qui, à sa demande, exécutèrent plusieurs oratorios et opéras dans la ville de Nagyvárád. Qui plus est, il fit reconstruire la salle de théâtre. Le théâtre professionnel naissant avait également besoin de ce mécé-

³⁸ KILIÁN, 1993 : *ibid.* p. 209.

³⁹ *A katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma* (éd. par István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR et Imre VARGA), Budapest, 1992. p. 211.

⁴⁰ Jeromos ANGSTER : *Drama Officioso-Bucolicum*. Sopron, 1775.

⁴¹ KILIÁN-PINTÉR-VARGA : *ibid.* p. 247.

⁴² *Pálos iskoladrámák*, *ibid.* pp. 275-334.

⁴³ *Piarista iskoladrámák*, *ibid.* pp. 325-364.

⁴⁴ KILIÁN-PINTÉR-VARGA : *ibid.* p. 222, 225 et 229.

nat pontifical, qui n'était donc pas exclusivement lié au théâtre scolaire et ne disparut pas avec le déclin de ce dernier. Ainsi, dès 1794, József Mártonfi (S. J.), évêque de Transylvanie, qui assistait régulièrement aux spectacles de la compagnie hongroise de Kolozsvár (et qui a écrit plusieurs textes dramatiques à Buda en 1771-1772)⁴⁵ décida de soutenir la troupe en prenant un abonnement en première loge. Qui plus est, il fit don en 1811 de cinq mille florins hongrois pour la construction du théâtre permanent de Kolozsvár⁴⁶. Globalement, nous pouvons dire que, même s'il n'était pas toujours possible de faire abstraction des goûts personnels de certains évêques et chanoines⁴⁷, le mécénat théâtral devint au cours du temps un devoir quasi obligatoire, organiquement lié à la dignité ecclésiastique. Dans les écoles plus éloignées des sièges épiscopaux, le mécénat prenait une forme plus occasionnelle étant pratiqué lors des *canonica visitatio* ou visites canoniques ; en revanche, les écoles situées dans des villes épiscopales ou archiépiscopales pouvaient jouir régulièrement du mécénat. Le soutien aux spectacles de théâtre finit par devenir partie intégrante de la fonction de représentation pontificale. En effet, le théâtre permettait une publicité à un double niveau dans la société. D'une part, à un niveau direct, puisque les pontifes étaient en général personnellement présents aux spectacles⁴⁸, où un discours d'accueil et de remerciements était prononcé à leur égard par un élève acteur ou par l'enseignant metteur en scène. Ils pouvaient aussi devenir de véritables agents de cérémonie quand, à la fin du spectacle, ils distribuaient les primes, soit en personne soit en désignant un mandataire. D'autre part, indirectement, avec la publication des programmes et du texte de la pièce, une publicité leur était encore faite, car ces imprimés faisaient apparaître le nom du mécène du spectacle, avec son titre et son rang, en l'endroit le plus visible.

Outre le mécénat pontifical individuel, dans les écoles catholiques se pratiquait également une forme de mécénat de compagnie, celle de la *Compagnie de Marie*. La première congrégation de ce genre fut fondée à Rome en 1563, pour les élèves âgés de 10 à 18 ans.

Les membres de la Compagnie tenaient entre eux des réunions régulières, participaient toujours ensemble aux cérémonies et processions, ils s'engageaient à vénérer Marie, à assister à la messe quotidiennement, à communier chaque mois et à pratiquer la miséricorde. Les compagnies possédaient un sceau, un registre et une caisse propres. Les recettes des compagnies provenaient de bienfaiteurs, de dons pontificaux ou, comme à Körmöcbánya, du magistrat de la ville. Concernant les écoles francis-

⁴⁵ Kinga PAPP, *The "Lost" Plays of József Mártonfi and the Ms. 354 Composite Volume*, Philobiblon, XV. 2010, pp. 527-533., STAUD, *i.m.* III. pp. 101-103.

⁴⁶ *Magyar Színháztörténet I. 1790-1873*. Éditeur en chef: György SZÉKELY, éd. par Ferenc KERÉNYI. Budapest, 1990. p. 98, p. 159. Le chapitre sur les théâtres de châteaux a été écrit par István KILIÁN et György SZÉKELY, les autres chapitres cités ont été rédigés par Ferenc KERÉNYI.

⁴⁷ Comme le montre, en 1792, ce contre-exemple : Pál Eszterházy, évêque de Pécs voulait excommunier les quatre séminaristes qui l'avaient sollicité pour la représentation de trois comédies de carnaval. KILIÁN-PINTÉR-VARGA : *ibid.* p. 223.

⁴⁸ Il serait possible d'énumérer un grand nombre d'écoles de tous ordres monastiques où cela se passait ainsi.

caines, plusieurs données montrent que la Compagnie de Marie subventionna avec ses propres ressources les représentations théâtrales dans plusieurs de ces écoles. À Csíksomlyó, ville à propos de laquelle on ne peut parler de mécénat pontifical régulier (les seules données relevées datent de l'année 1742, où Ferenc Klobusiczky, évêque de Transylvanie, assista à un spectacle), le soutien financier fut entièrement assumé par la Compagnie de Marie. En 1748, la Compagnie fit reconstruire la bâtisse en bois où les représentations avaient lieu ; en 1774, elle acheta le terrain situé autour pour que le public puisse voir le spectacle même de l'extérieur en cas de salle comble. Enfin, en 1776, elle fit copier et relier quarante-huit textes dramatiques⁴⁹. Il semble bien qu'assister ou participer à des spectacles de théâtre faisait partie de la vie de la Compagnie et que les enseignants à la fois dramaturges et metteurs en scène remplissaient aussi des fonctions importantes dans la direction des Compagnies. Il est à noter ici que depuis le XIII^e siècle, les drames liturgiques, surtout les jeux de la Passion, étaient représentés par des troupes ou des confraternités religieuses amateurs et que, même de nos jours, c'est une compagnie du Cœur de Jésus qui présente chaque année à Rome, le jeu de la Passion traditionnel du Vendredi Saint.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, le mécénat religieux protestant existait essentiellement en combinaison avec le mécénat municipal. Le conseil presbytéral avait un rôle important dans la délivrance de l'autorisation des spectacles : la ville ne donnait son soutien et ne cédait la place du marché ou la salle de spectacles pour l'occasion qu'après avoir fait examiner le texte de la pièce par les supérieurs religieux. Bien sûr, une partie des coûts était aussi couverte par la paroisse qui entretenait l'école. Nous avons aussi des données montrant que les acteurs du spectacle reçurent une somme d'argent complémentaire, par exemple à Aranyos (Zlatná), en 1792, la congrégation réformée donna deux florins du Rhin pour « l'Action ». ⁵⁰ La plupart des mécènes civils étaient en même temps membres du conseil presbytéral, par conséquent les deux éléments laïc et religieux ne se distinguaient pas nettement dans le mécénat.

Ceci est valable pour le théâtre dans son ensemble, puisque la majorité des écoles réalisaient des spectacles grâce aux dons de mécènes religieux et laïcs associés. Un bon exemple de cela est l'école jésuite de Szepeskáptalan, où le mécène principal, le comte István Csáky, chef du comitat de Szepes, distribue des primes et fait publier des programmes de théâtre en alternance avec Mátyás Tarnóczy, prélat de Szepes⁵¹. Cet exemple met bien en évidence la portée du mécénat : alors qu'il ne s'agit pas ici d'une école d'une importance majeure, les programmes de ses spectacles, imprimés grâce au soutien de la famille Csáky et du prélat de Szepes, nous sont presque tous parvenus.

⁴⁹ *Csíksomlyói iskoladrámák*. Édition établie par Zsolt ALSZEGHY et Ferenc SZLÁVIK, Budapest, 1913. p.12.

⁵⁰ *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma*. Éd. par Imre VARGA, Budapest, 1988. p. 395.

⁵¹ Les mécènes des spectacles étaient, de 1646 à 1648, Csáky István (son fils était l'un des acteurs) ; en 1650 et 1651, Mátyás Tarnóczy ; en 1650, György Lippay, archevêque d'Esztergom ; en 1650, Pál Pálfi, palatin ; en 1652, István Csáky. STAUD I, p. 454 *et seq.*

Le mécénat aristocratique n'est pas très différent du mécénat pontifical. Avec le parrainage de l'activité artistique, l'accent est aussi mis sur la représentation sociale. Certaines familles aristocratiques renforçaient leur autorité en parrainant une école, et cette pratique pouvait ainsi se transmettre de père en fils. À un niveau social plus bas, le mécénat théâtral allait toujours de pair avec un rôle dans la vie publique. Les gentilshommes et petits nobles mécènes que nous avons répertoriés étaient tous membres de l'administration départementale. Ainsi, Zsigmond Sztankay, vice-président du comitat de Sáros⁵², Sámuel Szilágyi, magistrat du Tribunal civil de Transylvanie⁵³, István Zidanics, magistrat du Tribunal civil du département de Moson⁵⁴, tous exerçaient leur œuvre de bienfaisance considérant quelle relevait du rôle qu'ils assumaient dans la vie publique ou politique. Les élections et investitures des vice-présidents de comitats étant presque toujours accompagnées de représentations théâtrales spectaculaires, ces mêmes vice-présidents de comitats étaient aussi les mécènes les plus assidus des écoles les plus prestigieuses. Évidemment, à certains niveaux de la hiérarchie sociale – déjà au niveau des fonctionnaires de comitat – le mécénat est généralement attendu et prend un caractère quasi-obligatoire mais il est avantageux pour les deux parties. Si les spectacles ainsi parrainés n'ont pas de thématique imposée, les écoles tentent à s'adapter aux personnalités et aux goûts des mécènes – comme le fera la première compagnie de théâtre professionnelle – et, ne serait-ce que dans la scène finale de la pièce, sont représentées les armoiries de la famille mécène ou des remerciements sont exprimés par un tableau vivant allégorique. C'était surtout la proximité ou les raisons personnelles qui l'emportaient dans le choix de parrainer telle ou telle école, comme nous venons de voir dans l'exemple concernant Pál Esterházy. Ce caractère personnel était manifeste quand le gentilhomme ou le noble en question ou encore l'un des membres de sa famille était un ancien élève de l'école ou bien quand le fondateur de l'institution faisait partie de la famille. Le mécénat se manifestait alors aussi par la distribution de primes et la publication des programmes, car c'étaient les deux formes donnant le plus de visibilité, mais il en existait d'autres aussi : András Bándi de Csekefalva fit faire deux paravents et douze panneaux de décors peints pour l'école de Csíksomlyó⁵⁵; à Gyergyószárhegy, grâce au généreux parrainage de la comtesse Zsófia Boér⁵⁶ un jeu de la Passion fut mis en scène et, selon des documents d'Eger datant de 1765, le père de l'un des élèves, György Hunyadi offrit au lycée des costumes d'une valeur de deux cents florins⁵⁷. La famille Esterházy fut le principal mécène du théâtre scolaire en Hongrie. En son sein, se distingue particulièrement Pál Esterházy (1635-1713),⁵⁸ qui connaissait bien la culture théâtrale en tant qu'acteur, spectateur et mé-

⁵² Esztergom, 1722. Mécène de la représentation de *Verae fidei propugnaculum Zela*. STAUD III, p. 46.

⁵³ En 1752, il engagea des musiciens et des chanteurs à Medgyes, qui donnèrent des concerts et des opéras de Metastasio deux fois par semaine. Edit BAGOSI, *Pietro Metastasio színpadai művei Magyarországon*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011. p. 120.

⁵⁴ Nyitra, 1730. Mécène de la représentation de *Junius Brutus*. KILIÁN 1994. pp. 227-229.

⁵⁵ Márta Zsuzsanna PINTÉR, *A ferences iskolai színjátás a XVIII. században*. Budapest, 1993. p. 46.

⁵⁶ *Ibid.* p. 82.

⁵⁷ KILIÁN 1993, *ibid.* p. 211.

⁵⁸ *Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*, réd. Pál Ács, Budapest, reciti, 2015.

cène. « *Sa façon de vivre et sa façon d'être montrent qu'il se considérait comme l'acteur principal de sa propre vie en interaction avec un public réel ou imaginaire* », écrivent Éva Knapp et Gábor Tüskés dans leur excellente étude sur son mécénat⁵⁹. Cette attitude aristocratique baroque n'était pas non plus étrangère au poète hongrois Miklós Zrínyi (1620-1664). Lui aussi était particulièrement sensible à l'aspect scénique du théâtre et très préoccupé par le processus de création de sa propre image dans l'esprit des autres personnes⁶⁰. Pál Esterházy devint mécène aussi par héritage familial et grâce à son éducation. Dès l'âge de quatre ans, il accompagnait son père, Miklós Esterházy qui, par sa position de palatin et de mécène, se devait d'assister aux spectacles du lycée jésuite de Nagyszombat pour y distribuer les primes. Plus tard, lorsqu'il fut lui-même lycéen à Nagyszombat, Pál Esterházy joua dans sept rôles⁶¹. Dès l'âge de dix-neuf ans, il était non seulement déjà un spectateur régulier des spectacles de théâtre scolaires de Nagyszombat, Pozsony et Sopron, mais était aussi souvent invité au théâtre de Vienne. Sa première apparition comme mécène date de 1664, lorsqu'il « prêta » ses musiciens pour les représentations du lycée jésuite de Sopron, comme l'avait fait son père en 1640. Toutefois, il ne se contenta pas de pratiquer un mécénat occasionnel, mais créa des fondations à Nagyszombat en 1675 et à Sopron en 1677, afin de régler à long terme les modalités concernant la remise des primes, la remise des prix d'excellence en littérature et la publication des programmes des spectacles. Le montant du capital de ces fondations s'élevait à mille florins. Grâce aux intérêts annuels que ce capital rapportait, jusqu'à la dissolution de l'ordre des Jésuites en 1773, quelque trente ou quarante élèves purent recevoir une prime en argent comptant ou des prix en livres. La remise des prix faisait partie du spectacle voire même était très souvent intégrée à la pièce elle-même : dans le prologue ou dans l'épilogue, le Génie du mécène montait sur scène pour faire l'éloge du mécène ou, après la mort d'Esterházy, l'éloge de la famille. Précisons que le comte Esterházy n'a jamais remis les prix personnellement, bien qu'il était présent aux spectacles chaque fois qu'il le pouvait. Dans les spectacles soutenus par les fondations, aucune orientation particulière n'apparaît dans le choix des sujets des pièces, le répertoire ne diffère en rien de l'ordinaire⁶². C'est uniquement après la mort d'Esterházy que fut mis en scène un drame historique (*Primus Esztoras*, œuvre de Gábor Jób S. J.), qui portait justement sur les origines de la famille Esterházy.⁶³ Les dons occasionnels subsistaient toujours et venaient s'ajouter au soutien donné par la fondation. En 1689, Esterházy fit don à l'école de Nagyszombat d'une réserve de costumes d'une valeur de cent pièces d'or ; en 1692, d'un équipement scénique d'une valeur de mille florins hongrois ; et en 1696, de costumes vénétiens de grande valeur. Qui plus est, il octroya deux mille florins hongrois pour la reconstruction de la salle de spectacles,

⁵⁹ ÉVA KNAPP-GÁBOR TÜSKÉS, *Esterházy Pál és az iskolai színházasz = Az iskolai színházasz és a népi dramatikuskor hagyományok*. éd. par István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Debrecen, 1993. p. 22.

⁶⁰ *Az Esterházy család és a magyarországi művelődés*, éd. par ÉVA KNAPP- GÁBOR TÜSKÉS, MTA BTK, Bp. 2013.

⁶¹ STAUD I., *ibid.* pp. 98-104.

⁶² KNAPP-TÜSKÉS, 1993 : 29 et seq.

⁶³ NORBERT MEDGYESY S., „Esterházyanorum munificentia premijs” = Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás. *Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*, red. Pál Ács, Budapest, reciti, 2015. pp. 477-494.

appelée dorénavant *Theatrum Academicum*⁶⁴. Le mécénat continua d'être pratiqué par les successeurs de Pál Esterházy⁶⁵, en particulier par Pál Antal Esterházy et Miklós Esterházy, surnommé « Splendide » par ses contemporains. Ce dernier fit fonctionner dans son château le plus important théâtre de château de Hongrie du XVIII^e siècle. Par rapport au mécénat occasionnel, c'était toujours un sacrifice financier substantiel de la part des familles aristocratiques d'entretenir leur propre théâtre de château, mais le prestige social en était aussi plus grand car les représentations se faisaient, pour une part, à l'occasion de visites royales ou gouvernementales.

Seules les familles aristocratiques les plus riches telles les Pálffy, les Erdődy, les Patachich et les Grassalkovich, pouvaient se permettre d'avoir un théâtre de château. Cela était, certes, un instrument important pour soutenir la culture, mais servait donc aussi à indiquer le niveau de fortune et l'autorité de la famille⁶⁶. Bien qu'il s'agissait là de théâtres privés, les recherches les plus récentes montrent que leur impact sur la société fut bien plus grand que nous ne le supposions jusqu'à présent. Les portes des théâtres de château étaient ouvertes à la noblesse locale voire même, comme le théâtre du comte Erdődy à Pozsony aux bourgeois des villes ; il est vrai que seules les personnes invitées pouvaient assister aux représentations.

Une couche sociale plus large encore était concernée par un type particulier de mécénat venant d'aristocrates et de leurs héritiers qui faisaient don de leurs équipements scéniques aux jeunes compagnies professionnelles hongroises. C'est ce qui se produisit dans le cas du théâtre de Tótmegyer. En 1803, après avoir vainement essayé de le vendre, la veuve du comte József Károlyi offrit à la compagnie de Debrecen, l'équipement scénique de son théâtre qui comprenait plusieurs centaines d'articles, avec comme condition qu'il ne soit jamais transporté hors de la ville⁶⁷. L'équipement scénique d'un autre théâtre, appartenant aux Károlyi, celui de leur château de Nagykároly, fut aussi offert en 1814 à une compagnie de théâtre professionnelle, celle de Nagyvárád. Les comtes Dénes et József Bánffy offrirent le décor de leur théâtre privé à la troupe de János Kótsi Patkó du théâtre de Marosvásárhely⁶⁸. Une autre forme particulière de mécénat était aussi présente lorsque, par exemple, la comtesse Rhédei, épouse de Mihály Rhédei, céda à titre gratuit pendant un an la grande salle de son palais à la compagnie de théâtre professionnelle de Kolozsvár. De plus, les bourgeois et les nobles offraient souvent à la compagnie les costumes qu'ils avaient portés à l'occasion de bals masqués. Toujours à Kolozsvár, le comte János Mikes parraina le

⁶⁴ KNAPP-TÜSKÉS, 1993, p. 24.

⁶⁵ Eux aussi participèrent au théâtre du lycée jésuite de Sopron : ses fils Mihály Esterházy en 1682, István et Sándor Esterházy en 1708, son arrière-petit-fils, Miklós Esterházy en 1751. KNAPP-TÜSKÉS *ibid.* p. 23.

⁶⁶ Certes, il y avait des différences dans les frais : employer une compagnie, un orchestre, un chef d'orchestre permanents et faire construire un bâtiment de théâtre étaient beaucoup plus coûteux qu'inviter des compagnies professionnelles allemandes aux représentations données dans la salle de cérémonie du château et payer tous les frais. Dans le premier cas, les Esterházy et les Grassalkovich sont de bons exemples ; dans le deuxième cas, les Ráday.

⁶⁷ *Magyar Színháztörténet*, p. 32.

⁶⁸ *Magyar Színháztörténet*, p. 84.

théâtre professionnel en donnant de l'argent pour vingt-cinq symphonies et autres « pièces musicales utiles »⁶⁹. Les aristocrates calvinistes prenaient part activement au mécénat, en particulier les familles Teleki, Bethlen et Ráday. En 1667, le comte Mihály Teleki fit publier gracieusement la pièce d'István Eszéki⁷⁰. C'est aussi grâce à l'aide de trois jeunes élèves nobles que les activités de théâtre scolaire purent reprendre à Marosvásárhely. Les jeunes comtes Imre Bethlen, Sándor Bethlen et Lajos Teleki offrirent six pièces d'or contribuant ainsi à combler les dépenses du spectacle du 29 juin 1792⁷¹.

Dans le mécénat aristocratique de la fin du XVIII^e siècle, le baron Miklós Wesselényi (1750-1809) joua un rôle particulièrement important. Lorsqu'en 1797, la compagnie théâtrale hongroise de Transylvanie fit faillite, il paya les dettes qui s'élevaient à cinq mille florins hongrois, faisant ainsi du théâtre son entreprise privée. Cependant, il ne faut pas considérer cette action comme une création d'entreprise à but lucratif, mais beaucoup plus comme une forme cachée de mécénat, car jusqu'à sa mort en 1807, le baron dépensa encore deux mille florins hongrois pour la gestion de la compagnie. La situation était cependant paradoxale : même si le règlement était libre de préjugés, l'administration interne professionnelle voire spécialisée, même si le directeur ne touchait pas un salaire mensuel fixe, mais une somme correspondant à 7% de la recette, la compagnie restait entièrement dépendante de son propriétaire, Wesselényi. Deux fois par an, les membres de la compagnie étaient obligés d'aller à Zsibó, dans le château ou dans la réserve de chasse (qui faisait alors office de théâtre de château) pour y présenter des spectacles de théâtre car c'était lors de ces occasions que les contrats étaient conclus et que la compagnie devait rendre compte de l'argent. Cependant, Wesselényi avait bien vu que la grande époque du mécénat individuel était révolue : « *sans l'influence, l'assistance ou le parrainage du comitat ou d'autres institutions publiques, une compagnie de théâtre ne peut pas exister* », écrit-il⁷². Il comprit aussi que le public d'une seule ville ne suffisait pas à financer les acteurs ; qui plus est, à la saison estivale tous les spectateurs réguliers déménageaient à la campagne, si bien que sa troupe, entre 1798 et 1808, donnait aussi des représentations occasionnelles à la campagne.

C'est dans les villes germanophones que nous pouvons découvrir les premières traces d'un mécénat municipal ou bourgeois plus large. Dès le premier tiers du XV^e siècle, grâce au soutien du magistrat, à Bártfa, Pozsony et Sopron, des représentations théâtrales étaient données avec la participation des élèves, des artisans des guildes ou, éventuellement, des compagnies religieuses. Au XVI^e siècle, les représentations théâtrales des écoles protestantes étaient publiques et jouaient un rôle important dans la vie culturelle et parmi les possibilités de divertissements des villes. C'est pourquoi la municipalité, qui mettait déjà souvent des salles à la disposition des troupes, consacrait aussi de l'argent au théâtre scolaire. Dans les documents comptables de Bártfa, nous pouvons voir que le magistrat, entre 1553 et 1648, donna pour chaque repré-

⁶⁹ *Magyar Színháztörténet*, p. 87, p. 84.

⁷⁰ « *Rythmusokkal való szent beszélgetés* », VARGA, 1988, *idem*. p. 459.

⁷¹ VARGA 1988, *idem*. p. 450.

⁷² *Magyar Színháztörténet*, p. 101.

sensation théâtrale, entre un florin et trois florins hongrois, soit au chantre, soit au recteur de l'école, soit directement aux élèves⁷³. La somme était la même à Beszterce, Kassa et Körmöcbánya, et même dans les villes saxonnes de Transylvanie : les élèves acteurs touchèrent deux florins en 1542 à Brassó et trois florins en 1621 à Segesvár. Cette contribution fut si bien adoptée qu'on l'intégra même dans le salaire des maîtres d'école : la municipalité conclut un contrat avec le recteur de l'école de Selmecebánya, prévoyant que sa rémunération hebdomadaire de trois florins serait majorée d'une prime ou *Comoediengeld* de six florins hongrois pour chaque représentation⁷⁴. Il arriva plusieurs fois que l'argent prévu pour le spectacle prenne la forme d'une contribution en nature. En 1643, à Besztercebánya, les acteurs de la comédie reçurent quatre litrons de vin ; en 1669, à Körmöcbánya, le recteur reçut onze litrons de vin d'une valeur d'un florin et quarante-trois kreutzers. En 1701, à Sopron, on offrit aux élèves un seau de vin d'une valeur de trois florins et trois kreutzers⁷⁵. La même coutume subsista dans les écoles catholiques : la municipalité de Körmöcbánya assigna trente florins au proviseur du lycée franciscain de la ville, fondé au milieu du XVIII^e siècle, pour rémunérer les acteurs et les musiciens⁷⁶. Le fait que les musiciens de la ville jouaient à l'occasion des spectacles scolaires ou que la municipalité payait leur rémunération était une pratique courante ailleurs aussi, comme par exemple à Sopron, où, entre 1647 et 1658, la ville paya également les charpentiers qui montèrent la scène et le peintre qui créa le décor⁷⁷. Une autre forme de mécénat urbain consistait à prendre en charge les frais de publication du texte des pièces : ainsi, c'est « grâce à la divine contribution financière de la ville de Jászapáti » que Máté Juhász eut la possibilité de faire publier son jeu de la Passion, écrit en 1761⁷⁸. Le mécénat urbain survécut à la disparition du théâtre scolaire, mais fonctionna par la suite sous d'autres conditions. Au début du XIX^e siècle, les villes de Szeged, Kecskemét et Nagykovács soutenaient les compagnies hongroises de théâtre professionnel en assurant gratuitement aux acteurs voyage, hébergement et un espace pour jouer⁷⁹.

Certes, dès son apparition, le mécénat était aussi pratiqué par les bourgeois des villes de manière individuelle. À Eperjes (aujourd'hui Prešov, Slovaquie), dans les années 1660, les parrains du pensionnat financèrent les spectacles ; en 1721, à Nagypalugya (aujourd'hui Paludza, Slovaquie), à la demande de György Buchholtz, recteur de l'école protestante luthérienne, un marchand nommé Fischer fit don de peintures pour contribuer aux frais du spectacle ; en 1810, certains citoyens bourgeois de Debrecen offrirent un cadeau de Nouvel An, un décor et l'hébergement gratuit à la compagnie hongroise de Transylvanie qui était en tournée dans la ville, ce qui montre bien que, même si la plupart des abonnés aux loges étaient toujours des nobles propriétaires fonciers, le rôle du public bourgeois augmentait sensiblement au début du

⁷³ VARGA 1988, *ibid.* p. 50.

⁷⁴ *Ibid.* p. 303.

⁷⁵ *Ibid.* p. 75, p. 203 et p. 320.

⁷⁶ KILLIÁN-PINTÉR-VARGA, *ibid.* p. 82.

⁷⁷ VARGA 1988, *ibid.* p. 320 *et seq.*

⁷⁸ KILLIÁN-PINTÉR-VARGA, *ibid.* pp. 149-150.

⁷⁹ *Magyar Színháztörténet*, p. 103.

XIX^e siècle. Revenons à György Buchholtz (1688-1737) car, en nous basant sur son journal intime tenu en latin pendant des décennies, il est possible de reconstituer entièrement comment se passaient certaines représentations théâtrales dans l'école protestante luthérienne⁸⁰ : Buchholtz calcule, après coup, en fonction des recettes, l'argent à donner à l'un de ses collègues enseignant, au peintre, aux menuisiers et aux élèves acteurs. Il semble que ces recettes provenaient de dons de spectateurs et qu'il n'y avait pas de prix fixé à l'avance pour le billet d'entrée. En 1724, les recettes d'une première journée de spectacle concernant une pièce à sujet biblique fut de trente-neuf florins du Rhin et soixante-quatre deniers. À la demande du conseil municipal de Késmárk, on refit une représentation et le deuxième jour les recettes s'élevèrent à dix-sept florins vingt-six deniers. Buchholtz reçut une pièce d'or de la municipalité pour son travail. Après avoir déduit les dépenses du montant des recettes, il donna deux florins du Rhin et demi à ses élèves, qui se plainquirent de la faible somme considérant qu'ils méritaient plus, vu qu'ils avaient également dû danser. Trois des élèves rebelles furent incarcérés, les autres, après avoir demandé pardon au professeur, furent grâciés. En 1730, il fallut jouer aussi deux fois une pièce sur Joseph, et les recettes s'élevèrent à trente florins du Rhin. Au lendemain du spectacle, il fit ses comptes et envoya cinq florins à l'enseignant-assistant ou *conrector* et dix florins au peintre⁸¹.

On pouvait aussi compter sur les dons des spectateurs. Nous pouvons lire dans l'épilogue de la pièce *Comoedia generalis de conflictu turcorum et hungarorum* de la fin du XVII^e siècle : « Près de la porte une table vous verrez / Sur laquelle une boîte est déposée / Sur son couvercle un petit trou y fut fait / Mettez-y pour nous des pièces si vous en avez préparées »⁸². À Csíksomlyó, la majeure partie des dépenses des représentations théâtrales était couverte par les dons du public⁸³. En 1792, lors du spectacle des élèves du pensionnat bénédictin de Komárom, « le paiement dépend de la libre volonté de chacun », peut-on lire dans le journal *Magyar Hírmondó*⁸⁴. À Marosvásárhely, « à la fin du spectacle, à la porte du pensionnat, deux personnes tenaient des assiettes dans lesquelles les spectateurs jetèrent beaucoup d'argent ; quelque trente florins furent ainsi recueillis », écrit l'un des acteurs, Sámuel Fogarasi⁸⁵. Il s'agit ici du même spectacle datant de 1792, auquel j'ai fait référence plus haut à propos du mécénat aristocratique. Comme de surcroît certains acteurs reçurent leurs costumes de la municipalité, nous pouvons donc voir la diversité des moyens employés pour couvrir les dépenses d'un spectacle. En ce même endroit, en 1775, on joua une pièce où le geste de recueillir les dons était intégré dans l'écriture dramatique. Ce n'était ni avant ni après le spectacle, mais à la fin du premier acte qu'un des personnages, un « captif de Troie simple d'esprit » faisait le tour de la

⁸⁰ Judit BOGÁR, *Egy késmárki polihisztor élete és munkái – feljegyzéseinek tükrében*, Ifj. Buchholtz György naplója (1709-1737) PPKE Thèse de doctorat, 2010. <http://mek.oszk.hu/08200/08277/08277.pdf>

⁸¹ Imre VARGA, *Buchholtz György és az iskolai színjátszás*. ItK, 1989. p. 222 et seq.

⁸² István KILIÁN, *A minorita színjáték a XVIII. században*. Budapest, 1992. p. 111.

⁸³ „...frontispicium compaxtum est... partim sumptibus congregationis, majori ex parte ex oblatiis ratione Comediae”. *Annales Almae Sodalitatis 1751-1751*. Cité par ALSZEGHY-SZLÁVIK, *ibid.* p. 14.

⁸⁴ KILIÁN-PINTÉR-VARGA, *ibid.* p. 27.

⁸⁵ VARGA 1988. *ibid.* p. 450.

salle en demandant de l'argent pour guérir sa blessure⁸⁶. Il est à remarquer qu'aucune trace de prix d'entrée fixé à l'avance n'est visible ni pour les représentations scolaires, ni pour celles des séminaristes, pourtant, sans cela, toute recette ne pouvait qu'être éventuelle.

Dans les deux dernières décennies du XVIII^e siècle, la question du mécénat finit par devenir une problématique brûlante dans tous les domaines de la culture. Faute d'une bourgeoisie solvable et forte – alors qu'un mécénat bourgeois conviendrait mieux à l'époque – le mécénat féodal et aristocratique subsista, mettant l'artiste dans une position de dépendance extrême. Même en faisant financer le théâtre, la publication des livres et des journaux à des cercles sociaux plus larges, le système d'abonnement en lui-même ainsi que les prix des billets d'entrée n'arrivaient pas à rentabiliser les spectacles. En 1790, lorsque la première compagnie hongroise de László Kelemen commença à fonctionner à Pest, elle devait s'intégrer à une structure fonctionnant depuis des décennies comme une entreprise bourgeoise.⁸⁷ Les directeurs des compagnies allemandes étaient eux-mêmes de petits rentiers responsables sur leurs biens personnels, du fonctionnement de la troupe. La principale source de recettes provenait des abonnements. Le montant des recettes était donc prévisible mais ne permettait pas d'assurer un bénéfice et les directeurs de théâtre complétaient leurs recettes par les droits d'abonnement aux divertissements en ville (bals, concerts, combats d'animaux). Depuis Marie-Thérèse, ils payaient des taxes en fonction de leurs activités et après un certain nombre de spectacles, ils étaient obligés de donner des représentations de bienfaisance. Cependant, la troupe de Kelemen établit en vain un système de tarifs très différenciés (un billet de loge coûtait quarante fois plus qu'un billet de galerie valant 10 kreutzers), la plupart des billets vendus restaient les moins chers et le public bourgeois de langue hongroise, qui aurait pu se permettre d'acheter des abonnements, faisait défaut. La participation aux spectacles était à peu près de vingt pour cent⁸⁸. La situation était identique pour la compagnie hongroise de Transylvanie fondée en 1792. Les tarifs étaient les mêmes qu'à Pest, puis au bout d'un an on baissa les prix et les recettes provenant de la vente de billets ne couvraient plus qu'un tiers des prévisions. Jusqu'en 1797, la compagnie put éviter la faillite seulement parce qu'en plus des recettes des billets, soixante pour cent des fonds provenaient de dons et de prêts⁸⁹. Il fut très vite évident que les compagnies de théâtres étaient incapables de s'autofinancer. Elles ne pouvaient pas compter sur l'aide royale. En effet, bien que Joseph II fût très au courant des affaires théâtrales, il n'octroyait aucun sou-

⁸⁶ *Protestáns iskoladrámák*. (Édition établie par VARGA Imre) Budapest, 1989. I. p. 632. « Hélas ! elle me fait du mal, ne guérit point, que fais-je ? / Tiens ! que de messieurs sont là ! Je m'adresserai à eux. / Je demanderai de l'argent d'eux pour en acheter du remède / que j'y répandrai peu à peu de l'extérieur. » « De jaj, még is tsak fáj, nem gyógyul, mit tégyek? /Né be sok Úr van ot, tsak hozzájok mégyek./Pénzt kérek tőllek, hogy Urusságot végyek, / Melyből aprodonként kívül rája kennyek. »

⁸⁷ Voir: *Deutsche Theater in Pest und Ofen, 1770-1850*, normativer Titelkatalog und Dokumentation hrsg. Von Hedvig BELITSKA-SCHOLTZ und Olga SOMORJAI, unter Mitarbeit von Elisabeth BERCELI und Ilona PAVERCSIK, Bp. Argumentum kiadó, 1995.

⁸⁸ *Magyar Színháztörténet*, p. 60 et seq.

⁸⁹ *Magyar Színháztörténet*, p. 89.

tien officiel gouvernemental, pas même au *Burgtheater* de Vienne, qu'il affectionnait particulièrement et qu'il soutenait uniquement par un abonnement de loge d'un prix élevé. C'est d'ailleurs aussi ce que faisaient le palatin à Pest et le gouverneur de Transylvanie à Kolozsvár. Les hauts fonctionnaires achetaient des abonnements de loges à un prix supérieur à leur valeur réelle, comme le firent par exemple à Pest, en 1793, József Ürményi, *personalis regiae* ou représentant royal, Károly Zichy, magistrat, ou encore les gouverneurs du Conseil. Vu l'importance des sommes payées, il s'agissait plutôt ici d'une forme de mécénat qu'un véritable abonnement, mais ceci ne pouvait toutefois suppléer au manque de fonds nécessaires au fonctionnement quotidien. De plus, comme l'argent pour l'entretien du théâtre ne provenait pas du public nombreux qui s'abonnait au tarif le plus bas mais plutôt de quelques aristocrates abonnés aux loges, le répertoire devait correspondre aux goûts de ces derniers, habitués des théâtres viennois. Il fallait donc mettre en scène des opéras et des comédies musicales extrêmement coûteuses au lieu de pièces de théâtre qui auraient pu attirer un public plus nombreux.

En attendant que les compagnies de théâtres hongroises puissent elles-mêmes subvenir à leurs propres besoins, les contemporains voyaient comme seule solution celle d'un mécénat national pratiqué de manière collégiale. À l'époque, la préservation du théâtre professionnel de langue hongroise devenant une question politique et le théâtre une affaire nationale, c'est la noblesse hongroise et les comitats qui prirent à leur charge le mécénat.

Il avait déjà pu arriver que les frais d'un spectacle scolaire aient été pris en charge par le conseil du comitat comme par exemple à Trencsén, en 1724, pour les Jésuites⁹⁰, mais il s'agissait dorénavant de résoudre à long terme le problème du financement du théâtre hongrois. En 1792 et 1793, pour les spectacles de Pest, six comitats achetèrent des abonnements aux loges au prix emblématique de cinquante pièces d'or par comitat ; de 1792 à 1796, quatorze comitats et le département de Jászku accumulèrent ainsi une somme correspondant à une subvention de 3149 florins 12 kreutzers, et envoyèrent même des bulletins de souscription aux fonctionnaires du comitat et aux mécènes nobles, qui finirent ainsi par payer trente pièces d'or pour un abonnement à une loge. Toutefois, on ne réussit à collecter qu'une partie des quatre cent mille florins prévus. En revanche, comme le souligne Ferenc Kerényi, cette pratique put se développer parmi des personnes qui, ne résidant pas à Pest, ne pouvaient se rendre aux spectacles de la capitale, mais qui considéraient le mécénat comme un acte de patriotisme et non comme un geste destiné à satisfaire leurs propres besoins culturels. Parmi les comitats, Pest était le plus actif. Non seulement c'était le comitat le plus généreux avec des dons s'élevant à 428 florins, mais la ville de Pest donnait aussi des aides en nature : un bureau dans le bâtiment du conseil du comitat fut mis à disposition de la troupe, qui bénéficia par ailleurs de la gratuité du voyage jusqu'aux frontières du comitat etc...⁹¹ En Transylvanie, on tenta de résoudre le problème du théâtre

⁹⁰ STAUD II. pp. 281 et 282.

⁹¹ *Magyar Színháztörténet*, pp. 78-82.

hongrois au niveau parlementaire: en 1792, on vota pour 770 florins de dons à la compagnie de Kolozsvár (dont quatre cents furent versés par le gouverneur); en 1794 et 1795, le solde budgétaire étant créditeur, les 548 florins 30 kreutzers restants furent attribués au théâtre. Avec les fonds occasionnels ainsi reçus, on prévoyait de créer une bibliothèque et une réserve de décors et de costumes, puis de gérer le théâtre à partir des recettes journalières. Avec les trente mille florins prévus, on décida de monter une compagnie comprenant dix acteurs et quatre acteurs assistants, mais là encore on ne réussit à collecter que 1636 florins de dons et une offre de 429 florins par an. Les projets avaient beau être très bien préparés, pour les deux compagnies, les recettes des billets restaient inférieures aux prévisions et les déficits budgétaires ne pouvaient être comblés que par de nouveaux dons et des prêts. Finalement, le développement du mécénat collégial montra que le théâtre était devenu une cause importante à tous les niveaux de la société. Cependant, cette forme de mécénat ne pouvait porter remède aux problèmes de fond et ne fut qu'une solution temporaire et intermédiaire entre le mécénat de type féodal, pratiqué au niveau pontifical et aristocratique, et un théâtre vu comme une entreprise bourgeoise. Alors que ces formes de mécénat perdurèrent, au lieu des théâtres permanents, ce furent les théâtres ambulants qui se développèrent pendant des décennies, soutenus par le public de plusieurs villes et communes.

Le théâtre jésuite dans le Royaume de Hongrie



Le rôle social et historique que joua le théâtre aux XVII^e et XVIII^e siècles dans les écoles en Hongrie fut beaucoup plus important que dans les autres pays européens. À la différence de la situation en France ou en Allemagne, la scène scolaire représentait en Hongrie l'unique forme de théâtre existante. En effet, il n'y avait pas de troupes de comédiens professionnels dans le pays et, du fait de la situation politique, de l'état de guerre permanent et du danger turc, les troupes ambulantes étrangères évitaient de venir en Hongrie. L'année 1526 fut un tournant dramatique dans l'histoire hongroise qui aboutit à la division du pays en trois parties : la principauté de Transylvanie, qui restera indépendante jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le territoire occupé par les Turcs, et le royaume de Hongrie, relevant de l'empire des Habsbourg. La domination turque sur les territoires médians du pays ne prit fin qu'au début du XVIII^e siècle, paralysant le développement de la bourgeoisie ainsi que la vie économique et culturelle. Dans ces conditions, le théâtre scolaire assumait une tâche primordiale : pendant deux cents ans, il fut le seul moyen de diffusion de la culture théâtrale et, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il prépara la naissance du théâtre professionnel de langue hongroise dont les débuts remontent à l'année 1790⁹². Ce furent les représentations scolaires qui formèrent le public du théâtre professionnel dont les premiers auteurs n'étaient autres que des professeurs de poésie et de rhétorique issus des établissements scolaires. C'est aussi sur les scènes scolaires que débutèrent les comédiens qui allaient constituer les troupes professionnelles.

Le principal promoteur du théâtre scolaire, l'ordre des Jésuites,⁹³ organisa plusieurs milliers de représentations en Hongrie, représentations qui permirent à des di-

⁹² Des troupes de comédiens professionnels de langue allemande s'étaient déjà constituées auparavant sans que le théâtre scolaire y ait joué un rôle tant soit peu important. *Magyar színháztörténet 1790-1873*, ed. Ferenc KERÉNYI, Bp., Akadémiai, 1990. pp. 35-43. Katalin CZIBULA, *Die sprachliche Charakterisierung in der ungarischen Theaterkunst im 18. Jahrhundert*, in: *Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn/Burgenland*, Hg. Wynfried KRIEGLEDER, Andrea SEIDLER, Bremen, 2004. (Presse und Geschichte. Neue Beiträge. Band 11. Hrg. Holger BÖNING, Michael NAGEL und Johann WEBER) pp. 123-134.

⁹³ Nigel GRIFFIN, *Jesuit drama guide to the literature = I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale*, a cura di M. CHIABO' e F. DOGLIO, Rome, 1995., pp. 465-496., László SZILAS S. J., *Schule, bildung, theater*, Archivum Historicum Societatis Iesu, 1992. vol. LXI. pp. 211-234.

zaines de milliers de spectateurs de s'initier à l'art du théâtre. Ce n'est que récemment, à vrai dire, que l'on a commencé à apprécier le théâtre des Jésuites à sa juste valeur.

À l'origine, le théâtre pratiqué dans les écoles était destiné à inoculer des préceptes moraux⁹⁴ aux élèves et au public. En leur apprenant à se comporter et à articuler convenablement sur scène, on les préparait du même coup à leurs futures fonctions publiques. Les soirées théâtrales avaient l'avantage de raffermir les rapports entre l'école et les parents et de gagner les faveurs de nouveaux mécènes. Qui plus est, les Jésuites voyaient bien que les spectacles de théâtre constituaient une arme puissante contre la Réforme⁹⁵. Aussi commencèrent-ils dès les années 1570 à organiser des représentations dans les écoles, tandis que la *Ratio Studiorum*⁹⁶ émise en 1586 et contenant les règles à observer dans l'enseignement, précisait les conditions auxquelles devaient répondre les pièces représentées. Les prescriptions étaient que les pièces devaient avoir un sujet religieux et être écrites en latin. Elles devaient aussi être préalablement soumises à l'approbation des supérieurs. Il était interdit d'y insérer des interludes en langue vulgaire. Les représentations ne devaient pas être organisées à l'église. Les auteurs ne devaient prévoir ni de rôle ni de figurants féminins, mais les règles furent transgressées dès le début⁹⁷.

Comme l'ordre attribuait une grande importance à l'enseignement secondaire, et qu'un grand nombre de pièces d'un bon niveau furent représentées chaque année dès le début du XVII^e siècle dans ses écoles, le théâtre des Jésuites dépassa en proportions et en importance celui des autres ordres catholiques ainsi que celui des protestants.

Cela vaut également pour le royaume de Hongrie où, au moment même de son établissement en 1561, l'ordre fonda une école secondaire et réussit petit à petit à mettre la main sur la majorité des écoles secondaires puis sur la totalité de l'enseignement supérieur.

Au cours des quelque 200 ans de leur existence en Hongrie, les Jésuites organisèrent dans leurs 44 pensionnats et autres institutions pédagogiques (pensionnats pour jeunes nobles, écoles pour séminaristes) sept à huit mille représentations⁹⁸. Si

⁹⁴ Júlia DEMETER, *Didactics and Entertainment on 18th Century Hungarian Stage*, Academic Exchange Quarterly, 2003/Summer, pp.184–188.

⁹⁵ 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, Éditions Desjonquères, 2001. pp. 40-51.

⁹⁶ *Ratio atque Institutio Studiarum Societatis Jesu*, Roma, 1586, 1599. <https://archive.org/details/ratioatqueinstitut01jesu>

⁹⁷ Griffin, NIGEL, *Plautus castigatus: Róma, Portugália és a jezsuita drámaszövegek= Barokk színház - barokk dráma*, (réd. PINTÉR Márta Zsuzsanna) Debrecen, 1997. Ethnica, pp. 44-49.

⁹⁸ Géza STAUD, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561-1773. Fontes ludorum sceniorum in scholis S. J. Hungariae I-III*. [Sources documentaires des représentations scolaires en Hongrie. Vols I-III. I. Collèges de Jésuites] Budapest, MTAK, 1984-1988. Les données du présent article sont empruntées à cet ouvrage. Les 3 volumes tiennent compte de toutes les données (5566) relatives aux spectacles montés dans les écoles jésuites du Royaume de Hongrie et consignées dans l'*Historia Domus* et

l'on compare ce chiffre aux quelques 700 représentations données dans les écoles calvinistes, luthériennes et unitariennes⁹⁹ et aux quelques 3000 dans d'autres écoles catholiques¹⁰⁰, on mesure l'importance du rôle des Jésuites. Rien n'indique mieux la popularité des pièces jouées par les Jésuites que le simple fait qu'elles furent reprises dans d'autres écoles comme par exemple chez les Franciscains conventuels, chez les Franciscains observants, chez les Piaristes, ce qui signifie qu'elles touchèrent un public très large. Tantôt elles étaient reprises telles quelles, tantôt elles servaient de modèle aux professeurs de poétique et de rhétorique qui faisaient du théâtre avec leurs élèves dans les établissements scolaires.

I. Données relatives aux représentations

La première mention d'une représentation théâtrale organisée par les Jésuites date de 1581 et provient de Kolozsvár en Transylvanie¹⁰¹. Il est plus difficile de préciser la date de la dernière représentation, car même après l'abolition de l'ordre en 1773 et jusqu'à la fin du siècle, les anciens professeurs jésuites écrivirent et mirent en scène des pièces pour les écoles¹⁰². Sur les 7 à 8 000 représentations qui eurent lieu, seules 5566 soit 70% d'entre elles nous sont connues vu la disparition de certaines sources. Cependant, les données relatives à 44 écoles représentent déjà une quantité considérable d'informations¹⁰³.

En 1773, il y avait sur le territoire hongrois de la province jésuite austro-hongroise 41 écoles secondaires, le nombre des élèves s'élevait à 8105, celui des enseignants à 208¹⁰⁴. Dix lycées comportaient six ans de scolarité, 20 autres avaient une scolarité sur 5 ans et fonctionnaient avec 3 enseignants, enfin 11 lycées ne comportaient que 3 années d'études et avaient seulement un ou deux enseignants. Trois lycées de l'ordre n'existèrent que pendant un court laps de temps et disparurent avant 1773. Si brève qu'ait été leur existence dans chacun d'entre eux, des représentations scolaires furent organisées. Sur les 44 lycées, il n'y en a qu'un seul pour lequel nous n'avons retrouvé aucune donnée touchant à des représentations théâtrales, mais cela ne signifie pas

les *Litterae Annuae* de Vienne et de Rome. Géza STAUD, *Resumé*, (en français) I. pp. 70-77.

⁹⁹ Imre VARGA, *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma. Fontes ludorum sceniorum in scholis protestantium in Hungaria*, [Sources et biographie du théâtre scolaire protestant en Hongrie II. Collèges protestants] Budapest, MTA, 1988.

¹⁰⁰ István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Imre VARGA, *A magyarországi katolikus iskolai színjátszás forrásai és irodalma Fontes ludorum sceniorum in scholis institutisque catholicis Hungariae*, Budapest, Argumentum, 1992., István KILIÁN, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma, Fontes ludorum sceniorum in gymnasiis collegisque piarum Hungariae* Budapest, Argumentum, 1994.

¹⁰¹ STAUD, I. p. 240.

¹⁰² Par ex. STAUD, II. p. 108.

¹⁰³ István KILIÁN, *A piarista dráma és színjáték a XVII-XVIII. században*, Bp., Universitas, 2002. pp. 37-43.

¹⁰⁴ Ladislaus SZILAS S. J., *Die österreichische Jesuitenprovinz im Jahre 1773. Eine historisch-statistische Untersuchung* Archivum Historicum Societatis Iesu, (47) 1978. pp. 297-347.

pour autant qu'il n'y en ait pas eu¹⁰⁵. La régularité des activités théâtrales et le niveau des représentations dépendaient certainement de l'importance du lycée. La majorité des représentations eut lieu à Nagyszombat, où entre 1617 et 1771 les quelque 450 élèves jouèrent plus de 500 fois¹⁰⁶. Bien que le lycée, fondé en 1561, ne fonctionnât que pendant six ans et ne rouvrit ses portes qu'en 1614, il devint très vite l'établissement secondaire le plus important de l'ordre en Hongrie. Péter Pázmány, archevêque d'Esztergom, fonda dans la ville un pensionnat pour jeunes nobles, et en 1635 il y inaugura l'université jésuite. Grâce à une forte concentration de forces matérielles et intellectuelles avec des enseignants particulièrement bien formés, grâce aussi à un arrière-plan institutionnel très favorable puisque l'université possédait une riche bibliothèque et une imprimerie, le lycée de Nagyszombat assumait un rôle phare et son activité théâtrale servait de modèle aux autres écoles de l'ordre. Non moins élevé était le niveau du lycée de Pozsony : il eut de célèbres professeurs et l'effectif des élèves égalait voire même dépassait parfois celui de Nagyszombat comme en 1773 où il comptait 587 élèves. On y fit régulièrement du théâtre de 1628 à 1773 : en 1750, par exemple, il y eut sept représentations ; en 1688, au cours du seul mois de juin, quatre classes participèrent à quatre spectacles¹⁰⁷.

On possède beaucoup de données sur Kolozsvár¹⁰⁸, Sopron, Buda et Kassa¹⁰⁹, les villes les plus développées du pays, dont les lycées avaient chacun six professeurs et pouvaient recevoir 3 à 400 élèves. Au lycée de Trencsén, il n'y avait que trois professeurs et 180 à 200 élèves, néanmoins en 120 ans, on y organisa près de 300 représentations. Ces chiffres remarquablement élevés s'expliquent par le fait que le lycée était flanqué d'un pensionnat pour jeunes nobles et qu'il était donc largement doté de moyens matériels grâce à des mécènes issus de la haute noblesse, comme l'archevêque de Kalocsa, par exemple.

Quand un lycée n'avait qu'un ou deux professeurs et ne disposait que de peu d'argent, les activités théâtrales étaient bien entendu plus modestes : ni l'énergie des

¹⁰⁵ Selon Géza Staud l'école de Brassó (Kronstadt) était confrontée à beaucoup de difficultés et n'avait que peu d'élèves dans la Transylvanie protestante. C'est ce qui explique qu'elle ne pouvait pas organiser de jeux scéniques.

¹⁰⁶ István KILIÁN, *A nagyszombati jezsuita iskolaszínház szcenikája, = A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig*, réd. SZILÁGYI Csaba, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2006 (Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti konferenciák, 2), pp. 443–457.

¹⁰⁷ STAUD, I. pp. 378–380., STAUD, I. pp. 430–431. István KILIÁN, *Neue Daten über die Schauspielpraxis der Jesuiten in Bratislava, = Aurora Musas nutrit: Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas in 16.–18. Jahrhundert*, (*Acta conventus Bratislavae*, 26.–29. Septembris 2007), Red. Ladislav KAČIČ, Svorad ZAVARSKÝ, Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV–Teologická fakulta Trnavskej university, 2008. pp. 145–154.

¹⁰⁸ Imre VARGA, *A kolozsvári jezsuita színházszínház = A magyar színház születése. Az 1997. évi egri konferencia előadásai*, réd. Júlia DEMETER, Miskolci Egyetemi, Miskolc, 2000. pp. 231–244. (A régi magyar színház, 1.)

¹⁰⁹ Imre VARGA, *Jezsuita színházszínház Kassán = A magyar színház honi és európai gyökerei. Tanulmányok Kilián István tiszteletére*, réd. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi, Miskolc, 2003. pp. 212–230. (A régi magyar színház, 2.)

professeurs ni l'argent ne suffisaient pour organiser régulièrement des jeux dramatiques. On était alors dans l'impossibilité de faire imprimer des programmes, et le public était moins nombreux que dans les plus grandes villes. Mais là encore on peut citer une exception, l'école secondaire de Szepeskáptalan qui recevait des subsides élevés car le théâtre y était considéré comme très important. Bien que l'école ait été parmi les plus petites, plusieurs représentations au cours du XVII^e siècle, eurent des programmes imprimés¹¹⁰.

2. Sources

Les principales sources fournissant des données relatives à plus de 5000 représentations des Jésuites, sont les chroniques internes des couvents. Dès 1580, chaque couvent était tenu de rédiger son *Historia Domus* dont les chapitres intitulés *Schola* rendaient compte en détail des pièces présentées ainsi que des *declamationes*, c'est-à-dire des occasions où les élèves, à titre d'exercice de rhétorique, jouaient quelque pièce sans être costumés mais devant un public invité. Le chroniqueur se contente souvent de noter que les différentes classes ont présenté des pièces, ce qui signifie qu'une seule donnée correspond à plusieurs représentations. Ailleurs, il indique le titre ou le sujet, la classe, la date exacte et les circonstances de la représentation et mentionne même le nom des hôtes de marque et des dirigeants de l'école qui y assistèrent. Il est rare de trouver dans ces *Histoires* le nom de l'auteur et du metteur en scène, et comme il y avait un grand nombre de pièces qui portaient le même titre ou traitaient du même sujet, il est à peu près impossible d'identifier les auteurs.

Dans les écoles secondaires où l'on faisait régulièrement du théâtre, l'*Historia Domus* indiquait si pour une raison quelconque, la représentation annuelle n'avait pas eu lieu : maladie des professeurs, épidémie, danger de guerre, incendie.

Les données des *Historiae Domus* étaient complétées ou remplacées par les *Litterae Annuae*, rapports annuels d'activités des couvents de la province. Ces rapports devant être lus devant tous les membres de l'ordre, les professeurs des différents pensionnats pouvaient ainsi connaître le répertoire des autres lycées de la province, être au courant des différents sujets traités et s'en inspirer soit en empruntant des textes soit en y puisant de nouvelles idées.

Le *Diarium*, ou journal d'un certain nombre d'écoles contient également des informations sur les représentations, mais ces brefs résumés donnent généralement beaucoup moins de détails que les chroniques internes ou les rapports annuels d'activités¹¹¹.

¹¹⁰ STAUD, I, pp. 454-461.

¹¹¹ *Résumé. Sources documentaires des représentations scolaires en Hongrie*, STAUD, I, pp. 72-73.

En dehors des chroniques et comptes rendus des représentations, nous trouvons aussi des renseignements importants dans les textes et les programmes des pièces. Lorsqu'il s'agit de textes manuscrits, on ne peut affirmer que tous aient été portés à la scène. Une partie des textes imprimés, en revanche, ressemble tout à fait aux livrets modernes : sur la page de titre sont indiqués le lieu et la date de la représentation, le nom du mécène, la classe qui a présenté la pièce et la distribution des rôles. Comparé au nombre des représentations celui des textes publiés est bien entendu très bas, mais même ainsi, il dépasse de loin le nombre des pièces imprimées protestantes ou émanant des autres ordres catholiques. Les Franciscains, par exemple, n'imprimaient que très exceptionnellement les textes des pièces. Les frais d'impression étaient couverts par le spectateur noble de haut rang, de sorte que les textes des pièces n'étaient imprimés que lorsque le spectacle était honoré de la présence des mécènes nobles.

Plus fréquents sont les programmes, ces livrets imprimés de 2, 4 ou 8 pages qui servaient à informer le public. Ils contenaient avant tout un *argumentum* ou résumé de l'intrigue de la pièce en plusieurs langues, afin que les spectateurs puissent suivre l'action même s'ils ne comprenaient pas la langue de la représentation, qui était très souvent le latin mais aussi l'allemand, le hongrois ou le slovaque. Une partie de ces imprimés sortait d'imprimeries dirigées par les Jésuites.

Les lettres missives, les journaux, les mémoires et les procès-verbaux pouvaient eux aussi contenir des données sur le théâtre scolaire, mais leur dépouillement reste à faire. Nous en connaissons pourtant quelques-uns. Une représentation de 1582, par exemple, est mentionnée dans une lettre adressée par un supérieur au général de l'ordre,¹¹² tandis que la description détaillée de 6 autres représentations figure dans le journal tenu par le prince Pál Eszterházy¹¹³.

3. Formation des enseignants-metteurs en scène

Plus de cent représentations par an nécessitaient un nombre considérable de textes, même si l'on sait que la même pièce était jouée plusieurs fois et à plusieurs endroits, et que beaucoup de textes étaient empruntés à des auteurs jésuites allemands et français. Afin d'assurer un bon niveau aux pièces, l'ordre accorde, dès le milieu du XVII^e siècle une attention particulière à la formation des futurs professeurs : tous devaient acquérir les connaissances nécessaires pour écrire des pièces et les mettre en scène. Ils pouvaient le faire dans le cadre de cours sur deux ans, appelés *repetitio humaniorum*. Le premier cours de ce genre apparaît sur le territoire austro-hongrois en 1632 à Leoben. Divisés en petits groupes de 10 à 12, les élèves qui avaient accompli deux ans de noviciat répétaient sous la direction d'un ou de deux professeurs les matières qui faisaient partie des *humaniora*. Cela comprenait la grammaire, la lecture

¹¹² Kolozsvár, 1582, STAUD, I. p. 241.

¹¹³ Nagyszombat, 1647-51, STAUD, I. pp. 98-103.

des auteurs classiques, des exercices de stylistique, la prosodie, la poétique et la rhétorique. C'est au cours des heures consacrées à la poétique et à la théorie des genres que les élèves apprenaient tout ce qu'il fallait savoir sur le théâtre. En 1734, les Jésuites de Hongrie commencèrent à former aussi des élèves à Szokolca, et en 1742, ils ouvrirent une école du même genre à Győr¹¹⁴. Ces institutions nous ont légué un certain nombre de documents à partir desquels on peut facilement reconstituer le programme d'enseignement. Telles sont, par exemple, les notes en latin de Zsigmond Varju (1685-1719)¹¹⁵ qui était *repetens humaniorum* à Leoben. On trouve dans son cahier un chapitre de 18 pages sur les aspects pratiques de l'art de la tragédie, sur l'invention du sujet et sa mise en forme : *Practica Manuductio ad inveniendam Disponiendamque juxta artem Tragoediam*. Il profita certainement de ce qu'il avait appris puisqu'en 1710 il mit lui-même en scène des pièces jouées à Nagyszombat. On connaît aussi les notes comprenant plus de 500 pages, dont 40 consacrées à la dramaturgie, prises par József Hellmayr (1700-1744) et intitulées *Institutio Humanistica dictata Anno primo Repetitionis in Hungaria Szokolcae inchoatae, 1734*¹¹⁶. À l'heure actuelle, il existe dans les archives plus de dix manuscrits jésuites sur la théorie de la poétique¹¹⁷.

Le chapitre qui, dans ces notes, traite de la dramaturgie résume tout ce que le futur professeur est tenu de savoir sur l'origine des genres dramatiques, sur les particularités de la tragédie et de la comédie, sur leur style, sur la structure interne des pièces en *actus, scena, prologus*, et sur l'intrigue. Les notes contiennent, en outre, des conseils d'ordre pratique : comment le professeur devra choisir le sujet et le titre de la pièce, la longueur de cette dernière (on recommande généralement 600 à 800 vers, mais certains textes sont beaucoup plus longs), le nombre d'actes et de scènes etc... Dans presque toutes les notes figure une pièce type, permettant au futur professeur de s'exercer aux finesses de l'art de la composition : le modèle le plus fréquemment proposé est la tragédie intitulée *Belizarius* de Francesco Sbarra (1611-1668), mais *Andreia* de Terence figure également dans plusieurs manuscrits. La mise en scène fait l'objet d'instructions spéciales : on s'occupe séparément de la distribution des rôles, de la manière d'enseigner les jeux de scène, de l'apprentissage du texte et de la mise au point de l'intrigue. Après la description des objets et des techniques à utiliser sur scène, les notes de Hellmayr contiennent même un chapitre sur l'iconologie : il y énumère les costumes et les accessoires de plusieurs centaines de personnages symboliques sous le titre *Vestitus personarum pro Actionibus*¹¹⁸. Un autre manuscrit provenant probablement aussi de Szokolca nous fournit une description détaillée des décors¹¹⁹. Le dernier chapitre

¹¹⁴ Flóris SZABÓ, *A költészet tanításának elmélete és gyakorlata a jezsuitak győri tanítóképzőjében* [Théorie et pratique de l'enseignement de la poétique à l'école normale des Jésuites de Győr] ItK 1980. pp. 469-485.

¹¹⁵ Se trouve à la Bibliothèque archidiocésaine d'Eger, cote: MS 0088.

¹¹⁶ Se trouve à la Bibliothèque Universitaire ELTE, Budapest, cote: F 33.

¹¹⁷ Par ex. à la Bibliothèque Universitaire ELTE, à la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest. Sont également intéressantes des notes sur l'art dramatique en hexamètres de 20 pages, intitulées *Dramatopera compendiosa* à la Bibliothèque de Pannonhalma. Cote: 118. H. 5.

¹¹⁸ HELLMAYR, pp. 435-474.

¹¹⁹ Se trouve à la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest, (OSzK) cote: Quart. Lat. 3271. 113b-114a.

consacré au théâtre énumère chaque fois les fautes les plus fréquentes commises par les professeurs.

La formation des futurs enseignants n'aurait pas été complète sans la très importante liste des livres *necessari et utiles* pour l'étude des *humaniora* et utilisés aussi lors de la rédaction des notes. Parmi les auteurs classiques, on recommande surtout Térence, Plaute, Sénèque. Parmi les modernes : Racine, Metastasio, Gottsched et Holberg. Les auteurs jésuites suggérés sont entre autres Nicolaus Avancinus (1612-1686), Joseph Anglus Simeons (1593-1671), Nicolas Caussin (1583-1651), Jacob Balde¹²⁰, Jacob Bidermann (1578-1639), Jacob Masenius (1606-1681)¹²¹. La liste comprend également des œuvres de poétique traitant de manière approfondie de la dramaturgie, comme par exemple *Poeticæ libri septem* de G. C. Scaligero (1561), *De re poetica* (1560) de G. Fabricius, *De arte poetica* (1664) de Martin du Cygne, *Verosimilia humaniorum disciplinarum* (1668) de Bohuslav Balbinus. Le nombre d'ouvrages sur la poétique et la dramaturgie figurant sur les listes s'élève à environ 35¹²².

Les livres recommandés pour l'enseignement théorique furent réellement utilisés par les professeurs qui avaient aussi à leur disposition les bibliothèques des écoles secondaires.

Les inventaires dressés au moment de la dissolution de l'ordre¹²³ montrent que les bibliothèques scolaires les plus importantes possédaient 2 à 3000 volumes dont, en moyenne, 6 ouvrages de dramaturgie et 24 volumes de théâtre.

La partie des livres la plus riche et variée est celle qui est consacrée aux auteurs du XVII^e siècle : on y trouve des pièces de Calderon, de Corneille, de Molière, de Racine, alors que les volumes du XVIII^e siècle émanent tous d'auteurs jésuites, à l'exception de Metastasio et de Gottsched. Parmi ces livres, quatre ou cinq pièces écrites pour la plupart en latin par des jésuites hongrois et parues sous forme imprimée figurent dans presque toutes les bibliothèques et au répertoire de presque toutes les écoles. Il s'agit rarement de textes originaux : Ádám Kereskényi remania et traduit en hon-

Date des alentours de 1753.

¹²⁰ Voir: Gábor TÜSKÉS, Éva KNAPP: *Zur Geschichte der Balde-Rezeption in Ungarn = Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche: Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages*, hg. v. Thorsten BURKARD, Günter HESS, Wilhelm KÜHLMANN, Julius OSWALD SJ, Regensburg, Schnell & Steiner, 2006, pp. 390-408.

¹²¹ Éva KNAPP, Gábor TÜSKÉS, *Zur Rezeption der literaturtheoretischen Werke Jacob Masens in Ungarn = Die Ideologie der Formen: Rhetorik und Ideologie in der frühen Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachraums und seiner Ausstrahlung nach Ungarn*, hg. von József JANKOVICS, S. Katalin NÉMETH, Bp., Balassi, 2006 (Studia Humanitatis 14), pp.161-179.

¹²² Ajoutons à cela les ouvrages iconologiques dans lesquels le professeur chargé de la mise en scène trouvait des points de repère pour l'exécution des costumes et du décor. Les deux volumes généralement recommandés sont Cesare RIPA, *Iconologia* (1603) et Jacob MASENIUS, *Speculum Imaginum Veritatis occultae* (1664). En ce qui concerne le langage des pièces, ils recouraient avec profit aux manuels de rhétorique et aux «dictionnaires poétiques».

¹²³ La majorité se trouve à la Bibliothèque Universitaire ELTE (Budapest), cote: J 10/1-20, J 20.

grois les pièces de Franz Neumayr,¹²⁴ Ferenc Faludi celles de Giulio Cordara¹²⁵, auteur jésuite italien, Mózes Lestyán les pièces de Metastasio.¹²⁶

Parmi les pièces originales, ce sont les tragédies de János Illei (1769) qui semblent avoir été les plus populaires. Sur les 35 à 40 auteurs dramatiques hongrois connus appartenant à l'ordre des Jésuites, seul un petit nombre vit ses propres pièces imprimées¹²⁷.

En 1784, György Alajos Szerdahely, ex-jésuite hongrois publia en latin un grand ouvrage de dramaturgie, intitulé *Poesis Dramatica*.¹²⁸

4. Personnages, distribution des rôles

Le fait le plus important à retenir est que, dans les écoles jésuites, chaque classe présentait des pièces. Toutefois, ceci ne veut pas dire que la situation était la même partout : dans certaines écoles, c'étaient surtout les élèves des petites classes (principistes), ailleurs ceux des deux classes moyennes (de grammaire) qui paraissaient sur scène. Dans certaines écoles, toutes les classes avaient la possibilité de jouer dans la même année. Ainsi, en 1755 à Buda, les parvistes et les principistes présentèrent des pièces sur l'amour parental, les élèves des deux classes de grammaire montèrent des pièces historiques, tandis qu'à la fête de clôture les rhéteurs et les poètes jouèrent une tragédie¹²⁹. La hiérarchie des classes se reflétait dans celle des genres : les grandes tragédies, les pièces consacrées aux martyrs et les pièces historiques ne pouvaient être interprétées que par les élèves des classes supérieures. Dans les petites écoles, l'habitude était de faire jouer les élèves de plusieurs classes dans une seule et même pièce. La participation de l'ensemble des élèves marquait l'importance du spectacle, comme par exemple à Győr où *Scholae ormes suam in theatro ostentavere facundiam*¹³⁰.

¹²⁴ RMDE XVIII/4/1. *Ágostonnak megtérése*, pp. 501-626, *Cyrus*, pp. 627-706, *Mauritius császár*, pp. 707-770.

¹²⁵ RMDE XVIII/4/1. Caesar Aegyptus földjén Alexandriában pp. 15-80. Cecilia PILO BOYL PUTIFIGARI : *L'Eredità classica nei drammi scolastici tradotta da Ferenc Faludi = L'eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo*, a cura di Péter SÁRKÖZY, Vanessa MARTORE, Budapest, Editore Universitas, 2004. pp. 411-423.

¹²⁶ Péter SÁRKÖZY : *Tra classicismo e rococò: Metastasio in Ungheria = L'eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo*, a cura di Péter SÁRKÖZY, Vanessa MARTORE, Budapest, Editore Universitas, 2004. pp. 423-437.

¹²⁷ *Magyarországi jezsuita könyvtárak 1711-ig I.* Kassa, Pozsony, Sárospatak, Turóc, Ungvár, éd. Gábor FARKAS, István MONOK, Annamária POZSÁR, András, VARGA, Szeged, Scriptum, 1990.

¹²⁸ György Alajos SZERDAHELY, *Poesis dramatica, ad Aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*, Buda, Reg. Universitas, 1784.

¹²⁹ STAUD, III. pp. 87-88.

¹³⁰ Győr (Raab) 1730. STAUD, II. p. 23.

La distribution des rôles n'est connue que par les sources imprimées que sont programmes et textes des pièces. Les programmes énumèrent généralement 20 à 30 acteurs, mais en dehors de ceux-ci, il y avait encore des douzaines de musiciens, de danseurs et de personnages muets (figures allégoriques) qui participaient à la représentation. À côté des noms de 25 protagonistes d'un spectacle qui eut lieu en 1702, on lit par exemple : *Musici, Ventatores, Conductores militum, Fama, Saltatores, Fabri, Leones, Gryphi, Milites etc...*¹³¹ On voit donc qu'il n'était pas rare qu'un spectacle ait plus de 100 participants. Même si la *Ratio Studiorum* l'interdisait, les pièces contenaient des rôles féminins, qui étaient joués par des principistes dont le visage avait une grâce féminine. Le prince Pál Esterházy (1635-1713) semble avoir particulièrement bien porté les costumes féminins à en juger par le fait qu'à deux reprises entre 1647 et 1651 il tint des rôles de femme, et fut même peint en costume de Judith par un peintre inconnu. Le prince joua en outre dans quatre autres pièces, et affirme avoir appris pour le rôle de Sainte Catherine plus de 500 vers par coeur¹³². Il était certainement doué pour le théâtre, car une des notices manuscrites indique que si l'élève d'origine aristocratique manque de talent ou est trop timide, il faut qu'il prenne place parmi les figures allégoriques ou dans le chœur¹³³.

Comme il n'était pas facile de faire apprendre à la jeunesse des pièces de deux à quatre heures et des rôles de plusieurs centaines de vers, la représentation était précédée d'une série de répétitions qui s'échelonnaient sur plusieurs mois. On sait malheureusement peu de choses de ce travail, mais à propos de la Passion représentée en 1700 à Lőcse, le Dimanche des Rameaux, on a noté qu'elle avait été précédée d'une répétition le 1^{er} avril et que le 3 avril une répétition générale avait eu lieu accompagnée de musique¹³⁴. Trois jours avant la fête de fin d'année organisée en 1770, à Selmečbánya, la *proba generalis* s'était déroulée en présence de toute l'école, *praesentibus scholis omnibus*¹³⁵. La répétition générale permettait aussi de contrôler le contenu du spectacle : il arrivait qu'après y avoir assisté les supérieurs refusaient de donner leur autorisation à la représentation publique. En revanche, les productions réussies étaient reprises, et on les présentait même dans d'autres écoles. Ainsi en 1657, les élèves de Nagyszombat firent une tournée à Trencsén et en 1727, les écoles d'Eperjes et de Gyöngyös organisèrent réciproquement des représentations chez l'une et chez l'autre. Lors des représentations de fin d'année, les meilleurs acteurs recevaient des récompenses en argent. À côté des nombreuses représentations réussies et bien reçues par le public, il y en avait aussi de plus faibles : un des chroniqueurs note, par exemple, avec indignation, que les élèves n'avaient pas appris convenablement leurs rôles et avaient joué avec peu de sérieux¹³⁶.

¹³¹ Hunyadi Mátyás, a tsehek királyának veje, RMDE XVIII./4/2. pp. 953-960.

¹³² STAUD, I. p. 102.

¹³³ *Commentaria in litteras humaniores*. Se trouve à la Bibliothèque Universitaire ELTE (Budapest), cote: F. 37. p. 103.

¹³⁴ STAUD, II. p. 445.

¹³⁵ *Diarium Gymnasii Schemnitzensis ab Anno Christi 1769 ad 1776-1799*. Se trouve à Martin, (Slovaquie) Bibl. Matica Slovenska, Ms-Ba C 269. fol.

¹³⁶ STAUD, I. p. 469.

5. Le public

Les *declamations* se déroulaient généralement devant les professeurs et les élèves de l'école, les jeux dramatiques organisés dans le courant de l'année, devant un public restreint, tandis que les spectacles de fin d'année étaient présentés en automne à un public nombreux.

Le public se composait des parents d'élèves, des dignitaires et des bourgeois de la ville. Ces spectacles étaient si populaires que souvent les nobles de la région n'hésitaient pas à se déplacer pour y assister. Les grands spectacles avaient de nombreux spectateurs dans l'aristocratie. Les pièces présentées lors des processions attiraient un public composé de plusieurs milliers de personnes issues de toutes les couches sociales de la ville.

Les catholiques n'étaient pas les seuls à assister aux spectacles montés par les Jésuites, les luthériens et les calvinistes s'y rendaient eux aussi, volontiers. Si la pièce avait eu du succès auprès des laïcs ou même des non-catholiques au point d'être rejouée, les chroniqueurs ne manquaient pas d'en faire état : « *cum applausu et admiratione vulgi, etiam acatholici, bis in publicum prodierunt*¹³⁷ ». Pour l'assistance, les représentations constituaient d'importants événements mondains, apportant une expérience théâtrale rare et d'autant plus précieuse. Les spectateurs de l'époque vivaient les événements qui se déroulaient sur la scène d'une manière beaucoup plus intense que le public d'aujourd'hui. Les histoires dramatiques, les solutions scéniques spectaculaires leur laissaient une impression profonde. Des rapports intenses s'établissaient entre la scène et la salle. Lors de la représentation d'une pièce racontant la mort de Saint Jean-Baptiste par exemple, les luthériens eux-mêmes pleuraient à chaudes larmes, et en 1746 ce fut l'évêque de Nagyvárad qui sanglota fortement en assistant à une pièce jésuite consacrée à un prince oriental généreux et indulgent¹³⁸. Toutes ces informations confirment le fait que le théâtre représentait un moyen efficace de propagation de la morale chrétienne et que les pièces des Jésuites ne touchaient pas qu'une mince couche sociale issue de la noblesse, mais éduquaient le goût de toute une partie de la société.

6. Représentations, scène et moyens scéniques

Les plus grands spectacles des écoles avaient généralement lieu lors de la fête de fin d'année. C'est à cette dernière que les écoles accordaient le plus d'attention, qu'elles invitaient le plus de personnes et consacraient le plus d'argent. Mais il y avait aussi d'autres occasions de faire du théâtre : le Vendredi Saint, le Jour des Rois et aussi Noël quoique rarement, il est vrai. La coutume voulait, surtout au XVII^e siècle, que l'on monte des spectacles pendant ou après la procession de la Fête-Dieu. Les repré-

¹³⁷ STAUD, I. p. 469.

¹³⁸ « *imo Excellentissimi Praesulis ipsit Spectanti dicentium vis lacrimis provocavit.* » STAUD, I. p. 320.

sentations pendant le carnaval étaient généralement réservées aux élèves des petites classes. Le 31 juillet, jour de la Saint Ignace, le fondateur de l'ordre, était également une occasion d'organiser des représentations, de même que la visite de l'évêque, du préfet de comitat ou de quelqu'autre personnage illustre. La première représentation des Jésuites en Transylvanie fut précisément organisée en 1581 à Kolozsvár en l'honneur d'Étienne Báthory, prince de Transylvanie, fondateur de l'école. À Pozsony, on présenta un jeu allégorique en honneur de Péter Pázmány, archevêque d'Esztergom à l'occasion de la fête de la Saint Ignace.¹³⁹ À ces occasions-là, c'était l'hôte de marque qui remettait la récompense aux élèves. C'est ainsi que Pál Esterházy, qui avait lui-même été acteur lorsqu'il était élève, fut l'hôte d'honneur de nombreuses représentations en sa qualité de palatin, et créa même une fondation à l'intention des acteurs de son ancienne école. Chaque fois que le couvent ou l'école célébrait un anniversaire important, les festivités étaient centrées sur la représentation théâtrale, comme ce fut le cas pour le centième anniversaire de la fondation du couvent de Szakolca¹⁴⁰ (aujourd'hui Skalica, Slovaquie). Notons encore parmi les grandes occasions les mariages célébrés dans la haute noblesse. En 1666, à Sárospatak, l'éclat des noces grandioses de François 1^{er} Rákóczi et d'Ilona Zrinyi fut rehaussé par une *Comoedia epithalamica* de grande envergure.¹⁴¹ En 1702, à l'occasion du mariage qui unit deux vieilles familles transylvaines, les élèves présentèrent une pièce portant sur le mariage de Mathias Hunyadi et de Catherine Podiebrade.¹⁴²

Les représentations avaient généralement lieu dans la grande salle de l'école. Au XVIII^e siècle, les pensionnats furent d'emblée dotés d'une salle de théâtre. Là où il n'y avait pas de salle convenable, on élevait non loin de l'école une bâtisse en bois, comme par exemple à Kolozsvár. Le cas de Pozsony était un peu particulier car jusqu'en 1672, les élèves ne pouvaient jouer qu'en plein air ou sur une scène improvisée. C'est à partir de 1673 que les représentations eurent lieu dans une église protestante transformée à cette fin¹⁴³. Dans la première moitié du XVII^e siècle, on jouait encore souvent dans les églises, bien que ce fût interdit, et cette pratique ne disparut que lentement. Le réfectoire des couvents pouvait également servir de cadre aux représentations, et les spectacles en plein air se tenaient soit dans le jardin du couvent soit dans un jardin ou un pré à la limite de la ville. Les jeux de la Fête-Dieu avaient comme théâtre la rue ou la place principale de la ville.

La technique scénographique des Jésuites était extrêmement développée. Pour créer une illusion parfaite, ils recouraient à des machines et à des équipements variés

¹³⁹ István KILIÁN, *Pázmány és a színjáték = Pázmány nyomában, tanulmányok Hargittay Emil tiszteletére*, éd. Alinka AJKAY, Rita BAJÁKY, Vác, 2013. pp. 259-282.

¹⁴⁰ STAUD, II. p. 250.

¹⁴¹ Márta Zsuzsanna PINTÉR, *Allegorie politiche sul palcoscenico spettacoli in onore della famiglia Rákóczi nei secoli 17-18*, Rivista di Studi Ungheresi, 2015. p. 44.

¹⁴² *Hunyadi Mátyás, a tsehek királyának veje*, RMDE XVIII./4/2. pp. 953-960.

¹⁴³ STAUD, I. p. 366. Dans la partie nord de la nef, on avait construit une scène permanente, tandis que la partie sud était aménagée en salle avec des gradins. Les fonctions religieuses de l'église n'avaient pas été altérées.

ainsi qu'à la pyrotechnie, et ils savaient obtenir des effets de sons et lumières étonnants. Nous en sommes informés d'une part, grâce aux *Historia Domus* (*Histoires des Maisons*), qui toutefois parlent souvent en termes très généraux du *magnus apparatus*, et d'autre part, grâce aux instructions des auteurs et metteurs en scène, qui indiquent très précisément par quel décor de fond ou par quel côté l'acteur doit sortir, où il doit se placer, de quels accessoires il a besoin, etc... Les spécialistes modernes de la question n'en sont toutefois pas réduits à ces données sporadiques pour reconstituer la scène baroque du théâtre des Jésuites. Nous avons, en effet, à notre disposition une série de dessins (110 feuilles) découverte dans une bibliothèque jésuite de Sopron en Transdanubie¹⁴⁴. Une partie de ces belles aquarelles exécutées avec soin représente différentes figures allégoriques, et 20 feuilles de la série montrent les différents décors de spectacles scolaires et autres¹⁴⁵. Les écoles les plus importantes possédaient leur propre réserve de décors et d'accessoires, et commandaient les costumes à Vienne et à Venise. L'aménagement fastueux de la scène coûtait cher, mais les mécènes aristocrates et les caisses des municipalités contribuaient aux frais de la mise en scène. Pour un spectacle monté à Székesfehérvár par exemple, le provincial de l'ordre fit don à l'école de 200 florins, ailleurs c'est la caisse municipale qui paya la peinture des décors¹⁴⁶.

7. Répartition des pièces selon la langue et les sujets

La grande majorité des pièces était jouée en latin, toutefois, comme la pratique de la langue et le perfectionnement du savoir n'étaient qu'un des buts poursuivis par les spectacles scolaires, l'autre étant l'approfondissement des sentiments religieux et l'amendement des mœurs, on organisa dès le début du XVII^e siècle des spectacles en langue maternelle ou langue « vulgaire » à l'intention des spectateurs qui ne comprenaient pas le latin. Pour faciliter la compréhension, on jouait souvent des pièces en plusieurs langues conformément à la répartition ethnico-linguistique de la population : dans la Hongrie du Nord, par exemple, en latin, allemand, hongrois et slovaque¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Se trouve à OSZMI [Musée et Institut Hongrois d'histoire du théâtre], Budapest, cote : 98.1-106. István KILIÁN: *Jesuit théâtre in Hungary = The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, ed by József JANKOVICS, preface by FAGIOLO, Marcello, studies by KNAPP, Éva and KILIÁN, István, iconography by BARDI, Terézia, Bp., Enciklopédia Publishing House, 1999. pp. 72–79.

¹⁴⁵ Géza STAUD, *Les décors du théâtre des Jésuites à Sopron*, Archivum Historicum Societatis Jesu, (46) 1977, *The Sopron Collection of Jesuit Stage Design*, ed. József JANKOVICS, preface by Marcello FAGIOLO, studies by Éva KNAPP, and István KILIÁN, iconography by Terézia BARDI, Budapest, Enciklopedia, 1999.

¹⁴⁶ J. Aurelian HETS, *A jezsuitáik iskolái Magyarországon a 18. század közepén* [Les écoles de Jésuites au milieu du 18^e siècle en Hongrie], Pannonhalma, 1938. p. 74.

¹⁴⁷ Katalin CZIBULA, *Multilingualism in 18th-century Hungarian dramas*= Johanna LAAKSO, Johanna DOMOKOS (Eds.): *Multilingualism and Multiculturalism in Finno-Ugric Literatures*, Lit Verlag, Berlin–Münster–Wien–Zürich–London, 2012. *Finno-Ugric Studies in Austria*, Schriftenreihe für die Forschungsbereiche der Abteilung Finno-Ugristik an der Universität Wien Bd. 8. pp. 72–83.

La première représentation donnée en hongrois remonte à 1601. Alors qu'au début du XVII^e siècle seuls les jeux sacrés de Pâques, du Jour des Rois et de la Fête-Dieu¹⁴⁸ se déroulaient en hongrois, on constate qu'au XVIII^e siècle le nombre des représentations données en hongrois augmente considérablement. Il y avait de plus en plus de pièces à sujet laïque ainsi que plus de comédies. Cela tient au fait que dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle l'ordre des Piaristes gagnait visiblement en importance et entraînait en rivalité avec les Jésuites. Les Piaristes fondaient un peu partout des écoles moyennes et leur programme d'enseignement plus moderne leur valut bientôt une excellente renommée. À cela s'ajoutait le théâtre scolaire piariste qui emprunta d'ailleurs beaucoup à celui des Jésuites. Ce théâtre de type laïque, joué en langue maternelle, qui donnait beaucoup d'importance aux comédies et aux spectacles tenant le public en haleine, attira très vite beaucoup de spectateurs et finit par reléguer à l'arrière-plan les pièces d'inspiration trop didactique.

Les Jésuites furent obligés de respecter le changement du goût du public, et de modifier les proportions linguistiques ainsi que le répertoire¹⁴⁹. Si, dans la première période du théâtre jésuite, les spectacles marquaient surtout les fêtes religieuses (d'où le nombre élevé des mystères) et moins les fêtes scolaires, par la suite les représentations eurent de plus en plus lieu à des occasions mondaines comme mariages, carnavals, événements politiques. Les pièces d'inspiration religieuse se firent plus rares (on présenta surtout des sujets bibliques et des jeux évoquant la vie des saints et des martyrs), tandis que le nombre de pièces portant sur des sujets profanes augmenta. Les deux genres les plus représentatifs du théâtre jésuite étaient le drame historique et l'opéra aussi l'ordre influença-t-il sensiblement la conception nobiliaire de l'histoire nationale hongroise. Dès le XVII^e siècle, on présentait dans les écoles jésuites des pièces traitant des saints de Hongrie qui, indirectement il est vrai, se rattachaient au passé national. À partir du XVIII^e siècle, par contre, le public put assister à de nombreuses pièces qui mettaient directement en scène des épisodes de l'histoire hongroise. Le nombre des pièces à sujet hongrois s'élevait à 4 ou 500.

¹⁴⁸ Selon Jean-Marie Valentin, les jeux de la Fête-Dieu représentent la première étape importante du théâtre des Jésuites dans le dernier tiers du XVI^e siècle. Au XVII^e siècle leur nombre alla en se multipliant dans toute l'Europe, les jeux eucharistiques étant un moyen de propagande bienvenu pour l'Église catholique. Leur sujet était généralement emprunté à l'Ancien Testament. Jean-Marie VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande I-III* (Bern-Francfort: 1978), pp. 399-401.

¹⁴⁹ Il suffit d'étudier les statistiques des représentations dans une seule ville, en l'occurrence Kolozsvár : entre 1581 et 1771. 221 représentations y furent organisées dont 90 entre 1750 et 1771. Les pièces étaient jouées en latin, en hongrois, en allemand et il y eut aussi une représentation en langue roumaine. Le sujet de 120 pièces environ est connu. En ce qui concerne leur répartition, 3 se rattachaient au Jour des Rois, 4 au Vendredi Saint, 3 à la Fête-Dieu et 2 aux fêtes de la Vierge qui n'étaient entrées dans les mœurs qu'au XVII^e siècle ; 16 pièces étaient consacrées à la vie des saints (12 à des saints étrangers, 4 aux saints hongrois). Parmi les spectacles à sujet laïque, le groupe le plus nombreux comprenait les pièces historiques. On y relève 9 pièces sur l'histoire antique (romaine et grecque), 31 sur l'histoire universelle, 13 sur l'histoire hongroise et 14 ont un sujet historique fictif. 29 pièces avaient un sujet didactique. Notons encore les 6 jeux de Carnaval et 5 pièces mettant en scène des vertus personnifiées. Ces dernières étaient généralement présentées par les jeunes élèves.

Une partie d'entre elles était consacrée aux rois de Hongrie : la plupart des auteurs choisissaient comme héros les rois de la dynastie des Árpád avec les guerres fratricides, l'irruption des Comans, l'invasion des Tartares, la lutte contre ces derniers. De nombreuses pièces étaient consacrées à la vie des rois et des héros qui se distinguèrent dans les guerres contre les Turcs. Le sujet le plus populaire était la vie de Mathias Hunyadi (1543-1590), qui avait donné naissance à une foule de récits légendaires. Ses combats, son mariage, son évvasion de prison furent traités dans de nombreuses pièces de théâtre de l'époque. En 1747, on présenta à Kolozsvár une trilogie racontant l'histoire de la famille Hunyadi. Ailleurs, on jouait des trilogies, consacrées par exemple à la vie des saints hongrois, et il existait également des pièces en deux épisodes. Andreas Friz (Fritz), Jésuite d'origine allemande, écrivit une pièce en latin sur Miklós Zrínyi, héros hongrois le plus célèbre des guerres contre les Turcs. Elle eut beaucoup de succès, fut traduite en hongrois et figura au programme de presque tous les théâtres scolaires. Friz (1711-1790) était professeur de latin au lycée de Szokolca et de Győr, et c'est probablement cette pièce qui lui valut d'être chargé d'enseigner aux futurs professeurs les matières touchant au théâtre. Il n'était d'ailleurs pas le seul Jésuite étranger à choisir un sujet hongrois. Franz Neumayr consacra une pièce à Saint-Étienne, premier roi des Hongrois et Karel Kolczawa, auteur tchèque, une autre à László Hunyadi, frère de Mathias¹⁵⁰. Un autre groupe de pièces à sujet hongrois raconte l'origine ainsi que les faits et gestes des familles de la haute noblesse.

Souvent, le choix du sujet comporte une allusion politique, renvoie à un événement analogue. Au moment de la libération de Buda de la domination turque (1686), on présenta par exemple à Pozsony une pièce traitant d'une autre victoire remportée sur les Turcs¹⁵¹, et une année plus tard, à Sopron, le public assista à un spectacle qui mettait en scène l'événement lui-même¹⁵². La reprise de Buda était d'ailleurs célébrée par les Jésuites dans toute l'Europe. Les spectacles, dont plusieurs en Pologne, proclamaient la gloire de la dynastie des Habsbourg. En 1695, on présenta au Collegium Germanicum-Hungaricum de Rome un mélodrame sur le Royaume de Hongrie libéré du joug turc, et la cérémonie allégorique accompagnée de musique qui fut organisée à l'occasion de la réception des nouveaux docteurs apporta une nuance particulière à la série des spectacles baroques¹⁵³.

Presque toutes les pièces représentées dans les écoles comportaient des intermèdes chantés ou un accompagnement musical. Les opéras étaient rares. L'opéra étant un genre coûteux, seules les écoles les plus riches pouvaient se permettre de monter de somptueux spectacles de ce genre avec le concours de musiciens compétents. La ville de Pozsony assista à de célèbres représentations d'opéra. La partition d'un opéra joué

¹⁵⁰ Voir: Gábor TŰSKÉS, Éva KNAPP, *Die ungarische Geschichte im lateinischen Jesuitendrama des deutschsprachigen Kulturraums*, Archivum Historicum Societatis Iesu (78) 2009. pp. 57-120.

¹⁵¹ Pozsony, 1686: *Joannes Hunyadi Belgradi propugnator Gloriosus*.

¹⁵² STAUD, II. p. 147.

¹⁵³ István BITSKEY, *Il collegio Germanico-Ungarico di Roma e la formazione della Controriforma ungherese = Roma e l'Italia nel contesto della storia delle Università ungheresi* Roma, 1985. pp. 115-126.

à Sopron a été conservée, et la radio slovaque a récemment enregistré sur disque la représentation reconstituée. L'auteur du livret, datant de 1743, était un professeur jésuite de Sopron, le compositeur, János Patzelt, un instituteur et l'organiste de la ville¹⁵⁴. La famille du prince Esterházy, mécène du spectacle, a probablement prêté à l'école ses propres musiciens pour assurer le succès de la représentation.

¹⁵⁴ Kornél BÁRDOS, *Sopron zenéje a 16-17. században* [La musique à Sopron aux 16^e-17^e siècles] Budapest, Akadémiai, 1984, p. 134., Márta Zsuzsanna PINTÉR, *A zenés színház : operák, daljátékok, közjátékok = Theatrum és literatúra*, Budapest, Universitas, 2014. pp. 57-66.

Andreas Friz S.J.
Zrinius ad Sigethum (1738):
Théorie dramatique
et pratique théâtrale



Voilà plus de dix ans que les archives sur l'histoire du théâtre scolaire hongrois ont été mises à jour et complétées. Nous en avons extrait sept volumes qui montrent combien les pièces sur l'histoire de la Hongrie occupaient une place importante dans le répertoire des écoles jésuites¹⁵⁵. Au XVII^e siècle, on compte plus de 30 représentations scolaires et au début du XVIII^e plus de 60 parlant des rois, des saints et des héros de l'histoire de Hongrie¹⁵⁶. Les grands personnages de l'histoire hongroise ayant combattu les Turcs sont régulièrement représentés, comme János Hunyadi et son fils le roi Mathias, comme Pál Kinizsi, Tamás Nádasdi ou encore Miklós Jurisics et István Dobó qui défendirent leurs châteaux forts contre les envahisseurs turcs. À cet égard, il est très étonnant que le célèbre défenseur du château fort de Szigetvár, Miklós Zrínyi, ne soit représenté dans aucune pièce théâtrale jusqu'en 1738. La raison en est probablement que l'histoire de Zrínyi ne s'adaptait pas au style cérémonieux et pompeux de ces pièces baroques. En effet, les batailles triomphantes et la défense victorieuse des châteaux forts fournissaient un excellent sujet pour le théâtre baroque, qui préférerait les scènes mouvementées, les effets visuels et les interprétations allégoriques et symboliques, alors que le destin tragique de Zrínyi ne rendait pas possible cette interprétation.

¹⁵⁵ Géza STAUD, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561-1773. Fontes ludorum sceni-
corum in scholis S.J. Hungariae I-III.* [avec un résumé en allemand et en français], Budapest MTA Könyvtára,
1984-1988. vol. IV. Index, rédactrice Marianna H. TAKÁCS, Budapest, MTA Könyvtára, 1994.; Imre
VARGA, *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma. Fontes ludorum sceni-
corum in scholis protestantium in Hungaria* Budapest, MTA Könyvtára, 1988.; István KILIÁN, Márta Zsuzsanna
PINTÉR, Imre VARGA, *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma
1800-ig*, rédacteur Imre VARGA, Budapest, Argumentum, 1992, István KILIÁN, *A magyarországi piarista
iskolai színjátszás forrásai és irodalma*, Budapest, Argumentum, 1995.

¹⁵⁶ Imre VARGA – Márta Zsuzsanna PINTÉR *Történelem a színpadon* [Histoire sur la scène], Budapest
Argumentum, 2000.

Au début du XVIII^e siècle, des changements importants interviennent dans le théâtre jésuite au niveau européen : le théâtralisme baroque commence à perdre de son importance et un groupe d'auteurs jésuites reprend la tradition du théâtre classique français du XVII^e siècle, où l'attention est mise sur le texte, où le héros revient au centre du nœud dramatique, où l'on utilise des moyens rhétoriques et non des attractions mythologiques et musicales¹⁵⁷. C'est justement à cette époque qu'apparaît, en Hongrie, un auteur dramatique qui choisit pour la première fois la figure de Miklós Zrínyi comme héros principal de sa pièce.

Cet auteur s'appelle Andreas Friz. Né à Barcelone¹⁵⁸ de parents allemands en 1711, sa famille rentra à Vienne, où le jeune Friz intégra l'ordre des Jésuites. Ses supérieurs lui prédirent une brillante carrière puisqu'ils le considéraient comme une personne très cultivée et ambitieuse qui parlait brillamment plusieurs langues comme l'italien, l'espagnol et le français. Étudiant à Vienne et à Graz, il enseigna plus tard la grammaire et la poétique à Linz. Il fut ensuite muté à Presbourg où il enseigna pendant un an dans un lycée en classe de rhétorique. Il rentra ensuite à Graz pour y achever ses études de théologie. En 1745, il arriva en Hongrie, où il occupa une position assez importante : il devint professeur de *repentia humaniorum* dans les instituts supérieurs de pédagogie des Jésuites à Szakolca et à Győr. À partir de 1747, il devint l'historien de l'ordre des Jésuites à Vienne puis professeur d'histoire et d'exégèse au Theresianum¹⁵⁹. Enfin, en 1771, il fut muté à Gorizia où il mourut en 1790¹⁶⁰.

Quand András Friz arriva à Presbourg, il y trouva une vie théâtrale florissante. En 1628, deux ans après l'ouverture du lycée, eurent lieu les premières représentations de théâtre scolaire, et jusqu'en 1773, on compte au total 328 représentations théâtrales dans la ville¹⁶¹. En 1672, l'église protestante fut cédée aux Jésuites qui la transfor-

¹⁵⁷ Jean-Marie VALENTIN, *Polyeucte sur la scène jésuite* (Brigue 1753). *Corneille, le théâtre des Jésuites et le théâtre allemand au milieu du XVIII^e siècle = Theatrum catholicum. Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVI^e et au XVII^e siècles. Die jesuiten und die Bühne im Deutschland des 16.-17. Jahrhunderts*, Nancy, 1990, p. 245-252. ; Jean-Marie VALENTIN, *Le héros tragique et l'histoire dans la „Dramaturgie de Hambourg” de G.E. Lessing* = Théâtre et drame musical. *Revue Européenne bilingue* 7-8 (2006), p. 19-29. ; Jean-Marie VALENTIN, *La diffusion de Corneille en Allemagne à travers les poétiques jésuites*, *Arcadia* 7. 1972, pp. 171-199.; Emese ÉGYED, *Sur la première traduction du Cid en hongrois*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philologia* LII. 3, 2007. pp. 125-137. <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A15378/pdf>

¹⁵⁸ C'est pour cela que, dans les sources hongroises, il est mentionné comme « *un Jésuite espagnol important* ».

¹⁵⁹ Son œuvre d'historien: *Synopsis Historiae Germaniae usque ad Conradum I.* tom. I-II. Wien, 1752-1753.

¹⁶⁰ Ladislaus LUKÁCS S. J., *Catalogus generalis seu nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Jesu (1551-1773)* Vol. 1. Roma, 1987, pp. 373-374.; Jean-Marie VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande, Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)* II. Stuttgart, 1984. Index des noms propres, p. 1052. [Jean-Marie Valentin ne mentionne pas ici la pièce *Zrinus ad Sigethum*.] Carlos SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Bruxelles, Paris 1892. vol. III., pp. 1004-1006, 1900, vol. IX., p. 378.

¹⁶¹ STAUD, op. cit. I. 367-450.; István KILIÁN, *Jezuita iskolai színjátszás Pozsonyban = Pozsony, Pressburg, Bratislava. A 700 éves város* (éd. Iván GYURCSÍK, Izabella JÉGH, Zsuzsanna PAPP), Pozsony-Budapest, 1994. pp. 120-127.

mèrent, et depuis lors c'est là que fonctionna le théâtre du lycée jésuite de Presbourg qui pouvait contenir de 700 à 800 personnes. Selon le registre d'inventaire de 1773, il y avait dans l'église 36 décors peints ; de plus, deux balcons furent construits, celui de droite pour les étudiants du lycée et celui de gauche pour les musiciens participant aux représentations¹⁶². À partir des années 1720, le répertoire comprenait nettement plus d'œuvres ayant pour sujet l'histoire de la Hongrie. Entre 1735 et 1740, le directeur du lycée est Károly Péterffy (1700-1746), un excellent historien de l'Église qui n'écrivit aucune œuvre historique sur Zrínyi, mais sur le roi Mathias et d'autres rois hongrois¹⁶³. Peut-être est-ce lui qui proposa à son jeune collègue de choisir un sujet sur l'histoire hongroise, étant donné qu'à l'époque l'intérêt de Friz pour l'histoire était déjà évident. En 1738, Andreas Friz présenta devant le public de Presbourg deux pièces en un acte, l'une sur Miklós Zrínyi et l'autre sur le roi hongrois Salomon I^{er}. Entre les deux pièces, la comédie de Plaute, *Miles gloriosus*, fut représentée par les étudiants pour que tristesse et gaieté apparaissent ensemble et forment une harmonie tout comme dans la vie – dit le chroniqueur du couvent dans l'*Annuae Litterae*.

*Zrinius toto orbe notissimus ad Zigethum pro patria victima intra scholae limites primum exhibuerunt, adeo actionis fama percrebuit, ut Celsissimus Princeps et Archiepiscopus eandem in aula sua, confluyente, quae tum Posonii aderat, nobilium corona, secundum exhiberi voluerit. Tulit iterum plausum unaque meritum, ut sumptibus Celsissimi typis excuderetur. Alteri eadem in aula sua Militem gloriosum referenti, ac ad Plauti sales temperate adesse dignatus est. Ad tertiam denique Salomonis a Geysa victi poenitentiam proponentem in gestatoria advectus concinnitatem operis adeo probavit, ut diem integrum scenae ad omnes theatri leges, ac venustates instructae se daturum fateretur. Auxit porro tanti hospitis praesentia non Rhetorum modo, sed omnium classium gloriam. (Litterae Annuae, Wien 12132, 1738. 281r.)*¹⁶⁴

Les études sur l'histoire du théâtre avancent qu'il est impossible de savoir par qui et quand fut représentée l'œuvre de Friz intitulée *Salomon*. Toutefois, si l'on prend en considération les données citées plus haut, il apparaît clairement que les deux pièces, *Zrínius* et *Salomon*, furent représentées en même temps, à Presbourg. Le titre de la pièce dans sa version imprimée est *Salamon, rex Hungariae* et non *Salamon a Geysa victi poenitentiam proponentem*, mais ce type d'imprécision était assez courant concernant les titres des pièces de théâtre. Le rédacteur de l'annuaire ne se souvenait probablement pas du titre exact. Il semble que Friz acheva les deux pièces en quelques semaines en utilisant des sources historiques pour chacune des

¹⁶² Géza STAUD, *Színház a pozsonyi templomban = A magyar színház születése* (éd. Júlia DEMETER), Miskolc, Egyetemi, 2000. pp. 215-220.

¹⁶³ Károly PÉTERFFY, *Sacra Concilia Ecclesiae Romano-Catholicae in Regno Hungariae celebrata ab Anno Christi 1016 usque ad annum 1715*. Vol. I-II. Posonii, 1741-1742.

¹⁶⁴ Géza STAUD, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai I. 1561-1773*. (Fontes ludorum sceniorum in scholis S.J. Hungariae) I. pp. 416-417.

deux. Il tira le contenu de *Zrinius* d'une œuvre historique de Miklós Istvánffy¹⁶⁵, et s'inspira pour *Salomon* des chroniques d'Antonio Bonfini et de Márton Szentiványi¹⁶⁶. Cependant, les deux pièces se caractérisent par l'originalité de leur auteur et aussi par des nœuds et tournants dramatiques propres. Dans la première, le fils de Zrínyi apparaît parmi les défenseurs du château fort et dans la deuxième Salomon rencontre son ancien précepteur devenu ermite. Cette année-là, il y avait 104 étudiants dans la classe de rhétorique et plus de 500 dans toute l'école. L'œuvre sur Zrínyi compte cinq personnages, celle sur Salomon quatre, et dans le *Miles gloriosus* il ne faut que douze personnages. Les pièces avec peu de rôles permettaient que les répétitions soient courtes et intensives, et même si trois œuvres dramatiques étaient représentées dans le programme d'une même soirée, les cours et la vie quotidienne de l'école n'en subissaient pas de graves changements. Seul un cinquième des étudiants de la classe de rhétorique joua dans la pièce, mais, comme le chroniqueur le fait remarquer, ils firent honneur à toute l'école. Comme nous n'avons pas de trace écrite, nous sommes obligés de reconstituer les décors de la scène par déduction et analogie. La scène était très simple dans les deux pièces, car le spectacle ne requérait que deux décors. Dans le cas de *Zrinius*, le fond était peut-être un château fort en feu et en ruines, et dans le cas de *Salomon* le décor représentait un paysage rocheux avec des arbres. La représentation eut un si grand succès qu'il fallut la rejouer dans la cour de l'archevêque d'Esztergom, Imre Eszterházy, le 22 janvier et elle conquiert tellement l'archevêque qu'il décida de faire publier le texte dramatique de la pièce sous le titre *Zrinius ad Sigethum*¹⁶⁷.

Deux ans plus tard, la pièce de Friz fut représentée à Kassa et quatorze représentations eurent pour sujet le personnage de Zrínyi dans plus de dix villes différentes¹⁶⁸. Il n'est pas sûr que, sous ce titre, se cachait toujours l'œuvre de Friz, mais il est certain que, par ces spectacles, le culte de la personnalité de Zrínyi se développa dans les écoles jésuites. L'œuvre intitulée *Salomon* eut aussi un grand succès, elle fut représentée en 1746 à Nagyvárad et en 1755 à Buda¹⁶⁹. Quel fut le secret de ce succès ?

¹⁶⁵ Nicolaus ISTVÁNYFY, *Historiarum de rebus Ungaricis libri XXXVII*. Coloniae, 1622.

¹⁶⁶ Antonius BONFINI, *Rerum Ungaricarum decades*, Basel, 1568.; Márton SZENTIVÁNYI (1633-1705), *Summarum Chronologiae ex secunda parte III. decades Curiosum et Selectiorum Variarum Scientiarum Miscellaneorum*, Tyrnaviae 1697, Wien, 1750.

¹⁶⁷ *Zrinius ad Sigethum*. Acta in aula Celsissimi Principis Primatis Hungariae et Archiepiscopi Strigoniensis XI. Cal. Feb. MDCCXXXVIII. ejusdem jussu et empensis typis data. Posenii, Typis Mariae Magdalенаe Royerin viduae. 15 p. Édition moderne : RMDE XVIII/4/1. pp. 233-248.

¹⁶⁸ Kassa 1740: *Zrinius ad Sigethum*, 1748: *Nicolaus Zrinius ad Sigethum gloriosa pro patria victima*. Nagyvárad 1771: *Zrinius ad Sigethum gloriose pro patria occumbens*. Ungvár 1754: *Zrinius Sigethum defendens et ibi gloriose occumbens*. Trencsén 1749: *Nicolai Zrinii ad Sigethum victoria*. Eperjes 1749: *Expugnatio Szigethi*. Sárospatak 1767: *Zrinius*. Kolozsvár 1770 (deux fois) *Zrinius*. Voir: Imre VARGA-Márta Zsuzsanna PINTÉR, op. cit. pp. 145-152.

¹⁶⁹ Nagyvárad 1746: *Salomon rex Hungariae ererum petens*. Buda 1755 : *Salomon a Ladislao extreme dissidens, sed ad sanctora demum translatus* STAUD, op. cit. I. , p. 320, et III. p. 87 ; Imre VARGA-Márta Zsuzsanna PINTÉR, op. cit. pp. 82-86.

Si nous analysons en détail le texte de Friz, nous pouvons voir qu'il revient à la tradition établie par les premiers grands auteurs Jésuites (Stefanio Tucci, Bernardino Stefonio), professeurs de rhétorique au lycée jésuite de Rome. Ces derniers considéraient que le théâtre n'était qu'un outil pour l'enseignement de la rhétorique avec pour objectif d'exercer une influence tout d'abord sur les élèves et en second lieu seulement sur le public. Les élèves qui y prenaient part devaient servir Dieu sur les scènes du monde entier au moyen de la parole et de la rhétorique, parce que la prière, la rhétorique et la pédagogie sont étroitement liées¹⁷⁰. L'effet artistique est donc en même temps la manifestation de la grâce divine. Ce type de conception, dont les fondements théoriques furent jetés par Tarquinio Galuzzi¹⁷¹ et Alessandro Donato¹⁷², subsistent dans les drames historiques des dramaturges français Corneille,¹⁷³ Racine et Voltaire.¹⁷⁴

Dans ce nouveau type de tragédie chrétienne, la mort des martyrs n'est tragique qu'en apparence car, si dans le présent la mort est épouvantable et stupéfiante, elle est, dans le futur, enthousiasmante et positive. La mort de Zrínyi et de son fils entre dans ce schéma car il est évident que Friz suit en cela le modèle du classicisme. Le personnage de Zrínyi réunit les traits les plus typiques du héros antique et chrétien. Le texte contient des allusions à Virgile et l'utilisation d'hexamètres évoque aussi le poète antique. Le château fort de Szigetvár est englouti par Vulcain, les héros qui courent à leur perte sont attendus par Orcus et les personnages prient les puissances célestes contre les « *barbares* ». Friz avait sûrement eu entre les mains le programme du spectacle donné quelques années plus tôt à Presbourg où *István Dobó* avait été représenté sur la scène comme un Hercule chrétien¹⁷⁵. En même temps, Zrínyi est un *Athleta Christi*, un héros qui, en sacrifiant son fils, imite le Père sacrifiant le Christ. Son autre précurseur est Abraham qui est prêt à sacrifier son fils Isaac. Le sens sacré devient évi-

¹⁷⁰ Marc FUMAROLI, *Les Jésuites et la pédagogie de la parole = I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. centro studi sul teatro medievale e rinascimentale*, a cura di M. CHIABO' e F. DOGLIO, Rome, 1995. pp. 39-56.

¹⁷¹ Tarquinio GALLUZZI, *Virgiliane vindicationes et commentarii tres de tragoedia comoedia elegeia*. Rome, 1621, Tarquinio GALLUZZI, *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo*, Rome, 1633.

¹⁷² Alessandro DONATO: *De arte Poetica*, Rome, 1631. L'œuvre de Donatus était aussi connue en Hongrie, voir: Márta Zsuzsanna PINTÉR, *A Budapesti Egyetemi Könyvtár jezsuita könyvjegyzékeinek drámakötetei [Volumes listant les textes dramatiques jésuites de la Bibliothèque Universitaire ELTE, Budapest]*, Magyar Könyvszemle 106 (1990), pp. 139-146.

¹⁷³ Emese EGYED, *Sur la première traduction du Cid en hongrois*, Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Series Philologia, 2007. 3. pp. 125-138.

¹⁷⁴ Imre VÖRÖS, *Voltaire traduit en 1769 par un théologien hongrois: deux traductions de Bernát Benyák = Frontières et passages: Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*, réd. Thomas SZENDE, Györgyi MÁTÉ, Bern, Peter Lang Verlag, 2003. pp. 331-338.

¹⁷⁵ *Hercules Christianus, sive Stephanus Dobo Arcis Agriensis Praefectus de Achomate Vezirio gloriose triumphans, In scenam datus ab Illustrissima, Perillustri, Reverenda, Nobili, ac Ingenua Juventute Scholastica in Cardinalitio, et Archi-Episcopali Gymnasio Soc.Jesu Posoniensi Anno MDCCXXIX*. Tyrnaviae, Typis Academicis, per Fridericum Gall. Édition moderne: *Jezsuita iskoladrámák* RMDE XVIII/4/2. [Les drames scolaires jésuites] Vol. 2. Imre VARGA (réd.), Zsoltné ALSZEGHY, et al., Budapest, Akadémiai-Argumentum, 1995. pp. 1079-1087.

dent surtout dans la dernière scène de la pièce, quand Zrínyi parle de la consécration et du sacrifice innocent de l'âme de son fils.

Friz parvint à rendre cela avec une dramaturgie très simple. L'œuvre n'est constituée que de trois scènes. L'*argumentum* ou sujet de la pièce est le suivant:

*Nicolaus Zrinius, cum Turcas Sigethum oppugnantes sustinuisset strenue, tandem urbe ad hoste capta et incensa in arcem se recepit cum paucis. ibi et annonae inopia, et incendio jam ipsam arcem occupante, ut refert Isthuauffius [Istvanffius], vestes sericas breviores adferri jubet, iisque induitur, capitis tegumentum ardearum pennis, gemmisque ornatum, quali in spectaculis, et nuptialibus pompis uti erat solitus, apponit, ac centenos aureos numos praemium hosti interfecturo marsupiis, que utroque in latere erant ingerit, postremo claves arcis addit, deinde sumpto ex multis acinace Paterno, et eruptione in hostes facta maluit certae morti se cum suis objicere, quam vivus locum cedere. Zrinii filium tenera etiamnum aetate Patris castra secutum, et demum extremi periculi socium affectus scenici causa Poësis addidit.*¹⁷⁶

Dans la première scène, deux soldats débattent de la capitulation du château fort puisqu'ils pensent ne plus être liés par leur serment au château embrasé et en ruines. Pour attendrir Zrínyi, ils veulent se servir de son fils. Dans la deuxième scène, arrive le jeune Zrínyi qui d'abord ne veut pas entendre parler de la reddition, mais quand les soldats lui présentent l'avenir brillant et la gloire qu'il pourrait atteindre en luttant contre les Turcs, le garçon perd de son assurance. Zrínyi, le personnage le plus important de la pièce, n'apparaît que dans la troisième scène. Il réussit seul à démentir les arguments des trois autres personnages et à convaincre d'abord son fils puis les soldats que la seule possibilité est de se sacrifier pour la Hongrie. Si ce sacrifice est cher à Dieu, il aura pitié du pays, si non, mieux vaudra mourir que de voir la perte du pays. Le dernier moment de la pièce montre Zrínyi dégainant son épée pour mourir comme un martyr. Ce dénouement n'est donc pas tragique mais plutôt sublime et enthousiasmant :

*ZRINI Patria ! O tanti causa laboris ! (Filium designant.)
Hanc tibi devoveo, perque occurrentia tela
cuam sacrabo animam. Tam sit tibi victima grata,
Quam tristis mihi. Sed capiti ornamenta ferantur. (Capitis ornamentum accipit.)
Sic mortis celebrare diem nos condecet istum.
Natalem ut reliqui. (Gladium nudat cum Sociis.)
Sic sic juvat ire sub umbras.
Finis.*¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Zrinius ad Sigethum*, p. 2 sq. RMDE XVIII./4/1. p. 233.

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 248.

Ces thèmes, l'amour paternel prêt à sacrifier son fils et l'acte christique de sacrifice volontaire, accompagneront par la suite Friz dans ses œuvres, notamment dans les deux autres pièces qu'il écrivit après son retour à Graz. Ainsi, la pastorale allégorique en prose intitulée *Alexis* insère le modèle du dieu sacrifiant son enfant dans le cadre de la vie bucolique des bergers. Par ailleurs, dans la tragédie intitulée *Codrus* dont l'histoire est tirée de l'Ancien Testament, le personnage du roi Codrus sera calqué sur le modèle du Christ. Ces deux pièces de Friz sont aussi connues en Hongrie : les textes latins d'*Alexis* et de *Codrus* se trouvent dans plusieurs collections jésuites.

La Bibliothèque Universitaire de Graz conserve un important manuscrit de Friz remontant à cette époque, mais les chercheurs ne s'y sont pas encore intéressés, bien qu'il s'agisse là d'un manuscrit concernant la Hongrie¹⁷⁸. La partie de plus de 350 pages intitulée *Opera dramatum* nous aide non seulement à clarifier la chronologie des œuvres de Friz mais nous révèle aussi ses goûts littéraires, ses modèles et ses orientations en tant que dramaturge.

Le volume commence par l'analyse des tragédies de Jean Racine (1r-74v), puis nous trouvons les textes réécrits en latin de Pietro Metastasio comme *Themistocles*, *Titus* et *Joseph* (76r-166v) suivis de deux pièces de Giovanni Granelli, *Sedecias* et *Manasses* (168-212r) traduites en latin et en prose par Friz. Les œuvres dramatiques de Granelli, *Sedecias*, *Manasses* et *Dione* écrites en italien et représentées au lycée jésuite de Parme, renouvellent le langage italien du théâtre ainsi que le genre du drame religieux¹⁷⁹.

La deuxième partie du volume, intitulée *Opera R. P. Andreae Friz e S.J.*, contient les propres œuvres de Friz. Elle commence par un court traité de théorie dramatique¹⁸⁰, suivi des textes *Alexis* et *Salomon* puis d'une pastorale inédite et jusqu'ici inconnue intitulée *Psychis*, et se termine par le texte de la tragédie *Codrus* (261r-315r). Les volumes des manuscrits de Friz nous prouvent que ces quatre pièces publiées plus tard étaient donc déjà achevées entre 1741 et 1744.

À son retour en Hongrie, Friz essaya de populariser ce goût et cette méthode de création dramatique alors qu'il était professeur de *repetitio humaniora*¹⁸¹. À Szakolca, il porte à la scène *Sedecias* de Granelli et dorénavant chaque automne on assistera à une première des pièces des seuls Granelli ou Metastasio¹⁸². Pendant son séjour à Győr, une oeuvre de Metastasio sera également représentée¹⁸³. La Bibliothèque Uni-

¹⁷⁸ Andreas Friz, *Opera dramatum*. L'ouvrage se trouve dans la Bibliothèque Universitaire de Graz, cote 938 (ancienne cote 34/9), 351 p.

¹⁷⁹ *Il teatro dei gesuiti = Storia della letteratura Italiana* (dir. da Enrico MALATO) Roma, 1998. vol. VI., pp. 861-864.

¹⁸⁰ Epistola de Tragoediis, pp. 223r-260v.

¹⁸¹ Márta Zsuzsanna PINTÉR, *Le théâtre jésuite dans le Royaume de Hongrie*, Neohelicon, 2, 1991. p. 314-315.

¹⁸² 1748: *Themistocles*, 1749: *Evilmerodach*, 1750: *Cyrus*, 1751: *Themistocles*, 1752: *Stilico*. STAUD, op. cit. vol. II. pp. 240-244.

¹⁸³ 1746: *Josephus a fratribus agnitus*. STAUD, op. cit. vol. II. p. 31.

versitaire de Budapest conserve un manuscrit d'art poétique provenant de Szokolca dans lequel, pour la première fois en Hongrie, il est conseillé aux futurs dramaturges de lire et d'imiter les œuvres de Racine et de Metastasio¹⁸⁴. Il est fort possible que Friz ait quelque chose à voir avec cette exhortation. De retour à Vienne, il fait publier ses pièces déjà achevées en 1757 et écrit deux nouvelles tragédies, *Julius martyr* et *Pénélope*. L'impératrice Marie-Thérèse et la cour de Vienne viennent assister à la représentation des deux tragédies. Grâce au succès rencontré, Friz pourra faire publier un recueil de ses œuvres. Plus tard, en 1762 et 1771, ses œuvres dramatiques seront publiées aussi dans un volume en allemand. Toutefois, dans aucun des deux volumes, la pièce sur Zrínyi ne fut incluse, seul le drame *Salomon* y fut intégré¹⁸⁵.

Friz était bien plus populaire en Hongrie qu'en Autriche. En Hongrie, on joua ses pièces *Codrus*, *Cyrus* et *Alexius*¹⁸⁶. Vers 1750, quelques-unes de ses œuvres comme *Zrinus ad Sigethum*, *Salamon rex Ungariae*, *Cyrus*¹⁸⁷ et *Codrus*¹⁸⁸ furent traduites et éditées en hongrois. D'après le programme d'un spectacle imprimé en 1756 à Kolozsvár, *Codrus* aurait été traduit en langue hongroise¹⁸⁹, mais le traducteur reste inconnu, et le texte en est perdu. Quant au texte hongrois de *Cyrus*, il est publié en 1767 à Kassa. Le traducteur est Ádám Kereskényi (1713-1777)¹⁹⁰. C'était déjà lui qui avait traduit le texte en 1758 à Nagyszombat, où le programme avait été imprimé en hongrois et en allemand¹⁹¹. Nous conservons plusieurs manuscrits de la version hongroise de *Zrinus* et de *Salomon*, ainsi que de leur version latine.

Au même moment, les œuvres de Granelli et Metastasio furent traduites et leur culte commença en Hongrie. Comme ce ne sont pas les pièces originales italiennes qui furent directement traduites en hongrois mais leur version latine, on peut supposer que ce sont les traductions de Friz qui servirent de base à la traduction hongroise.

¹⁸⁴ Commentaria in litteras humaniores. Ouvrage se trouve à la Bibliothèque universitaire ELTE, Budapest, cote F. 37.

¹⁸⁵ *Andreae Friz e Societatis Jesu Tragoediae duae et totidem dramata*, (Inhalt: Codrus. Tragoedia – Cyrus. Tragoedia – Alexis: Dramation Pastoritium – Salomon, Hungariae rex. Dramation), erschienen bei Leopold Johannes Kaliwoda, Wien 1757., *Julius Martyr, Tragoedia auctore Andrea Friz e Societate Jesu Provinciae Austriae*, erschienen bei Leopold-Johannes Kaliwoda, Wien 1761. *Penelope Tragoedia auctore Andrea Friz e Societate Jesu Provinciae Austriae*, (erschieden bei Leopold-Johannes Kaliwoda). Wien 1761., *Andreae Friz der Gesellschaft Jesu Priesters Trauerspiele ... aus dem Lateinischen übersetzt*, (erschieden bei Augustin Bernardi) Wien 1762., *Andreae Friz e Societate Jesu Tragoediae et Orationes*, (erschieden bei Augustin Bernardi). Wien 1764., *Andreae Friz Tragoediae et dramata germanice reddita a F. X. Riedl et A. Scheffl Magistris S. J.*, Wien 1771.

¹⁸⁶ Kolozsvár 1756: *Kodrus*. Komárom 1765: *Codrus*. Eger 1787: *Codrus*. STAUD, op. cit. vol. I. p. 283., p. 499.; et István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Imre VARGA, op. cit. p. 216. Nagyszombat 1758: *Cyrus*, Nagyvárad 1759: *Cyrus*. STAUD, op. cit. vol. I. p. 210., 328.; Pozsony 1756: *Alexius*. STAUD, op. cit., vol. I. p. 436.

¹⁸⁷ Édition moderne du texte hongrois: *Jezsuita iskoladrámák* RMDE XVIII/4/1. op. cit. pp. 627-706.

¹⁸⁸ Édition moderne du texte hongrois: *Jezsuita iskoladrámák* RMDE XVIII/4/2. op. cit. pp. 961-965.

¹⁸⁹ Le traducteur est inconnu, le programme se trouve dans le *Jezsuita iskoladrámák* RMDE XVIII/4/1. op. cit., p. 231.

¹⁹⁰ LUKÁCS, op. cit., vol. II. p. 709, SOMMERVOGEL, op. cit., vol. IV. p. 1008.

¹⁹¹ *Jezsuita iskoladrámák* RMDE XVIII/4/1. op. cit. pp. 627-706.

Cette hypothèse est soutenue par le fait que les trois recueils manuscrits comprenant la plupart des œuvres de Friz qui nous sont parvenues, contiennent aussi des pièces de Granelli et de Metastasio, en hongrois et en latin¹⁹².

Selon la page de titre, *Zrinius ad Sigethum* fut traduit en 1753 à Nagyszombat mais nous n'avons aucune information sur l'identité du traducteur. À Nagyszombat, cette année-là, se trouvait György Csussem, un professeur de rhétorique qui aurait pu avoir l'occasion de lire les œuvres de Friz à Vienne ou à Presbourg, mais aucune trace ne nous est parvenue de son activité littéraire. Une seule chose est sûre : le niveau de la traduction montre qu'il s'agissait d'un traducteur excellent qui savait bien manier la plume. À cette époque, à Nagyszombat, une seule personne pouvait être aussi douée : Ferenc Kunics¹⁹³. En 1753, Ferenc Kunics traduisit *Sedecias* dont le texte se trouve inclus dans les recueils manuscrits de Gyulaférvár, et plusieurs arguments nous porte à croire que c'est bien lui le traducteur de *Zrinius ad Sigethum*. Voyons tout d'abord les arguments subjectifs. Kunics est un excellent prosateur hongrois mais il ne versifie pas bien ; il utilise comme source la version latine en prose pour faire une traduction en prose de *Sedecias* à l'origine versifié en italien : de même, les deux pièces en vers de *Zrinius* et *Salomon* sont aussi traduites en prose. Il est partisan de la méthode consistant à enrichir la traduction de descriptions, détails, métaphores et locutions hongroises pour rendre les images poétiques beaucoup plus vivantes et suggestives que dans la version latine, plus sèche. Or, le traducteur de *Zrinius* et *Salomon* suit la même méthode.

En ce qui concerne les arguments objectifs, il faut prendre en considération qu'au début des années 1750, Ferenc Kunics passa plusieurs années à Nagyszombat en tant que *preases* du lycée. Il est vrai qu'en 1753 Kunics est à Eger et non pas à Nagyszombat, mais les dates des recueils manuscrits de Gyulaférvár ne sont pas toujours fiables, comme c'est le cas pour d'autres œuvres dramatiques. Ces recueils contiennent d'ailleurs encore une pièce dont la langue et le style sont très semblables à ceux de *Zrinius*. Cette pièce, dont l'auteur est inconnu, est intitulée *Balthasar* et fut représentée à Eger. Les deux œuvres contiennent des expressions particulièrement rares qui ne figurent pas dans d'autres pièces. Il faut continuer les recherches pour déterminer s'il s'agit bien du même auteur et traducteur dans le cas des deux pièces.

L'œuvre dramatique en vers de Friz fut traduite deux décades plus tard. Le traducteur en est Dávid Baróti Szabó, professeur jésuite, l'un des précurseurs de la versification classique en Hongrie. Dávid Baróti Szabó devint membre de l'ordre des Jésuites en 1757, il acheva ses études pédagogiques à Szokolca et après avoir fait des études théologiques à Nagyszombat, il devint professeur au lycée jésuite de Kolozsvár. Plus tard, il enseigna à Eger et à Kassa¹⁹⁴. En 1770, la classe de poésie porta à la

¹⁹² Les manuscrits se trouvent à Gyulaférvár dans la Bibliothèque Batthyanaeum, cote IX. 107. V. 20. la photocopie se trouve à Budapest, dans la Bibliothèque de l'Académie de Hongrie, cote B. 194./I:

¹⁹³ LUKÁCS, op. cit., vol. II. p. 822., SOMMERVOGEL, op. cit., vol. IV. pp. 1276-1277.

¹⁹⁴ LUKÁCS, op. cit., vol. III. p. 1639., SOMMERVOGEL, op. cit., vol. VII. pp. 1735-1737.

scène une pièce dont nous ne connaissons que le titre, *Zrinius*. Il se peut que seul le hasard attira l'attention de Baróti Szabó sur la pièce de Friz, mais il n'est pas exclu qu'il l'ait lue avant. Comme plusieurs des pièces contenues dans les recueils manuscrits de Gyulafehérvár furent représentées en 1758 et 1759 à Kolozsvár, il est possible que ce soit de Kolozsvár que le recueil soit arrivé à son lieu actuel. Dans la thématique patriote de Baróti Szabó, la lutte contre les Turcs occupe une place importante et la figure de Zrínyi est présentée dans sa poésie comme le modèle éminent de la moralité chrétienne. Dans cet ordre d'idées, il abandonne les allusions mythologiques figurant dans la version originale mais renforce les traits patriotiques hongrois, par exemple en donnant aux personnages des noms de famille pris chez Istvánffy, ou en faisant apparaître dans la distribution des rôles, au lieu de Tribun I et Tribun II, des noms de familles hongrois comme Botos et Alapi. De même, le nom attribué au centurion est Deli Vid et on voit apparaître un soldat appelé Tsontos qui ne figurait pas dans l'original. Baróti Szabó n'ajoute pas beaucoup à l'œuvre dramatique de Friz, au lieu des 380 vers hexamètres de l'original, sa version en compte 397. Baróti Szabó travailla plus de 20 ans au texte de la pièce, la première variante parut en 1786 et le dernier texte date de 1802¹⁹⁵. Il effectua des changements stylistiques éliminant les tournures latines et réécrivant le texte de plus en plus librement. Le fait que des dizaines d'années encore après sa parution, cette pièce de Friz était toujours copiée, traduite et représentée montre bien que l'auteur avait réussi à créer une œuvre impressionnante capable d'attirer l'attention des étudiants comme du public, même si à l'origine elle avait été conçue comme un exercice de rhétorique. Concernant les recherches futures, il reste à comparer les manuscrits conservés en Hongrie avec ceux de Graz, mais il apparaît déjà clairement qu'Andreas Friz eut un rôle beaucoup plus important dans l'histoire du théâtre du XVIII^e siècle que nous ne l'avions imaginé jusqu'ici.

¹⁹⁵ Dávid BARÓTI SZABÓ, *Vers-koszorú* [La couronne de poèmes] Vol. I. Kassa, 1786. pp. 7-36.; Dávid BARÓTI SZABÓ, *Költeményes munkái* [Œuvres poétiques] Vol. I. Kassa 1789. p. 93-110., Dávid BARÓTI SZABÓ *Megjobbított s bővített költeményes munkái*, [Œuvres poétiques améliorées et augmentées], Vol. III. Komárom, 1802. pp. 30-43.

Le motif du feu dans *Niklas Zrini*, drame historique de Friedrich Werthes (Buda, 1793)



C'est au milieu du 18^e siècle que Pest-Buda devint le centre culturel et politique de la Hongrie. Auparavant, c'était Pozsony, proche de Vienne, qui jouait ce rôle. Lorsque Joseph II, roi de Hongrie et empereur d'Autriche transféra l'administration du gouvernement à Buda en 1784, il chargea l'ingénieur militaire Farkas Kempelen, l'inventeur génial de l'automate joueur d'échecs¹⁹⁶, de transformer le couvent du château de Buda en théâtre pour que les fonctionnaires et les intellectuels qui y étaient envoyés aient la possibilité de se divertir. Quelques années plus tard, le *Várszínház* ou Théâtre du château ouvrit ses portes ; on y jouait surtout des pièces allemandes mais aussi des pièces écrites par des allemands locaux, puisant leurs sujets dans l'histoire hongroise, et reflétant par là-même la double identité de cette minorité allemande vivant à Pest-Buda.

L'université, avec l'imprimerie et la bibliothèque, avait déjà été transférée à Pest, garantissant un public qui permettra l'essor du théâtre professionnel allemand et hongrois.

La cause du théâtre à l'université était surtout soutenue par le nouveau département d'esthétique, dont le premier titulaire, György Alajos Szerdahely (1740-1808) écrivit en latin, pour la première fois en Hongrie, une Histoire du théâtre européen¹⁹⁷ et fut l'un des premiers grands admirateurs et promoteurs de Shakespeare.¹⁹⁸ En 1784,

¹⁹⁶ Ilona Kovács, *Farkas Kempelen, un inventeur de génie dans la Hongrie du XVIIIe siècle = Progrès technique et évolution des mentalités en Europe Centrale (1750-1840)*, Paris, INALCO, 1991. pp. 7-39.

¹⁹⁷ György Alajos Szerdahely, *Poesis dramatica, ad Aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*, Buda, Reg. Universitatis, 1784., Sándor Attila Tóth, *A szép-jó hatalma és a jezsuita szellem. Szerdahelyi György költészetelmélete és poézise*, Budapest, METEM, 2009.

¹⁹⁸ Péter Dávidházi, *Providing Texts for a Literary Cult. Early Translations of Shakespeare in Hungary = European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age: Selected papers from the conference*

la direction du département fut donnée au poète et dramaturge allemand Friedrich August Clemens Werthes, venu en Hongrie à l'invitation de Joseph II. Werthes avait fait ses études dans les universités allemandes et françaises, puis passé des années en Italie. Dès 1774, il fut coéditeur du *Teutscher Merkur*, puis nommé professeur d'italien et d'esthétique à Stuttgart. Il fut choisi comme professeur à l'université hongroise sur proposition de Christoph Martin Wieland, poète de Weimar. Après la mort de Joseph II, il quitta son poste hongrois ; il fut suivi au département d'esthétique par Lajos Schedius, qui avait travaillé comme conseiller artistique et dramaturge de la troupe hongroise et avait lui aussi beaucoup fait pour le développement de la culture théâtrale hongroise.

Quand Werthes revint à Stuttgart, il travailla comme éditeur de revue et en 1800, reçut le titre de conseiller aulique¹⁹⁹. Dans sa jeunesse, il publia une collection de poèmes, plus tard il écrivit lui-même des pièces de théâtre, il fut traducteur aussi, notamment des pièces de Carlo Gozzi²⁰⁰. Après plusieurs années d'études, il composa en 1790 deux drames sur l'histoire de la Hongrie²⁰¹. Le premier porte sur Miklós Zrínyi, le héros national des Hongrois, le deuxième sur Mathias I^{er} qui reste toujours le roi le plus populaire et le plus célèbre de Hongrie. Aux 17^e-18^e siècles, une douzaine de pièces à sujets hongrois furent portées à la scène dans les écoles jésuites d'Allemagne mais parmi elles aucune n'était sur Zrínyi²⁰². Il y eut deux drames sur l'empereur Soliman I^{er}, mort pendant le siège de Szigetvár ; toutefois, le personnage principal n'y était pas le sultan menant campagne contre la Hongrie mais le père cruel faisant tuer ses propres fils. En effet, Soliman, voulant garantir le trône au fils qu'il avait eu de son épouse préférée, Roxana, fit mettre à mort tous ses autres fils²⁰³. Nous avons pourtant

on *Shakespeare Translation in the Romantic Age*, ed. by Dirk DELABASTITA, and Lieven D'HULST, Antwerp, John Benjamins Publ. 1990. 1993. pp. 147-162.

¹⁹⁹ F. A. Clemens Werthes (Buttenhausen 1748 - Stuttgart 1817). Sur son séjour en Hongrie : HEINRICH, Gusztáv, *Werthes in Ungarn*, Ungarische Revue XIII. 1893. 508-513., FEJÉR György, *Historia Academiae*. Budae, 1835. 170.

²⁰⁰ Ses œuvres : *Hirtenlieder*, 1772, *Rudolph von Habsburg*, 1785, *Conradin von Schwaben*, 1800, Carlo Gozzi: *Dramen 1777-1779* (traduction en prose), *Rede bey dem Antritt des öffentlichen Lehramts der Schönen Wissenhaften auf der Universität von Pest. Pest und Ofen*, 1784., *Kirchengesänge auf das am ersten May 1791. von den Protestanten in Ungarn zu feyernde Religionsfest für das evangelische Bethaus zu Pest* *verfertigt*. 1791.

²⁰¹ *Niklas Zrini oder die Belagerung von Sigeth. Ein historisches Trauerspiel in drey Aufzügen*. Wien, bey Johann Paul KRAUS 1790. (Nous n'avons pas le manuscrit.) *Korvinus Mátyás. Egy Vitéz, Nemzeti, Szomorúval elegyes víg Játék*. Traduit en hongrois par Péter BÁRÁNY. 1790. Edition moderne : *Korvinus Mátyás*. (rédigé et publié par GYÁRFÁS Ágnes) Miskolc, 1986. (Nous ne connaissons pas le texte allemand original du drame).

²⁰² Jean-Marie VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande, Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés* (1555-1773), Stuttgart, Anton Hiersmann Verlag, 1984. Index II. Index des sujets. p. 989.

²⁰³ Le premier spectacle fut donné à Ingolstadt le 4 ou 6 septembre 1674. Selon le programme imprimé de 8 pages, le titre en était : *Solimannus id est immanis patris in filium crudelitas vatterliche Grausamkeit Wider Einen Unschuldigen Sohn verübet Von Solimanno Weiland Türkischen Kayser Vorgestellet*. VALENTIN, *ibid*, volume 1, 2394, p. 306. L'autre représentation eut lieu en septembre 1711 à Neuss, intitulée :

connaissance de plus de 60 spectacles mis en scène ; nous possédons 39 programmes et textes dramatiques de pièces sur un sujet tiré de l'histoire de la Hongrie. La plupart des pièces allemandes parlent des rois hongrois de la maison Árpád, en premier lieu de saint Étienne ; concernant les héros des batailles contre les turcs, la scène jésuite allemande représenta János Hunyadi, son fils Mátyás Hunyadi et Tamás Nádasdy²⁰⁴.

Il est intéressant de noter que c'est justement un jésuite allemand qui écrit le premier drame sur Miklós Zrínyi en Hongrie. Andreas Friz²⁰⁵ avait eu l'occasion de se familiariser avec l'histoire hongroise quand il était professeur de rhétorique au collège jésuite de Pozsony. D'ailleurs, en 1738, prenant pour base des textes historiques en latin, il monta deux pièces avec ses élèves, l'une sur *Salomon*, roi de Hongrie, l'autre sur *Miklós Zrínyi*. Entre les deux pièces, la comédie de Plaute, *Miles gloriosus* fut représentée par les étudiants « pour que la tristesse et la gaieté apparaissent ensemble et forment une harmonie tout comme dans la vie » – écrit le chroniqueur du couvent dans les *Annuae Litterae*.²⁰⁶

Les maîtres de Friz étaient les dramaturges classiques français, son préféré étant Jean Racine. Cela explique pourquoi son drame sur Zrínyi ne contient que cinq personnages et que la pièce ressemble à un exercice de rhétorique : le tout repose uniquement sur les mots, sur les dialogues entre les personnages, sans action ni éléments scéniques. La scène était très simple dans les deux pièces, les représentations n'exigeaient que deux décors. Dans le cas de *Zrínius*, le fond était probablement un château fort en ruines en proie aux flammes, et dans le cas de *Salomon*, le décor représentait un paysage rocheux avec des arbres.

Malgré – ou peut-être à cause de – cela, à partir du milieu du 18^e siècle, la pièce de Friz devint très populaire en Hongrie dans les collèges jésuites, elle fut traduite en hongrois et jouée en latin et en hongrois, dans au moins 14 villes.

Le drame de Werthes sur Zrínyi fut écrit dans un style littéraire et théâtral bien différent : son genre est la tragédie, mais les éléments des comédies de cape et d'épée allemandes n'y manquent pas non plus : couloir, souterrain secret, petits enfants sur la scène, serment violé et de nouveau tenu, etc... Les dialogues courts et trépidants des personnages de Werthes n'ont rien de commun avec le long texte en hexamètres, surchargé de métaphores, de parallèles antiques et de périphrases d'Andreas Friz.

Solimanus Mahometis filii sui parricida. VALENTIN 1984, *ibid*, volume 1, 3870, p. 508.

²⁰⁴ Gábor TÜSKÉS, Éva KNAPP, *Germania Hungaria literata: Deutsch-ungarische Literaturverbindungen in der frühen Neuzeit*, Berlin, Weidler, 2008 (Studium Litterarum 15), pp. 211-252. Gábor TÜSKÉS, Éva KNAPP, *Die ungarische Geschichte im lateinischen Jesuitendrama des deutschsprachigen Kulturraums*. Archivum Historicum Societatis Iesu, 78(2009) pp. 53-116.

²⁰⁵ Andreas Friz S. J. (1711-1790). De 1737 à 1738, il a enseigné au collège jésuite de Pozsony, entre 1744-1748 en classe de „Repententia Humaniorum”.

²⁰⁶ Géza STAUD, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai III. 1561-1773*. Fontes ludorum sceniorum in scholis S.J. Hungariae, I. Budapest, MTA 1984. pp. 416-418.

En 1790, la première troupe professionnelle de théâtre hongroise commença à fonctionner à Pest-Buda. La fondation de la troupe était le résultat d'un processus qui, en dépit des efforts de Joseph II dans le sens contraire, visait à montrer les particularités nationales hongroises : vêtements, danse, culture hongroise. Il s'agissait aussi de soutenir le théâtre hongrois comme moyen de transmettre l'histoire hongroise, la langue hongroise et plus globalement la culture en hongrois. Le répertoire de la première troupe hongroise ressemblait beaucoup à celui de la troupe allemande²⁰⁷. Les pièces traduites d'auteurs allemands étaient plus que majoritaires mais naturellement on jouait aussi des pièces de Shakespeare, Molière, Metastasio²⁰⁸ et Voltaire.

Le drame de Werthes fut publié à Vienne en 1790 et traduit en hongrois la même année²⁰⁹. Nous n'avons pas d'information sur une éventuelle représentation en allemand. En revanche, la pièce traduite en hongrois fut représentée le 20 août 1793 par la troupe hongroise. Cette date correspond à la fête nationale, commémorant le jour du couronnement de Saint Étienne, premier roi chrétien hongrois, ce qui rendait le spectacle représentatif et patriotique. La même année, la pièce fut encore jouée trois fois et plusieurs fois au cours des années suivantes. Cela montre son succès parce que la troupe faisait deux à trois représentations par semaine. Or, une pièce, à cause du nombre limité des spectateurs, n'était mise en scène qu'une ou deux fois. En 1794, la pièce fut montée par les élèves de l'école de séminaristes de Pozsony et la presse hongroise rendit compte du spectacle.²¹⁰ À partir de la pièce de Werthes, l'auteur allemand, Theodor Körner²¹¹ écrivit un drame sur Zrínyi qui fut joué en Hongrie des décennies durant.

Le drame de Werthes nous raconte le siège de Szigetvár et la mort du chef militaire du château, Miklós Zrínyi. Le siège de Szigetvár marqua le point final de la

²⁰⁷ *Deutsche Theater in Pest und Ofen, 1770-1850, normativer Titelkatalog und Dokumentation* (Hrsg. von Hedvig BELITSKA-SCHOLTZ und Olga SOMORJAI, unter Mitarbeit von Elisabeth BERCZELI und Ilona PAVERCSIK), Budapest, Argumentum, 1995.

²⁰⁸ Edit BAGOSI, *Pietro Metastasio színpadi művei Magyarországon*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011. pp. 223-252.

²⁰⁹ Le traducteur, István Csépan (1758-1830) a écrit des poèmes en allemand et en hongrois (p.e. *Szencsét kívánó versek a magyarokhoz*. Komárom, 1790) et il a traduit l'oraison funèbre de Joseph II : *Szomorú beszéd és hazafiúi gondolatok a második József római császár sírja fölött*, traduit de l'allemand par le baron Trenck Fridrik par Gy. Cs. I, 1790. La traduction du drame de Werthes a été publiée sous le titre : *Zrínyi Miklós, avagy Szigetvárnak veszedelme. Egy historiai szomorú-játék 3 felv. Werthesz Kelemen után németből ford.* Gy. Cs. I. Komárom, 1790. Edition moderne : *Pálos iskoladramák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátéka*, publié par VARGA Imre, Budapest, Akadémiai, 1990, pp. 457-499. RMDE XVIII./3.

²¹⁰ *Bécsi Magyar Hírmondó*, 25 mars 1794. n. 24. *Színházi Hírek* (rédigé par WELLMANN Nóra), Budapest, 1984. pp. 160-161.

²¹¹ Theodor KÖRNER (Dresden 1791-Mecklenburg 1813) *Zrinyi. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Leipzig, 1814. (Traduit par PETRICHEVICH- HORVÁTH Dániel en 1815.), éd.: *Zrínyi, vitézi szomorújáték öt felvonásban*, Kolozsvár, [Cluj] 1819. Kálmán KOVÁCS, *Literarische Bearbeitungen der Belagerung von Szigetvár und ihre Quellen = Wissenschaftliche Beiträge der Károly Eszterházy-Hochschule. Germanistische Studien, Band VIII.* Hrsg. von Mihály HARSÁNYI, S. Eger, 2011. pp. 9-20.

campagne turque de 1566. Deux mille cinq cents soldats défendirent le château, face à une armée turque de 80 000 hommes. Les Turcs drainèrent les marais autour du château, détournèrent l'eau du fossé de fortification et bombardèrent le château avec des canons installés dans le fossé. L'extérieur du château prit feu en premier embrasant ensuite l'intérieur si bien que le château tout entier fut dévoré par les flammes. Les défenseurs n'avaient aucune chance de l'emporter : s'ils réussissaient à s'extirper du château pour échapper aux flammes, c'était pour succomber tous un à un dans la lutte au corps à corps avec les turcs. Selon les sources, personne ne survécut au siège, sauf les femmes et les enfants que les turcs avaient capturés à l'extérieur du château. L'empereur Soliman I^{er} mourut pendant le siège qui dura plus de 30 jours et, même si les Turcs avaient réussi à prendre le château, ils durent battre en retraite et attendirent encore trente ans pour reprendre une grande campagne contre la Hongrie.

En prenant le feu comme élément scénique Werthes reste fidèle au déroulement de l'histoire ; en revanche, les personnages et leurs rapports sont entièrement le fruit de son imagination. Werthes place dans le château la femme de Zrínyi, ses fils âgés de 20 et de 7 ans, la bien-aimée de son fils aîné, la famille et les enfants des chefs d'armée. Ces liens familiaux lui permettent d'intégrer à la trame historique une dimension affective empreinte de sensibilité. En réalité, la femme de Zrínyi et son fils âgé de 17 ans étaient en sécurité à la cour de Vienne.

Le Zrínyi que nous voyons dans la pièce n'est pas seulement chef d'armée et homme politique, c'est aussi un mari et un père tendre qui a des responsabilités envers sa famille. Son monologue final commence ainsi : « Je suis homme, mari et père. Le cœur a aussi des larmes, plus amères que celles des yeux ». Sur fond de bataille historique où le feu embrase tout, c'est le drame familial qui est le plus accentué, mais les motifs du patriotisme et de l'honneur sont sauvegardés.

Le feu apparaît dans la dixième scène du II^e acte. Werthes, qui a une bonne sensibilité dramatique, ne l'évoque d'abord qu'à travers des récits. Le plus fidèle soldat de Zrínyi gravement blessé, gisant impuissant à l'intérieur du château, demande à son camarade de monter sur le mur du château pour lui dire ce qui se passe à l'extérieur. Le soldat s'exclame : « feu et sang, quelles affreuses couleurs ainsi ensemble. La palissade autour du château a pris feu, les femmes essaient de l'éteindre en vain. On dirait que l'enfer même a ouvert sa bouche béante et que les Turcs sont les diables au milieu des flammes ».²¹² Pendant quelques minutes, les Hongrois semblent contenir l'attaque turque, mais le soldat dit bientôt tristement : « tout espoir est perdu, même le ciel nous en veut, la force du vent pousse le feu vers le château ». À peine eût-il prononcé ces mots affreux, que les Turcs arrivent sur les lieux et tuent les deux hommes. La scène suivante commence par une pantomime : les femmes et les enfants tombent à terre quasi inconscients, quelque enfant demande de l'eau en suppliant mais tous les verres sont déjà vides et de grandes flammes apparaissent derrière eux. À l'époque, comme genre de théâtre, le tableau vivant était extrêmement populaire, sur les affiches

²¹² *Pálos iskoladrámák*, RMDE XVIII./3. (note 11), p. 486.

la présence de ce type de scène faisait l'objet d'une mention spéciale, mais il fallait des acteurs doués pour éviter la seule recherche de l'effet ou les exagérations.

Les hommes reviennent du combat et racontent que le vent se fait de plus en plus fort, que le feu est impossible à éteindre. Le chef d'armée de Zrínyi essaie de remonter le moral des soldats découragés en disant que les méchants et les esclaves meurent sous terre, que les poissons imprudents meurent dans l'eau, mais que seuls les grands soldats sont dignes de la mort lumineuse dans le feu. Le fils aîné de Zrínyi dit à sa bien-aimée, Zsófia : « Regarde-moi ! La flamme de l'amour immortel repousse la sensation affreuse du feu terrestre ! Que le feu vivant de tes yeux enflamme la torche éteinte de mon courage ! »²¹³

Sur quoi, les hommes revêtent leurs habits de fête, prennent leurs meilleures armes et disent au revoir à leur bien-aimée. Tout le monde, même Zrínyi, pleure pendant les adieux des jeunes amoureux et ceux des parents à leurs enfants, les spectateurs étaient aussi sûrement émus comme c'était l'habitude dans le cas des drames sentimentaux. Une femme se tourne vers les autres en disant : « Et nous, devons-nous devenir prisonnières ou amantes ? Non. Montrons que la différence de sexe ne fait pas de différence dans les pensées et dans le cœur ! Nous pouvons mourir en pleine gloire comme les hommes ! »²¹⁴. Zrínyi lui-même exhorte les femmes qui se trouvent dans le château : « Montrez-nous que vous êtes différentes par le sexe mais pas par le sang et le courage ! »²¹⁵. Dans une scène précédente, une femme, Mária lutte en vêtement d'homme à la place de son mari blessé et rapporte deux drapeaux enlevés à des soldats turcs tués. Ce sont là des motifs qui ont ravivé l'attention des historiens de la littérature sur cette pièce. Récemment, lors d'une conférence à Budapest, une analyse du drame de Werthes a d'ailleurs souligné qu'il s'agissait bien ici, dans la littérature allemande, d'un des premiers exemples de l'émancipation des femmes et de la réévaluation de leur rôle²¹⁶.

Suite à ce discours, les femmes prennent les armes et rejoignent les hommes avec leurs enfants. La femme de Zrínyi ne va pas avec eux. Elle se rend à la poudrière avec son fils cadet, monte l'escalier avec une torche illuminée et, quand les soldats turcs apparaissent au pied des marches, elle jette la torche. Selon les instructions de Werthes : « avant que le rideau ne se baisse, on voit une immense flamme et on entend une détonation, signe de l'explosion de la tour »²¹⁷. Cet effet de lumière et de son rend la fin de la

²¹³ *Ibid*, p. 486.

²¹⁴ *Ibid*, p. 497.

²¹⁵ *Ibid*, p. 484.

²¹⁶ SEIDEL, Robert, *Siegreiche Verlierer und empfindsame Amazonen Friedrich August Clemens Werthes' Trauerspiel Niklos Zrinyi oder die Belagerung von Sigeth (1790) = Militia et Litterae Dei beiden Nikolaus Zrínyi und Europa* (Herausgegeben von Wilhelm KÜHLMANN und Gábor TÜSKÉS unter Mitarbeit von Sándor BENE), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009. pp. 258-273., Kálmán KOVÁCS, *Theodor Körners Zrinyi. Die Wiedergeburt des Nikolaus Zrinyi um 1800, = Militia et Litterae Dei beiden Nikolaus Zrínyi und Europa* (Herausgegeben von Wilhelm KÜHLMANN und Gábor TÜSKÉS unter Mitarbeit von Sándor BENE), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009. pp. 285-303.

²¹⁷ Pálos *iskoladramák*, RMDE XVIII./3., *ibid*, p. 498.

pièce bien plus intense que si le spectateur restait sur une ambiance de pathos héroïque ou sur une atmosphère mélancolique exprimant le désir de continuer à vivre.

La troupe hongroise donnait ses spectacles en alternance avec la troupe allemande au Théâtre du château et dans un bâtiment provisoire ; malheureusement, nous n'avons pas d'informations sur l'équipement scénique du théâtre. Selon un inventaire datant de 1806, le théâtre possédait plus de 40 costumes turcs, alors que parmi les appareils techniques nous trouvons une « grande sonnette » et une « machine à foudre »²¹⁸. L'inventaire ne contient pas de fusil : à cause des problèmes de sécurité publique, tous les acteurs avaient leurs propres fusils qu'ils utilisaient aussi pour interpréter leurs rôles. Les spectacles en plein air employaient souvent des canons et des fusils. Nous savons que, déjà en 1700, la pièce jésuite sur le siège turc de Eger de 1552 et sur la défense réussie du château fut mise en scène sous les murs du château et que des coups de canons marquaient la fin de chaque acte²¹⁹.

Sur la troupe de théâtre professionnelle hongroise de 1819, nous avons recueilli des données similaires : la « tragédie militaire » de Ferdinand Möller²²⁰ intitulée *Graf von Waltron* (Le Comte de Valtron) fut représentée en extérieur, devant plus de 3000 spectateurs, près de Székesfehérvár, avec la participation de l'armée locale. Le dernier acte comprenait une grande scène de bataille, où le château, attaqué par des « fusées » imitant le bruit des bombes, finissait par être occupé. La division d'infanterie et le bataillon de cavalerie participant au spectacle tirèrent 60 coups de canon et le château assiégé brûla sous l'effet d'un magnifique feu d'artifice²²¹. Le spectacle fut mis en scène par un jeune acteur qui avait été soldat et il fit si bien se mouvoir les personnages muets et utilisa si bien le langage militaire que les colonels ayant vu la pièce lui proposèrent de devenir adjudant dans l'armée.

Des feux d'artifices et feux de Bengale étaient utilisés aussi à l'intérieur du théâtre et étaient mentionnés sur l'affiche comme élément spectaculaire. Toutefois, cela ne fonctionnait pas toujours très bien : pendant un spectacle de nouvel an dans une ville hongroise de province, le metteur en scène de la troupe de passage avait mal préparé le feu de Bengale si bien que la scène et les spectateurs furent enveloppés dans une épaisse fumée.

Bien que nous sachions très peu de choses sur la mise en scène de l'époque, quelques peintures et tableaux postérieurs représentant des personnages et des scènes²²² peuvent nous donner une idée de l'atmosphère de ce spectacle de 1793 vu que la tradition hongroise liée au siège de Szigetvár a perduré des décennies durant.

²¹⁸ József BAYER, *Adatok a régi magyar színpad fölszerelésének történetéhez*. ItK 1891. pp. 275-290.

²¹⁹ STAUD, *ibid.* III. 1988. pp. 129-130.

²²⁰ Heinrich Ferdinand Möller (Olbersdorf 1745-Fehrbellin 1794): *Graf von Waltron oder die Subordination* (1776)

²²¹ Le spectacle a eu lieu le 15 août 1819. JÁNOS-SZATMÁRI Szabolcs, *Az érzékeny színház*, Cluj-Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület kiadó, 2007. pp. 119-120.

²²² *A Zrínyi család ikonográfiája* (réd. Gizella CENNERNÉ WILHELMB) Budapest, Balassi, 1997. pp. 84-99.

Les spectacles de carnaval : débats entre le vin et l'eau sur la scène scolaire hongroise



Dans le répertoire du théâtre scolaire hongrois, les pièces de théâtre de carnaval occupaient une place importante. Dans le découpage de l'année scolaire, le carnaval jouait un rôle capital car, pendant cette période, les différentes formes de distraction étaient tolérées, même dans les écoles les plus rigoureuses. La plupart des pièces mises en scène pendant le carnaval étaient tirées de Plaute mais, à partir des années 1740, on représenta aussi des adaptations de Molière, d'abord en latin et plus tard en hongrois²²³.

Le reste se composait de farces, parodies de mythes et *certamens*. Ce dernier genre de pièce d'origine médiévale met en scène un débat spirituel, émaillé de plaisanteries crues, autour d'une question théorique. Sa dénomination peut changer en fonction de sa forme : il peut s'agir de dialogues à deux personnages, de débats à plusieurs personnages, de *certamen* ou consultation voire même de procès. Les personnages peuvent être des figures allégoriques, des divinités et des hommes. Le *certamen* peut être mis en scène en tant que pièce de théâtre scolaire ou sous une forme dramatique relevant de la tradition populaire. En effet, théâtre scolaire et théâtre populaire exerçaient l'un sur l'autre une influence mutuelle et réciproque.

Pour ce type de spectacle, il ne fallait qu'un petit nombre d'acteurs et un modeste dispositif d'appareillage scénique. En revanche, l'enseignant-auteur jouissait d'une grande liberté et pouvait même changer le dénouement de la pièce en fonction des circonstances du moment et des éventuels objectifs pédagogiques. Avec quelque peu d'inventivité, il pouvait aussi élaborer pour ses élèves une liste d'excellents exemples rhétoriques en se basant sur des modèles déjà existants.

²²³ En 1747, dans l'école jésuite de la ville d'Eperjes, une adaptation du *Bourgeois gentilhomme* fut représentée en latin, mais les rôles féminins avaient été substitués. La première traduction hongroise des *Fourberies de Scapin* date de 1765. Édition moderne: RMDE XVIII./7. *Az erőszakos házasság [Le mariage forcé], A kéntelenségből lett orvos [Le médecin malgré-lui], Scapin furfangjai [les fourberies de Scapin], Amphytrion*, pp. 869-1110.

La plupart des *certamens* de carnaval mettait en scène un débat entre le vin et l'eau. L'exemple le plus ancien est celui du *Goliae dialogus inter Aquam et Vinum* d'origine médiévale, écrit entièrement en latin. Ce *certamen* devint la source d'inspiration des dialogues très populaires publiés aux XVII^e et XVIII^e siècles et vendus pour quelques kreuzers²²⁴. Dans son titre, il garde encore la mention *Débat entre le vin et l'eau*, tandis que, dans les pièces scolaires, conformément aux tendances du classicisme, l'allégorie du vin et de l'eau fut remplacée par les dieux de l'Antiquité Thétis et Lyaeus, ou bien encore Neptune et Bacchus qui devinrent ainsi les personnages principaux de ces pièces. Précisons que Lyaeus est l'un des épithètes de Bacchus et signifie « celui qui dissipe les soucis ».

1. Le débat entre Bacchus (Lyaeus) et Thétis

L'un des mythes raconte que Bacchus était en voyage en Thrace quand Lycurgue, fils de Dryas, l'attaqua et les Bacchantes, ses accompagnatrices, furent capturées. Le dieu s'échappa en se jetant dans la mer où il trouva refuge auprès de la déesse Thétis, fille de Nérée. C'est en fait cette partie du récit qui est reprise dans le type de dialogue généralement connu dans la littérature sous le nom de *Rivalité entre Thétis et Lyaeus*. La première pièce sur ce sujet, écrite en latin, fut portée à la scène en Hongrie en 1739 et rejouée ensuite plusieurs fois. À la fin du XVIII^e siècle, l'œuvre fut représentée en hongrois dans de nombreuses écoles calvinistes. La version hongroise ne s'éloigne que légèrement du texte latin original. Elle prend la forme d'un « procès céleste », avec Dieu pour juge en présence de plusieurs « personnages célestes », et le narrateur observe toute la scène d'une manière distanciée comme dans une vision ou un rêve²²⁵.

Cette forme de débat constitue un modèle très important pour l'enseignement de la rhétorique, qui montre comment argumenter durant un procès. Tous les exemples de l'argumentation, dans une optique d'enseignement de la morale et de l'éthique religieuse, sont repris de l'Ancien et du Nouveau Testament. Précisons qu'en dépit des noms grecs des divinités, la mythologie grecque ne joue aucun rôle dans cette argumentation. La plaignante est Thétis et Lyaeus est le défendeur. Tout d'abord, Thétis rappelle son rôle primordial dans la Création, puis elle insiste sur le fait que, sans eau, les semis ne valent rien, que, sans eau, les ceps ne donneront pas beaucoup de raisin et que le vin ne sera pas bon. Elle évoque Moïse puis Naaman qui fut guéri par le prophète Élie avec l'eau du Jourdain. Elle se réfère au psaume 50 de David, à l'épisode biblique du baptême de Jésus et à sa mort sur la Croix quand l'eau sortait de

²²⁴ *A bor és a víz a felliebb való méltóságért és annak ell nyereséért pántolódnak* [Discussion entre le vin et l'eau pour obtenir la dignité et la prédominance], Nyitra, 1658.; *A bor és a víz között nagyobb méltóságáért való vetekedés* [Débat entre le vin et l'eau pour la dignité] = *A két Rákóczi György korának költészete: 1630-1660, sajtó alá rend. Varga Imre, Budapest, Akad. K., 1977.* (Régi magyar költők tára, XVII. század, 9.) pp. 427-433 et 434-440.

²²⁵ *Protestáns iskoladramák* édit. Imre VARGA I/1. Budapest, 1989., RMDE XVIII./1 nr. 25., pp. 567-578.

son flanc. Elle cite l'apôtre Saint Paul lorsqu'il énumère les dangers de boire du vin et les maladies que le vin peut provoquer.

À l'opposé, Lyaeus dit que l'eau est beaucoup plus dangereuse que le vin parce qu'elle inonde les villes et détruit les ponts. Lui aussi se réfère aux psaumes de David, notamment au psaume 144, puis évoque le *Cantique des cantiques*, les noces de Cana et bien sûr, la Cène, puisque le vin est « le sang du Christ ». À la fin du procès, le Juge céleste exprime sa préférence pour les arguments développés en faveur du Vin, approuvé en cela aussi par les autres personnages de la pièce. Comme le débat ne pouvait finir par le triomphe de l'eau à cause du jugement divin appréciant dogmatiquement le vin, ce genre de *certamen* n'était pas conçu pour des occasions spécifiques, il pouvait être représenté à la fin de l'été, en août, par exemple.

2. Le débat entre Bacchus et Neptune

Ce même débat entre Bacchus et Neptune existait sous une autre forme strictement rattachée aux fêtes de la période de carnaval. Au début, le vin sort toujours vainqueur, mais pendant les derniers jours du carnaval c'est l'eau qui triomphe. Nous pouvons citer comme exemple une pièce écrite par un auteur calviniste et représentée en 1793 dans l'école de Sárospatak, l'une des écoles calvinistes hongroises les plus anciennes ²²⁶.

Dans cette œuvre, les arguments développés pour choisir entre l'eau et le vin ne sont pas tirés de la Bible mais de la vie quotidienne, en se basant sur le critère du bénéfique et de la perte. Le juge est Jupiter qui, n'osant pas assumer seul toute la responsabilité, envoie sur Terre Mercure chercher des hommes qui participeront aussi au vote. Les personnes qui arrivent devant Jupiter représentent différents types humains, sans compter qu'on y trouve aussi les personnages préférés du théâtre calviniste. Le vieillard et le jeune, l'homme riche et tous les soldats sont les porte-paroles de Bacchus. L'homme pauvre, le capitaine et le pêcheur se rangent du côté de Neptune. Bacchus demande au cuisinier de trancher le débat, mais ce dernier ne peut choisir ni l'un ni l'autre dieu car, dans l'exercice de son métier, il a besoin aussi bien du vin que de l'eau. Le juif, vendeur de vin, est confronté au même dilemme : il vote pour Bacchus mais avoue avoir aussi besoin de Neptune quand il coupe le Tokay avec de l'eau. Au tour de deux vieilles femmes d'exprimer leur préférence : elles votent pour Bacchus, mais le juge suprême invalide leurs décisions prises en état d'ébriété et confère la couronne à Neptune. Dans une des versions du texte, on trouve une insertion d'une quarantaine de lignes où Mercure fait aussi venir des étudiants érudits²²⁷. L'un des étudiants vote pour l'eau car il préfère la première déclinaison du mot *aqua* à la deuxième du terme

²²⁶ *Neptunus és Bacchus vetélkedése* = RMDE XVIII./1-2. pp. 1371-1400 et *Tréfás poétai játék magyar versekbe foglalva* = RMDE XVIII./7. pp. 395-456.

²²⁷ *Bacchusnak Neptunussal való czivódása* = RMDE XVIII/1-2. pp. 1384-1385.

vinum. L'étudiant en syntaxe et l'étudiant en rhétorique développent tous deux des arguments en faveur du vin en se référant aux poètes grecs de l'Antiquité. Le musicien vote aussi pour le vin et finalement seul l'astrologue s'exprime en faveur de Neptune puisque le Verseau est le premier signe du zodiaque.

Neptune était toujours triomphant dans les pièces représentées à la fin du carnaval. En 1725, l'école jésuite de Varasd mit en scène une comédie ayant pour thème Bacchus exilé parmi les grenouilles²²⁸ et plus tard une pièce sur Bacchus connaissant la mauvaise fortune²²⁹. Une école piariste joua aussi une pièce au titre semblable²³⁰. Plusieurs pièces avaient pour thème Jupiter citant Bacchus devant le tribunal pour le condamner. Le même sujet apparaît dans une pièce scolaire mise en scène en 1765 dans un lycée du couvent de Saint Paul²³¹, qui est le seul ordre fondé par des Hongrois au XIIIe siècle. Il fonctionne encore de nos jours. Deux écoles de l'Ordre de Saint Paul portaient régulièrement à la scène des drames historiques sur la Hongrie ainsi que des comédies de carnaval.

La pièce intitulée *Bacchus* montre Jupiter qui convoque le dieu du vin devant le conseil céleste en l'accusant de lui usurper les sacrifices des gens : en effet, au cours des derniers jours du carnaval Bacchus reçoit plus de sacrifices que toute l'année durant.

Jupiter lui-même préside le tribunal tandis que ses conseillers Mars et Pluton défendent Bacchus. L'essentiel de leur argumentation se résume ainsi : qui pourrait supporter les fatigues du service militaire sans vin ? Qui pourrait aller en enfer, s'il n'y avait pas de tavernes, de bordels ou de lieux où danser ? Neptune et Apollon sont contre Bacchus et leurs raisons sont différentes. Neptune affirme ceci : « Tu dois ta gloire insignifiante à l'eau. C'est moi qui fais pousser les ceps de vigne et en fais mûrir les fruits ... tu n'es que mon serviteur, Bacchus...C'est moi qui régnais déjà pendant l'Âge d'or où personne n'avait encore entendu parler du vin. Je suis le Seigneur de l'eau dont le manque cause souffrance à la nature ». Et Bacchus de répondre : « Si c'est Neptune qui arrose les ceps de Bacchus, alors c'est justement lui le serviteur. Il ne faut pas prendre en considération l'ancienneté, mais les mœurs et la nature ». Son argument le plus important est que le vin ne nuit qu'à ceux qui ne savent pas en faire bon usage, tout comme le soleil n'est pas coupable non plus si des méfaits sont commis sous sa lumière. Enfin, Bacchus dit à Neptune avec mépris : « Si ta divinité était menacée dans un tel procès, personne ne te soutiendrait, à part les grenouilles ». La décision finale dans ce procès sera prononcée par Apollon qui, contrairement aux attentes de Bacchus, donne raison à Neptune.

²²⁸ *Bacchus ad ranas damnatus*, STAUD, op.cit., III. p. 285.

²²⁹ *Bacchus inopinato funere elatus*, STAUD, op.cit. III. p. 286.

²³⁰ *Fatalis Bacchi interitus*, István KILIÁN, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig, Fontes ludorum scenicatorum in gymnasiis collegiisque piarum Hungariae*, Bp., Argumentum, 1994. p. 108.

²³¹ *Bacchus = Pálos iskoladrámák* (édit. Imre VARGA), Bp. 1990. RMDE XVIII./3. pp. 103-140.

Dans son jugement, Jupiter condamne Bacchus à vivre comme un simple mortel frappé de maladies. Ainsi se termine la première partie de l'œuvre. La deuxième partie n'est qu'une farce où apparaissent les personnages typiques du genre : la servante bavarde, le barbier et le médecin. C'est une parodie des médecins et des dieux où Esculape, le médecin de l'Olympe, essaie de guérir Bacchus de tous ses maux, mais finalement meurt lui-même d'hydropisie causant ainsi une grande peine à sa femme, Ariane. La valeur de cette farce mérite d'être soulignée car, dans le théâtre scolaire hongrois, c'est la première pièce qui ridiculise la médecine et les traitements des différentes maladies. D'après les didascalies très détaillées de l'auteur, on peut reconstituer le système complexe de signes présent dans la mise en scène²³². Tout d'abord, on peut relever des signes acoustiques tels bruitages et intermèdes musicaux. Ainsi, Esculape doit laisser sortir le cochon « avec un grand gémissement ». Bacchus « grommelle dans sa barbe », Ariane « chante la chanson suivante ». D'autres indications scéniques fournissent plusieurs renseignements sur la mise en scène, le décor et les accessoires. Ainsi, par exemple, pendant que Bacchus, du haut de son trône, règne sur la fête, « on distribue du cochon rôti et des bouteilles de vin » ... et Jupiter entre alors en scène. Très en colère, il lance vers Bacchus trois traits de foudre de son sceptre de bois enflammé par une boule de coton imbibée d'eau-de-vie ». Ensuite, « Quand le rideau se lève, Bacchus est allongé sur son lit à même le sol ». Plusieurs didascalies portent sur la mimique, les gestes et les déplacements des acteurs sur scène.

Ainsi, « Bacchus, destitué de son trône, se lève, reste un moment debout immobile, sort tristement, mais revient de suite en claudiquant. Il se tient les fesses attrapant des deux mains son large pantalon, il est très triste et voudrait partir ». Sur le ventre de Bacchus était ficelé un vrai petit cochon qui hurlait pendant que le médecin auscultait le dieu du vin. Dans la dernière scène, un baril plein d'eau était aussi attaché à Bacchus. Le médecin le perçait comme si le pauvre malade se vidait de son eau, mais tout cela en vain. Toutes ces indications scéniques permettent de constater que les décors du théâtre scolaire étaient très riches et les scènes bien équipées.

Les didascalies concernant les costumes des acteurs sont plus générales : l'auteur précise seulement que Bacchus a un costume « bien rembourré » et que la servante Berta porte « un costume de paysanne ». Il n'y a aucune description détaillée de l'apparence des personnages de cette pièce. Cependant, il est possible de s'en faire une idée grâce à l'*Iconologia* de Cesare Ripa qui est la source la plus importante à notre disposition sur les décors scéniques et les costumes du théâtre scolaire hongrois.

La description de Bacchus qui se trouve dans ce traité présente le dieu du vin comme « un jeune homme joyeux dont le corps nu est couvert d'une peau de lynx jetée par-dessus son épaule. Sur sa tête, il porte une couronne de lierre et dans sa main

²³² Márta Zsuzsanna PINTÉR, *Borss Dániel: Bacchus=Decus solitudinis - Pálos évszázadok (Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti Konferenciák 4/1.)* réd. Gábor SARBAK, Bp. Szent István Társulat, 2007. pp. 721-727.

droite il tient un thyrses, long bâton entouré de plantes et surmonté d'une pomme de pin. Bacchus se tient généralement debout sur un chariot, orné de sarments et de grappes de raisins blancs et noirs, et tiré par des panthères et des tigres. Il est jeune et joyeux car le vin met de la joie dans le cœur de l'homme et, s'il est consommé modérément, lui donne plus de force. Il est nu, car celui qui boit immodérément s'enivre et laisse voir tout ce qu'il a. Qui plus est, l'ivresse chauffe le corps, dénude l'homme et le plonge dans la misère. Les tigres qui tirent le chariot symbolisent la cruauté des ivrognes, car personne ne peut résister à la force du vin²³³. Pierio Valeriano dans son *Hieroglyphica* (1556) explique, en se référant à Homère et à Plaute, que les tigres tirant le chariot symbolisent la force du vin qui peut apprivoiser même la cruauté²³⁴. Cette image est présente dans la scène II du premier acte de la pièce *Bakhus* écrite par les moines de l'ordre de Saint Paul. Voici les propos que tient Bacchus : « Jusqu'à présent, les sacrifices qui m'étaient offerts n'étaient que de la chair de bouc et d'âne, mais désormais des cochons et des béliers orneront mon autel. Mon chariot était tiré par des tigres et couvert de peau de chamois, mais désormais il sera couvert de peau d'ours et tiré par des tortues très véloces ».

Selon Cesare Ripa, Neptune ressemblait à ceci : « C'est un vieil homme à la barbe et aux cheveux d'une couleur semblable à l'eau de mer, portant un voile de la même couleur et tenant dans sa main droite un trident. Au milieu de la mer, il se tient debout sur un grand coquillage tiré par deux baleines ou par deux chevaux marins et tout autour de lui différents poissons apparaissent. Le trident représente les trois types d'eau : l'eau douce des sources et des rivières, l'eau de mer salée et amère et celle des lacs qui n'est ni douce ni amère. Le chariot symbolise le mouvement tourbillonnant des flots marins dont le bruit ressemble à celui des roues du chariot ».²³⁵ Plus loin, Cesare Ripa fait la description suivante du dieu Océan : « son chariot, semblable à un rocher, est tiré par deux énormes baleines. Dans sa main, il tient un lamantin symbolisant la richesse de la mer. Il abrite de nombreux animaux marins et une multitude de nymphes »²³⁶.

L'acteur jouant Neptune dans la pièce *Bakhus* de Daniel Borss devait certainement tenir un trident, puisqu'à la fin de la dispute, on peut lire « il bat Bacchus avec son trident ».

Dans cette pièce, Daniel Borss mélange avec bon sens débat et farce en utilisant d'une façon équilibrée le comique de situation et les jeux de mots pleins d'humour. Par ailleurs, le public étant composé d'élèves, il tient à conférer à son œuvre une valeur didactique. C'est pourquoi Vénus, intervenant en faveur de Bacchus, reste sur scène très peu de temps et Apollon, dieu de la science, fait un discours sur la sobriété

²³³ Cesare RIPA, *Iconologia*, Rome, 1603. Édit. moderne et trad. Tamás SAJÓ, Budapest, Balassi Kiadó, 1997. p. 90.

²³⁴ *Ibid.*, p. 90.

²³⁵ *Ibid.*, p. 88.

²³⁶ *Ibid.*, p. 92.

et la lucidité. La structure de cette pièce révèle les qualités de Borss, auteur dramatique reconnu même de nos jours, car sa parodie de mariage, intitulée *Le mariage de Michel Gélatine*, est souvent représentée encore pendant les festivals d'été.

Dans la pièce *Bakhus*, le personnage d'Ariane joue un rôle important. Selon un mythe, Bacchus sauva Ariane abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos et l'épousa. Mais selon un autre mythe, Thésée n'épousa pas Ariane à cause de l'interdiction de Dionysos²³⁷. Bacchus et Ariane eurent trois enfants : Enopion, Euanthès et Staphylus. Le dénouement de la pièce montre Ariane s'élevant vers le ciel dans le chariot de Bacchus.

En revanche, dans certaines pièces de l'école jésuite d'Eperjes, Bacchus n'était pas marié avec Ariane, mais avec les plaisirs culinaires. C'est le cas de la farce *Bacchi nuptiae cum Culina* dont le programme a malheureusement disparu²³⁸. Une autre pièce sur un sujet analogue, intitulée *Connubioum Amphorae cum Baccho* fut représentée à Szepesváralja pendant le carnaval de 1734²³⁹.

Les trois textes dramatiques que je viens d'analyser, présentent trois genres différents de pièces sur le débat entre l'eau et le vin. Cependant, au XVIII^e siècle plusieurs autres pièces mettaient en scène le même sujet ; leurs textes sont perdus et il n'est donc pas possible de les étudier en détail.

Parmi ces pièces, rappelons *Certamen inter Bacchus et Palladem* à savoir *Le débat entre Bacchus et Pallas*, représenté en 1720 à Trencsen qui traite probablement des effets du vin afin de déterminer s'il faut permettre ou non aux étudiants d'en boire. À cet égard, il est utile de rappeler les motifs de la peinture antique représentant Bacchus et Pallas côte à côte²⁴⁰.

Un autre *certamen* connu mettant en scène la discussion entre Bacchus et Mars, représenté par les jésuites de la ville de Győr en 1718, a pour titre *Bacchi cum Marte certamen*²⁴¹. En 1694, dans la ville d'Eger, Bacchus fut représenté avec Mars²⁴².

Une farce de carnaval du nord de la Hongrie nous permet d'explorer un autre type de *certamen* dont le titre original est *Bacchus cum quatuor evangelistis quo sin diversas orbis partes ablegavit*²⁴³. La rivalité des apôtres est un sujet d'origine médié-

²³⁷ Karl KERÉNYI, *Die Mythologie der Griechen*, (I. Die Götter- und Menschengeschichten, II. Die Heroen-Geschichten), Klett-Cotta, Stuttgart 1951 (I.), 1958 (II.) Károly KERÉNYI, *Görög mitológia*, trad. Kerényi Grácia, Szeged, Szukits, 1997. pp. 148-150.

²³⁸ *Bacchanalia seu Bacchi Nuptia cum Culina*, STAUD, op.cit., II, p. 420.

²³⁹ STAUD, op. cit., I, p. 462.

²⁴⁰ *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (réd. H. C. ACKERMANN, J. R. GISLER), Zürich-München, Artemis Verlag, 1986, III, p. 466.

²⁴¹ Le plus souvent ces dieux sont présentés comme des alliés. C'est le cas dans la pièce mentionnée ci-dessus, représentée par les moines de Saint-Paul. Cf. STAUD, op.cit., II, p. 19.

²⁴² *Laurea Bacchi in binis Martis assectis ob ebrietate miserere peremptis*, STAUD, op.cit., III, p. 129.

²⁴³ Privigye, 1719. KILIAN 1994, op.cit. p. 95.

vale dont la première version en langue hongroise date de 1521. Comment la figure de Bacchus était-elle associée à celles des évangélistes ? On ne peut que formuler des hypothèses. Probablement, la discussion portait sur qui irait dans telle ou telle région vinicole plus ou moins fameuse. Il ne pouvait s'agir de questions dogmatiques difficiles, car les acteurs se recrutaient parmi les étudiants débutants qu'on appelait *principiantes*.

Dans le théâtre scolaire hongrois, Bacchus ne débattait pas uniquement avec les autres dieux, mais affrontait aussi des personnages allégoriques dont les costumes et les attributs étaient certainement calqués sur l'*Iconologia* de Cesare Ripa. On connaît trois pièces de ce genre. Dans la plus ancienne d'entre elles, représentée dans les écoles piaristes en 1708 par les étudiants plus âgés, Bacchus fut vaincu par la déesse Tempérance²⁴⁴. Vers la fin du carnaval, dans une autre pièce, on représenta Bacchus abandonné par ses serviteurs et vaincu par la Piété²⁴⁵.

En revanche, la troisième pièce, où Bacchus affronte la Prudence, a un dénouement différent. Elle fut mise en scène chez les piaristes de la ville de Pest sous le titre *L'empire joyeux de Bacchus*. Même si le texte de cette œuvre est perdu, il est possible de reconstituer l'action d'après le programme imprimé de huit pages qui nous est parvenu car celui-ci comprend le résumé de chaque acte et la distribution des rôles. La pièce commence par la parodie d'une cérémonie d'enterrement suivie d'une résurrection : Bacchus ressuscite et décrète que le moment est arrivé où le monde entier doit manger et boire beaucoup plus. Prudentius et toute la cour s'effraient du retour de Bacchus, car tous les sujets vont rejoindre le nouveau roi. Même les étudiants décident de choisir le dieu du vin. Méprisant Pallas Athénée, ils vont tous à l'école du dieu de vin, où Farciminder devient leur instituteur. Deux disciples de Prudentius, Hilarillus et Stomphacius conseillent à Prudentius de rejoindre lui aussi Bacchus vu que la période des Bacchanales approche. Finalement, Prudentius décide de son propre chef d'aller à la cour de Bacchus, où il reçoit un sceptre orné de feuilles vertes et une couronne de lauriers ; il sera nommé Publius Stultitius, le fou commun, à la grande joie de tous. La représentation de cette parodie sur l'empire joyeux de Bacchus eut lieu en 1753 dans la ville de Vác²⁴⁶.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la Hongrie connut plus de trente représentations sur Bacchus, surtout dans les régions vinicoles, notamment dans les environs de la ville d'Eger et de Tokaj, mais aussi dans les villes qui pratiquaient le commerce du vin. Malheureusement, presque tous les textes de ces pièces sont perdus. Seuls trois textes et un programme ont été conservés. Nous les avons étudiés plus haut. Ils témoignent, cependant, de la fortune extraordinaire du mythe de Bacchus sur les scènes scolaires hongroises et de son impact sur la création de nouveaux genres de pièces.

²⁴⁴ KILIAN, op.cit. pp. 82-83.

²⁴⁵ *Bacchi famulitium a pietate convictum*, Rozsahegy, 1763. Cf. KILIAN, op.cit. p. 580.

²⁴⁶ Vác, 1753. I. KILIAN, op.cit. p. 360.

Les mystères de la Passion de Csíksomlyó au XVIII^e siècle: tradition médiévale et forme baroque



En Hongrie, le rôle du théâtre scolaire était beaucoup plus important que dans les pays occidentaux plus industrialisés où il y avait des troupes théâtrales professionnelles et des théâtres. Chez nous, à part quelques représentations occasionnelles au XVII^e siècle et la venue de troupes françaises et allemandes jouant dans des palais seigneuriaux dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la scène scolaire était la seule forme de théâtre existante. C'est seulement en 1790 que la première troupe professionnelle hongroise commença son activité.

Les données recueillies font état de presque 7-8 mille spectacles, mais seulement quelques 250 textes dramatiques en hongrois nous sont parvenus. Sur ces 250 textes, 67 proviennent du même petit village transylvain nommé Csíksomlyó. Ils furent découverts dans la bibliothèque de l'école franciscaine, une école catholique où il y avait régulièrement, entre 1721 et 1782, des représentations théâtrales en hongrois. Les manuscrits conservés dans la bibliothèque du monastère de Csíksomlyó furent cachés pendant la 2^e Guerre Mondiale sous le socle de la statue de la Vierge miraculeuse. C'est seulement en 1980 que l'on retrouva, par hasard, lors des travaux de restauration de la statue, un volume manuscrit de 1300 pages et plus de 50 textes dramatiques distincts. Depuis plus d'un siècle déjà, l'importance de ces manuscrits de Csíksomlyó était bien connue des chercheurs et du public. Des décennies durant, ces manuscrits furent, toutefois, considérés comme perdus et ce n'est qu'après les changements politiques de 1989 en Roumanie, qu'il fut à nouveau possible de faire des recherches et de publier les 98 textes conservés à Csíksomlyó²⁴⁷. Ce fonds est remarquable non seulement par son grand nombre d'œuvres en hongrois mais aussi par sa

²⁴⁷ Pour la description des manuscrits voir : István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Imre VARGA, *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, [Bibliographie et sources relatives au théâtre des écoles catholiques en Hongrie jusqu'à 1800] Budapest, Argumentum, 1992, pp. 44-77. Abrégé par PINTÉR Márta Zsuzsanna, *A ferences iskolai színjátszás* [Le théâtre scolaire des Franciscains], Budapest, Argumentum, 1993, pp. 113-127. Description bibliographique complète: MUCKENHAUPT Erzsébet, *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei*, [Les trésors de la bibliothèque franciscaine de Csíksomlyó], Budapest-Cluj, Balassi-Polis, 1999, pp. 112-125. L'auteur était présent au moment de la découverte des manuscrits en 1980 et en 1985 et a fait la majeure partie de la description scientifique du matériel.

nature spécifique et sa thématique, qui sont tout à fait uniques en Europe. En effet, sur 67 pièces hongroises, 41 sont *des mystères de la Passion*²⁴⁸. Jusqu'en 2009, treize Passions ont été publiées²⁴⁹ et notre intention est de faire l'édition critique de tous les mystères de la Passion franciscains écrits en hongrois. Le premier volume publié en 2009 contient 15 mystères de la Passion²⁵⁰, il faudra donc probablement trois tomes pour les 41 mystères. Bien qu'il s'agisse d'une édition en hongrois, nous espérons bien qu'elle sera accessible aux chercheurs européens²⁵¹.

C'est vers 1400 que les Franciscains arrivèrent au pied du mont Somlyó pour y construire leur monastère et leur église. Vers 1510, une statue Renaissance de la Madone en bois de tilleul arriva dans l'église. Depuis lors, pour les fêtes de la Sainte Vierge Marie, beaucoup de pèlerins venaient voir la statue de plus de deux mètres de haut représentant la Vierge revêtue de soleil, vite considérée comme miraculeuse. C'est à son intervention, le samedi de Pentecôte 1567, qu'est attribuée la victoire contre les armées de Jean Sigismond, souverain transylvain qui voulait imposer par la force la religion unitaire. Depuis lors et ce jusqu'à nos jours, chaque samedi de Pentecôte, ont lieu des pèlerinages et des processions, et depuis 1990 plus de cent mille personnes y participent. Depuis 1730, le culte de la Sainte Vierge est encouragé par la Société Mariale qui parraine aussi le théâtre.

L'école fut créée par les Franciscains vers 1630. En 1675, dans le monastère, János Kájoni fonda une imprimerie comprenant aussi un atelier de reliure. La bibliothèque du monastère ne cessa d'enrichir son fonds et finit par devenir la dépositaire de l'une des plus précieuses et riches collections religieuses de Transylvanie. Tout cela fit que le village de Csíksomlyó devint le centre intellectuel et religieux des Sicules catholiques, dans une Transylvanie principalement protestante.

La scène de Csíksomlyó

En 1721, on ouvre les deux classes supérieures, il y a plus de 200 élèves, le nouveau bâtiment de l'école et du séminaire est construit, la situation de l'école se stabilise. En même temps, dès 1721, commencent les représentations théâtrales qui

²⁴⁸ Erzsébet MUCKENHAUPT, *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei [Les trésors de la bibliothèque franciscaine de Csíksomlyó]*, Budapest-Kolozsvár, 1999. p. 113-117.

²⁴⁹ *Csíksomlyói nagy-pénteki misztériumok*, éd. FÜLÖP Árpád, Bp, 1897., *Csíksomlyói iskoladrámák*, éd. ALSZEGHY Zsolt, SZLÁVIK Ferenc Bp., 1913., *Iskoladrámák*, réd. DEMETER Júlia, Budapest, Unicornis, 1995. „*Nap, hold és csillagok, velem zokogjatok! Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból*” réd. DEMETER Júlia, épilogue PINTÉR Márta Zsuzsanna, trad. KILIÁN István, Budapest, Argumentum, 2003.

²⁵⁰ *Ferences iskoladrámák I.* [Les drames scolaires des Franciscains] édité par DEMETER Júlia, KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, Argumentum-Akadémiai, 2009. pp. 940. RMDE 6/1.

²⁵¹ Introduction by Demeter Júlia = *Ferences iskoladrámák I.* [Les drames scolaires des Franciscains] édité par DEMETER Júlia, KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, Argumentum-Akadémiai, 2009. pp. 48-53.

se poursuivront jusqu'en 1782. Il y a, certes, cinq années pour lesquelles nous n'avons aucun document, mais il est possible que les œuvres retrouvées non datées aient été représentées pendant cet intervalle de cinq ans.

Comme le village de Csíksomlyó était un centre de pèlerinage, les représentations avaient lieu les jours de fêtes religieuses : le Vendredi Saint, le samedi de Pentecôte, à l'Assomption (15 août) et à la Fête-Dieu. Il y avait aussi des représentations le 13 juin, jour de la Saint Antoine, le patron de la jeunesse, et le 23 avril, jour de la Saint Adalbert, le patron de l'école.

Une représentation eut lieu aussi le jour de l'Épiphanie, le 6 janvier 1782, à l'occasion de la consécration du nouveau bâtiment de l'école. Précisons que le monastère actuel date de cette époque-là.

À Csíksomlyó, il n'y avait pas cette habitude de faire des spectacles à l'occasion des événements traditionnels comme la fête de fin d'année, la visite de l'évêque ou le carnaval. En effet, nous n'avons trace que d'un seul spectacle de carnaval. Cependant, il apparaît que, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les Franciscains tentèrent eux aussi de se conformer aux pratiques théâtrales les plus modernes de l'époque et mirent en scène plusieurs pièces par an, qui plus est, pas seulement des mystères de la Passion mais aussi des comédies, des drames historiques ou encore des œuvres à caractère social.

Les mystères de la Passion, qui durent 2 ou 3 heures, sont présentés toujours le Vendredi Saint en début d'après-midi. Une seule exception fut faite à cette règle en 1729, où le mystère fut joué le dimanche de la Passion, mais il n'est pas exclu qu'il ait été présenté aussi le Vendredi Saint et qu'il se soit terminé avant la tombée de la nuit.

Jusque dans les années 1770, seuls des mystères de la Passion étaient joués le Vendredi Saint, mais plus tard il y eut aussi des œuvres historiques ainsi que des œuvres inspirées de l'Ancien Testament.

Les écoles jésuites et piaristes du XVIII^e siècle étaient déjà pourvues d'une salle d'honneur adaptée aux représentations théâtrales. À l'école de Csíksomlyó, cependant, une telle salle n'existait pas²⁵². Au début, les représentations eurent lieu dans la salle de l'oratoire au rez-de-chaussée, plus tard, à partir des années 1740, dans une petite bâtisse en bois construite à côté de l'école. La bâtisse fut plusieurs fois réparée, renforcée, on l'équipa de coulisses et de décors peints. Quand ce lieu devint trop petit, la Société Mariale acheta le jardin entourant la bâtisse et le public regarda les mystères de la Passion dans le jardin, à travers la porte ouverte. L'important n'était pas le confort des spectateurs, mais qu'un public le plus nombreux possible puisse assister au spectacle.

²⁵² István KILIÁN, *Scène et mise en scène à Csíksomlyó, = Théâtre et drame musical Le Christ le Patrimoine Théâtral, Musical artistique – Revue Européenne bilingue publiée par le concours du Centre National du Livre*, éd. Philip BOSSIER, Deirdre O'GRADY, Gabrielle JOUET-PASTRE, Rocco LAERA, Fulvia NAMER, Florence PETIZON, Paris, Société Internationale d'Histoire comparée du Théâtre de l'Opéra et du Ballet. N^{os} 11–12, 2009. pp. 79–88.

La bâtisse en bois n'était pas toujours nécessaire car parfois, notamment en 1733, les mystères de la Passion étaient présentés près des stations du chemin de croix situé sur le versant de la montagne. En lisant les textes des Passions, il ressort que les 14 scènes furent présentées devant les 14 stations et que le texte expliquait aux fidèles les images des stations.

À Csíksomlyó, il n'y avait d'argent ni pour les décors, ni pour les accessoires, ni pour faire apprendre une danse, ni pour engager un orchestre.

À partir des textes recueillis, nous pouvons imaginer la structure de la scène. L'action, suivant la tradition médiévale, se déroulait sur trois niveaux : en haut, sur une plateforme surélevée se tenait la réunion céleste avec les anges ou le Christ, sur la scène les actions terrestres, et devant la scène au niveau du public ce qui se passait en enfer ou dans les limbes. Une autre tradition médiévale consistait à faire venir des animaux sur scène : ainsi, les diables relâchaient un moineau quand Judas mourait, ou encore le Christ entra à dos d'âne²⁵³.

La musique et la danse étaient tout aussi importantes à Csíksomlyó que dans les écoles plus riches. La seule différence était qu'à Csíksomlyó c'était le public qui accompagnait les interprètes au lieu des musiciens professionnels. La partie musicale des mystères de la Passion se composait de chants populaires catholiques que le public chantait avec les élèves²⁵⁴. Des fragments de ces chants se retrouvent dans le texte des mystères et il se peut que les lamentations de la Vierge, de Madeleine et de Judas aient été aussi chantées par les interprètes.

La danse avait le même rôle : il ne s'agissait pas de divertir le public avec des ballets spectaculaires ou des danses de cour mais de permettre au spectateur de s'identifier à des moments humains proches de la réalité. Voyons quelques exemples : dans tous les mystères de la Passion, en chantant et en dansant, les diables expriment leur joie d'avoir obtenu l'âme de Judas ; il y a aussi des danses de pasteurs, et une fois même la danse de Salomé fut présentée.

²⁵³ Norbert MEDGYESI S., *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés-és lelkiségtörténeti háttere*, Művelődéstörténeti Műhely, Monográfiák I. PPKE BTK-Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, Piliscsaba-Budapest, 2009., Norbert MEDGYESI S., *Franziskanische Spiritualität am Beispiel der barocken Mysterienspiele von Csíksomlyó* = Bettelorden im Mitteleuropa: Geschichte, Kunst, Spiritualität, Heidemarie SPECHT, Ralph ANDRASCHKE-HOLZER, (Hgg.) St. Pölten, DASP, 2008. pp. 760-768.

²⁵⁴ *Cantionale catholicum* n° 331 et n° 246. Édition moderne: *Édes hazámnak akartam szolgálni* [J'ai voulu servir ma chère patrie] éditée par DOMOKOS Pál Péter, Budapest, 1982.

Auteurs, metteurs en scène et interprètes

Comme dans les autres écoles, les auteurs des pièces de Csíksomlyó sont les jeunes professeurs et les professeurs des deux classes supérieures. Nous ne savons pas grand-chose sur eux car il n'était pas d'usage de noter ni leur nom, ni le titre de la pièce, ni la date de la présentation. Ce n'est qu'après 1770, que les auteurs indiquent leur nom. Il ne leur était pas facile d'écrire une pièce de plus de 30 pages, mais dans la bibliothèque du monastère, ils pouvaient trouver les œuvres de Sophocle, Térence, Plaute, Sénèque et lire les auteurs jésuites contemporains. Les biographies du Christ qui se trouvaient à la bibliothèque aidaient beaucoup les professeurs²⁵⁵, comme par exemple celle de Nicolaus Avancinus, *De vita Christi*. Les textes d'œuvres antérieures les aidaient sûrement aussi beaucoup car des scènes entières furent reprises, la structure et le sujet sont semblables. Ainsi, par exemple, dans les pièces racontant l'histoire du jeune pêcheur, seul le nom du protagoniste change. Progressivement, le schéma des mystères de la Passion se fixe avec seules quelques formes structurales qui varieront dans les décennies à venir.

Les interprètes des spectacles étaient les élèves du lycée de Csíksomlyó, des jeunes garçons âgés de 10 à 18 ans qui venaient des petits villages voisins. Ils jouaient même les rôles féminins. Le prologue ou l'épilogue était récité par le moine enseignant metteur en scène. Comme toute l'école était impliquée dans la préparation d'un spectacle, on choisissait des élèves dans chaque classe pour jouer, mais il y eut des cas, pour certains spectacles de Passion, où seuls les élèves d'une même classe jouaient. Dans une pièce, en général, il y avait de 15 à 20 rôles, auxquels il faut encore ajouter les rôles sans paroles comme les soldats, les musiciens, les danseurs, les gardiens, les anges, le peuple, etc. De cette façon, 104 élèves jouèrent dans le mystère de l'an 1731, 84 en 1729 et dans les autres, il y en avait environ 50. Malheureusement, seule la distribution des rôles de la passion de 1777 nous est parvenue comprenant les noms de 19 élèves acteurs.²⁵⁶ Après la représentation, les élèves emportaient le texte du mystère de la Passion dans leur village pour le rejouer pendant les vacances, et ils donnaient des spectacles dans d'autres villages²⁵⁷.

Le public se composait généralement de plusieurs centaines ou milliers de gens du voisinage qui venaient assister à la cérémonie du Vendredi Saint. Les représentations destinées à un cercle restreint avaient lieu dans le réfectoire du monastère avec mention à part pour celles qui étaient en latin. Il est probable que sous cette forme les spectateurs pouvaient mieux s'identifier à la Passion du Christ. Ils chantaient et probablement pleuraient avec les interprètes, il est possible qu'ils aient souvent sifflé voire même interrompu les acteurs car les prologues somment les spectateurs de garder le silence. Ce fait est confirmé par un document qui nous raconte qu'en 1739 les élèves jouant les tortionnaires du Christ furent battus et chassés par les spectateurs.

²⁵⁵ PINTÉR 1993, op.cit. pp. 67-74.

²⁵⁶ KILIÁN, PINTÉR, VARGA, pp. 63-74.

²⁵⁷ KILIÁN István, *Theaterbühne und Scenerie in Csíksomlyó*, Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 29., 100(2006), Heft 2., pp. 180-186.

Les caractéristiques des mystères de la Passion

Dès la fin du XVII^e siècle, dans toute l'Europe et notamment en Hongrie, il y a de moins en moins de mystères de la Passion car la mode passe à d'autres genres littéraires. Justement pour cela, il est très intéressant que 41 mystères de cette époque, écrits par des Franciscains observantins, aient pu être conservés à Csíksomlyó en Transylvanie²⁵⁸. Il est vrai qu'il s'agit là de textes relativement récents, le plus ancien étant de 1721, mais ces mystères de Csíksomlyó gardent beaucoup de motifs médiévaux si bien qu'ils sont aussi bien des oeuvres médiévales que baroques. Ils reflètent une mentalité universelle considérant que le monde est explicable de manière unique, même si leur action n'est pas aussi cohérente que celle des mystères et des moralités du Moyen-Âge. Leur scène est l'univers, ici-bas et l'au-delà, l'enfer et le ciel, si bien que l'action peut s'étendre de la Création du monde jusqu'au Jugement Dernier. La vision universelle peut être complétée par des personnages allégoriques comme les péchés et les vertus. Le style des mystères reflète la mentalité universelle même si la Passion est émaillée par des obscénités ou des plaisanteries, ce qui est étonnant pour nous.²⁵⁹ La raison en est la complexité de la vie : le sacré et le profane, la trivialité de la vie quotidienne et la sublimité de la Passion vont ensemble.

Les scènes les plus importantes sont :

1. Les scènes relatives à la Création, au premier homme et à la première femme puis à la Chute.
2. Les scènes de la vie du Christ : salutation angélique (1), scènes de l'enfance du Christ (1).
3. Les scènes de la Passion.
4. Les scènes après la mort du Christ.
5. Les scènes de l'Ancien Testament les plus fréquentes dans les Passions : Caïn et Abel, Joab et Amasa, l'histoire de Tobie, Daniel, Jephthé, Moïse, le sacrifice d'Isaac, les souffrances de Job, l'histoire d'Esther, Judith et Holopherne, l'histoire de Susanne, la vente de Joseph, Saül et David.
6. Les paraboles du Nouveau Testament dans les Passions : le bon Samaritain (2), le fils prodigue (1), le maître de la vigne et les ouvriers (2) ainsi que le bon pasteur (3).

²⁵⁸ Et deux autres mystères de la Passion des Franciscains conventuels de l'école de Kanta (Transylvanie): *Jaj én hűt régentén mint virágzom vala = Minorita iskoladrámák* [Les drames scolaires des Franciscains conventuels] édité par KILLÁN István, Budapest, Akadémiai, 1989. RMDE XVIII/2.,15-50., Bene Demeter: *Nagypénteki actio = ibid.*, pp.125-168., et Juhász Máté, *A Krisztusnak érettünk való kinszenvedéséről, ibid.* pp. 185-268.

²⁵⁹ Tekla DÖMÖTÖR, *Un chapitre du théâtre baroque en Hongrie: les mystères*, Baroque, revue internationale, 1976, 8. (Le Baroque en Hongrie) <http://baroque.revues.org/495>

7. Les personnages et scènes allégoriques : les sept péchés capitaux (7), les scènes du Monde, de la Chair et du Diable (8), l'amour de Dieu (1), l'Antéchrist (1) et les lamentations de l'ange gardien (3).

8. D'autres scènes : la conversion du jeune méchant (3), la damnation du jeune séduit par le Monde (4) (deux jeunes donnent des coups de pied à un crâne, puis l'invitent à dîner et le crâne, prenant la forme de la Mort, les emporte en enfer), les 12 enfants d'un père dénoncent et torturent le Christ (1).

Cette courte énumération schématique montre clairement que, dans les mystères de la Passion de Csíksomlyó, on trouve beaucoup de scènes apocryphes, des compassions et des scènes relatives à la Sainte Vierge.

L'apparition des figures allégoriques est importante car dans les mystères de la Passion médiévaux elles n'étaient pas présentes, à part dans les moralités où les péchés et les vertus étaient personnifiés. La présentation de la Chair, du Monde, de la Vanité et d'autres figures dans la Passion, montre l'influence de la vision cosmique pleine d'allégories de l'époque baroque. Une autre chose singulière, qui ne figurait pas dans la tradition des Passions, est le grand nombre de scènes racontant l'histoire des jeunes pécheurs. Leur présence s'explique par le fait que ces mystères de la Passion étaient joués par des élèves et non par les membres d'un groupe religieux laïc. Aussi, les professeurs ne voulaient renoncer ni à l'éducation de leurs propres élèves ni à celle du public. Ces scènes didactiques avaient pour objectif d'aider les élèves à choisir le bon chemin en leur montrant les possibilités aussi bien du salut éternel que de la damnation.

À partir de ces scènes, les professeurs dramaturges composaient leurs propres mystères au gré de leur talent et de leur fantaisie, faisant alterner les différents types de Passions. Au niveau de la structure, certains mystères sont de type linéaire rehaussant l'histoire de la Passion par des scènes de l'enfance et des miracles du Christ ou encore des scènes avec la Sainte Vierge²⁶⁰. Un autre type de mystère, comme celui du frère mineur Máté Juhász en 1761, fait alterner les images de la souffrance du Christ avec des scènes où apparaissent des héros de l'Ancien Testament, comme Tobias par exemple. Le troisième type se caractérise par une histoire développée en détail qui vient s'entremêler aux scènes de la Passion. En voici quelques exemples : le Christ Rédempteur apparaît à Susanne dans sa prison et ainsi, après les souffrances et la délivrance de Susanne, la Passion du Christ continue jusqu'à la fin de la pièce. La Passion de 1758 appartient à ce même type : dans les six premières scènes le public voit la mauvaise éducation des enfants de Cyrille qui, dans les six scènes suivantes, deviendront les tortionnaires du Christ. Ces types ne sont pas stricts et peuvent varier dans leurs éléments : parfois il n'y a que deux ou trois scènes introductives sur l'Ancien Testament

²⁶⁰ Júlia DEMETER, *La figure de Christ dans le cycle des mystères de Csíksomlyó au XVIII^e siècle = Théâtre et drame musical. Revue européenne bilingue. Le Christ dans le patrimoine théâtral, musical, et artistique*, N^{os} 11-12, 2009. pp. 65-76.

puis les autres racontent la Passion. Parfois, dans une Passion de type linéaire vient s'insérer l'histoire du jeune pécheur.

En général, les mystères de la Passion se composent de 12 à 15 scènes et certains sont même divisés en trois actes.

Les mystères de la Passion se composent de strophes de vers rythmiques de 12 syllabes. Le mystère de 1775 est une exception parce qu'il est écrit en prose, mais le monologue du Christ de la 9^e scène préserve la forme poétique traditionnelle.²⁶¹ Ceci reflète le changement du goût du public qui, outre l'élargissement et la diversification du répertoire, exige des oeuvres en prose.

Le style des pièces est également baroque, les parties naturalistes voire même vulgaires se combinent avec les paroles sublimes de la Vierge ou du Christ. Ce sont eux d'ailleurs les deux seuls personnages qui ressortent au-dessus du niveau commun, les autres actualisent le texte de la Bible en usant de locutions, de proverbes et d'expressions anachroniques. Leur comportement est très ordinaire, ils pourraient même être des personnages de la vie quotidienne en Transylvanie. Grâce à cette pratique théâtrale de plus de cinq décennies, l'influence des mystères de la Passion est bien plus grande et plus durable qu'on pourrait l'imaginer. Comme textes dramatiques populaires, ils font partie de la tradition folklorique et restent importants même de nos jours. En 1980, un mystère de la Passion, basé sur quatre mystères de Csíksomlyó publiés au tournant du siècle, fut présenté au Théâtre National de Budapest.²⁶² Cette oeuvre reste toujours au programme depuis la première et a même été jouée depuis dans plusieurs villes hongroises.

²⁶¹ *Misericordia et Justitia dei = Csíksomlyói iskoladrámák.* éd. Zsolt ALSZEGHY et Ferenc SZLÁVIK, Bp. 1913. (Régi Magyar Könyvtár 32.) pp. 51-89.

²⁶² Elemér BALOGH, Imre KERÉNYI, László ROSSA: *Csíksomlyói passió*, 1981., rég. Imre KERÉNYI, plus de 400 représentations, *Csíksomlyói passió*, éd., Elemér BALOGH, Imre KERÉNYI, Bp., Helikon, 1982.

Idylle et utopie: le modèle pastoral



Au milieu du XVI^e siècle, le désir de retourner à la nature et de créer un monde idyllique et utopique fut à l'origine de la genèse du genre pastoral. Celle-ci fut accompagnée de sérieuses discussions théoriques, dont la figure la plus importante était Battista Guarini, l'auteur de la pièce *le Pasteur fidèle* (*Il pastor Fido*). Reprenant la tradition antique, le genre avait toutefois un caractère moderne et original.

C'est dans les traités de théorie littéraire italiens du XVI^e siècle que l'on disserte pour la première fois sur le genre. La définition de la pastorale est d'autant plus difficile qu'Aristote ne traite dans sa Poétique ni de l'églogue qui en est la base, ni du jeu satirique qui, dans l'Antiquité, du point de vue dramatique, est très semblable. Les auteurs des traités donnent diverses explications à ce manque : c'est un genre bref et incomplet qualifié d'« imparfait », qui n'a aucun caractère édifiant et qui ne peut être soutenu du point de vue moral. Dès les années 1550, la définition du genre est établie, même s'il est vrai que l'instabilité terminologique persiste concernant l'églogue, la *favola pastorale* et le *dramma pastorale*. Nous devons la première définition pertinente à Battista Guarini, qui lance le débat conceptuel autour du genre et qui écrit en 1585 ceci : « *egloghe [...] sono quasi piccole scene apetto le pastorali, che oggi a uso di comedia si rappresentano in palco* » à savoir « les églogues sont presque de petites scènes par rapport aux pastorales, qui sont représentées aujourd'hui sur scène comme des comédies ». Battista Guarini ajoute ailleurs : « *a un certo modo puo dirsi che l'eglogasia una picciola pastorale e la pastorale una grand'egloga divisa in atti* » à savoir « d'une certaine manière, on peut dire que l'églogue est une petite pastorale et la pastorale est une grande églogue divisée en actes »²⁶³.

Contrairement à certains avis réticents, pour Guarini, la pastorale a même rang et même valeur : « Ce sont les Muses [...] qui ont planté dans leur jardin particulièrement productif l'églogue, pareille à une tige minuscule, d'où a pris racine la pastorale, plante fort noble, avec les proportions, les mesures appropriées et la crédibilité déjà évoquées plus haut »²⁶⁴.

²⁶³ Battista GUARINI, *Il Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia* = Opere, édité par GUGLIELMINETTI Marziano, Turin, UTET, 1971, p. 799-800. SZEGEDI Eszter, *Olasz pásztorjátékból magyar komédia. thèse doctorale*, Bibliothèque Universitaire ELTE, Bp. 2012. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/szegedieszter/diss.pdf>

²⁶⁴ GUARINI, *ibid.* p. 811.

Depuis Guarini, l'histoire littéraire considère Agostino Beccari, qui fit publier la première pastorale, intitulée *Sacrificio* en 1555, comme le premier représentant du genre. *L'Aminta* du Tasse et le *Pastor fido* de Battista Guarini servirent de modèles pour le genre. Le rôle de Guarini est donc incontournable aussi bien dans la consolidation du genre que dans sa codification.

Dès ses débuts, ce genre dramatique très populaire est accueilli aussi en Hongrie d'une manière favorable : comme modèle dans sa propre écriture dramatique, Bálint Balassi (1554-1594) opte pour une nouvelle forme passionnante en traduisant *Amarilli*, la pastorale de Cristoforo Castelletti²⁶⁵. Balassi est bien conscient de créer quelque chose qui n'existait pas auparavant dans la littérature hongroise. Après la poésie amoureuse de langue hongroise, il écrit la première œuvre dramatique amoureuse. À l'instar de Castelletti, il crée le titre à partir des noms des protagonistes, Thirsis et Angelica, Sylvanus et Galathea. Quant au genre, il le caractérise ainsi : *Szép magyar comoedia, belle comédie hongroise*, ou plus précisément « œuvre dramatique amoureuse de langue hongroise qui se termine bien ».

Lorsque Castelletti écrit *Amarilli*, son unique pastorale, lui aussi est hésitant quant aux termes techniques : dans la première édition, il appelle sa propre œuvre églogue, dans la seconde, il la définit comme une pastorale. Toutefois, dans son exhortation, il la classe dans le genre comique en précisant : « j'ai essayé de la faire à la fois sérieuse et drôle, presque comme une comédie, afin qu'elle donne plus de plaisir aux spectateurs, une fois mise en scène ». La traduction de Balassi se définit aussi comme une *comoedia* car les traits caractéristiques propres à la pastorale n'en ressortent que très peu. Les personnages, fuyant la violence du monde extérieur, trouvent refuge dans l'Île de Crète. Dans la ville où ils vivaient auparavant, l'envie et la haine déterminaient leur sort : le rival de Credulus avait empoisonné Julia pour s'emparer d'elle. Les blessures reçues dans la société ne peuvent guérir qu'en cet endroit idyllique, isolé du monde extérieur. Seul ce petit monde leur permet de faire revivre l'idylle amoureuse qu'ils avaient perdue. Un monde où les principales préoccupations des bergères sont la broderie, la pêche, l'observation des oiseaux ; celles des hommes la chasse, l'élevage et la poésie. Les protagonistes, Credulus et Sylvanus, sont deux poètes qui puisent leur inspiration dans la vie pastorale, dans la beauté de la nature et de l'amour. L'harmonie qui règne ne peut être perturbée que très brièvement par la jalousie qui détruit l'amitié de Credulus et Sylvanus. Les couples amoureux, Credulus et Júlia, Sylvanus et Galatea, finiront par se retrouver.

L'impact produit par ce texte sera relativement important : imprimé et publié au début du XVII^e siècle, on le retrouve dans les bibliothèques aristocratiques et il sert de modèle aux nouvelles œuvres dramatiques maniéristes amoureuses telles *Constantinus et Victoria* ou *Florentina*, même si ce genre n'a pas connu de suite.

²⁶⁵ Eszter SZEGEDI, *Traduzione o tradizione? La trasformazione de L'Amarilli pastorale in Bella commedia ungherese = „Ritrar parlando il bel”*. *Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére*, éd. Eszter SZEGEDI et Dávid FALVAY, Budapest, L'Harmattan, 2011, pp. 313-323.

Les pastorales réapparaissent en Hongrie à la fin du XVII^e siècle et prendront une part importante et déterminante dans le répertoire dramatique hongrois. Cependant, ce type de drame est dépourvu d'unité et cela pas uniquement en raison de la diversité des genres. En effet, dans la typologie des pastorales, il faut aussi distinguer nettement les pastorales représentées dans des théâtres scolaires de celles destinées à des scènes professionnelles, ou encore les jeux festifs allégoriques et symboliques à contenu religieux qui reflètent le goût et la conception baroques, des pastorales souvent musicales et divertissantes ayant pour thème l'amour qui sont, elles, exemptes de sens allégorique et qui reflètent le goût rococo. Il est d'autant plus difficile d'établir une typologie qu'à la fin du siècle, les deux styles dramatiques coexistent dans la pratique théâtrale en Hongrie, avec un léger un décalage temporel. En plus, le monde de la scène scolaire et celui de la scène professionnelle ne se distinguent pas nettement l'un de l'autre, mais se caractérisent par une forte influence mutuelle et réciproque.

I. Les pastorales sacrées

Tout en ayant recours aux motifs de la poésie pastorale virgilienne ainsi qu'aux conventions thématiques des pastorales de la Renaissance, ces types ou catégories de drames donnent un sens différent au genre pastoral à travers un symbolisme typologique.

Les textes avec Jésus-Christ comme personnage principal appartiennent au premier type de drame basé sur l'Évangile de saint Jean (partie 10, vers 16) où la figure du Christ est évoquée à travers l'allégorie du Bon Pasteur. Ce motif apparaît pour la première fois dans les jeux de la Passion à la fin du XVII^e siècle. La pièce intitulée *Christus sub allegoria Codri*²⁶⁶ raconte l'histoire de l'Humanité frappée de maux et maladies multiples après l'ouverture de la boîte de Pandore. Aussi, Latone met-elle au monde Apollon, fils de Jupiter, afin qu'il sauve les humains par les arts et les sciences. Les histoires mythologiques et bibliques étant entremêlées d'allégories complexes, l'auteur fournit une *Clavis allegoriae*, une clé de lecture de la pièce selon laquelle Jupiter représente Dieu, Apollon Jésus-Christ, Latone la Vierge Marie, Pan Hérode, Melibeus Menalcas et Damas les Rois Mages. Il faut aussi faire correspondre les satyres aux Pharisiens et les nymphes, pour leur part, aux anges²⁶⁷. Le drame comptait plus de soixante personnages²⁶⁸.

²⁶⁶ István KILIAN, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig, Fontes ludorum sceniorum in gymnasiis collegiisque piarum Hungariae*, Budapest, Argumentum kiadó, 1994, p. 72.

²⁶⁷ István KILIAN, *A piarista dráma és színjáték a XVII-XVIII. században*, Budapest, 2002, Universitas, p. 174., pp. 225-226.

²⁶⁸ Les pastorales intitulées *Christus patiens sub allegoria vineae*, Privigyé, 1673, *Passio Christi sub persona Daphnidi*, Szokolca, 1698, *Christus sub persona Daphnidis redivivus*, Nyitra, 1708 et *Repertus ab Amintax rex, sive genus humanum a Christo redemptum*, Pest, 1735 représentent d'autres exemples de la combinaison entre l'exégèse biblique et la poésie pastorale.

Dans le second type de pastorales sacrées, le Bon Pasteur incarnait le souverain laïc ou le roi, voire même les chefs religieux ou prélats. Dans ce modèle, des bergers portant des noms traditionnels virgiliens vivent dans un cadre idyllique, mais leur paix est perturbée par l'apparition d'un méchant berger qu'ils vaincront et chasseront en unissant leurs forces. Ils portent en triomphe le Bon Pasteur qui rétablira la paix et l'ordre. C'est en 1733, qu'une pastorale de ce type est jouée pour la première fois en langue hongroise en l'honneur de l'empereur Charles VI. Le protagoniste, Jason, chasse les méchants bergers et rassemble le troupeau. Selon *l'Analysis allegorie*, Jason représente l'empereur Charles VI, Melibaeus, Lcidas et Dametas des prélats catholiques, Corydon et Damon des *pseudo-pastores* protestants. Ce drame, mis en scène dans une école piariste, représentait donc le souverain qui, sous la bannière du catholicisme, unifia la Hongrie occupée de nouveau par les Turcs. Il y eut aussi une pastorale solennelle en l'honneur de Marie-Thérèse d'Autriche, fille de Charles VI. Le drame fut écrit par Jozef von Sonnenfels, conseiller de l'impératrice, et fut représenté par les enfants qui vivaient à la cour de Vienne à l'occasion de l'anniversaire de Marie-Thérèse. Mozart accueillit l'archiduc Maximilien François d'Autriche, fils de Marie-Thérèse, le futur archevêque de Linz, à l'occasion de sa visite à Salzbourg, par une pastorale solennelle, un opéra composé en 1775 à partir du livret *Il re pastore* de Pietro Metastasio.

D'après le schéma allégorique procédant par analogie de noms, on comprend que les appellations des protagonistes renvoient à des évêques ou à des chefs d'ordres monastiques provinciaux ou encore aux professeurs de l'école secondaire. Dans la dernière décennie du XVIII^e siècle, ce type de pastorale à clé allégorique est devenu très populaire dans les écoles piaristes. L'intrigue se résume brièvement ainsi : des bergers vivant dans les prairies arcadiennes attendent avec impatience l'arrivée du nouveau pasteur, ils lui préparent des cadeaux et s'appêtent à l'accueillir avec des poèmes et des danses. Le spectacle vise à honorer et célébrer l'invité, il se présente comme une réinterprétation symbolique du statut du prélat basée sur l'herméneutique biblique. Les textes n'ont pas d'intention pédagogique et ne cherchent pas non plus à divertir. La composition sociale du public est aussi différente de celle des spectacles scolaires traditionnels. Ces spectacles solennels s'adressent à un public restreint, ils ne sont destinés qu'au prélat et à son cortège, ce qui leur donne un caractère d'exclusivité. Ceci explique aussi qu'une grande partie des discours de bienvenue aux prélats soit en langue latine, en dépit du fait que, dans le théâtre scolaire, l'utilisation de la langue hongroise était devenue pratique courante à la fin du XVIII^e siècle. Pour accueillir les pontifes récemment nommés, on avait recours à la thématique pastorale arcadienne dans tous les types de styles dramatiques. Ainsi, par exemple, les membres hongrois de l'Arcadie romaine furent aussi accueillis par des poèmes pastoraux latins²⁶⁹. Lorsqu'en 1779, Gánóczy Antal fut élu membre de l'Arcadie romaine,

²⁶⁹ Voir: Péter SÁRKÖZY, *Ungheresi nell'Arcadia romana = L'Arcadia, 1691-1990* (Atti del terzo centenario della fondazione dell' Accademia dell' Arcadia) Roma, 1995. pp. 238-251., Péter SÁRKÖZY, „Ognor util cercando”: *Poesia e scienza nell'Arcadia = Péter SÁRKÖZY, Roma, la patria comune: Saggi italo-ungheresi*, Roma, Lithos, 1996. pp. 141-148.

György Mihalóczy accueillit le chanoine de Nagyvárad, avec un poème bucolique en latin, intitulé *Carmen Paranympheum*²⁷⁰.

C'est dans les années 1780 que l'on commence à écrire ce type de texte en langue hongroise. József Salamon (1781-1813), maître d'école piariste, inséra dans le texte de sa pastorale intitulée *Dafnis et Meliboeus* des extraits des églogues du poète Ferenc Faludi, sans le signaler, intégrant ainsi dans un contexte complètement nouveau des poèmes bien connus de tous. Cette pastorale originale commençait par un discours de bienvenue en l'honneur d'István Pallya (1740-1802), chef de l'ordre piariste au niveau provincial, lui-même auteur de plusieurs drames en hongrois et en latin, comme par exemple la pastorale *Mopsus et Alexis* datant de 1799. Lorsqu'il rédige le message de bienvenue, József Salamon est encore pensionnaire lui-même et en même temps instituteur en classe élémentaire, « berger-enfant » semblable à Daphnis dans l'univers du drame. Le texte en vers évoque le paysage idyllique de Nitra et des alentours du mont Zobor, où le chant des bergers retentit dans la grotte spacieuse des muses. Dans la description rococo du paysage apparaissent des nymphes, des satyres, des bergers et des bergères, et rien ne vient troubler l'idylle.

Sur la couverture du manuscrit, l'auteur définit le texte comme un « chant pastoral » renvoyant ainsi le genre dans le domaine de l'églogue, mais cela n'empêche pas qu'il s'agissait là d'une véritable pièce théâtrale, avec plusieurs personnages en costume et accompagnement musical.

Lorsque József Mártonfi fut intronisé évêque de Transylvanie, les élèves pensionnaires des écoles piaristes de Gyulafehérvár et de Beszterce, l'accueillirent par des pastorales bucoliques. Des affiches du spectacle furent d'ailleurs imprimées.

2. Pastorales laïques et profanes

L'idée de l'Arcadie, arrivée jusqu'à nous par le biais des modèles italiens, s'est transmise en Hongrie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle dans tous les domaines de la vie littéraire, à travers notamment la mode des pastorales rococos. Dans ce dernier genre, il n'y a pas d'interprétation allégorique : l'amour est le sujet principal avec pour cadre la description du monde pastoral. Il est intéressant de constater que ce genre est aussi apparu pour la première fois en Hongrie dans le théâtre scolaire.

Les premières données recueillies datant de 1765, relient la pastorale à un spectacle à caractère festif. Dans le pensionnat aristocratique de Nagyszombat, Matthias Geiger, enseignant jésuite et dramaturge, mit en scène avec ses élèves une pastorale,

²⁷⁰ László SZÖRÉNYI, *Latin nyelvű Árkádia a tizennyolcadik századi Magyarországon*, = László SZÖRÉNYI *Studia Hungarolatina, Tanulmányok a régi magyar és neolatin irodalomról*, Budapest, Kortárs, p. 127.

Le Mariage du roi des Romains Joseph II avec Josèphe Duchesse de Bavière, dont le texte français parut également la même année. Le cadre de cette pastorale en trois actes est « un Vallon près du Danube ». Les bergers des rivières, tout en faisant l'éloge des parents des jeunes mariés et en souhaitant de multiples joies au jeune couple, érigent une colonne à la gloire des mariés, sur laquelle chaque personnage vient poser une plaque. Sur les plaques, une image allégorique et un poème commémoratif honorent le jeune couple.

« Vive JOSEPH & son Auguste épouse
Autant que vivront ces ormeaux;
C'est de cette union si douce
Que naîtront nos Rois, nos Héros. »

Le drame finit par le monologue du *génie de la Hongrie*, qui prédit beaucoup de belles choses au jeune couple²⁷¹.

Ce genre pastoral n'apparaît pas seulement dans les écoles secondaires catholiques mais aussi dans les pensionnats protestants. En effet, grâce à un enseignement classique basé sur des études gréco-latines très approfondies, le théâtre à thèmes mythologiques occupa toujours une place importante dans ces pensionnats.

Il y eut une grande influence réciproque entre ces pensionnats protestants et la première compagnie de théâtre de Transylvanie. En effet, plusieurs élèves devinrent acteurs et parmi les dramaturges-traducteurs on comptait beaucoup d'anciens élèves protestants. Il y avait aussi des éléments identiques dans le répertoire : les traductions des œuvres de Plaute et de Molière faites dans les pensionnats furent insérées dans le répertoire du théâtre professionnel, et une partie des drames joués par les acteurs professionnels fut représentée dans les pensionnats. Ce fut le cas de la pastorale musicale intitulée *Arcadie*²⁷². Les protagonistes Lindor et Ismène forment un couple amoureux, séparé par Armide, une déesse jalouse et maléfique : lorsque Lindor tire sur un cerf, elle dirige la flèche de Lindor vers le cœur d'Ismène qui en meurt. Lindor reste, cependant, fidèle à sa bien-aimée même après sa mort. Armide, voyant sa douleur et sa constance, ressuscite la jeune femme morte depuis un an, avant que Lindor ne se donne la mort sur la tombe de sa bien-aimée. L'intrigue se déroule également dans une autre direction : le fils d'Armide est lui aussi épris d'une jeune femme, et sa mère décide de mettre à l'épreuve leur amour. Ni l'un ni l'autre ne reste fidèle : le jeune homme sera séduit par une nymphe, la jeune femme par un jeune berger, mais ils finissent par se pardonner mutuellement, ainsi Armide échoue-t-elle dans ce projet aussi. Du début à la fin, le texte de la pastorale est jalonné de poèmes et de chants lyriques dont la forme poétique laisse à nouveau entrevoir l'influence de Ferenc Faludi. Les airs ne reflètent pas simplement l'état d'âme des personnages, ils ont aussi une fonction

²⁷¹ Zoltán BARANYAI, *A francia nyelv és műveltség Magyarországon, XVIII. század*, Budapest, 1920. pp. 73-77., [La langue et la culture françaises en Hongrie au XVIIIe siècle]

²⁷² *Árkádia* = RMDE XVIII/1-2. pp. 887-911.

dramaturgique si bien qu'on peut ici parler de « drame chanté » ou « mélodrame ». La pièce fut jouée à Kolozsvár (en 1794 et en 1796)²⁷³. János Kótsi Patkó, le directeur de la compagnie de Kolozsvár écrivit lui aussi une pastorale intitulée *La Bergère des Alpes* qui devint l'une des pièces les plus populaires de la période. Le thème de l'Acte I est tout à fait identique à celui de l'Arcadie, à cela près que ce n'est pas un berger mais une bergère qui pleure la mort de son amant. La plus grande partie de la musique de ces pastorales a pu être reconstituée à partir des recueils de mélodies retrouvés dans les pensionnats protestants²⁷⁴.

Le meilleur exemple de la rencontre entre idylle et utopie est la pastorale *Evander et Alcimna* de Salomon Gessner (1730-1788)²⁷⁵. Avec Gessner, la forme héritée de la Renaissance revêt un nouveau contenu et devient porte-parole de la « sensibilité ». La thématique de ces idylles et pastorales est le droit à choisir librement son ou sa partenaire, l'élimination des inégalités entre les hommes, la réévaluation des positions de pouvoir dans la famille et dans la société²⁷⁶. Gessner était très populaire en Hongrie, ses idylles faisaient partie des lectures sentimentales préférées de l'époque. Le principal propagateur de Gessner fut Ferenc Kazinczy²⁷⁷, qui traduisit et fit imprimer toutes ses œuvres comme par exemple, *Éraste*, drame sentimental ou encore *Evander et Alcimna*²⁷⁸.

Cependant, un autre texte semble plus intéressant pour nous. Le traducteur, resté inconnu, y fait ressortir la conception et le système de valeurs des Lumières et expose aussi dans un tract son modèle social utopique. Cette version fut aussi écrite à la fin du siècle et le manuscrit est conservé aujourd'hui à Debrecen. *Evander et Alcimna*²⁷⁹ est une variante de l'histoire de Daphnis et Chloé : deux jeunes gens vivent en Arcadie dans le cadre idyllique d'une forêt. Evander grave leurs noms dans l'écorce d'un arbre comme preuve de leur amour tout comme Credulus grave le nom de Júlia dans *Belle comédie hongroise*. Ce geste symbolise l'union de l'amour éternel avec l'éternité de la nature : « Porte son nom et le mien et continue à croître vers le ciel pour que ceux qui passeront près de cet arbre puissent dire qu'il a été sanctifié par l'amour »²⁸⁰.

²⁷³ Sándor ENYEDI, *Az erdélyi magyar színháztudomány kezdetei 1792-1821*, Bukarest, 1972. p. 124 et 126.

²⁷⁴ Ágnes GUPCSÓ, *A havasi juhászleány. Kótsi Patkó János dallamai a melodiáriumban? = A magyar színház születése*, éd. Júlia DEMETER, Miskolc, Egyetemi kiadó, 2000. pp. 130-145.

²⁷⁵ *Evander und Alcimna* = Salomon GESSNER, *Schriften*, IV. Band, Zürich, 1762. pp. 102-163.

²⁷⁶ *Maler und Dichter der Idylle: Salomon Gessner 1730-1788*. Wolfenbüttel, 1980.

²⁷⁷ István FRIED, *Az érzékeny neoklasszicista: Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül, Sátoraljajújhely-Szeged, Kazinczy Ferenc Társaság, 1996. Katalin CZIBULA, Gessner-drámák Kazinczy fordításában = Színház, dráma, irodalom: Tanulmányok a 70 éves Nagy Imre tiszteletére*, éd. par Orsolya TÓTH, Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2010. pp. 147-162.

²⁷⁸ GESSNER Salomon *Munkái*, traduit par KAZINCZY Ferencz, Pest, 1815.

²⁷⁹ Lieu de conservation : Debreceni Irodalmi Múzeum, I. 500/1942., côte K.X. 74.175. VÁRHELYI Ilona, *Az Evander és Alcimna című pásztorjáték 1795-ből = Az iskolai színháték és a népi dramatikusan hagyományok*, Éd. István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Debrecen, 1992. pp. 101-107, publication du texte de la pastorale: *Színháztudományi Szemle*, 18. 1985. p. 291-328.

²⁸⁰ *Evander és Alcimna*, *Színháztudományi Szemle*, 18. 1985. p. 299.

Les deux amoureux ne savent pas que, dans leur plus tendre enfance, ils ont tous deux été confiés à des parents adoptifs. Ces derniers s'inquiètent à la vue de cet amour naissant, car les vrais parents pourraient à tout moment revenir et forcer les deux jeunes gens à se séparer l'un de l'autre. Bientôt, des navires viennent s'amarrer et les deux jeunes gens finissent par rencontrer leurs vrais parents sans même le savoir puisqu'ils ne peuvent les reconnaître. Heureusement, leurs vrais parents ne font pas d'obstacle à leur mariage et eux aussi les destinent l'un à l'autre. Toutefois, l'atmosphère idyllique de la fin avec la célébration du mariage est perturbée par le fait qu'ils doivent quitter cet endroit idyllique où ils ont vécu jusqu'alors. Les pères voient aussi la différence entre leur propre vie et celle de leurs enfants. Pyrrhus dit avec inquiétude : « peut-être, ont-ils du mal à laisser ces ombres silencieuses et à renoncer à la paix qu'ils ont trouvée dans la simplicité de la nature. Les rêveries que cette belle région suscite en moi sont si douces que passer le temps dans cette belle nature me semble être le plus grand et le plus innocent des plaisirs »²⁸¹. Outre la beauté et la paix de la nature, d'autres choses encore plus importantes font de l'Arcadie un endroit privilégié : les hommes y sont égaux, la paix règne entre eux, l'amour est en soi une valeur et la connaissance est guidée par la raison.

Outre les deux protagonistes et leurs parents, un jeune homme, un courtisan, un officier, un sage et deux servantes figurent dans le drame afin que leurs conversations mettent bien en valeur la différence entre la vie à la Cour et dans la nature. Il devient alors encore plus évident que la civilisation est hypocrite, aliénée, injuste et que la vie en contact avec la nature est beaucoup plus belle et vertueuse que l'univers des citadins²⁸².

Un jeune homme de l'escorte aborde Evander et lui raconte avec fierté ses conquêtes amoureuses, comment il séduit chaque année une nouvelle demoiselle parce que « la fidélité est une chose ridicule dans la haute société²⁸³ ». Evander est horrifié par les mœurs de la Cour, il place sa fidélité et son amour envers Alcimna bien au-dessus de ces amours de gens de cour. Il rencontre ensuite l'un des officiers de son père et les propos que tient ce dernier lui font aussi horreur : l'armée ne serait là que pour protéger le souverain du peuple donc de ses propres sujets ; la guerre est une chose naturelle et habituelle dans le monde « extérieur ». Après cela, un courtisan accueille Évander par des compliments. Évander écoute comment dans ces flatteries le courtisan se rabaisse devant lui. Il n'y comprend rien. La seule explication logique pour lui est que le courtisan est devenu fou. Dans la Scène 7, il rencontre un sage, fier de son savoir : il connaît les astres, il a découvert une nouvelle lune et il comprend les langues de peuples lointains. Toutefois, il s'avère qu'il ne sait ni labourer la terre,

²⁸¹ « de talám már ők nehezenn is haggyák azt a nyugodalmot, az mit az edgyügyü természetnek ölébe találtak, és ezeket a tsendes árnyékokat. Azok a képzelődések, mellyeket ez a gyönyörű környék gerjeszt bennem, olyan édesek, hogy úgy láttzik nekem, hogy a szép természetbenn való mulatás a leggyönyörűségesebb és a legártatlanabb. » *Evander és Alcimna*, p. 305.

²⁸² Ilona VÁRHELYI, *Felvilágosult szellemű fogalmazvány egy debreceni kéziratban*, It 1984. n°3., pp. 726-735.

²⁸³ *Evander és Alcimna*, p. 310.

ni planter des arbres, ni même garder un troupeau. Alors, toutes ces connaissances restent sans valeur ni utilité aux yeux d'Évander²⁸⁴. Entretemps, Alczimna reçoit elle aussi une leçon de civilisation urbaine : quand il s'avère qu'elle est une dame de qualité, deux servantes viennent la revêtir d'habits inconfortables et elle se retrouve attifée comme à la Cour. Alczimna ne comprend pas pourquoi elle devrait être servie quand elle sait s'habiller toute seule. Elle est encore plus épouvantée quand les servantes lui racontent quelle sera sa vie de dame de qualité à la Cour : en se levant toujours tard, elle ne pourra écouter les oiseaux chanter, ses jours passeront dans l'oisiveté et elle devra s'attendre à l'ennui des soirées et des obligations de Cour.

Évander considère l'idée de monarchie héréditaire injuste. Dans la dernière scène de la pastorale, il dit à son père : « Je ne peux accepter cette soumission révérencieuse car moi-même, je ne suis qu'un homme comme eux. Est-il vrai que, lorsqu'ils élisent un prince, ils choisissent le meilleur et le plus intelligent d'entre eux ? C'est d'ailleurs pour cela que tu as été choisi toi aussi. Quelle folie ! Ils me promettent de régner sur eux après toi sans même savoir si je suis bon ou intelligent²⁸⁵ ! Et de continuer en ses termes : « Confie-t-on le labour de son vignoble à un autre sans savoir s'il s'y connaît en pieds de vigne²⁸⁶ ? Dans le manuscrit²⁸⁷, la pièce est suivie par le texte d'un tract écrit de la main du même traducteur anonyme et dans lequel on retrouve ce même type d'affirmations où la conscience de la critique sociale se fait de plus en plus sentir : chez les animaux, il n'y a aucune hiérarchie, aucun roi, aucun assujettissement, cela n'existe que chez les humains, alors que nul n'a le droit de régner sur un autre. Les premiers rois reçurent leur sceptre de la main du peuple parce qu'ils avaient sauvé la nation de quelque ennemi ou de quelque bête féroce, mais leurs descendants ne devraient pas l'obtenir sans avoir rien fait pour le mériter. On ne peut empêcher les Lumières de franchir les frontières des États. Que le souverain soit éclairé plutôt que d'interdire la lumière à son peuple²⁸⁸. Le tract reprend la typologie traditionnelle de la pastorale : le souverain est le pasteur qui veille sur son troupeau : « Comment osez-vous, pasteurs, conduire vos troupeaux des champs bien gras vers du sable stérile ? Les pauvres agneaux supportent toutes les souffrances, mais si vous les faites mourir de faim, où achèterez-vous le lait, la laine et les jeunes agneaux²⁸⁹ ? Ce drame pastoral fut probablement joué par les élèves du pensionnat protestant de Debrecen. Il fut inséré dans le répertoire du théâtre professionnel de Kolozsvár, mais on ne sait pas quelle traduction servit de base au spectacle²⁹⁰.

²⁸⁴ *Evander és Alczimna*, p. 315.

²⁸⁵ « Nem szenvedhetem ezt a nagy alázatosságot, hiszen én is csak olyan ember vagyok, mint ők. Ugy é hogy amikor ők fejedelmet választanak magok közül, a leg jobbat és okosabbat választják: téged is azért választottak. Mitsoda bolondok hát, hogy nekem meg ígérk, hogy én fogok rajtok te utánnad uralkodni, mikor még azt sem tudják, hogy jó vagy okos vagyok é én? » *Evander és Alczimna* p. 325.

²⁸⁶ *Evander és Alczimna*, p. 326.

²⁸⁷ Ilona VÁRHELYI, *Felvilágosult szellemű fogalmazvány egy debreceni kéziratban*, It 1984. n° 3, pp. 726-735.

²⁸⁸ VÁRHELYI, *ibid.* p. 735.

²⁸⁹ VÁRHELYI, *ibid.* p. 733.

²⁹⁰ En Transylvanie, les spectacles eurent lieu les 23 mars 1795, 18 février 1796 et 23 mars 1797. Voir: Sándor ENYEDI, *Az erdélyi magyar színhátság kezdetei*, Bukarest, 1972, 125-127. et Ferenc KERÉNYI, *A*

L'auteur de cette pastorale pourrait bien être membre du même cercle d'amis ou groupe d'amateurs auquel appartenait Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805), vu que le poème *Liberté* de Csokonai a même été inséré dans la pièce. Csokonai, mort très jeune, fut l'un des poètes les plus marquants de l'époque des Lumières en Hongrie et de l'Arcadie hongroise. C'est entre 1791 et 1794 qu'il écrivit une grande partie de sa poésie lyrique arcadienne alors qu'il est au pensionnat de Debrecen. Durant cette même période, il traduisit les airs des trois mélodrames de Metastasio et écrivit son roman pastoral intitulé *Baisers* en s'inspirant des pastorales *Il Pastor fido* de Battista Guarini, *Idylle* de Gessner et *Adoné* de Marino Marini. Le personnage principal de l'histoire, Melitès, se déguise en jeune fille pour gagner la confiance de Rosalie, une nymphe dont il réussit à voler ainsi un baiser. Quand il lui révèle son identité, Rosalie, en colère, rompt avec lui, et Melitès part se donner la mort. Malgré cela, il sera sauvé par la déesse de l'amour et grâce à l'aide des autres nymphes il gagnera à nouveau l'amour de Rosalie. Truffée de *concetti*, procédés linguistiques audacieux et spirituels, cette œuvre, très inventive, d'une créativité à la fois directe et intime, correspond à l'apogée du Rococo hongrois. Outre l'emploi de la gamme complète des éléments de l'idylle tels que bosquet, vallée, hameau, ruisseau, puits ou troupeau, c'est l'expression des sentiments de sincérité et de simplicité qui l'élèvent au-dessus des successeurs de Gessner.

Csokonai essaya de créer sa propre Arcadie, patrie et refuge de la poésie. À Debrecen, au fond de la cour, près de l'étable, il construisit de ses propres mains le temple du poète et en décora les murs de toiles mythologiques. La petite maison entourée d'une petite palissade rose, où il recevait ses amis et ses meilleurs élèves, fut malheureusement démolie après sa mort. Dans sa conception de la littérature, Ferenc Kazinczy (1763-1847), considéra justement que, dans la grande diversité qui caractérise l'œuvre poétique de Csokonai, c'était cette poésie arcadienne qui était déterminante et de grande qualité et non sa poésie folklorique. C'est pourquoi, après la mort de Csokonai, on imagina d'ériger un monument funéraire sur lequel aurait été gravée l'inscription « *Et in Arcadia ego* », conférant ainsi au poète la plus haute dignité et la plus grande authenticité. C'est justement ce projet d'inscription qui provoqua, parmi les représentants de divers goûts et styles littéraires, un vif débat sur les questions du centre et de la périphérie de la littérature, de la modernité et de la tradition.

Toutefois, l'idée de l'Arcadie ne disparut pas après la mort de Csokonai. Le comte György Festetich, qui était également lié à Csokonai, organisa dans son château de Keszthely, au bord du lac Balaton, de nombreuses fêtes dites d'Hélicon et des réunions poétiques. À l'occasion de festivités en 1819, *Sacrifice pastoral*, églogue bucolique d'une poétesse hongroise, Judit Dukai Takács, fut porté à la scène. Faisant figure de dernier acte des pastorales arcadiennes, d'autres œuvres de Judit Dukai Takács, *Liens de roses d'Hymen*, pastorale de mariage, ainsi que la pièce bucolique *La Fête des dieux à Keszthely*²⁹¹, furent jouées en plein air, accompagnées de chants et de musique.

régi magyar színpadon, 1790-1849, Budapest, 1981. p. 86.

²⁹¹ Anna FÁBRI, « *A szép tiltott táj felé* ». *A magyar irónők története két századforduló között (1795-1905)*, Budapest, 1996. pp. 27-32.

Représentations théâtrales en langue française à Presbourg au XVIII^e siècle



Dans l'histoire du théâtre scolaire en Hongrie, l'Institut pour jeunes filles des Sœurs de Notre-Dame à Presbourg (aujourd'hui Bratislava, Slovaquie) occupe une place particulière, du fait que c'était la seule école où des jeunes filles et non pas des garçons jouaient dans les représentations théâtrales scolaires. La Congrégation de Notre-Dame, ordre religieux constitué de femmes, fut fondé en France par Pierre Fourier (1656?-1640) et Alix Le Clerc (1576-1622).

En 1628, les chanoinesses suivant la règle de Saint Augustin reçurent du pape Paul V l'autorisation de s'occuper de l'éducation des jeunes filles. Elles s'établirent en Hongrie en 1747 à l'invitation de Marie-Thérèse d'Autriche. La ville de Presbourg semblait particulièrement adaptée à la création d'un institut, la proximité de Vienne permettant aux familles aussi bien autrichiennes que hongroises d'y faire assurer l'éducation de leurs filles.

Déjà depuis 1672, des sœurs françaises, de l'ordre des Ursulines, étaient installées à Presbourg, mais elles n'y avaient qu'une école élémentaire. Même si la construction de l'église et du cloître des Sœurs de Notre-Dame ne fut achevée qu'en 1754, l'ordre accueillit des élèves dès 1747. Nous n'avons pas de données sur le fonctionnement de l'établissement, mais il était sans doute similaire à celui de l'Institut de la Bienheureuse Vierge Marie dirigé par les Sœurs de Loreto à Buda, qui fut aussi créé à la demande de Marie-Thérèse d'Autriche en 1770. À Buda, sous la direction de huit sœurs, quarante jeunes filles apprenaient à parler, lire, écrire en français et en allemand. Elles étaient également initiées à la broderie. Par ailleurs, des cours de danse, musique et dessin leur étaient assurés par des enseignants externes²⁹².

À l'Institut de Presbourg, le français était langue d'enseignement. En effet, toutes les jeunes filles de l'aristocratie devaient maîtriser le français, devenu indispensable surtout pour celles qui appartenaient aux cercles de la Cour de Vienne, étant donné que le règne de Marie-Thérèse d'Autriche correspond alors à l'apogée de la langue et de la civilisation françaises à Vienne.

²⁹² István MÉSZÁROS, *Az iskolaiügy története Magyarországon, 996-1777*. Budapest, 1981. p. 50.

Or, le théâtre scolaire s'avéra être un bon outil pour pratiquer la langue et se familiariser avec la culture française. C'est pourquoi, dès l'ouverture de l'Institut en 1751, on organisa à Presbourg les premières représentations théâtrales scolaires en langue française, comme en témoignent les procès-verbaux des archives municipales. Dans ces documents, on apprend que les Sœurs de Notre-Dame avaient été autorisées par le conseil municipal à construire une bâtisse en bois de six toises de largeur et de treize toises de longueur pour faire office de théâtre. Probablement située dans la cour de l'école, elle devait être démolie immédiatement après la fin de la session parlementaire²⁹³. En effet, d'après ces documents, en 1751 et en 1764, les représentations avaient lieu pendant la période où siégeait la Diète²⁹⁴. Ceci peut s'expliquer par plusieurs raisons : les jeunes pensionnaires provenaient de tous les coins du pays, de la Basse-Autriche à la Transylvanie, aussi leurs parents ne pouvaient-ils leur rendre visite à Presbourg qu'une ou deux fois par an et probablement cela tombait au moment de la session de la Diète. Par ailleurs, comme les membres de la Cour impériale se rendaient également à Presbourg pour l'ouverture de la Diète, les organisateurs des représentations pouvaient ainsi s'attendre à un public aristocratique de premier rang, qui comprenait parfaitement le français.

En revanche, en 1756, on peut supposer que le public se composait principalement de citoyens germanophones de Presbourg car, exceptionnellement, des programmes rédigés en allemand furent préparés à leur intention. Le résumé détaillé de chaque pièce pouvait ainsi permettre aux spectateurs ignorant la langue française de suivre le spectacle. Un exemplaire, malheureusement tronqué, de ces programmes est conservé aux archives d'histoire du théâtre de la Bibliothèque Nationale Széchenyi à Budapest. On peut y trouver les résumés de deux comédies avec pour l'une d'entre elles, la distribution des rôles et les noms des acteurs²⁹⁵.

Ces pièces ont toutes deux pour thème l'amour capable de surmonter toutes les difficultés. Les personnages principaux de la première, dont le titre allemand est *Der Kerker-Meister*, sont la princesse Laure de Naples et le duc Frédéric de Sicile ; ceux de la seconde sont Duraminta et le vertueux mais pauvre Lisimond. Nous connaissons même l'auteur de cette dernière comédie intitulée *L'ami de tout le monde ou le Philantrophe* : il s'agit de Marc-Antoine Legrand (1673-1728), qui écrivit cinq volumes de comédies, pièces en un acte et sketches ayant connu un vif succès à l'époque.

Le 20 juillet 1764, une de ses comédies en prose en trois actes, intitulée *Les Amazones modernes*, fut représentée sur la même scène²⁹⁶. En voici l'*argumentum* ou résumé :

²⁹³ BENYOVSZKY, Karl von: *Das alte theater. Kulturgeschichtliche Studie aus Presburgs Vergangenheit*, Bratislava-Pressburg, 1926. p. 18.

²⁹⁴ István KILIÁN, Márta Zsuzsanna PINTÉR, Imre VARGA, *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátásának forrásai és irodalma 1800-ig*, [Sources bibliographiques sur le théâtre dans les écoles catholiques en Hongrie jusqu'en 1800] Budapest, Argumentum, 1992. pp. 174-181.

²⁹⁵ OSzK Színháztörténeti Tár Pro 121.

²⁹⁶ OSzK SzT Pro 104.

Les Amazones faisoient continuellement des courses sur Mer, pour enlever les femmes et les filles, et pour les conduire dans leur Ile, dont l'entrée étoit interdite aux homme[s] sous des peines très rigoureuses. Il arriva que Valère, jeune gentilhomme de Gènes, s'étoit embarqué pour savoir des nouvelles de Julie qui lui avoit été promise en mariage, et qu'une Corsaire Amazone avoit enlevée. Il eut le malheur de voir qu'un coup de vent brisa son vaisseau contre les Rochers de cette Ile ; mais il fut assez heureux d'y trouver celle qu'il cherchoit ; ce ne fut cependant pas sans grande difficulté de la part de la générale, qu'ils en sortirent l'un et l'autre, cette Amazone aiant pris de l'affection pour Julie qui se disoit Valère, et ce dernier pensa paier bien chèrement sa témérité d'être entré dans son Ile²⁹⁷.

Le 24 août 1764, on joua la courte pièce burlesque *Ninette à la cour*, d'un autre dramaturge français, Charles Simon Favart (1710-1792)²⁹⁸. Les comédies légères pleines d'esprit de Favart étaient connues dans toute l'Europe, la plupart furent même mises en musique, l'une d'entre elles, par exemple, par Mozart. *Ninette à la cour* avait connu un si vif succès que la troupe de théâtre professionnel de Kolozsvár représentait encore la pièce en 1800 en hongrois à Kolozsvár²⁹⁹.

Cette comédie burlesque en deux actes sur Ninette, jeune et belle paysanne habile à déjouer les tours du roi Astolphe, était une sorte de pièce d'accompagnement : elle était représentée après le drame historique intitulé *Titus*, traduit de l'italien au français, œuvre de Pietro Metastasio (1698-1782), poète d'origine italienne vivant à la cour de Vienne³⁰⁰. Metastasio était le dramaturge le plus célèbre de son temps. Ses mélodrames – terme qui renvoie au genre du drame musical du XVIII^e siècle – écrits en italien, furent traduits en allemand ; dans le Royaume de Hongrie, traduits en latin et en hongrois, ils furent représentés sur presque toutes les scènes scolaires, en y supprimant délibérément les personnages féminins ainsi que l'intrigue amoureuse³⁰¹. Pour cette représentation de 1764, un programme fut imprimé en français : « *TITUS, pièce héroïque en trois actes de M. L'Abbé Metastasio représentée devant Leurs Majestez impériales roiales apostoliques par les demoiselles Pensionnaires de la Congrégation de Notre Dame à Presbourg en l'an 1764. A Presbourg, chez Jean Michel Landerer, Imprimeur* ».

Outre *Titus*, qui a pour titre original *La clemenza di Tito*, ayant même inspiré Mozart pour son opéra du même titre³⁰², une autre pièce de Metastasio, *Cyrus*, fut

²⁹⁷ KILIÁN, PINTÉR, VARGA, *ibid.* 177.

²⁹⁸ OSzK SzT Pro 105.

²⁹⁹ Sándor ENYEDI, *Az erdélyi magyar színhátság kezdetei 1792–1821*, Bukarest, Kriterion, 1972. 126.

³⁰⁰ OSzK SzT Pro 105. Edit BAGOSSY, *Pietro Metastasio színpadi művei Magyarországon*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011. 281-294.

³⁰¹ Katalin CZIBULA, *Metastasio a 18-19. századi magyar drámairodalomban*, ItK, 2004. vol. 2, pp. 181-202. BAGOSI, *ibid.* pp. 67-146.

³⁰² *La Clemenza di Tito*, opera seria, K. 621. Wolfgang Amadeus Mozart, Caterino Mazzolà, Prague, le 6. sept. 1791.

également représentée à Presbourg, le 20 juillet 1764 : « *CYRUS, pièce héroïque de M. L'Abbé Metastasio représentée devant Leurs Majestez impériales roiales apostoliques par les demoiselles pensionnaires de la Congrégation de Notre Dame à Presbourg en l'an. 1764. A Presbourg, chez Jean Michel Landerer, Imprimeur* ».

Grâce aux trois programmes imprimés qui sont parvenus jusqu'à nous, nous pouvons avoir quelques informations sur la distribution des rôles et donc sur les noms des jeunes actrices pensionnaires. Elles devaient être entre dix et vingt-huit, mais il faut rajouter à ce nombre celles qui jouaient dans des rôles muets et dont les noms ne figurent pas sur les programmes. Celles dont nous avons les noms sont toutes, presque sans exception, des filles de barons et de ducs. Parmi les actrices de la pièce représentée en 1756, nous ne trouvons pas encore de noms hongrois, mais plus tard nous en trouvons de plus en plus : ainsi, apparaissent sur les programmes les noms hongrois des filles de deux barons et de six familles comtales. À titre d'exemple, l'un des personnages principaux de la pièce intitulée *Cyrus*, était la comtesse Franciska Serény et, le même jour, sa sœur ou sa nièce, la comtesse Marianne Serény, interprétait également un rôle dans la comédie de Legrand. Le même jour, se produisirent sur scène les deux filles de Miklós Eötvös, général de l'Empereur, Franciska et Katalin. Dans la pièce intitulée *les Amazones modernes* jouait la comtesse Mária Révay, fille du comte János Révay, chambellan du Roi, qui fut mariée plus tard à un comte Serény. Sa compagne de scène était la comtesse Mariann Haller, la fille que János Haller, chambellan du Roi, gouverneur général de Transylvanie (de 1734), avait eu avec Zsófia Dániel. Dans la pièce *Titus*, jouait la comtesse Borbála Sényei, fille d'Imre Sényei, général de l'Empereur, et la fille de Miklós Révay. Des personnages de la pièce *Ninette* furent interprétés par les comtesses Mariann Esterházy et Mária Barkóczy. Cette liste de noms met bien en évidence les quelques familles aristocratiques, fortement liées entre elles par la parenté, qui avait souhaité placer leurs filles dans l'Institut. Cette orientation vers la culture française, se manifeste également dans le fait que ces familles envoyaient aussi leurs fils dans des établissements où l'on enseignait le français, comme par exemple au pensionnat de la noblesse royale et archiépiscopale de Nagyszombat. Là-bas, sous la direction de Mátyás Geiger³⁰³, plusieurs représentations théâtrales furent aussi données en langue française³⁰⁴. Ainsi, en 1765, on célébra les noces de Joseph II par une pièce de théâtre de circonstance. La comédie en un acte, intitulée *Le Plaisir*³⁰⁵, était écrite par Mátyás Geiger. Parmi les acteurs figuraient les comtes József et Amandus Serény, fils d'un propriétaire foncier de Moravie et conseiller à la Cour. Plus tard, en 1769, Amandus aura même l'honneur de saluer en français Marie-Thérèse d'Autriche

³⁰³ Sur Mátyás Geiger voir encore Pál GULYÁS, *Les drames scolaires d'un jésuite hongrois*. Revue d'histoire littéraire de France. Vol. 17 (1910) ; pp. 866-870.

³⁰⁴ Fin du carnaval en 1768, *Postremis Bacchi feriis domestico in teatro, cum omnium applausu Dramata exhibita fuerint, primum quidem Germanico dein vero Hungarico, Gallicoque idiomate*, STAUD, *ibid.* I. p. 232.

³⁰⁵ *Fêtes célébrées à Tyrnau par la jeune noblesse royale et archiépiscopale à l'occasion du mariage de sa majesté le roi des romains Joseph II. avec son altesse sérénissime Marie-Josèphe duchesse de Bavière le 5. février de l'an 1765. À Tyrnau De l'Imprimerie du Collège Académique de la Compagnie de Jésus*, STAUD, *ibid.* I. pp. 225-226.

lors de sa visite à l'Institut. Dans la comédie *Le Plaisir*, se produisirent sur scène également les comtes János Esterházy et Gábor Haller. Depuis des décennies, la famille Haller, originaire de Transylvanie cultivait la tradition de la langue et de la littérature françaises : ainsi, c'est László Haller (1717-1751), le père de Gábor Haller, qui traduisit en hongrois *Les Aventures de Télémaque* de François Fénelon³⁰⁶. Quant à Gábor Haller, devenu trésorier de Transylvanie après les années passées au pensionnat, il continua à écrire en français si bien que ses contemporains purent apprécier, entre autres œuvres, l'éloge funèbre qu'il rédigea en français à l'occasion du décès d'Ábrahám Barcsay.³⁰⁷ Quant à la représentation, voici ce qu'en dit le chroniqueur de l'ordre : « Comme c'était la toute première fois qu'en ce lieu on donnait une représentation théâtrale en français, tous applaudirent. Étant donné la nouveauté, le décor magnifique, la fluidité et l'aisance dans l'élocution en langue étrangère, la représentation fut vantée non seulement par des spectateurs de haut rang habitant à Nagyszombat mais aussi par ceux venus de Presbourg, et cela à tel point que l'évêque d'Eger, après en avoir eu vent, eut la générosité d'en payer les dépenses »³⁰⁸. Par la suite, Mátyás Geiger continua à mettre en scène des pièces de théâtre en français à Nagyszombat³⁰⁹, et même au collègue jésuite de Sopron, après sa mutation³¹⁰. En 1768, ses élèves jouèrent la pièce intitulée *Benjamin*, du dramaturge jésuite, Pierre Joseph Arthuys (1682-1721)³¹¹. À Sopron, des représentations théâtrales en français eurent lieu en 1770 et en 1771, mais nous n'en connaissons pas les titres. En 1772, il mit en scène sa propre pièce intitulée *Ésope*, dans laquelle le comte József Festetich tenait le rôle principal³¹². En 1773, après la dissolution de l'ordre, une tragédie en cinq actes intitulée *Sosipatre*³¹³ fut portée à la scène, et en 1776, une pièce sur le couronnement du jeune roi David³¹⁴. Au pensionnat de Sopron, il y avait aussi beaucoup d'enfants issus de la haute noblesse, comme par exemple les membres de la famille Esterházy.

³⁰⁶ *Telemakus bujdosásának történetei*, Kassa 1755. (aux frais de Ferenc Barkóczy), suivi encore de trois éditions en 1758, en 1771 et en 1775.

³⁰⁷ Zoltán BARANYAI, *A francia nyelv és műveltség Magyarországon a XVIII. században*, Budapest, 1920. p. 36. http://booksnow1.scholarsportal.info/ebooks/oca7/30/francianyelvsm01bara/francianyelvsm01bara_djvu.txt

³⁰⁸ „Postremi Bacchi feriis domestico in Theatro, cum omnium applausu Dramata exhibita fuerunt, primum quidem Germanico dein vero Hungarico, Gallicoque idiomate.”

³⁰⁹ STAUD, *ibid.* I. p. 232.

³¹⁰ Margit JEZERNICZKY, *Les impressions en français de Hongrie (1707-1848)*, Szeged, 1983. BARANYAI, *ibid.*, p. 1.

³¹¹ *Benjamin ou reconnaissance de Joseph*, tragédie chrétienne en trois actes et en vers, représentée par les jeunes filles nobles du pensionnat d'Edenburg en Hongrie, dirigé par les pères de la Compagnie de Jésus, l'an MDCCLXVIII. À Edenburg chez Joseph Siess imprimeur. STAUD, *ibid.* II. p. 182.

³¹² *Esope au collège*, comédie en cinq actes, représentée par les jeunes filles nobles du pensionnat d'Edenburg en Hongrie, dirigé par les pères de la Compagnie de Jésus, l'an MDCCLXXII. À Edenburg chez Joseph Siess imprimeur. STAUD, *ibid.* II. p. 185.

³¹³ *Sosipatre ou le triomphe de l'amour filial*, tragédie en cinq actes représentée par les jeunes filles nobles du pensionnat d'Edenburg en Hongrie, en l'an MDCCLXXIII. À Edenburg chez Joseph Siess imprimeur, STAUD, *ibid.* p. 186.

³¹⁴ *Le couronnement du jeune David*, pièce bucolique en quatre actes, représentée par les jeunes filles nobles du pensionnat d'Edenburg en Hongrie en l'an MDCCLXXVI.. À Edenburg chez Joseph Siess imprimeur, STAUD, *ibid.* II. p. 187.

Les programmes imprimés lors des représentations à Presbourg nous renseignent sur les résumés et les noms des acteurs uniquement pour six pièces. Heureusement, en dehors des procès-verbaux municipaux et des programmes, nous pouvons avoir recours à une autre source d'information, les comptes rendus du *Pressburger Zeitung*³¹⁵. On y trouve des indications sur plusieurs spectacles, desquels nous n'avons aucun programme si même il en existait un, sur le type de public et ses réactions. D'après les données parues dans le journal du 14 juillet 1764, les jeunes filles du pensionnat des Sœurs de Notre-Dame donnèrent, le 11 juillet, une représentation d'une comédie dont le titre n'est pas mentionné et à laquelle assistait toute la Cour impériale³¹⁶. En effet, depuis sa création, Marie-Thérèse prêtait beaucoup d'attention à l'Institut de jeunes filles dirigé par les Sœurs de Notre-Dame et quand elle était à Presbourg, elle ne manquait presque jamais de leur rendre visite. Plusieurs fois même, elle passa l'après-midi avec elles, assista à la messe ou, éventuellement, déjeuna avec elles. À l'occasion de ces visites, elle se faisait accompagner de sa fille préférée, Marie-Caroline. Le 24 juillet 1770, toutefois, elle visita l'établissement en compagnie de Joseph II, de Léopold, de son épouse ainsi que des archiducs Ferdinand et Maximilien.

En visite à Presbourg, le couple royal assista presque chaque soir à quelque représentation : le 12 juillet 1764, ils allèrent voir une comédie allemande ; le 14 juillet, un opéra italien au théâtre municipal ; et quatre jours plus tard, encore une pièce italienne. Non seulement, ils assistèrent aux représentations de compagnies de théâtre professionnel et amateur, mais aussi à celles des jeunes pensionnaires des Sœurs de Notre-Dame. Durant l'été 1764, ce n'est pas moins de trois fois que le couple se distingua par sa présence dans la salle de théâtre de l'Institut. Le 20 juillet 1764, il est vrai que seules les archiduchesses Élisabeth, Amélie et Charlotte vinrent assister à la première de *Cyrus*, car le couple impérial devait se rendre à Schönbrunn³¹⁷. La représentation eut un grand succès, le jeu des actrices fut particulièrement apprécié par les invités. Selon le journal, un public aristocratique était venu très nombreux de Vienne et de Presbourg pour assister à la première. À la représentation du 24 août, le couple impérial était présent et accueillit le spectacle avec un engouement exceptionnel³¹⁸. Après 1764 et 1765, Marie-Thérèse ne convoqua plus la Diète. Ceci explique probablement la rupture significative qui s'opère à partir de 1764 dans la succession des représentations. Les données suivantes datent du 17 août 1776 :

Den I [!] itzt laufenden Monats hatte die hochadelige Jugend des k.k. Theresienstifts, de la Congregation de Notre Dame, das unschätzbare Glück, die erfurchtsvolle Hochachtung ihrem theuerstein neuen geistlichen Oberhaupte, dem Herrn Fürsten Primas [Josef Batthyány], durch

³¹⁵ Andrea SEIDLER, Katalin CZIBULA: *On-line Repertorium der Pressburger Zeitung 1764-1780.*

<http://purl.org./net./pztg>

³¹⁶ « Den 11ten hat der ganze Kais. und Königl. Hof, einer Komödie welche die Kostfräulen der Ehrw. Nonnen de la Congrégation de Notre-Dame mit vielem Bayfalle aufgeführt, beyzuwohnen geruhet. » *Pressburger Zeitung*, le 14 juillet 1764. p. 1.

³¹⁷ *Pressburger Zeitung*, le 21 juillet 1764. p. 3.

³¹⁸ *Pressburger Zeitung*, le 25 août 1764. p. 13.

*zwey dramatische Stücke, Jonathan und David, zu erweisen, nach welchem acht der kleinsten Kostfräulein einen auf Se. hochfürstl. Gnaden ausspielenden Ballet aufgeführt. der hohe Zuschauer, und der übrige anwesende hohe Adel beliebten viel Vergnügen über die Geschicklichkeit des adeligen Aktriccinnen zu äussern.*³¹⁹

Par la suite, en 1782, le *Magyar Hírmondó* relate ainsi la représentation ayant eu lieu le 22 janvier : « Dans le cloître des sœurs F.T. de la Compagnie de la Vierge, en présence de son Excellence le cardinal archevêque s. R. Sz. B., l'élection de la sœur supérieure a eu lieu. Son Excellence le Primat, qui a daigné déjeuner là-bas, a également honoré de sa présence la courte pièce par laquelle certaines des demoiselles élèves ont augmenté l'ambiance de la fête »³²⁰.

Un invité de haut rang, le prince primat comte József Batthyány, était présent dans l'assistance. Probablement, d'autres représentations théâtrales eurent lieu toujours à l'occasion de l'élection de la supérieure du couvent, mais aucun compte rendu ne nous est parvenu les concernant. Ces spectacles, destinés à un public aristocratique, en raison du haut niveau de qualité exigé, étaient certainement très coûteux en décor et en mise en scène. D'après les programmes et les affiches, musique, danse et ballet étaient toujours inclus dans les spectacles. En 1761, un ballet fut mis en scène, pour lequel un maître de ballet, un certain Zweck, fut invité de Vienne pour enseigner les pas aux élèves³²¹.

Dans le programme du spectacle du 20 juillet 1764, il est précisé, juste après le titre de la pièce, qu'à la fin de l'Acte II, le public pourra s'attendre à la « *danse des captives* », puis à l'Acte III, à la « *marche et danse des Amazones armées de lances* ». Selon le programme, le chorégraphe des deux scènes est « *M. Antoine de Susterschütz* » et le compositeur est « *Charles Gewey* ». Ce sont eux aussi qui apportèrent leur contribution à la pièce intitulée *Ninette à la cour*, dans laquelle il y avait un « *grand ballet figuré* » auquel participait douze demoiselles.

Après l'Institut de Presbourg, les Sœurs de Notre-Dame fondèrent bientôt d'autres couvents, comme par exemple à Pécs, Temesvár et Buda. La notoriété et l'expansion de l'ordre sont sans nul doute liés aussi à la renommée de ces représentations théâtrales. Ces dernières, sous plusieurs aspects, font d'ailleurs figures de curiosités

³¹⁹ *Pressburger Zeitung*, le 17 août 1776. p. 63. KILIÁN, PINTÉR, VARGA, *ibid.*, p. 181.

³²⁰ „a Boldog Aszszony Társaságbéli F. T. Apátság Klostromában a kardinális Érsek Fejedelem Úr ő Eminentziája jelen létébenn, Elöl-járó Aszszony választása tartatott. . . Ő Eminentziája, a Primás Úr az nap ott méltóztatván ebédelni, maga jelen-létével azon kis mese-játékot is meg-tisztelte, mellyel némellyek a tanítvány Kis-Aszszonyok közül ezen inneplést megörvendeztették.” *Színházi hírek 1780-1803*, réd. Nóra WELLMANN, Bp., 1982, Magyar Színházi Intézet, p. 16, p. 282., *Pressburger Zeitung*, le 30 janvier 1782 aussi.

³²¹ BENYOVSZKY, *ibid.* p. 19.

dans l'histoire culturelle du XVIII^e siècle. Tout d'abord, outre la centaine de pensionnats de garçons, l'Institut de Presbourg est le seul couvent de jeunes filles duquel nous sont parvenues des données concernant le théâtre scolaire. Par ailleurs, ces représentations étaient des curiosités en raison de la langue française. En effet, en plus des spectacles présentés en latin, allemand et hongrois, c'est à Nagyszombat, Sopron et Presbourg que le théâtre scolaire en langue française a perduré le plus longtemps. En dernier lieu, le choix des pièces aussi était intéressant car, dans cet établissement, on présentait des pièces d'auteurs laïcs, ce qui n'était pas courant dans les couvents. Dans les pièces elles-mêmes, nous ne trouvons aucune trace d'instruction ou de dévotion religieuse ; les genres représentés relevaient du mélodrame, drame sentimental, comédie, comédie burlesque et chaque spectacle comprenait musique et danse. Tout cela nous porte à supposer que cette pratique s'apparentait plus au théâtre professionnel qu'au théâtre scolaire traditionnel et qu'elle doit plutôt être considérée comme une forme unique et intéressante dans l'histoire du théâtre du Royaume de Hongrie au XVIII^e siècle.

Premières publications des études



Le motif du feu dans Niklas Zrini, drame historique de Friedrich Werthes (Buda, 1793) = *Représentations et symboliques du feu dans les théâtres européens: (XVIe-XXe siècle): actes du colloque de Montalbano-Elicona (18-22 septembre 2009)*, Jean-Marie Valentin, Florence Petizon, Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, Paris, Honoré Champion éditeur, 2013. (Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, 20.), 233-243.

Zrinius ad Sigethum: théorie dramatique et pratique du théâtre dans l'œuvre d'Andreas Friz S.J. = *Militia et litterae: Die beiden Nikolaus Zrínyi und Europa*, Hg. von Wilhelm Kühlmann und Gábor Tüskés unter Mitarbeit von Sándor Bene, Tübingen, Niemeyer, 2009. (Frühe Neuzeit, 141.), 242-257.

Les succès et problèmes de l'édition des anciennes œuvres de théâtre hongroises = *Színházvilág – Világszínház, szerk. Czibula Katalin, Budapest, Ráció, 2008. 61-70.*

La représentation de l'eau sur la scène scolaire hongroise = *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale, [Texte imprimé]: [actes du 15e Colloque international de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, Aix les Bains, 18-22 septembre 2006]*, publiées sous la direction d'Irène Mamczarz, préface de Jean Mesnard, Paris, Éd. de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, 1 vol., 2008. (Théâtre européen, opéra, ballet, 9.), 139-150.

Les mystères de la Passion de Csíksomlyó: tradition médiévale et forme baroque au XVIIIe siècle = *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. Irena Kadulská, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003. 27-33.

Le théâtre des jésuites dans le Royaume de Hongrie = *Neohelicon*, Vol. 18. 2. 1991. 295-316.

Abréviations

Bp. = Budapest

It = Irodalomtörténet

ItK = Irodalomtörténeti Közlemények

OSzK = Országos Széchenyi Könyvtár [Bibliothèque Nationale Széchenyi à Budapest]

OSzK SzT = Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tár [Bibliothèque Nationale Széchenyi à Budapest, Collection d'histoire du théâtre]

OSzK Kt = Országos Széchenyi Könyvtár Kézirattár [Bibliothèque Nationale Széchenyi à Budapest, Collection des manuscrits]

OSZMI = Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet [Musée et Institut Hongrois d'histoire du théâtre]

KILIÁN 1994 = KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színháztörténeti források és irodalma 1799-ig* [La bibliographie et les sources du théâtre des écoles piaristes en Hongrie]

KILIÁN–PINTÉR–VARGA = KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, VARGA Imre, szerk. VARGA Imre, *A magyarországi katolikus tanintézmények színháztörténeti források és irodalma 1800-ig*

RMDE = Régi Magyar Drámai Emlékek [Souvenirs du Théâtre Hongrois Ancien]

RMDE XVIII./1-2. = Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. 1./1-2.

RMDE XVIII./2. = Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. 2.

RMDE XVIII./3. = Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. 3.

RMDE XVIII./4. = Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. 4. 1-2.

RMDE XVIII./5. = Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. 5. 1-2.

RMDE XVIII./6./1. = Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. 6./1.

RMDE XVIII./7. = Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. 7.

STAUD I. = STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színháztörténeti források*, vol. I.

STAUD II. = STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színháztörténeti források*, vol. II.

STAUD III. = STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színháztörténeti források*, vol. III.

STAUD IV. = STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színháztörténeti források*, vol. IV.

Sources bibliographiques

I.

Ferences iskoladrámák [Les drames scolaires des Franciscains], *Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739*, szerk., sajtó alá rend. DEMETER Júlia, KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, Argumentum–Akadémiai, 2009. (RMDE XVIII./6./1.), 940 p.

Jezsuita iskoladrámák [Les drames scolaires des jésuites], *Ismeretlen szerzők, programok, színlapok*, sajtó alá rend. ALSZEGHY Zsoltné, BERCZ Ágnes, KERESZTES Attila, KISS Katalin, KNAPP Éva, VARGA Imre, szerk. VARGA Imre, Budapest, Akadémiai–Argumentum, 1995. (RMDE XVIII./4/2.), 1107 p.

Jezsuita iskoladrámák [Les drames scolaires des jésuites], *Ismert szerzők*, sajtó alá rend. ALSZEGHY Zsoltné, CZIBULA Katalin, VARGA Imre, Budapest, Argumentum–Akadémiai, 1992. (RMDE XVIII./4/1.), 992 p.

Kollégiumi drámagyűjtemények [Recueils de textes dramatiques], szerk. DEMETER Júlia, sajtó alá rend. CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, Argumentum–Akadémiai, 2015. (RMDE XVIII./7.), 1112 p.

Minorita iskoladrámák [Les drames scolaires des frères mineurs Franciscains], sajtó alá rend., szerk. KILIÁN István, Budapest, Akadémiai, 1989. (RMDE XVIII./ 2.), 960 p.

Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai [Les drames scolaire de l'ordre de Saint Paul, les pièces de théâtre des institutions royales et des séminaires catholiques], sajtó alá rend. VARGA Imre, Budapest, Akadémiai, 1990. (RMDE XVIII./3.), 611 p.

Piarista iskoladrámák [Les drames scolaires des Piaristes], sajtó alá rend. DEMETER Júlia, KILIÁN István, KISS Katalin, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, Akadémiai–Argumentum, 2002. (RMDE XVIII./5/1.), 1011 p.

Piarista iskoladrámák [Les drames scolaires des Piaristes], sajtó alá rend. CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia, KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, Argumentum, 2007. (RMDE XVIII./5/2.), 1227 p.

Protestáns iskoladrámák [Les drames scolaires des calvinistes], sajtó alá rend. VARGA Imre, Budapest, Akadémiai, 1989. (RMDE XVIII./1/1-2.), I. 1540 p., II. 1559 p.

II.

KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig – Fontes ludorum sceniorum in gymnasiis collegiisque piarum Hungariae [La bibliographie et les sources du théâtre des écoles piaristes en Hongrie]*, Budapest, Argumentum, 1994. 772 p.

KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, VARGA Imre, szerk. VARGA Imre, *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig – Fontes ludorum sceniorum in scholis institutisque catholicis [La bibliographie et les sources du théâtre des écoles catholiques en Hongrie jusqu'à 1800]*, Budapest, Argumentum, 1992. 267 p.

STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai I.: 1561-1773 – Fontes ludorum sceniorum in scholis S. J. Hungariae I. [Sources documentaires des représentations scolaires en Hongrie. Vol. I. Collèges de Jésuites]*, Budapest, MTAK, 1984. 504 p.

STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai II.: 1561-1773 – Fontes ludorum sceniorum in scholis S. J. Hungariae, pars secunda [Sources documentaires des représentations scolaires en Hongrie. Vol. II. Collèges de Jésuites]*, Budapest, MTAK, 1986. 469 p.

STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai III.: 1561-1773 – Fontes ludorum sceniorum in scholis S. J. Hungariae, pars tertia [Sources documentaires des représentations scolaires en Hongrie. Vol. III. Collèges de Jésuites]*, Budapest, MTAK, 1988. 331 p.

STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai IV.: Mutatók – Fontes ludorum sceniorum in scholis S. J. Hungariae, indices [Sources documentaires des représentations scolaires en Hongrie. Vol. IV. Index]*, összeáll., szerk. H. TAKÁCS Marianna, Budapest, MTAK, 1994. 234 p.

VARGA Imre, *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma – Fontes ludorum sceniorum in scholis protestantium in Hungaria [La bibliographie et les sources du théâtre des écoles protestants en Hongrie]*, Budapest, MTAK, 1988. 562 p.

III.

A színjátszó iskola a XVII-XVIII. században: Az iskolai, a populáris és a hivatásos színjátszás Magyarországon, Bibliográfia, szerk. NAGY Júlia, az anyagot gyűjtötte Kiss Katalin, NAGY Júlia, Budapest, Universitas Kulturális Alapítvány, 1998. 112 p.

A színjátszó iskola a XVII–XVIII. században, Kiegészítés a hasonló című bibliográfiához, szerk. NAGY Júlia, Miskolc, 2000. 7 p.

A XVII–XVIII. századi magyarországi iskolai színjátszás bibliográfiája (1998–2009), szerk. SZEDMÁK Andrea, Budapest, Protea Kulturális Egyesület, 2009. 80 p.

Les publications cités

Bagossi Edit, *Pietro Metastasio színpadi művei Magyarországon : a metastasiói melodrámá hatása a 18-19. századi magyar drámára és színházművészetre*, Debrecen, Debreceni Egy. K., 2011.

Balogh Elemér, Kerényi Imre, *Csíksomlyói passió*, Bp., Helikon, 1982.

Baranyai Zoltán, *A francia nyelv és műveltség Magyarországon : XVIII. század*, Budapest, Pfeifer, 1920. (Magyar Tanulmányok, 1.)

Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16-18. században*, Bp., Akad. K., 1984.

Bitskey István, *Multiconfessionalité et multiculturalité en Haute-Hongrie au XVII. siècle = Regards croisés*, éd. Jean-Luc Fray, Tivadar Gorilovics, Debrecen, DE Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003. pp. 101-114. (Studia Romanica de Debrecen)

Bitskey István, *Il collegio Germanico-Ungarico di Roma e la formazione della Controriforma ungherese*. – In: *Roma e l'Italia nel contesto della storia delle università ungheresi* : atti del Seminario italo-ungherese di Storia delle Università : Roma, Villa Mirafiori, 10-12. novembre 1981, Roma, ed. dell'Ateneo, 1985. (Studi e fonti per la storia dell' Università di Roma ; 5.) 115-126.

Bogár Judit, *Egy késmárki polihisztor élete és munkái – feljegyzéseinek tükrében*, Ifj. Buchholtz György naplója (1709-1737) Doktori disszertáció, PPKE 2010.

Csíksomlyói iskoladrámák, kiad., Alszeghy Zsolt, Szlávik Ferenc, Budapest, Akadémia, 1913. (Régi magyar könyvtár, 32.)

Csíksomlyói nagypénteki misztériumok, kiad. Fülöp Árpád, Budapest, 1897. (Régi magyar könyvtár, 3.)

Czibula Katalin, *Metastasio a 18-19. századi magyar drámairodalomban*, ItK, 2004. 181-202.

Czibula Katalin, *Multilingualism in 18th-century Hungarian dramas*. – In: *Multilingualism and Multiculturalism in Finno-Ugric Literatures* : [is a symposium within the 11th International Congress for Finno-Ugric Studies in Piliscsaba, Hungary, 9-14 August, 2010], ed by Johanna Laakso and Johanna Domokos. Wien, Lit-Verl., 2012. (Finno-Ugrian studies in Austria, 8.) 72–83.

Czibula Katalin, *Die sprachliche Charakterisierung in der ungarischen Theaterkunst im 18. Jahrhundert*. – In: *Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in*

Westungarn, Burgenland, hrsg. von Wynfrid Kriegleder und Andrea Seidler, Bremen, Ed. Lumière, 2004. (Presse und Geschichte, 11.) 123-134.

Demeter Júlia, *Didactics and Entertainment on Eighteenth Century Hungarian Stage*, Academic Exchange Quarterly, 7. Summer 2003. 2. 184–188.

Demeter Júlia, La figure de Christ dans le cycle des mystères de Csíksomlyó au XVIIIe siècle = *Le Christ dans le patrimoine théâtral, musical, et artistique*, Théâtre et drame musical : revue européenne bilingue, 11-12. 2009. 65–76.

Deutsche Theater in Pest und Ofen, 1770-1850: normativer Titelkatalog und Dokumentation, hrsg. von Hedvig Belitska-Scholtz und Olga Somorjai unter Mitarb. von Elisabeth Berczeli und Ilona Pavercsik, Budapest, Argumentum, 1995.

Drámák határhelyzetben I.: a 2012. szeptember 4-7-i nyitrai konferencia szerkesztett szövegei, szerk. Brutovszky Gabriella, Demeter Júlia, N. Tóth Anikó, Petres Csizmadia Gabriella, Nyitra, Konstantin Filozófus Egy., 2014.

Egyed Emese, Sur la première traduction du Cid en hongrois = *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, Series Philologia, 2007. 3. 125-138.

Enyedi Sándor, *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei: 1792-1821*, Bukarest, Kriterion, 1972.

Az Esterházy család és a magyarországi művelődés: képek és szövegek a XVII-XIX. századból, vál., szerk., az előszót írta Knapp Éva, Tüskés Gábor, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, MTA BTK, 2013.

Fumaroli, Marc, Les jésuites et la pédagogie de la parole. – In: *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa: convegno di studi*, Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994 / Maria Chiabò; Federico Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995. 39-56.

Griffin, Nigel, Plautus Castigatus: Róma, Portugália és a jezsuita drámaszövegek. – In: *Barokk színház – barokk dráma : az 1994. évi [szeptember 1-4.] egri Iskoladráma és barokk című konferencia előadásai*, szerk. Pintér Márta Zsuzsanna, Debrecen, Ethnica, 1997. 44-49.

Gulyás Pál, Les drames scolaires d'un jésuite hongrois: Mathias Geiger = *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 17. 1910. 366-371.

Gupcsó Ágnes, A havasi juhászleány: Kótsi Patkó János dallamai a melodiáriumokban. – In: *A magyar színház születése : az 1997. évi egri konferencia előadásai* : [A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete által 1997. aug. 27-30. között rendezett konferencia szerkesztett anyaga] szerk. Demeter Júlia, Miskolc, Miskolci Egy. K., 2000. (A régi magyar színház 1.) 130-145.

Hets Aurelián János, *A jezsuiták iskolái Magyarországon a 18. sz. közepén*, Pannonhalma, Pray Munkaközösség, 1938. (Kiadványok Jézustársasága magyarországi történetéhez. Tanulmányok, 5.)

Iskoladramák, szerk. Demeter Júlia, Budapest, Unicornis, 1995. (A magyar dráma gyöngyszemei 4.)

János-Szatmári Szabolcs, *Az érzékeny színház: a magyar színjátszás a 18-19. század fordulóján*, Kolozsvár, EME, 2007.

Jezerniczky Margit, *Les impressions en français de Hongrie:1707-1848 – Francia nyelvű nyomtatványok Magyarországon:1707-1848*, Szeged, 1933. (Études françaises, 8.). (Francia tanulmányok)

Kerényi Ferenc, *A régi magyar színpadon : 1790-1849*, Bp., Magvető, 1981.

Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen*, Zürich, Rhein-Verl. I. Die Götter- und Menschheitsgeschichten. 1951. II. Die Heroen der Griechen : Die Heroengeschichten d. griech. 1958.

Kerényi Károly, *Görög mitológia: I. Történetek az istenekről és az emberiségről: II. Hérosztörténetek*, ford. Kerényi Grácia, Szeged, Szukits, 1997.

A két Rákóczi György korának költészete: 1630–1660, sajtó alá rend. Varga Imre, Budapest, Akad. K., 1977. (Régi magyar költők tára, XVII. század, 9.)

Kilián István, *Beszámoló a XVII–XVIII. századi magyar dráma- és színház kutatás eredményeiről (1980–2001) – About the Research on XVIIth and XVIIIth century Hungarian Drama and Theater (1980–2001) – Bericht über die Forschung zum altungarischen Drama (1980–2001).* – In: *(Dráma)szövegek metamorfózisa: kontaktustörténetek : a 2009. június 4-7-i kolozsvári konferencia szerkesztett szövegei = Methamorphosis of the (drama) texts : stories of relation*, szerk. Egyed Emese, Bartha Katalin Ágnes, Tar Gabriella Nóra, Kolozsvár, EME, 2011. (A régi magyar színház, 5.)

Kilián István, *Az egri jezsuita iskola színjátszásának adatai 1692-1772.* – In: *Két-száz éves az egri Főegyházmegyei Könyvtár, 1793-1993*, szerk. Antalóczi Lajos, Eger, Főegyh. Kvt., 1993. 185-225.

Kilián István, *A nagyszombati jezsuita iskolaszínház szcenikája.* – In: *A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig : [A Piliscsabán 2004. nov. 8. és 10. között azonos címmel rendezett konferencia szerkesztett anyaga]* szerk. Szilágyi Csaba, Piliscsaba, PPKE BTK, 2006. (Művelődéstörténeti műhely. Rendtörténeti konferenciák, 2.) 443–457.

Kilián István, Neue Daten über die Schauspielpraxis der Jesuiten in Bratislava. – In: *Aurora Musas nutrit : Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas in 16.–18. Jahrhundert* : acta conventus Bratislaviae, 26.–29. Septembris 2007, red. Ladislav Kačic et Svorad Zavorský, Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV : Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008. 145–154.

Kilián István, *A piarista dráma és színjáték a XVII-XVIII. században: iskolai színjátékaink témarendje egy reprezentatív jezsuita minta és a teljes piarista felmérés alapján*, Budapest, Universitas, 2002.

Kilián István, Scène et mise en scène à Csiksomlyó = *Le Christ dans le patrimoine théâtral, musical, et artistique*, Théâtre et drame musical: revue européenne bilingue, 11–12. 2009. 79–88.

Knapp Éva, Tüskés Gábor, Esterházy Pál és az iskolai színjátszás. – In: *Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. Pintér Márta Zsuzsanna, Kilián István, Debrecen, Ethnica, 1993. 19-46.

Latzkovits Miklós, A 16. századi magyar dráma = *A magyar irodalom története I.*, szerk. Jankovits László, Orlovsky Géza, Bp., Gondolat, 2007. 250-265.

Lexicon iconographicum mythologiae classicae, szerk. Hans Christoph Ackermann, Jean-Robert Gisler, Düsseldorf, Artemis-Verl., 1986.

Lukács László, *Catalogus generalis seu nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Iesu : 1551-1773*, Romae, Institutum Historicum S. I., 1987-1988. 1-3.

A magyar színház születése: az 1997. évi egri konferencia előadásai, szerk. Demeter Júlia, Miskolc, Miskolci Egy. K., 2000. (A régi magyar színház, 1.)

Magyar színháztörténet 1790-1873, főszerk. Székely György, szerk. Kerényi Ferenc Budapest, Akad. K., 1990.

Magyarországi jezsuita könyvtárak 1711-ig. I., Kassa, Pozsony, Sárospatak, Turóc, Ungvár, sajtó alá rend. Farkas Gábor, Monok István, Pozsár Annamária, Varga András, Szeged, Scriptum, 1990. (Adattár XVI-XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez, 17/1.)

Medgyesy S. Norbert, *A csiksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiség-történeti háttere*, Piliscsaba, PPKE ; Budapest, Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009. (Fontes historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria ; 5.)

Medgyesy S. Norbert, Ein lateinisch-ungarisches Mysterienspiel aus Csíksomlyó über das jüngste Gericht = *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 36. (107.) 2013. 147-166.

Medgyesy S. Norbert, Franziskanische Spiritualität am Beispiel der barocken Mysterienspiele von Csíksomlyó. – In: *Bettelorden in Mitteleuropa : Geschichte, Kunst, Spiritualität : Referate der gleichnamigen Tagung vom 19. bis 22. März 2007 in St. Pölten*, Hrsg. von Heidemarie Specht und Ralph Andraschek-Holzer, St. Pölten, DASP, 2008. (Beiträge zur Kirchengeschichte Niederösterreichs,; 15.); (St.-Pöltner Diözesanblatt, Geschichtliche Beilagen, 32.) 760–768.

Medgyesy S. Norbert, „Eszterhazyanorum munificentia premijs” = *Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás: Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*, szerk. Ács Pál, Budapest, reciti, 2015. 477-494.

Mészáros István, *Az iskolaügy története Magyarországon 996-1777 között*, Bp., Akadémiai, 1981.

Muckenhaupt Erzsébet, *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei*, Budapest-Cluj, Balassi-Polis, 1999.

Nap, hold és csillagok, velem zokogjatok! : Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból szerk. Demeter Júlia, utószó Pintér Márta Zsuzsanna, ford. Kilián István, Budapest, Argumentum, 2003.

Pintér Márta Zsuzsanna, *Allegorie politiche sul palcoscenico spettacolo in onore della famiglia Rákóczi nei secoli 17-18.*, Rivista di Studi Ungheresi: annuario del Centro interuniversitario per gli studi ungheresi in Italia, 14. 2015. 43-51.

Pintér Márta Zsuzsanna, Borss Dániel: Bacchus – In: *Decus solitudinis*, szerk. Sarbak Gábor, Budapest, Szt. István Társ., 2007. (Művelődéstörténeti műhely. Rendtörténeti konferenciák, 4/1.)

Pintér Márta Zsuzsanna, *A Budapesti Egyetemi Könyvtár jezsuita könyvjegyzékeinek drámakötetei*, Magyar Könyvszemle, (106) 1990. 3-4. 139-146.

Pintér Márta Zsuzsanna, *A ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*, Budapest, Argumentum, 1993. (Irodalomtörténeti füzetek, 132.)

Pintér Márta Zsuzsanna, *Magyar nyelvűség a 18. századi színjáték-irodalomban* = Pintér Márta Zsuzsanna, *Theátrum és irodalom*, Bp., Universitas, 2014. (Historia litteraria, 30.) 185-238.

Pozsony, Pressburg, Bratislava: a 700 éves város, szerk. Gyurcsík Iván, Jégh Izabella, Papp Zsuzsanna, Pozsony- Budapest, Kalligram - Regio, 1994. (Regio könyvek, 12.)

Ripa, Cesare, *Iconologia*, ford., a jegyzeteket és az utószót írta Sajó Tamás, Budapest, Balassi- M. Képzőműv. Főisk., 1997.

Il teatro dei gesuiti = *Storia della letteratura Italiana*, Luciano Rossi, diretta da Enrico Malato, Roma- Salerno, vol. 6., Il Settecento, 1998. 187-192.

Sárközy Péter, Tra classicismo e rococò: Metastasio in Ungheria = *L'eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo*, a cura di Péter Sárközy, Vanessa Martore, Budapest, Editore Universitas, 2004. 423-437.

Sommervogel, Carlos, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bibliographie Augustin et Aloys de Backer*, Nouv. éd., Bruxelles- Paris, Schepens, 1890-1932.

The Sopron collection of Jesuit stage designs, ed. by József Jankovics, pref. by Marcello Fagiolo, studies by Éva Knapp and István Kilián, iconography by Terézia Bardi, Budapest, Enciklopédia, cop. 1999.

Staud Géza, Les décors du théâtre des Jésuites à Sopron (Hongrie): avec le répertoire des pièces jouées: 1638-1773 = *Archivum Historicum Societatis Jesu*, (46) 1977. 277-298.

Szabó Flóris, A költészet tanításának elmélete és gyakorlata a jezsuiták győri tanítóképzőjében, 1742–1773, ItK, 1980. 469-485.

Szegedi Eszter, *Olasz pásztorjátékból magyar komédia*. Balassi Szép magyar komédiájának és Castelletti Amarillijének összehasonlító elemzése, Doktori disszertáció, ELTE Bp. 2012.

Szegedi Eszter, Traduzione o tradizione? : La trasformazione de *L'Amarilli* pastorale in *Bella commedia ungherese*. – In: „*Ritrar parlando il bel*”: *tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére*, szerk. Szegedi Eszter, Falvay Dávid, Budapest, L'Harmattan, 2011. 313-323.

Színházi hírek, 1780-1803, összeáll., utószó, jegyz., Wellmann Nóra, Bp., Magyar Színházi Intézet, 1982. (Színháztörténeti könyvtár 13.)

Szilas László S. J., Die österreichische Jesuitenprovinz im Jahre 1773: eine historisch-statistische Untersuchung = *Archivum Historicum Societatis Jesu*, (47) 1978. 297-347.

Szörényi László, Latin nyelvű Árkádia a tizennyolcadik századi Magyarországon. – In: Szörényi László, *Studia Hungarolatina: tanulmányok a régi magyar és a neolatin irodalomról*, Budapest, Kortárs, 1999. 121-133.

Tüskés Gábor, *Germania Hungaria litterata: deutsch-ungarische Literaturverbindungen in den frühen Neuzeit*, Berlin, Weidler, 2008. (Studium litterarum, 15.)

Valentin, Jean-Marie, *La diffusion de Corneille en Allemagne au XVIII siècle à travers les poétiques jésuites* = *Arcadia*, 7. (Jan 1972). 1-3. 171-199.

Valentin, Jean-Marie, Le héros tragique et l'histoire dans la „Dramaturgie de Hambourg” de G. E. Lessing = *Le Héros théâtral entre le réel et le rêve*, Théâtre et drame musical: revue européenne bilingue, 7-8. 2006. 19-29.

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, Éditions Desjonquères, 2001.

Valentin, Jean-Marie, Une représentation inconnue de Polyeucte : Corneille, le théâtre des Jésuites et le théâtre allemand au milieu du XVIIIe siècle = *Revue de littérature comparée*, 42. 1968. 562-570.

Valentin, Jean-Marie, Polyeucte sur la scène jésuite (Brigue 1753). Corneille, le théâtre des Jésuites et le théâtre allemand au milieu du XVIIIe siècle = *Theatrum catholicum: Die Jesuiten und die Bühne im Deutschland des 16.-17. Jahrhunderts : les Jésuites et la scène en Allemagne au XVIe et au XVIIe siècles*. Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1990. (Collection Études allemandes) 245-252.

Valentin, Jean-Marie, *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande : répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)* Stuttgart, Hiersemann, 1., 1983., 2., 1984.

Várhelyi Ilona, Az Evander és Alczimna című pásztorjáték 1795-ből. – In: *Az iskolai színház és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. Pintér Márta Zsuzsanna, Kilián István, Debrecen, Ethnica, 1993. 101-107.

Varga Imre, *Buchholtz György és az iskolai színháztudomány*. ItK, 1989. 212-224.

Varga Imre, A kolozsvári jezsuita színháztudomány. – In: *A magyar színház születése : az 1997. évi egri konferencia előadásai* : [A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete által 1997. aug. 27-30. között rendezett konferencia szerkesztett anyaga] szerk. Demeter Júlia, Miskolc, Miskolci Egy. K., 2000. (A régi magyar színház, 1.) 231-244.

Varga Imre, Jezsuita színháztudomány Kassán. – In: *A magyar színház honi és európai gyökerei*: tanulmányok Kilián István tiszteletére, szerk. Demeter Júlia, Miskolc, Miskolci Egy. K., 2003. (A régi magyar színház, 2.) 403-424.

Varga Imre, Pintér Márta Zsuzsanna, *Történelem a színpadon: magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17-18. században*, Budapest, Argumentum, 2000. (Irodalomtörténeti füzetek, 147.)

Index des noms de lieux

Alba Iulia (Gyulafehérvár)

Aranyos (Zlatná, Slovaquie)

Bâle (Bâzel)

Banská Bystrica (Besztercebánya)

Banská Štiavnica (Selmecebánya)

Bártfa (Bardejov, Slovaquie)

Bâzel (Bâle)

Beszterce (Bistrița, Roumanie),

Besztercebánya (Banská Bystrica, Slovaquie),

Bistrița (Beszterce)

Brasov (Brassó)

Brassó (Kronstadt, Brasov, Roumanie)

Bratislava (Pozsony)

Buda

Carei (Nagykároly)

Cechești (Csekefalva)

Cluj-Napoca (Kolozsvár)

Csekefalva (Cechești, Roumanie)

Csíksomlyó (Șumuleu Ciuc, Roumanie)

Debrecen

Edenburg (Sopron)
Eger
Eniud (Nagyenyed)
Eperjes (Presov, Slovaquie)
Gyergyószárhegy (Lázarea, Roumanie)
Gyöngyös
Győr
Gyulafehérvár, (Alba Iulia, Roumanie)
Jászapáti
Jibou (Zsibó)
Kalocsa
Kanta (Kézdivásárhely, Târgu Secuiesc, Roumanie)
Kassa (Košice, Slovaquie)
Kecskemét
Keszthely
Késmárk (Kežmarok, Slovaquie)
Kežmarok (Késmárk)
Kolozsvár (Cluj-Napoca, Roumanie)
Košice (Kassa)
Körmöcbánya (Kremníca, Slovaquie)
Kremníca (Körmöcbánya)
Kronstadt (Brassó)
Lázarea (Gyergyószárhegy)

Leoben
Linz
Marosvásárhely (Târgu Mureș, Roumanie)
Martín (Túrócszentmárton)
Nagyenyed (Eniud, Roumanie)
Nagykároly (Carei, Roumanie)
Nagykőrös
Nagypalugya (Paludza, Slovaquie)
Nagyvárad (Oradea)
Nagyvárad (Oradea, Roumanie)
Nitra (Nyitra)
Nyitra (Nitra, Slovaquie)
Oradea (Nagyvárad)
Palárikovó (Tótmegyer)
Paludza (Nagypalugya)
Parme
Pest
Pozsony (Presbourg, Bratislava, Slovaquie)
Presov (Eperjes)
Prievídza (Privigye)
Privigye (Prievídza, Slovaquie)
Raab (Győr)
Rózsahegy (Ruzomberok, Slovaquie)

Ruzomberok, (Rózsahegy)
Salzburg
Sárospatak
Segesvár (Sighișoara, Roumanie)
Selmecbánya (Banská Štiavnica, Slovaquie)
Schönbrunn
Sighișoara (Segesvár)
Spiš (Szepes)
Spisská Kapitula (Szepeskáptalan)
Spisské Pohradie (Szepesváralja)
Șumuleu Ciuc (Csíksomlyó)
Szokolca (Skalica, Slovaquie)
Székesfehérvár
Szepes (Spiš, Slovaquie)
Szepeskáptalan (Spisská Kapitula, Slovaquie)
Szepesváralja (Spisské Pohradie, Slovaquie)
Szigetvár
Szombathely
Târgu Mureș (Marosvásárhely)
Tótmegyer (Paláriková, Slovaquie)
Trenčín (Trencsén)
Trencsén (Trenčín, Slovaquie)
Túrócszentmárton (Martin, Slovaquie)

Ungvár (Uzgorod, Ukraine)

Uzgorod (Ungvár)

Vác

Vágbeszterce (Bistrița, Slovaquie)

Varasd (Varazdin, Croatie)

Varazdin (Varasd)

Venise

Veszprém

Wienne

Wittenberg

Zsibó (Jibou, Roumanie)

Index des noms propres

Ackermann, H. C.

Acquaro Graziosi, Maria Teresa

Adams, Bernard

Ajkay Alinka

Alabán, František

Albrieux, Léone

Alszeghy Zsolt

Alszeghy Zsoltné

Andraschek-Holzer, Ralph

Angster Jeromos

Antalóczy Lajos

Arthuys, Pierre Joseph

Avancinus, Nicolaus

Ács Pál

Bagossi Edit

Bajáky Rita

Balassi Bálint

Balbinus, Bohuslav

Balogh Elemér

Bándi András, Csekefalvi

Bánffy Dénes
Bánffy György
Bánffy József
Bárány Péter
Baranyai Zoltán
Barcsay Ábrahám
Bardi Terézia
Barkóczy Ferenc
Barkóczy Mária
Baróti Szabó Dávid
Báthory István
Batthyány József
Beccari, Agostino
Belitska-Scholtz Hedvig
Bene Demeter
Bene Sándor
Benyovszky, Karl von
Berczeli Elisabeth
Bérenger, Jean
Bernardi, Augustin
Bethlen Imre
Bethlen Sándor
Bidermann, Jacob

Boér Zsófia
Bogár Judit
Bonfini, Antonio
Böning, Holger
Borss Dániel
Bossier, Philip
Broich, Ulrich
Brutovszky Gabriella
Buchholtz György
Burkard, Thorsten
Cadilhon, François
Calderon de la Barca
Castelletti, Cristoforo
Caussin, Nicolas
Cennerné Wilhelmb Gizella
Charles VI. (VI. Károly)
Chiabo', Maria
Compère, Marie-Madeleine
Cordara, Giulio
Corneille, Pierre
Csáky István
Csépan István
Csokonai Vitéz Mihály

Csussem György
Cygne, Martin du
Czibula Katalin
D'Hultst, Lieven
Dániel Zsófia
Dávidházi Péter
Delabastita, Dirk
Demeter Júlia
Demoustier, Adrien
Denores, M. Giasone
Dobó István
Doglio, Federico
Domokos Johanna
Domokos Pál Péter
Dömötör Tekla
Donatus, Alessandro
Dukai Takács Judit
Egyed Emese
Enyedi Sándor
Eötvös Katalin
Eötvös Franciska
Eötvös Miklós
Erdődy Gábor

Esterházy István
Esterházy János
Esterházy Mariann
Esterházy Mihály
Esterházy Miklós
Esterházy Pál
Esterházy Pál Antal
Esterházy Sándor
Eszéki István
Eszterházy Károly
Fabricius, Georgius
Fagiolo, Marcello
Faludi Ferenc
Falvay Dávid
Farkas Gábor
Favart, Charles Simon
Fábri Anna
Fejér György
Fejérvári Károly
Fénelon, François
Fenesi György
Fengler József
Festetich György

Festetich József
Foglár György
Fouilleul, Thierry
Fourier, Pierre
Fray, Jean-Luc
Fried István
Friz (Fritz), Andreas
Fülöp Árpád
Fumaroli, Marc
Gálos Rezső
Galuzzi, Tarquinio
Gánóczy Antal
Geiger Mátyás
Gessner, Salomon
Gewey, Charles
Gisler J.R.
Giunti, Filippo
Gorilovics Tivadar
Gottsched, Johann Christophe
Gozzi, Carlo
Griffin, Nigel
Guarini, Battista
Guglielminetti, Marziano

Gulyás Pál
Gupcsó Ágnes
Gyárfás Ágnes
Gyurcsik Iván
H. Takács Marianna
Haberkamm, Klaus
Haller Gábor
Haller János
Haller László
Haller Mariann
Hargittay Emil
Harsányi Mihály
Heinrich Gusztáv
Hellmayer József
Hess, Günter
Hets J. Aurelian
Holberg, Ludvig
Homère
Hunyadi György
Hunyadi János
Hunyadi László
Illei János
Istvánffy Miklós

Jankovics József
Jankovits László
János Zsigmond (Jean Sigismond)
János-Szatmári Szabolcs
Jean Sigismond
Jégh Izabella
Jezerniczky Margit
Jób Gábor
Joseph II
Jouet-Pastre, Gabrielle
Juhász Máté
Julia, Dominique
Jurisics Miklós
Kačic, Ladislav
Kaliwoda, Leopold Johannes
Kaló Krisztina
Kardos Tibor
Kájoni János
Károlyi József
Kazinczy Ferenc
Kelemen László
Kempelen Farkas
Kerényi Ferenc

Kerényi Imre
Kerényi Károly
Kereskényi Ádám
Kilián István
Kinizsi Pál
Király Erzsébet
Klobusiczky Ferenc
Knapp Éva
Kolczawa, Karel
Körner, Theodor
Kótsi Patkó János
Kovács Ilona
Kovács Kálmán
Kraus, Johann Paul
Kriegleder, Wynfried
Kristeva, Julia
Kühlmann, Wilhelm
Kunics Ferenc
Laakso, Johanna
Laera, Rocco
Landerer, Jean Michel
Latzkovits Miklós
Le Clerc, Alix

Legrand, Marc-Antoine
Lessing, Gotthold Ephraim
Lestyán Mózes
Lippay György
Lukács László S. J.
Malato, Enrico
Marie-Joséphine duchesse de Bavière
Marie-Thérèse d'Autriche
Marini, Marino
Mártonfi József
Martore, Vanessa
Marty, Michel
Masenius, Jacob
Máté Györgyi
Mathias I. roi de Hongrie (1458-1490)
Maximilien François d'Autriche
Medgyesy S. Norbert
Meietti, Paolo
Metastasio, Pietro
Mihalóczy György
Mikes János
Mikes Kelemen
Molière, Jean-Baptiste Poquelin

Möller, Ferdinand
Monok István
Muckenhaupt Erzsébet
Nádasdy Tamás
Nagel, Michael
Namer, Fulvia
Németh S. Katalin
Neumayr, Franz
O'Grady, Deirde
Orlovsky Géza
Oswald, Julius S.J.
Pálfi Pál
Pállya István
Papp Zsuzsanna
Patachich Ádám
Patzelt János
Paul V le pape
Pavercsik Ilona
Pázmány Péter
Péterffi Károly
Petizon, Florence
Petrichevich- Horváth Dániel
Pfister, Manfred

Pilo Boyl Putifigari, Cecilia

Plaute

Podiebrade, Catherine

Poussin, Nicolas

Pozsár Annamária

Pralon-Julia, Dolorès

Racine, Jean

Rákóczi François 1er

Révay Miklós

Révay János

Révay Mária

Rhédei Mihály

Riedl, Franz Xaver

Ripa, Cesare

Rossa László

Rossi, Luciano

Saint Adalbert

Saint Augustin

Saint Étienne, premier roi de la Hongroie (1000-1038)

Saint Ignace

Saint Jean Baptiste

Saint Paul

Sainte Catherine

Sajó Tamás

Salamon József

Salamon, roi de la Hongrie (1063-1074)

Sarbak Gábor

Sárközy Péter

Sbarra, Francesco

Scaligero, Giulio Cesare

Schedius Lajos

Scheffl, A.

Seidel, Robert

Seidler, Andrea

Séneque

Sényei Borbála

Sényei Imre

Serény Amandus

Serény Franciska

Serény József

Serény Marianne

Siess, Joseph

Simai Kristóf

Simeons, Joseph Anglus

Soliman Ier

Sommervogel, Carlos

Somorjai Olga
Sophocle
Specht, Heidemarie
Staud Géza
Stefonio, Bernardino
Susterschütz, Antoine de
Szabó Flóris
Szegedi Eszter
Székely György
Szende Tamás
Szentiványi Márton
Szerb Antal
Szerdahely György Alajos
Szilágyi Csaba
Szilágyi Sámuel
Szilas László S. J.
Szlávik Ferenc
Sztankay Zsigmond
Tarnóczi Mátyás
Tasso, Torquato
Telekesi István
Teleki Lajos
Teleki Mihály

Térence

Tóth Ferenc

Trenk, Fridrich

Tucci, Stefano

Tüskés Gábor

Ürményi József

Valentin, Jean-Marie

Valeriano, Pierio

Varga András

Varga Imre

Weber, Johann

Wellmann Nóra

Werthes, Friedrich August Clemens

Wesselényi Miklós

Wieland, Martin

Zavarský, Svorad

Zichy Károly

Zidanics István

Zrínyi Ilona

Zrínyi Miklós