



Du « *theatrum physicum* » à l'illusion enchantresse. Trois exemples de la littérature dramatique hongroise (1817–1841)

EGYED Emese PhD

Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract : From the “*Theatrum Physicum*” to the Magic of the Illusion. Three Examples in the Dramatic Hungarian Litterature (1817-1841)

We are analyzing the presence of the theme of fire in three author's work, from the beginning of the 19th century (Farkas Bolyai, Sándor Kisfaludy, László Teleki). These authors wanted to present the history of the morality in theatrical pictures. The author or the director dares to give individual response to problems like the relationship between the men in power and their inferiors, the social differences, the diversity of the country's vision or the variety of the history's narration. We cannot reduce our interpretation on the facts of the reception, because there are just a few of these from this period, but we can approach these mysterious theatrical works of the Hungarian literature by analyzing the different versions of the fire's meanings.

Key words : *Hungarian drama, fire, magic.*

Par l'analyse de trois drames de langue hongroise et quelques allusions à leurs effets virtuels ou réalisés lors des spectacles de l'époque, nous cherchons l'élément-focus mis en avant par les auteurs dans des pièces de théâtre qui comportent l'élément feu. Il ne sera pas possible de réduire l'analyse aux faits de réception puisque, de cette période, il ne nous sont parvenus qu'en nombre réduit ; mais il faudra suivre la sémiologie du feu dans des œuvres destinées au théâtre, alors en plein essor, et qui sont devenues des pièces-énigmes du trésor littéraire hongrois.

Au XVIII^e siècle, ce sont aux principes de la physique mécanique que les savants ont fait appel pour la description des processus de la nature, voire même pour ceux que nous nommons aujourd'hui « phénomènes esthétiques ». On remarque déjà une préoccupation nette pour la description de faits tels l'électricité ou les phénomènes thermiques. On en fait des *theatrum physicum*, des expérimentations à l'intérieur de l'action dramatique. Le XIX^e siècle est déjà le temps de leur synthèse et cela peut se réaliser également par des moyens artistiques (théâtraux, littéraires).

Préliminaires

Les Hongrois n'ont pas, à cette époque, un pays indépendant : ils vivent alors à l'intérieur de l'Empire des Habsbourg, dans le Royaume Hongrois, et sur le territoire d'une principauté nommée Transylvanie.



La première moitié du XIX^e siècle a marqué pour eux une période de débats sérieux sur l'importance du théâtre. Dans le processus de la recherche, on se rend compte de l'absence de prise de parole publique au niveau politique de la part de la communauté hongroise (du fait de son interdiction par le Cour de Vienne) et de la recherche de symboles valables pour une collectivité plus large que celle représentée par les différentes confessions. Cette collectivité se montre à l'époque dépourvue de la possibilité d'organiser ses forums politiques traditionnels (les Diètes), alors qu'elle nourrit pourtant des ambitions d'autonomie politique. On s'évertue, à défaut, à élever des bâtiments destinés aux troupes de théâtre d'expression hongroise dans plusieurs villes de l'Empire des Habsbourg, et on fait preuve de sérieux efforts pour former un public fidèle, attaché à cette forme de communication culturelle et qui préfère des valeurs considérées comme *magyares* (hongroises). On traduit des pièces, on en écrit des « originales », les journaux commencent à publier des informations sur les spectacles, sur les acteurs et sur les événements de la vie théâtrale des métropoles européennes. On abrite des troupes ambulantes. En 1837, on réussit enfin à ouvrir les portes d'un Théâtre National Hongrois à Pest¹, ville en développement, abritant cependant à cette époque une population culturellement bien hétérogène.

Les sentiments d'un patriotisme hongrois allaient à l'encontre des penchants des habitants de la ville appartenant aux autres groupes ethno-culturels. La situation était la même à Cluj (Kolozsvár, Klausenburg) : la cause du théâtre d'expression hongroise avait été soutenue financièrement et moralement par la noblesse de toute la Transylvanie², mais cela semblait ne pas être suffisant pour le fonctionnement d'un théâtre. Dans cette effervescence politique et émotionnelle, le dialogue théâtral s'était réalisé sur des fondements culturels attachés au répertoire européen, aussi bien qu'aux éléments du patrimoine culturel des Hongrois : l'histoire politique ou la géographie historique popularisées par des images et des récits romantiques.

Le fonctionnement de la communication théâtrale ne se réduit pas à la mise en fonction des techniques en usage dans une région ou dans un pays. Notre hypothèse se réfère au transfert latent et continu des éléments culturels. « Les feux » (saisissables sous la forme d'images, de références, de pratiques, d'objets) des pièces destinées au théâtre et offerts au public par les auteurs et les acteurs hongrois ont été employés en vertu des émotions de tout lecteur ou tout spectateur.

Nous considérons l'action théâtrale comme une lecture-événement collective. Son public peut apparaître comme une présence physique mais peut aussi être considéré comme une virtualité : nous pensons au processus de lecture par un groupe de lecteurs impliqués dans l'action dramatique (la langue hongroise limitait l'accès à l'œuvre aux seuls intéressés), prêts à se sentir directement visés.

¹ Les trois premières années de son existence, il s'appelle Théâtre hongrois de Pest.

² La Transylvanie appartenait, en tant que Principauté, à la couronne impériale des Habsbourg.



L'histoire du public théâtral hongrois remonte justement à ces décennies-là, et on peut même envisager un public dont les membres étaient tantôt des spectateurs, tantôt des lecteurs des pièces ou d'anciens interprètes des œuvres : l'éducation de la noblesse n'excluait point l'exercice théâtral (d'ailleurs de nature plutôt rhétorique et formatrice).

« Le plaisir proprement théâtral est le plaisir du signe » comme l'affirme Anne Ubersfeld (1996, II, 276) qui donne une description plastique du processus de l'entendement au théâtre : « C'est précisément l'analyse des signes, le fonctionnement sémiotique (intuitif ou réflexif) qui permet au spectateur de comprendre les mécanismes qui jouent dans telle ou telle forme de représentation. » (Ubersfeld 1996, II, 279). Essayant de dresser une typologie des plaisirs du théâtre tout en modelant la réaction du spectateur, l'analyste constate que l'acte de compréhension comporte régulièrement un élément de plaisir. En effet, selon la théoricienne de l'art du spectacle et d'histoire littéraire Anne Ubersfeld : « Il y a une stratégie sémiotique dans la lecture de la représentation qui permet au spectateur de comprendre le processus ; il y a une éducation du spectateur qui lui permet de prendre un plaisir intellectuel à une représentation dont la visée est autre » (Ubersfeld 1996, II, 279).

Tout en cherchant les ressorts de cette sensation qui permet d'identifier les significations théâtrales ou les sens collectifs possibles de l'image, nous formulons l'hypothèse d'un élément fonctionnel qui oblige le regard à se concentrer sur un point de l'image au théâtre : le feu.

Nous allons examiner la signification (parution et disparition) du feu chez trois auteurs du début du XIX^e siècle européen, des écrivains voulant dépeindre en couleurs vives l'histoire des mœurs humaines. L'attitude de l'homme au pouvoir vis-à-vis de son sujet, les différences sociales, l'explication des images insolites du pays ou celles des récits historiques représentent autant de problèmes auxquels le dramaturge ou l'écrivain ose donner des réponses.

Choquer... De tous les buts de l'art, au début du XIX^e siècle européen, c'est le plus recherché. Les sentiments poussés à l'extrême, la provocation de réactions sentimentales (morales) chez l'individu ou au sein du groupe deviennent des éléments *sine qua non* de ce langage.

Au début du XIX^e siècle, ce théâtre est défini en Europe centrale par des formes de spectacles inscrites dans la tradition catholique et protestante (souvent en latin), par des réminiscences d'un théâtre nobiliaire, aussi bien que par les usuelles productions théâtrales présentées sur des scènes temporaires (le théâtre des foires ou celui des salles louées) donnant lieu d'une manière plus ou moins régulière à des spectacles organisés. On peut également distinguer les formes locales, autant d'imitations des tendances occidentales qui se proposent hardiment de réaliser le théâtre national nommé



aujourd'hui « de profession ». Tout cela se trouve en relation avec la préoccupation de nature académique, de la part des gens lettrés, de renouveler la langue des masses et de lui donner la capacité de répondre aux exigences de la vie sociale moderne.

Dans la période de formation des troupes de théâtres dits « nationaux » (1791–1848), nous pouvons identifier des variantes du symbolisme du feu sur les scènes proprement dites comme sur les scènes virtuelles (celles des textes dramatiques).

On n'a qu'une connaissance vague de la manière concrète dont fonctionnaient les théâtres hongrois de cette époque. Nous connaissons, en revanche, les publications et la popularité des lectures de drames (Bartha 2010). Nous pensons que, du moins pour cette période, le signe verbal et le signe visuel agissent ensemble pour former une sensation de nature théâtrale. Comment le signe s'intègre-t-il dans la complexité des significations d'une œuvre ? Comment aborder le processus de compréhension, c'est-à-dire ce que la convention théâtrale signifiait pour le public des années en question ? La démarche scientifique doit, pour cela, recourir elle aussi aux méthodes d'interrogation de l'époque.

Notre choix d'œuvres et d'auteurs peut éclairer ou effacer le problème. Nous avons choisi des pièces ambitieuses mais qui n'ont pas retenu l'intérêt du public (ou des lecteurs professionnels) de l'époque, trois pièces dramatiques qui abordent chacune le problème du feu d'une manière différente : Farkas Bolyai (1775–1856), Károly Kisfaludy (1788–1830) et László Teleki (1811–1861), que nous nommerons ci-après le mathématicien, le peintre et le politicien. Parmi leurs œuvres dramatiques, nous avons choisi une pièce par auteur. Le conflit saisissable dans leurs tragédies est doublé par la présence du feu ou l'allusion à son pouvoir mythique.

Intérêt scientifique, valorisation poétique

Les *tours de formation* « en Occident » que les nobles de l'Europe Centrale et Orientale avaient l'habitude de faire au XVII^e-XVIII^e siècles visaient la totalité des connaissances accessibles. Comme, sans un vrai support institutionnel (université ou académies), il n'y avait pas de recherche scientifique ni en Hongrie, ni en Transylvanie, les mobilités d'études vers l'Ouest pouvaient avoir des répercussions d'importance nationale ! Les relations exprimables en termes mathématiques ont poussé les anciens disciples des académies européennes à répondre à cette « provocation » scientifique. Les réponses se concrétisèrent à travers des techniques faisant appel à une grande variété de langages, à commencer par les poèmes universels (traductions ou créations originelles) et jusqu'aux modelages mécaniques ou aux pièces de théâtre.

Cherchant à trouver des principes universels pour pouvoir expliquer la genèse et le fonctionnement du monde, c'est-à-dire des concepts unissant les aspects aussi bien spirituels que matériels des problèmes, les lettrés ont proposé de nouveaux modèles. En effet, le théâtre, loin d'être l'affaire d'un groupe restreint, a donné lieu, à l'époque, à des rencontres et à des découvertes des plus originales.



Le feu, l'énergie, Dieu...

Parmi les théoriciens familiers de cette orientation du tournant des XVIII^e-XIX siècles ayant la facilité de l'*ars compilandi*, on compte le poète, mathématicien, musicien et chorégraphe hongrois Ferenc Verseghy (1757–1822), de formation cléricale. Dans l'un de ses ouvrages sur la langue, il rappelle les coutumes qui relient les différentes régions d'Europe : par exemple, le saut des jeunes hommes et femmes au-dessus du feu lors des fêtes de la Saint-Jean à Szolnok et au Tyrol également (Verseghy 1816-1817, III, 20).

Verseghy, adepte de Newton, ne nie pas la relation entre les thèses de la théologie chrétienne, la philosophie et les sciences naturelles. Il parle d'énergies reconnaissables et saisissables à l'intérieur des éléments. Le changement de ses vues sur la nature métaphysique du feu peut nous guider en ce qui concerne la diversité des significations dramaturgiques de cette métaphore au début du XIX^e siècle. Dans son poème *A Teremtésről*, Verseghy a considéré le feu comme une divinité autonome, la matérialisation d'une image universelle de toutes les croyances humaines (Verseghy online).

Dans un de ses poèmes écrit plus tard en vers classiques (hexamètres), intitulé *Érzelmes gondolatok az emberi nemzetről* (*Pensées sentimentales sur le genre humain*), le feu n'est guère détachable d'une volonté divine « externe » qui dirige la matière : sa thèse d'autrefois est christianisée, l'énergie d'origine étant rattachée au Créateur de ce monde connu des Saintes Écritures :

« Oui, c'est de ce feu brillant que notre terrestre demeure / prend de la lumière et de la chaleur câlineuse qui aide / ses chefs-d'œuvre sommeillants à la naissance sublime. / Mais, comme les autres mondes, notre soleil, avec la multitude de serfs qui tournent autour de ses rives, / sans le concours d'une vivante puissance d'en haut / va vite rentrer dans le néant, et à cette légion de créatures / qu'il est maintenant en train de câliner, ne pourra plus envoyer d'énergie¹. » (Gálos 1941, 76).

Selon sa théorie de type franc-maçonnique, c'est justement de ce feu rayonnant que notre abri terrestre reçoit la lumière et la chaleur qui permet à ces « chefs-d'œuvre » mécaniques de parfaire leurs sublimes fruits, mais sans ce pouvoir vital, notre soleil et la multitude de ses sujets qui ne cessent de tourner autour de ses rives, rentrent très vite dans le néant, tout comme les autres mondes, et ne peuvent plus envoyer d'énergie au grand œuvre...

Nous pouvons reconnaître ici les traces de l'idée de combustion par le phlogiston, une sorte « d'élément inhérent » à l'inflammabilité.

¹ Traduction personnelle du texte original en hongrois : « E ragyogó tüztől vesz nyilván földi lakásunk / fényt és dajkáló meleget, melly benne hunyorgó / mesteri gépelyeit gyönyörű természet segíti. / Ámde, miként a többi világ, úgy szinte napunk is / partya körül forgó tetemes szolgálival együtt / egy eleven menyébéli erő segedelmei nélkül / semmibe vissza rohan, s amaz alkotmányi seregnek, / mellyet most dajkál, nem küldhet semmi tenyészést. »



Cette physique théologique est reconnaissable dans chacune des trois pièces de théâtre hongroises que nous nous proposons d'étudier : celle traitant du sacrifice de l'amour à l'intérêt national (*II. Mohamed*, 1817), celle qui dresse un parallèle entre le tyrannisme et la punition divine (*Stibor Vaivoda*, 1824) et celle qui démontre les conséquences catastrophiques d'une société basée sur le mensonge (*Le favori*, 1842).

II. Mohamed de Farkas Bolyai, le mathématicien – 1815-1816

Le sujet de la conquête de Constantinople et du sacrifice de la belle grecque pour le succès du conquérant, le futur Mehmed II¹, paru dans *Le Spectateur* d'Addison et Steele avait été vite inséré dans un ouvrage de récits hongrois ; c'est le fameux roman épistolaire lié au nom du transylvain Kelemen Mikes de l'entourage de François II Rákóczi (*Törökországi levelek, Lettres de Turquie*, 1794 Szombathely)². Le sujet avait été développé par Voltaire sous forme de tragédie, il en a fait un tirage de quelques exemplaires. C'est cette pièce³ qu'il avait retirée après sa septième représentation (4 avril 1778). L'édition destinée à un public plus large parut après la mort de Voltaire (1779).

Pendant les années 1780-1790, les drames de Voltaire étaient très appréciés des Hongrois⁴. En plus, le souvenir de la domination des Turcs (1540–1689) sur les territoires habités par les Hongrois n'a guère eu d'influence négative sur le succès des sujets de type oriental sur la scène.

La pièce *II. Mohamed* avait été élaborée pour un concours de drames annoncé par les rédacteurs de la revue *Erdélyi Múzeum* (Musée de Transylvanie, 1814-1818) à Cluj (Kolozsvár), ville où le futur mathématicien Farkas Bolyai avait continué ses études commencées à Aiud (Enyed). C'est là qu'il avait fait du théâtre en tant qu'élève du collège protestant, c'est là également qu'il avait connu des gens de théâtre telle l'actrice Anikó Ungár.

Bolyai avait rédigé sa tragédie *II. Mohamed* entre 1815 et 1816 et, sans attendre le résultat du concours, la publia avec quatre autres pièces sous le pseudonyme « Egy

¹ Lorsque nous évoquons l'intrigue de la pièce de théâtre ou son titre, nous utilisons le nom du personnage tel qu'il est écrit dans la version originale en hongrois : « II. Mohamed » ou « Mohamed ». Lorsque nous évoquons le personnage historique, nous reprenons l'appellation sous laquelle il est connu en langue française : « Mehmed II ».

² Le recueil de lettres est attribué au secrétaire du prince François II Rákóczi, exilé en France puis en Turquie.

³ La pièce *Irène* avait été jouée à Ferney, en novembre 1777, pour le mariage du Marquis de Villette.

⁴ Les recherches d'Olga Penke montrent combien l'intérêt s'était répandu parmi les traducteurs et les troupes de dilettantes (*l'Alzire*, le *Zaire*, *Méropé*, etc.)



hazafi » (Un patriote) à Sibiu (Szeben, Hermannstadt). Le livre portait le titre : *Öt szomorújáték (Cinq tragédies)*¹.

La tragédie de Bolyai, qui traite un drame individuel comme un récit fictif peu après la chute de Constantinople, est concentrée sur une relation originairement tragique : l'amour féminin (Irène) et celui d'un homme d'état (Mehmed II), offrant une philosophie totale à l'aide de très peu d'instruments.

L'action du drame démarre après le siège de Constantinople (28 mai 1453). Agénor, le survivant grec, prie. Il avait enfermé sa fille Irène dans l'église et il avait incendié le bâtiment sacré pour empêcher sa fille de tomber dans les mains des Ottomans vainqueurs. Il lui fallut du temps pour se rendre compte qu'il s'était trompé : Irène venait d'être sauvée des flammes par Mohamed. Il y eut une courte période marquée par l'amour des deux amants mais le grand vizir Ibrahim intervint et rappela au monarque ses obligations en tant que capitaine suprême de l'armée turque.

Mohamed se laissa convaincre du fait que la mort de sa bien-aimée était nécessaire au rétablissement de l'harmonie de la création. Il s'agit là d'une rhétorique du sublime où l'image et la vision se confondent. La pièce met l'accent sur des phénomènes d'optique et sur la métaphorisation des lois de la nature. Mais le langage s'allume lui aussi : sa clémence donne même naissance aux doutes..., puisqu'elle ressemble au mont Etna en feu qui éclaire les ténèbres de la nuit – dit le vieillard grec Agénor à sa fille Irène (Bolyai 1998, 70).

Agénor se rappelle l'église chrétienne en flammes lors de l'assaut de la ville et imagine sa fille s'élever des ruines et des cendres vers les cieux, telle une sainte : « ce sont les flammes de l'église qui concouraient pour emmener ta beauté aux cieux » (Bolyai 1998, 47).

« Que le rayonnement céleste de l'amour s'éteigne et que les ténèbres soient éclairées par le monde en feu ; Mohamed va brûler dans les bras d'Irène ou bien il va incendier le monde entier » - dit Agénor, le vieillard chrétien, dans son monologue du début du drame.

« Elle est si belle, ce soleil-là émane sa chaleur de si près qu'il parvient à convaincre toutes les étoiles du ciel..., mais il va être combattu par le temps qui met fin à tout, et au ciel ne restent que les feux de l'éternité qui ne peuvent jamais être éteints » (Bolyai 1998, 62).

La tragédie hongroise n'a pas été présentée au XIX^e siècle. Mais le livre contenant le drame est présent dans maintes bibliothèques nobiliaires datant de l'époque.

¹ Lors de l'annonce des résultats, on avait souligné les valeurs de langage de sa pièce mais on avait critiqué l'intrigue « dont le nœud n'a[vait] pas été serré assez bien ». C'est-à-dire que l'intrigue était considérée comme dramatiquement faible.



La pièce appartient à la lignée des œuvres traitant du symbolisme du soleil. Au début des années 1800, on connaissait assez peu la structure proprement dite des planètes, y compris du soleil. Farkas Bolyai, qui n'a jamais renoncé à s'informer sur les résultats des recherches visant ses domaines préférés, a dû savoir que J. Fraunhofer avait examiné en 1814 les raies foncées dans le « colorama » du soleil... (Kálmán 1999). Il a dû ajouter l'information à ses connaissances préalables – nous supposons que lors de ses études à Göttingue (1795-99), il entendit les débats sur l'existence ou l'inutilité du plogiston (Kayas, s.a., online)¹.

La pièce tient compte des prédictions astrologiques connues de l'histoire : la prise de Constantinople eut lieu le 22 mai 1453, lors de l'éclipse lunaire. Une ancienne prophétie avait prédit que la ville de Byzance, devenue Constantinople, ne pourrait pas être conquise lors d'une phase de lune croissante, sous les coups d'un assaillant...

En avril 1453, l'armée turque du sultan Mehmed II s'attaqua aux murs de l'antique cité avec des canons et fit le siège de la ville. À chaque nouvel assaut, les assiégés parvenaient à repousser les soldats turcs, plus nombreux et mieux armés, mais s'épuisaient au fil des jours. Un soir, le 22 mai, le moral des troupes byzantines reçut un coup terrible lorsque l'éclipse de la lune devint réalité. C'est alors que la défaite commença et, six jours plus tard, la ville fut prise. La chute de Constantinople représenta un choc pour la civilisation occidentale : le cours de l'Histoire, pour les nations européennes, en fut profondément modifié.

La simultanéité devenait coïncidence fatale.

Nous nous permettons d'ajouter également au choix du sujet un argument biographique : Bolyai avait fait des expérimentations chimiques et la poudre confectionnée par lui-même explosa, lui endommageant irrémédiablement la vue.

***Irene* (1820) et *Stibor Vaivoda* (1824) de Károly Kisfaludy, le peintre**

L'écrivain, poète et peintre Károly Kisfaludy avait transcrit la tragédie *Irène* en vers et la rendit plus spectaculaire. Kisfaludy doit sa formation à l'Akademie der Bildenden Künste de Vienne et à la vie artistique de la capitale de l'Empire d'Autriche qu'il avait dû quitter, faute de moyens financiers, avant d'avoir fini ses études. C'est en 1817 qu'il quitta Vienne pour Pest. Il écrivit en 1818 sa variante sur la tragédie de la byzantinienne. L'auteur fut bien accueilli sur les scènes germaniques également, son drame *Stibor vajda* (*Le vaivoda Stibor*) fut vite traduit en allemand (*Stibor*, 1823).

La première d'*Irène* eut lieu à Székesfehérvár le 25 juin 1821.

Nous tenons quelques peintures de Kisfaludy qui prouvent son penchant pour les scènes frappantes appréciées par les auteurs du *Sturm und Drang*. L'orage, le feu qui anéantit le hameau et les familles ruinées font comprendre ses vues sur le

¹ On lie le développement de l'idée de la combustion par le phlogiston au nom de Stahl Georg Ernst (1660-1734).



fonctionnement de l'illusion théâtrale. La jeune femme de sa variante sera également sacrifiée mais l'intrigue est plus compliquée. Nous ne pouvons pas négliger le fait que l'écrivain, doué pour l'expression visuelle également, avait élaboré une peinture avec des éléments aussi reconnaissables dans la pièce *Irène* : les ruines de l'église, l'orage, la famille sans abri, l'image d'un monde effroyable.

Pour la pièce *Stibor vajda* écrite en 1820 et représentée en 1824, l'auteur a recouru aux effets de l'image du feu pour démontrer la fausseté de l'amour d'un noble (le fils du Vaïvoda) pour une jeune fille d'un autre état, démontrant le contraste des paroles et des gestes de la même personne.

Une petite maison en flammes dans la forêt, le seul abri d'une jeune femme et de sa mère, marquent évidemment l'appartenance de la pièce au mouvement *Sturm und Drang* qui va faire naître une variante du romantisme en Europe. Kisfaludy fait appel aux sentiments et aux larmes de son public, le feu va détruire l'espoir d'un amour idyllique.

László Teleki : *Le Favori*, 1841, l'œuvre du politicien

László Teleki, l'aristocrate devenu politicien, redouté dans les années 1850 par la cour de Vienne, avait étudié à l'Université de Berlin auprès de professeurs comme Friedrich Carl von Savigny et Leopold von Ranke. Il compléta ses études par des visites à Hambourg, Hanovre, Francfort, Stuttgart, Amsterdam, Londres, Oxford et Édimbourg. Il finit son tour par deux années à Paris. Rentré en 1836, il s'impliqua dans la vie politique et culturelle de Pest. Un plus large public eut la possibilité de connaître l'œuvre de László Teleki le 6 septembre 1841 au Théâtre National de Pest. Le chef-d'œuvre devenu spectacle n'apporta pas le succès attendu¹.

L'auteur, qui s'était préparé sagement pour réaliser une pièce historique (le milieu du V^e siècle), présenta la chute morale – une des causes de la fin de l'Empire Romain – et, pour illustrer le syncrétisme confessionnel en cause, recourut à une scène initiatique ayant besoin du feu sur la scène : c'est notamment le cas dans la scène du tête-à-tête de César et de Sidon, le prêtre. L'empereur Valentinien III, en disciple du mage, veut connaître l'avenir, sa propre destinée. Le prêtre la lui présente à travers des gestes étranges comportant le feu sur l'autel (le feu qui s'allume et s'éteint) ainsi que la lanterne magique. César et Sidon prononcent les mots magiques ensemble. C'est alors que le tonnerre retentit un court instant, puis cesse, alors qu'une flamme bleue apparaît sur l'autel. Sidon déclare que c'est le moment. Il lève alors un récipient quadrangulaire de type lanterne magique, qui était sur la table : le feu sur l'autel s'éteint immédiatement et la bougie s'allume.

Pour pouvoir envisager les techniques employées pour des scènes pareilles, nous soulignons l'importance des publications de l'époque. On avait pu étudier, parmi

¹ Le drame a été adapté à la scène moderne par Gyula Illyés et présenté en 1964.



d'autres textes, les leçons de magie du livre *Magie für gesellschaftliches Vergnügen und zur Minderung des Glaubens an Schwarzkünstler, Wahrsager, Hexen und Gespenster*, publié à Gotha aux éditions Ettinger en 1804, en 4 volumes (première édition : 1801).

La didascalie de l'auteur nous rappelle que nous sommes au théâtre (Ubersfeld 1996, I, 193) (« Il – Sidon - lève un récipient quadrangulaire de type lanterne magique, qui était sur la table ») prouve que Teleki s'intéressa au symbolisme de l'histoire et à celui de l'actualité de son propre temps également. On trouvait déjà, dans les premières décennies du XIX^e siècle, le phénakistiscope et d'autres formes commercialisées de ce que nous appelons des « lanternes magiques ». (Anon, [s.a.]).

Pour le sujet qui représente le passé : les interprétations parlaient d'une période de décadence pour l'Empire Romain ; ce mélange de croyances, de coutumes, de représentations du monde qui caractérise la période représentée est pris pour destructif du point de vue culturel. Le feu céleste qui accompagnait les images des événements « à venir » marquait dans le drame un tournant par l'effet qu'il avait sur les états d'âme de l'empereur mais aussi celui qu'il devait exercer sur les spectateurs.

Sidon, le prêtre égyptien, se laisse convaincre de trahir le secret ou de faire semblant : il fait voir l'avenir du monarque ; on regarde ensemble. Le monarque devient le spectateur d'une virtualité frappante et décourageante. Le feu, accompagné par les mots, réalise un trou dans le temps (vers le futur). Mais les spectateurs sont également là, le théâtre dans le théâtre doit procurer du plaisir (faire accéder aux connaissances interdites à tout mortel).

L'auteur rythme la mise en scène de son drame par des phrases courtes qui dévoilent son intérêt pour le moment de l'image métaphysique. Les préparatifs de l'acte de connaissance transcendante ont des étapes symétriques (en miroir) : l'intimité où le souverain et le prêtre de cour redeviennent maître et disciple. Les formulations magiques introduisent des activités inhabituelles. Le feu s'allume de lui même tels les feux de Pâques. Des images connues-surprenantes se dessinent sur le mur. Les images disparaissent. Le feu s'éteint. Monarque et prêtre reprennent leur rôle.

Conclusions

Au XVIII^e siècle, ce sont les principes de la physique mécanique qui aident les savants dans la description des processus de la nature et voire même de ceux que nous nommons aujourd'hui « phénomènes esthétiques ». On remarque déjà une préoccupation nette pour la description d'autres faits tels l'électricité ou les phénomènes thermiques. On en fait des *theatrum physicum*, des expérimentations à l'intérieur de l'action dramatique. Le XIX^e siècle offre l'occasion de leur synthèse et cela peut également se réaliser par des moyens artistiques (théâtraux, littéraires). Le feu sur la scène ou dans le domaine des références textuelles participe au processus de la communication au théâtre mais il peut avoir des effets d'une intensité qui risque de prendre la primauté sur l'ensemble de l'illusion théâtrale et l'état de compréhension.



BIBLIOGRAPHIE

- Anon, [s.a.]. *Mage et soldat* [Plaque animée]. Reproduit en ligne à *Lanterna Magica*. [Consulté le 7 novembre 2017]. Disponible sur : <http://www.laternamagica.fr/notice.php?id=2402>.
- BARTHA, Katalin Ágnes, 2010. *Shakespeare Erdélyben : XIX. századi magyar nyelvű recepció*. 1^{ère} édition, Budapest : Argumentum.
- BOLYAI, Farkas, 1998. II. Mohamed vagy A' ditsőség' győzedelme a' szerelmen. En : *Bolyai Farkas Drámák*. Texte établi et annoté par Szilárd Borbély. Debrecen : Kossuth Egyetemi Kiadó.
- FERENCZY, Endre, MARÓTI, Egon, HAHN, István, 1992. *Az ókori Róma története*, 1^{ère} édition, Budapest : Tankönyvkiadó.
- GÁLOS, Rezső, 1941. Verseghy Ferenc kiadatlan tanítókölteménye, (Második, bef. közl.). *Irodalomtörténeti Közlemények*, vol. 51, no. 2., p. 76-82. [Consulté le 7 novembre 2012]. Disponible sur : <http://epa.oszk.hu/00000/00001/00179/pdf/>.
- KÁLMÁN, Béla, 1999. *Napfogyatkozások*. [Consulté le 7 novembre 2017]. Disponible sur : <http://fenyi.solarobs.csfk.mta.hu/~kalman/99fogy.html>.
- KAYAS, George. Phlogistique . *Encyclopædia Universalis*. [Consulté le 7 novembre 2017]. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/phlogistique/>.
- KISFALUDY, Károly, 1983. Stibor vajda. En : *Kisfaludy Károly válogatott művei*, . Budapest : Ed. Ferenc Kerényi, Szépirodalmi könyvkiadó.
- Stibor, 1823. *Stibor. Schauspiel in 4 Aufzügen. Aus dem Ungarischen übersetzt von Grafen Carl Albert Festetics*. Pest : Ludwig Landerer Edler von Fűskút.
- TELEKI, László, 1984. Kegycenc. En : *Magyar drámaírók 19. század I*. Texte établi et annoté par Péter Nagy. p. 673-775.
- UBERSFELD, Anne, 1996. *Lire le théâtre I-III*. 2nd edition. Paris : Éd Belin.
- VERSEGHY, Ferenc, 1816-1817. *Analyticae institutionum linguae hungaricae*. I-III., 1^{ère} édition. Pest : Typis Regiae Universitatis Hungaricae.
- VERSEGHY, Ferenc, [online]. *Összes költeménye*, [Consulté le 7 novembre 2017]. Disponible sur : <http://mek.niif.hu/01100/01119/01119.htm>.