



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 11, n° 10, Novembre-Décembre 2010  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6008>

---

# Mondes de l'image : philosophie & pratique chez les jésuites au siècle de Voltaire

**Samy Ben Messaoud**

Édith Flamarion (éd.), *La Chair et le verbe. Les jésuites de France au XVIIIe siècle et l'image*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 214 p. EAN 9782878544442.

---



## **Pour citer cet article**

Samy Ben Messaoud, « Mondes de l'image : philosophie & pratique chez les jésuites au siècle de Voltaire », *Acta fabula*, vol. 11, n° 10, Essais critiques, Novembre-Décembre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6008.php>, article mis en ligne le 28 Octobre 2010, consulté le 03 Mars 2024, DOI : 10.58282/acta.6008

---

# Mondes de l'image : philosophie & pratique chez les jésuites au siècle de Voltaire

**Samy Ben Messaoud**

---

De l'architecture romane aux flamboyantes cathédrales gothiques en passant par le classicisme de Louis XIV, la représentation du religieux comme celle du politique constitue un support primordial de l'idéologie royale ou ecclésiastique. Les penseurs de la Compagnie de Jésus figurent parmi les esprits les plus féconds sur ces thématiques. En effet, « les jésuites se sont parfois faits eux-mêmes peintres, architectes, dessinateurs comme Andrea Pozzo (1642-1709), théoricien et praticien de l'image » (p. 18). En France, le P. Ménestrier excelle dans l'art de l'image. Il est connu en Europe pour ses spectacles éphémères : feux d'artifices, entrées royales, fêtes,... « Théoricien prolifique, le jésuite [P. Ménestrier] développe dans de nombreux ouvrages sa " philosophie des images ", véhicule particulièrement efficace pour la transmission du savoir et de la Vérité » (p. 22).

La longue et riche introduction d'Édith Flamarion, « Jésuites de France théoriciens et praticiens de l'image : du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. La chair et le verbe » (pp. 9-44 et un desne apparat critique : 140 notes), pose avec méthode les jalons d'une problématique complexe. Ainsi, l'image se décline de diverses manières. Elle est muette ou éloquente, discursive (poésie, fable, rhétorique) et éphémère (théâtre).  
Jean-Denis Attiret

L'enquête de Léo Keller transporte le lecteur en Orient, la Chine de la dynastie sino-mandchou des Qing. Installé à Pékin en 1738 dans la cité impériale, Frère Attiret fut l'auteur d'une imposante œuvre, « deux cents portraits » (p. 71). Quoique peints dans un environnement matériel difficile<sup>1</sup>, les tableaux d'Attiret expriment un indéniable talent artistique. Son « Portrait en buste d'une concubine » orne la couverture du présent livre. Il en dit long sur la qualité esthétique de sa peinture.

L'étude de L. Keller s'intitule, « " Un pinceau utile pour le bien de la religion ". Jean-Denis Attiret (1702-1768), dit Wang Zhicheng, peintre jésuite à la cour de Chine » (pp. 47-74). Autrement dit, une citation du peintre et son patronyme chinois : deux points fondamentales ou programmatiques de l'enquête. Dans son propos liminaire, L. Keller procède à une rapide présentation des missionnaires jésuites en

---

<sup>1</sup> « Il [Attiret] souffrait le froid le plus piquant [et] les chaleurs excessives » (p. 53) ; « le travail est très pénible » (p. 56).

Chine. Plus qu'un simple prêtre érudit, Matteo Ricci († 1610) exprime à travers son œuvre, la philosophie des disciples de Loyola en Chine (p. 48, note 7). Le cas de J.-D. Attiret s'inscrit dans cette longue tradition, même si plus d'un siècle plus tard, la situation des jésuites a beaucoup évolué : « En 1724, de violentes persécutions ont eu lieu et, en 1732, tous les missionnaires, déjà relégués à Canton, ont été expulsés à Macao » (p. 49).

Avant d'aborder l'examen de la carrière chinoise du Frère Attiret « au service de l'empereur » (p. 73), Qianlong, « amateur d'art » (p. 49), L. Keller retrace succinctement la formation artistique du prêtre jésuite. Originaire de Dole, J.-D. Attiret, élevé dans une famille modeste, est entré dans la Compagnie de Jésus en 1735, après plusieurs séjours artistiques à l'étranger (Rome et Bologne). Ses premières toiles se caractérisent par une constante, les sujets d'inspiration religieuses (*Les Quatre Évangélistes*). D'un point de vue technique, Attiret emploie le clair-obscur et la perspective (p. 50).

À Pékin, le peintre missionnaire avait travaillé sans relâche sous l'étroite surveillance des eunuques, agents du pouvoir, pour satisfaire les demandes de l'empereur : « Attiret n'a presque aucun moment de liberté » (p. 53). Ses tableaux relatant les cérémonies auxquelles assiste Qianlong (p. 54), qui lui rendait souvent visite dans son atelier. En effet, l'empereur suivait de près l'exécution des toiles tout en imposant ses goûts esthétiques, notamment sa préférence de l'aquarelle à la peinture à l'huile. « La peinture chinoise exige donc d'Attiret un total bouleversement de sa conception picturale » (p. 65). L'adaptation est réussie, puisque Attiret parvient à saisir l'esthétique asiatique au point de se sentir « un peu chinois » (p. 67).

L. Keller pose ce problème philosophique relatif au substrat esthétique de toute forme de création artistique avec beaucoup de clarté. Il a fallu quelques années seulement au peintre jésuite pour s'adapter (p. 67) à l'art chinois. Rédigée en 1743, sa lettre ne fut publiée qu'en 1749 dans les *Lettres édifiantes et curieuses*. Elle retrace l'émergence d'un nouveau regard sur la Chine. Ce qui avait valu l'intérêt de Voltaire (p. 68)<sup>2</sup> de la France des Lumières. Pour les historiens modernes d'art chinois, l'évolution esthétique des missionnaires a donné naissance à une nouvelle peinture<sup>3</sup> :

L'art européen en Chine au XVIII<sup>e</sup> siècle, au contraire, passa rapidement, comme le christianisme, sans laisser beaucoup de traces. Au lieu d'introduire le métier et la technique de la peinture occidentale, les artistes européens imitèrent ceux de la peinture chinoise. Les missionnaires, comme le Père Castiglione et le Frère Attiret qui, après avoir en vain essayé de faire de la peinture à l'huile, selon la tradition occidentale, se virent

<sup>2</sup> Voir *Les Œuvres complètes de Voltaire, Questions sur l'Encyclopédie*, éd. sous la dir. de N. Cronk, Ch. Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, t. 39, pp. 338-341.

<sup>3</sup> Tienshe Hu, « La peinture en Chine », in *Artbus Asiae*, 1947, vol. 10/n° 2, p. 143.

obligés de plier devant la volonté de l'Empereur, et suivirent les leçons des maîtres chinois. Leurs œuvres que nous pouvons contempler dans la collection impériale de Pékin, sont d'un style éclectique, mélangé d'éléments divers de ces deux arts ; couleurs et dessin chinois, clair-obscur et perspective, d'un accent purement occidental, c'est une peinture habile, mais superficielle.

Au-delà des interprétations historiques et leurs divergences, il demeure un élément incontournable, la beauté des tableaux peints par J.-D. Attiret, notamment « Portrait du chef du clan mongol » (p. 55).

« Sauvages américains »

Adrien Paschoud étudie dans son article : « De la représentation de l'origine à la défense de la foi. L'usage des gravures dans les *Mœurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724) de Jean-Joseph Lafitau »<sup>4</sup>, un corpus iconographique conséquent. Son commentaire porte sur quarante-et-une planches hors texte (pp. 75, 84)<sup>5</sup>, lesquelles relatent des enquêtes ethnologiques, initiées par divers voyageurs et aventuriers. Ce qui en dit long sur la place de l'image dans l'exploration des communautés primitives. Les populations sauvages fascinent les chercheurs. Hommes de sciences, philosophes, historiens ou missionnaires ont réalisé, lors de leurs lointaines expéditions, des enquêtes sur ces tribus. Pour étudier cette « altérité radicale » (p. 75), A. Paschoud souligne l'approche comparatiste du P. Lafitau, une méthodologie attestée dans les publications d'illustres prédécesseurs, tels le jésuite allemand A. Kircher et le philologue protestant S. Bochard. Plus qu'un choix épistémologique, la comparaison chez Lafitau est sous-tendue par une vision théologique de cette réalité humaine -*prisca theologia* (p. 78). Pour le P. Lafitau, les « Sauvages américains » représentent des « vestiges de l'Antiquité la plus reculée »<sup>6</sup>. A. Paschoud ajoute :

Fort d'une vaste érudition, l'ouvrage de Lafitau défend la thèse selon laquelle les « Sauvages américains » sont les lointains descendants des peuples « qui occupèrent le continent de la Grèce et de ses îles, d'où ayant envoyé plusieurs colonies, de tous côtés pendant plusieurs siècles » [...]. Empruntant une voie de terre, ces derniers auraient progressivement colonisé les territoires américains, bien qu'il soit impossible, comme le reconnaît Lafitau de déterminer les circonstances exactes de ces migrations (p. 76).

La question de l'origine représente la principale thèse du P. Lafitau au sujet des « Sauvages américains ». Le travail de Lafitau « ne se limite toutefois pas à une

<sup>4</sup> Le P. Lafitau se prénomme Joseph-François, voir *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, sous la dir. de Ch. E. O'Neill et al., Rome, Institutum Historicum, 2001, art. « Lafitau (J.-F.) » par R. Toupin.

<sup>5</sup> Le frontispice est gravé par Jean-Baptiste Scotin, voir E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, art. « Scotin (G. J.-B.) ».

<sup>6</sup> *Mœurs des Sauvages américains*, Paris, Saugrain, 1724, in-4°, t. I, p. 5.

réflexion sur le fait religieux et ses diverses manifestations. Il évolue au plus près des débats de son temps et porte une charge éminemment polémique » (p. 79). Après une rapide analyse de la question de l'origine des « Sauvages américains », A. Paschoud aborde l'examen des « deux ensembles iconographiques » (p. 81). Il distingue les planches descriptives (pp. 82-84) et les planches narratives (pp. 84-88). Si la première catégorie consiste en une taxinomie « des figures mythologiques, de divinités, d'objets ou de lieux de cultes » (p. 82), la seconde catégorie propose une série d'illustrations de la vie sociale ou les rituels des « Sauvages américains ».

L'enquête de Lafitau demeure malgré son *a priori* religieux, une défense et illustration de « l'universalisme chrétien » (p. 88), une entreprise estimée par Claude Levi-Strauss et Pierre Vidal-Naquet.<sup>7</sup>

Claude Buffier

Ce célèbre « scriptor »<sup>8</sup> du collège Louis-le-Grand est l'auteur d'une œuvre à la fois dense et originale. Elle porte sur plusieurs disciplines du savoir, telles la philosophie, la théologie, la rhétorique et la critique journalistique -*Mémoires de Trévoux*.<sup>9</sup> Intitulée « Image et point de vue : l'"exposition" dans le *Traité philosophique et pratique d'éloquence* (1728) de Claude Buffier » (pp. 93-102), la contribution de Marc-André Bernier étudie une question complexe de la pensée du philosophe jésuite. Il s'agit du langage et sa polyvalence sémantique, car le discours oratoire se définit comme une parole *in-vivo* émise dans un contexte interactif : plaidoyer d'avocat ou éloge funèbre. Quant à l'exposition, la définition du P. Buffier démontre que cette notion nécessite de la part de l'orateur une réflexion au préalable, afin d'adapter son propos au sujet du discours ainsi que l'attente de l'auditoire<sup>10</sup> :

C'est l'habileté de celui qui parle, de savoir la mesure qu'on doit donner à l'explication ou exposition d'une même chose ; et c'est là en particulier où l'éloquence ne peut se guider que par le sentiment, sans être susceptible d'aucune règle ; excepté de proportionner ce que l'on dit, à la capacité, au goût, à la disposition d'esprit et de cœur, et souvent à l'état et à la condition des personnes à qui l'on parle [...]. Une réflexion fine, un sentiment délicat fera impression sur un homme de qualité, ou sur un homme d'esprit ; elle le touchera.

Le choix des tropes est déterminant dans l'expression d'un sentiment et par là-même la persuasion du public, au sens large du mot. Mais avant de commenter l'approche du P. Buffier, « un encyclopédiste avant l'heure » (p. 95) sur la notion

<sup>7</sup> Voir W. Fenton, E. Moore, « J.-F. Lafitau (1681-1746), precursor of scientific anthropology », in *South western Journal of Anthropology*, 1969, vol. 25, pp. 173-187, particulièrement pp. 183-185 ; J.-F. Lafitau, *Mœurs des sauvages américains*, éd. Edna Hindie Lemay, Paris, F. Maspero, 1983, t. I, p. 20.

<sup>8</sup> *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, sous la dir. de J. Sgard, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, art. « Buffier, Claude (1661-1737) » par Kay S. Wilkins.

<sup>9</sup> Voir l'introduction d'É. Flamarion au présent ouvrage, p. 11.

<sup>10</sup> P. Buffier, *Traité philosophique et pratique d'éloquence*, in *Cours de sciences*, Paris, G. Cavelier, 1732, in-fol°, ch. XX, col. 345.

d'exposition, M.-A. Bernier propose à ses lecteurs, un tableau sommaire de l'histoire des idées, depuis le seuil du dix-huitième siècle jusqu'à la publication du *Traité philosophique et pratique d'éloquence* en 1728. C'est une habile introduction. En effet, elle permet de contextualiser la pensée du P. Buffier et d'en saisir l'originalité :

Le premier grand débat philosophique et rhétorique sur lequel s'ouvre le XVIII<sup>e</sup> siècle porte, on l'oublie trop souvent, sur le rôle et le statut de l'image dans le discours. C'est ainsi qu'en 1700, un certain Fabio Brulart de Sillery publie à Paris des *Réflexions sur l'éloquence* dans lesquelles il s'en prend au traité de *La connaissance de soy-même*, ouvrage que faisait paraître deux ans auparavant un disciple de Malebranche, Dom François Lamy, dont l'intervention tendait à rappeler que toute "vray Rhétorique [...] échauffe l'imagination [...] par la pompe de ses images » (p. 93).

Évêque de Soissons, Brulart de Sillery († 1714) fut membre de l'Académie française. Quant aux *Réflexions sur l'éloquence*, un ouvrage publié par le P. Bouhours, il ne fut pas écrit Brulart de Sillery<sup>11</sup> :

Un petit ouvrage imprimé chez Josse en l'année 1700, et qui a pour titre, *Réflexions sur l'éloquence* est un recueil de plusieurs pièces, lesquelles sont de trois différents auteurs, illustres par leur naissance, ou par leur dignité, ou par leur doctrine et la connaissance des beaux-arts ; je veux dire par toutes ces choses, ou du moins par plusieurs jointes ensemble. En effet il y a, dans ce recueil une dissertation de M. Arnauld, docteur de Sorbonne, contre M. Du Bois de l'Académie française, auteur de la traduction des *Sermons* de saint Augustin. Je nomme d'abord l'ouvrage de ce docteur, quoiqu'il soit à la fin du recueil, parce que c'est le plus ancien, et en même temps le plus considérable de ceux qu'on y a ramassés. Il y a aussi deux lettres de feu M. de Sillery, évêque de Soissons, au P. Lami, bénédictin, lesquelles ont eu leur genre, tout le mérite qu'on peut désirer. Enfin, il y a une lettre du P. Lami à ce prélat en réponse à sa première, et pour tâcher de satisfaire aux difficultés qu'elle lui propose. Tout cela est précédé d'un avertissement du P. Bouhours jésuite, qui donne dans un même volume, et la première édition des trois lettres, et la seconde de la dissertation de M. Arnauld, laquelle avait été imprimée pour la première fois dès l'année 1695.

Ferme adversaire de la rhétorique, le bénédictin Lami a été réfuté par Gibert dans ses *Réflexions sur la rhétorique*. Pour François Lami, la rhétorique est essentiellement un instrument de corruption de l'esprit et du cœur. Aussi son hostilité rappelle celle de Locke, lequel considère cet art oratoire comme « un puissant instrument d'erreurs et de fourberies »<sup>12</sup>. Pour sa part, M.-A. Bernier observe à propos de ces virulents débats : « Le siècle des Lumières a aussi inventé, comme on l'ignore trop souvent, une nouvelle rhétorique, qui, tout en s'inscrivant dans le prolongement de l'empirisme, se refuse néanmoins à délier les fils qui unissent la sensation et l'idée

<sup>11</sup> B. Gibert, *Jugements des savants*, Paris, P.-A. Martin, 1719, in-8°, t. III, pp. 317-319.

<sup>12</sup> B. Gibert, *Réflexions sur la rhétorique*, Première réflexion, Paris, David, 1705, in-12, p. 68.

de l'écllosion des images dans le discours » (p. 94). Ce qui signifie le rejet de la tradition gréco-latine. En effet, M.-A. Bernier fait allusion aux controverses entre partisans et adversaires de la rhétorique ou crise de la « grande éloquence » (p. 97)<sup>13</sup>. S'agissant du P. Buffier, M.-A. Bernier rappelle que la pensée du philosophe jésuite est novatrice et son

traité illustre la manière si particulière dont le siècle des Lumières va inventer, comme on l'ignore volontier, les éléments d'une rhétorique nouvelle où la problématique classique de la représentation des passions s'infléchit en faveur d'une réflexion qui, au nom du sentiment et de l'expérience vécue, va plutôt insister sur la nécessité d'exprimer la multiplicité des points de vue sur un même objet (p. 97).

De la polysémie des approches comme mode de lecture ou d'interprétation des sentiments humains, telle est l'une des pensées fondamentales de l'expression oratoire chez le P. Buffier. Après le rapide survol historique, principaux débats et auteurs qui ont précédé la parution du traité du P. Buffier, M.-A. Bernier commente *l'Examen des préjugés vulgaires* (1704), un livre réédité et augmenté par le penseur jésuite en 1725 (p. 96, note 17), trois ans avant son *Traité philosophique et pratique d'éloquence*<sup>14</sup>. M.-A. Bernier procède ensuite à l'étude d'une problématique complexe : le parallèle établi par le P. Buffier entre les notions de rhétorique et d'éloquence (p. 98)<sup>15</sup>. Ce ne sont point des synonymes.

Enfin, l'auteur insiste de nouveau sur l'influence de « l'empirisme anglais » (p. 99), notamment la pensée de Locke sur les rhéteurs français<sup>16</sup>. Plus qu'une simple notion, l'exposition est un principe « auquel peuvent se ramener toutes les figures » (p. 100). L'exposition exprime une pluralité de sens.

#### L'Art de la verrerie

Dire la science en vers latins, une pratique ancienne, est un exercice délicat vu les contraintes métriques et l'austérité de la thématique principale. En effet, le P. Brumoy, homme de lettres jésuite, a publié en 1712 : *De arte vitraria*, une œuvre composée « d'environ 1200 vers, répartis en deux livres ; le premier est consacré

<sup>13</sup> « L'homme pourrait se passer de l'éloquence » (p. 99), une citation extraite de l'article de Louis Jouard de La Nauze (1696-1773). Le patronyme de cet auteur jésuite est La Nauze (catalogue BnF) et non Jouard de La Nauze (p. 213 : index).

<sup>14</sup> M.-A. Bernier se réfère dans la présente étude à l'édition de 1732, *in-fol*° : voir p. 94, note 9. L'économie du texte est organisée en deux colonnes numérotées et non paginées.

<sup>15</sup> Voir *Cours de sciences, op. cit.*, col. 299 : « La rhétorique est un art et un fruit de l'étude ; l'éloquence est un modèle ; la rhétorique n'est que la copie : l'éloquence produit toujours son effet, la rhétorique le marque souvent ».

<sup>16</sup> Voir Gabriel Bonno, « The diffusion and influence of Locke's *Essay concerning Human Understanding* in France before Voltaire's *Lettres philosophiques* », in *Proceedings of the American Society*, 1947, vol. 91/n° 5, p. 423 : « Claude Buffier was a Jesuit professor at the Collège Louis-le-Grand in Paris and one of the editors of the *Journal de Trévoux*. His interest in Locke is clearly shown by one of his manuscripts (now at the Bibliothèque Nationale) which contains a detailed outline of the *Essay*, made from Coste's translation and interspersed with numerous personal comments [...]. No less evident is the influence exerted by the *Essay* on Buffier's most important philosophical work, his *Traité des premières vérités*, published in 1724. The French Jesuit completely agrees with Locke's criticism of Descartes and Malebranche ». Sur la réception du livre de Locke dans les *Mémoires de Trévoux*, voir l'article d'É. Flamarion, « Jésuites de France théoriciens et praticiens de l'image : du XVIe au XVIIIe siècle. La chair et le verbe », p. 24. Cf. *Œuvres philosophiques du Père Buffier*, éd. F. Bouillier, Paris, Charpentier, 1843, *Introduction*, p. IV.

aux matériaux intervenant dans la fabrication du verre, le second en expose les différentes utilisations » (p. 103). L'étude de Céline Masbou, « Savants modernes et dieux antiques. " Une peinture éloquente " : *L'Art de la verrerie* de Brumoy » (pp. 103-117), met l'accent sur l'écriture poétique comme vecteur de vulgarisation de la connaissance scientifique.

Comment traduire une réalité technique en vers (hexamètres dactyliques) ou images éloquents ? Telle est la principale difficulté à laquelle répond le P. Brumoy en tant que poète vulgarisateur de sciences appliquées. Suivre de près toutes les étapes de la fabrication du verre dans un texte versifié nécessite une maîtrise de la technique et de l'art de parler. Aussi « le chant premier s'intitule *La matière du verre*, le second *De la verrerie*, le troisième *Ouvrages propres à l'astronomie et à la physique* et le quatrième *Ouvrages d'art et d'usage ordinaire* » (p. 106). Le P. Brumoy propose à travers ce plan, une initiation du lecteur aux secrets du verre dont l'usage ne cesse de se répandre et se diversifier en Europe. De l'Antiquité à l'âge des Lumières, de Galilée à Newton, le P. Brumoy peint une fresque où les couleurs vives (*Ut pictura poesis*) captivent l'attention du lecteur. C. Masbou souligne ici une donnée importante : le caractère prédominant du champ lexical de la vue (p. 109). Nous découvrons grâce à son analyse stylistique, la fabrique du P. Brumoy où « la métaphore est la figure la plus utilisée du poème » (p. 110). D'accès faciles, ces figures de rhétorique expriment clairement la pensée de l'auteur. Elle est développée à travers une « fiction mythologique » (p. 109), sous-tendue par un ensemble de « leçons morales » (p. 114). C. Masbou énumère ici plusieurs exemples : Vulcain, Uranie, Jupiter, avant de conclure que *L'Art de la verrerie*, traduction française (1741) fut « un véritable chant de gloire à l'inventivité humaine » (p. 116).

« Fureur des fables »

La contribution de Jean-Noël Pascal, « Instruire par l'allégorie : les fables latines du P. Desbillons » (pp. 119-132), offre une analyse dense et bien informée d'un « monumental recueil de *Fabulæ æsopiæ* » (p. 119). Son auteur, Jean-François Terrasse (1711-1789), dit P. Desbillons, est un fabuliste néo-latin. « Personne ne possédait que lui [Desbillons] la langue latine, et n'en connaissait mieux les beautés », constate F.-Z. Collombet<sup>17</sup>.

Les fables du P. Desbillons<sup>18</sup>, publiées entre 1754 et 1778, sont conçues comme un outil didactique à l'usage des collèges. J.-N. Pascal aborde dans sa consistante enquête la biographie du fabuliste jésuite, un auteur qui jouissait de son vivant d'une grande notoriété. Régent au collège Louis-le-Grand, le P. Desbillons, bibliophile passionné, a publié plusieurs comptes rendus dans la presse périodique,

<sup>17</sup> *Revue du Lyonnais*, 1852, p. 193.

<sup>18</sup> Voir *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, op. cit. art. « Desbillons » par R. Tandonnet.



notamment *l'Année littéraire* de son correspondant et ami Élie Fréron, et les *Mémoires de Trévoux*, deux feuilles hostiles aux philosophes. L'auteur procède ensuite à une rapide description matérielle du livre des fables, orné d'estampes (p. 120). Cette présentation offre aux lecteurs une synthèse bien informée : J.-N. Pascal énumère avec précision les éditions et les libraires. Maintes fois réédité au dix-neuvième siècle, le recueil de fables de Desbillons était donné « comme prix aux élèves méritants » (p. 121).

Chaque livre des fables est précédé d'une courte préface (*Praefatio*), autant de textes éditoriaux analysés avec soin par J.-N. Pascal. Le fabuliste des Lumières, héritier des Anciens (Ésope, Aphonius, Phèdre), composait ses poèmes, « vaste catalogue d'images morales » (p. 122), dans une optique didactique. « Rival heureux de Phèdre et de La Fontaine »<sup>19</sup>, P. Desbillons proposait à ses lecteurs des fables allégoriques. Ce sont des vers qui recèlent une initiation aux « devoirs sociaux » (p. 124). Aussi les régents jésuites privilégient le discours métaphorique comme support de l'éducation. « En faisant parler les bêtes et les objets inanimés, il [Desbillons] espère être parvenu à rendre le monde [...] plus lisible, y avoir créé les conditions du règne de la raison et des bonnes mœurs » (p. 125). Par ailleurs, J.-N. Pascal propose une lecture de quelques fables, des textes où se dessinent une réelle influence de La Fontaine (pp. 126-127). La référence aux fabulistes des Lumières, tels Nivernais et Florian, permet de situer l'œuvre de Desbillons, dans le siècle de Voltaire et d'en saisir l'originalité : une littérature sous-tendue par « une philosophie humaniste » (p. 131).

Traduits en français par les soins de Desbillons, ses fables conquièrent un nouveau public. Le second dix-huitième siècle fut également marqué par « la fureur des fables »<sup>20</sup>. Quelque soit leur âge, les lecteurs du fabuliste jésuite découvrent une littérature illustrée d'images au sens littéral et métaphorique du terme<sup>21</sup> :

La grenouille croassait de toutes ses forces : le lion en est effrayé ; et la prenant pour un animal considérable, il fait quelque pas en arrière : mais un moment après la voyant sortir des eaux, plein d'indignation il l'écrase. Cette fable nous apprend, combien il est dangereux de jeter de fausses craintes dans les âmes courageuses.

Michel Blondy

Nathalie Lecomte exhume de l'oubli un danseur virtuose, également chorégraphe et pédagogue. Il ne figure pas dans le *Dictionnaire de biographie française*. Publié en 1992, le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* offrait une excellente synthèse de la biographie de Blondy, signée par N. Lecomte. La présente

<sup>19</sup> Cette expression de Fréron est citée par R. Desné, « Treize lettres inédites de Fréron au Père Desbillons », *Dix-huitième siècle*, 1979, n° 11, p. 275.

<sup>20</sup> Voir J.-N. Pascal, *Les Successeurs de La Fontaine au siècle des Lumières (1715-1815)*, New York, Peter Lang, 1995, p. 121.

<sup>21</sup> *Fables du Père Desbillons traduits en français par le même*, Paris, Durand, 1779, in-8°, pp. 67-68 : « Le lion et la grenouille ».

recherche, « Un danseur d'exception sur les tréteaux de Louis-le-Grand : Michel Blondy (1676 ?-1739) » (pp. 135-157), réalisée à partir de sources rares et inédites, « rectifie nombre d'erreurs qui circulent à son propos [Blondy] dans les dictionnaires spécialisés, y compris récents » (p. 136, note 3).

L'éducation sous l'Ancien Régime confère au corps un enseignement spécifique. Ce sont divers exercices, telles l'équitation (oratoriens de Juilly) et la danse au collège Louis-le-Grand. « Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les jésuites ont développé le genre du "ballet de collège" dans lequel ils voyaient pour leurs écoliers un "honneste" divertissement qui offrait l'avantage d'instruire en distrayant » (p. 135). Cet enseignement est confié à des maîtres à danser de renom : Beauchamps, Pecour et Blondy. Dans la première partie, intitulée « Danseur d'exception » (pp. 136-143), N. Lecomte jette un regard neuf sur la biographie de Blondy. De cette érudition fine et choisie émerge le portrait d'un danseur fort doué. Issu d'une famille d'artistes, compositeurs de ballets, le jeune Michel Blondy eut un « parcours tout tracé » (p. 136) de maître à danser. On suit ainsi les débuts de Blondy sous le règne de Louis XIV à Chantilly et au Trianon (p. 138). Il fut comme l'illustre une estampe, reproduite par N. Lecomte (p. 141), un danseur d'opéra à la fois agile (p. 150) et aérien<sup>22</sup>. Grâce à l'imprimé, la danse, art éphémère par essence, est décrit par un artiste graveur. Cette image subjective ne peut que suggérer la maîtrise gestuelle du danseur (p. 149).

La seconde partie de cette enquête porte sur la didactique de la danse : « Un pan oublié de la carrière de Blondy : danseur et chorégraphe pour les jésuites de Louis-le-Grand (1699-1731) » (pp. 143-155). En effet, les élèves s'initiaient à la danse sous la direction d'un chorégraphe professionnel. Son enseignement vise aussi la préparation d'un ballet, un spectacle public, présenté à la fin de l'année scolaire. Il s'agit d'une cérémonie solennelle, à laquelle assistent les parents d'élèves et l'élite parisienne (autorités ecclésiastiques et judiciaires). Aussi l'information est diffusée par le biais d'un programme imprimée. Interprété par 52 danseurs (34 professionnels et 18 collégiens), ce ballet offre au public des tableaux originaux<sup>23</sup> : *L'Art de vivre heureux qui sera dansé au Collège de Louis-le-Grand*<sup>24</sup>. *A la tragédie d'Herménigilde*, le mercredi troisième jour d'août 1718 à midi, Paris, L. Sevestre, 1718, in-4°, 12 p. ; « Les danses sont de la composition de M. Blondy » (p. 12), musique de Campra et Abeille.

<sup>22</sup> Cf. Rudolph Noureev († 1993).

<sup>23</sup> Voir Sylvain Bouchet, *Les Jeux Olympiques chez les jésuites (ballets du XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Lyon, Éd. Michel Chomarat, 2009, p. 16. L'auteur publie en fac-similé : *Les Jeux Olympiques*. Ballet orné de machines et de changemen[t]s de théâtre. Dansé à la solennité de la distribution des prix au Collège d'Avignon de la Compagnie de Jésus. Le 13 septembre 1707, Avignon, François Sébastien Onfray. On découvre dans ce programme que la « composition des danses est de M. Blanc, très habile maître de danse d'Aix » (p. 15) et les noms des acteurs. Ce sont 29 élèves issus des classes de rhétorique (8), humanités (6), troisième (5), quatrième (3) et cinquième (7).

<sup>24</sup> Voir P. Conlon, *Le Siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1983, t. I, 18 : 26.

Enfin, N. Lecomte présente dans un tableau exhaustif, fruit d'une méticuleuse recherche, « Les prestations de Blondy à Louis-le-Grand » (pp. 144-146). On y découvre le titre du ballet, le chorégraphe, le nombre d'interprètes et les rôles interprétés par Blondy. Ce précieux travail de dépouillement est suivi par de pertinentes analyses relatives aux sujets des ballets ainsi que leur construction (p. 152). L'auteur insère en annexe des tableaux riches en statistiques.

Charles Porée

Dans son article, « Une "peinture animée" : le théâtre selon Charles Porée (1676-1741) » (pp. 159-178), Édith Flamarion présente avec beaucoup de clarté les théories de cet illustre professeur de rhétorique sur l'art dramatique, objet d'âpres polémiques depuis le siècle de Louis XIV. Partisan du théâtre, le P. Porée, régent au collège Louis-le-Grand du jeune Arouet (p. 173), d'Argenson, de Turgot et de Malesherbes<sup>25</sup>, avait publié le *De Theatro* en 1733. La prompte traduction française de cet ouvrage est réalisée par le P. Brumoy.

Après le rappel des « querelles du théâtre » (p. 159)<sup>26</sup>, ravivées par la réédition des *Maximes et réflexions sur la comédie* de Bossuet (1728), É. Flamarion souligne la notoriété du P. Porée, « figure majeure » (p. 160) du collège Louis-le-Grand. Par ailleurs, les régents de l'Université de Paris, amis de Port-Royal, l'avaient sévèrement critiqué. D'où « une abondante production anonyme de pamphlets, vaudevilles, rondeaux, chansons, épigrammes » (p. 162). Fait paradoxal, ces attaques, affirme É. Flamarion, n'avaient point affecté la stature du P. Porée (p. 162). Au contraire, elles l'ont augmenté.

Auteur de plusieurs travaux, écrits dans la langue de Cicéron, le P. Porée a publié sur l'art dramatique, le *De Theatro*, une apologie du spectacle. É. Flamarion, editrice de ce texte, propose dans son article, une intéressante lecture. Présenté au collège Louis-le-Grand en février (au carnaval), puis en fin d'année scolaire (juillet ou août), le théâtre du P. Porée<sup>27</sup> confère à l'image une place de choix. « Dans le lexique pictural utilisé par Porée, le champ dominant est, sans conteste, celui de la lumière éblouissante » (p. 164). Cette lecture sémantique met en évidence, un sens prépondérant, celui du visuel. Aussi la « luminosité » (p. 164) monopolise le regard du public, « transporté dans les climats et les temps où l'action est représentée sur la scène » (p. 167). Autant de tableaux éloquents sont destinés à frapper les esprits,

<sup>25</sup> Diderot avait fait ses études à Langres puis à l'Université de Paris, voir Georges Viard, « Maîtres et collégiens langrois au temps de la jeunesse de Diderot », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, avril 1987, n° 2, pp. 19-45 ; *Dictionnaire Diderot*, sous la dir. de R. Mortier et R. Trousson, Paris, H. Champion, 1999, art. « Études (de Diderot) » par B. T. Hanna. .

<sup>26</sup> Voir É. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité. Sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome, École française de Rome, 2002, première partie, ch. II, pp. 159-168 : « La querelle de la fin du XVIIe siècle ».

<sup>27</sup> Voir *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, publiée sous la dir. de L.-H. Parias, Paris, G.-V. Labat, 1981, t. III, p. 527 : « Les congrégations enseignantes ont leurs propres auteurs, dont les pièces sont jouées de nombreuses fois tantôt dans l'un tantôt dans l'autre de leurs collèges : on doit par exemple au P. Porée, jésuite et professeur d'éloquence au collège Louis-le-Grand de 1708 jusqu'à sa mort en 1741, au mois une douzaine de pièces ».

particulièrement les plus jeunes. É. Flamarion démontre ensuite que ce choix d'écriture scénique s'inscrit dans une sémiologie théâtrale où le sublime fonctionne comme une « injonction divine et performative » (p. 167). Les tragédies du P. Porée sont comparables à des peintures vivantes. « Sur scène, les héros “ bougent ”, “ respirent ” » (p. 168). Ce sont des « peintures animées » (p. 168), des images vivantes.

En outre, É. Flamarion ne perd pas de vue la réception des pièces du P. Porée (p. 174, note 100), un élément significatif de l'audience de son théâtre au sein de la République des Lettres. Si les commentaires du *Mercur* ou du *Journal des savants* sont plutôt élogieux, ceux des *Nouvelles ecclésiastiques* demeurent hostiles. D'une part, le P. Porée recueille de « l'enthousiasme » et de l'autre, une « indignation violente » (p. 171).

É. Flamarion explique que l'esthétique du P. Porée ne consiste pas uniquement dans le scintillement de la lumière. Son fonctionnement s'avère binaire. Car « Porée invite donc le dramaturge à se faire peintre, à jouer des contrastes, du clair-obscur » (p. 172). Toutes ces assertions sont illustrées par des références théâtrales (pp. 173-174). Enfin, le P. Porée insiste sur un élément essentiel : le spectateur. Face à des tableaux expressifs, le public ne peut rester inerte. En effet, son interaction avec le jeu des acteurs en dit long sur l'habileté de l'auteur. Apparemment destiné aux adolescents, le théâtre du P. Porée n'écarte point les adultes : « Les différents caractères de ces spectateurs et les divers motifs qui les conduisent au théâtre font ici [*De Theatro*] le sujet d'un tableau aussi curieux qu'intéressant »<sup>28</sup>.

### Théâtre et histoire

La dernière contribution de ce livre porte sur une complexe problématique pédagogique : « Le théâtre comme image de l'histoire : sur la scène du collège Louis-le-Grand au XVIII<sup>e</sup> siècle » (pp. 179-197). Annie Bruter y étudie un exercice scolaire majeur, le théâtre scolaire conçu comme lieu de représentation du passé. Cette « véritable machine à remonter le temps, le théâtre est donc crédité [...] d'une incontestable supériorité sur l'histoire : le pouvoir de faire apparaître personnages et faits du passé devant les yeux mêmes du spectateur » (p. 179). Assurément, l'*actio* ou le jeu des comédiens, élèves de rhétorique, offre d'une part une approche vivante de l'histoire et de l'autre, un spectacle à la portée d'un large public.

Toutefois, l'adaptation ou réécriture scénique de l'histoire se heurte aux normes de l'art théâtral. Aussi « le cadre temporel conventionnel de vingt-quatre heures imposé au dramaturge, s'il contribue au resserrement de l'action, ôte son épaisseur à la durée historique puisqu'il oblige à saisir les personnages au moment de la crise » (p. 183). A. Bruter insiste ici sur un fait majeur, « les ajouts et

<sup>28</sup> *Journal des savants*, juin 1733, p. 316.

transformations » (p. 183) apportées par les régents dramaturges à la vérité historique. En effet, « le théâtre jésuite manifeste une coupure avec le passé qu'il transforme » (p. 196).

Conçu comme une succession de tableaux, ballets vivants et riches en couleurs (« feu d'artifice », p. 181), le théâtre scolaire n'est pas un simple divertissement, mais un exercice éminemment pédagogique. Si les élèves apprennent l'art du spectacle, la diction et l'action, les régents jésuites (P. Le Jay, Porée et Jouvancy) sensibilisent aussi leurs jeunes disciples aux vertus chrétiennes. « La finalité du théâtre n'est donc pas esthétique au premier chef, elle est avant tout morale » (p. 184). Outre la conception édifiante de l'histoire, illustrée par des scènes puisées dans l'Écriture sainte, les régents de Louis-le-Grand réécrivent les faits en les arrangeant (p. 190). À ce propos, A. Bruter souligne le « patriotisme échevelé » (p. 194), qui caractérise ces pièces de théâtre. Toutes ces informations théoriques sont illustrées par des exemples empruntés au théâtre scolaire jésuite : « Si la scène du collège Louis-le-Grand propose à l'admiration du public la fermeté d'âme de martyrs tels qu'Agapit ou Herménigilde, constant dans leur foi en dépit des malheurs qui les assaillent [...], elle montre aussi la contrition ou le désespoir d'hommes qui ont mal agi » (pp. 186-187).

L'analyse du théâtre comme scène où s'y déploie l'histoire s'avère un sujet fécond. Aussi le spectacle conçu comme une évocation du passé, écrit selon le prisme des disciples de Saint-Ignace, est vigoureusement critiquée par les *Nouvelles ecclésiastiques*, une feuille janséniste (p. 184) ; une intransigeance point partagée par les régents de l'Université de Paris (p. 195, note 81).

L'enquête d'A. Bruter s'achève par une interrogation qui invite le lecteur à la réflexion : « Comment ne pas reconnaître au théâtre jésuite une part dans la formation du sentiment moderne de l'histoire comme *représentation* du passé ? » (p. 197)<sup>29</sup>. En effet, « mettre devant les yeux » (p. 186) du public scolaire, futur élite du royaume, des épisodes de l'histoire de France est susceptible d'influencer durablement leur lecture du passé.

## Conclusion

L'hostilité des jansénistes, plus particulièrement les *Nouvelles ecclésiastiques*, au théâtre a été rappelée à maintes reprises dans ce livre. Terme générique, le jansénisme recouvre une réalité spirituelle et religieuse complexe. Considéré comme une référence incontournable, l'ouvrage de Catherine Maire, *De la cause de Dieu à la cause de la nation* demeure lacunaire sur l'Université de Paris<sup>30</sup>. S'agissant du théâtre, nous observons depuis le règne de Louis XIV jusqu'à la fin de l'Ancien

<sup>29</sup> A. Bruter a reproduit dans son étude, deux illustrations du célèbre historien du siècle de Louis XIV, Cl.-F. Ménéstrier (pp. 182, 188).

<sup>30</sup> Voir Michel Le Guern, « Le jansénisme : une réalité politique et un enjeu de pouvoirs », *Recherches de sciences religieuses*, juillet-septembre 2003, t. 91/3, p. 461.

Régime, une pratique constante de cet exercice scolaire : plusieurs pièces de Voltaire ont été jouées<sup>31</sup>. Aussi Balthazar Gibert (1662-1741)<sup>32</sup>, connu pour sa ferme opposition à la bulle *Unigenitus*, a écrit plusieurs pièces de théâtre. C'est le cas de *Sedecias*, une tragédie représentée lundi 4 août 1732, distribution des prix, par ses élèves de rhétorique. Disciple de Gibert, le jeune d'Alembert était; ce jour-là, sur la scène du collège Mazarin<sup>33</sup>.

Outre l'érudition des enquêtes, la *Chair et le verbe* offre un état de la recherche sur la philosophie et la pratique de l'image chez les disciples de Saint-Ignace au dix-huitième siècle. La reproduction d'estampes illustre une multitude d'approches du monde. Que d'images colorées ou vivantes (belles-lettres, peinture, théâtre), que de signifiants sous-tendus par une esthétique interactive de l'expression artistique : « Ne convient-on pas universellement que toute composition doit être une peinture, et une peinture animée pour soutenir l'attention du lecteur ou de l'auditeur ? », s'interroge le P. Yves-Marie André († 1764), philosophe jésuite (p. 9).

---

<sup>31</sup> Voir Louis Desgraves, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges de France (1601-1700)*, Genève, Droz, 1986, p. 123 : collège Mazarin ; Marie-Madeleine Compère, *Les Collèges français 16e-18e siècles, Répertoire Paris*, Paris, INRP, 2002, pp. 258-259.

<sup>32</sup> Voir *Dictionnaire de Port-Royal au XVIIe siècle*, sous la dir. de J. Lesaulnier et A. McKenna, Paris, H. Champion, 2004, art. « Gibert, B. ».

<sup>33</sup> Voir S. Ben Messaoud, « L'enseignement rhétorique de Gibert », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, avril 2005, n° 38, pp. 93-123, particulièrement pp. 116-117 ; B. Gibert, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Paris, H. Champion, 2004, pp. 23-24.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Samy Ben Messaoud

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [Samy.Ben-Messaoud@ish-lyon.cnrs.fr](mailto:Samy.Ben-Messaoud@ish-lyon.cnrs.fr)