

Le théâtre des vertus : la pratique scénique jésuite entre pédagogie et religion (XVII^e siècle)

Bruna Filippi

Professeur à Université de Pérouse – Italie

The theater of the virtues: the stage practice of the Jesuits between Education and Religion (17th century)

The theater of the Jesuits in the seventeenth century stages the exemplary stories of Christian saints, martyrs and princes. The theatrical activity is performed in the colleges of Society of Jesus in order to improve the moral and religious edification of young students, who are actors and spectators at the performances. Inserted in the rhetorical education, the “theater of college” addresses the need to provide a comprehensive education and the spiritual formation of students. The article inscribes the activity of college theater inside the Christian doctrine of the virtues, in which the Christian’s need to perfect himself comes from his spiritual nature, which is structured and oriented towards the good from *habitus*. A reflection about the notion of *habitus* allows to understand its influence on the pedagogical practice and on the theater. The description and the comment of the stage practice explains how deeply the theatrical representation penetrates the sensitive and affective field thanks to its emotional power. The need to regulate and spiritualize the “affections” is one of the foundations of theatrical practice of the Jesuits.

*...évocation s’adressant non pas seulement à la vue, mais à tout l’être,
enfonçant l’idée dans l’intelligence, dans le cœur,
dans le cerveau de l’enfant et dans toute sa substance physique et mentale,
l’y gravant au burin le plus pénétrant,
celui de l’émotion dramatique.*

F. De Dainville, *La naissance de l’humanisme moderne*⁽¹⁾

L’émotion dramatique et sa faculté de graver comme un burin pénétrant l’ensemble de la substance physique et mentale du jeune élève sont considérées par François de Dainville, historien de l’humanisme et du théâtre jésuite du début de l’époque moderne⁽²⁾, lui même jésuite, un moyen surprenant et singulier de formation. Seulement le théâtre, par son langage polyédrique, peut par une simple évocation procurer une émotion ainsi prégnante et ressentie. Seulement le théâtre peut engager pleinement l’être dans son intégrité, en passant par la vue, le cerveau et le cœur. L’heureuse métaphore du burin, qui grave pour modeler, proposée par cet historien jésuite, éclaire

la principale raison de l'introduction du théâtre comme pratique pédagogique dans les collèges de la Compagnie de Jésus. L'intégration de la pratique théâtrale à la formation rhétorique pour atteindre l'objectif du *vir bonus dicendi peritus*, de l'homme expert dans l'usage de la parole, sur le sillage de Cicéron et de Quintilien, porte les jésuites à situer le théâtre au carrefour d'un ensemble d'opérations pédagogiques et d'options religieuses précises. Le théâtre jésuite se place donc entre l'exigence de donner une formation scolaire complète et sa mise en relation avec la formation spirituelle des élèves. Le théâtre devient ainsi l'outil pour aider les acteurs et les spectateurs à se transformer soi-même dans la foi, par la mise en scène d'histoires, de croyances et de rituels, qui doivent passer par la vie, le cœur et le corps des chrétiens.

Pour essayer de saisir l'interdépendance complexe entre les différents plans de la formation et pour la mettre en relation avec la force transformante de la foi, il faut se référer à l'arrière-plan anthropologique et théologique qui organise les connaissances, oriente les pratiques pédagogiques, indique les modes de perception des données sensibles de l'expérience du jeune élève des jésuites. L'analyse que nous vous proposons se développe alors à partir d'une réflexion sur la notion d'*habitus* et sur l'influence que cette catégorie de la scolastique a pu avoir dans la pratique pédagogique dans les collèges de la Compagnie de Jésus. Ensuite, la description et le commentaire de la pratique scénique jésuite nous permettront de mieux saisir l'importance de l'insertion du théâtre dans la scolarité jésuite pour la formation chrétienne des élèves.

Habitus et vertus

Les pédagogues jésuites de l'époque moderne ont recours à de nombreuses métaphores pour expliquer les intentions pédagogiques qui orientent et guident l'ensemble de l'activité de formation dans les collèges de la Compagnie de Jésus. À l'emprunt des métaphores classiques de Quintilien, de l'élève qu'il faut modeler comme la cire ou qu'il faut remplir lentement goutte à goutte comme un vase, s'ajoutent celle de l'arbre qui doit avoir des bonnes racines pour pousser des ramifications vigoureuses, du feuillage et des fruits abondants, ou bien de l'édifice qui doit avoir des fondations solides afin de pouvoir s'élever avec stabilité en étages. Le jésuite Francesco Sacchini, qui a écrit un traité sur la figure de l'éducateur jésuite, invite les enseignants à être des *divini cœlatores* qui opèrent sur le disciple pour lui permettre d'atteindre une « physionomie divine ». L'auteur parle de la haute dignité de l'éducateur, non pour les services qu'il rend à la science, mais pour la Sagesse divine qu'il vise.

L'éducateur travaille sur l'extérieur du corps humain de son disciple : il sculpte ses gestes, ses pas, ses comportements, ses tenues, ses mouvements, son visage et son tempérament, mais sa tâche la plus importante est celle de sculpter la forme de l'intérieur de son corps, l'âme.

Le rôle d'un bon éducateur est donc :

D'embellir l'esprit, cette chose détachée de la matière qui échappe à la mort, qui est capable de vie bienheureuse, qu'on peut égaler aux anges, au souffle, à l'haleine, à l'image de la divinité⁽³⁾.

Le fondement du système pédagogique jésuite est donc de former des bons chrétiens et la même suprématie humaniste accordée aux belles lettres est orientée pour les aider à mieux connaître Dieu. Les collèges jésuites sont des centres de culture chrétienne et l'étude des belles lettres ou des arts sont censés surtout former des croyants : leur maxime est *Eloquens et sapiens pietas* (piété savante et éloquente). La pratique pédagogique est donc un terrain privilégié où l'on structure une manière de former, diffuser et représenter une identité religieuse.

Selon la vision anthropologique chrétienne, l'être humain est un être en devenir, appelé à se développer et à croître par ses actes responsables dans la voie d'une plus grande maîtrise de soi. La foi chrétienne, en mettant cette finalité dans l'union à Dieu, accentue considérablement cette dialectique de croissance. Si l'être humain est toujours inachevé, c'est parce que le besoin de progresser, de se développer relève de sa nature spirituelle, de sa nature d'esprit incarné. Il y a donc au sein de l'être humain une tension permanente, une sorte de *combat spirituel*, de tension entre ses potentialités de choix concrets et la nécessité éthique de rester fidèle à un engagement vital, à la permanente *conversion du cœur*. La lumière de la foi rend plus évidente cette tension. Aussi la vie morale a besoin d'être structurée, renforcée dans sa progression. C'est à ce besoin vital que correspond la notion aristotélicienne d'*habitus*⁽⁴⁾ –une sorte de seconde nature, qui apporte une stabilité dans l'agir et en même temps une maîtrise des comportements–. L'*habitus* est une qualité, un enrichissement, une perfection de l'être tout entier. Il y a des *habitus* qui affectent l'être humain dans sa globalité et des *habitus* qui affectent une des puissances d'agir de l'être humain (*habitus opératifs*) dont font parties les *vertus*.

L'idée théologique profonde des principes intérieurs de l'acte humain est que la propriété de l'homme se détermine progressivement par ces propres actes. La répétition des actes fait naître dans la faculté humaine une habilité à les poser avec plus de facilité et maîtrise de soi. Par cette répétition, l'homme se modèle intérieurement, se construit soit dans le bien soit dans le mal. De cette façon, il va recevoir des déterminations qui vont s'ajouter à celles innées, en constituant ainsi sa nature individuelle. Dans la pensée de St. Thomas⁽⁵⁾, ce qui est acquis et l'ensemble des savoirs correspondent à la notion d'*habitus*, autant que les *habitus* qui portent à la perfection les puissances opératives humaines sont les *vertus*. Un *habitus* ne correspond pas pourtant au terme habitude, qui implique l'acquisition d'automatismes, mais plutôt il doit solliciter les déterminations physiques et mentales. Dans un véritable *habitus*, ce qui croît est la maîtrise de la volonté sur les puissances, en les rendant plus dociles aux motions de la volonté et de la raison. Une habitude se contracte, alors qu'un *habitus* se cultive. Les puissances d'agir susceptibles d'*habitus* sont les puissances spirituelles (mémoire, intelligence et volonté) ; en raison toutefois de l'unité de l'être humain, tout

habitus pénètre profondément le domaine sensible et affectif pour le régler et le spiritualiser. La vertu n'est rien d'autre que l'*habitus* bon, qui perfectionne l'homme. C'est bien pour atteindre la capacité à discerner entre un bon ou mauvais *habitus*, entre la vertu et le vice, que s'engage la pédagogie des jésuites au cours de la scolarité.

Les *habitus*, rappelle Pierre Bourdieu, opèrent comme des « structure structurantes », comme de « principes générateurs et organisateurs des pratiques et des représentations »⁽⁶⁾. Pour les jésuites, qui fondent leur manière d'opérer dans la théologie scolastique, et surtout dans St. Thomas, le but d'atteindre la stabilité dans l'agir et la maîtrise des comportements, traits dominants de l'*habitus*, constituent la préoccupation majeure qui oriente l'ensemble de la pédagogie et qui les porte à articuler la formation des élèves en une ensemble d'exercices de mémorisation, d'usage et de remploi de la parole. La *Ratio studiorum*⁽⁷⁾, le code pédagogique jésuite publié, en 1599, après plus de trente ans d'expérimentation dans les collèges, porte la marque de cette option de fond. Empreinte du « faire quotidien » plutôt que des principes théoriques sur l'éducation, la *Ratio studiorum* organise l'activité pédagogique, en indiquant les règles et les méthodes, les temps et les activités, qui sont codés dans le moindre détail. La scolarité est scandée par des exercices (*prælectio, repetitio, recitatio, concertatio*), le temps des vacances est occupé par la lecture de textes sacrés, par la prière et par des exercices de dévotion, avec l'obligation pour chaque élève de la retraite annuelle pour pratiquer la première semaine des *Exercices spirituels* de St. Ignace. Pendant la formation, l'élève doit ainsi acquérir les compétences culturelles de son temps, mais il est surtout convoqué à expérimenter les principes vitaux de la foi, à se construire des dispositions intérieures stables et permanentes, des *habitus* qui le conduisent à une vie vertueuse. L'inscription du théâtre parmi les exercices rhétoriques n'a pas seulement pour but la conquête d'une élocution parfaite ou d'un beau port, mais il sert surtout à progresser dans la connaissance des passions humaines et à faire l'expérience d'états d'âme proches du dévouement.

L'art visionnaire du théâtre

Les tragédies chrétiennes, organisées dans les collèges jésuites, représentent les vies exemplaires des saints et des martyrs, des personnages bibliques et des princes chrétiens. La fin édifiante de ce théâtre est explicitée dans les modèles exemplaires présentés et dans les parcours de sanctification représentés sur scène. Les mises en scènes de ces tragédies utilisent une profusion de moyens spectaculaires afin de frapper l'imagination du spectateur pour lui permettre d'entamer un procès d'intériorisation spirituelle.

Pour la canonisation du fondateur de la Compagnie de Jésus Ignace de Loyola et du premier missionnaire jésuite arrivé en Chine, François Xavier, en 1622, le Collège Romain a organisé une grande fête qui s'est déroulée pendant plusieurs jours avec beaucoup de faste⁽⁸⁾. A cette occasion, une tragédie sur la vie du fondateur a été mise en scène : *Ignatio in Monserrato*⁽⁹⁾.

La représentation de la vie de St. Ignace met en scène les moments les plus importants de son

parcours spirituel, marqué à la fois par toutes les contradictions du combat spirituel et par sa force et détermination à choisir toujours la vertu. On voit alors le futur saint se confronter avec le pire des risques de chaque progression spirituelle, celui de l'illusion qui fait obstacle à son engagement dans sa permanente *conversion du cœur*, à son choix d'une nouvelle vie en Jésus Christ. Le combat spirituel et la victoire de la foi sur l'illusion sont développés dans les cinq actes par cette structure de la dramaturgie : « [le sujet] se prépare et s'annonce dans le premier acte, s'altère et s'enveloppe dans le deuxième, le troisième et le quatrième, s'explique et se résout dans le cinquième ».

La mise en scène déploie un grand nombre de moyens spectaculaires ; l'espace scénique est équipé d'engins sophistiqués que les nouvelles inventions techniques de la *scena mobile*⁽¹⁰⁾ ont introduits dans la représentation, permettant ainsi des changements de scène stupéfiants et en même temps d'habiter l'espace scénique dans toutes ses dimensions (Fig. 1, 2). Dans l'*Ignatio in Monserrato*, il y a bien neuf changements de scène et les actions dramatiques se déroulent entre la ville de Monserrato et un théâtre, entre l'enfer et une grotte, entre la mer et un port (Fig. 3, 4).

Pour représenter le conflit permanent entre les forces du Bien et du Mal, l'espace scénique doit embrasser le ciel, la terre et l'abîme de l'enfer. La succession des actions du drame se développe en prolongeant l'intrigue dramatique aussi *en verticale*, pour rendre évident le dialogue entre la condition humaine et la tension à la fois vers la transcendance divine et vers les tentations diaboliques. Sur la scène, la dialectique verticale se déploie montrant la descente du ciel des êtres célestes ou l'ascension au ciel des saints, tandis que des abîmes viennent les créatures infernales sortant soudain par-dessous la scène.

Dans l'*Ignatio in Monserrato*, on voit néanmoins ces conventions théâtrales changer, en attribuant aux forces infernales une autre localisation dans l'espace scénique. Selon la règle, dès le premier acte, l'Eglise militante « avec symphonies et chants de son chœur descend sur un nuage en Monserrato »⁽¹¹⁾ (fig. 5), complété dans la scène suivante par l'apparition « de quatre chars dans les airs portant les quatre parties du monde, l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique »⁽¹²⁾. Dans le deuxième acte, après la mutation de la scène en enfer⁽¹³⁾ (Fig. 6), on voit pourtant apparaître « dans les airs le démon Maître de Luther », suivi⁽¹⁴⁾ par le Génie méchant d'Espagne, toujours se montrant « dans les airs ». Détournant ainsi les règles habituelles, cette occupation de l'espace céleste par les démons semble servir plutôt à rendre évidente toute l'ambiguïté des apparences et le caractère illusoire des tentations du diable. Le diable, se transmuant en « soldat ami d'Ignace » pour le convaincre à désister de son projet⁽¹⁴⁾, ensuite, se transformant en un « faux ermite »⁽¹⁵⁾ pour essayer de le conduire au suicide, il va produire des simulations trompeuses pour empêcher le choix de sainteté d'Ignace. À plusieurs reprises, les conseils du démon induisent des doutes en Ignace « signes du combat intérieur », mais ils sont toujours dissipés par sa force et sa fidélité en « la volonté divine ». Ces sont proprement la fermeté et la détermination du saint, qualités cultivées par ces actes vertueux, qui gagneront sur les forces du Mal dans le combat spirituel.

C'est au cinquième acte que toutes les ambiguïtés sont dissipées et la victoire sur le mal est rendue

plastiquement par les actions qui se développent totalement dans la partie supérieure de la scène, exprimant ainsi la relation exclusive avec Dieu. Dès la première scène Ignace « plein de Dieu, brûlant en son amour, extasié, est soulevé avec son corps de terre ». De ce premier mouvement *ad Deo*, on procède à faire apparaître l'Archange Gabriel et les quatre Princes Tutélaire de la terre « dans les airs » pour montrer à Ignace « par des figures humaines opérantes » les activités de ses compagnons dans les différentes contrées du monde⁽¹⁶⁾. C'est qui va se représenter dans les six scènes suivantes. Dans la neuvième scène « Christ Empereur du monde sur son trône déclare Ignace Capitaine d'une nouvelle armée pour la défense de l'Eglise », en le portant chez lui dans le ciel. Dans la scène suivante, Ignace descend *ex Deo* sur la terre « avec l'approbation des anges ». Ce double mouvement scénique *vers* et *de* Dieu, d'ascension et de descente du saint, montre plastiquement la sanctification d'une vie virtuose au moment où il est consacré intercepteur auprès des hommes parce qu'il est devenu l'intermédiaire avec Dieu, signes visibles de la faveur et de la protection divine.

Comme on a pu constater dans cette brève description des jeux d'espaces dans la mise en scène, le théâtre jésuite du XVIIe siècle exprime avant tout présence et puissance visuelle. C'est ainsi qu'avant d'être littéraire ce théâtre est *visionnaire*. Les choses et les personnes vues sur le plateau, se présentent par leur capacité d'en représenter d'autres. « Le plateau et l'acteur sont une métaphore universelle faite corps et le théâtre est justement ceci : une métaphore visible »⁽¹⁷⁾, dit José Ortega y Gasset.

Pour les jésuites du début de l'époque moderne, grands animateurs de la « théologie du visible » après le Concile de Trente, la « métaphore visible » du théâtre assume d'ailleurs des connotations complexes et fortement liées à la spiritualité des *Exercices spirituels* de St. Ignace⁽¹⁸⁾. Promoteurs de l'orthodoxie de l'image, les jésuites se confrontent avec l'arrière-plan théologique qui continue à organiser les connaissances et les pratiques religieuses, fondés sur le terme *imago*⁽¹⁹⁾. Ce terme, dans la pensée patristique et dans la tradition médiévale, avant de désigner l'image matérielle définit la relation du Père au Fils dans le mystère de la Trinité, et de celle-ci à l'homme, fait à son image et ressemblance. Fondement de l'anthropologie chrétienne est le biblique *Facimus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*⁽²⁰⁾, l'homme est fait à image et ressemblance de Dieu. Cet *ad* de la formule biblique signifie que pour l'homme la vie est projet, un projet de reconquête de la ressemblance avec Dieu, perdue par le péché originel. En tant que concept théologique - anthropologique, le terme *imago* désigne donc un procès relationnel et de participation, sous le signe du souffle de l'Esprit Saint qui unit les trois degrés de la hiérarchie : le Père, le Fils et le monde créé où l'homme garde une place d'excellence.

Sans m'attarder sur les questions complexes de la doctrine chrétienne de la Trinité⁽²¹⁾, je voudrais ici souligner le processus d'intériorisation spirituel du chrétien entamé par l'acte de voir. Selon la conception trinitaire de l'image, les façons d'appréhender Dieu induisent à trois types de regard : la méditation sur le monde sensible, la réflexion de l'âme sur soi-même, la contemplation du

Transcendent, auxquels correspondent le regard de la sensibilité sur le corps extérieur, celui de l'intelligence qui compose des images mentales et celui de l'esprit tendu vers la contemplation directe de la Vérité.

Sur cet arrière-plan théologique se greffe la spiritualité de St. Ignace, fondée sur le principe de « chercher et trouver Dieu en toutes choses ». Dans le chapitre du fondement des *Exercices spirituels* est précisé : « L'homme est créé pour louer, respecter et servir Dieu notre Seigneur, et par là sauver son âme »⁽²²⁾. Les trois verbes, louer, respecter et servir Dieu, expriment un type de spiritualité qui réunit la dimension contemplative avec la dimension active. Cette spiritualité est orientée vers la contemplation de l'image de Dieu dans le monde qui, en partant de l'image perçue par les sens externes, est transformée en connaissance intellectuelle par la méditation et la contemplation. Pour parcourir ce chemin spirituel, l'homme fait agir à l'intérieur de soi-même les trois puissances de l'âme : la mémoire, l'intelligence et la volonté. L'image devient ainsi une trace laissée dans la mémoire à travers le sens et que l'imagination fait accéder au visible pour l'imprimer dans l'esprit. On a ainsi une impression sensorielle et une connaissance intellectuelle qui sollicitent la volonté, la seule puissance capable de transformer la connaissance en action.

Inscrit dans la perspective trinitaire, le théâtre jésuite participe à la formation des jeunes élèves comme un outil de transformation dans la foi, comme nourriture des puissances intérieures (mémoire, intelligence et volonté), pour alimenter l'imagination et guider les affects : les scènes visibles doivent devenir alors l'amorce pour fixer l'attention et la guider vers l'invisible, pour atteindre l'Absolu.

Pour conclure, je voudrais vous proposer une dernière considération sur cette importance accordée par les jésuites au domaine sensible, pour enfin le régler et le spiritualiser. Le discours religieux des jésuites est toujours traversé par les « affects » : les images, les scènes théâtrales et les textes cherchent solliciter le cœur et l'intériorité, lieux privilégiés de l'interaction avec Dieu. Toutefois, la séparation entre la dimension pragmatique, cognitive et passionnelle est de caractère purement méthodologique et non ontologique : l'expérience du sens, en particulier du sens religieux et sacré, est un lieu de tressage constant, de pénétration et de transition entre des moments différents ; par conséquent, les « affects » sont des produits du savoir et du faire et ils engendrent à leur tour des programmes d'action et des connaissances. Le théâtre est organisé alors dans les collèges de la Compagnie de Jésus afin que les sujets impliqués puissent assumer les données proposées pour les faire devenir une pratique de vie. Il ne s'agit pas alors de transmettre une simple croyance en Dieu, mais plutôt d'un engagement pour rendre les contenus chrétiens *actifs de manière vitale*.

Notes

- (1) F. de DAINVILLE, *La naissance de l'humanisme moderne*, Paris, Beauchesne, 1940, p.186 (n.éd., Genève, Slatkine, 2011).
- (2) François de Dainville a été historien de l'humanisme, de la cartographie et de l'éducation jésuite aux XVIe et XVIIe siècles; il a étudié l'histoire du théâtre des jésuites en France au XVIIe siècle et collaboré aussi à la *Revue d'histoire du théâtre*. Sur ses nombreuses publications, voir la « bibliographie des œuvres du père François de Dainville » établit par Marie-Madeleine Compère, dans F. de DAINVILLE, *L'éducation des jésuites (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978, pp. 537-549.
- (3) F. SACCHINI, *Paraenesis ad Magistros scholarum inferiorum Societatis Iesu*, Rome, apud Iacobo Mascardi, 1625, p. 50. Sur la pédagogie jésuite F. Sacchini (1570-1625) a publié aussi : *Protrepticon ad Magistros scholarum inferiorum Societatis Iesu*, Rome, apud Iacobo Mascardi, 1625 ; *Modus utiliter studendi*, Wirceburgi, s.n.e., 1614 ; *De ratione libros cum profectu legendi libellus, deque vitanda moribus noxia lectione oratio Francisci Sacchini e Societate Iesu*, Ingolsatadii, ex typographeo Ederiano, 1614. Le père Sacchini a aussi assumé nombreuses charges au sein de la Compagnie de Jésus, voir A. GUERRA, *Un generale fra le milizie del papa. La vita di Claudio Acquaviva scritta da Francesco Sacchini della Compagnia di Gesù*, Milan, Franco Angeli, 2001, pp. 21-31; C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèques de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, t. VII, coll. 363-368.
- (4) ARISTOTE, *Ethica à Nicomache*, II, 1.
- (5) S. THOMAS, *Summa Theologica*, II, q. XILX ; q. L, a.1. Pour un aperçu général, voir A. SOLIGNAC, l'article « vertus », dans *Dictionnaire de spiritualité*, t. XVI, col. 485-506., Paris, Beauchesne, 1970 ; A. MICHEL, l'article « vertus », dans *Dictionnaire de Théologie catholique*, t.XV, col. 2739-2799. Paris, Librairie Letouzey et Anè, 1950.
- (6) « L'*habitus* est cette sorte de sens pratique de ce qui est à faire dans une situation donnée », cfr. P. BOURDIEU, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 45.
- (7) Sur la Ratio Studiorum, voir: : *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, (dir. G. HINZ, R. RIGHI, D. ZARDIN), Rome, Bulzoni, 2004; M. ZANARDI, « La Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu : tappe e vicende della sua progressiva formazione (1541-1616) », *Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni scolastiche*, V (1998), pp. 135-160 ; *La "Ratio studiorum". Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, (dir. G. P. BRIZZUOLI) Rome, Bulzoni, 1981; G. CODINA MIR, *Aux sources de la pédagogie des Jésuites. le "modus parisiensis"*, Rome, I. H. S. I. Istituti storici S.I., vol. XXVIII, 1968.
- (8) Sur la fête de la canonisation au *Collegio Romano*, en 1622, voir B. FILIPPI, *The Orator's Performance: Gestures, Words, & Images in Theatre at the Collegio Romano (1600-1650)*, dans *The Jesuits II: Culture, Sciences and the Arts, 1540-1773*, (dir. J. O'MALLEY S.J., G. A. BAILY, S. I. HARRIS, T. F. KENNEDY, Toronto, Toronto Press, 2006, 512-529.
- (9) Le texte a été édité, en 1634 : *Ignatio in Monte Serrato arma mutans*, dans *Vincentii Guinisii Lucensis e*

Soc. Iesu. Poesis heroica, elegiaca, lyrica, epigrammatica, aucta et recensita: item dramatica, nunc primum in lucem edita, Anvers, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634, pp. 259-382. Pour une description de la mise en scène, voir B. FILIPPI, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*. Rome, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001 vol. LIV, pp. 95-103.

- (10) Sur l'invention technique de la *scena mobile* (scène mobile) et sur son utilisation chez les jésuites du *Collegio Romano*, voir I. MAMCZARZ, *La trattatistica dei Gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Marcei Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo*, dans *I Gesuiti e i primordi del Teatro Barocco in Europa*, (dir. M. CHIABÒ – F. DOGLIO), Rome, Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995, pp. 349-360 ; sur l'histoire de la scénographie dans le même collège, voir B. FILIPPI, *L'illusione prospettica di Andrea Pozzo e la scena teatrale dei gesuiti di Roma*, dans *Artifici della metafora. Saggi su Andrea Pozzo* (dir. R. BÖSEL, L. SALVIUCCI INSOLERA), Rome, Artemide, 2011, pp. 213-219.
- (11) cfr. Le scénario de la pièce éditée : *Soggetto d'Ignatio in Monserrato ovvero mutatione d'armi*, In Roma, appresso Alessandro Zanetti, 1623, (A.I, sc.1), p. 3.
- (12) *Ibidem*, (Ac. I, sc.2), p. 4.
- (13) *Ibidem*, (Ac. II, sc. 6), p. 7.
- (14) *Ibidem*, (Ac. II, sc.7), p. 8.
- (14) *Ibidem*, (Ac. III, sc. 1), p. 9.
- (15) *Ibidem*, (Ac. IV, sc.7), p. 13.
- (16) *Ibidem*, (Ac. V, sc.2), p. 18.
- (17) J. ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro*, Milan, Medusa, 2006, p. 46.
- (18) Sur le livre des Exercices Spirituels et la spiritualité ignacienne la bibliographie est assez vaste, signalons ici seulement les fondamentaux J. GUIBERT, *La Spiritualité de la Compagnie de Jésus. Esquisse historique*, Rome, Institutum historicum S.I., 1953 ; A. BROU, *Les Exercices Spirituels de Saint Ignace de Loyola*, Paris, Pierren Téqui, 1922 ; A. DEMOUSTIER, *L'originalité des Exercices Spirituels*, dans *Les jésuites à l'âge baroque 1540-1640*, (dir. L. GIARD, L. de VAUCELLES), Grenoble, J. Millon, 1996, p. 23-35.
- (19) Sur le terme *imago*, voir J.-C. SCHMITT, *Imago : de l'image à l'imaginaire*, dans *L'image. Fonctions et usages dans l'Occident médiéval* (dir. J. BASCHET et J.-C. SCHMITT), Paris, Cahier du Léopard d'or, vol. 5, 1996, pp. 27-38 ; Id. *L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XVIII^e siècle*, dans *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, (dir. F. BOESPFLUG et N. LOSSY), Paris, Gallimard, 1987, p. 271-301 ; Id., *Le corps des images*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 63-85 ; Jean WIRTH, *La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image*, dans *Crises de l'image religieuse. Krisen religiöser, Kunst*, (dir. O. CHRISTIN et D. GAMBONI), Paris, MSH, 1999, p. 72-98; pour l'*imago* au début de l'époque moderne, voir R. DEKONINCK, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2005.
- (20) Genève, 1, 26.

エイコス XVII

- (21) Sur la doctrine chrétienne de la Trinité, voir A. MICHEL l'article « Trinité », dans *Dictionnaire de Théologie catholique, op. cit.*, t. XV, p. 2, col. 1728-1865.
- (22) IGNATIO de LOYOLA, *Exercices Spirituels*, [23].

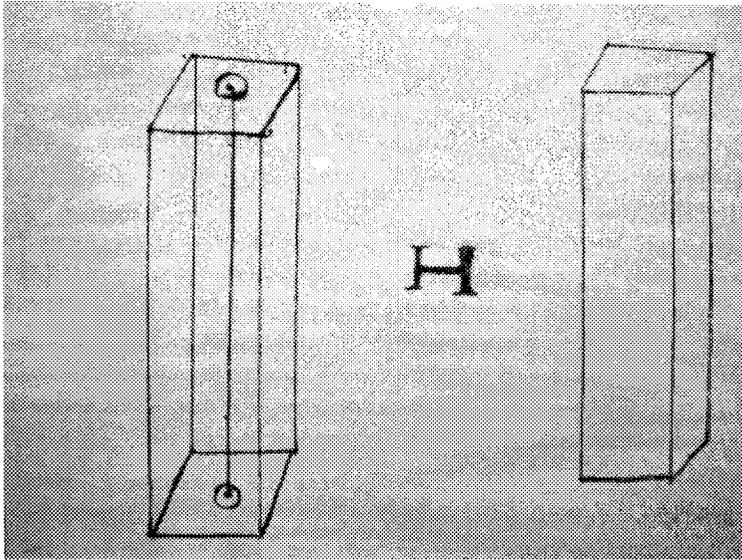


Fig. 1 Dessin du polonais Marcei Kazimierz Sarbiewski, représentant des *peractoi* quadrangle tournant pour permettre les changements de scènes, probablement utilisés dans la mise en scène de l'*Ignatio in Monserrato*. Cfr.

M. K. SARBIIEWSKI, *De perfecta poesi, sive Virgilius et Homer*, (éd. S. Skimina), Wroklaw-Krakow, 1954.

【図1】ポーランド人、マルセイ・カジミエルツ・ザルビエフスキによるペリアクトイのデッサン。四角柱で、回転すると舞台が転換する。『モンセラートのイグナチオ』で使われたと思われる。
[訳注] ザルビエフスキは『モンセラートのイグナチオ』上演から2年後にポーランドに戻って書いた詩論 *De perfecta poesi* を書いた。その中で、ローマ学院の生徒だったときに観たり、体験した芝居やその舞台装置について詳しく言及している。(フィリップ氏発表より)

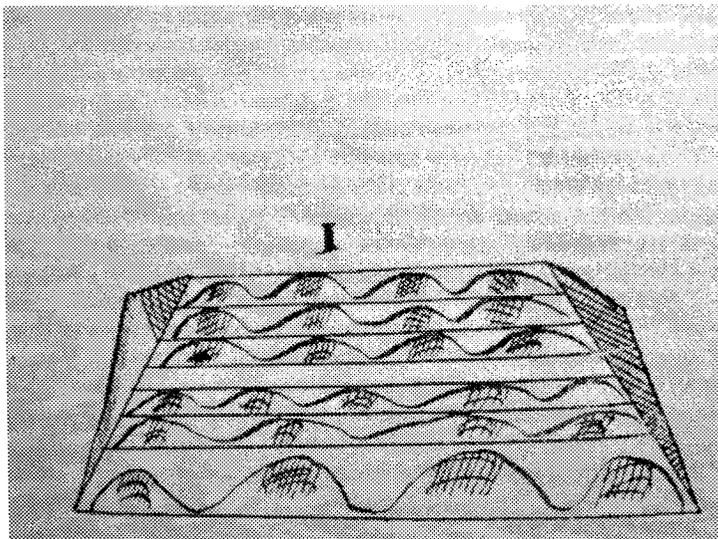


Fig. 2 *Ibidem*, représentant des ondes pour une scène de mer.

【図2】同。海の場面のための波を表した舞台装置。



Fig. 3 Gravure d'une scène de mer (*Pietras Victrix* - Vienne, 1657).

【図3】 版画。海の場面。(Pietras Victrix - Vienne, 1657)

【訳注】 舞台奥に絵を描いた布をつるし、脇にいくつかのペリアクトイを置くことによって、舞台全体の背景を作り出し、遠近法の効果により、情感を盛り上げる。(フィリップ氏発表より)

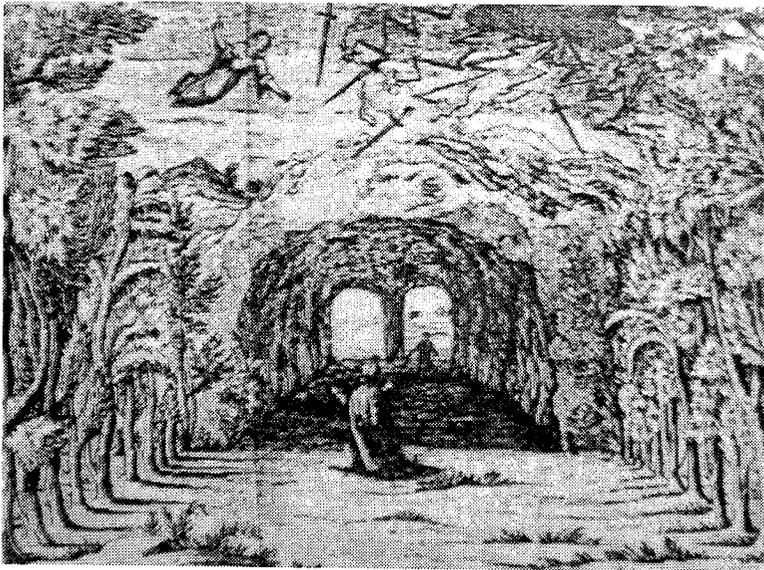


Fig. 4 Gravure d'une scène d'une grotte (*Pietras Victrix* - Vienne, 1657).

【図4】 版画。洞窟の場面。(Pietras Victrix - Vienne, 1657)

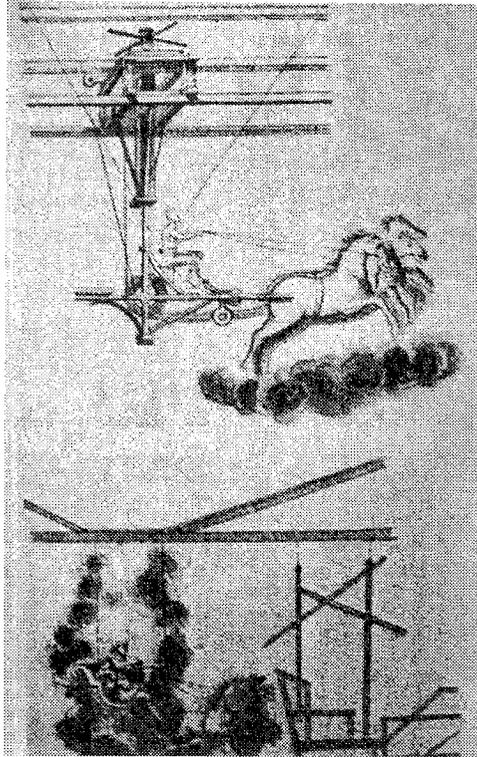


Fig. 5 Engins utilisé habituellement pour l'apparition ou la descente des divinités « dans les airs ».

【図5】「天空から」神の出現、降臨の際よく使われる機械装置

【訳注】1638年に *Pratique pour fabriquer scenes et machines de théâtre* を書いたニコラ・サッパティーニによって再び採用された舞台装置。椅子に座っている人を下に移動させる機械仕掛けの装置である。



Fig. 6 Gravure d'une scène de l'enfer (Pietras Victrix - Vienne, 1657).

【図6】版画。地獄の場面。(Pietras Victrix - Vienne, 1657)