



HAL
open science

L'ambivalence des chants dans la comédie des jésuites : La Boîte de Pandore du Père Brumoy, entre leçon et séduction

Béatrice Ferrier

► **To cite this version:**

Béatrice Ferrier. L'ambivalence des chants dans la comédie des jésuites : La Boîte de Pandore du Père Brumoy, entre leçon et séduction. Florence Gaiotti; Éléonore Hamaide-Jager. La Chanson dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse, Artois Presses Université, pp. 39-52, 2020, Études littéraires. hal-03343193

HAL Id: hal-03343193

<https://univ-artois.hal.science/hal-03343193>

Submitted on 31 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ambivalence des chants dans la comédie des jésuites : *La Boîte de Pandore* du Père Brumoy entre leçon et séduction

Partant de la distinction entre théâtre d'éducation et théâtre scolaire du XVIII^e siècle établie par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, nous pouvons mettre en exergue un critère déterminant, celui de la place de la musique. En effet, hormis quelques rares essais de Madame Campan et de Berquin¹, aucune des nombreuses pièces d'éducation, jouées essentiellement dans les familles, ne comporte d'airs chantés, tandis que les scènes scolaires ne se conçoivent pas sans musique conformément au grand spectacle attendu par le public.

Les tensions entre théâtre scolaire et musique profane ont d'ailleurs fait l'objet de récents travaux de la part d'Anne Piéjus² et d'Édith Flamarion³ qui nous permettent de relever deux principaux modes d'insertion musicale : ou bien la musique accompagne l'ensemble de la pièce, ou bien elle obéit au principe d'alternance. Ce second cas correspond aux spectacles annoncés sur les scènes des jésuites de sorte que la pièce musicale et la pièce de théâtre sont chacune produites par des auteurs différents. Les tragédies représentées à l'occasion de la remise des prix sont accompagnées de ballets « mêlés de récits », parfois de chœurs et récitatifs en « vers français » ou encore de « tragédies lyriques », ainsi qu'en témoignent les programmes⁴. Ces pièces musicales, dont la partition et les paroles sont imprimées à part, font souvent office d'intermèdes entre les actes de la tragédie latine.

Il est rare que les pièces des jésuites, dont on trouve certains recueils imprimés en français, prévoient dans le texte lui-même des vers composés pour être mis en musique et en voix, que l'on pourrait qualifier de « chanson »⁵ selon l'acception de Furetière, dans un rapport d'équivalence avec le « chant » associé à une « pièce de poésie qui se peut chanter »⁶. Dans le

¹ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 42, p. 405 et p. 416.

² Anne Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000.

³ Édith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome, École française de Rome, 2002.

⁴ Voir le répertoire du collège Louis-le-Grand établi par Ernest Boysse, *Le Théâtre des jésuites*, Paris, Henri Vaton, 1880, p. 113-334.

⁵ La « chanson » est définie comme « tout ce qu'on met en chant » par Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, [La Haye], A. et R. Leers, 1690, article « chanson ».

⁶ *Ibid.*, article « chant ».

dictionnaire de Sébastien de Brossard, la « chanson » est d'ailleurs synonyme de l'air, au sens de « chant dont les mouvements sont justes et égaux »⁷.

Ainsi, la comédie du Père Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie, comédie en trois actes*, qui ménage deux longues scènes chantées présentées comme des « intermèdes », suscite l'intérêt⁸. Par ailleurs, le chœur des Maux et le chœur des hommes insensés y interviennent, ce qui peut paraître *a priori* contradictoire avec la visée morale poursuivie par les jésuites. Il convient donc d'interroger cette curiosité du théâtre des jésuites et plus spécifiquement la singularité de ce mode d'insertion des chants au sein de la pièce.

De toute évidence, la place qu'occupent les chansons dans cette comédie du Père Brumoy suppose des implications esthétiques qui ne sont pas sans incidence sur les enjeux moraux recherchés, ce qui conduit *in fine* à poser la question de la portée pédagogique.

1-Les implications esthétiques des chants : entre théâtre scolaire et opéra profane

1.1-Les intermèdes de *La Boîte de Pandore* ou l'influence de la tragédie des jésuites

C'est tout d'abord sur le plan esthétique que l'on distingue, dans *La Boîte de Pandore*, les chants des répliques. En l'absence de partition musicale, de programme ou de témoignage sur une quelconque représentation, nous ne pouvons que nous fonder sur le texte qui prévoit explicitement trois morceaux musicaux, en l'occurrence deux intermèdes affichés comme tels à la fin des premier et deuxième actes⁹ ainsi qu'une « symphonie »¹⁰, non vocale, au milieu du deuxième acte.

La métrique nous indique la présence des chants puisque toute la pièce est composée en vers libres hormis les deux intermèdes construits en vers réguliers, alternant les alexandrins et les octosyllabes, présentant des reprises qui s'apparentent à des refrains. Ces deux scènes sont prises en charge par un ou deux chanteurs principaux, accompagnés d'un chœur. Dans le premier intermède, un Génie « chante »¹¹, précise la didascalie, repris à l'unisson par le chœur des Maux qui ne se sont pas encore échappés de la boîte. Dans le second intermède, la Sagesse

⁷ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, C. Ballard, 1703, article « aria ».

⁸ Pierre Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie, comédie en trois actes, Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1741, t. IV, p. 175-274. Ce recueil de théâtre en français regroupe également deux tragédies (*Isaac, tragédie en 5 actes* ; *Jonathas et David, ou le triomphe de l'amitié, en 3 actes*), une pastorale entièrement chantée (*Le Couronnement du jeune David, pastorale en 4 actes*) et une comédie présentée comme une reprise d'Aristophane (*Plutus*).

⁹ Pierre Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie, op. cit.*, « Premier intermède », p. 210-212, « Second et dernier intermède », p. 245-246.

¹⁰ *Ibid.*, II, 8, p. 227.

¹¹ *Ibid.*, p. 210.

et la Folie rivalisent en chantant, face au chœur des hommes insensés, qui répètent en refrain leur préférence pour la Folie.

Ce premier état descriptif du texte nous indique que le Père Brumoy emprunte à l'esthétique de la tragédie représentée sur les scènes des jésuites, en insérant des chants entre chaque acte.

12-Renouveau de la tragédie et de la comédie

La différence que l'on peut souligner entre cette comédie et la tragédie, telle qu'elle est représentée dans les collèges, réside dans la continuité entre les chants et les répliques de la pièce : il ne s'agit pas de deux œuvres distinctes mais d'une seule et même pièce conçue harmonieusement par le même auteur. Les personnages qui chantent font partie de l'action et préparent la suite. Dans le premier intermède, un Génie encourage les Maux à sortir de la boîte, ce qu'ils font dans le deuxième acte, au cours duquel les jeunes gens sont devenus insensés, se sont laissés grisés par les discours trompeurs de chacune des incarnations du Mal. Le second intermède conclut ce deuxième acte par les voix de la Sagesse et de la Folie qui préparent le défilé des allégories de l'acte III : l'envie et les remords, l'avarice et l'indigence, le mépris et l'ignorance, l'inconstance et l'espérance. Par conséquent, contrairement au mode d'insertion des chants sur les scènes des jésuites, il ne se produit aucune rupture entre les chants et l'action conduite dans la pièce. Chaque intermède s'insère de manière cohérente dans la pièce tout en ménageant une pause musicale qui souligne le découpage en actes.

Il convient de préciser que dans les autres comédies écrites par des Pères jésuites au XVIII^e siècle et qui nous sont parvenues, en l'occurrence celles du Père Du Cerceau et du Père Porée, très peu de chants apparaissent. En outre, lorsqu'ils sont mentionnés, leur inscription dans la pièce diffère considérablement de *La Boîte de Pandore*. Dans *Les Incommodités de la grandeur*, comédie en cinq actes du Père du Cerceau, un divertissement, un « concert »¹² selon la didascalie, est offert comme tel aux personnages présents sur scène, sous la forme habituelle du théâtre dans le théâtre. Chez le Père Porée, dont cinq comédies sont aujourd'hui accessibles¹³, la distinction entre les répliques parlées et les chants est marquée par le passage du latin au français, comme si les chants, essentiellement concentrés dans le prologue¹⁴, étaient destinés à divertir les spectateurs, notamment les spectatrices, qui ne connaîtraient pas le latin.

¹² Jean-Antoine Du Cerceau, *Les Incommodités de la grandeur* [1713], *Théâtre du père Du Cerceau à l'usage des collèges*, Paris, Delalain, 1822 [1713], III, 8, p. 93.

¹³ Charles Porée, *Fabulae dramaticae*, Lutetiae Parisiorum, Marcum Bordelet, 1749.

¹⁴ La comédie, *Misoponus sive otiosum*, qui est un « drama comicum », ménage toutefois des divertissements à la manière de la comédie du Père Du Cerceau (*ibid.*, I, 10, p. 238-241 ; II, 15, p. 287-288 ; III, 16, p. 331-333) et un épilogue à la place du prologue « en couplets » (p. 341-342).

On peut donc supposer que le Père Brumoy emprunte moins aux genres du théâtre scolaire qu'à l'esthétique du théâtre profane de son temps.

13-Une esthétique singulière : un ancrage dans le théâtre profane

En effet, dans la correspondance qu'il adresse au Marquis de Caumont, entre 1730 et 1740, il évoque ses craintes au sujet de sa tragédie de *Jonathas*, rappelant les accusations « d'impie, de sacrilège et d'athée »¹⁵ qu'il a dû encourir à l'égard de la tragédie d'*Isaac*. Il a par ailleurs conscience que *La Boîte de Pandore* est « d'un caractère différent des précédentes, dont le sujet est tiré de l'Écriture Sainte »¹⁶, explique-t-il dans l'« avertissement » qui introduit la comédie. Ajoutons que le Père Brumoy reprend un motif de la mythologie très prisé sur les scènes profanes dans les années 1740, les pièces de *Pandore* formant une série entre 1720 et 1741, ainsi que l'a montré Ioana Galleron¹⁷ : elles sont jouées à la Foire, à la Comédie Française, à la salle des machines de Servandoni, sans compter celles qui ne sont pas jouées, comme l'opéra de Voltaire.

De fait, Voltaire entreprend un opéra de *Pandore* en 1739. Or le Père Brumoy connaît les œuvres de Voltaire même si, écrit-il au Marquis de Caumont, « [il] n'[a] point de commerce avec lui, quoiqu' [il] n'ai[t] jamais cessé d'estimer son bel esprit, sans chercher à le connaître ni à en être connu »¹⁸. Il est notamment informé de toute la polémique autour du livret de *Samson*, mis en musique par Rameau, qui n'a pu être joué à l'Opéra¹⁹. Or ces deux livrets de Voltaire, *Pandore* et *Samson*, entretiennent des liens étroits²⁰. En outre, Rameau a réutilisé des morceaux de la musique de *Samson* dans ses opéras ultérieurs, et notamment dans *Castor et Pollux*, joué en 1737, où un chœur des démons reprend les chants de révolte de *Samson*²¹ avec des vers similaires tels que « Brisons nos fers ». Et ce sont précisément ces vers que le Père Brumoy insère dans le refrain du premier intermède :

¹⁵ Pierre Brumoy, *Lettres du P. Brumoy au Marquis de Caumont (1730-1740) recueillies par le P. J.-M. Prat de la compagnie de Jésus*, Paris, Julien, Lanier, Cosnard et C^{ie} éditeurs, 1857, lettre du 1^{er} mai 1735, p. 55. La lettre suivante, non datée, lève le doute puisque *Jonathas* « a été parfaitement bien joué » (*ibid.*, p. 60).

¹⁶ Pierre Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁷ Ioana Galleron, « La boîte de Pandore dans la caverne d'Alcandre : variations dramatiques sur un thème à la mode dans la première moitié du XVIII^e siècle », *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, Luc Fraisse (éd.), Paris, PUPS, 2010, p. 451-462.

¹⁸ Pierre Brumoy, *Lettres du P. Brumoy au Marquis de Caumont (1730-1740) recueillies par le P. J.-M. Prat de la compagnie de Jésus*, *op. cit.*, Lettre du 6 mai 1733 de Paris, p. 35-36.

¹⁹ « On dit que l'opéra de *Samson* de ce dernier [Voltaire] a été révisé et approuvé, d'autres disent corrigé par la Sorbonne, matière à raillerie. » (Lettre du 9 novembre 1734, *ibid.*, p. 51.)

²⁰ Pour plus de précisions, voir Béatrice Ferrier, « Un nouveau manuscrit de *Pandore* : genèse d'un opéra philosophique infléchi en ballet de cour (1739-1745) », *Les Neveux de Voltaire. À André Magnan*, Stéphanie Géhanne Gavoty et Alain Sandrier (éds), Ferney-Voltaire, CIEDS, 2017, p. 85-95.

²¹ Voltaire, *Samson* [1745], éd. par Russell Goulbourne, *Œuvres complètes de Voltaire, Writing for music 1720-1740*, Oxford, Voltaire foundation, 2008, vol. 18C, I, 3, p. 99-100 : « Peuple, éveille-toi, romps tes fers... ».

Le Génie (chante) :

Sortez, sortez, brisez vos fers.

Ravagez, saccagez, inondez l'univers.

Chœur (de Maux) :

Sortons, sortons, brisons nos fers :

Ravageons, saccageons, inondons l'univers.²²

L'analogie repose sur l'appel à la révolte dans les deux cas : chez Brumoy, le Génie engage le chœur des Maux à s'échapper de la boîte ; chez Voltaire, Samson engage les Hébreux à se libérer du joug des Philistins.

Sachant que le livret de Voltaire a beaucoup circulé, que le Père Brumoy connaît son existence, que Rameau le réactive à sa manière en 1737 avec *Castor et Pollux* et enfin que Voltaire lui-même écrit un nouveau livret de *Pandore*, il est difficile de ne pas établir de lien entre cette comédie du Père Brumoy et les deux opéras philosophiques de Voltaire. Certes, le Père Brumoy ne semble pas adhérer aux idées de Voltaire puisqu'il écrit au sujet des *Lettres philosophiques* que c'est un « mince ouvrage et plus frivole pour le fond qu'ingénieux pour le tour »²³. Néanmoins, il lit le philosophe, apprécie son écriture et propose des pièces de théâtre différentes de celles de ses pairs, dont certaines sont jugées licencieuses.

Qu'en est-il véritablement ? Les chants des intermèdes de *La Boîte de Pandore* s'inscrivent-ils dans l'esthétique des livrets d'opéra profane, notamment ceux de Voltaire ? Pour le savoir, il convient d'analyser les enjeux idéologiques à travers la transmission de la « morale » envisagée par le Père Brumoy dans sa préface.

2-Enjeux moraux : les chants comme perversion de la morale ?

Le dessein affiché par le Père Brumoy dans sa préface est *a priori* conforme au théâtre des jésuites puisqu'il entend mettre au jour « la morale voilée sous cette allégorie fabuleuse »²⁴, ce que confirme explicitement le sous-titre « la curiosité punie ». Raymond Trousson renchérit en soulignant que cette pièce est bel et bien conçue comme un « enseignement »²⁵.

²² Pierre Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie*, op. cit., « Premier intermède », p. 210.

²³ Pierre Brumoy, *Lettres du P. Brumoy au Marquis de Caumont (1730-1740) recueillies par le P. J.-M. Prat de la compagnie de Jésus*, op. cit., lettre du 24 avril 1734, p. 44.

²⁴ Pierre Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie*, op. cit., « Avertissement sur la Boîte de Pandore », p. 177.

²⁵ Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 2001 [1964], p. 269.

21- Une lecture allégorique conforme à la morale chrétienne

Le Père Brumoy relit en effet le mythe de Pandore à la lumière du péché originel, selon l'interprétation allégorique de la fable prônée par les Anciens dans la querelle des Anciens et des Modernes, conformément à une longue tradition qui depuis le II^e siècle associe Ève et Pandore. La comédie de *La Boîte de Pandore* est donc présentée comme une mise en garde à l'adresse des jeunes élèves, trop avides de connaître les plaisirs du monde, désireux de quitter les murs du collège pour voler de leurs propres ailes et profiter de leur liberté. Elle rejoint en cela l'esprit avec lequel Hésiode développe la fable de Pandore dans les *Travaux et les jours*, ce poème moral qu'il adresse à son frère pour l'encourager à suivre la voie du Bien et du travail²⁶.

Par ailleurs, le Père Brumoy adapte le sujet à la scène des jésuites, où les femmes sont interdites, puisque le personnage de Pandore n'apparaît pas. Seule sa boîte est présente sous la forme d'une machine d'où sortent successivement toutes les incarnations des maux de l'humanité. Ce n'est donc pas la curiosité de Pandore qui est responsable des maux de l'humanité mais la curiosité des jeunes hommes. La comédie met en effet en scène sept jeunes hommes, les premiers humains créés par Prométhée, que le dieu Mercure vient observer « pour connaître à fond leur âme encore neuve »²⁷, expliquant en ces termes la nature de l'homme :

Le voici. Son esprit formé d'un feu céleste,
En a les qualités, la noblesse et le reste :
Mais cet esprit si noble est pourtant limité :
Dans un étui de chair vous l'avez emboîté.
Or il trouve déjà sa cage trop étroite ;
Il veut prendre l'essor, et se perdre en projets :
Il croit, pour pénétrer jusques à nos secrets,
Son œil assez perçant et sa vue assez droite.
Fou de l'indépendance et de la liberté,
Son vice est en un mot la curiosité.²⁸

²⁶ « Pour toi, Persès, assure bien ces avis dans ton cœur, et que la lutte qui se complait au mal ne t'arrache pas au travail... » (Hésiode, *Les Travaux et les jours*, trad. de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993 [1928], v. 27-29).

²⁷ Pierre Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie*, op. cit., I, 1, p. 180.

²⁸ *Ibid.*, I, 7, p. 205-206.

Mercure décide alors de soumettre les jeunes gens à l'épreuve de la boîte de Pandore, présentée comme un cadeau des dieux. Malgré les efforts de Prométhée, conformes à la précaution inutile de la comédie, les jeunes hommes qui ont envie de découvrir le monde et de quitter leur doux paradis, décident d'ouvrir la boîte. Il en sort successivement, à l'acte II, les Génies respectifs des honneurs, des Plaisirs, des Richesses, du Jeu, du Goût, de la Mode, des Savoirs. À l'acte III, chacun de ces génies aux apparences trompeuses dévoile sa nature véritable que concrétise l'apparition de l'Envie, du Remords, de l'Avarice, de l'Indigence, du Mépris, de l'Inconstance et de l'Ignorance. La mise en scène permet d'associer visuellement, grâce aux costumes et accessoires, chaque soi-disant plaisir de la société au vice sous-jacent dans une sorte de défilé comique à la scène 10 de l'acte III : « les 7 génies malfaisants amènent les 7 génies flatteurs, tenant chacun le sien sous le bras »²⁹. Les sept péchés capitaux sont ainsi adaptés à la situation pédagogique des jeunes gens en formation.

Toutefois les chants des intermèdes, qui mettent en évidence la victoire du Mal sur le Bien, ne risquent-ils pas de contredire cette leçon de morale ?

22-Le risque de perversion par la musique

Rappelons que la musique éveille la polémique dans le milieu religieux. On lui reproche notamment sa nature sensuelle qui endort l'entendement par l'émotion qu'elle suscite, notamment à Saint-Cyr, comme l'a étudié Anne Piéjus³⁰. C'est ce pouvoir des sens que souligne l'abbé Du Bos :

Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie ; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions.³¹

La place de la musique occupe donc les débats dans de nombreux établissements scolaires, mais ce n'est pas sans ambiguïté puisque l'on n'y bannit pas totalement la musique. Pierre Guillot souligne de surcroît son omniprésence dans toutes les cérémonies de collèges, en particulier dans les représentations théâtrales bien plus que lors des services liturgiques³², alors même

²⁹ *Ibid.*, III, 10, p. 262.

³⁰ Anne Piéjus, « La musique entre dangers et vertus », *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p. 619-632.

³¹ Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], Paris, Pissot, 1755, t. I, p. 426.

³² Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique. Le collège de La Trinité à Lyon 1565-1762*, Liège, Pierre Mardaga, 1991, p. 95.

qu'Ignace de Loyola avait initialement « interdi[t] le chant qui pourrait distraire les jésuites de leur mission spécifique : le salut des âmes »³³.

En l'occurrence, dans *la Boîte de Pandore*, le Père Brumoy ne manque pas de dénoncer les dangereux plaisirs de l'Opéra, dans le seul passage musical mentionné, en dehors des intermèdes, à la scène 8 de l'acte II, très précisément au milieu de la pièce. Cette scène 8 fait sortir de la boîte de Pandore le Génie des plaisirs qui est immédiatement associé par Mercure à un chanteur d'opéra : « Il va leur réciter quelques vers d'opéra »³⁴, dit-il en aparté en connivence avec le public. Le Génie des Plaisirs est effectivement pourvu d'un accessoire topique de l'opéra : la « corbeille de fleurs »³⁵. Il séduit immédiatement les jeunes gens auxquels il offre une fête bacchique, accompagnée de vin et de musique : « Paraissez, instruments ; concerts, qu'on vous entende. (*Il tire de la Boîte des instruments de musique, et l'on entend une symphonie.*) »³⁶ De l'aveu même du jeune Eugène, « rien n'est plus enchanteur »³⁷, la scène associant les arts de la musique vocale à l'amour : « Si de l'amour enfin vous ignorez l'empire, / Le bal et l'Opéra sauront vous en instruire. »³⁸

Cette apparente dénonciation de l'opéra dont on reprend une symphonie qui vient divertir le public est tout aussi ambivalente que les intermèdes qui encadrent l'acte II où sont énumérés les dangereux attrait de la société mondaine. Les chants font partie de l'entreprise de séduction des Maux auprès du public comme auprès des acteurs par le pouvoir qu'ils exercent sur les sens. Il est vrai que le premier intermède peut effrayer. La musique renforcerait ce sentiment de crainte par les menaces énoncées, menaces associées à un déluge apocalyptique, selon les derniers vers qui ressemblent à une prière inversée :

Régnez sur la terre et sur l'onde,
Empoisonnez l'air.
Faites un enfer
Du siècle de fer ;
Bouversez le monde ;
Exhalez vos fureurs.

³³ *Ibid.*, p. 66.

³⁴ Pierre Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie*, op. cit., II, 8, p. 225.

³⁵ *Id.*

³⁶ *Ibid.*, II, 8, p. 226.

³⁷ *Ibid.*, II, 8, p. 227

³⁸ *Id.*

Mort barbare,
Achéron avare,
Flammes du Ténare,
Comblez ces horreurs.³⁹

Néanmoins, la « symphonie des furies » qui accompagne cet intermède, durant lequel on imagine la scène s'assombrir, relève des divertissements des tragédies lyriques jouées sur la scène de l'Académie Royale de Musique. Il est fort probable que le plaisir de reconnaissance de cette scène topique réduise la frayeur visée. De même, le second intermède fait intervenir les jeunes gens sur la scène dans le chœur des hommes insensés qui reprennent à l'unisson l'air inauguré par La Folie :

Préférons la Folie à l'austère sagesse,
Le choix peut-il être douteux ?
Vive, vive une heureuse ivresse !
C'est elle qui comble les vœux.⁴⁰

Cette victoire de la Folie sur la Sagesse peut de nouveau surprendre sur la scène des jésuites même si la Sagesse se veut menaçante : « Ingrats, éprouvez ma vengeance ; / Préférez ma rivale, et vous me vengerez. »⁴¹ Dans l'économie de la pièce, ce chœur des hommes insensés doit servir de contre exemple, mais il n'en demeure pas moins que l'ambivalence est grande, notamment en raison de la représentation publique. Ces chants recueillent sans doute de longs applaudissements de la part du public qui reconnaît là l'esthétique de l'opéra profane.

Or, toute la justification de la pratique théâtrale, de la part des jésuites, repose précisément sur le rôle du public, sur l'interaction avec les jeunes acteurs, en un mot, sur la pédagogie du jeu théâtral.

3- Une pédagogie ambiguë dévoilée par les chants : du prétexte scolaire à l'objet de réflexion

³⁹ *Ibid.*, Premier intermède, p. 212.

⁴⁰ *Ibid.*, Second et dernier intermède, p. 246.

⁴¹ *Id.*

Cette dimension pédagogique est le second objectif que le Père Brumoy indique dans sa préface : cette fable « ne s'éloign[e] pas de l'objet principal qu'on se propose dans les exercices de déclamation que l'on fait faire aux jeunes gens »⁴².

31-La formation des élèves : une instrumentalisation des chants ?

La pratique théâtrale, théorisée dans la *Ratio Studiorum*⁴³ des origines, comme dans la version assouplie du Père Jouvençy, la *Ratio discendi et docendi*, au début du XVIII^e siècle, permet aux jeunes hommes de maîtriser la voix et le geste en adéquation avec les hautes fonctions qu'ils occuperont. Par ailleurs, le chant comme la danse font partie des apprentissages attendus pour entrer dans la bonne société⁴⁴. Les intermèdes de *La Boîte de Pandore* permettent donc sans conteste aux jeunes gens de s'exercer aux chants et de travailler la voix. Le Père Brumoy aurait-il ménagé ces intermèdes pour fournir aux élèves un exercice efficace ? Dans ce cas, les chants seraient instrumentalisés à des fins purement pédagogiques. C'est ainsi qu'on justifie à Saint-Cyr la pratique des cantiques spirituels : la musique vocale ne doit pas éveiller le plaisir des sens mais faciliter la mémorisation.

Toutefois, dans les textes théoriques des jésuites, la pédagogie du jeu est inséparable des objectifs moraux.

32-Un jeu cathartique ?

La pratique du théâtre est en effet présentée comme une expérience cathartique par le Père Porée. L. V. Gofflot explique que « les efforts » consacrés aux répétitions des pièces de théâtre visent à ce que « ces jeunes gens, appelés à jouer un rôle dans l'État, apprennent de bonne heure à fuir ou à rechercher les sentiments qu'ils voient sur la scène, accueillis par des moqueries ou des applaudissements »⁴⁵. Les leçons de morale⁴⁶ gagnent en efficacité si elles sont vécues par les élèves. Les réactions du public sont censées remplir un rôle cathartique auprès de ces jeunes gens appelés à tenir un rôle vertueux dans la vie en société.

Certes, dans *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie*, les jeunes gens sont explicitement humiliés pour n'avoir pas su résister à la tentation, pour s'être laissé outrageusement prendre

⁴² *Ibid.*, « Avertissement sur la Boîte de Pandore », p. 177.

⁴³ « L'argument des tragédies et comédies – qui ne doivent être que latines et très rares – sera sacré et pieux; il n'y aura aucun intermède, sinon latin et décent; aucun personnage ni vêtement féminin n'y sera introduit » (*Ratio studiorum*, rééd. par A. Demoustier et alii, Paris, Belin, 1997, article 87, p. 93).

⁴⁴ Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique. Le collège de La Trinité à Lyon 1565-1762*, op. cit., p. 53.

⁴⁵ L. V. Gofflot, *Le Théâtre au collège du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Champion, 1907, p. 201.

⁴⁶ Dans le contexte polémique de l'époque, l'argument selon lequel le théâtre entretiendrait des passions contraires à la morale est ainsi retourné.

au piège. Ils paraissent enchaînés dans le troisième acte et les Maux pérorant dans un jeu de scène sans doute significatif. On imagine sans peine les Maux tournant autour de leurs prisonniers, contrits et immobiles ; peut-être esquissent-ils des pas de danse, du moins une pantomime lourde de sens lorsque les masques tombent au moment de la condamnation :

L'Envie : Gémissiez, malheureux esclaves.

Le remords : Ou plutôt, dévorez vos pleurs.

L'avarice : Sentez le poids de vos entraves.

L'indigence : Nous jouirons de vos douleurs.

Le mépris : Je sais mieux dorer mes pilules,

Je ne vous rends que ridicules.

L'ignorance : je ne vous fais qu'impertinent.

L'inconstance : Je vous ôte un peu de bon sens,

Mais...

Mercure (à part) : Cela n'en vaut pas la peine.⁴⁷

Le ridicule est corroboré par la honte qu'éprouvent les jeunes gens face à Prométhée et par leur repentir dans la scène finale lorsqu'ils « se jettent aux pieds de Prométhée »⁴⁸.

Toutefois, on peut se demander si la (re)présentation des divers vices de la société, si le pouvoir de séduction qu'ils exercent sur les jeunes gens, n'est pas un peu complaisante, d'autant que la leçon dispensée à la fin de la pièce est loin d'être univoque.

33- Une pédagogie à destinataires multiples

L'ambiguïté est à son comble à la fin de la pièce au moment où l'Espérance ôte les chaînes des jeunes hommes, conformément au souhait de Prométhée, tout en remarquant :

Ciel ! Ils aiment leurs peines,

Et je vois qu'à regret ils déposent leurs chaînes.

Mortels, à vos dépens trop instruits désormais,

Rentrez dans le devoir pour n'en sortir jamais.⁴⁹

⁴⁷ Pierre Brumoy, *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie*, op. cit., III, 10, p. 267-268.

⁴⁸ *Ibid.*, III, 13, p. 273

⁴⁹ *Ibid.*, III, 13, p. 274.

Le dénouement de la pièce suggère en ce sens un échec de la leçon qui a été délivrée aux jeunes gens. Les Maux échappés de la Boîte de Pandore les ont moins effrayés que séduits. Or la Boîte est matérialisée scénographiquement par une machine d'où sortent successivement les personnages et les accessoires divers. On peut l'interpréter, à la suite d'Ioana Galleron qui en fait une « métaphore de la pratique théâtrale »⁵⁰, comme une mise en abyme du théâtre.

La comédie du Père Brumoy prête alors à une réflexion métatextuelle sur le rôle du théâtre dans les collèges, sur les dangers qu'il y aurait à montrer ce qui est trop caché. En faisant vivre aux jeunes élèves l'expérience des soi-disant vices de la société, ne risque-t-on pas de produire l'effet inverse ? La Boîte de Pandore n'aurait rien d'effrayant mais garderait, *via* le théâtre, tout son pouvoir de tentation accru par la communion des chants. Telle une lanterne magique qui fait apparaître des ombres, la comédie n'exerce-t-elle finalement pas trop son pouvoir de fascination ? En d'autres termes, la représentation d'une comédie telle que celle-ci, agrémentée des chants de l'opéra et de ses *leitmotiv*, ne court-elle pas le danger d'encourager la nature de l'homme encline au péché ?

Comme le précise Édith Flamarion qui analyse les œuvres du Père Porée, l'un des ressorts de ces pièces scolaires repose sur le combat entre le vice et la vertu, selon une esthétique du contraste : le message moral est déchiffré par le passage de l'ombre à la lumière⁵¹. Or dans les intermèdes de *La Boîte de Pandore*, domine l'ombre victorieuse, qui plus est sous les effets enchanteurs de la musique.

Est-ce le signe qu'à la fin de sa vie, le Père Brumoy conduit une véritable réflexion sur l'intérêt de cette pédagogie par le théâtre, appelant par là même à une relecture de toute cette pièce qui exposerait finalement plus qu'il ne le faudrait les péchés à de jeunes personnes encore innocentes ? Dans ce cas, la pièce s'adresserait davantage aux pédagogues ou aux parents. Mais elle pourrait tout aussi bien interpeler le public que l'on divertit en instruisant, c'est-à-dire en l'invitant à porter un regard critique sur la scène du monde où il ne cesse de jouer ? Les intermèdes ne seraient-ils pas, en ce sens, autant de clins d'œil complices adressés à l'assistance ? Le fait est qu'en transposant les intermèdes de l'Opéra sur une autre scène dont les enjeux divergent, le Père Brumoy invite à observer avec un certain recul ce théâtre profane et la société qu'il reflète, une société où les apparences sont trompeuses, où le Bien et le Mal ne cessent de se mêler.

⁵⁰ Ioana Galleron, « La boîte de Pandore dans la caverne d'Alcandre : variations dramatiques sur un thème à la mode dans la première moitié du XVIII^e siècle », *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, *op. cit.*, p. 460.

⁵¹ Édith Flamarion, « Une "peinture animée" : le théâtre selon Charles Porée », *La Chair et le verbe. Les jésuites en France au XVIII^e siècle et l'image*, Édith Flamarion (éd.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 173.

En somme, les intermèdes chantés qui empruntent à la fois à l'esthétique de la tragédie de collège et à l'esthétique de l'opéra font de de cette comédie du Père Brumoy une pièce hybride. Si, en apparence, ils surenchérisent sur le sens allégorique de la fable selon lequel les hommes sont prédisposés aux mauvais penchants par leur nature curieuse et leur soif d'inconnu, ils s'adressent davantage aux mondains qu'aux jeunes acteurs. Ces chants semblent moins conçus pour répondre à un intérêt moral ou pédagogique que pour le plaisir du spectateur adulte selon le principe de double destination. Aussi invitent-ils à une lecture polysémique, à une prise de distance quant au rôle du spectacle dans la pédagogie des jésuites, poursuivant non sans ambivalence un objectif spectaculaire de séduction et ménageant un regard critique sur une pédagogie qui pourrait présenter des dangers. C'est en tout cas un regard nuancé que le Père Brumoy porte, grâce à la mise en abyme de l'Opéra et aux intermèdes musicaux, sur cette pédagogie du grand spectacle dont il dénonce les dérives possibles. La portée pédagogique de *La Boîte de Pandore ou la curiosité punie* trouverait ainsi toute son efficacité auprès du public adulte invité à réfléchir au pouvoir qu'exerce le théâtre, renforcé par la musique vocale, sur les sens comme sur les âmes.