



Списание ЕПОХИ
Издание на Историческия факултет на
ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“
Journal EPOCHI [EPOCHS]
Edition of the Department of History of
“St. Cyril and St. Methodius” University of Veliko Tarnovo



Том / Volume XXXI (2024).
Книжка / Issue 1

DOI: 10.54664/QAHY7996

L'ECRIVAIN DES IMAGES ET SES HIEROGLYPHES PICTURAUX: THEORIE ET PRATIQUE DE LA CREATION ARTISTIQUE CHEZ CLAUDE-FRANÇOIS MENESTRIER (1631–1705)

Nikola PIPERKOV*

IMAGE-WRITING AND PICTORIAL HIEROGLYPHICS: THEORY AND PRACTICE OF ARTISTIC CREATION IN THE WORK OF CLAUDE-FRANÇOIS MÉNESTRIER (1631–1705)

Nikola PIPERKOV

Abstract: *The French Jesuit brother Claude-François Ménestrier (1631–1705) can be described as an image writer, a.k.a. iconographer (from gr. εἰκών, ‘image,’ and γράφειν, ‘to write’). He received commissions for ephemeral decorations, fireworks and grand décor ceiling paintings by the Archbishop of Lyon, the King of France and the Duke of Savoy for almost 50 years. Despite its great success, this practice remained very unusual in the 17th century, for Ménestrier did not know how to draw. His “pictorial” inventions were entirely dependent on ekphrastic instructions, meaning that in order to take real shape, his imagination required the intervention of a draftsman, a “pictorial hand.” This article highlights two problems inherent to this collaborative practice. The first one concerns the artistic collaboration itself, which was extremely complicated to organize and handle. The second one is about the conceptual gap that separates Ménestrier from his collaborators. He has a personal image theory in which pictorial compositions are described as “talking images,” “pictorial texts,” or “hieroglyphs.” In other words, Ménestrier’s images are designed as tools for visual communication that have very little to do with the actual painting technique and very much with linguistics and semiotics.*

Keywords: *Grand Siècle French painting; grand décor; ephemeral decorations; artistic collaboration; image and symbol theory; Egyptomania; early modern hieroglyphics.*

Le jésuite d’origine lyonnaise Claude-François Ménestrier (1631–1705) devient célèbre déjà de son vivant comme «écrivain d’images» et comme «faiseur de feux d’artifice et de décorations»¹. On peut parler d’une véritable carrière d’iconographe² qui débute en 1655 sur le chantier de l’Hôtel de Ville de Lyon et qui se termine en 1704, à Saint-Germain-des-Prés. Pendant cinquante ans, Ménestrier

* Nikola Piperkov – Docteur en Histoire de l’art, Université Paris I, HiCSA, ED 441 Chercheur associé, CNRS, UMR 5190 – LARHRA; @ n.piperkov@yahoo.com

¹ *Mercure historique et politique*. 1705, VIII, 183–187 (rubrique nécrologique de Ménestrier, dorénavant C.F.M.).

² Litt. «écrivain d’images» du gr. εἰκών, image, et γράφειν, écrire. Voir à ce sujet [Loach J. 2005]; Judy Loach. De Ménestrier lyonnais à Ménestrier jésuite, Un voyage historiographique – [Sabatier G. 2009, pp. 11–26; Allut P., 1856]. Catalogue des œuvres [Renard J. 1883].

produit presque annuellement des décorations éphémères et des décorations permanentes pour l'archevêque de Lyon, pour le roi de France ou pour le duc de Savoie sous forme de commandes. Malgré son succès, cette pratique reste inhabituelle pour le XVII^e siècle, parce que Ménestrier ne sait pas dessiner³. Son invention «picturale» se résume à une production de textes ekphrastiques, publiés sous forme de livres de fêtes, et nécessite l'intervention obligée d'un dessinateur, d'une «main exécutrice». Autrement dit, l'art exercé par Ménestrier n'est jamais fondé sur la concentration des tâches dans une seule personne, mais sur une étroite collaboration entre un iconographe et un (ou plusieurs) exécutants. Dans le cas des décorations éphémères, cette collaboration peut lier jusqu'à cinq domaines de compétences, c'est-à-dire cinq personnes différentes – le concepteur, le maître de conduite, le dessinateur, le technicien et l'artificier – qui se partagent, selon Ménestrier:

«...la pensée, l'ordonnance et l'exécution de la pensée. La pensée demande une personne savante qui ait génie et inventivité; l'ordonnance, une personne qui ait l'usage, la pratique et l'expérience des choses; quant à l'exécution, elle regarde les personnes nécessaires pour mettre en œuvre ce qu'on a pensé et ce qu'on a ordonné [...]» [C.F.M. 1683, 105]

Cette pratique collaborative présente à l'historien de l'art un déroutant problème d'attribution. Dans les faits, le rôle de l'iconographe a été souvent effacé derrière le rôle de l'exécutant. Le phénomène est amplifié davantage par les usages rhétoriques du Grand Siècle qui cachent fréquemment des textes d'invention iconographique sous le ton d'une description impersonnelle. Ainsi, même en présence d'une signature dans le texte publié, il reste toujours difficile de déterminer si une *ekphrasis* est à l'origine d'une fête, ou si elle est son témoignage; c'est-à-dire de déterminer avec certitude si l'auteur du texte est aussi l'auteur des images.

La collaboration artistique pose également un problème de communication entre le concepteur et l'exécutant ce qui a déjà attiré l'attention de plusieurs chercheurs: la collaboration entre Ménestrier et Thomas Blanchet (1614–1689), premier peintre de la ville de Lyon, a fait l'objet de la thèse de Lucie Galactéros-de Boissier⁴; celle entre Ménestrier et Pierre-Paul Sevin (1646–1710) a été évoquée par Florence Boissel et Damien Chanterenne⁵; celle entre Ménestrier et Jean Delamonce (1635–1708) est discutée par Bernadette Gaudin de Villaine⁶, Giuliano Ferretti⁷, et Agnès Guiderdoni⁸; la collaboration désastreuse entre Ménestrier et Jean I Bérain (1640–1711) a fait l'objet d'une étude exemplaire par Jérôme de La Gorce⁹.

Evidemment, cet article ne saurait proposer une synthèse de ces travaux. A la place des archives, déjà bien étudiées, nous mettrons en lumière deux problèmes théoriques inhérents à la pratique ekphrastique de Ménestrier. Le premier problème concerne la collaboration elle-même, qui n'a rien d'évident et qui a été même très compliquée à mettre en place. Le second problème concerne la brèche conceptuelle qui sépare Ménestrier de ses collaborateurs. Au cours de sa carrière, Ménestrier développe une définition personnelle de l'image qu'il nomme «parlante» ou «savante». «L'image parlante» s'apparente à un outil linguistique, une sorte de «hiéroglyphe pictural» qui appartient au domaine de la communication visuelle et non au domaine de la peinture, telle qu'elle est conceptualisée par l'Académie royale de peinture et sculpture.

³ La BML conserve des œuvres manuscrites de Ménestrier contenant des dessins qui peuvent être attribués à sa main. Ils sont en nombre et en qualité insuffisants pour qu'on confère à leur auteur le statut de dessinateur. C.F.M. s.d.

⁴ Voir [Galactéros-de-Boissier L. 1991].

⁵ Voir [Boissel F., 1970 & Chanterenne D. 2000].

⁶ Voir [Gaudin de Villaine B. 1982].

⁷ Voir Giuliano Ferretti – Mariages princiers dans la maison de Savoie: Ménestrier et les entrées d'An-necy et de Chambéry – [Sabatier G. 2009, pp. 263–289].

⁸ [Guiderdoni A., 2002, pp. 35–54].

⁹ Voir Jérôme de La Gorce. Ménestrier et Bérain – [Sabatier G. 2009, pp. 195–205].

La collaboration artistique: du rêve au cauchemar

La collaboration artistique suppose une «entente esthétique». Or, en cinquante ans de diverses collaborations, Ménestrier semble avoir rencontré un seul peintre qui a pleinement partagé ses idées sur la création artistique et qui a été à l'aise dans une hiérarchie réduisant l'artiste à un spécialiste de la composition. Il s'agit de Pierre-Paul Sevin, né à Touron-sur-Rhône, en 1646. Il travaille avec Ménestrier pour la première fois en 1663, lors de la campagne décorative, hélas perdue, destinée à la cour du collège jésuite de Lyon. Damien Chatrenenne et Lucie de Galactéros-de-Boissier ont déjà réussi à reconstituer le décor à partir sa description faite par Ménestrier et publié sous le titre *Le Temple de la Sagesse* [C.F.M. 1663a]¹⁰. Pour ce qui a été un des plus importants décors pédagogiques en France Ménestrier imagine près de 2000m² de fresques, mis en figures par Blanchet et exécutés par Sevin¹¹. La dernière collaboration connue entre Ménestrier et Sevin (et peut-être la plus prestigieuse) sont les dessins pour le grandiose projet de médailler, avec lequel Ménestrier s'attire les foudres de l'Académie des Belles Lettres – *L'Histoire du roi Louis le Grand par les médailles* [C.F.M. 1689].

Ainsi, de 1663 à 1689, se dessine l'histoire d'un quart de siècle de collaboration, voire une amitié artistique, qui a profondément marqué le peintre. Car, Sevin applique les leçons et les théories de Ménestrier même dans les cas où l'iconographe est absent. L'exemple paradigmatique de ce *modus operandi* est la décoration du Parlement de Trévoux, réalisée en 1698¹². Rien n'indique que Ménestrier a été directement impliqué dans ce décor. Mais il y est présent tout autant, puis que Sevin a reproduit sa méthode de travail. Nous y trouvons un système de devises, emblèmes et armoiries qui reste fidèle au monde symbolique de la *Philosophie des images* [C.F.M. 1694a].

Somme toute, Sevin est une rare exception dans les multiples duos artistiques de Ménestrier. Aucun autre artiste ne restera aussi longtemps ou adoptera d'une façon aussi inconditionnelle sa théorie artistique. C'est notamment le cas, assez exemplaire, de Thomas Blanchet, dont la carrière lyonnaise débute en même temps que celle de Ménestrier sur le chantier de l'Hôtel de Ville en 1655. Dans les années qui suivent, le duo Ménestrier – Blanchet aura l'occasion de travailler sur la décoration du Grand Salon¹³ et de l'Escalier d'Honneur¹⁴, et de concevoir au moins trois décorations éphémères pour la ville de Lyon¹⁵. Or, après avoir obtenu la charge de premier peintre en 1675, Blanchet rompt sa collaboration avec Ménestrier et ne sollicite plus son aide dans ses entreprises autonomes.

La collaboration entre Ménestrier et Jean Delamonce, artiste au service de la cour de Savoie, suit un chemin similaire. Après l'organisation des splendides décorations éphémères qui ornent les villes d'Annecy et Chambéry à l'occasion du mariage du duc de Savoie Charles-Emmanuel II avec la princesse de sang royal Françoise d'Orléans Valois en 1663¹⁶, le duo Ménestrier – Delamonce travaille pendant sept sur divers projets. Leur collaboration s'interrompt brusquement en 1670, quand Delamonce obtient une charge satisfaisante dans la cour de la princesse électorale de Bavière Henriette-Adélaïde de Savoie en 1670.

Les sources écrites ne donnent aucun indice quant aux raisons de ce comportement. Ces peintres fuient-ils l'autorité d'une plume directrice trop lourde? Nous devons sans doute nuancer. Malgré sa place dominante dans l'œuvre collaborative, Ménestrier n'agit pas en qualité de dictateur pictural. Son dessein est susceptible de modifications et il paraît enclin à une certaine souplesse, pourvu que le sens n'en souffre pas. Par exemple, en 1666, Delamonce profite de l'absence physique de Ménestrier lors de la réalisation du décor destiné à l'église Saint-François de Salles à Annecy pour changer des

¹⁰ Voir C.F.M. 1663a.

¹¹ Estimation et attribution par [Galactéros-de-Boissier L. 1991, p. 183].

¹² Le décor semble avoir été étudié uniquement par [Boissel F. 1970], dont la documentation reste lacunaire quant au rôle et à la possible implication de Ménestrier dans sa conception.

¹³ Voir [Galactéros-de-Boissier L. 1991, pp. 75–96].

¹⁴ *Ibid.*, pp. 105–136

¹⁵ Voir C.F.M. 1660, 1661, 1664. Etude récente et bibliographie complète par Piperkov N. 2011, 2013, 2019 et par [Galactéros-de-Boissier L. 1991, pp. 211–228].

¹⁶ L'entrée est publiée en plusieurs volumes autonomes, parfois rassemblées dans des recueils par les bibliothèques. Voir C.F.M. 1663 b,c,d,e,f,g.

détails iconographiques et l'ordre des scènes. Il limite les attributs des figures. Il simplifie les ordonnances architecturales. Sa main cherche à améliorer, non à détourner, et Méneestrier ne semble pas avoir réprouvé ces corrections. Au contraire, il fait l'éloge de «Monsieur de la Monse» dans l'édition imprimée [C.F.M. 1666].

En 1670, Méneestrier s'installe à Paris, ce qui explique pourquoi un certain nombre de liens ont pu être rompus. Dans la capitale, le jésuite lyonnais essaie de se rapprocher d'artistes célèbres comme Charles Le Brun (1619 – 1690) et Adam Frans van der Meulen (1632 – 1690). Pour le Brun, il écrira un éloge imprimé en 1679, sans que cela n'aboutisse vers une véritable collaboration [C.F.M. 1679]. Pour van der Meulen, il a peut-être produit des inscriptions qui étaient censées accompagner des peintures comme le suggère le *Factum justificatif* [C.F.M. 1694b].

Mais ces collaborations parisiennes sont rares. Malgré la distance de deux jours de poste qui sépare Paris de Lyon, Méneestrier préfère encore les services de ses anciens collaborateurs, notamment Sevin. Et il se plaint même des artistes parisiens qu'il juge trop libres. Nous lisons dans son traité sur les décorations funèbres:

«En France les ouvriers veulent être les maîtres et faire à leur fantaisie leurs décorations et leurs desseins, et ne pouvant se passer de quelqu'un qui leur fournisse des inscriptions et des devises, ils choisissent des ignorants pour être les maîtres et n'en apprendre que ce qu'ils veulent.» [C.F.M. 1683, 153].

Cette âpre constatation n'est pas le produit d'un heureux hasard comme l'a déjà démontré Jérôme de La Gorce¹⁷. Elle doit être remise dans le contexte très précis d'une pompe funèbre, datée elle aussi de 1683, celle de la reine Marie-Thérèse à l'église Notre-Dame de Paris. Jean I Bérain gagne le concours pour ce projet avec l'aide de l'abbé Paul Tallement, écartant ainsi Méneestrier d'une des plus prestigieuses occasions politiques françaises du XVII^e siècle. Pour comprendre l'origine de leur différend, il faut remonter un peu plus en arrière: vers la première collaboration entre Bérain et Méneestrier qui tourne tourne au cauchemar dès 1675. En rébellion contre l'autorité créatrice de Méneestrier, Bérain refuse de reproduire mécaniquement une imagination qui n'est pas la sienne et ne cesse de simplifier la décoration de Notre-Dame destinée à la pompe d'Henry de la Tour-d'Auvergne, vicomte de Turenne. Plus que toute autre collaboration, celle-là montre un problème latent dans la pratique de Méneestrier. Elle ne peut s'épanouir que dans le cadre d'une entente esthétique. Si cette communauté de création est dissolue, le projet signifiant périclité et l'œuvre «parlante» s'anéantit.

«L'image parlante» et la pratique du hiéroglyphe pictural

La création artistique de Méneestrier est indissociable de «l'image parlante»¹⁸, théorisée dès 1662 dans *L'Art des Emblèmes* comme un système de rhétorique visuelle¹⁹ qui puise ses racines dans l'écriture hiéroglyphique²⁰. «L'image parlante» réitère l'idée humaniste (fausse de surcroît), fondée sur les *Hieroglyphica* d'Horapollon²¹, que les signes égyptiens sont un langage purement iconique et qu'il ne reposent pas sur la phonétique de la langue égyptienne²²:

«LES HIEROGLYPHES sont des Peintures mystérieuses, qui sont le caractère d'une personne, d'une action ou d'une chose sacrée comme quand nous représentons le Saint Esprit sous la forme

¹⁷ Voir Jérôme de La Gorce. Méneestrier et Bérain – [Sabatier G. 2009, pp. 198–200].

¹⁸ L'idée de Méneestrier n'est pas neuve. Elle est solidement ancrée dans la longue tradition de la comparaison entre peinture et poésie. Le terme «image parlante» est une traduction française de *pictura loquens*, célèbre formulation de Simonide de Céos (556–467).

¹⁹ C.F.M., 1662, 1–5. Sur la rhétorique visuelle et l'allégorie à la Renaissance voir [Pérez-Jean B., Eichel-Lojkine P. 2004; Spica A. 1996; Surgers A. 2007; Vuilleumier-Laurens F. 2000].

²⁰ La conception du hiéroglyphe à la Renaissance est à distinguer de la réalité linguistique et archéologique. Voir [Winand J., Chantrin G. 2022; Winand J. 2022; Winand J. 2014].

²¹ Etude récente et bibliographie par [Fournet J.-L. 2021; Gorris R. 2021].

²² [Langlois P. 1583; Warburton W. 1764]. Méneestrier reste sceptique de la *Lingua aegyptiaca restituta* [Kircher A., 1643], où Kircher suggère que l'égyptien est une langue parlée, dont la dernière version est le copte.

d'une colombe et la Trinité par un triangle. Les Egyptiens furent les premiers à les inventer pour donner plus de majesté à leurs mystères en les cachants aux ignorants [...] Il semble que c'est de nos livres sacrés qu'ils empruntèrent ces mystères et que les livres de Moïse leur servirent d'Idée et de modele pour ces inventions, dont Horus Apollo composa un livre entier. On peut distinguer les hiéroglyphes en trois ordres, en ceux de la Synagogue, de l'idolâtrie et de l'Eglise.» [C.F.M. 1662, 5].

Dès le début de sa carrière, Ménestrier voit dans le hiéroglyphe égyptien un outil linguistique puissant qui possède non pas une, mais deux définitions totalement opposées²³: 1. ancêtre du symbole chrétien, dont le mode linguistique doit être étudié et compris afin d'être mis en pratique correctement ; 2. image idolâtre, dangereuse et païenne, qu'on ne doit pas chercher à déchiffrer telle quelle. Et Ménestrier est tout à fait conscient de cette «schizophrénie hiéroglyphique». Pour lui, la seule étude autorisée des hiéroglyphes proprement égyptiens devrait être cantonnée à l'égyptomanie²⁴. Il la théorise dans deux opuscules plus tardifs intitulés *Lettre d'un académicien à un seigneur de la cour* [...] [C.F.M. 1692a,b], où il entreprend de décrire et interpréter les peintures et les inscriptions d'une momie prétendument exposée à la cour royale. Il est symptomatique que l'interprétation hiéroglyphique de Ménestrier s'applique seulement aux images égyptiennes. Quand le temps vient d'expliquer l'écriture visible sur le panneau central du sarcophage (ce que nous appelons aujourd'hui hiéroglyphes), Ménestrier ne s'engage pas à déchiffrer un «texte vulgaire» et accompagne son affirmation par un exposé sur les différentes sortes d'écritures en Egypte tirée de Clément d'Alexandrie:

«Clément d'Alexandrie en reconnaît trois espèces. Les Hiéroglyphiques qu'ils n'employaient que pour marquer leurs mystères. Les figures Techniques comme sont les figures Géométriques [...] & enfin des caractères ordinaires que Le Père appelle Epistolographiques, parce qu'ils s'en servaient pour s'écrire des lettres les uns aux autres comme nous faisons.» [C.F.M. 1692a, 13]

De toute évidence, pour Ménestrier la notion «hiéroglyphe» regroupe plusieurs réalités linguistiques qui ne sont pas toutes de nature iconique. Seulement «les hiéroglyphiques», appelés aussi «signes sacrés», et «les figures techniques», appelées aussi «signes scientifiques», sont d'essence picturale. En revanche, «l'épistolographique» reflète la phonétique de la langue égyptienne et, de ce fait, serait intraduisible. En cela, Ménestrier s'éloigne des opinions de Kircher, ce qu'il avoue sans réserve:

«Le P. Kirker [Kircher A., 1652/4] prétend que ce sont [des] Hiéroglyphiques qu'il faut expliquer énigmatiquement comme les autres Symboles [...] Je ne suis pas de l'avis du P. Kirker, quand je lis au Livre I de Diodore, que les Prêtres Egyptiens avoient deux sortes de caractères: des caractères sacrés dont ils se réservaient la connaissance et des caractères communs qu'ils enseignaient aux enfants. [...] Cependant nous trouvons dans Diodore que les Pyramides, les Obélisques, les Tombeaux et les Statues avoient des Inscriptions littérales, comme celle-ci de la Statue d'Osimandias. [...] Il y avait donc des caractères propres de cette langue pour les affaires. Je ne doute point que ceux qui sont entre les six principales figures de la Momie ne soient de cette espèce, et que ce ne soit le nom, l'âge et les qualités des personnes qui fussent marqués par ces sortes de caractères, dont nous n'avons aucun Alphabet qui puisse nous servir de règle pour les déchiffrer, comme on n'a point de Dictionnaire de cette Langue dont nous trouvons cependant quelques mots dans les anciens Auteurs Grecs. [...] Nous aurions besoin de quelque Moïse aussi instruit qu'il était dans ces mystères pour nous déchiffrer ces caractères...» [C.F.M. 1692a, 11-2].

Mais pourquoi refuser de déchiffrer la langage égyptienne? En bon théologien, Ménestrier semble soucieux de montrer que le hiéroglyphe, compris comme une «écriture sacrée», doit toujours avoir un usage religieux. Car, selon Ménestrier, les hiéroglyphes sont les ancêtres des symboles chrétiens. Ils possèdent même «un sens tropologique qui est une instruction de la morale, un sens sens allégorique qui est l'explication d'un mystère de la foi. Et un sens anagogique qui est la contemplation des choses célestes» [C.F.M. 1694a, 196-7]. En d'autres termes, le «monde hiéroglyphique» de Ménestrier n'est qu'une hypostase de l'exégèse chrétienne calquée par nécessité sur la scolastique et les trois sens de l'image:

²³ [Balavoine C. 2001] parle aussi de «perversion» du signe égyptien à la Renaissance.

²⁴ Voir [Humbert J.-M. 1994; Fritze R.H. 2016; Curl J. S. 1994].

«Tous les Hiéroglyphiques comme leur nom le signifie étant des Figures sacrées, qui sont destinées à représenter des choses sacrées, il faut distinguer autant d'espèces différentes de ces Figures qu'il y a de Religions. Ainsi les Juifs ont eu les leurs, les Chrétiens ont les leurs, & les Païens en ont eus. Ceux des Juifs sont représentés dans les Livres de Moïse et des Prophètes. [...] Les Païens avoient le Caducée de Mercure avec ses deux Serpens, la Faux de Saturne [...] L'Eglise a aussi les siens, nous représentons le Sacrement de l'Eucharistie par la figure d'un Calice [...] Nous avons aussi des Hiéroglyphiques affectés à d'autres Saint par rapport à leurs noms, ou par rapport à leurs miracles, ou par rapport à quelque action illustre de leur vie. Saint François de Paule a pour le sien le mot *Charitas* rayonnant, Saint François d'Assise les Stigmates.» [C.F.M. 1694a, 14-6]

La question de la compatibilité des hiéroglyphes avec la théorie scolastique occupera une partie considérable du travail de Ménestrier, notamment dans la dernière période de sa vie. En 1673, déjà, il dresse un plan préparatoire pour une gigantesque *Philosophie des images* composée de quatre livres, dont le dernier essaie de réconcilier toutes «les images symboliques déjà fixées & liées à certaines règles». La liste de Ménestrier comprend:

«1° Les hiéroglyphiques, qui sont les images des choses sacrées, surnaturelles & divines, divisés en trois dalles: des hiéroglyphiques de la théologie païenne, de la théologie juive, & de la théologie chrétienne; 2° Les symboles, qui sont des images sensibles des choses naturelles & de leurs propriétés; 3° Les emblèmes, qui sont les enseignements moraux, politiques & académiques mis en images; 4° Les devises, qui représentent par images les entreprises de guerre, d'amour, de piété, d'étude, d'intrigue & de fortune; 5° Le blason & les généalogies, qui représentent en images la naissance, la noblesse, les alliances, les emplois & les belles actions; 6° Les revers des jetons & des médailles, qui représentent les grands événements & les belles actions des princes & des magistrats; 7° L'iconologie, qui est la peinture des choses purement morales, comme si elles étaient des personnes vivantes, comme l'honneur, la vertu, le plaisir, la noblesse & la joie. Ce Traité est utile pour les peintres, pour les poètes & les faiseurs d'emblèmes, de ballets & de représentations; 8° Les lettres chiffrées, pour cacher ses pensées & ne les découvrir qu'à certaines personnes, avec les démonstrations des manières de déchiffrer en toutes sortes de langues; 9° Les énigmes, qui font les choses naturelles & historiques cachées sous des figures dont il faut trouver la clef pour en pénétrer le sens; 10° Les chiffres des noms & les rébus, qui font des lettres entrelacées pour représenter des noms entiers & des figures qui représentent des sentences entières.» [C.F.M. 1673, n.p.]

Même si Ménestrier n'a jamais rassemblé ce corpus selon sa forme initialement prévue, il a tout de même publié une *Philosophie des images* (1682, vol. 1; 1682/3, vol. 2) et une *Philosophie des images énigmatiques* (1694) qui permettent de reconstituer partiellement son dessein originel. Nous pensons que *La philosophie des images énigmatiques* [C.F.M. 1694a] recouvre plus au moins le quatrième livre projeté en 1673. Ménestrier explique son contenu de la manière suivante:

«Toutes ces espèces d'Images se rapportent aux Enigmes à cause de leur obscurité. Car tout ce qui est couvert de voiles et enveloppé de ténèbres dans les Sciences et dans les Arts a reçu le nom d'énigmes. [...] Ainsi après avoir expliqué en plusieurs volumes la PHILOSOPHIE DES IMAGES EMBLEMATIQUES en traitant du Blason, des Devises, des Emblèmes, des Carrousel, des Ballets, des Représentations en musiques, des Décorations funèbres et des autres Spectacles, qui sont des sujets emblématiques, je passe aux Images énigmatiques, dont j'entreprends ici de donner les caractères, les règles et les usages.» [C.F.M. 1694a, 2-3]

La philosophie des images énigmatiques [C.F.M. 1694a] montre les liens généalogiques entre toute une panoplie de formes symboliques qui descendent des «hiéroglyphiques des Égyptiens»²⁵. Après être tombés dans l'oubli, selon Ménestrier, à la place de ces hiéroglyphes «primitifs» surgissent les des «néo-hiéroglyphes», à savoir les énigmes, les chiffres, les griffes, les rébus, les devises, les iconologies, les allégories, etc. On peut joindre à leur liste les emblèmes et les armoiries auxquelles le père jésuite a déjà consacré indépendamment des ouvrages. Cet océan symbolique d'origine hiéroglyphique est divisé ensuite par ses usages et chacune de ses formes est vouée à une destination

²⁵ Voir [C.F.M. 1694a, 12–20].

convenable, selon le degré de son sens, le sens étant bien sûr indexé à celui de l'exégèse. Les idées de Ménestrier peuvent être résumées par le schéma comparatif suivant:

Clément d'Alexandrie	Thomas d'Aquin	C.-F. Ménestrier
επιστολογραφικον	sensus litteralis	rébus, blason
ιρατικον	sensus moralis	devise, emblème, fable, iconologie
συμβολικον	sensus allegoricus	symboles et images religieux

Comme le montre ce schéma, certaines formes symboliques, jugées grossières ou simples, correspondent à **épistolographique** «des hiéroglyphes des Egyptiens et des chiffres de la Chine qui se présentent plus facilement aux yeux corporels des ignorants, et de là se coulent en l'âme. Dont est venu qu'en Picardie et en Champagne on a pris tant de délectation dans cette lourde peinture qu'on appelle Rébus» [Amboise F., Amboise A. II 1620, 46-7].

Le **hiératique** correspond à un usage instructif ou scientifique. Il connaît quatre manifestations notables – figure iconologique, emblème, devise et allégorie mythologique –, réunis par leur sens tropologique commun.

Le **hiéroglyphique** – le plus difficile à cerner car il exprime des choses indicibles – correspond au sens anagogique de l'écriture et possède un usage mystique. Il trouve son emploi moderne dans des «hiéroglyphes chrétiens» que Ménestrier associe aux symboles religieux.

Conclusion

L'œuvre iconographique de Ménestrier relève d'un lieu commun entre texte et image que le jésuite lyonnais désigne lui-même par le terme «hiéroglyphe», compris comme l'ancêtre du langage pictural et comme le domaine propre d'invention réservé à l'iconographe. Selon Ménestrier, il est tout à fait possible d'écrire et de lire des images, si l'on pratique l'art de «l'image parlante». Cette dernière est par essence une unité de langage, parfois même dénuée d'esthétique, capable de communiquer des Idées directement à l'Intellect à la travers la Vue. En définitive, Ménestrier distingue deux sortes d'images: des images qui parlent, que nous devons apparenter à une survivance des hiéroglyphes égyptiens à l'époque moderne; et des images qui ne parlent pas et qui servent seulement à la délectation des sens. Les premières sont l'œuvre des iconographes, spécialistes du sens; les secondes – l'œuvre des peintres, spécialistes de la forme.

Ménestrier se voit aussi comme un praticien idéal de l'allégorie. Il puise ses inspirations figuratives dans une *Iconologie* décorée, dès son frontispice, par deux obélisques égyptiens²⁶. Mais, dans les faits, il y a une profonde différence entre Ménestrier et un peintre académicien qui utilise ces mêmes figures iconologiques. L'académicien réalise à la fois l'acte intellectuel (le dessein) et l'acte mécanique (le dessin)²⁷; Ménestrier, lui, se réserve le dessein et délègue le dessin dans étrange une étrange «création» picturale par le texte qui ne peut que déranger, car elle fait éclater les normes théoriques du XVII^e siècle. De son temps, Ménestrier ne peut faire partie ni de l'Académie des Lettres, qui a d'ailleurs critiqué son travail, ni de l'Académie royale de peinture et sculpture, où l'on vise la production matérielle d'objets. Même les théoriciens de cette Académie, notamment André Félibien ou Roger de Piles, sont tout autant des collectionneurs qui attachent une grande importance à l'aspect matériel d'une œuvre d'art. Ménestrier ne s'intéresse pas à cet aspect matériel. Pour lui l'image est surtout un spectacle, une chose à voir. Elle peut prendre forme de manière éphémère ou de manière permanente, mais, en définitive, il n'existe pas une différence théorique entre le spectacle d'un feu artificiel et le spectacle d'un plafond. Le spectateur ne se délecte de cette œuvre qu'un moment fugace avant qu'elle ne passe de la Vue à l'Intellect, où, selon Ménestrier, demeure sa véritable compréhension.

²⁶ Voir [Ripa C., Baudouin J. 1643].

²⁷ La terminologie appartient à [Bar V. 2003].

BIBLIOGRAPHIE / REFERENCES*Sources*

Acosta (de) J. 1608 – José de Acosta. *Historia natural y moral de las Indias* [...]. Madrid: Alonso Martin, 1608.

Kircher A. 1643 – Athanasius Kircher. *Lingua ægyptiaca restituta*. Rome: Herman Scheuss, 1643.

Kircher A. 1652/4 – Athanasius Kircher. *Œdipus ægyptiacus* [...]. Rome: V. Mascardi, 1652/4.

Amboise (de) F., Amboise (de) A II. 1620 – François d'Amboise, Adrien II d'Amboise. *Discours ou traité des devises* [...]. Paris: Rolet Boutonne, 1620.

Langlois P. 1583 – Pierre Langlois. *Discours des hiéroglyphes ægyptiens* [...]. Paris: A. L'Angelier, 1583.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) s.d. – Claude-François Ménéstrier. *Recueil d'emblèmes et armes*, Lyon, BML, Ms 6150.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1660 – Claude-François Ménéstrier. *Les Réioüissances de la Paix avec un Recueil de diverses pièces sur ce sujet*. Lyon: Benoist Coral, 1660.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1661 – Claude-François Ménéstrier. *Description de la machine du feu d'artifice, dressé pour la naissance de Monseigneur le Dauphin par la communauté des maîtres imprimeurs de la Ville de Lyon, le 20 Novembre 1661*, Lyon: Pierre Guillimin, 1661.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1662 – Claude-François Ménéstrier. *L'Art des Emblèmes*. Lyon: Benoist Coral, 1662.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1663a – Claude-François Ménéstrier. *Le Temple de la Sagesse ouvert à tous les peuples dessein des peintures de la Grande Cour du Collège de la très-sainte Trinité*. Lyon: Antoine Molin, 1663.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1663b – Claude-François Ménéstrier. *Dessein de l'appareil des noces, entrée et réception de Madame la duchesse de Savoie, Françoise d'Orléans Valois*. Chambéry, 1663.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1662c – Claude-François Ménéstrier. *L'Amour. Auteur et conservateur du monde. Dessein des Peintures du plafond de l'alcôve de Leurs Altesses Royales*, Chambéry: FF. Du-Four, 1663.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1663d – Claude-François Ménéstrier. *Description de l'arc dressé par les soins des magistrats de la Souveraine Chambre des Comptes de Savoie [...] a l'entrée de Leurs Altesses Royales en la Ville de Chambéry*, Lyon: Pierre Guillimin, 1663.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1663e – Claude-François Ménéstrier. *Dessein de la machine du feu d'artifice pour les noces de Leurs Altesses Royales*, Lyon: Pierre Guillimin, 1663.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1663f – Claude-François Ménéstrier. *Description de l'arc de la porte du château. Les Nœuds d'amour de la France et de la Savoie*, Lyon: Pierre Guillimin, 1663.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1663g – Claude-François Ménéstrier. *Dessein de la course à cheval faite a l'occasion des noces de Madame Françoise d'Orléans-Valois avec S.A.R. Charles Emanuel II, duc de Savoie, roi de Chypre etc.* Chambéry: FF. Du-Four, 1663.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1664 – Claude-François Ménéstrier. *L'entrée solennelle dans la ville de Lyon, de Monseigneur l'éminentissime cardinal Flavio Chigi, neveu de Sa Sainteté, et son légat [...]*, Lyon : Alexandre Fumeux, 1664.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1666 – Claude-François Ménéstrier. *Relation des cérémonies faites dans la ville d'Annecy à l'occasion de la solennité de la canonisation de S. François de Sales [...]*. Grenoble: Robert Philippes, 1666.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1673 – Claude-François Ménéstrier. *Les Recherches du blason. Seconde partie. De l'Usage des armoiries*. Paris: E. Michallet, 1673.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1679 – Claude-François Ménéstrier. *A Monsieur Le Brun, premier peintre du roi, pour les peintures de la chapelle de Versailles et de la chapelle de Sceaux*. [Paris], [c. 1679].

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1683 – Claude-François Ménéstrier. *Des Décorations funèbres* [...]. Paris: J.-B. de La Caille, 1683.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1689 – Claude-François Ménéstrier. *Histoire du roi Louis le Grand par les médailles* [...]. Paris: J.-B. Nolin, 1689.

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1692a – Claude-François Ménéstrier. *Lettre d'un académicien à un seigneur de la cour, où sont expliqués les hiéroglyphes d'une momie apportée d'Égypte et exposée à la curiosité publique*. Paris, 1692

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1692b – Claude-François Ménéstrier. [2nde] Lettre d'un académicien à un seigneur de la cour, où sont expliqués les hiéroglyphes d'une momie apportée d'Égypte et exposée à la curiosité publique. Paris, 1692

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1694a – Claude-François Ménéstrier. La Philosophie des images énigmatiques, où il est traité des énigmes, hiéroglyphes [...], Paris: Veuve D. Horthemels, 1694

Ménéstrier C.-F. (C.F.M.) 1694b – Claude-François Ménéstrier. Factum justificatif [relatif à la publication de l'Histoire de règne de Louis le Grand]. [Paris], [Chez J. B. de La Caille]. 1694 [?]

Ricci M. et Trigault N. 1616 – Matteo Ricci, Nicolas Trigault. Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine entreprise par les PP. de la Compagnie de Jésus [...]. Lyon, 1616.

Ripa C., Baudouin J. 1643 – Cesare Ripa, Jean Baudouin. Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques [...]. Paris: J. de Bie, 1643.

Warburton W. 1764 – William Warburton. Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens [...]. Paris, H.-L. Guerin, 1764.

Etudes / Publications

Allut P. 1856 – Paul Allut, Recherches sur la vie et sur les œuvres du P. Claude-François Ménéstrier [...]. Lyon: N. Scheuring, 1856.

Bar V. 2003 – Virginie Bar. La peinture allégorique du Grand Siècle. Dijon: Faton, 2003.

Balavoine C. 2001 – Claudie Balavoine. De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance – In: L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 27–48.

Boissel F. 1970 – Florence Boissel. Pierre-Paul Sevin: sa vie, son œuvre, thèse en Histoire de l'art, Université Lyon II. 1970 [inédit, consulté *in situ*, Lyon, Bibliothèque Chevreul].

Chantrenne D. 2009 – Damien Chantrenne. La cour du collège des jésuites de Lyon. Des décors au service d'une pédagogie active. Le père Claude-François Ménéstrier (Lyon 1631–1705) et le peintre Pierre Paul Sevin (Tournon c. 1645–1710) – Cahiers d'Histoire de l'art, 7, 2009, 7–16.

Chantrenne D. 2001 – Damien Chantrenne. L'œuvre funéraire de Pierre Paul Sevin: apothéoses de «héros chrétiens» à la fin du XVII^e siècle, mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art, Université Lyon II. 2001 [inédit, consulté *in situ*, Lyon, Bibliothèque Chevreul].

Curl J.S. 1994 – James Stevens Curl. The Egyptian revival: a recurring theme in the history of taste. Manchester, New York: Manchester University, 1994.

Damme (van) S. 2000 – Stéphane van Damme. Savoirs, culture écrite et sociabilité urbaine: l'action des enseignants jésuites du collège de la Trinité de Lyon (1630–1730), Thèse en Histoire de l'art sous la dir. De Daniel Roche, Université Paris 1. 2000 [inédit, consulté *in situ*, Lyon, Bibliothèque Diderot – LARHRA].

Dekoninck R. 2008 – Ralph Dekoninck. *Ars Symbolica et Ars Meditadioni*. La pensée symbolique dans la spiritualité jésuite – Littérature, 2008, 145, 105–118.

Dekoninck R. 2005 – Ralph Dekoninck. *Ad imaginem*: statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle. Genève: Droz, 2005.

Dufieux P., Stuccili J. C. 2017 – Philippe Dufieux, Jean Christophe Stuccili. L'Art de Lyon. Paris: Place des Victoires, 2017.

Fournet J.-L. 2021 – Jean-Luc Fournet. Les *Hieroglyphica* d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne: histoire, fiction et réappropriation. Actes du colloque organisé au Collège de France les 13–14 juin 2018. Paris: Association des amis du centre d'histoire et civilisation de Byzance, 2021.

Fritze R.H. 2016 – Ronald H. Fritze. Egyptomania: a history of fascination, obsession and fantasy. London: Reaktion Books, 2016.

Galactéros-de Boissier L. 1991 – Lucie Galactéros-de Boissier. Thomas Blanchet (1614–1689). Paris: Arthéna, 1991.

Gaudin de Villaine B. 1982 – Bernadette Gaudin de Villaine. Jean et François Delamonce: architectes et peintres lyonnais. Thèse en Histoire de l'Art, Université Lyon II, 1982 [inédit, consulté *in situ*, Bibliothèque Chevreul, Lyon]

Gorris R. 2021 – Rosanna Gorris. *Hieroglyphica*, Cléopâtre et l'Égypte entre France et l'Italie à la Renaissance. Tour, 2021.

Guiderdoni A., 2002 – Agnès Guiderdoni. Images and Emblems in the Spirituality of Saint François de Sales – Dix-septième siècle, 214 (1), 2002, 35–54.

- Humbert J.-M.** 1994 – Jean-Marcel Humbert. *Egyptomania: l'Égypte dans l'art occidental, 1730–1930*. Cat. expo. Paris, Musée du Louvre, 20 janvier – 18 avril 1994. Paris: RMN, 1994.
- Martin H.-J.** 1970 – Henri-Jean Martin. *Entrées royales et fêtes populaires à Lyon du XV^e au XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition à la Bibliothèque Municipale de Lyon. Lyon: BML, 1970.
- Marquis J.-M.** 1970 – *Le collège de la Trinité de Lyon: architecture et décoration, mémoire d'Histoire*, Université Lyon II. 1970 [inédit, consulté *in situ*, Lyon, Bibliothèque Chevreul]
- Loach J.** 2005 – Judi Loach. *Une approche du père Ménéstrier, Lyonnais du Grand siècle, jésuite et scénographe avant l'heure – Gryphe*, 12, 2005, 11-8.
- Pérez-Jean B., Eichel-Lojkine P.** 2004 – Brigitte Pérez-Jean, Patricia Eichel-Lojkine. *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris: Honoré Champion, 2004.
- Pérez-Pivot M.-F.** 1972 – Marie-Félicie Pérez-Pivot. *L'Art baroque à Lyon (1622–1738)*, catalogue de l'exposition à l'Université Lyon II Lumière, Lyon: CRDP, 1972.
- Piperkov N.** 2011 – Nikola Piperkov. *Écrire les images: le père Claude-François Ménéstrier et son invention d'un langage allégorique au Grand Siècle français, sous la dir. De Colette Nativel. Mémoire de Master II en Histoire de l'art*, Université Paris I, 2011 [inédit, à consulter *in situ*, PARIS-USN-Theatrotheque G. Baty]
- Piperkov N.** 2013 – Nikola Piperkov. *Le dauphin en Mercure: la personnification des Belles Lettres dans un feu d'artifice du père C.-F. Ménéstrier* – In: *Sub semnul lui Hermes/Mercurius*. Edited by Dana Dinou, Craiova: Editura Universitaria, 2013, 305–315.
- Piperkov N.** 2019 – Nikola Piperkov. *Les Réjouissances de la Paix, 20–23 March 1660: the Allegorical Transformation of Lyons into the City of Peace for the Celebration of the Pyrenees Peace Treaty* – In: *Occasions of State. Early Modern European Festivals and the Negotiation of Power*, Edited by Ronnie Mulryne & Krista de Jonge. London, New York: Routledge, 2019, 121–140.
- Piperkov N.** 2020 – Nikola Piperkov. *L'art du luxe: Claude-François Ménéstrier et la rhétorique du feu d'artifice – Arti dello spettacolo / Performing Arts* (ed. in honor of Prof. R. Mulryne), 6, 2020, 113–122.
- Renard J.** 1883 – Joseph Renard. *Catalogue des œuvres imprimées de Claude-François Ménéstrier*. Lyon: Pitrat, 1883.
- Sabatier G.** 2009 – Gérard Sabatier. *Claude-François Ménéstrier: les jésuites et le monde des images*. Saint-Martin-d'Hères: PUG, 2009.
- Spica A.** 1996 – Anne Spica. *Symbolique humaniste et emblématique: l'évolution et les genres*. Paris: H. Champion, 1996.
- Surgers A.** 2007 – Anne Surgers, *Et que dit ce silence? La rhétorique du visible*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007.
- Ternois D.** 1975 – Daniel Ternois. *L'Art baroque à Lyon. Actes du colloque à l'Université Lyon II Lumière du 27 au 29 octobre 1972*, Lyon: Institut d'histoire de l'art, 1975.
- Vuilleumier-Laurens F.** 2000 – Vuilleumier-Laurens Florence. *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Etudes sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*. Genève: Droz, 2000.
- Winand J., Chantrin G.** 2022 – Jean Winand, Gaëlle Chantrin. *Les hiéroglyphes avant Champollion*. Expo. organisée par le Pôle muséal & culturel de l'Université et les musées de la Ville de Liège au Grand Curtius du 4 mars au 22 mai 2022. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2022.
- Winand, J.** 2022 – Jean Winand. *Les hiéroglyphes égyptiens*. Paris: PUF, 2022.
- Winand J.** 2014 – Jean Winand. *Décoder les hiéroglyphes de l'Antiquité tardive à l'expédition d'Égypte*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 2014.