

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR  
ANDRÉANE AUDY-TROTTIER

L'ESTHÉTIQUE DE L'*IMITATIO* : RÉÉCRITURES DE L'ÉPOPÉE ANTIQUE AU  
TOURNANT DES LUMIÈRES

DÉCEMBRE 2008

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## REMERCIEMENTS

Je désire remercier tout particulièrement ma famille, pour son soutien indéfectible au cours de mes études supérieures, ainsi que mon directeur de recherche, M. Marc André Bernier, qui, le premier, m'a transmis sa passion pour les études sur l'Ancien Régime et la recherche universitaire, de même que des bribes de son savoir. Je souhaite également souligner l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, sans lequel il m'aurait été infiniment plus difficile de m'impliquer complètement dans cette recherche.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	IV
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I      L'ESTHÉTIQUE DE L' <i>IMITATIO</i> ET LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES	
1.      L'importance de la culture antique à l'époque classique.....	8
2.      La Querelle des Anciens et des Modernes.....	16
CHAPITRE II      L'ESTHÉTIQUE DE L' <i>IMITATIO</i> CHEZ FÉNELON	
1.      La relation de modèle à copie chez Fénelon.....	41
2.      Un projet pédagogique moderne.....	56
CHAPITRE III      ESTHÉTIQUE DE L' <i>IMITATIO</i> ET ÉMULATION CHEZ MARIVAUX	
1.      Du baroque au style rocaille.....	77
2.      Imitation et travestissement burlesque.....	96
CONCLUSION.....	111
BIBLIOGRAPHIE.....	115

## INTRODUCTION

Alors que le temps présent, « inquiet », se montre de plus en plus en « quête de racines et d'identité », puisqu'il est à la fois « soucieux de mémoire et de généalogie<sup>1</sup> », l'écriture tend à se penser en fonction des souvenirs qui l'investissent et se transforment dans le présent du texte, ces souvenirs étant autant d'« *images agentes*<sup>2</sup> », ou images vives, contribuant à féconder l'invention littéraire. En ce sens, la mémoire, à la fois dans sa dimension rhétorique et culturelle, est donc redevenue aujourd'hui une préoccupation centrale, comme en témoignent les réflexions des écrivains, philosophes ou encore historiens autour des idées de variation (Kundera) ou encore de recyclage.

Ce questionnement autour de la mémoire comme catégorie historique venant nourrir l'*inventio* n'est toutefois pas l'apanage de notre époque. De fait, d'autres périodes de l'histoire ont également questionné le rapport des gens de lettres à l'*inventio* ainsi qu'à l'*imitatio*. Ainsi, à partir de la Renaissance,

[e]n conformité avec l'esthétique antique, la création littéraire, et en particulier l'écriture de poèmes héroïques, ne se conçoit que dans la référence aux œuvres d'illustres prédécesseurs, plus ou moins éloignés dans le temps. Pour écrire le poète joint l'« innutrition » à l'improvisation. [...] Entretien un rapport de filiation avec un ou plusieurs pères littéraires, il revendique l'héritage et se l'approprie pour le faire sien. Du pieux respect qui fige la création et débouche sur une pratique « singeresse » à la totale irrévérence, en passant par l'infidélité relative, toutes les attitudes sont possibles<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 128.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>3</sup> Frank Greiner, Jean-Claude Ternaux, *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du colloque international du centre de recherche sur la transmission des modèles littéraires et esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Paris, Honoré Champion, 2002, p. 10-11.

C'est précisément cet ensemble notionnel, où se côtoient des idées comme celles d'imitation des Anciens, d'innutrition et de filiation, d'originalité et de copie, qui forme le principal objet de la Querelle des Anciens et des Modernes, qui s'étend sur environ trente ans, c'est-à-dire de 1686 à 1715. D'une part, les partisans des Anciens y envisagent la question esthétique à partir de l'exemplarité mémorable des œuvres antiques. D'autre part, les Modernes introduisent une première forme de conscience théorisée du progrès. Les premiers feront de l'imitation des Anciens la principale source de l'invention poétique ; les seconds envisageront souvent l'imitation comme un jeu fondé sur la variation et des procédés de mise à distance du modèle. C'est dans ce contexte qu'émergent les deux œuvres sur lesquelles portera ce mémoire, puisqu'il s'agit de deux réécritures d'épopée antique, genre qui se caractérise par un style naïf ainsi que par l'importance accordée à l'héroïsme, conçu comme « [...] métaphore des grandes volontés<sup>4</sup> ».

Lorsque, de 1694 à 1696, Fénelon écrit *Les aventures de Télémaque*, il est alors précepteur des petits-fils de Louis XIV, les ducs de Bourgogne et d'Anjou. C'est pour eux qu'il écrit cette suite au quatrième livre de l'*Odyssée*, et en fait un roman éducatif dont les prémices sont puisées à même la fable et l'histoire, lesquelles ont comme fonction d'« [...] éclairer le présent par le passé par le relais de l'exemplaire<sup>5</sup> ». C'est ainsi que ce roman didactique s'inscrit dans un projet où l'instruction politique des jeunes princes va de pair avec l'amusement, puisqu'il s'agit de tirer de la fable antique des modèles capables de servir une pédagogie du sourire. Surtout, ce programme

---

<sup>4</sup> Hölderlin, cité dans Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 137.

pédagogique s'adosse, chez Fénelon, à une certaine idée de l'éloquence que développeront notamment ses *Dialogues sur l'éloquence*, alors qu'il observait :

Il est bon de remarquer cela en passant, pour comprendre combien les gens du dernier siècle se sont trompés. Il y avoit d'un côté des Savans à belles-lettres qui ne cherchoient que la pureté des Langues & les Livres poliment écrits ; ceux-là, sans principes solides de doctrine, avec leur politesse et leur érudition, ont été la plupart libertins. D'un autre côté, on voyoit des Scholastiques secs & épineux, qui proposoient la vérité d'une manière si désagréable et si peu sensible, qu'ils rebutoient presque tout le monde<sup>6</sup>.

Bref, en rejetant à la fois la sécheresse démonstrative et didactique de la prose scolastique et une légèreté mondaine, volontiers libertine et uniquement préoccupée du souci de plaire et de cultiver la pureté de la langue, l'invention romanesque se nourrit, chez Fénelon, de la conception cicéronienne des arts du discours, laquelle suppose toujours une alliance du *docere*, du *delectare* et du *movere*.

En revanche, lorsqu'en 1714 Marivaux écrit son *Télémaque travesti*, il réécrit *Les aventures de Télémaque*, œuvre où Fénelon reprenait lui-même à son compte des éléments de l'épopée homérique. En travestissant l'œuvre fénelonienne, voire en la parodiant à la faveur de divers procédés stylistiques, il en fait une réécriture burlesque mise au service d'une entreprise métatextuelle où l'on se joue des règles et du modèle pour mieux affirmer la supériorité des auteurs modernes sur les poètes antiques. Le début de sa carrière littéraire est, au reste, marqué par la publication de plusieurs romans parodiques tels *Les effets surprenants de la sympathie* (1713), ou encore *L'Iliade travestie en vers burlesques* (1717), reflet et témoignage, dans tous les cas, de sa sympathie à l'égard de la cause des Modernes et de son amitié pour eux.

---

<sup>5</sup> François Hartog, *op. cit.*, p. 49.

<sup>6</sup> François de Salignac de la Mothe Fénelon, « Dialogue second », *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier, avec une lettre à l'Académie française*, [s.l.], Théopile Barrois, 1787, p. 82-83.

En raison même de ces perspectives diverses qu'elles adoptent, ces deux œuvres déclinent surtout les diverses inflexions du rapport à l'imitation au tournant du siècle des Lumières. La première, *Les aventures de Télémaque*, participe d'une tradition issue de la Renaissance humaniste, fondée sur un sens de la traduction scrupuleuse et fidèle, mais la dépasse en accordant à l'auteur la liberté d'adapter la tradition pour mieux l'inscrire dans la modernité. Il fait ainsi procéder sa pratique de l'imitation d'un projet pédagogique où le souvenir antique vient servir une ambition moderne. En revanche, la seconde, le *Télémaque travesti*, est un roman parodique qui déplace la question de l'imitation sur le terrain du travestissement et du burlesque afin de mieux se rire de cette pratique.

Étudier ces deux figures où s'illustre tour à tour une entreprise de réécriture de l'épopée antique dans la pluralité de ses diverses inflexions, tantôt humaniste et pédagogique et tantôt burlesque, permet enfin d'interroger les problèmes esthétiques et moraux que pose la question de l'imitation et de l'invention littéraire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans toute leur complexité. Cette recherche se propose donc de mieux comprendre, à partir de l'étude des *Aventures de Télémaque* et du *Télémaque travesti*, la dynamique entre ce qui relève de l'imitation et ce qui relève de l'invention afin d'en dégager à la fois les principes, les manifestations et la signification.

L'étude de ces deux réécritures de l'épopée antique exige plus d'une méthode d'analyse. Il y a d'abord, la sociologie de la littérature, telle que théorisée par Pierre Bourdieu et Alain Viala, qui servira à contextualiser l'émergence de ces deux œuvres, de manière à prendre en considération les « [...] décalages entre les faits politiques,



militaires, économiques, et la littérature<sup>7</sup> », c'est-à-dire de montrer les liens qui se tissent entre ces différentes sphères de la vie sociale, au lieu de simplement faire une histoire politique ou événementielle. L'œuvre sera alors considérée comme une prise de position, reflétant celle de l'auteur, c'est-à-dire qu'elle sera analysée comme le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Cette approche permettra de surcroît de mieux rendre compte de la polémique, qui est au cœur de la Querelle des Anciens et des Modernes, autour d'un mode de production littéraire accepté par certains et rejeté par d'autres : l'imitation des Anciens.

À cette première approche doit se conjuguer une histoire des formes, option critique qu'a théorisée Christine Noille-Clauzade, dans *La rhétorique et l'étude des textes*, et qui prendra le relais afin de mieux analyser *Les aventures de Télémaque* et le *Télémaque travesti*. Noille-Clauzade propose ainsi une méthode d'analyse qui allie la poétique à la rhétorique afin d'étudier les œuvres littéraires à la fois sur leur versant poétique (qui comprend l'étude du genre littéraire, du niveau stylistique, du mode de narration, du sujet de la représentation et de la construction de l'histoire) ; ainsi que sur leur versant rhétorique, qui suppose une analyse de l'*ethos* du narrateur et des différents discours qui circulent dans l'œuvre, de même qu'une réflexion sur les problèmes moraux que posent la persuasion et le rapport entre la vraisemblance et la persuasion. Cette méthode encourage un questionnement sur le statut du texte par rapport à son genre, son usage et ses aspirations, sur les effets du texte sur le lecteur (purgation des passions, éducation ou pur divertissement), sur le rapport du texte à la vérité et sur son fonctionnement argumentatif.

---

<sup>7</sup> Alain Viala, « Pour une périodisation du champ littéraire », dans Clément Moisan, dir., *L'histoire littéraire : théories, méthodes, pratiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 95.

Cependant, ces deux méthodes ne permettent pas de rendre compte de tous les aspects des textes du corpus. Il faudra donc envisager de recourir à l'occasion à d'autres savoirs issus des sciences humaines, comme la sémiotique qui, dans ce qu'elle a de plus ouvert sur le monde, permet de réfléchir sur la situation d'énonciation particulière à chaque œuvre, et à l'impact de cette situation d'énonciation sur la réception littéraire de l'œuvre. Au demeurant, la théorie des genres littéraires me permettra d'aborder ces deux réécritures de l'épopée à travers les caractéristiques propres à chaque genre littéraire, qu'il s'agisse, d'une part, du roman pédagogique et, d'autre part, du roman burlesque.

Enfin, il m'importera d'emblée de mettre en contexte les deux œuvres sur lesquelles portera ce mémoire, en les ancrant dans le contexte général de la Querelle des Anciens et des Modernes. Un premier chapitre s'intéressera d'abord à la genèse du goût classique, pour ensuite revenir sur les moments forts de la première et de la deuxième Querelle des Anciens et des Modernes. Il s'agira de rappeler le point de vue de chaque parti ainsi que celui des deux auteurs étudiés, de manière à mieux comprendre un mode de production privilégié à l'âge classique: l'imitation. La réflexion autour de cette question tentera de mettre en évidence les principaux enjeux du débat qui sont à la fois politique, esthétique et anthropologique.

Le rapport entre imitation et invention dans *Les aventures de Télémaque* de Fénelon fera l'objet du second chapitre. Plus précisément, l'étude permettra de montrer à la fois la fidélité textuelle du *Télémaque* à l'*Odyssée* d'Homère par la réactualisation de l'antique, qui se manifeste dans le texte par le choix du sujet, les personnages et les portraits des dieux et des héros, et la modernité introduite dans l'œuvre sous la double influence du catholicisme post-tridentin et des Lumières naissantes. L'ambition de ce chapitre sera alors de montrer comment le souvenir de l'éloquence antique y fusionne

avec la sensibilité moderne de Fénelon, afin de mettre la littérature au service d'une éducation princière et, plus généralement, d'un projet pédagogique.

Le dernier chapitre de ce mémoire proposera une étude du *Télémaque travesti*, laquelle montrera la filiation de l'esthétique de Marivaux, volontiers décrite par la critique contemporaine comme néo-précieuse ou encore rococo, avec l'héritage baroque du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, l'étude analysera les procédés du travestissement burlesque, récemment mis en évidence par Jean Leclerc dans *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France, 1643 à 1661*<sup>8</sup>. Cette étude invitera à envisager les termes dans lesquels se formule un rapport critique aux Anciens et la remise en cause d'un mode privilégié de production : l'imitation de ces derniers, attitude générale qui participe de la position défendue par Marivaux dans la Querelle des Anciens et des Modernes. On examinera enfin le rapport entre travestissement et invention poétique, de manière à faire ressortir, d'une part, le lien entre imitation et émulation créatrice et, d'autre part, les effets de comique du travestissement, par une étude des moyens et de ce qu'il peut signifier, notamment en matière de critique sociale.

---

<sup>8</sup> Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France, 1643 à 1661*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2008, 362 p.

## CHAPITRE 1

### L'ESTHÉTIQUE DE L'*IMITATIO* ET LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

Avec les Anciens et les Modernes, on tient un couple qui a structuré en profondeur, et dans la longue durée, l'histoire de la culture occidentale dans son rapport au temps.

François Hartog, *Régimes d'historicité*

#### 1. L'importance de la culture antique à l'époque classique

##### 1.1 De la Pléiade au classicisme

Grâce aux nouvelles techniques d'imprimerie, qui favorisent la diffusion des textes païens grecs et latins, de même que ceux de l'Ancien Testament, traduit en langue grecque pratiquement dès la période hellénistique, les lettrés du XVI<sup>e</sup> siècle peuvent, pour la première fois en aussi grand nombre, entretenir un contact direct avec les lettres antiques. Ce retour aux sources du savoir occidental constitue les prémisses d'une

communauté de pensée, à la faveur d' « [...] un dialogue qui, dans son mouvement même, abolit l'intervalle des siècles pour mieux rendre à la vie les leçons de la mémoire<sup>1</sup> ». Dès lors, la culture des Anciens tient une place de plus en plus importante dans la vie des honnêtes gens de l'Europe moderne, puisqu'ils deviennent leurs modèles, tant du point de vue esthétique que philosophique, de même que leur principale source d'inspiration. En outre, ce dialogue entre Anciens et Modernes s'accompagne d'une utilisation pédagogique de la fable et de l'histoire, qui retrouve la dimension épistémologique qui était sienne durant l'Antiquité, comme en témoigne la célèbre formule de Cicéron « *historia magistra vitae*<sup>2</sup> », qui fait de l'histoire une « école de vie ».

La République des Lettres, cette « [...] communauté invisible qui transcende tous les états nationaux et qui double en quelque sorte la catholicité de l'Église romaine<sup>3</sup> », assistera à l'émergence d'un nouveau cercle de lettrés, les poètes de la Pléiade, lesquels se nourrissent des auteurs grecs et latins qu'ils peuvent désormais lire dans la langue d'origine. La découverte de ces textes entraîne une évolution majeure dans la conception même de l'œuvre et de l'artiste. Si, pendant tout le Moyen Âge, le concept du don servait de socle à la figure de l'artiste inspiré, les poètes de la Pléiade insistent davantage sur l'art, conçu comme une technique précise et codifiée visant la beauté absolue, universelle et intemporelle. Dès lors, pour atteindre le beau, ces poètes peuvent

---

<sup>1</sup> Thierry Belleguic et Marc André Bernier, « Le siècle des Lumières et la communauté des Anciens : rhétorique, histoire et esthétique », dans Marc André Bernier, dir., *Parallèle des Anciens et des Modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, [Québec], Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, p. 1.

<sup>2</sup> Cicéron, *Dialogues de l'orateur*, livre II, *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 1, M. Nisard, éd., Paris, Firmin-Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1875, p. 226, dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 21 septembre 2008).

<sup>3</sup> Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 41.

s'appuyer sur un corps de doctrine plutôt que sur leur seul talent, et s'efforcent d'établir des règles à partir de la lecture des œuvres antiques, lesquelles ont atteint, selon eux, un degré de perfection jamais égalé depuis. C'est là, du reste, ce que la critique du XX<sup>e</sup> siècle n'a jamais manqué de rappeler :

Avant d'écrire, avant de créer, ils veulent apprendre. Ils ont vu que d'admirables poètes avaient jadis existé, dont l'œuvre leur apparaît infiniment supérieure à celle de leurs contemporains les plus glorieux ; ils estiment que pour atteindre à leur niveau et rompre avec un passé et un présent qu'ils méprisent, il faut prendre modèle sur eux, percer à jour leurs procédés et dégager de leur œuvre certains principes<sup>4</sup>.

Ainsi, aux genres que cultive le Moyen Âge, comme la chanson de geste, les virelais, les rondeaux et les ballades, succèdent les petits et grands genres pratiqués par l'Antiquité, tels l'épigramme, l'éloge, l'ode, l'épître, le sonnet, l'épigramme, l'épigramme, l'épigramme, l'épigramme, la tragédie et la comédie. Qui plus est, ces genres antiques doivent être traités à la manière antique, c'est-à-dire avec toute la recherche de perfection esthétique et de grandeur qui accompagnait l'écriture des Anciens. En outre, il semble que les poètes de la Pléiade, ainsi que leurs successeurs immédiats, aient d'abord tranché en faveur de la langue latine, seule langue qu'ils estimaient apte à s'élever au-dessus du commun et du vulgaire. Encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, la langue française demeure, aux yeux de certains, impropre à la poésie, car « [...] il n'est pas possible d'y faire passer la force, l'harmonie, la noblesse et la majesté des expressions d'Homère, ni de conserver l'âme qui est répandue dans sa poésie et qui fait de tout son poème comme un corps vivant et animé<sup>5</sup> ».

---

<sup>4</sup> Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France de la pléiade au surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 4.

<sup>5</sup> Anne Dacier, « Des causes de la corruption du goût » [1714], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.*, p. 506.

Peu à peu toutefois, alors que le latin demeure la langue de transmission du savoir, se restaure la confiance perdue en la langue française et naît une volonté de constituer une littérature nationale française, reflétant davantage l'ambition retrouvée des Modernes à la grandeur. Cette ambition, que feront bientôt leur les écrivains classiques, se doublera de l'admiration qu'ils vouent au genre de l'épopée, si bien représenté par l'*Illiade*, l'*Odyssée* ou encore l'*Énéide*, et ces derniers s'efforceront, dès lors, de donner à la France une épopée nationale. « De même que les poètes n'ont cessé, de Ronsard à Voltaire, d'essayer de doter la France d'une épopée comparable aux chefs-d'œuvre antiques, de même les théoriciens ont tenté sans repos d'en préciser les règles<sup>6</sup> ». De fait, le champ des belles-lettres verra se profiler timidement, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, une poésie héroïque et chrétienne d'expression française, que l'on songe, par exemple, à *La Pucelle* de Chapelain, publiée en 1656, ou au *Clovis* de Desmarets qui paraît en 1657. Dans un même temps, la théorie du poème épique se développera, à la faveur, notamment, des travaux des doctes classiques, comme le père Le Bossu, qui rédigea un *Traité du poème épique* (1675).

Si la langue française tend bientôt à supplanter la langue latine, c'est également en raison du rejet d'une certaine érudition inhérente aux travaux des humanistes de la Renaissance et que l'honnêteté mondaine des classiques assimilera volontiers à du pédantisme. La littérature, au XVII<sup>e</sup> siècle, s'adresse désormais à un public d'honnêtes gens, et envahit progressivement l'espace mondain. Toutefois, les idéaux de grandeur et de perfection artistique qui animent l'écriture ne s'estompent pas, et l'esthétique de l'*imitatio* est conçue comme le moyen le plus sûr d'atteindre la perfection des grands modèles légués par l'Antiquité. À la manière des nouveaux édifices romains, qui

---

<sup>6</sup> Philippe Van Tieghem, *op. cit.*, p. 52.

« [...] étaient souvent construits avec des fragments de monuments antiques, la poésie de la Renaissance incorporait des bribes, mais plus souvent des parties considérables de modèles anciens<sup>7</sup> ». Cette même esthétique, qui tire son origine de l'ambition de la Pléiade, demeure solidement ancrée dans la doctrine classique.

## 1.2 L'élaboration du goût classique

Cette approche de la création est d'abord, semble-t-il, la conséquence naturelle d'un sentiment d'admiration spontanée des poètes de la Renaissance envers les textes de leurs devanciers qu'ils redécouvrent :

Les Anciens ; les chers Anciens : admirables modèles. Quand ils s'étaient mêlés d'écrire, toujours ils avaient produit de nobles œuvres ; philosophes, ils avaient donné au monde une morale que le Christianisme n'avait eu qu'à compléter ; dans l'action, ils s'étaient comportés en héros ; non point fabuleux, comme les Roland et les Amadis : mais vrais. De sorte que pour écrire, pour penser et pour vivre, il n'y avait guère qu'à les imiter<sup>8</sup>.

Ces derniers voulurent toutefois justifier l'*imitatio* en arguant, d'une part, que les Anciens doivent être imités, puisqu'ils ont été unanimement admirés à travers les âges par des lecteurs fort divers. D'autre part, ils légitimèrent cette esthétique en invoquant le but premier de l'art, qui est d'imiter la nature, quoique celle-ci ne soit pas directement imitable, puisqu'elle ne peut offrir de modèles parfaits et équilibrés, caractéristiques premières du beau tel que le conçoit l'esthéticien classique. Les poètes doivent donc opérer un choix dans ce qu'ils voient de la nature, pour ne conserver que ce qu'il y a en elle de plus admirable, et d'en dégager l'essence, afin de toucher le cœur et l'esprit. C'est donc dire qu'ils doivent s'inspirer d'une nature quelque peu idéalisée, même dans

<sup>7</sup> Marc Bizier, *La poésie au miroir : imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 8.

<sup>8</sup> Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, p. 37.



ce qu'elle peut avoir de terrible. Comme les Anciens ont déjà effectué le choix de ce qui doit être représenté dans la nature, il ne reste plus aux poètes de l'époque classique qu'à imiter ces derniers afin d'imiter, à travers eux, la nature elle-même. Mais qu'ils prennent « [...] pour modèle la nature ou les Anciens [...] l'imitation n'est ni duplication ni répétition. Il est admis que l'œuvre ne se conçoit pas sans un art de la variation où se donne à admirer l'intervention de l'écrivain dans la reprise concertée de son modèle<sup>9</sup> ». L'écriture unit ici ce qui sera plus tard vivement critiqué, c'est-à-dire l'alliance entre imitation et invention. Au lieu d'être considérées comme deux approches de la création diamétralement opposées, l'une vient revitaliser l'autre, à la faveur du contact avec ce que les auteurs de cette époque considéraient comme la perfection littéraire.

Cette conception de la création littéraire, qui s'appuie sur l'imitation de prédécesseurs, n'est pas une invention de la Renaissance. Là encore, les poètes humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle fondent leur théorie de l'*imitatio* sur l'exemple des Anciens eux-mêmes, cette fois-ci dans l'intention de la justifier, en montrant comment Cicéron a « [...] d'abord choisi un grand orateur ou poète latin et s'est efforcé d'apprendre et d'assimiler son art en l'imitant<sup>10</sup> ». De cette façon, les poètes de la Pléiade ont l'impression de suivre l'exemple de leurs plus illustres prédécesseurs, lesquels ont réussi à atteindre le beau absolu grâce à cette même pratique littéraire.

À l'inverse de la conception moderne de la création, qui exige une approche originale du sujet abordé, l'esthétique de l'imitation, telle que la concevaient les écrivains de l'Ancien Régime, du moins jusqu'à la Querelle des Anciens et des Modernes, invite à considérer le modèle comme un point de départ. Celui-ci est alors

---

<sup>9</sup> Jean Lafond, « La notion de modèle », dans C. Balavoine, J. Lafond et P. Laurens, dir., *Le modèle à la Renaissance*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, p. 10.

<sup>10</sup> Marc Bizier, *op. cit.*, p. 16.

« [...] une incitation à l'œuvre, qui est dépassée par l'intervention de l'artiste. Intervention multiple, puisqu'elle exige sélection, organisation et habileté manuelle, mises au service de ce qui n'est jamais totalement donné dans le modèle, la beauté<sup>11</sup> ». L'auteur qui se forme aux lettres antiques doit avant tout s'assurer de n'imiter de son modèle que les passages les plus représentatifs de la perfection de la nature, tout en s'assurant de ne point choquer le goût de son temps et de respecter son propre talent, c'est-à-dire de choisir des modèles dont le style convienne « [...] à l'œuvre entreprise ou au tempérament de celui qui entend s'en inspirer », car il s'agit surtout « [...] de s'appropriier le modèle, et, comme le pensait déjà Quintilien, d'entrer en émulation et de rivaliser avec lui<sup>12</sup> ».

Si, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'imitation des Anciens fournit le sujet de l'œuvre littéraire, les règles qui forment l'art, cette technique encadrant toute création, donnent la forme de celle-ci. Cette solide doctrine, qui comprend, au théâtre, la fameuse règle des trois unités (unité de temps, unité de lieu, unité d'action), ainsi que les critères de la vraisemblance et de la bienséance, provient, pour l'essentiel, de la *Poétique* d'Aristote, redécouverte au XVI<sup>e</sup> siècle, puisque le Moyen Âge ne la connaissait qu'indirectement, c'est-à-dire uniquement à travers des traductions plus ou moins exactes. Jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'influence du célèbre penseur grec est considérable et se fait sentir dans l'élaboration du goût classique. Non seulement la *Poétique* d'Aristote est à la base des règles du classicisme, mais, qui plus est, elle légitime l'activité même de l'écriture. En effet, Aristote évoque deux causes naturelles à l'art poétique, écrit-il,

---

<sup>11</sup> Jean Lafond, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

[...] Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes [...] ils commencent à apprendre à travers l'imitation, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité [...] Une autre raison est qu'apprendre est un grand plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement aussi pour les autres hommes [...] On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose [...] <sup>13</sup>.

Ce passage de la *Poétique* révèle quelles seront, pour le XVII<sup>e</sup> siècle, les deux justifications majeures de l'écriture, auxquelles s'ajoutent les fonctions qui s'y rattachent. D'une part, la littérature, surtout dans les genres sérieux et tragiques, doit prétendre à la *catharsis*, c'est-à-dire qu'elle doit fonctionner, comme les fables platoniciennes, de manière à susciter la purgation des passions. D'autre part, elle a le dessein d'instruire le lecteur sur un sujet, qui aborde le plus souvent des sujets propres à la formation morale. Cet extrait met également en lumière un principe cher aux Anciens, qui plaident en faveur d'une littérature capable de concilier l'agrément et l'utilité. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le rapport aux Anciens, que ce soit Homère, Horace ou Aristote, pour ne nommer que ceux-là, est donc « [...] tantôt critère de la vraisemblance poétique et tantôt objet d'une projection dans l'ordre épique ou romanesque, tantôt norme du jugement de goût et tantôt fondement du principe rhétorique de l'*imitatio* <sup>14</sup> ». Autrement dit, les écrivains classiques valident leur pratique littéraire en l'inscrivant dans la continuité des textes antiques et jugent de la valeur de leurs œuvres en regard de ces mêmes textes.

Ce rapport privilégié que les hommes de lettres modernes cultivent envers leurs devanciers n'est pourtant pas l'apanage de la Renaissance et de l'époque classique. Même au siècle des Lumières, la fréquentation des Anciens reste à la base de la culture

<sup>13</sup> Aristote, *Poétique*, Michel Magnien, éd., Paris, Livre de poche, 1990, p. 88-89.

<sup>14</sup> Thierry Belleguic et Marc André Bernier, *op. cit.*, p. 3.

générale. La connaissance de la fable, entre autres, est une discipline obligée dans l'éducation d'un honnête homme. C'est même une condition de la lisibilité du monde culturel en entier, puisqu'il

[...] faut connaître la fable pour comprendre les œuvres proposées par la culture ancienne et récente ; et, parce qu'on a appris la fable, et que le modèle antique reste vivant, les œuvres nouvelles que l'on composera recourront à la fable soit pour leur emprunter leur sujet lui-même, soit pour n'en retenir que des accessoires ornementaux, figures, emblèmes, locutions<sup>15</sup>.

Il s'instaure ainsi une corrélation entre la culture ancienne, qu'il faut savoir décoder afin d'être en mesure d'apprécier un opéra, par exemple, et ce savoir, qui continue de nourrir l'invention poétique. Ce phénomène persiste durant encore tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, par-delà la Querelle des Anciens et des Modernes, qui remettra toutefois en question la capacité des lettres antiques à féconder la littérature moderne.

## **2. La Querelle des Anciens et des Modernes**

### **2.1 Causes et manifestations**

Alors que la Querelle des Anciens et des Modernes italienne tente de préserver la liberté de l'esprit, au moyen de l'activité littéraire et savante, et que les principaux acteurs se sentent, à l'évidence, plus enracinés dans la République des Lettres que dans un État particulier, la Querelle française, au contraire, montre des hommes de lettres dont les yeux sont tournés vers le roi, rivalisant afin d'obtenir sa reconnaissance quant à

---

<sup>15</sup> Jean Starobinski, *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 233-234.

la meilleure méthode de le louer. Si elle est d'essence d'abord littéraire, puisque les deux partis sont « [d]ivisés sur l'autorité et la fécondité à reconnaître, ou non, aux modèles littéraires antiques [...] »<sup>16</sup>, la Querelle des Anciens et des Modernes française se déploie sur bien d'autres domaines. Le débat concerne, outre les lettres, les langues, les différentes formes de capital, le sentiment de la beauté, la spiritualité, et même les différents régimes d'historicité.

Au cœur de cette querelle littéraire, qui divise le champ littéraire français durant presque trente ans, la question de l'imitation des Anciens demeure cruciale. Faut-il imiter ou non les Anciens ? Si oui, faut-il tout imiter d'eux ou seulement ce qui fait l'unanimité au sein de la République des Lettres ? Et dans quelle mesure peut-on considérer comme original un texte qui en imite un autre ? À titre d'exemple, la préface du *Clovis* de Desmarets rappelle l'importance de la question pour les poéticiens du XVII<sup>e</sup> siècle, et tente d'inclure le lecteur dans la polémique, afin que ce dernier devienne à son tour juge « [...] du plus grand différend qui soit maintenant au Monde, & qui sera jamais puisqu'il s'agit de juger la Grèce, Rome & la France, & les Siècles passés, & le présent ; & de juger encore si les François doivent ceder pour jamais la gloire du Langage & du Génie aux Grecs et aux Latins<sup>17</sup> ». Avec la publication des épopées nationales et françaises, comme *Clovis*, la question particulière du merveilleux devient, de surcroît, problématique, puisque certains auteurs estiment que le merveilleux païen de l'Antiquité ne convient absolument plus au genre de l'épopée qu'ils souhaitent désormais mettre de l'avant. Cette querelle du merveilleux, qui annonce la Querelle des Anciens et des Modernes, remue les esprits dès les années 1620 et exemplifie à

---

<sup>16</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 26.

<sup>17</sup> Jean Desmarets, cité dans Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, vol. I, p. 359.

merveille ce qui, dans la question de l'imitation, préoccupe les hommes de lettres français du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans l'écriture de l'*Iliade* et l'*Odyssee*, explique l'abbé Du Bos, Homère « [...] a dû y jeter le merveilleux compatible avec la vraisemblance, suivant la religion de son temps<sup>18</sup> ». Les Modernes aspirent donc à en faire autant. Au fond de leurs revendications, il y a la nécessité « [...] d'accorder la littérature à l'esprit du siècle où elle s'épanouissait ; il leur semblait paradoxal et presque monstrueux, qu'un siècle si parfaitement chrétien dût n'avoir qu'une poésie étrangère à ses plus intimes préoccupations<sup>19</sup> ». Par conséquent, ceux-ci proposent de remplacer ce merveilleux païen, qui ne correspond plus avec ce dont ils traitent, par un merveilleux chrétien, lequel serait tout à fait, à leur avis, apte à soutenir l'argument de leurs épopées. Pour sa part, Boileau s'oppose à l'intégration du merveilleux chrétien dans l'écriture, puisque d'un côté, pense-t-il, l'art vient corrompre la religion, et il ne souhaite pas « du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonge » et, d'un autre côté, la religion vient dénaturer l'art, puisque « [...] souvent avec Dieu balance la victoire<sup>20</sup> ». Il prêche même, dans son *Art poétique*, en faveur de l'usage du merveilleux païen, car

[I]à, pour nous enchanter, tout est mis en usage ; / Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage ; / Chaque vertu devient une divinité : Minerve est la Prudence, et Vénus la Beauté [...] C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache, / Sans tout ces ornements le vers tombe en langueur, / La poésie est morte ou rampe sans vigueur, / Le poète n'est plus qu'un orateur timide, / Qu'un froid historien d'une fable insipide<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Jean-Baptiste Du Bos, « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture » [1719], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 700-701.

<sup>19</sup> Philippe Van Tieguem, op. cit., p. 70.

<sup>20</sup> Nicolas Boileau, *L'art poétique de Boileau présenté par Henri Bénac* [1674], Paris, Hachette, 1959, p. 55.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

Ainsi, le merveilleux chrétien est critiqué par Boileau, car en réunissant l'art et la religion, il ne peut que corrompre la nature même de l'un et l'autre. Par ailleurs, l'idée même d'un merveilleux chrétien est aporétique pour lui, puisque le merveilleux est d'emblée associé à l'illusion et à l'erreur, puisqu'il repose sur la fiction. Cependant, il n'est pas envisageable, pour Boileau, de renoncer au merveilleux sans renoncer, dans un même temps, à plaire au lecteur et à le séduire. Cette querelle du merveilleux n'est, toutefois, que l'une des facettes du rapport à l'imitation des Anciens à l'époque classique.

D'une part, les Anciens conçoivent toujours l'*imitatio* suivant l'allégorie de Montaigne, qui compare le travail de l'imitateur au travail des abeilles. Celles-ci « [...] pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur : ce n'est plus thym ni marjolaine ; ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien [...]»<sup>22</sup> ». Dans ce contexte, l'imitation devient synonyme d'innutrition ; c'est « [...] une greffe fécondante, et non [...] un vulgaire placage ou un plagiat tout superficiel [...]»<sup>23</sup> ». D'autre part, les Modernes n'y verront qu'un procédé qui contraint et jugule l'invention et c'est pourquoi leurs adversaires les comparent à l'araignée de Jonathan Swift<sup>24</sup>, qui tire son fil de ses propres entrailles, sans rien devoir à ses devanciers, au contraire de l'abeille. De plus, pour les Modernes, le rejet de l'*imitatio* participe de cette même volonté de refléter la société qui lui est contemporaine que celle qui faisait dire à Aper, dans le *Dialogues des orateurs* de Tacite, en l'an 81, que le « [...] caractère de chaque époque et le goût différent des

<sup>22</sup> Michel de Montaigne, cité dans Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 11.

<sup>23</sup> Alain Génétiot, *Le classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige Manuels », 2005, p. 229.

<sup>24</sup> Jonathan Swift, « Bataille entre les livres anciens et modernes » [1697], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.*, p. 423.

auditeurs doivent entraîner aussi un changement dans les formes et les aspects du discours<sup>25</sup> ». Les belles-lettres, tout comme l'éloquence, doivent se faire l'image du goût et des préoccupations de leur temps.

Au cours de cette longue querelle littéraire, deux moments déterminants se démarquent. Le premier s'organise autour du poème de Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, lu par l'abbé Lavau, le 27 janvier 1687, à l'Académie française, institution encore largement dominée par les tenants des Anciens. Considéré comme une provocation, son éloge de Louis XIV, qui tout en louant le XVII<sup>e</sup> siècle, remet en question la fonction de modèle que conservait l'Antiquité depuis la Renaissance, déclenche une réplique immédiate du précepteur du compte de Toulouse, le baron de Longepierre, qui publia un *Discours sur les Anciens*, lequel, à son tour, entraîna la rédaction des *Parallèles des Anciens et des Modernes*, que Perrault publia de 1688 à 1697. Malgré tous les efforts de Perrault et de Fontenelle pour faire entendre la cause des Modernes auprès du roi, ce sont les Anciens qui, à partir de 1677, recueillent les faveurs de Versailles et obtiennent des postes clés, comme précepteurs des enfants de la famille royale, ainsi que les sièges vacants à l'Académie française.

L'autre moment phare de la Querelle survient au seuil du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que le foyer principal de la polémique se déplace pour prendre Homère comme sujet premier. Ce dernier, depuis l'époque hellénistique, passe « [...] non seulement pour le père et le plus grand des poètes, mais aussi, et justement à cause de cela pour le plus profond des savants, l'encyclopédiste de l'homme et de la Nature<sup>26</sup> ». Or, les Modernes critiquent l'enthousiasme des Anciens, lesquels portent aux nues le poète antique et en

---

<sup>25</sup> Tacite, *Dialogue des orateurs*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 44.

<sup>26</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 205.



font la source inégalable de tout sublime. Au contraire, ils prôneront une émulation fondée « [...] sur l'idée que nos prédécesseurs ne sont pas parfaits, mais perfectibles, et qu'on a le droit d'améliorer leurs œuvres<sup>27</sup> ». En effet, pour eux, toute la littérature latine en serait restée à son point de départ si personne n'avait osé aller plus loin que son devancier. Quant à eux, les Modernes se flattent d'être assez éclairés pour débusquer les imperfections des poètes de l'Antiquité et d'être assez magnanimes pour les excuser partiellement en détournant la source de ces fautes du poète vers l'époque à laquelle il a vécu. Lorsqu'il critique Homère, par exemple, Houdar de La Motte nuance son propos en admettant que, si « [...] l'absurdité du paganisme, la grossièreté de son siècle, et le défaut de philosophie, lui avait fait faire bien des fautes, [...] [c]es fautes sont celles de son temps, et non pas les siennes<sup>28</sup> ». Ici, l'histoire, c'est-à-dire une conscience historique qu'accompagne le souci d'établissement des faits, s'institue progressivement comme une dimension de la critique et permet de poser un jugement sur les œuvres en fonction des siècles qui les ont suscitées.

Cet épisode de la Querelle contient, en outre, une discussion autour de la traduction, qui tire son origine d'une adaptation de l'*Illiade* que madame Dacier publie en 1711. Cette grande érudite entend faire paraître ce qu'elle considère être la meilleure traduction de l'*Illiade*, à savoir une traduction quasiment littérale, alors que « [...] l'art des "Belles infidèles" prétend à une re-création totale de l'auteur traduit [...]»<sup>29</sup> et, à ce titre, exige une certaine accommodation du texte original au goût de son époque. Trois ans plus tard, Houdar de La Motte fait paraître sa propre version de l'*Illiade*, une

<sup>27</sup> Marc Bizier, *op. cit.*, p. 21.

<sup>28</sup> Antoine Houdar de La Mothe, « Lettres sur Homère et sur les Anciens » [1713-1714], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 492.

<sup>29</sup> Emmanuel Bury, « Bien écrire ou bien traduire : Pierre-Daniel Huet théoricien de la traduction », dans Suzanne Guellouz, dir., *La traduction au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures classiques », 1991, p. 253.

adaptation qu'il veut, au contraire de celle de madame Dacier, conforme au bon goût moderne et, du coup, fidèle aux principes de la traduction proposés par Cicéron dans *De Finibus* où « [...] le changement de langue ouvre aussi des possibilités d'adaptation culturelle et même d'innovation personnelle<sup>30</sup> ». Suivant cet esprit, il écrit dans une lettre à Fénelon : « [...] je n'ai pas cru qu'une traduction fidèle de l'*Illiade* pût être agréable en français. J'ai trouvé partout, du moins par rapport à notre temps, de grands défauts joints à de grandes beautés ; ainsi je m'en suis tenu à une imitation très libre [...]»<sup>31</sup> ». Madame Dacier répond, en février 1715, à cette épopée par un essai, *Des causes de la corruption du goût*, lequel entraîne une réplique de La Motte, qui publie à son tour ses *Réflexions sur la critique*.

En déclenchant une avalanche de publications sur l'autorité et la fécondité à reconnaître ou non aux modèles antiques, la Querelle des Anciens et des Modernes devient, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et à l'aube du XVIII<sup>e</sup>, le « [...] principe intime de la vitalité inventive de la République européenne des Lettres [...]»<sup>32</sup> ». Les textes fusent de part et d'autre pendant plus d'une vingtaine d'années, afin de déterminer lequel des deux partis peut se targuer d'avoir la vision la plus juste de l'activité de création et de l'importance des modèles en art.

---

<sup>30</sup> Marc Bizier, *op. cit.*, p. 17.

<sup>31</sup> Antoine Houdar de La Mothe, *op. cit.*, p. 475.

<sup>32</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 8.

## 2.2 Les partisans des Anciens

Pour les tenants des Anciens, c'est-à-dire Huet, Boileau, La Fontaine, Racine et La Bruyère, pour ne nommer que ceux-là, les lettres antiques représentent tout ce qui subsiste de la pureté et de la simplicité des premiers âges. La simplicité des mœurs antiques, qui transparaît dans les épopées ou encore la poésie d'Homère et de Virgile, devient, pour les humanistes de la Renaissance et de l'époque classique, un état exemplaire et digne d'admiration qui rappelle l'Ancien Testament. Pour Fénelon, notamment, la poésie des Anciens est doublement admirable puisque, d'une part, elle reflète l'innocence du monde originel et, d'autre part, elle agit positivement sur les mœurs des hommes. De fait, Fénelon considère que c'est la poésie qui

[...] a donné au monde les premières lois : c'est elle qui a adouci les hommes farouches et sauvages, qui les a rassemblés des forêts où ils étaient épars et errants, qui les a policés, qui a réglé les mœurs, qui a formé les familles et les nations, qui a fait sentir les douceurs de la société, qui a rappelé l'usage de la raison, cultivé la vertu et inventé les beaux-arts ; c'est elle qui a élevé les courages pour la guerre, et qui les a modérés pour la paix<sup>33</sup>.

Pour l'Ancien Régime tout comme pour Fénelon, « [...] il importe surtout de retenir que la référence aux Anciens allait de pair avec un idéal de simplicité et d'intégrité, et donc avec une critique latente contre la politique culturelle et le faste ostentatoire de la monarchie<sup>34</sup> ». Au luxe, à la mollesse, à l'inégalité et à la corruption qui caractérisent la société de cour sous Louis XIV, s'oppose, dans l'esprit des partisans de l'Antiquité, la société juste et équitable d'Athènes, telle que la décrit La Bruyère :

<sup>33</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Lettre à l'Académie* [1716], 7<sup>e</sup> éd. revue, Albert Cahen, éd., [Paris], Librairie Hachette et Cie, 1918, p. 53.

<sup>34</sup> Jochen Schlobach, « Anciens et Modernes (Querelle) », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 87.

Athènes était libre, c'était le centre d'une république, ses citoyens étaient égaux, ils ne rougissaient point l'un de l'autre. [...] il y avait dans ces mœurs quelque chose de simple et de populaire et qui ressemblent peu aux nôtres, je l'avoue ; mais cependant quels gens en général que les Athéniens, et quelle ville qu'Athènes ! Quelles lois ! Quelle police ! Quelles valeurs ! Quelle discipline ! Quelle perfection dans tous les arts<sup>35</sup> !

L'enthousiasme de La Bruyère est alors partagé par tous ceux qui constituent le parti des Anciens, et s'explique, en partie, par la comparaison qu'ils établissent entre la grandeur d'âme des Anciens et la servilité politique des Modernes, qui menace la liberté des lettres. Pour Racine et Boileau, en particulier, l'autonomie de la littérature représente l'un des enjeux les plus vitaux de la Querelle des Anciens et des Modernes. Selon eux, rompre avec l'Antiquité, « [...] avec ses auteurs, avec sa *Fable*, ce serait pour les lettres françaises se soumettre sans défense et sans recul possible à un carcan dévot. Mais ce serait aussi sacrifier toute la marge d'ironie et d'allégorie qui la dispense de devenir l'instrument servile de la modernité d'État<sup>36</sup> ». Par conséquent, les panégyriques des Modernes, comme *Le Siècle de Louis le Grand* de Perrault, sont perçus comme de viles tentatives de flatterie, écrits dans l'espoir d'obtenir des charges importantes, comme des postes de précepteur ou encore des pensions du roi.

Pour les humanistes, l'exemplarité des Anciens procède de la conviction que les lettres antiques ont atteint une perfection que les Temps modernes doivent s'efforcer d'égaliser. Il n'est pas question ici de surpasser les modèles ; parvenir à s'en approcher représente déjà un défi, et ne concrétise que par l'imitation, comme l'évoque Boileau dans une lettre à Charles Perrault :

Quel est donc le motif qui vous a tant fait crier contre les anciens ? Est-ce la peur qu'on ne se gâtât en les imitant ? Mais pouvez-vous nier que ce ne soit au contraire à cette imitation-là même que nos plus grands poètes sont redevables du succès de leurs écrits ?

<sup>35</sup> Jean de La Bruyère, *Discours sur Théophraste*, cité dans Jochen Schlobach, *ibid.*, p. 88.

<sup>36</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 140.

Pouvez-vous nier que ce ne soit dans Tite-Live, dans Dion Cassius, dans Plutarque, dans Lucain, et dans Sénèque, que M. de Corneille a pris ses plus beaux traits, a puisé ses grandes idées [...] <sup>37</sup> ?

Ce désir, qui habite les poètes des Temps modernes, de retrouver la perfection des lettres antiques se fonde également sur une conception cyclique du temps, « [...] modèle d'évolution de l'histoire selon lequel une culture ou un état s'élève de débuts primitifs à un apogée pour ensuite redescendre vers une fin nécessaire, le retour à la barbarie <sup>38</sup> ». Suivant cet esprit, l'Antiquité, qui incarne une période d'apothéose de la culture, de la philosophie et des sciences, sombre dans l'abîme du Moyen Âge, épisode obscur sur le plan des lettres et du savoir. Suivant ce schéma, l'Antiquité est abordée de façon positive par les humanistes de la Renaissance, puisque c'est en la redécouvrant et en réhabilitant son génie qu'ils sont parvenus à retrouver leur bon goût et leur sens du discernement rationnel et critique. C'est de cette observation que provient leur assurance d'atteindre la gloire à leur tour, en imitant leurs illustres devanciers.

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les écrivains estiment qu'ils se trouvent toujours dans une phase ascendante du cycle et que, par conséquent, ils ont encore la possibilité d'atteindre un nouveau sommet dans la littérature, les arts et le savoir. Toujours selon ce schéma, en revanche, ils conservent la certitude qu'une décadence prochaine suivra inexorablement ce nouvel apogée. C'est ainsi qu'ils préparent « [...] la thèse de la décadence au XVIII<sup>e</sup> siècle, selon laquelle le classicisme français avec ses productions artistiques inégalables deviendra, à côté de l'Antiquité, un modèle pour l'esthétique

---

<sup>37</sup> Nicolas Boileau, « Lettre de Boileau Despréaux à Charles Perrault, sur les Anciens et les Modernes », *Œuvres de Boileau Despréaux*, t. 2, Paris, Chez Treuttel et Würtz, 1832, p. 352, dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 4 décembre 2008).

<sup>38</sup> Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18<sup>e</sup> siècle », dans Theodore Besterman, dir., *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, « Transactions of the fourth international congress on the Enlightenment V », vol. clv, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor institution, 1976, p. 1973.

normative d'imitation<sup>39</sup> ». En déclarant que l'idéal à atteindre, dans les arts comme dans les lettres, est la perfection et la beauté de la littérature antique, et en cautionnant le principe de l'*imitatio*, les partisans des Anciens conçoivent la beauté comme ce qui est définissable par des règles et des normes. Le beau absolu existe, dans la mesure où il a déjà été atteint par les Anciens. Pour Boileau, entre autres, « [l]a source et les critères du jugement moral et esthétique ne peuvent pas se situer dans la pure et simple contemporanéité, fût-elle celle de l'état absolu [...] »<sup>40</sup>, elle doit au contraire s'inscrire dans la mémoire littéraire, c'est-à-dire à la faveur d'une comparaison avec des chefs-d'œuvre consacrés par une admiration constamment renouvelée à travers les époques. Sans cette idée de la beauté comme phénomène transcendant toutes les époques et les civilisations, il y aurait un « [...] effacement de la conscience littéraire, dont les racines, les modèles et les critères remontent à l'Antiquité pré-moderne et pré-chrétienne<sup>41</sup> ». L'esthétique de l'*imitatio* s'incarne donc, pour eux, dans un « [...] art de mémoire, qui repose sur des lieux communs où la mimésis, la représentation du réel, est médiatisée par l'imitation des modèles artistiques<sup>42</sup> ».

### 2.3 Fénelon, entre Anciens et Modernes

Malgré son profond attachement pour la culture hellénistique et romaine, Fénelon ne peut être aisément rattaché au seul parti des Anciens, car ses écrits révèlent un espoir de voir les hommes de lettres de son époque surpasser ceux de l'Antiquité. De fait, il

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 1975.

<sup>40</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 131.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>42</sup> Alain Génétiot, *op. cit.*, p. 228.

avoue, dans une lettre à Houdar de La Motte, qu'il aimerait « [...] mieux [le] voir un nouvel Homère que la postérité traduirait, que de [le] voir le traducteur d'Homère même<sup>43</sup> ». D'ailleurs, il souhaite que les Modernes arrivent à éclipser les Anciens ; mais, ajoute-il, si ces derniers réussissent à le faire, c'est aux Anciens eux-mêmes qu'ils le devront, puisque ceux-ci ont été les premiers et qu'à ce titre, ils ont le mérite d'avoir montré la voie à suivre. Du reste, le rapport du précepteur des Enfants de France aux Anciens se fonde sur l'exemple même des Anciens, lesquels n'hésitaient pas à entrer en émulation et à rivaliser avec leurs propres modèles. Ce faisant, Fénelon souligne le statut dynamique de la norme, puisque l'artiste doit viser le dépassement du modèle et s'inscrit, par le fait même, dans une conception classique de l'*imitatio*.

S'il avoue être favorable à l'ambition des Modernes et qu'il souligne, de plus, la nécessité de les y encourager, Fénelon les met également en garde contre l'abandon de lecture des Anciens, car, dit-il, « [l]'émulation peut produire d'heureux efforts, pourvu qu'on n'aille point jusqu'à mépriser le goût des Anciens sur l'imitation de la simple nature, sur l'observation inviolable des divers caractères, sur l'harmonie et sur le sentiment, qui est l'âme de la parole<sup>44</sup> ». À ce titre, l'émulation des Modernes peut être dangereuse, puisqu'elle risque d'entraîner le mépris des Anciens ainsi que le rejet de leur étude. Pour le prélat, les œuvres de l'Antiquité sont des monuments, c'est l'héritage laissé à la postérité et duquel il importe de tirer des enseignements, qu'ils soient philosophiques, moraux ou esthétiques.

À l'instar des Anciens, il croit en une conception cyclique du temps. D'ailleurs, il évoque à plusieurs reprises, dans sa *Lettre à l'Académie*, le fait que les Modernes « [...]

---

<sup>43</sup> François de Salignac de la Mothe Fénelon, « Lettres sur Homère et sur les Anciens » [1713-1714], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 474.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 478.

[sortent] à peine d'une barbarie aussi ancienne que [leur] nation<sup>45</sup> ». Lorsqu'il évoque le passé de la nation française, Fénelon se réfère au Moyen Âge, une période qui, de l'avis des hommes de lettres de son temps, n'est guère remarquable. D'où la nécessité, pour eux, de trouver ailleurs des modèles aptes à les inspirer et à leur redonner le sentiment du beau. Grâce à leur redécouverte, Fénelon conçoit que son époque puisse aspirer à atteindre la perfection des Anciens, et peut-être même, à la surpasser. Cependant, même s'il espère que les Modernes atteignent un nouveau sommet dans les arts, à aucun moment, il n'évoque cet espoir comme un fait accompli. Si, pour lui, « [i]l est naturel que les Modernes, qui ont beaucoup d'élégance et de tours ingénieux, se flattent de surpasser les Anciens, qui n'ont que la simple nature<sup>46</sup> », il ne fait que commencer à envisager la chose comme relevant du domaine du possible.

Le point de vue de Fénelon sur la question des Anciens et des Modernes lui est donc particulier, puisqu'il tente, dans la mesure du possible, de concilier les deux partis en évoquant les beautés de la poésie antique sans toutefois négliger d'en retracer les défauts. Lorsqu'il se permet de critiquer Homère, il a l'habileté de se réclamer d'un Ancien, c'est-à-dire d'Horace, afin de se justifier de le faire. Par ailleurs, il analyse également les productions artistiques des Anciens du point de vue des Modernes, en condamnant, par exemple, l'usage des chœurs dans les tragédies au nom de la vraisemblance. Il réproouve également, chez les Anciens, tout ce qui s'éloigne de l'idéal mondain, à savoir la grossièreté et la pédanterie qu'il y retrouve parfois. En outre, il reconnaît les mérites de la culture du salon, seule capable d'unir la vraie religion et la science physique, à la faveur d'une conversation mondaine.

---

<sup>45</sup> *Id.*, *Lettre à l'Académie* [1716], *op. cit.*, p. 19.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 159.



Par ailleurs, à l'instar des Modernes, Fénelon historicise le problème critique, parce qu'il estime qu'il vaut mieux juger un auteur, quel qu'il soit, selon le siècle auquel il appartient, puisque chaque siècle a un goût qui lui est propre. Il va même plus loin en déclarant que chaque personne possède un goût particulier : « Je dis historiquement quel est mon goût, comme un homme, dans un repas, dit naïvement qu'il aime mieux un ragoût que l'autre. Je ne blâme le goût d'aucun homme, et je consens qu'on blâme le mien<sup>47</sup> ». À une conception de la beauté éternelle et universelle, il oppose son inclination personnelle et admet la critique de cette inclination. Si son goût particulier semble pencher en faveur d'une conception classique du beau qui rappelle les Anciens, puisqu'il avoue apprécier une beauté où « [...] tout est simple, tout est mesuré, tout est borné à l'usage [...]»<sup>48</sup>, en revanche, l'importance qu'il accorde au sentiment dans le jugement d'une production artistique le rapproche considérablement du point de vue des Modernes.

L'écriture des *Aventures de Télémaque*, roman épique ou épopée romanesque, ne permet pas plus de l'associer à un parti. La question de l'épopée demeure, pendant la Querelle des Anciens et des Modernes, « [...] indissoluble de la question de la grandeur d'âme et du sublime<sup>49</sup> », concept qui permettait aux Anciens de surmonter la contradiction entre l'idée d'un modèle éternel et celle d'une évolution menant à la perfection. Le sublime de l'épopée, en procurant un plaisir immédiat et intense, autorise « [...] une lecture impressionniste des textes antiques qui [permet] de retrouver le principe d'universalité détruit par l'approche historiciste et relativiste [...]»<sup>50</sup>. *A priori*,

<sup>47</sup> *Id.*, « Lettres sur Homère et sur les Anciens » [1713-1714], *op. cit.*, p. 486.

<sup>48</sup> *Id.*, *Lettre à l'Académie* [1716], *op. cit.*, p. 160.

<sup>49</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 55.

<sup>50</sup> Chantal Grell, *op. cit.*, p. 421.

un sujet s'inspirant aussi fortement des épopées d'Homère et de Virgile, dans la mesure où il s'agit avant tout d'une suite du quatrième livre de l'*Odyssée*, ne pourrait être considéré que comme un hommage à ces œuvres antiques, et d'autant plus qu'il y subsiste le rêve de « [...] l'âge d'or, l'âge de la vie simple et heureuse d'antan, lorsque la pureté des mœurs empêchait encore la loi de l'intérêt de régner sur la société des hommes, et que la pureté des cœurs bannissait l'égoïsme et l'amour-propre loin de chaque individu<sup>51</sup> ». Cependant, la forme romanesque qu'il utilise est tout ce qu'il y a de plus moderne, puisqu'il s'agit d'un genre très en vogue à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Du reste, les idéaux que cherche à défendre le roman épique du précepteur des Enfants de France n'appartiennent aucunement au genre de l'épopée, mais s'ancrent bel et bien dans une modernité chrétienne. Ce sont ces mêmes idéaux « [...] que Fénelon cherchera à faire passer de la théorie à la pratique dans son œuvre d'éducation du duc de Bourgogne, critique indirecte et radicale de l'art de régner machiavélique pratiqué, selon lui, par le très chrétien Louis XIV<sup>52</sup> ». Il espère ainsi donner une éducation chrétienne à celui dont il a toutes les raisons de penser qu'il sera le prochain souverain du royaume de France, et qu'il espère plus aimable, éclairé et pacifique que ses prédécesseurs. À la fois Ancien et Moderne, par son approche de la création comme par les idées qu'il a mises de l'avant, Fénelon se veut le réconciliateur des hommes de lettres des deux partis, des lettres antiques et des lettres modernes, afin d'envisager un au-delà de la Querelle, dans lequel la littérature évolue vers la perfection tout en conservant la conscience de l'héritage qu'elle a reçu.

---

<sup>51</sup> Henk Hillenaar, « Fénelon ancien et moderne », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1989, [s. l.], p. 1233.

<sup>52</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 63.

## 2.4 Les partisans des Modernes

Animés de la même soif de reconnaissance qui fait dire à Aper, un personnage du *Dialogue des orateurs* de Tacite défendant la modernité, que « [...] par un défaut de la malignité humaine, au passé vont toujours les louanges, au présent le dédain<sup>53</sup> », les Modernes envisageront le présent comme l'ultime occasion de déclasser le passé. Certes, les Anciens ont réussi à atteindre la perfection dans les lettres, mais les Modernes y parviendront aussi, ils n'ont qu'une progression plus lente dans la littérature en raison d'une analyse et d'une description plus raffinées et nuancées des passions et des sentiments, puisqu'elles comportent désormais une dimension psychologique. Au contraire de ceux qui admettent l'idée d'une théorie cyclique de l'histoire, impliquant nécessairement une déchéance future, puisque les Temps modernes représentent une phase ascendante du cycle, les Modernes croient plutôt aux progrès de l'esprit humain, rendus possibles grâce à l'accumulation des connaissances, tout particulièrement dans le domaine des sciences. Le Moyen Âge pose toutefois un problème aux Modernes, qui estiment, à l'instar des partisans des Anciens, que cette période de l'histoire est une décadence en regard de la grandeur des civilisations antiques. En outre, le Moyen Âge évoque surtout, pour les hommes de lettres à partir de la Renaissance, une époque où régnaient l'ignorance et l'intolérance, que l'on songe notamment aux abus de l'Église avec l'Inquisition et ses pratiques obscurantistes. Fontenelle explique la venue de cette période rétrograde dans l'Histoire par l'absence des Anciens dans la culture lettrée, car, du moment où les humanistes recommencent à les lire, le bon goût renaît dans les arts, tout comme la raison. L'auteur des *Entretiens sur la pluralité des mondes* trouve tout de

---

<sup>53</sup> Tacite, *op. cit.*, p. 44.

même quelques grâce à la poésie médiévale, annonçant par là une réhabilitation partielle de cette époque à l'âge classique, bien avant sa relecture au XIX<sup>e</sup> siècle.

À la conception cyclique de l'histoire, les Modernes opposent deux hypothèses différentes. Perrault, avec son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, propose une variante de la théorie cyclique de l'histoire, dans laquelle les civilisations connaissent des apogées culturels, mais où les Temps modernes sont susceptibles de surpasser les siècles précédents, grâce à la théorie de la perfectibilité. Malgré quelques oscillations, les progrès observés dans les arts et les sciences annoncent un nouveau sommet, puisque « [...] les apogées [...] semblent tendre de plus en plus à la perfection et décrivent, somme toute malgré les mouvements rétrogrades et des temps intermédiaires de ténèbres, un progrès par étapes ascendantes<sup>54</sup> ». Dubos et Voltaire, entre autres, reprendront ce même régime d'historicité, qui par ailleurs connaîtra une fortune considérable au XVIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'elle permettra, notamment, de poser les jalons d'une théorie des révolutions. Chez Perrault, toutefois, la théorie du temps cyclique s'accompagne d'un certain pessimisme, dans la mesure où l'idée d'une décadence future fait envisager le présent comme seule époque digne d'être vécue, comme il l'annonce dans son premier dialogue :

Je me réjouis de voir notre siècle parvenu en quelque sorte au sommet de la perfection. Et comme depuis quelques années le progrès marche d'un pas beaucoup plus lent, et paraît presque imperceptible, de même que les jours semblent ne croître plus lorsqu'ils s'approchent du solstice, j'ai encore la joie de penser que vraisemblablement nous n'avons pas beaucoup de choses à envier à ceux qui viendront après nous<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 1976.

<sup>55</sup> Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, cité dans Jochen Schlobach, « Anciens et Modernes (Querelle) », *op. cit.*, p. 87.

Un peu plus tard pendant la Querelle des Anciens et des Modernes, Fontenelle, l'un des plus fervents Modernes, apporta de nouveaux arguments pour appuyer l'idée d'un progrès indéfini. S'il répugne tant à adhérer à l'enthousiasme général de son temps pour l'Antiquité, c'est que, selon lui, « [r]ien n'arrête tant le progrès des choses, rien ne borne tant les esprits, que l'admiration excessive des Anciens<sup>56</sup> », car il faut, tout en reconnaissant la perfection qu'ils ont atteinte par endroits, admettre qu'ils ont aussi leurs imperfections. Bien sûr, il reconnaît que les Anciens ont tout inventé : philosophie, belles-lettres, sciences, politique, mais ce n'est pas, dit-il, qu'« [...] ils avaient beaucoup plus d'esprit que nous. Point du tout ; mais ils étaient avant nous<sup>57</sup> ». À ce titre, il admet que la redécouverte des Anciens est un événement capital, puisque c'est leur lecture assidue qui « [...] a dissipé l'ignorance et la barbarie des siècles précédents<sup>58</sup> », tout en redonnant aux lettrés les idées du vrai et du beau.

En revanche, la théorie du progrès linéaire, qu'il soumet à l'attention des autres protagonistes de la Querelle dans ses *Digressions sur les Anciens et des Modernes*, implique nécessairement que les Temps modernes surpasseront les siècles précédents, grâce à l'accumulation des connaissances ainsi qu'à l'évolution des mœurs. « Pour lui le critère du progrès continu se trouve surtout dans l'accumulation et la diffusion des connaissances qui garantissent une marche indéfinie des Lumières<sup>59</sup> ». D'ailleurs, toujours selon l'idée que les connaissances s'accumulent au fil des époques, pour Fontenelle, « [u]n bon esprit cultivé est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des

---

<sup>56</sup> Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [1688], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.*, p. 312.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>59</sup> Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 1976.

siècles précédents [...]»<sup>60</sup>. Il parvient également à dépasser la conception cyclique de l'histoire, en dénonçant le parallèle entre l'humanité et l'homme. L'humanité n'est pas comparable à l'homme dans son évolution. Si l'homme a une naissance, une adolescence, un âge adulte et une vieillesse, l'humanité, quant à elle, n'aura pas de vieillesse :

La comparaison [...] des hommes de tous les siècles à un seul homme peut s'étendre sur toute notre question des Anciens et des Modernes. [...] Cet homme là n'aura point de vieillesse ; il sera toujours également capable de choses auxquelles sa jeunesse était propre, et il le sera toujours de plus en plus [...] C'est-à-dire, pour quitter l'allégorie, que les hommes ne dégèneront jamais et que les vues saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s'ajouteront les unes aux autres<sup>61</sup>.

En ce sens, il rejoint Desmarets, pour qui le temps cyclique s'est arrêté avec le christianisme, qui a brisé le « [...] temps en deux par l'événement décisif de l'Incarnation : la naissance, la mort et la résurrection du fils de Dieu fait homme. S'est alors ouvert un temps nouveau, que viendra refermer un second et ultime événement, celui du retour du Christ et du Jugement<sup>62</sup> ». Ce nouveau régime d'historicité inaugure une vision du temps vectoriel, c'est-à-dire en ligne droite, selon la théorie du progrès :

Un peuple a pour un temps et l'empire et les mots.  
Rome et sa langue enfin tombèrent sous les Goths.  
Mais notre langue règne, et doit être immortelle.  
Nos rois sont protecteurs de l'Église éternelle.  
Cet état de nos vers  
Dureront avec elle autant que l'Univers<sup>63</sup>.

Selon Desmarets, il était tout à fait normal et compréhensible que la Rome païenne sombre dans la déchéance. Mais ce destin n'attend absolument pas la France très chrétienne dont les lettres, à l'instar de l'Église, seront éternelles. Cette nouvelle

<sup>60</sup> Bernard Le Bovier de Fontenelle, *op. cit.*, p. 307.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 307-308.

<sup>62</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 73.

<sup>63</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *La Défense de la poésie et de la langue française adressée à Monsieur Perrault* [1675], cité dans Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 127.

religion constitue également un argument des plus puissants pour justifier les aspirations des Modernes. De même, penseront-ils, que « [...] le christianisme est un progrès théologique infini sur l'erreur païenne, de même la poésie chrétienne ne peut être qu'un progrès infini sur celle des Anciens<sup>64</sup> ». Les modèles des civilisations anciennes ne peuvent donc, en aucun cas, rivaliser avec ceux des Temps modernes. Il devient alors inutile de chercher à imiter une littérature païenne remplie de faussetés. En outre, les modèles antiques sont méprisés, de même que l'*imitatio*, au nom de l'invention, qui est « [...] une espèce de création, sans qu'elle ait besoin d'aucun modèle qui soit ou qui ait été dans le monde, et dont la source est dans la seule fécondité de l'esprit, et non dans la mémoire<sup>65</sup> ». Au reste, « [l]'ambition culturelle de Louis XIV était, à la longue, incompatible avec le statut exemplaire de la civilisation ancienne<sup>66</sup> », puisque depuis Richelieu, la France avait l'ambition de surpasser non seulement les civilisations anciennes, mais également les civilisations modernes, telles l'Italie ou encore l'Espagne. Lorsque Colbert a lancé l'idée d'un siècle de Louis le Grand, c'était dans le but d'effectuer une comparaison entre ce siècle et celui d'Alexandre, par exemple, et d'en montrer la supériorité.

La Motte sera toutefois plus conciliant avec les poètes de l'Antiquité, puisque dit-il, « [q]uoi que nous fassions, ils seront toujours nos maîtres. C'est par l'exemple fréquent qu'ils nous ont donné du beau, que nous sommes à portée de reconnaître leurs défauts, et de les éviter<sup>67</sup> ». Mais cette idée du beau ne s'y incarnera pas de la même manière que dans la tradition classique, où la beauté est intemporelle et universelle. Au

---

<sup>64</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 125.

<sup>65</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine* [1670], cité dans Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 127.

<sup>66</sup> Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1982, p. 97-98.

<sup>67</sup> Antoine Houdar de La Motte, *op. cit.*, p. 481.

contraire, les Modernes introduiront, dans la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, « [...] l'idée capitale et fructueuse de la relativité du beau. Tandis que le XVII<sup>e</sup> siècle croyait qu'il existait une beauté absolue, indépendante des lieux et des temps, au sujet de laquelle on pouvait légiférer pour l'éternité, la plupart des critiques vont insister sur le fait qu'il y a des beautés différentes, parfois très opposées, selon les temps et les lieux<sup>68</sup> ». C'est ainsi que l'abbé Du Bos fonde, sur le sentiment et l'expérience personnelle, le critère essentiel du jugement de goût. De fait, il développera cette idée dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, dans lesquels il écrit : « [...] je ne saurois espérer d'être approuvé, si je ne parviens point à faire reconnoître au lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les mouvemens les plus intimes de son cœur. On n'hésite guère à rejeter comme un miroir infidèle le miroir où l'on ne se reconnoît pas<sup>69</sup> ». Ainsi, c'est sur l'expérience personnelle, voire intime du lecteur que repose fondamentalement la critique d'une œuvre et, de ce fait, le sentiment particulier de celui-ci devient le fondement du jugement de goût.

## 2.5 Marivaux moderne

Si, chez l'abbé Du Bos, le plaisir poétique est en quelque sorte tributaire du sentiment, Marivaux, quant à lui, pousse encore plus loin sa réflexion sur l'esthétique du cœur, en déclarant que l'émotion doit être le seul critère du jugement de goût. Il en fait alors « une condition nécessaire et suffisante » du plaisir esthétique, ce que ne faisait pas

---

<sup>68</sup> Philippe Van Tieghem, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>69</sup> Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], 7<sup>e</sup> éd., première partie, Paris, Chez Pissot, 1770, p. 3, dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 22 juillet 2008).



Du Bos, qui se contentait plutôt « d'en esquisser le rêve<sup>70</sup> ». C'est ce qui fait écrire à Marivaux : « [q]uand un roman attendrit les dames, en vain on crie qu'il ne vaut rien ; le cœur est gagné, il est persuadé ; peut-il se tromper<sup>71</sup> ? » Pour ce bel esprit, la littérature doit faire plus que plaire ; elle doit toucher, et, surtout, persuader le cœur, puisque l'émotion ressentie à la lecture deviendra l'unique critère servant à déterminer sa valeur. En outre, Marivaux estime que les quelques beaux esprits, « [...] qui ne lisent un livre, pour ainsi dire, qu'avec la règle et le compas dans l'esprit [...] », corrompent par le fait même leur goût par la contrainte qu'ils s'imposent. Aux « lois stériles de l'art », il oppose le « sentiment intérieur », apanage du beau sexe, qui seul « fait juger sainement des faux ou des vrais mouvements qu'on donne au cœur<sup>72</sup> », le cœur devenant à la fois juge et sujet de toute production artistique.

Lorsqu'en 1713 éclate la seconde Querelle des Anciens et des Modernes, opposant madame Dacier, fidèle traductrice d'Homère et partisane des Anciens, à La Motte, Moderne et adepte des Belles infidèles, la marquise de Lambert et ses hôtes, dont Marivaux, « [...] se rangèrent naturellement aux côtés d'Antoine Houdar de la Motte, un fidèle des mardis, à la pointe du combat des Modernes<sup>73</sup> ». Pour eux, le seul fait d'être chrétien et moderne leur procure l'avantage de disposer d'une optique supérieure sur le vrai, le faux, le bon goût et le sentiment de la beauté. Marivaux embrasse ainsi l'idée de progrès si chère à la société de Mme de Lambert, qui prétend au perfectionnement de l'esprit dans tous les domaines. Depuis l'époque hellénistique, le monde, dira-t-il,

---

<sup>70</sup> Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, p. 41, cité dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, [s.l.], Sedes, 1998, p. 20.

<sup>71</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « L'émotion, critère du jugement esthétique », cité dans Michel Gilot, *op. cit.*, p. 218.

<sup>72</sup> *Id.*, « Le cœur comme sujet et comme juge de l'œuvre », dans Michel Gilot, *op. cit.*, p. 217.

<sup>73</sup> Benedetta Craveri, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002, p. 281.

a si souvent changé de face ; les passions des hommes, leurs vices et leurs vertus se sont déployés en tant de manières différentes ; les hommes ont successivement passé par tant d'espèces de corruption, de sagesse et de folie ; ils ont été tant de fois et si différemment polis et grossiers, bons et méchants, sociables et féroces, si indifféremment raisonnables et sots, si différemment hommes et enfants [...] qu'il doit aujourd'hui leur en rester un fond d'idées considérablement augmenté. [...] Tous les pays du monde, à cet égard, se ressentent de la durée et des événements de l'humanité [...]. Sésostris, Cyrus, Alexandre, [...] et surtout les Romains mêmes, n'ont pu troubler ni agiter la terre [...] sans y jeter de nouvelles idées, sans causer de nouveaux développements dans la capacité de penser et de sentir des hommes<sup>74</sup>.

Témoins de son engagement auprès du parti des Modernes, luttant « [...] pour la définition du mode de production culturelle légitime [...] »<sup>75</sup>, plusieurs œuvres de Marivaux, composées entre 1714 et 1717, marquent un décalage face aux canons officiels en ressuscitant un burlesque ignoré depuis Scarron. Si ses œuvres proclament haut et fort son rejet de la doctrine classique, Marivaux, quant à lui, refuse d'admettre qu'elles contribuent à valoriser les idées des Modernes, car il ne se prétend d'aucun parti : « [...] Anciens et Modernes, tout m'est indifférent : le temps auquel un auteur a vécu ne lui nuit ni ne lui sert auprès de moi. J'adopte seulement [...] les usages et les mœurs, et le goût de son siècle, et la forme que cela fait faisait prendre à l'esprit ; après quoi, je vais mon train<sup>76</sup> ». S'il rejette l'*imitatio* comme théorie de l'invention littéraire, c'est que les Anciens, dit-il, ont un « [...] tout un autre univers que nous<sup>77</sup> ». Leurs œuvres peuvent être jugées positivement en regard de l'époque à laquelle ils vivaient, mais ne peuvent, en aucun cas, être considérées comme des modèles à imiter. D'ailleurs, pour Marivaux, l'imitation d'un modèle, que celui-ci tire son origine des temps antiques ou modernes, n'est aucunement souhaitable. En revanche, un jeune écrivain peut tirer

<sup>74</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Le développement de l'esprit humain », cité dans Michel Gilot, *op. cit.*, p. 276.

<sup>75</sup> Pierre Bourdieu, « Le point de vue de l'auteur : quelques propriétés générales des champs de production culturelle », dans *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 316.

<sup>76</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Contre l'admiration aveugle et l'esprit d'imitation », cité dans Michel Gilot, *op. cit.*, p. 235.

<sup>77</sup> *Ibid.*

profit de la lecture des Anciens, en se nourrissant « seulement l'esprit de tout ce qu'il leur sent de bon » et en abandonnant ensuite « cet esprit à son geste naturel<sup>78</sup> ».

Il montrera, dans son *Télémaque travesti*, une aversion non déguisée pour les partisans des Anciens, ces « adorateurs d'Homère<sup>79</sup> », et exposera, presque méticuleusement, tout le ridicule de l'*imitatio*. En écrivant le *Télémaque travesti* ou l'*Illiade travesti*, Marivaux fonde sans doute son invention sur l'imitation ; toutefois, ces reprises parodiques lui permettent « [...] de s'amuser à rabaisser les grands textes antiques pour les critiquer et souligner leurs défauts, mais surtout [de] les honorer, leur rendre un hommage carnavalesque<sup>80</sup> ». Le *Télémaque travesti* poursuit cependant d'autres objectifs que de ridiculiser le principe fondateur de la doctrine classique, puisqu'en parodiant une suite d'épopées antiques, il rejette, du même coup, « [...] le monde moral de l'épopée antique dans l'ordre archaïque des fictions naïves et grossières », et entend « purifier la raison moderne de cette superstition antique : la grandeur et l'indépendance personnelle communes au poète et ses héros<sup>81</sup> ». De fait, rien de ce qui est héroïque ne semble réel ou vraisemblable à Marivaux ; l'héroïsme appartient bel et bien à l'Antiquité, les Temps modernes ne peuvent prétendre à ce modèle. Quoiqu'il affirme dans ses journaux n'être ni Ancien, ni Moderne, Marivaux apparaît, au fil de ses textes et en regard de la société qu'il a fréquentée, comme un esprit résolument moderne.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Id.*, « Avant-propos », *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, Frédéric Deloffre et Claude Rigault éd., Paris, Gallimard, 1972, p. 717.

<sup>80</sup> Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France, 1643 à 1661*, Ph. D. (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal et Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 245.

<sup>81</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 55.

Au rebours de la tradition classique se construit donc, à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle, une nouvelle pensée, qui remet en cause le statut exemplaire des Anciens, en raison d'une crise de l'histoire à la faveur de laquelle le passé perd progressivement son statut de modèle. À cette époque,

[a]u profond des consciences, l'histoire fit faillite ; et le sentiment même de l'historicité tendit à s'abolir. Si l'on abandonna le passé, c'est qu'il apparut inconsistant, impossible à saisir, et toujours faux. On perdit confiance dans ceux qui prétendaient le connaître ; ou bien ils se trompaient, ou bien ils mentaient. Il y eut comme un grand écroulement, après lequel on ne vit plus rien de certain, sinon le présent : et tous les mirages durent refluer vers l'avenir<sup>82</sup>.

À la suite de ce bouleversement des consciences, l'idée nouvelle des progrès indéfinis de l'esprit humain devint « [...] un schéma envisageable pour l'avenir de l'humanité, et celui de l'esthétique et de la poétique, où, à travers le rejet du dogme de l'imitation des Anciens, est mise en cause l'idée d'un point de perfection définissable dans l'absolu<sup>83</sup> ». Par-delà la Querelle des Anciens et des Modernes, qui bouleverse le rapport à la pratique textuelle de l'imitation des Anciens, laquelle perd de son autorité à la faveur d'une nouvelle conception de l'activité créatrice qui prétend inventer sans recourir au secours de la mémoire, la conception de l'*imitatio* qui tend à perdurer au XVIII<sup>e</sup> siècle semble être celle évoquée par Gabriel-Henri Gaillard dans un *Essai de rhétorique françoise à l'usage des jeunes demoiselles*. Dans ce texte, publié vers le milieu du Siècle des Lumières, l'imitation, c'est avant tout l'« [...] art de faire des larçons adroits & ingénieux à de bons Auteurs, soit anciens, soit modernes, sans tomber dans le défaut d'indigne plagiaire ou de misérable copiste<sup>84</sup> ».

<sup>82</sup> Paul Hazard, *op. cit.*, p. 38.

<sup>83</sup> Jochen Schlobach, « Anciens et Modernes (Querelle) », *op. cit.*, p. 86.

<sup>84</sup> Gabriel-Henri Gaillard, *Essai de rhétorique françoise à l'usage des jeunes demoiselles*, Paris, Ganeau, 1746, p. 32.

## CHAPITRE II

### L'ESTHÉTIQUE DE L'IMITATIO CHEZ FÉNELON

*Fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo*

Virgile, *Bucoliques*, Églogue V

#### 1. La relation de modèle à copie chez Fénelon

##### 1.1 Imitation et innutrition

C'est en s'inspirant de la verve poétique d'Homère que Fénelon réussit à construire un récit qui fait revivre l'Antiquité tout en demeurant résolument moderne. Il s'agit d'un paradoxe pour certains, qui refusent de croire que de l'imitation puisse se dégager un travail créateur, c'est-à-dire une écriture à la fois personnelle et originale. D'ailleurs, certains contemporains de Fénelon perçoivent son œuvre comme un pastiche des grandes œuvres grecques et latines, voyant dans le *Télémaque* une vulgaire compilation des principaux clichés de la poésie antique. Trublet publie même en 1717,

dans le *Nouveau Mercure*, une critique du roman pédagogique lui reprochant une imitation où « l'invention n'a pas beaucoup de part<sup>1</sup> ».

Il semble toutefois que même les Modernes les plus virulents ont remarqué la sensibilité particulière qui transparait dans l'œuvre fénelonienne. Dans son *Éloge de Fénelon*, Jean-François de la Harpe, par exemple, affirme que « [j]amais on n'a fait un plus bel usage des richesses de l'antiquité et des trésors de l'imagination<sup>2</sup> » que dans le *Télémaque* de Fénelon. Il ajoute encore que « [l]à se fait sentir davantage ce genre d'éloquence qui est propre à Fénelon, cette onction persuasive, cette abondance de sentiment qui se répand de l'âme de l'auteur, et qui passe dans la nôtre [...]»<sup>3</sup>. Ainsi, le *Télémaque* n'est pas considéré uniquement comme une imitation servile des œuvres antiques, puisqu'il s'y retrouve quelque chose de propre à la sensibilité de Fénelon. Sainte-Beuve remarquera plus tard avec justesse qu'il ne s'agit pas d'antique pur dans les *Aventures de Télémaque* ; il dira, au contraire, que c'est de « [...] l'antique ressaisi naturellement et sans effort par un génie moderne, par un cœur chrétien, qui, nourri de la parole homérique, s'en ressouvient en liberté et y puise comme à la source [...]»<sup>4</sup>. Au reste, rappelons que la conception fénelonienne d'une écriture imitative s'apparente davantage à l'innutrition qu'à un vil copiage ; elle ressort de l'acceptation la plus large, décrite notamment par La Fontaine<sup>5</sup> qui dira, dans l'épître XXII : « Mon imitation n'est

---

<sup>1</sup> Nicolas-Charles-Joseph Trublet, cité dans Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1982, p. 220.

<sup>2</sup> Jean-François de la Harpe, *Éloge de Fénelon* [1771], dans *Les Aventures de Télémaque tome I* [1795-1796], Paris, INALF, 1961, p. XXI, dans Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, < <http://gallica.bnf.fr> > (page consultée le 25 août 2007).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. XXI.

<sup>4</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. 2, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Garnier frères, 1852, p. 16.

<sup>5</sup> Voir également sur cette question l'article « Imitation » des *Éléments de littérature* de Marmontel. L'imitation, c'est de « [...] former son esprit, son langage, ses habitudes de concevoir, d'imaginer, de composer sur un modèle avec lequel on se sent quelque analogie [...] », p. 655. Jean-François Marmontel, « Imitation », dans *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 655-660.

point un esclavage : / Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois/ Que nos maîtres suivoient eux-mêmes autrefois<sup>6</sup> ». Il s'agit alors, pour les écrivains favorables à l'esthétique de l'*imitatio*, de reconnaître et de suivre l'exemple de leurs prédécesseurs qui ont si bien su imiter la nature, pour mieux à leur tour, réinventer un monde.

La question de l'exemplarité joue évidemment un rôle déterminant dans la conception de l'imitation des auteurs grecs et latins. Dans sa *Lettre à l'Académie*, Fénelon reconnaît aux Modernes le droit de renchérir sur les Anciens qui doivent, cependant, conserver une place éminente dans la mémoire des Modernes en réglant les pratiques actuelles : c'est ainsi qu'ils continuent de nourrir l'invention poétique. De fait, il s'appuie sur une conception classique de l'imitation des Anciens, mais il établit un rapport dynamique à la norme, dans lequel il faut non seulement égaler, mais encore surpasser le modèle. Il justifie cette idée en rappelant que même les Anciens ont marché sur les traces de leurs prédécesseurs, formulant ainsi un rapport moderne aux Anciens, fondé sur l'exemple même de ces derniers et de la dynamique animant leurs œuvres. C'est donc le précédent qui autoriserait les auteurs contemporains à renchérir sur les écrivains de l'Antiquité selon Fénelon, qui cite d'abord un Horace lui-même imitateur : « *Vos, exemplaria graeca / Nocturna versate manu, versate diurna*<sup>7</sup> » ; puis un Horace ambitieux, voulant surpasser ses modèles : « *Dicam insigne, recens adhuc, / Indictum ore alio... / Nil parvum aut humili modo, / mortale loquar*<sup>8</sup> ». En puisant chez les Anciens un exemple de dépassement des modèles, Fénelon effectue un parallèle

---

<sup>6</sup> Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes de La Fontaine*, Paris, A. Sautet et Cie, 1826, p. 419, dans *Google recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consulté le 2 juillet 2008).

<sup>7</sup> Horace, cité dans François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Lettre à l'Académie* [1716], 7<sup>e</sup> éd., revue, Albert Cahen, éd., [Paris], Librairie Hachette et Cie, 1918, p. 134. « Pour vous, ayez toujours en main les modèles grecs, feuillotez-les et le jour et la nuit. »

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 133-134. « Je dirai quelque chose de merveilleux, d'original, que nulle bouche n'a dit encore [...] Plus rien de médiocre, dans mes chants, rien qui soit terrestre, rien de mortel. »

exemplaire qui permet de penser un au-delà de la Querelle des Anciens et des Modernes en tentant une conciliation des deux points de vue. L'écrivain moderne devient alors, chez Fénelon, le maillon d'une chaîne, celui qui transmet l'héritage des Anciens aux lecteurs contemporains, en intériorisant le modèle et en le transformant suivant les exigences d'une sensibilité nouvelle, l'œuvre littéraire imitée acquérant ainsi le statut de monument traversant les siècles, alors que l'imitation tire de sa filiation un éclat que renouvelle la force d'invention.

## 2. Motifs et poétique homériques : déviations et tangences

En prenant pour cadre l'Antiquité d'Homère, Fénelon construit son récit dans la perspective d'une suite du quatrième livre de l'*Odyssée* ; il en adopte donc les lieux, les personnages et, bien sûr, le style épique. Le choix de ce cadre précis témoigne de la volonté du précepteur de faire redécouvrir la simplicité et la pureté d'un monde originel, à l'instar « [...] de grands poètes comme Hésiode, Virgile, Horace, Ovide qui faisaient revivre, dans son imagination émerveillée, l'âge d'or<sup>9</sup> ». L'écriture poétisée du mythe de l'âge d'or, s'alliant à l'évocation de la félicité des peuples chez Fénelon, vient d'une part unir l'idée de bonheur à la simplicité, à la vertu et la pureté des mœurs, et d'autre part rétablir, au XVII<sup>e</sup> siècle, le « [...] lien étroit qui associe l'enseignement moral à la beauté littéraire chez les Grecs en général et chez Homère en particulier [...] »<sup>10</sup>. De fait, lorsque Fénelon peint la Bétique, un pays « [...] dont on raconte tant de merveilles qu'à

---

<sup>9</sup> Marguerite Haillant, « Culture antique et imagination dans les œuvres de Fénelon : 'ad usum delphini' », *L'information Littéraire, revue paraissant cinq fois par an*, mai- juin 1982, p. 109.

<sup>10</sup> Noémi Hepp, *Homère en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 604.



peine peut-on les croire<sup>11</sup> », un espace fabuleux abritant une société qui vit selon la nature, il en fait un lieu qui enchante et séduit le lecteur grâce à un style familier et doux, lui-même en osmose avec les idées qu'il défend. Il n'y a pas que les sociétés primitives qui sont citées en exemple : certaines sociétés policées trouvent grâce aux yeux du précepteur : la Crète notamment, où Télémaque et Mentor aperçoivent « [...] des villages bien bâtis, des bourgs qui égalaient les villes, et des villes superbes<sup>12</sup> ». Ils n'y voient « [...] aucun champ où la main du diligent laboureur ne fût imprimée ; partout la charrue avait laissé de creux sillons : les ronces, les épines, et toutes les plantes qui occupent inutilement la terre sont inconnues en ce pays<sup>13</sup> ». Partout dans la description de la Crète, la prose fénelonienne devient une célébration de la paix, de l'ordre et du travail, bouleversant ainsi l'univers héroïque d'Homère en fonction d'aspirations politiques caractéristiques des Modernes.

Bien qu'en situant son récit dans la Grèce antique, Fénelon s'inspire du cadre homérique, il le transforme donc considérablement, non seulement à la lumière de sa pensée politique, mais encore pour lui donner une couleur pastorale propre à l'imaginaire du XVII<sup>e</sup> siècle. Le choix de cette esthétique se justifie, d'une part, par le goût de la société mondaine du siècle de Louis XIV, société qui, à partir de la Renaissance, s'initie à un idéal de civilité et de douceur. D'autre part, l'univers pastoral propose un dépaysement complet, puisqu'à l'inverse de l'Europe moderne où « [...] les batailles se multiplient, et [où] les triomphes, les défaites se succèdent, transformant le temps en une succession de dates mémorables, les bergers jouissent d'une existence

---

<sup>11</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], Jeanne-Lydie Goré, éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 205.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>13</sup> *Ibid.*

paisible, en marge des conflits qui font une époque<sup>14</sup> ». Il s'agit donc de décrire un espace hors du temps et de la réalité connue en « [...] concentrant tous les signes du bonheur idyllique, vallons ombragés, sources fraîches, frondaisons épaisses, et, surtout, limites topographiques strictes, destinées à en faire un lieu à part<sup>15</sup> ». Ce lieu représente également une échappatoire aux soucis quotidiens d'une aristocratie qui ne rêve que de divertissements légers. Cette dernière apprécie d'autant plus le *Télémaque* que Fénelon y peint des lieux où « [...] tous les jours étaient des jours de fête : on n'entendait plus que le gazouillement des oiseaux, ou la douce haleine des zéphyr qui se jouaient dans les rameaux des arbres, ou le murmure d'une onde claire qui tombait de quelque rocher [...]»<sup>16</sup> ». Cet univers particulier, profondément marqué par la sensibilité moderne, remplit une double fonction dans la prose fénelonienne : elle permet d'abord de véhiculer un système de valeurs propre à l'imaginaire pastoral, que cultive la société curiale, et se fait, dans un même temps, l'illustration parfaite du style sublime tel que le conçoit Fénelon.

### 3. Le sublime d'Homère

De fait, dans la *Lettre à l'Académie*, l'auteur des *Aventures de Télémaque* précise sa vision du sublime ; il dira vouloir un « [...] sublime si familier, si doux et si simple, que chacun soit d'abord tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine, quoique peu d'hommes soient capables de le trouver », et préférer « l'aimable au surprenant et au

---

<sup>14</sup> Jean-Pierre Van Elslande, *L'imaginaire pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle, 1600-1650*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 27.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>16</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 91.

merveilleux<sup>17</sup> ». Cette inflexion particulière qu'il confère à l'idée de sublime rapproche Fénelon de la position des Modernes, puisqu'il rejette les principaux traits que ses contemporains, tel Boileau qui s'inscrit encore dans le prolongement des rhétoriques classiques, attribuent généralement au sublime, c'est-à-dire le surprenant, le merveilleux et ce le « je ne sais quoi » qui ravit, « [...] transporte, et produit en nous une certaine admiration, mêlée d'étonnement et de surprise [...] »<sup>18</sup>. Dans ce contexte, à quoi tient donc le sublime dans la prose tant admirée par Fénelon ? Sans l'idée de grandeur stoïque inhérente au *Traité du sublime* du pseudo-Longin ; sans encore se confondre avec un sublime rococo, brillant et virtuose, et sans non plus préfigurer le sublime énergique du néoclassicisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le sublime, chez lui, subsiste sous une forme tempérée, familière, aimable, voire naïve, qui rappelle la simplicité évangélique, et c'est précisément à ce titre que l'on peut parler de sublime. Ce sublime se manifeste dans le *Télémaque* par de nombreux passages où Fénelon peint des scènes familiales. Il s'agit, par exemple, de décrire la vie simple, mais pourtant sereine des bergers qui, « [...] avec leurs flûtes, se virent plus heureux que les rois, et [dont les] cabanes attiraient en foule les plaisirs purs qui fuient les palais dorés<sup>19</sup> ». La véritable grandeur serait donc dans l'humilité, à l'image d'un portrait de Raphaël, qui allie grand genre et sublime aimable ; d'un paysage du Titien, dont l'art est dissimulé sous une douceur pastorale ; d'une scène de genre de Teniers, exemplaire pour sa modestie. C'est ce qu'évoque Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie* :

Représentons-nous donc Raphaël qui fait un tableau, il se garde bien de faire des figures bizarres, à moins qu'il ne travaille dans le grotesque ; il ne cherche point un coloris éblouissant ; loin de vouloir que l'art saute aux yeux, il ne songe qu'à le cacher ; il

<sup>17</sup> *Id.*, *Lettre à l'Académie* [1716], *op. cit.*, p. 69.

<sup>18</sup> Nicolas Boileau, *Traité du sublime*, *Œuvres de Boileau, avec un commentaire par M. Amar*, t. 3, Paris, Chez Lefèvre, 1821, p. 18.

<sup>19</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 91.

voudrait pouvoir tromper le spectateur, et lui faire prendre son tableau pour Jésus-Christ même transfiguré sur le Thabor. Sa peinture n'est bonne qu'autant qu'on y trouve de vérité. L'art est défectueux dès qu'il est outré ; il doit viser à la ressemblance. Puisqu'on prend tant de plaisir à voir, dans un paysage du Titien, des chèvres qui grimpent sur une colline pendante en précipice ; ou, dans un tableau de Teniers, des festins de village et des danses rustiques, faut-il s'étonner qu'on aime à voir dans l'Odyssée des peintures si naïves du détail de la vie humaine<sup>20</sup> ?

Chez ces peintres, tout comme chez les auteurs antiques, Fénelon admire surtout l'art qui se dissimule sous le naturel, pour mieux mettre en scène une vérité ; une illusion qui, sans être trompeuse, parvient à illuminer le sens, à révéler au spectateur la profondeur d'une pensée ratifiée et authentifiée par le cœur. Influencé par les Pères de l'Église, mais également par Platon, Fénelon cultive ainsi une « [...] confiance dans le langage, qui serait capable de donner la vérité à voir, pour peu qu'on ne le rende pas "opaque" par une trop grande complaisance accordée aux artifices purement humains<sup>21</sup> ». À cet égard, quel exemple serait plus probant que celui qu'il donne dans sa *Lettre à l'Académie*, lorsqu'il met en lumière le rôle que la poésie a joué chez les premiers hommes, en leur donnant leurs premières lois, en réglant leurs mœurs et en les poliçant<sup>22</sup> ? Mais pour que le langage puisse agir sur les hommes, encore faut-il qu'il ne soit pas trop fleuri. En effet, un trop grand usage de l'ornementation dans la composition d'un discours peut empêcher que le message ne se rende au destinataire, la compréhension de ce dernier ne parvenant pas alors à franchir l'écran que deviendrait le style. Sans compter qu'un discours trop fleuri pourrait éveiller la suspicion et empêcher l'effet de persuasion que recherche l'auteur. De Platon, le prélat, tout comme le milieu dévot des années 1670-1690, retient donc surtout la nécessité d'une morale de

<sup>20</sup> *Id.*, *Lettre à l'Académie* [1716], *op. cit.*, p. 72-73.

<sup>21</sup> Emmanuel Bury, « Éloquence et spiritualité dans la pensée fénelonienne : Convergences et tensions », dans Carole Dornier, Jürgen Siess, dir., *Éloquence et vérité intérieure*, Paris, Champion, 2002, p. 114.

<sup>22</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Lettre à l'Académie* [1716], *op. cit.*, p. 53.

l'éloquence ainsi que la croyance en l'inutilité d'une poésie dépourvue de spiritualité. La meilleure voie serait alors de « [...] fonder sur un modèle d'écriture et de pensée, [c'est-à-dire celui de Platon], le lien sublime entre poésie et parole de vérité, qu'elle soit ou non révélée, qu'elle s'écrive dans l'Écriture sainte ou dans le texte d'une philosophie<sup>23</sup> ». Bref, le langage se doit, pour Fénelon, de rendre une vérité sensible, une vérité religieuse ou, du moins, morale, la spiritualité remplaçant ici les commodités de la topique ou les règles logiques de l'*inventio* au profit d'une éloquence du cœur qui abjure toute tentation sophistique.

Ainsi, dans *Les aventures de Télémaque*, lorsqu'Adoam raconte à Télémaque les beautés que recèle la Bétique, lieu utopique « [...] qui semble avoir conservé les délices de l'âge d'or<sup>24</sup> », il accentue tout ce qui peut en faire un endroit d'exception, vantant la clémence du climat de ce pays où les ardeurs de l'hiver et de l'été semblent adoucies, où « [...] toute l'année n'est qu'un heureux hymen du printemps et de l'automne, qui semblent se donner la main<sup>25</sup> ». Mais dans sa description de la Bétique transparaît surtout la félicité des habitants. Le contraste est alors saisissant entre une société pervertie par les vices, à l'image de la cour de Louis XIV, et cette société idyllique où « [...] les habitants, simples et heureux dans leur simplicité, ne daignent pas seulement compter l'or et l'argent parmi leurs richesses : ils n'estiment que ce qui sert véritablement aux besoins de l'homme<sup>26</sup> ». D'une esthétique de la simplicité, qui chez Fénelon touche au sublime, se dégage alors un rapport intime à la vérité qui renoue avec ses influences ecclésiastiques et définit le style propre à sa pensée politique.

---

<sup>23</sup> Christine Noille-Clauzade, *L'éloquence du sage : platonisme et rhétorique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2004, p. 21.

<sup>24</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 205.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

D'autre part, ce dégoût qu'il entretient pour les ornements inutiles et un langage trop fleuri rejoint la critique de la préciosité et renoue avec l'idéal de la conversation mondaine. Pour Fénelon, « ce n'est ni le difficile, ni le rare, ni le merveilleux » qu'il faut chercher : c'est plutôt « le beau simple, aimable et commode<sup>27</sup> » qu'il importe de s'employer à faire goûter. C'est pourquoi il admire tant les auteurs antiques et souhaite calquer sa prose sur celle d'Homère qui, remarque-t-il, « [...] ne peint point un jeune homme qui va périr dans les combats, sans lui donner des grâces touchantes ; il le représente plein de courage et de vertu, il vous intéresse à lui, il vous le fait aimer, il vous engage à craindre pour sa vie [...]»<sup>28</sup>. Chez Fénelon, c'est la peinture, et non la figure, qui possède l'effet pathétique et réussit à persuader : nul besoin de fleurir son discours, il suffit de peindre à la manière d'Homère, en réunissant la passion à la vérité. De fait, Fénelon imite son modèle de façon exemplaire lorsqu'il présente au jeune duc de Bourgogne son alter ego. Sans oublier de lui laisser quelques faiblesses, afin, bien sûr, de laisser place à l'instruction de Mentor, il en fait tout de même un héros attachant auquel son élève peut aisément s'identifier. Télémaque se démarque dès le début par ses qualités et aptitudes ; Calypso le remarquera dès leur première rencontre et sera « [...] étonnée et attendrie de voir dans une si vive jeunesse tant de sagesse et d'éloquence [...]»<sup>29</sup>. Cette première impression se confirmera à la suite du récit que fera Télémaque du début de ses aventures avec Mentor. Ici, Fénelon misera sur l'importance du regard d'autrui sur le prince, en l'occurrence celui de Calypso, afin de faire valoir les qualités auxquelles il importe d'accorder de la valeur. La déesse sera charmée de voir Télémaque raconter « [...] ingénument les fautes qu'il avait faites par précipitation et en manquant

<sup>27</sup> *Id.*, *Lettre à l'Académie* [1716], *op. cit.*, p. 71.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>29</sup> *Id.*, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 67.

de docilité pour le sage Mentor : elle trouvait une noblesse et une grandeur étonnante dans ce prince qui s'accusait lui-même et qui paraissait avoir si bien profité de ses imprudences [...]»<sup>30</sup>. Ici, rien dans la prose fénelonienne n'indique une volonté d'impressionner le lecteur par la virtuosité du style. Pourtant, le lecteur ne peut que s'intéresser au sort du jeune prince et craindre pour sa vertu et même sa vie, lorsqu'il se l'imagine tourmenté par les périls de la passion amoureuse, « [...] dans le fond de quelque bois sombre, versant des larmes amères et poussant des cris semblables aux rugissements d'un lion»<sup>31</sup>. Fénelon apparaît ainsi comme un brillant disciple d'Horace, qui avait énoncé, dans son *Art poétique*, les qualités inhérentes à une œuvre véritablement touchante : « Il ne suffit pas que l'œuvre poétique soit belle ; elle doit être émouvante et conduire où il lui plaît l'âme du spectateur. L'homme rit en voyant rire, pleure en voyant pleurer. Si tu veux me tirer des larmes, tu dois d'abord en verser toi-même [...]»<sup>32</sup>. C'est donc dire à quel point il faut d'abord, par les arts, exprimer les passions pour prétendre ensuite les susciter.

#### 4. Éléments épiques et sensibilité moderne

Réactualisation de l'Antiquité à bien des égards, le roman fénelonien ne manque toutefois pas de s'en dissocier afin d'introduire une modernité que viennent marquer la teneur du message et le style. Il plie donc « [...] l'*Odyssée* aux règles du bon goût de son temps. Ce bon goût se manifeste constamment, et ce dans tous les domaines. Il poussera

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. [108].

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>32</sup> Horace, « Art poétique », dans *Œuvres complètes*, François Richard, trad., Paris, Librairie Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1994, p. 269.

le traducteur à supprimer des éléments matériels et à les remplacer par des éléments moraux [...]»<sup>33</sup> », car les détails triviaux, comme la préparation des repas, manquent de délicatesse et n'intéressent absolument pas le courtisan. C'est ainsi qu'Homère fonde son récit sur la résolution de problèmes inhérents à vie réelle, tandis que Fénelon construit le sien à partir de dilemmes moraux. De fait, Homère aborde surtout des thèmes liés à la vie concrète, tant et si bien que, par exemple, lorsque Calypso doit renoncer à Ulysse, elle lui prodigue une assistance uniquement matérielle afin qu'il puisse quitter son île. Voici en quels termes elle s'adresse à lui : « Pour te garantir de la faim et la soif, je te fournirai de l'eau des fontaines, du froment, la liqueur vermeille d'un vin qui ranime le courage ; je te donnerai des vêtements, et t'enverrai un vent favorable qui te ramènera sans périls dans ton séjour natal [...]»<sup>34</sup> ». En revanche, chez Fénelon, Mentor procure à Télémaque des secours dont la nature intéresse d'abord la vie morale. Alors qu'il doit aider son jeune élève, en proie à la plus vive passion pour la nymphe Eucharis, il lui faut avant tout découvrir le moyen de l'aider à vaincre son amour pour mieux le convaincre de quitter l'île de Calypso. C'est alors que « Minerve, toujours cachée sous la figure de Mentor, couvrant invisiblement Télémaque de son égide et répandant autour de lui un rayon divin, lui fit sentir un courage qu'il n'avait point encore éprouvé depuis qu'il était dans cette île»<sup>35</sup> ». La déesse lui transmet sa force morale afin qu'il puisse retrouver sa raison et son goût pour la vertu. D'Homère à Fénelon, la divergence de finalité qui anime l'écriture des deux auteurs transparaît dans les moyens mêmes qui sont mis en œuvre pour aider les héros à accomplir leur quête, si

<sup>33</sup> Noémi Hepp, *Homère en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 602.

<sup>34</sup> Homère, *Œuvres d'Homère, avec des remarques, précédées de réflexions sur Homère et sur la traduction des poètes, Odyssée tome I*, P. J. Bitaubé, éd., Paris, Chez Ledoux et Tenré, 1819, p. 213-214, dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 12 mai 2008).

<sup>35</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], op. cit., p. 185.



bien que l'on passe des moyens matériels mis à la disposition d'Ulysse aux moyens spirituels de préserver Télémaque des maux qui peuvent éprouver le cœur des hommes. Du reste, on ne peut que remarquer la « [...] distance qui sépare les deux auteurs quant à l'esprit de jugement, de division entre le bien et le mal<sup>36</sup> ». Alors que cet esprit est peu présent chez Homère, chez Fénelon, au contraire, le discours épideictique prend toute la place et accorde à toutes les actions un signe moralement positif ou négatif.

De plus, tout en parsemant son récit de valeurs qui rappellent la poésie homérique, comme la quête de gloire et l'importance de l'honneur, Fénelon montre une certaine résistance face à la logique de violence qui porte l'épopée. Tandis que le modèle héroïque de l'épopée s'appuie sur un désir de supériorité et l'affirmation orgueilleuse du moi, qui se traduit par un recours permanent à la violence, Fénelon opère une critique de l'héroïsme guerrier, en dénonçant la « *furor* », cette « [...] violence semi-aveugle qui met en transe les héros [...] »<sup>37</sup> et prêche l'importance de la connaissance et la maîtrise de soi. Suivant le même esprit, il évacue de son épopée toute violence inutile, la guerre n'occupant plus que deux livres dans le *Télémaque*, ce qui est peu, selon Sellier qui ne peut que comparer le *Télémaque* à l'*Iliade*, où la guerre occupe tout l'argument, ou encore au règne de Louis XIV, dont plus de la moitié est consacrée à la guerre. De fait, le héros de Fénelon aura l'occasion d'éprouver ses capacités physiques, mais également morales, à la faveur d'autres types d'exploits qui ne requièrent pas de verser le sang des autres hommes. Télémaque se démarquera dans des combats contre des animaux, il vaincra d'abord un lion, puis sauvera Antiope en tuant le sanglier déchaîné qui la

<sup>36</sup> Noémi Hepp, « Métamorphose d'une métamorphose : le dévoilement de la déesse protectrice dans *Télémaque* et dans l'*Odyssée* », dans *Fénelon : Télémaque : Actes de la journée d'étude du 19 novembre 1994 à Marseille*, sous la direction de Pierre Ronzeaud et de la journée Fénelon en Sorbonne du 7 janvier 1995, sous la direction de Patrick Dandrey et Alain Viala, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures classiques », 1995, p. 25.

<sup>37</sup> Philippe Sellier, « La résistance à l'épopée : *Les aventures de Télémaque* », *ibid.*, p. 35.

menaçait. Il devra également résister aux charmes féminins en se soustrayant à l'amour possessif et jaloux de Calypso ainsi qu'à la passion qu'il conçoit pour la nymphe Eucharis. Aux jeux de Crète, il se démarque autant par ses aptitudes physiques et sa bravoure, lors d'épreuves physiques telle la lutte, que par sa sagesse lorsqu'il doit répondre à trois questions de manière à retrouver le sens des maximes du très sage roi Minos. Il se met ainsi lui-même à l'épreuve et réussit à s'attirer le respect et l'admiration des Crétois. Par sa descente aux enfers, il accomplit un exploit digne d'Orphée, d'Hercule ou de Thésée, en bravant la mort même pour aller y chercher son père qu'il croit décédé. Ces exploits qui ne supposent aucune animosité envers l'homme, témoignent du refus de l'inhumanité et de la barbarie épique chez Fénelon. D'ailleurs, il fait reconnaître à Télémaque que « [l]es succès de la guerre sont toujours funestes et odieux [...] »<sup>38</sup>, tandis qu'en maîtrisant ses désirs et ses passions, et en œuvrant afin d'être un bon roi, on peut, comme Idoménée, réussir à construire une ville pratiquement exemplaire et garantir le bonheur de son peuple.

Dans le *Télémaque*, tout comme dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, les hommes ne sont pas livrés à eux-mêmes, mais vivent sous la surveillance de dieux parfois bienveillants et sages, parfois soumis à des passions destructrices. Le merveilleux païen de l'épopée subsiste, probablement en raison de l'attrait que représentaient les contes de fées à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ne rappelle-t-il pas également celui auquel recourt Fénelon dans ses *Contes*, comme dans cette « [...] *Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante*, ou *Voyage dans l'Île des Plaisirs* ? Calypso n'est-elle pas une fée jalouse ? Ne vit-elle pas dans une sorte d'île enchantée, et Minerve, sous la figure de Mentor, n'est-elle pas la

---

<sup>38</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 471.

bonne fée du fils d'Ulysse<sup>39</sup> ? » L'esprit chrétien de Fénelon opère toutefois une christianisation dissimulée de la fable païenne, ce qui lui permet de plaire à son jeune élève, tout en conservant intact son idéal de la divinité. Chez les auteurs de l'Antiquité, les dieux ne sont pas foncièrement différents des hommes, ils sont parfois pires et ne correspondent même pas à l'idée que les mondains du XVII<sup>e</sup> siècle se faisaient de l'honnête homme, encore moins à un Dieu bienveillant et omnipotent, père de son peuple. Leur existence est soumise à leurs passions et leurs interventions sur Terre n'ont rien d'un phénomène inhabituel. Chez Fénelon, au contraire, « [...] l'apparition de la divinité, si solennellement et si longuement rapportée, est vraiment l'irruption d'un autre monde dans le nôtre<sup>40</sup> ». Minerve, sous la figure de Mentor, est l'emblème de Dieu tel que le conçoit Fénelon : omniprésent et sage, il incarne l'autorité souveraine et la raison. Il agit à travers les héros qu'il guidera et assistera tout au long de sa vie. Télémaque doit reconnaître que les grandes actions qu'il a réalisées lui ont été inspirées par Minerve sans laquelle il ne peut rien. Sous l'influence du christianisme, l'usage que fait Fénelon des dieux est donc bien différent de celui qu'en avait fait Homère. Au demeurant, Fénelon insinue doucement dans le récit une forme de propagande propre à l'Église, qu'il veut représenter comme une institution totalement indépendante et autonome. Mentor, par exemple, établit la suprématie de l'Église sur le pouvoir royal lorsqu'il ordonne à Idoménée de ne pas se mêler d'un différend entre deux prêtres. Il lui rappelle, à cette occasion, qu'« [...] un roi doit être soumis à la religion et qu'il ne doit jamais

---

<sup>39</sup> Albert Chérel, *De Télémaque à Candide*, Paris, Éditions Mondiales Del Duca, coll. « Histoire de la littérature française », 1958, p. 11.

<sup>40</sup> Noémi Hepp, « Métamorphose d'une métamorphose : le dévoilement de la déesse protectrice dans Télémaque et dans l'Odyssée », dans *Fénelon : Télémaque, op. cit.*, p. 22.

entreprendre de la régler. La religion vient des dieux, elle est au-dessus des rois<sup>41</sup> ». En outre, Fénelon introduit discrètement l'idée suivant laquelle ce sont les dieux qui font les rois : c'est Minerve, déguisée en Mentor, qui choisit le nouveau roi des Crétois. Mais par-delà la supériorité que Fénelon accorde à l'Église sur le pouvoir royal, il montre aussi comment sa tâche de précepteur des Enfants de France est pour lui un devoir d'une extrême exigence, puisqu'il a la conviction de détenir entre ses mains l'avenir de toute une nation. En cela, il poursuit un projet né à la Renaissance et en vertu duquel les humanistes, tels Ronsard ou encore Érasme, entendent désormais agir sur l'éducation des princes, afin de mieux réformer l'État.

## 2. Un projet pédagogique moderne

### 2.1 L'histoire et la fable : sources de l'invention poétique

Si Fénelon réactualise l'Antiquité dans un roman destiné à son élève, c'est que, d'une part, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, celle-ci est considérée comme « une réalité historique dispensatrice de richesses culturelles<sup>42</sup> ». On peut allègrement y puiser des réponses aux questions qui affectent l'homme du siècle classique, puisque « [l]es exemples du passé permettent d'analyser les situations, de juger les décisions, d'en mesurer les conséquences, de susciter l'émulation, d'apprendre les règles de la prudence

---

<sup>41</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 471.

<sup>42</sup> Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, *op. cit.*, p. 92.

en d'autres termes, initient à l'art de gouverner<sup>43</sup> ». En utilisant des exemples tirés de l'histoire, Fénelon reprend le modèle cicéronien de l'*historia magistra vitae*, si souvent utilisé par les jésuites, c'est-à-dire qu'il conçoit l'histoire, qu'elle soit réelle ou mythique, comme un réservoir inépuisable de peintures parlantes qui « [...] fait servir les vices mêmes des méchants à l'instruction des bons<sup>44</sup> » et incite l'élève à effectuer une réflexion morale sur l'exemple mémorable qui lui est présenté. En tant qu'école de la vie, l'*historia magistra vitae* témoigne également de la volonté de Fénelon de se rattacher à une pédagogie empiriste offrant au prince une expérience sensible de la vie par le biais de la lecture qui remplace ici l'expérience directe. De fait, le romanesque

[...] peut être défini comme un transport et ce, tant au plan phénoménal ou expérientiel, qu'ontologique et anthropologique. Sur le plan phénoménal ou expérientiel, le romanesque se vit comme un transport, un ravissement qui se traduit par une plongée dans un espace imaginaire<sup>45</sup>.

C'est ce dessein que poursuit Fénelon lorsqu'il écrit son épopée romanesque. Les exemples offerts dans le *Télémaque* viennent illustrer les nombreux préceptes et les soutenir dans l'imaginaire du prince. L'apprentissage empirique sera également mis en valeur à l'intérieur même de l'argument. Mentor avisera Télémaque qu'il doit apprendre à connaître les hommes pour mieux les gouverner, et que la meilleure méthode pour y parvenir est la plus simple, celle employée pour différencier les bons des mauvais poètes, c'est-à-dire de lire fréquemment et d'en discuter ensuite avec ceux qui ont du

---

<sup>43</sup> Chantal Grell, « De l'Antiquité aux temps modernes : l'histoire « utile » aux princes de France au siècle des Lumières », dans Marc André Bernier, dir., *Parallèle des Anciens et des Modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, p. 81.

<sup>44</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Éducation des filles, Fables, Lettre à l'Académie française*, Paris, Flammarion, 1937, p. 302.

<sup>45</sup> Michel Fournier, *Généalogie du roman : émergence d'une formation culturelle au XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, p. 48.

goût pour ces questions<sup>46</sup>. Télémaque doit donc rencontrer des hommes, leur parler et vivre avec eux pour pouvoir les connaître et les juger, c'est-à-dire qu'il doit apprendre à l'école même de la vie. Évidemment, chaque nouvelle rencontre faite par Télémaque est l'objet d'un apprentissage pour le duc de Bourgogne, chaque nouvelle faute commise par le fils d'Ulysse est une occasion pour le petit-fils de Louis XIV de réfléchir à un moyen de s'en faire absoudre et d'en tirer une leçon.

D'autre part, le culte d'Homère au XVII<sup>e</sup> siècle doit beaucoup à l'idée selon laquelle celui-ci « [...] a connu toute chose et a tout expliqué dans son œuvre [...] »<sup>47</sup>, l'œuvre du poète grec étant perçue, jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le meilleur des maîtres pour l'enseignement de la morale familiale, du choix d'une épouse ou du respect filial. C'est donc autant par la reprise de motifs antiques qu'au nom du but éducatif qu'il poursuit que Fénelon imite Homère, puisque ce poète antique charmait « [...] les enfants par l'agrément de ses fables et les [formait] à la sagesse », et enseignait « la vertu et la pratique du bien aux adolescents [...] »<sup>48</sup>. L'union du *docere* et du *delectare* chez Homère est également encouragée dans les rhétoriques antiques depuis Cicéron et sera soutenue par les jésuites à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, dès sa fondation en 1599, la Compagnie de Jésus œuvrera pour imaginer des « [...] moyens permettant de raviver, d'égayer l'instruction par la variété et le charme des lectures antiques en respectant l'orthodoxie de la foi<sup>49</sup> ». L'alliance des lettres païennes et de l'esprit chrétien qu'elle prône ne plaît cependant pas à tous. Pascal, par exemple, condamne cette alliance tactique, car « il s'oppose à tout mélange de la poésie avec la

<sup>46</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 488.

<sup>47</sup> Noémi Hepp, *Homère en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>48</sup> Grotius, cité dans Noémi Hepp, *Homère en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>49</sup> Charles Dédéyan, *Le Télémaque de Fénelon*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1967, p. 7.

religion afin de préserver la vérité du mensonge<sup>50</sup> », la poésie étant un produit de l'imagination humaine, faculté trompeuse selon lui. De fait, l'imagination est, à bien des égards, encore suspecte au XVII<sup>e</sup> siècle et, pour Pascal notamment, il vaut mieux préserver les vérités religieuses de la poésie afin de maintenir les différences entre celles-ci et les vérités humaines. Le statut du *Télémaque* dépend même de cette confrontation entre les différents jugements portés sur l'imagination, car « [...] le recours à la fable, aussi motivé soit-il d'un point de vue rhétorique, pose la question de la légitimité herméneutique des peintures retenues, qu'il s'agisse des pièges de l'amour [...], ou des scènes d'horreur [...]»<sup>51</sup> ». La critique ne manque pas de s'en inquiéter. Gueudeville, entre autres, critique abondamment le projet pédagogique de Fénelon, puisqu'il trouve à tout le moins curieux, « [...] d'enseigner tout exprès le paganisme, pour former une ame chrétienne, de conduire un disciple dans des lieux enchantez, pour lui inspirer l'horreur du plaisir ; de l'exposer à de violentes tentations, pour rendre son innocence invincible<sup>52</sup> ! » Il n'est pas le seul à craindre que la moralité et le jugement du jeune prince ne soient en péril. À ces attaques, Fénelon se justifiera constamment en invoquant le principe de la catharsis, puisque, pour lui, « [...] les fictions romanesques fonctionnent, via leur purgation, comme fables platoniques<sup>53</sup> », dans la mesure où la vertu est toujours récompensée et le crime puni.

Surtout, le seul critère appelé à faire autorité en matière esthétique à la fin du XVII<sup>e</sup> et pendant tout le premier XVIII<sup>e</sup> siècle sera celui du plaisir, qui entraîne avec lui

---

<sup>50</sup> Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>51</sup> Christine Noille-Clauzade, *op. cit.*, p. 279.

<sup>52</sup> Nicolas Gueudeville, *Critique générale des aventures de Telemaque*, À Cologne, Chez les Heritiers de Pierre Marteau, 1700, p. 20.

<sup>53</sup> Christine Noille-Clauzade, *op. cit.*, p. 280.

tout un mouvement en faveur de l'imagination. C'est ainsi que la conception de l'imagination comme « folle du logis », suivant l'expression célèbre de Malebranche, tend à s'infléchir vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, pour devenir un instrument pédagogique et même religieux dont le rôle est légitimé lorsqu'il est employé pour faciliter l'enseignement de la vertu. De fait, le mouvement pédagogique que Fénelon inaugure et dans lequel le roman éducatif remplace progressivement les miroirs des princes, genre habituellement didactique et sérieux, qui possède le « [...] caractère abstrait du traité politique ou philosophique<sup>54</sup> », est également révélateur du changement du statut épistémologique de l'imagination. Alors qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le rationalisme issu de Descartes établit une contradiction entre l'imagination, perçue comme une fantasmagorie, et la vérité, les philosophes du XVIII<sup>e</sup> considéreront plutôt son apport pédagogique, la fable devenant un instrument rhétorique utile à l'établissement d'une pédagogie éclairée. L'imagination sera alors considérée comme un lieu de rencontre entre la sensibilité et la pensée ; c'est donc dire qu'elle possède l'avantage d'allier le *docere* et le *delectare*. Or, c'est au cœur même de cette évolution que s'inscrit le *Télémaque*.

L'usage de la fable et de l'histoire vient, d'une part, féconder l'*inventio* et, d'autre part, contribuer à agrémenter une écriture qui souhaite se mettre au diapason de son principal lecteur. L'*aptum* de Fénelon mérite d'être reconnu, puisqu'il est l'un des premiers, en son temps, à avoir su prendre en considération la jeunesse et la personnalité de son élève pour écrire à son intention une épopée sur mesure, qui divertit autant qu'elle instruit, en faisant ressortir les leçons des fautes mêmes du jeune prince. Cependant, tout le plaisir de la lecture, procuré par la fable et la fiction, reste, chez

---

<sup>54</sup> Henk Hillenaar, *Le secret de Télémaque*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 7.



Fénelon, comme dans la doctrine classique, subordonnée à l'instruction qui fonde la légitimité de la création littéraire, comme en témoigne la préface de Jean Chapelain à l'*Adonis* du chevalier Marino : « La fin de la poésie étant l'utilité, bien que procurée par le moyen du plaisir, il y a de l'apparence que ce qui a l'utilité pour objet, c'est-à-dire ce qui tend à l'utilité, soit plus estimable en icelle que ce qui n'a pour objet que le plaisir seulement, c'est-à-dire qui se termine au plaisir<sup>55</sup> ». Suivant cet esprit, les fables utilisées par Fénelon dans le *Télémaque* répondent à un intérêt qui est à la fois éthique, puisqu'elles se veulent la représentation d'une vérité morale, et esthétique, puisqu'elles sont fondées sur le principe de plaisir. L'usage de la fable dans la fiction, de même que l'insertion de la fiction dans un cadre mythique, permettent « [...] d'embellir, d'agrandir, de "détemporaliser" la leçon de morale destinée aux jeunes princes<sup>56</sup> » et incarnent ainsi parfaitement l'idéal d'une symbiose entre l'instruction et l'agrément. D'ailleurs, pour Fénelon, les arts, que ce soit la danse, la musique, l'éloquence ou la poésie, ont comme première fonction d'« [...] imprimer de grands sentiments dans l'âme des hommes, et [de] leur faire des peintures vives et touchantes de la beauté de la vertu et de la difformité du vice [...]»<sup>57</sup> ». Bien que la fable ne possède plus, au XVII<sup>e</sup> siècle, son autorité et sa portée herméneutique d'autrefois, il ne faut cependant pas la réduire à un simple ornement participant à la *delectatio* poétique du lectorat, car elle demeure toujours un véhicule privilégié pour transmettre un savoir moral et, paradoxalement, on peut même dire que l'homme est plus aisément persuadé par la fable, puisqu'il « [...]

---

<sup>55</sup> Chapelain, « Préface de l'Adone du chevalier Marino », dans *Opuscules critiques*, éd. par A. C. Hunter, Paris, 1936, p. 95, cité par Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, op. cit., p. 21-22.

<sup>56</sup> Jean Starobinski, *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 248.

<sup>57</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence en général et celle de la chaire en particulier* [1718], Paris, Jacques Lecoffre, [s.d.], p. 23.

voit mieux la vérité lorsqu'elle est enrobée d'une fiction [...]»<sup>58</sup> ». De fait, la fable permet à Fénelon d'introduire une distance critique qui l'autorise à interroger la société moderne sur son fonctionnement et ses valeurs ; « [l]e monde de la fable étant, par décret du pouvoir spirituel, un monde profane, sans véritable contenu sacré, il ne peut y avoir blasphème ni lèse-majesté quand on le défigure<sup>59</sup> ». Au reste, un lecteur contemporain de Fénelon ne peut s'empêcher d'établir un parallèle entre les sociétés corrompues décrites dans le *Télémaque* et la cour de Louis XIV. Le roi lui-même perçoit le *Télémaque* comme une satire de son règne et de sa personne<sup>60</sup>. Grâce à ce stratagème, le lecteur peut alors se glisser dans la peau d'un étranger qui observe et critique, « [...] chargé de rappeler à une nation fière d'elle-même qu'elle ne tient ni toute la vérité, ni toute la perfection [...]»<sup>61</sup> ». Il apparaît donc que le roman ne vise pas seulement à exposer au jeune prince des exemples plus ou moins bons ou mauvais, mais l'incite plutôt à reconnaître chez les autres ses propres défauts et qualités, procédé que reprendra Montesquieu lorsqu'il écrira ses *Lettres persanes* en 1721. En ce sens, la fable passe d'un univers humaniste, marqué par une herméneutique du sens caché, à un contexte littéraire et profane où elle se donne à lire en fonction d'une entreprise critique, métamorphose qui s'accomplit tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle et dont Fénelon transmet le dispositif aux Lumières qui le reprendront pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Comme les principes mêmes de ce dont Fénelon veut convaincre son jeune élève sont déjà admis comme étant vrais, il ne lui reste plus qu'à bien les illustrer par une fable afin de leur donner une plus grande présence dans sa conscience. Le pédagogue met

---

<sup>58</sup> Jean Leclerc, *Imitatio et rhétorique de la fable chez Marie de France et Jean de La Fontaine*, M.A. (études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, p. 37.

<sup>59</sup> Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 245.

<sup>60</sup> Robert Grandroute, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève, Slatkine, 1985, p. 74.

<sup>61</sup> Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, [Paris], Gallimard, 1961, vol. 1, p. 33.

alors en œuvre le précepte qu'il préconisait déjà dans son traité sur l'éducation des filles : « D'abord suivez la méthode de l'Écriture : frappez vivement leur imagination ; ne leur proposez rien qui ne soit revêtu d'images sensibles<sup>62</sup> ». Et ce n'est pas autrement qu'il procède dans son épopée romanesque, lorsqu'il fait le portrait de la Bétique par exemple, un pays autarcique où habiteraient des gens à la fois simples et sages, qui ne se soucient ni de l'or ni de l'argent que recèle leur sol. Ils vivent en symbiose avec la nature, cultivant la terre et ne pratiquant que les arts absolument nécessaires. Pacifiques et libres, les habitants de ce pays ont tous de bonnes mœurs et ont horreur du vice. Ils n'éprouvent aucune passion comme la jalousie ou la crainte. Bref, ils vivent encore dans les délices de l'âge d'or et dans un bonheur tenant de l'ataraxie. Cette illustration d'une civilisation heureuse agit comme un catalyseur en venant frapper l'imagination du prince qui peut ensuite rêver à la transformation de son propre royaume.

Aussi ne faut-il pas manquer de souligner qu'en insérant dans son récit un épisode aux accents utopiques, Fénelon contribue à l'émergence d'une tradition qui s'épanouira au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui prisera le genre, insérant volontiers la description d'une société idéale fictive au cœur d'un récit plus large : que l'on songe par exemple à la vie simple et vertueuse que mènent les Troglodytes des *Lettres Persanes* ou encore à l'Eldorado du *Candide* de Voltaire, cité dans laquelle les gens vivent reclus afin de préserver leur « [...] innocence et [leur] félicité<sup>63</sup> » et vivre dans la paix, à « [...] l'abri de la rapacité des nations de l'Europe [...]»<sup>64</sup>. De même, tout au long du récit, Mentor aura l'occasion de présenter plusieurs modèles et antimodèles à son jeune compagnon de

---

<sup>62</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Éducation des filles, Fables, Lettre à l'Académie française*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>63</sup> Voltaire, *Candide ou l'Optimisme* [1759], Alain Sandrier éd., Paris, Gallimard, 2003, p. 70.

<sup>64</sup> *Ibid.*

voyage. Fénelon opère alors en recourant à une argumentation d'autorité, puisque c'est le prestige du modèle qui cautionne l'action envisagée. Ulysse sera souvent utilisé comme exemple vivant et le procédé est d'autant plus efficace qu'il s'agit du père de notre héros qui se sent alors obligé, et les discours de Mentor n'y sont pas pour rien, d'égaliser son père en vertu et en sagesse. Souvent, Mentor lui ordonnera de soutenir la réputation de son père, d'agir comme l'aurait fait ce dernier, de faire en sorte que ses agissements ne lui apportent jamais la honte, tout en l'invitant à remarquer l'écart qui l'éloigne encore de la sagesse de son père. Le récit proposera également des antimodèles, lesquels montrent à Télémaque tout ce qu'il ne faut pas faire lorsqu'on a le privilège de régner. Pygmalion est l'exemple par excellence du mauvais roi, puisqu'il s'est livré à ses passions et n'a cherché qu'à accumuler les richesses sans se préoccuper des besoins de son peuple. Bien sûr, le récit montre comment il fut puni de cet excès de fatuité, puisqu'il vécut malheureux, solitaire, se méfiant de tous, même de sa propre famille, oppressé par la crainte de perdre ses richesses et son pouvoir, et mourut enfin assassiné de la main même de sa maîtresse. Cet argument *a contrario* sert à prouver à Télémaque la vacuité d'une existence employée à satisfaire d'irraisonnables désirs ainsi que les conséquences funestes d'une telle conduite, tout en lui rappelant que l'art de gouverner commence par le gouvernement de soi.

Mentor se sert également des cas particuliers qu'il a sous les yeux, pour en venir ensuite à une généralisation sous forme de maxime. Par exemple, lors d'un séjour en Égypte, il fait remarquer à Télémaque la prospérité et l'abondance de ce pays qui, loin de se limiter à la capitale, se répandent jusqu'aux campagnes. Il souligne ensuite l'ordre qui règne dans les villes et la bonne éducation des enfants, pour ensuite formuler une maxime : « Heureux [...] le peuple qu'un sage roi conduit ainsi ! Mais encore plus

heureux le roi qui fait le bonheur de tant de peuples et qui trouve le sien dans sa vertu! Il est plus que craint, car il est aimé<sup>65</sup> ». Ce précepte doit s'allier aux nombreux autres qu'énonce le roman afin de former une véritable philosophie politique qui guidera Télémaque dont le destin est de régner un jour sur Ithaque. L'*exemplum* antique, aux accents souvent mythologiques et utopiques, vient ainsi servir l'instruction moderne d'un prince chrétien, à la manière des humanistes de la Renaissance, qui reprenaient les principes des philosophes antiques, tel Platon, de manière à instruire les héritiers de la couronne dans l'optique de faire de chacun un roi-philosophe. Les fables, au même titre que les principes de philosophie, représentent ces « vestiges de la Sagesse primitive » et « [...] résumant une connaissance de l'homme, du monde, des rapports de l'homme et du monde avec le divin [...] »<sup>66</sup>, laquelle se dévoile dans ce roman moderne, dont les inflexions épiques éclairent le jeune lecteur sur lui-même, en favorisant une comparaison critique, à la manière d'un parallèle entre Anciens et Modernes.

## 2.2 L'éloquence des Anciens au service d'une éducation princière moderne

L'écriture des *Aventures de Télémaque* offre encore à Fénelon l'occasion d'appliquer les préceptes qu'il énonçait déjà dans ses *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier*, et de mettre ainsi l'éloquence des Anciens au service d'une éducation princière. D'une part, l'épopée antique sert l'apologie de l'éloquence, qu'il envisage d'abord dans une perspective cicéronienne en insistant sur sa fonction civilisatrice, sans toutefois négliger les mises en garde

<sup>65</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 84.

<sup>66</sup> Marc Fumaroli, « Hiéroglyphes et lettres : la sagesse mystérieuse des Anciens au XVII<sup>e</sup> siècle », *Dix-septième siècle*, n° 158, janvier-mars 1988, p. 14.

platoniciennes contre la tentation sophistique. D'autre part, le récit se présente lui-même comme un morceau d'éloquence, puisqu'il allie avec brio rhétorique et savoir, art de dire et sagesse, comme en témoignent les nombreux discours épидictiques, favorisant ici l'élaboration d'une morale en acte qui servira, comme l'affirmera Fénelon dans ses correspondances, à « [...] faire pénétrer peu à peu dans le cœur de son élève, les très purs et très graves préceptes concernant le gouvernement du royaume<sup>67</sup> ».

L'élève acquerra notamment la sagesse, grâce aux discours de la déesse de la raison, métamorphosée sous la figure de Mentor, son ami et conseiller. C'est par le relais de Mentor que Fénelon, inspiré de Cicéron, promeut une éloquence épurée et prône sa fonction civilisatrice. « [...] Que les armes le cèdent à la toge, les lauriers du soldat vainqueur à la louange du courage civique<sup>68</sup> », avait écrit l'orateur antique, et Fénelon reprend, dix-sept siècles plus tard dans son épopée, cette harangue en faveur d'une paix entre les différents royaumes qui serait construite et maintenue grâce au magistère de la parole. En outre, chez Fénelon, la dimension civique de l'éloquence se traduit par la valorisation de celui qui fera office de médiateur lors des conflits, aux dépens du guerrier courageux ou même du conquérant, décrit comme un homme misérable, envoyé sur Terre par des dieux qui, « [...] irrités contre le genre humain, [l']ont donné à la terre dans leur colère, pour ravager les royaumes, pour répandre partout l'effroi, la misère, le désespoir, et pour faire autant d'esclaves qu'il y a d'hommes libres<sup>69</sup> ». Il reprendra cette même idée dans ses *Dialogues des morts*, dans lesquels il met en scène un Alexandre repent, qui discute avec son précepteur Aristote et reconnaît ainsi que la conquête de

---

<sup>67</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon cité dans Henk Hillenaar, *Le secret de Télémaque*, op. cit., p. 27.

<sup>68</sup> Cicéron, *De la vieillesse, de l'amitié, des devoirs*, Paris, Garnier frères, 1967, p. 139-140.

<sup>69</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], op. cit., p. 208.

l'Orient lui « [...] est moins glorieuse qu'il ne [lui] est honteux d'avoir succombé à [ses] prospérités, et d'avoir oublié la condition humaine<sup>70</sup> ». Alors que la figure du conquérant est dévalorisée chez Fénelon, celui-ci vante un orateur à la fois moralement irréprochable et éloquent qui rappelle le *vir bonus, dicendi peritus* cher à Caton. Qui plus est, le XVII<sup>e</sup> siècle voit l'image du roi guerrier reculer au profit d'un roi administrateur. Le souverain qui recourra à la parole à bon escient, c'est-à-dire pour maintenir la paix, en plus de se mériter les honneurs et la gloire, s'acquerra l'amour, l'estime et la confiance de son prochain ; il sera, dit Mentor à Idoménée, « [...] le dépositaire des secrets, l'arbitre des traités, le maître des cœurs [...]»<sup>71</sup> ». De même que le rôle de pacificateur est beaucoup plus avantageux pour un souverain que celui de conquérant, l'éloquence offre une protection plus efficace que des murailles, puisque les alliés d'un roi qui use de l'art de la parole afin de résoudre les conflits considéreront que sa « [...] conversation fait la sûreté publique<sup>72</sup> ». Ils refuseront donc de l'attaquer et se porteront même volontairement à son secours en cas de besoin. La parole, guidée par la sagesse et la vertu, a donc le pouvoir de désarmer l'ennemi et de transformer la haine et le ressentiment des peuples en amitié et en désir d'une paix durable.

L'enjeu est de taille dans ce projet pédagogique, puisqu'il s'agit autant de montrer au prince l'importance de l'éloquence dans les relations diplomatiques que de lui enseigner ce que devrait être l'éloquence princière. Mentor éduque donc Télémaque à l'art de la parole, et cette instruction débute par un discours sur ce qui doit être dit et ce qui doit être tu, car il s'agit également de ne dévoiler que ce qui peut être utile à la cause

---

<sup>70</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Dialogues des morts* [1700], Jacques Gaillard, éd., Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1994, p. 113.

<sup>71</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 321.

<sup>72</sup> *Ibid.*

que l'on veut servir. Contrairement à ses courtisans, le prince qui aspire à la sagesse n'a pas le droit d'user de la parole par fatuité ou dans l'espoir d'une vaine gloire. Fénelon vante plutôt les mérites d'une éloquence entièrement tournée vers le bien public où tout « [...] est dit pour le salut commun ; aucun mot pour l'orateur. Tout instruit et touche; rien ne brille<sup>73</sup> ».

Le récit proposera à Télémaque plusieurs modèles de cette éloquence exemplaire. Celle de Mentor semble quasi divine, puisque « [l]e charme de ses paroles douces et fortes enlevait les cœurs ; elles étaient semblables à ces paroles enchantées qui tout à coup, dans le profond silence de la nuit, arrêtent au milieu de l'Olympe la lune et les étoiles [...]»<sup>74</sup>. Quant à Ulysse, il est décrit comme « [...] le plus sage de tous les hommes ; son cœur est comme un puits profond : on ne saurait y puiser son secret. Il aime la vérité et ne dit jamais rien qui la blesse : mais il ne la dit que pour le besoin, et la sagesse, comme un sceau, tient toujours ses lèvres fermées à toute parole inutile<sup>75</sup> ». L'éloquence du prince serait donc perçue ici autant comme un art de la parole prescrivant un discours sobre qui se présente sous la forme de traits courts, précis et frappants, que comme un art du silence. C'est une rhétorique laconique que celle du prince, car il doit apprendre à « [...] se taire au juste moment et rester énigmatique pour se garder contre l'indiscrétion de son entourage ou la curiosité des espions<sup>76</sup> ». Ce conseil est destiné à un prince et lui convient encore mieux qu'au courtisan à qui Gracián, dans *L'homme de cour*, recommande la plus grande prudence, en geste comme en parole, afin d'éviter de tomber dans l'un des nombreux pièges de la vie de cour. Il

---

<sup>73</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Éducation des filles, Fables, Lettre à l'Académie française*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>74</sup> *Id.*, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 254.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 500.

<sup>76</sup> Volker Kapp, « Éloge et instruction dans le Télémaque », dans *Fénelon : Télémaque*, *op. cit.*, p. 90.



affirmera même qu'aux rois, il convient « [...] mieux de penser, à cause que toutes leurs actions sont éternelles. Ils ont à penser pour plusieurs, & conséquemment besoin de beaucoup de prudence auxiliaire, pour assurer le repos universel<sup>77</sup> ». La *prudentia* est ainsi considérée comme la valeur politique par excellence, nulle part plus utile qu'à la cour.

Fénelon reprend également l'autre dimension de la célèbre phrase de Cicéron, militaire celle-là, en soutenant, à la suite de Bernard Lamy, l'idée suivant laquelle les paroles « [...] sont les armes spirituelles de l'âme, qu'elle emploie pour persuader ou pour dissuader<sup>78</sup> ». Mais ce que l'éloquence se doit de vaincre, ce sont avant tout les passions dérégées, menace constante et dangereuse pour le cœur de l'homme. On peut ainsi remarquer qu'il subsiste chez Fénelon quelques souvenirs de l'éthique stoïcienne, laquelle prônait une absence de troubles et de passions. Celui-ci peindra à son jeune élève la passion amoureuse dans la figure de Calypso, déesse éprise de Télémaque, mais délaissée par celui-ci qui lui préfère une de ses nymphes. Tout le tourment de la jalousie consiste, comme le prétendaient les anciens stoïciens, en une « [...] peine irrationnelle, qui épuise et empêche de voir les choses présentes<sup>79</sup> ». De même, cette souffrance intérieure se reflétera ici dans l'apparence de la déesse sur le visage de laquelle on voyait « [...] les Furies peintes, et tout le venin empesté du noir Cocyte semblait s'exhaler de son cœur<sup>80</sup> ». Au cours du récit, les passions sont décrites comme étant soit furieuses, injustes, impétueuses, folles ou féroces. Elles sont présentées comme nuisibles à

---

<sup>77</sup> Baltasar Gracian, *L'homme de cour*, 8<sup>e</sup> éd., revue et corr., Rotterdam, Chez Jean Hofhout, 1728, p. 70, dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consulté le 12 mai 2008).

<sup>78</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler* [1675], Benoît Timmermans, éd., Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 188.

<sup>79</sup> Diogène Laërce, *Vies et doctrines des stoïciens*, Paris, Librairie Générale de France, 2006, p. 105.

<sup>80</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 182.

l'homme puisqu'elles l'aveuglent, le détournent de la vertu et le réduisent à un état proche de l'esclavage. L'éloquence aurait donc comme seconde fonction d'« [...] attaquer les passions des hommes, pour les réduire à la raison [...] »<sup>81</sup>. Il s'agit alors, pour la parole, de déconstruire l'erreur de jugement dont les passions sont la cause pour rétablir un raisonnement juste et délivrer l'homme de sa servitude. La position de Fénelon concernant les passions est claire dans le *Télémaque* et la leçon qui s'ensuit l'est également : il faut à tout prix régler ses passions. Il fait sienne ainsi une attitude typiquement stoïcienne, croyant, comme Zénon, Épictète ou Cicéron l'ont cru avant lui, qu'« [...] en se laissant aller à son désir, quel qu'il soit, on est victime d'un jugement qui le fait apparaître, lui et son objet, comme indispensables »<sup>82</sup>. Pour un futur roi, la leçon est d'importance, puisque ce dernier disposera un jour d'un pouvoir pratiquement illimité et sera en mesure de se livrer à toutes ses passions. Le père Senault partage également l'avis de Fénelon et déplore le fait que « [...] les Princes pensent à vaincre leurs ennemis, & ne songent pas à vaincre leurs Passions, qu'ils lèvent des troupes pour attaquer leurs voisins, & qu'ils n'acquièrent point de vertus pour se défendre des vices »<sup>83</sup>.

À la lecture de ses *Dialogues sur l'éloquence*, il faut toutefois relativiser cet héritage antique et stoïcien, si hostile à une conception énergétique de l'âme, puisque Fénelon y tient un discours différent sur les passions en reconnaissant leur apport salutaire et en valorisant les mouvements qu'elles suscitent. L'idéal fénelonien, qui consiste à régler les passions, entraîne un infléchissement de la doctrine du Portique,

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>82</sup> Michel Meyer, *Le philosophe et les passions : esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 91.

<sup>83</sup> Jean-François Senault, *De l'usage des passions* [1641], [n.p.], cité dans Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, op. cit., p. 80.

puisqu'il s'agira moins, « [...] de les éradiquer que de les orienter vers la grandeur et de tout supporter pour elle [...] »<sup>84</sup>. On pourrait même dire que Fénelon appréhende les passions de façon différente selon leur nature. Il s'agirait, d'une part, de réprimer ou d'éteindre les mauvaises passions, c'est-à-dire celles qui portent vers le vice, les plaisirs qui amollissent et la satisfaction des bas instincts. D'autre part, l'éloquence, inventée pour « [...] exprimer les passions, et pour les inspirer en les exprimant »<sup>85</sup>, doit exalter les bonnes passions, celles qui incitent l'homme à se mouvoir vers le bien et la vertu. Encore là, on le voit, l'héritage antique se redéploie au sein de préoccupations modernes, l'idéal de l'ataraxie cédant la place, désormais, à une anthropologie moderne centrée sur la valeur morale des passions, seuls ressorts des grandes actions dès lors que l'on sait en régler le mouvement.

De même, si la parole peut servir d'arme, il est alors d'autant plus nécessaire à un prince de savoir en user raisonnablement et de savoir s'en méfier. Télémaque doit donc apprendre à se protéger du discours d'autrui, qui peut receler une insidieuse flatterie, laquelle atteint facilement le cœur de l'homme faible et le transforme rapidement en homme vénal. De fait, dès le début du récit, Télémaque se laisse prendre au « poison flatteur » des louanges de Calypso. Il est averti ensuite par Mentor, qui le sermonne durement sur les dangers pour un roi d'accepter des louanges non méritées et de se laisser manipuler par des discours sachant flatter les passions. Si Fénelon souhaite que le prince use de l'éloquence comme d'« [...] un art de persuader la vérité, et de

---

<sup>84</sup> Pierre-François Moreau, « Les trois étapes du stoïcisme moderne », dans Pierre-François Moreau, dir., *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique : le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel des idées », 1999, p. 25.

<sup>85</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier* [1718], *op. cit.*, p. 22.

rendre les hommes meilleurs<sup>86</sup> », il sait tout de même que certains ne résistent pas à la tentation sophistique d'en jouer comme d'un art indifférent qui peut persuader l'erreur et l'injustice ou s'en servent avec complaisance, dans l'intention d'acquérir fortune et pouvoir. D'où la nécessité pour Fénelon d'insister sur l'importance pour un prince de posséder une certaine connaissance des hommes.

Que ce soit pour réussir à persuader ou simplement pour se protéger, le prince doit bien connaître le cœur de l'homme pour comprendre les diverses passions dont il est capable. Dans *Les aventures de Télémaque*, le simple récit d'aventures n'est pas admis et ne trouve son utilité que par les discours de Mentor qui commente les actions, les décisions et les sentiments du jeune prince. La réflexion de Mentor abolit « [...] la distance entre fiction et réalité, et réintègre les exploits lointains d'un héros du passé dans l'actualité contemporaine du lecteur que Fénelon vise à instruire<sup>87</sup> ». Elle permet en outre de disserter sur les valeurs qui sont en jeu tout en consolidant les bonnes inclinations de son élève. Si les discours prennent tant d'importance dans l'économie générale du *Télémaque*, c'est qu'ils sont aussi une conséquence du genre oratoire choisi par Fénelon, qui est l'épidictique. C'est par les discours que Mentor « [...] situe le Bien comme le Mal dans le domaine de l'évidence sensible ou esthétique, en amont de toute délibération véritable<sup>88</sup> ». Il ne s'agit donc pas d'une discussion pour départager ce qui est bien de ce qui ne l'est pas, puisque l'objet du discours fait déjà consensus. Dès lors que l'adhésion de Télémaque aux discours de Mentor lui est acquise, la fonction rhétorique du genre épideictique sera de le persuader en utilisant tout ce qui peut exciter

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>87</sup> Volker Kapp, « Éloge et instruction dans le Télémaque », dans *Fénelon : Télémaque, op. cit.*, p. 89.

<sup>88</sup> Marc Dominicy, Madeleine Frédéric, *La mise en scène des valeurs : la rhétorique de l'éloge et du blâme*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2001, p. 11.

ses sentiments et lui faire aimer la vérité déjà acceptée au point de transformer son comportement. Alors que Télémaque est sous l'emprise de la passion, dans l'île de Calypso qu'il ne veut plus quitter, Mentor loue Ulysse tout en blâmant Télémaque dans cette tirade : « Lâche fils d'un père si sage et si généreux, menez ici une vie molle et sans honneur au milieu des femmes ; faites, malgré les dieux, ce que votre père crut indigne de lui<sup>89</sup> ». L'effet de ces paroles méprisantes sur Télémaque est immédiat, celui-ci se sent touché jusqu'au cœur, il est « [...] attendri pour Mentor ; sa douleur [est] mêlée de honte ; il [craint] l'indignation et le départ de cet homme si sage [...] »<sup>90</sup>. À la lumière de cet exemple, et bien que la critique ait souvent fait l'éloge du naturel avec lequel Fénelon a distillé ses leçons de morale dans le récit, on comprend aussi pourquoi Boileau lui a tout de même reproché d'avoir rendu son Mentor trop prédicateur par un usage inadéquat ou excessif du discours épideictique<sup>91</sup>. En revanche, Cicéron qualifiait d'exemplaire une éloquence sachant « [...] développer et amplifier le sujet [traité] ; ce qui se fait tantôt en l'élevant et l'augmentant, tantôt en le diminuant et le rabaissant<sup>92</sup> ». C'est également une caractéristique essentielle du *Télémaque* que d'utiliser le discours plutôt que l'action comme auxiliaire de l'instruction.

Enfin, Fénelon renoue également avec l'idéal platonicien d'un roi-philosophe qui, formé à la fois à la sagesse et à l'éloquence, réforme non pas la société, mais les mœurs de son peuple. En cela, il poursuit l'œuvre des humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle, en

---

<sup>89</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 174.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Volker Kapp, « Éloge et instruction dans le Télémaque », dans *Fénelon : Télémaque*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>92</sup> Cicéron, *Dialogues de l'orateur*, dans *Œuvres complètes de Cicéron*, M. Andrieux, trad., Paris, C. L. F. Panckoucke, 1831, p. 95.

particulier d'Érasme pour qui celui « [q]ui n'a pas été philosophe ne peut être un souverain ; il est un tyran. Il est haï de tous, car également dangereux à tous<sup>93</sup> ».

Fénelon va même plus loin, en critiquant la monarchie absolue et la manière d'accéder au trône au nom du droit divin. Le roi, pour lui, ne doit être que le premier des seigneurs parmi les Grands du royaume. En ce sens, il est contre l'absolutisme royal, qui prend appui sur la bourgeoisie, et la centralisation du pouvoir, qui ne peut conduire qu'au despotisme, au nom des libertés traditionnelles, c'est-à-dire du système féodal. Les sociétés utopiques qu'il imagine vont dans ce sens, puisque souvent, le pouvoir royal doit moins couronner l'ambition et la soif de pouvoir que revenir à la personne qui fait preuve de la plus grande sagesse. La sagesse du roi doit être assez forte pour faire obstacle aux risques que représente ce pouvoir, comme l'excès d'amour-propre. Bien qu'il montre, dans son roman, des sociétés fictives qui n'ont pas de roi à proprement parler, la société idéale de Fénelon reste celle d'une civilisation « [...] fondée sur les valeurs spirituelles et les réalités terriennes ; elle offre une structure hiérarchisée paysanne, aristocratique et monarchique. Ce système est donc en réaction contre la centralisation monarchique et le démantèlement de la puissance féodale<sup>94</sup> ».

En somme, en visant d'abord l'apprentissage de la vertu et de la sagesse, le projet fénelonien ne peut que solliciter les secours de l'éloquence, car celle-ci consiste pour lui en « [...] un art très sérieux, qui est destiné à instruire, à réprimer les passions, à corriger les mœurs, à soutenir les lois, à diriger les délibérations publiques [et] à rendre les

---

<sup>93</sup> Jean Meyer, *L'éducation des princes en Europe du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2004, p. 89.

<sup>94</sup> Jeanne-Lydie Goré, « Introduction », dans François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque* [1699], *op. cit.*, p. 49.

hommes bons et généreux<sup>95</sup> ». La rhétorique de l'éloge et du blâme sera d'autant plus efficace dans le projet éducatif de Fénelon, qu'elle s'inscrit dans une longue tradition occidentale remontant à Xénophon : le « miroir du prince », qui favorise à la fois l'identification du jeune duc à son homologue fictif, Télémaque, et une association entre le personnage de Mentor et Fénelon, comme si la relation didactique entre le romancier et le lecteur se retrouvait « [...] transposée au sein de l'œuvre, dans la trame de la fiction<sup>96</sup> ». Il ne serait peut-être pas faux de croire que Fénelon souhaitait que la situation s'inverse et qu'ainsi, la relation affective entre le maître et l'élève, et l'*ethos* de Mentor se transpose dans la vie réelle, comme si Fénelon construisait son propre *ethos* à travers son personnage qui, dans la fiction, fait figure d'autorité absolue et incontestable. À la manière d'un parallèle entre Anciens et Modernes, le roman fénelonien se réapproprie donc l'antique et, de ce fait, participe de cette tradition humaniste, où « [...] écriture historique et discours critique s'allient à la faveur d'une comparaison systématique destinée à faire surgir du passé la compréhension du présent<sup>97</sup> ». En s'éloignant des modèles canoniques des traités de politique et de philosophie, écrits souvent didactiques et sérieux relevant de l'Institution du prince, Fénelon s'inspire également du fond antique pour écrire un roman éducatif, qui crée une dynamique entre une lecture humaniste et mondaine des Anciens. En bon humaniste chrétien, nourri de la lecture de Platon et de la Bible, il souhaite épurer la tradition rhétorique au nom de cette éloquence du cœur, simple, mais profonde, qu'il prône. En homme du monde, qui fréquente

---

<sup>95</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Éducation des filles, Fables, Lettre à l'Académie française*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>96</sup> Robert Grandroute, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>97</sup> Thierry Belleguic et Marc André Bernier, « Le siècle des Lumières et la communauté des Anciens : rhétorique, histoire et esthétique », dans Marc André Bernier, dir., *Parallèle des Anciens et des Modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, [Québec], Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, p. 13.

volontiers les salons, il ajoute une dimension profane à cet humanisme légèrement dévot et, à ce titre, quelque peu passé de mode. Ce faisant, il ouvre la voie à toute une littérature pédagogique qui a su, dans le prolongement de la tradition humaniste, allier le rêve et l'agrément à un enseignement moral.



## CHAPITRE III

### ESTHÉTIQUE DE L'*IMITATIO* ET ÉMULATION CHEZ MARIVAUX

O qu'ainsi, parmi nous, des esprits inventeurs  
De Virgile et d'Homère atteignent les hauteurs ;  
Sachent dans la mémoire avoir comme eux un temple,  
Et sans suivre leurs pas, imiter leur exemple [...]

André Chénier, *L'invention*

#### 1. Du baroque au style rocaille

##### 1.1 Prolongements du baroque dans l'esthétique de Marivaux

Alors que le goût classique a dominé la France du second XVII<sup>e</sup> siècle, l'aube des Lumières est, en revanche, marquée par l'essor d'une esthétique nouvelle, dite rocaille ou rococo, laquelle procède d'une inspiration appelée à bouleverser les formes jusque-là reçues de la sensibilité et de l'expression. Inscrite dans le prolongement du mouvement baroque, mais d'un « baroque flamboyant et miniaturisé » qui « pétille, [...] puérilise et

féminise les images mythologiques de l'autorité<sup>1</sup> », l'esthétique rocaille répond ainsi à des principes souvent étrangers à l'esprit de l'esthétique classique. Entre les tenants de cette forme tardive du baroque et ceux du classicisme, le débat porte essentiellement sur la manière d'envisager et de définir le goût, dans un contexte où si les premiers sont « [...] praticiens et théoriciens de la complexité figurale, de la densité spirituelle et de l'abondance spectaculaire, [...] les autres [...] prônent [...] les principes de la clarté, de la transparence, de l'immédiateté, de la convenance sociale<sup>2</sup> ». En peinture, cette opposition entre baroque et classicisme se cristallise dans la querelle qui oppose les partisans du coloris à ceux du dessin. À partir d'un débat entre les disciples de Rubens, qui valorisent la couleur au nom de la recherche « [...] du morceau de bravoure, de l'effet, de l'étonnement [...]<sup>3</sup> », et les poussinistes, qui perçoivent dans le privilège accordé à la couleur un moyen facile et trompeur de charmer l'œil, la querelle s'ouvre sur la question de la sincérité et de la valeur intellectuelle de l'art. De fait, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'inclination de certains hommes de lettres pour l'esthétique baroque reflète leur goût pour le trompe-l'œil et la séduction, la pratique « [...] des déguisements, des masques, des changements d'identité, des métamorphoses [...]<sup>4</sup> » nourrissant l'excès et la démesure tout en faisant apparaître, au fil de l'œuvre, des changements constants de perspective. Mais si les partisans de Poussin semblent, dans un premier temps, l'emporter sur leurs adversaires, le goût Régence cherchera toutefois, par-delà le règne

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789* [1964], suivi de *1789, Les emblèmes de la raison* [1973], éd. revue et corr., Paris, Gallimard, p. 31.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sermain, *Le singe de don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 34.

<sup>3</sup> J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1966, p. 100.

<sup>4</sup> Nicole Garet, *Le baroque et la préciosité*, Laval, Mondia Éditeurs, coll. « Les Essentiels », 1995, p. viii.

de Louis XIV, à renouer avec une inspiration marquée par la sensibilité coloriste et par la volonté de s'affranchir de la rigueur des règles de composition classiques.

Suivant ce même esprit, Marivaux revient sur ce qui semblait résolu de prime abord, c'est-à-dire la révolution classique, « [...] afin d'envisager à partir du baroque [...] que soit tracée une autre ligne d'évolution, que s'affirme une autre modernité [...] »<sup>5</sup>, l'esthétique rococo intégrant certains choix classiques tout en s'inventant dans le prolongement du baroque. C'est ainsi que, dans le *Télémaque travesti*, le goût que manifeste l'auteur pour l'esthétique baroque s'exprime, par exemple, dans les changements d'identité des héros, qui sont, tour à tour, Télémaque ou Brideron le fils, Phocion ou Mentor. De même, les illusions dont s'enveloppent les personnages sont détruites lorsque la voix du narrateur se fait entendre pour démasquer les tromperies et changer, de ce fait, la perspective de la lecture, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre dans laquelle le lecteur serait un témoin privilégié des faux-semblants. Mais à travers le style rocaille, le goût baroque se renouvelle également dans l'œuvre de Marivaux, lequel reprend et transforme deux grandes inflexions de cette esthétique de l'irrégularité et du bizarre : le burlesque et la préciosité, mais de telle sorte qu'en « [...] pratiquant des genres archaïques et en les opposant aux normes contemporaines, Marivaux confronte les deux extrêmes de cette révolution du goût et de l'esthétique<sup>6</sup> ». C'est donc à ce titre que le *Télémaque travesti* semble en mesure de bouleverser et de ridiculiser les règles classiques, puisque cette œuvre suppose, d'une part, une écriture précieuse marquée par le souci des raffinements de l'expression et, d'autre part, une

---

<sup>5</sup> Jean-Paul Sermain, *Le singe de don Quichotte*, op. cit., p. 34.

<sup>6</sup> *Ibid.*

appartenance au courant burlesque, qui accorde une place importante au corps et à la vie quotidienne, c'est-à-dire à autant de manifestations d'un certain réalisme.

Cette configuration originale invite aussi à considérer que, si l'esthétique rococo s'inscrit dans le prolongement du baroque, elle s'en distingue toutefois à bien des égards, notamment du point de vue sociologique, puisque le baroque sert davantage la célébration des fastes de la Cour, alors que la Ville est l'espace privilégié où s'épanouit le rococo, ce qui témoigne d'un transfert partiel de capital, économique et social, de la noblesse vers la bourgeoisie. Une différence plus fondamentale encore distingue, d'un point de vue esthétique, ces deux formes de sensibilité, puisque l'une, « [...] tragique et comique tour à tour, parfois au même instant, médite sur l'au-delà, la *vanitas*, la chair, le devoir, l'honneur, et verse dans le pathos », tandis que l'autre, « désinvolte, folâtre, s'enivre des joies présentes, du bonheur éphémère de la table, de la conversation et de l'amour<sup>7</sup> ». Chez Marivaux, nul fond religieux ne transcende l'œuvre, mais une alliance fine entre préciosité et burlesque, profondeur baroque et frivolité rocaille, annonce ce que deviendra son écriture, décrite précisément par La Harpe comme « [...] le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locution triviale, de sentiments alambiqués et de dictons populaires<sup>8</sup> », et qui sera désignée, par la critique de l'époque, par le terme « marivaudage ».

Si Marivaux s'autorise tout ce qui serait qualifié de fautes de goût en regard de la doctrine classique, c'est aussi en raison de la prépondérance qu'il accorde à la sensibilité sur la raison en matière de jugement esthétique. D'ailleurs, à l'instar de l'abbé Dubos,

---

<sup>7</sup> Jean Weisgerber, *Les masques fragiles : esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 60.

<sup>8</sup> Jean-François de la Harpe, cité dans Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 6-7.

Marivaux admet volontiers que l'idée de la beauté « [...] est une conception humaine ; le beau n'existe pas dans la nature ; il n'existe que pensé par l'homme<sup>9</sup> ». Dans *Le cabinet du philosophe*, journal qui paraît de 1733 à 1734, il établit ainsi une distinction entre la beauté et ce qu'il nomme le « je ne sais quoi ». À la faveur d'une allégorie, il tente d'interroger les sources du plaisir esthétique et raconte l'expérience d'un homme qui, ayant d'abord choisi d'admirer la beauté, laquelle s'incarnait sous la figure d'une femme, décide de la quitter, car, dit-il, « [...] je l'ai assez vue ; je sais ses traits par cœur ; ils sont toujours les mêmes : c'est toujours un beau visage qui se répète, qui ne dit rien à l'esprit, qui ne parle qu'aux yeux, et qui leur dit toujours la même chose [...]»<sup>10</sup>. Puisqu'il n'y a rien trouvé de surprenant, d'émouvant ou d'instructif, cette forme de beauté est incomplète et laisse le spectateur indifférent. En se rendant dans l'autre jardin, il y découvre un « je ne sais quoi », car l'homme remarque d'abord le désordre, « [...] mais un désordre du meilleur goût du monde, qui faisait un effet charmant [...]»<sup>11</sup>. Il ne peut qu'être étonné d'apprendre que ce « je ne sais quoi » se devine « [...] dans ces objets de toutes espèces, et qui ont tant d'agrèments [...] dans tout ce que vous apercevez ici de simple, de négligé, d'irrégulier même, d'orné ou de non orné [...]»<sup>12</sup>. Cette forme de beauté surprenante ne peut que susciter et maintenir l'intérêt du spectateur. En se renouvelant continuellement, elle demeure insaisissable et méconnaissable, et c'est ainsi qu'elle réussit à émouvoir constamment.

Certes, pareille conception de la beauté se rattache à l'esthétique rocaille qui, d'un côté, souhaite conserver un certain sens de l'ordre, et qui, d'un autre côté,

<sup>9</sup> Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France de la pléiade au surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 110.

<sup>10</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « La beauté et le je ne sais quoi », dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, [s.l.], Sedes, 1998, p. 222.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 224.

subordonne ce goût de l'ordre à celui de la variété. L'ordre est nécessaire, bien sûr, afin de ne pas sombrer dans un chaos gothique, mais, comme le rappelle Montesquieu dans son *Essai sur le goût*, « [s]'il faut de l'ordre dans les choses, il faut aussi de la variété : sans cela l'âme languit [...]. Il faut faire voir à l'âme des choses qu'elle n'a pas vues ; il faut que le sentiment qu'on lui donne soit différent de celui qu'elle vient d'avoir<sup>13</sup> ». Ainsi, au cœur même de cette esthétique, le goût pour l'inattendu et les contrastes triomphe d'un ordre qui, autrement, ennuerait à force de répétitions. Suivant ce même esprit, l'écriture de Marivaux s'amusera à réunir le goût burlesque et l'esthétique néo-précieuse, deux sensibilités bien distinctes, afin de plaire à ses lecteurs bien sûr, mais toujours en les surprenant, par l'hétérogénéité de sa pratique littéraire.

## 1.2 Marivaux et la tradition burlesque

C'est dans les milieux mondains que se développe, au XVII<sup>e</sup> siècle, le genre burlesque, qui prétend s'ériger contre le pédantisme des professeurs de collège. Selon les premiers utilisateurs du terme, cette forme d'écriture constitue, en premier lieu, « [...] un enjouement littéraire, savant et mondain, une plaisanterie goûtée par les beaux esprits du temps<sup>14</sup> ». À ce titre, il participe de cet art de la conversation galante et enjouée des salons. Devenu une vogue en France du temps de Scarron, c'est-à-dire dans les années 1640, le genre burlesque passe rapidement d'un divertissement mondain à un usage séditieux qui envahit la place publique. En effet, nombre de pamphlets politiques hostiles au pouvoir en place et écrits en vers burlesques circulent pendant la Fronde, ce

<sup>13</sup> Charles de Secondat, baron de Montesquieu, *Essai sur le goût*, cité dans Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 40.

<sup>14</sup> Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France, 1643 à 1661*, Ph. D. (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal et Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 32.

qui contribue à faire du burlesque, une « [...] poésie indésirable et entachée des troubles politiques<sup>15</sup> ». Lorsque Marivaux reprend, soixante ans après l'apogée de cette mode, des éléments du burlesque pour écrire notamment le *Télémaque travesti* et l'*Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*, il renoue davantage avec le premier burlesque, celui qui faisait les délices des mondains par son style délicat et agréablement tourné tout en maintenant l'aspect plus pamphlétaire qu'il dirige cependant vers une nouvelle cible, littéraire celle-là, en s'attaquant au dogme classique de l'*imitatio*.

Ce faisant, il reprend « [...] un style et un humour qui n'avaient été tolérés que dans les vers de Scarron, style que ce dernier avait porté à son point de perfection, si l'on en croit des contemporains comme Charles Sorel [...]»<sup>16</sup> ». Si Marivaux s'inscrit dans la continuité de Scarron, il ne semble pas avoir eu la volonté de l'imiter puisqu'il affirme, au contraire, que son burlesque est loin d'être identique à celui de son prédécesseur. En outre, Marivaux, qui refuse le principe d'imitation des modèles, n'admet évidemment pas « [...] pour principe que le *Virgile travesti* soit un modèle duquel il ne faut point s'écarter<sup>17</sup> ».

Dans la préface de l'*Homère travesti*, ce dernier approfondit l'écart entre leur style, jugeant trop grossier celui de Scarron, car celui-ci, dira-t-il, « [...] est plus dépendant de la bouffonnerie des termes que de la pensée ; c'est la façon même dont il exprime sa pensée qui divertit, plus que sa pensée même<sup>18</sup> ». Quant à lui, Marivaux résume son projet en insistant encore sur l'attention accordée à la pensée plutôt qu'aux termes employés, bien que certains mots soient utilisés dans le but manifeste de faire

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>16</sup> *Id.*, *L'Homère travesti de Marivaux, un cas d'invention parodique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Conférence au Congrès Invention et Imitation (SCEDHS), Trois-Rivières, octobre 2005, p. 8.

<sup>17</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Préface », *Homère travesti, Œuvres de jeunesse*, Frédéric Deloffre et Claude Rigault éd., Paris, Gallimard, 1972, p. 962.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 961.

rire. Il a, affirme-t-il, « [...] tâché de divertir par une combinaison de pensées qui fût comique et facétieuse, et qui, sans le secours des termes, eût un fond plaisant, et fît une image réjouissante<sup>19</sup> ». Il y réussit, notamment dans tous les passages où il vient rappeler que les héros croient que le monde est façonné de telle sorte que les *Aventures de Télémaque* ne peuvent qu'être une préfiguration des leurs.

Alors que Brideron est sur le point d'embarquer sur le navire d'un homme en qui il reconnaît Adoam, il doit amener ce dernier à le reconnaître, tout comme Télémaque l'a été. Il lui dira même : « Oh ! quand vous ne m'auriez jamais vu, il faudrait bien que vous me reconnussiez [...]»<sup>20</sup> ». Cette déclaration ne peut que susciter le rire du lecteur, qui comprend la nécessité pour les personnages de ne pas s'affranchir ainsi de l'illusion de la représentation. Un tel exemple illustre sans doute au mieux la manière dont Marivaux affirme l'autonomie de sa conception du burlesque face au poète comique du XVII<sup>e</sup> siècle. Il écrira que la forme de comique qu'il recherche « [...] est bien plus sensible à l'esprit qu'un mot bouffon, qui ne fait rire qu'une fois<sup>21</sup> ». Ce qui touche et surprend, et qui se renouvelle sans cesse, se retrouve dès lors au centre de son projet d'écriture, montrant par là qu'il recherche davantage des effets fondés sur la délicatesse d'une allusion et un « je ne sais quoi » que le lecteur est invité à découvrir, même dans les formes parodiques, qu'une parole où toute chose est brutalement désignée. Du reste, le « marivaudage burlesque<sup>22</sup> », influencé par le monde des salons précieux qu'il fréquente assidûment, s'apparente davantage à un badinage mondain qu'aux

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Id.*, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 813.

<sup>21</sup> *Id.*, « Préface », *Homère travesti*, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 962.

<sup>22</sup> Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 124.



plaisanteries triviales et basses qui constituent le style bouffon et parfois indélicat de Scarron.

Mais si Marivaux se permet de ressusciter, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, un style oublié depuis plus de cinquante ans, c'est surtout que « la mode, décidément, n'est plus à la gravité, ni à la pédanterie ; le ton de rigueur oscille entre l'espièglerie et le cynisme, en passant par toutes les nuances de l'irrévérence, de l'effronterie, de l'insolence<sup>23</sup> ». De fait, il règne un nouvel état d'esprit durant la Régence, époque qui entretiendra une fascination pour le futile et qui s'efforcera de goûter les « [...] bons mots, pointes, plaisanteries, associations insolites, [et] parodies. Celles-ci sont très prisées : à peine une œuvre à succès, tragédie ou opéra, est-elle créée que les Italiens en font la caricature<sup>24</sup> ».

Suivant cet esprit, Marivaux réécrira et travestira deux œuvres modernes, d'abord *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, qui, par ailleurs, est encore très appréciée par les lecteurs du siècle des Lumières et ensuite *L'Iliade* de La Mothe, chef de file des Modernes, duquel il admire l'esprit et l'écriture. Fondé sur l'imitation même et la traduction des grands textes de l'Antiquité par « [...] l'usage d'un comique bas et burlesque, le travestissement participe d'une forme d'"invention parodique" par la réécriture discordante et ludique qu'il propose du modèle et par la dévalorisation que ne manque pas de susciter un tel exercice<sup>25</sup> ».

Ici, toutefois, les modèles ne sont pas antiques, mais bien modernes, quoique Homère demeure, en arrière-plan, l'auteur travesti. Le travestissement se manifeste, dans le *Télémaque travesti*, par la transposition du contexte historique dans une Europe

<sup>23</sup> Jean Weisgerber, *Les masques fragiles : esthétique et formes de la littérature rococo*, op. cit., p. 69.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>25</sup> Jean Leclerc, *L'Homère travesti de Marivaux, un cas d'invention parodique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 3.

moderne, la désacralisation du divin, la satire des mœurs et, évidemment, par la critique des goûts littéraires de ses contemporains. Sur le plan de l'expression, le style burlesque se propose de puiser dans toutes les sphères du langage, empruntant au vocabulaire précieux, juridique ou enfantin ou encore aux patois, « [...] pour les juxtaposer sur le plan de l'expression, sans égard à la concordance ou à l'unité de tonalité qui en ferait un style élevé ou bas<sup>26</sup> ». Du reste, ce style ne se compose pas uniquement d'un vocabulaire varié, mais également de « [...] l'accumulation d'effets et de procédés divers qui forment un style bigarré et composite, une bigarrure qui s'inscrit davantage dans la lignée d'une expression baroque à la manière de Mathurin Régnier que de l'élocution régulière déjà classique de Malherbe<sup>27</sup> ». Ainsi, l'écriture burlesque de Marivaux met en évidence le mélange et la variété, sans se préoccuper de l'unité de ton, si chère à la doctrine classique.

Le goût baroque se manifeste également dans la prédisposition qu'entretient le burlesque pour le trompe-l'œil et l'illusion. Dans l'esprit baroque, « [...] l'homme est un acteur qui vit naturellement dans un monde d'illusion et de métamorphose [...]»<sup>28</sup>. Il en va ainsi dans le *Télémaque travesti*, quoique la situation soit légèrement différente. De fait, les personnages de Marivaux ne sont pas victimes d'un monde d'illusions qu'ils ne comprennent pas. Au contraire, ils construisent eux-mêmes, pas à pas, leur propre monde illusoire en recréant les *Aventures de Télémaque*. Ce sont eux qui tentent, coûte que coûte, de prolonger cette illusion et d'y entraîner les autres personnages qu'ils rencontrent. En revanche, le narrateur rappelle sans cesse au lecteur qu'il s'agit bel et

<sup>26</sup> *Id.*, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France, 1643 à 1661*, op. cit., p. 346.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>28</sup> Marlies Kronegger, « Introduction au baroque », dans Didier Souiller, dir., *Le baroque en question(s)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littératures classiques », 1999, p. 21.

bien d'une illusion et, ce faisant, il la détruit provisoirement, produisant ainsi un effet parodique.

Greffée au comique, genre bas par excellence, la parodie semble être un genre propice à l'invention littéraire, puisqu'elle désigne d'abord un chant parallèle qui se conforme et se distingue à la fois du texte original duquel elle s'inspire. Lorsqu'elle est complète, comme dans le *Télémaque travesti*, elle change même le statut des personnages : Télémaque n'est plus un prince, mais un jeune bourgeois de la campagne ; Mentor n'est plus une déesse, mais tout simplement son oncle. Utilisée à maintes reprises par Marivaux dans ce que la critique nomme ses « œuvres de jeunesse », la parodie favorise la remise en question des règles esthétiques, qui constituent la doctrine classique, et de la pratique même de l'*imitatio*, qui enjoint l'auteur moderne à imiter les grandes œuvres antiques, de préférence versifiées et tragiques.

Le choix générique de Marivaux, qui se porte ici sur la parodie, mais ailleurs sur les journaux, les romans, le théâtre et les essais, témoigne de son refus d'accorder davantage de prestige à un genre en particulier. « Non seulement Marivaux prône le genre modeste, mais il proclame l'authenticité d'une écriture "sans [...] cérémonie"<sup>29</sup> ». Il refuse d'accorder à une forme d'écriture la suprématie sur une autre en vertu du même idéal que celui qui le pousse à ignorer consciemment la théorie des niveaux stylistiques, c'est-à-dire au nom de la clarté et de la justesse. C'est ce même idéal qui régnait déjà dans les premiers salons précieux du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment celui de Mme de Rambouillet qui, par ailleurs, était fréquenté par les écrivains du premier burlesque, volontiers enjoué et plaisant, c'est-à-dire, Scarron, Voiture et Sarazin.

---

<sup>29</sup> Robin Howells, « La subversion dans les formes », dans Franck Salaün, dir., *Marivaux Subversif ?*, Paris, Desjonquères, 2003, p. 43.

### 1.3 Marivaux : une esthétique de la néo-préciosité

À l'époque de la Régence, cette posture favorable aux petits genres chez les gens de lettres s'incarnait dans un mouvement d'abord littéraire, puis philosophique, que l'on a appelé la nouvelle préciosité, puisqu'elle renouait avec l'idéal, littéraire du moins, des Précieuses du XVII<sup>e</sup> siècle. Ces dernières militaient, d'une part, en faveur d'un idéal de politesse, lequel se manifestait par un atticisme mondain et, par ailleurs, contestaient la régression de la condition féminine à partir de la Renaissance, époque à laquelle les hommes auraient redécouvert la pensée antique et, dans un même élan, une propension naturelle à la misogynie.

Chez les néo-précieux cependant, il n'y a nulle trace de revendications féministes, mais ces derniers croient fermement au progrès de l'esprit humain. « Partagée par tous les Modernes, une telle foi ne concernait pas uniquement les mœurs, ou les femmes ; à l'instar de la préciosité du XVII<sup>e</sup> siècle, elle impliquait que la culture devait triompher des préjugés, de l'ignorance, de la brutalité des instincts<sup>30</sup> ». De fait, ce qui est au cœur du renouveau de cette esthétique précieuse, c'est autant la croyance en la supériorité de la pensée des Modernes, jugée meilleure puisque nouvelle, juste et raffinée, que la certitude que l'esthétique néo-précieuse permet seule de verbaliser les raffinements et la finesse d'esprit de la modernité.

Cette nouvelle préciosité peut être vue comme le style particulier qu'adoptent les partisans d'un renouveau littéraire dont le berceau aurait été le salon de Mme de Lambert, qui tient, d'une part, à garder son indépendance face à l'Académie française,

<sup>30</sup> Benedetta Craveri, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002, p. 279-280.

institution incarnant la norme et dont la fonction est de déterminer le bon usage, et, d'autre part, à signifier sa volonté d'être seul juge des pratiques linguistiques et des productions littéraires. C'est en élevant la pratique de la conversation précieuse d'usage à valeur, que le salon de Mme de Lambert s'affirme désormais comme l'autorité en matière de bon goût.

Cette esthétique commune à Marivaux et aux autres membres du cercle de Mme de Lambert leur valut d'être appelés, avec une touche d'ironie, des « beaux esprits ». Désignant à l'origine « ceux qui se distinguent du commun par la politesse de leurs discours & de leurs ouvrages [...] »<sup>31</sup>, l'expression « beaux esprits » sera ensuite utilisée pour critiquer ceux qui accordent une attention excessive au style au détriment de la pensée. Marivaux tentera de réhabiliter la figure du bel esprit aux dépens de celle du philosophe du XVII<sup>e</sup> siècle, dont on critique la manière scolastique d'enseigner les préceptes. Il dira que le bel esprit possède « [...] un sentiment fin et exact de toutes les choses qu'il voit ou qu'il imagine [...] »<sup>32</sup> : c'est donc dire à quel point le bel esprit est néo-précieux.

Au demeurant, ce qu'il reproche aux philosophes, qui partageront bientôt cette même foi dans le progrès de l'esprit humain, c'est leur manque d'*aptum* qui rend leur discours inopérant en ne tenant compte ni de leurs destinataires, ni de la situation de communication. Paradoxalement, c'est cette même opacité dans le discours qui leur confère, selon Marivaux, cette admiration qui échappe au bel esprit dont les ouvrages sont à la portée de tous. C'est que le bel esprit allie le *docere* et le *delectare* afin de

---

<sup>31</sup> Académie française, « Esprit », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, p. 399, dans *The ARTFL project, Dictionnaires d'autrefois*, < <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/> > (page consultée le 7 décembre 2007).

<sup>32</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Le “bel esprit” et le philosophe », dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux, op. cit.*, p. 226.

rendre le discours à la fois utile et intéressant, c'est-à-dire qu'il se donne les moyens de retenir l'attention d'une société oisive susceptible de s'ennuyer à la lecture de traités austères. « L'un glisse l'instruction à la faveur du sentiment; c'est un maître caressant qui vous fait des leçons utiles, mais intéressantes ; l'autre est un pédagogue qui vous régente durement, et dans un triste silence<sup>33</sup> ». Insistant sur la fonction pédagogique de l'écriture du bel esprit et du philosophe, il insinue que la seule chose les distinguant serait dans la manière de rendre cette instruction, le bel esprit étant le seul apte à produire un discours à la fois utile et agréable. Cette tentative de réhabilitation de la figure du bel esprit, à laquelle il est associé, participe d'une construction de son *ethos*, en projetant une image de lui qui le place au même niveau que les philosophes sur le plan des idées et à un niveau supérieur à eux pour ce qui est de l'expression de ces mêmes idées.

D'autre part, ces beaux esprits n'écrivent plus pour la Cour mais pour la Ville, qui « [...] constitue un public nouveau, dont les cafés et salons forment l'opinion<sup>34</sup> ». Devenue une mode sous la Régence, la nouvelle préciosité se moque allègrement de respecter ou non les règles du classicisme énoncées par Boileau dans son *Art poétique*. Ces règles, qui forment une méthode visant à produire une œuvre d'art susceptible d'atteindre le beau absolu et universel, ne semblent plus pertinentes aux Modernes qui estiment, quant à eux, que le sentiment du beau est relatif et subjectif.

Marivaux formulera cette pensée ainsi dans ses *Journaux* : « je lis le livre, et le jugement que j'en forme m'appartient à moi, à mes lumières sûres ou non sûres [...]»<sup>35</sup> ».

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>35</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Contre l'admiration aveugle et l'esprit d'imitation », dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, *op. cit.*, p. 235.

En rejetant tout ce qui contribue à former la doctrine classique, telle la règle des trois unités, ce dernier montre son inclination pour « [...] le chantourné, l'alliance bizarre, le mélange des tons, le dégradé des nuances, bref, toutes choses qui caractérisent également le décor rococo<sup>36</sup> ». Marivaux s'assure ainsi de plaire à son public qui se compose principalement, comme pour tout écrivain néo-précieux du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la société mondaine qu'il fréquente, et étant donné « [...] la nécessité pour lui de recueillir les applaudissements d'un cercle étroit de connaisseurs entièrement soumis à la mode, c'est la notion de goût qui l'emportera sur l'idéal de beauté [...]»<sup>37</sup>.

Le mélange des tons n'étant plus proscrit, on peut passer du sérieux au badin et du noble au familier sans plus se soucier que de la justesse de l'idée ainsi exprimée. Le discours de Phocion pour le sauver, ainsi que son protégé, des travaux forcés en est un bel exemple, avec son éloquence grandiloquente dès l'amorce du discours : « Ô maître de céans, écoutez-moi. Si la jeunesse de cet innocent ne vous fait pitié [...] », qui se transforme en une supplique digne d'un paysan de campagne : « [...] Ô vieillard, souvenez-vous, de ne pas couper le chifflet à ceux qui sauvent votre bien ; et si je mens, ah ! parguienne pendez-moi au plancher comme du lard<sup>38</sup> ». Le changement du registre langagier vient montrer que la transformation de Phocion en Mentor n'est que partielle, et que même si ce dernier souhaite ardemment se conformer à son modèle, il n'y arrive pas totalement. C'est par un dégradé des tons que Marivaux arrive à exprimer cette idée.

Alors que pour certains<sup>39</sup>, la nouvelle préciosité se résume à exprimer toutes choses avec esprit, il en va tout autrement pour Marivaux pour qui le style ne concerne

<sup>36</sup> J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, op. cit., p. 249.

<sup>37</sup> Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France de la pléiade au surréalisme*, op. cit., p. 107.

<sup>38</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 744.

<sup>39</sup> Jean Calvet, *Les salons de Marguerite de Navarre (1492-1549) à Suzanne Necker (1740-1794)*, Cap-Saint-Ignace, La Plume d'Oie, 2000, p. 126.

pas au premier chef les mots employés, mais plutôt la pensée elle-même. C'est d'abord cette pensée extrêmement fine qui n'a pu se concrétiser, dira-t-il, que par « [...] une liaison d'idées singulières; lesquelles idées n'ont pu à leur tour être exprimées qu'en approchant des mots, des signes qu'on a rarement vu aller ensemble<sup>40</sup> ». Les hommes de lettres se réclamant de cette nouvelle préciosité osent exprimer une idée noble par une tournure familière ou encore formuler des idées amusantes en termes nobles.

Bien que les œuvres de jeunesse de Marivaux soient écrites en style burlesque, Frédéric Deloffre observe à juste titre que, malgré leur capacité à susciter le rire, ces œuvres n'en sont pas moins pourvues d'un sens plus profond. « Qui ne les verrait que comme des œuvres comiques [dit-il] se méprendrait totalement. Leur véritable signification est d'ordre social, ou humanitaire<sup>41</sup> ». Bref, même dans ces formes d'écriture plus légères et plaisantes, on peut retrouver une certaine forme de gravité et de réalisme qui veut donner à voir le réel, autant par le contenu que par le langage. C'est ainsi que Marivaux aborde, dans son *Télémaque travesti*, le sujet des troubles de religion d'une manière tout à fait plaisante, en suggérant à Oménée une manière à la fois douce et persuasive de convertir les protestants au catholicisme.

Vous auriez pu convertir ces gens-là par la douceur [dira Phocion] : vous avez baillé du vinaigre à boire aux mouches ; elles vous piquent, de dépit, c'est bien fait. Si vous leur aviez baillé du miel à manger, elles ne seraient point effarouchées ; outre cela, vos gens sont des bêtises, et vos cavaliers aussi ; que diantre, vous voilà bien avancé, quand chaque Huguenot aura un bras ou deux doigts de moins, et qu'il aura toujours sa religion dans le cœur. Or ça, il fallait leur promettre des récompenses ; ouvrir vos tonneaux aux gentillâtres ; les faire siroter chez vous ; tenir table avec eux ; et tout en buvant, leur dire vos raisons et celles du roi<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Contre la pusallinité en matière de style », dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, op. cit., p. 244-245.

<sup>41</sup> Frédéric Deloffre, « Avant-propos », *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. xi.

<sup>42</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 836.



Avec des images certes cocasses, le roman de Marivaux fait envisager une solution pacifique et agréable aux troubles de religions qui ont souvent déchiré la France. Il dénonce cette manière violente de convertir les protestants tout en montrant à quel point la persécution et l'intolérance sont vaines, puisque ces derniers s'accrochent désespérément à leur foi. Introduite dans ce roman parodique, cette critique sociale s'élabore à la faveur d'une allégorie amusante et s'illustre par une scène de genre grivoise, dans laquelle des gentilshommes conversent de leur allégeance d'une façon détachée et raisonnable.

En outre, les termes utilisés n'appartiennent pas à un registre unique, car les mots sont dépourvus d'histoire et de hiérarchie pour Marivaux. Il faut donc « [...] se garder de les choisir en fonction de leur qualité, il n'y a pas d'impératif esthétique qui oblige à les employer ou à les rejeter selon le genre dans lequel on écrit<sup>43</sup> ». Cette attitude se manifestera, dans son *Télémaque travesti*, par un amalgame entre un vocabulaire issu de formes populaires ou dialectales, des termes archaïques, des jurons, des locutions figurées et des proverbes<sup>44</sup>. Il cultive de cette manière une esthétique que l'on peut qualifier de réaliste, mais d'un réalisme qui consiste « [...] surtout à faire jaillir de partout la vie à partir de locutions toutes faites, de termes populaires et d'expressions forgées à plaisir, proverbes, dictons, rengaines, cueillis un peu partout, et qui viennent, tant qu'on veut, à la rescousse<sup>45</sup> ».

Plus qu'un simple souci de vraisemblance, qui l'obligerait à faire parler un paysan comme doit parler un paysan, Marivaux tente de revaloriser son langage et d'en montrer

---

<sup>43</sup> Henri Coulet, « De l'usage du langage selon Marivaux », dans Franck Salaün, dir., *Marivaux Subversif?*, op. cit., p. 21.

<sup>44</sup> On trouvera une liste détaillée de tous ces termes dans l'ouvrage de Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 108-118.

<sup>45</sup> Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, op. cit., p. 130.

toute la richesse. Ainsi, il n'est plus en compétition avec celui du noble de la capitale ou du gentilhomme de province ; le narrateur ne porte aucun jugement sur la qualité de la langue parlée par les personnages. En revanche, l'auteur se contente de remarquer la différence existante entre les différents parlers et d'en montrer la richesse et la beauté. Pour Marivaux, le roman doit désormais se tourner vers plus de vraisemblance, tant sur le plan linguistique que psychologique. Il devra donc s'inspirer de la nature, dans ce qu'elle a de vrai et non plus uniquement de beau, pour nourrir l'invention poétique. Cette même nature devenant désormais le seul modèle acceptable, il s'en inspire le plus souvent possible, notamment lorsqu'il s'agit de définir les mécanismes du cœur. À travers ses personnages, il en explore les désirs cachés et inavouables et, bien qu'il soit un roman parodique, le *Télémaque travesti* ne fait pas exception, puisque son auteur y analyse les sentiments intimes de Méricerte, qui doit renoncer à son amour pour Brideron, le père, et s'éprend ensuite de son fils.

Quoiqu'elle eût perdu son amour, et que le temps, cet infailible médecin des maux du cœur, eût fait disparaître sa passion, les impressions en avaient été si profondément gravées, certain secret plaisir de sentir une douleur semblable à celle d'une héroïne de roman abandonnée et trahie entretenait si imperceptiblement le souvenir de son volage, elle l'avait enfin envisagé avec tant de tendresse, qu'elle pourra le reconnaître dans son fils [...] <sup>46</sup>.

Cette scène, loin d'offrir au lecteur un état du cœur irréprochable, qui montrerait un amour pur et loyal, en dévoile les secrets les mieux dissimulés, un peu à la manière des moralistes classiques du siècle passé, passant ainsi d'une métaphysique du cœur à une fine analyse morale. Il s'agit sans doute de l'un des passages du *Télémaque travesti* où

---

<sup>46</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 727.

se profile le plus clairement cet aspect du marivaudage, qui en est encore à ses premières formulations, à l'époque de la rédaction de cette parodie.

C'est en vertu d'un nouvel idéal stylistique qui se manifeste par une écriture précise, voulant absolument rendre la réflexion dans son originalité et dans son intégrité, que la nouvelle préciosité rejette la théorie des niveaux stylistiques et l'esthétique de l'*imitatio*. Marivaux s'autorise également un langage précieux et néologique au nom de cette pensée à la fois subtile et originale, puisque, dira-t-il, « [l']apparition de nouvelles idées exige des mots nouveaux<sup>47</sup> ». Cette thèse se retrouvait déjà chez Fénelon, lequel postulait, dans la *Lettre à l'Académie*, qu'il faudrait à la langue française, « [...] outre les mots simples et nouveaux, des composés et des phrases où l'art de joindre les termes qu'on n'a pas coutume de mettre ensemble fit une nouveauté gracieuse<sup>48</sup> ». Certes, chez Fénelon, la néologie constituait une science sérieuse, qui ne devait absolument pas être assujettie à la mode des femmes, c'est-à-dire aux précieuses. En revanche, Marivaux n'y voit aucun inconvénient. À ce titre, il illustre bien la filiation entre le rococo, qui préférera une pensée exprimée par des termes brillants et piquants, et un baroque de boudoir, avant tout féminin. Par ailleurs, ce goût pour le néologisme, chez ce bel esprit, trouve son fondement de même que sa justification chez les Anciens eux-mêmes. Horace n'affirmait-il pas : « *Dixeris egregie, notum si callida verbum Reddiderit junctura novum*<sup>49</sup> » ? Ainsi, ce goût pour les termes nouveaux et les rapprochements inattendus rapproche Marivaux, le bel esprit moderne, des penseurs de l'Antiquité et de Fénelon.

<sup>47</sup> *Id.*, « Vocabulaire et pensée », dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux, op. cit.*, p. 245.

<sup>48</sup> François de Salignac de La Mothe Fénelon, *Lettre à l'Académie* [1716], 7<sup>e</sup> éd., revue, Albert Cahen, éd., [Paris], Librairie Hachette et Cie, 1918, p. 21.

<sup>49</sup> Horace, cité dans François de Salignac de La Mothe Fénelon, *op. cit.*, p. 21. « Vous parlerez d'une manière distinguée, si, par une ingénieuse alliance, vous faites paraître nouveau un terme déjà connu. »

## 2. Imitation et travestissement burlesque

### 2.1 Du sublime de Fénelon au burlesque de Marivaux

Lorsqu'il imite et transgresse le texte fénelonien pour écrire son *Télémaque travesti*, Marivaux recourt à l'imitation de concert avec le travestissement, et c'est au sein de cette configuration ambiguë où se côtoient révérence et dérision envers un modèle, que cette technique nourrit, chez lui, l'invention. À travers l'ensemble de sa production, ses parodies, qui sont toutes des œuvres de jeunesse, sont les seules à employer cette alliance entre travestissement burlesque et imitation poétique afin de tirer parti, au profit d'une critique souriante, de ce principe qui règle l'écriture classique.

Lorsqu'il écrit son *Télémaque travesti*, Marivaux parodie, à travers le texte fénelonien, le texte homérique qui est à la base des *Aventures de Télémaque*, lequel est considéré, par l'auteur burlesque, comme un texte déjà travesti, puisqu'il reprend d'Homère les personnages, la mythologie, les épisodes, les images et les artifices, mais dans un contexte « [...] où l'univers païen de l'antiquité homérique sert à exprimer une pensée chrétienne et actuelle<sup>50</sup> ». Marivaux se réapproprie le schéma des *Aventures de Télémaque*, suivant minutieusement la progression des héros féneloniens en la parodiant afin de mettre au jour à la fois les caractères triviaux des héros d'Homère et la naïveté de Fénelon qui a magnifié ces mêmes héros. Ce dernier célèbre des vertus archaïques, alors

---

<sup>50</sup> Henri Coulet, « "Les Aventures de Brideron le fils", ou Le Télémaque détravesti », *Confronto Letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Paviae del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate dell'Università di Bergamo*, mai 1990, vol. 7, n° 13, p. 50.

que pour Marivaux, « [l]e temps de la littérature qui exalte l'héroïsme militaire lui semble révolu, dans la mesure où il est impossible d'inscrire dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle les comportements romanesques tels que Fénelon les présentait encore<sup>51</sup> ».

Sa méthode consiste alors à « [...] suivre pas à pas le Fénelon des *Aventures de Télémaque* en lui remettant, littéralement, les pieds sur la terre<sup>52</sup> ». Le roman est écrit en jouant sur les deux tons bien distincts, employés par l'auteur afin de nourrir et renouveler constamment l'effet comique. Pour ce faire, le narrateur pastiche le style sublime fénelonien, alors que les personnages détonnent en parlant une langue basse, voire campagnarde. C'est ainsi que se manifeste le réalisme marivaudesque dans ses parodies, qui créent une distance entre l'aventure épique que croient vivre les héros et leurs situations réelles, et c'est de cette manière qu'il parvient au burlesque. Il procède en ridiculisant « [...] l'emphase des discours, des actes et des sentiments ; de temps en temps, par une remarque ironique ou une suggestion, il oppose le réel à l'invraisemblable<sup>53</sup> ».

De fait, dès le tout début du récit, alors que Phocion s'aperçoit de l'analogie existante entre la situation de Télémaque, l'illustre héros de Fénelon et son neveu, il décide que le mieux, pour lui et Brideron, est d'imiter ces nobles héros et de calquer leur destin sur le leur. Il doit aussitôt convaincre l'alter ego de Télémaque d'adhérer à son projet et d'avoir envie de partir à la recherche de son père. Or, Mentor n'avait pas approuvé la décision de Télémaque de partir à la recherche de son père, Ulysse, en laissant sa mère seule face à ses prétendants. Phocion doit par conséquent suivre

<sup>51</sup> Jacques Guilhembet, « Subversion de la figure du paternel dans *Le Télémaque travesti* », dans Franck Salaün, dir., *Marivaux Subversif?*, op. cit., p. 115.

<sup>52</sup> Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, op. cit., p. 129.

<sup>53</sup> Paul Cazagne, *Marivaux par lui-même*, Paris, Seuil, 1964, p. 7.

l'exemple de son modèle : « Devenu Mentor dès cet instant, sa plus chère manie fut de l'imiter ; il dissuada donc en ces termes son neveu de sa résolution. Ô jeune Brideron ! Car le Ô ! entrain de moitié dans l'imitation du langage [...]»<sup>54</sup> ». L'intervention du narrateur annonce que le niveau de langage n'est pas celui employé habituellement par les protagonistes. Plus qu'inhabituel, c'est invraisemblable, pour des personnages de cette condition et de cette époque, de s'exprimer ainsi, et c'est dans cette opposition que Marivaux trouve une source d'amusement. « Ainsi s'explique le caractère "comique", au sens du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire bas et réaliste de tous les éléments du roman, cadre, mœurs, langage, aventures, etc.»<sup>55</sup> ».

Suivant cet esprit, Marivaux choisit d'en situer l'action dans la France moderne, vers la fin du règne de Louis XIV, à l'inverse de Fénelon qui avait situé son récit dans la Grèce antique. Le choix de Marivaux n'est pas innocent, puisque l'auteur ancre la genèse de son *Télémaque* dans une époque familière aux lecteurs, à ses personnages et à lui-même. Ainsi, à la différence de Fénelon qui, par l'usage de la fable et de l'histoire détemporalisait l'instruction prodiguée aux Enfants de France, Marivaux l'enracine solidement dans la modernité : ce qu'il critique est alors l'ici et le maintenant.

Dans ce qu'il nomme en avant-propos, une « parodie burlesque»<sup>56</sup>, l'auteur du *Télémaque travesti* utilisera toutefois le même procédé que l'auteur parodié, à savoir l'usage de la fable dans un but pédagogique. Il enrobera la vérité dans une fiction afin de rendre visible au futur lecteur les réalités qu'il veut exposer dans son œuvre, puisque, pense-t-il, l'avare à la comédie paraît à l'homme « [...] plus ridicule que l'avare dans le

<sup>54</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 725.

<sup>55</sup> Frédéric Deloffre, « Notice du *Télémaque travesti* », *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 1253.

<sup>56</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 717.

monde, et les défauts de mœurs qu'on lui représente par un jeu, lui sont plus sensibles que les défauts réels<sup>57</sup> ».

Dans ses écrits, il poursuit donc deux objectifs précis ; l'un d'ordre esthétique, puisque il entend substituer l'idée d'émulation à celle d'imitation, et l'autre d'ordre social ou politique, puisqu'il souhaite dénoncer cette société dans laquelle il vit et où tout n'est qu'artifices et illusions. Pour ce faire, la parodie semble tout indiquée, dans la mesure où « [...] le rire profanateur, comme l'émotion vraie, ouvre la voie aux "réflexions"<sup>58</sup> ». D'une part, elle entretient une filiation avec le burlesque, même si elle « [...] en diffère toutefois en ce que lorsqu'elle est complète, elle change aussi la condition des personnages dans les œuvres qu'elle travestit, et c'est ce que ne fait pas le burlesque [...] <sup>59</sup>» qui trouve, quant à lui, une nouvelle source de comique dans cette distinction qu'il crée entre le ton bas employé dans le récit et la noblesse des personnages. D'autre part, elle s'apparente également à la satire qui comporte, elle aussi, une visée idéologique et politique. Mais alors que « [...] la satire vise directement des hommes ou des institutions, la parodie s'en prend à des textes. Quelles que soient ses éventuelles fins secondes, ses cibles premières sont "littéraires"<sup>60</sup> ».

De fait, dans son *Avant-propos*, Marivaux se targue d'avoir mis dans son œuvre autant d'instruction que Fénelon dans *Les aventures de Télémaque*. Il annonce que le lecteur du *Télémaque travesti* pourra connaître le « [...] néant d'une grandeur profane, et la facilité qu'il y a de donner une face risible à des choses qui [...] ont, pour principe, le

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 722.

<sup>58</sup> Jean Dagen, « Marivaux : un vrai faux auteur », dans Franck Salaün, dir., *Marivaux Subversif ?*, op. cit., p. 53.

<sup>59</sup> Victor Fournel, *La littérature indépendante et les écrivains oubliés ; essai de critique et d'érudition sur le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1862, p. 279, dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 16 juin 2008).

<sup>60</sup> Sylvie Dervaux, « Parodie », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 946-947.

ridicule le plus grossier et le plus méprisable [...]»<sup>61</sup> ». La première instruction que donnera l'ouvrage de Marivaux sera donc d'ordre littéraire, puisqu'elle visera à faire reconnaître au lecteur que les héros d'Homère n'ont rien de la grandeur qu'on leur impute. Au contraire, tout chez eux n'est que vanité et orgueil, ce qu'il considère naturellement comme des vices et non des vertus.

## 2.2 L'imitation dans le *Télémaque travesti*

Sans dénier tout talent poétique à Homère, qu'au contraire il juge extraordinaire compte tenu de l'époque dans laquelle il vivait, Marivaux refuse toutefois de croire qu'il a atteint la perfection et que les gens de lettres du XVIII<sup>e</sup> siècle ne peuvent que tenter de retrouver cette perfection antique. Au contraire, pour lui, l'époque moderne recèle des richesses et un potentiel bien supérieurs à l'Antiquité et qui ne demandent qu'à être reconnus. En cela, il reprend les arguments avancés par Houdar de la Motte dans son *Discours sur Homère* qui servait de préambule à son *Iliade* et dans lequel l'admiration pour Homère, explique-t-il, « [...] n'est pas un dogme religieux ; la raison peut juger son œuvre comme n'importe quelle production humaine ; le principe d'autorité n'est pas de mise à son sujet<sup>62</sup> ». Si l'idéal de grandeur héroïque était adéquat dans les épopées homériques, il n'est toutefois plus de mise dans les écrits de la France moderne, qui n'a, selon Marivaux, aucune raison d'exalter l'héroïsme militaire.

---

<sup>61</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Avant-propos du *Télémaque travesti* », *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 718.

<sup>62</sup> Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France de la pléiade au surréalisme*, *op. cit.*, p. 79.



C'est ce qui fait penser à Sermain que Marivaux souhaite avant tout, dans son roman parodique, tourner en ridicule l'ambition pédagogique de Fénelon, qui reprend, en les modifiant quelque peu, les vertus guerrières d'Homère. Souscrire à cette hypothèse serait faire abstraction du goût de ceux qui fréquentaient le salon de Mme de Lambert et qui prisait fort le roman épique du prélat. À l'inverse de l'hypothèse que soutient Sermain<sup>63</sup>, qui affirme également que l'entreprise romanesque de Marivaux se moque de l'écriture ampoulée de Fénelon, il semble plutôt que la cible de ses moqueries s'incarne dans la figure de l'écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle qui commet l'erreur de ne pas respecter son naturel, c'est-à-dire son propre talent, sa propre sensibilité. Pour Marivaux, il importe donc d'être vrai, de conserver le tour et le « [...] caractère d'idées pour qui la nature nous a donné vocation [...] [de] rester dans la singularité d'esprit qui nous est échue [...]»<sup>64</sup>. En cela, il renchérit sur Pascal, lequel avait dit : « Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait à voir un auteur et on trouve un homme<sup>65</sup> ». En outre, pour Marivaux, que le copiste imite un génie de l'Antiquité ou des temps modernes, « [...] l'imitation intégrale ne fera de lui qu'un singe [...]»<sup>66</sup>. Ainsi, ce dernier refuse de prendre comme modèle un autre homme de lettres, peu importe l'époque qui l'aura vu briller.

Dès l'*Avant-propos* du *Télémaque travesti*, Marivaux ancre son roman dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes, en dédaignant *ipso facto* toute une tradition rhétorique qu'avaient prisée les écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle : l'esthétique de l'*imitatio*. S'il se révolte contre cette esthétique, c'est que, d'une part, il l'envisage

<sup>63</sup> Jean-Paul Sermain, *Le Singe de don Quichotte*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>64</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Qu'est-ce qu'être naturel ? », dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>65</sup> Pascal, cité dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>66</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, « Contre l'admiration aveugle et l'esprit d'imitation », dans Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, *op. cit.*, p. 236.

comme hostile à l'émulation créatrice et que, d'autre part, il considère qu'elle est contraire à la foi qu'il porte dans les progrès de l'esprit humain. Ce dernier redouble même d'ironie lorsqu'il aborde ce second aspect de la Querelle, qui porte précisément sur la perfection poétique d'Homère, en étrillant, dès les premières lignes, ceux qu'il baptise ses « adorateurs<sup>67</sup> ». Ceux-ci considéreraient, selon lui, son ouvrage comme une « [...] production sacrilège et digne du feu<sup>68</sup> », puisqu'elle ose remettre en question le culte de cet écrivain antique si adulé. Pour lui, ceux qui tiennent Homère pour un modèle insurpassable en font un Dieu, et c'est justement là leur erreur : Homère n'est qu'un homme. Il s'insurge donc contre cette longue tradition qui lui a attribué l'épithète « divin » par ce qu'il nomme une « [...] débauche d'esprit, une folie spirituelle [...]»<sup>69</sup>. Par là, il qualifie de déraisonnables ceux qui encensent Homère comme s'ils pratiquaient un culte, refusent de seulement prendre conscience de ses défauts et imitent même ce que les Modernes jugent de plus mauvais chez lui.

Aussi son *Télémaque travesti* représente-il, à bien des égards, un manifeste esthétique, puisqu'il rappellera à de nombreuses reprises, dans l'argument même de son récit, à quel point l'imitation aveugle peut conduire à des fautes de goût ou de jugement. C'est ce qu'il tente de montrer dans la scène où Brideron, le Télémaque de Marivaux, raconte une partie de ses malheurs à Mélicerte, qui représente la Calypso de Fénelon. Le Mentor de ce dernier, Phocion, sourcille « [...] un peu à ce discours ; il lui avait semblé trop commun. Peu s'en fallut qu'il ne recommençât une harangue, mais il craignit de blesser les règles de l'imitation : car en pareille occasion, Mentor ne desserra pas les

---

<sup>67</sup> *Id.*, « Avant-propos du *Télémaque travesti* », *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, p. 717.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

dents [...]»<sup>70</sup>. Cette allégorie du rapport à l'imitation sert ici à illustrer les effets néfastes de la contrainte sur l'inventivité de l'auteur. Il tolère donc un discours fort peu éloquent au nom de cette esthétique de l'*imitatio* qui vient altérer son jugement et annihiler sa liberté d'action. Il dévoile par là tout le ridicule de l'écrivain qui se borne à reproduire le médiocre au lieu d'utiliser cette matière antique comme modèle à surpasser.

De fait, le *Télémaque travesti* montre un Phocion qui, « [...] de peur de se tromper dans les fonctions de la charge, avait toujours son Télémaque à la main, à chaque discours de son élève, il regardait de quelle manière il devait répondre [...]»<sup>71</sup>. Ainsi, cette imitation touche au ridicule en de nombreuses occasions où les personnages endurent une situation inconfortable, pénible ou périlleuse, au nom de l'imitation. Alors que Brideron, qui se trouve près d'une fontaine, déclare à Phocion qu'il a soif, celui-ci lui répond d'attendre à demain, car Télémaque n'a pas bu en se couchant<sup>72</sup>. Il lui dit encore : « [...] il serait à propos de ne point dormir dans nos lits : enveloppons-nous seulement dans notre couverture à terre ; cette manière de dormir imitera celle de Télémaque, qui s'étendit sur une peau de lion.<sup>73</sup> » Dédaignant le confort de leurs lits, les héros, malgré les rhumatismes de Phocion, dormiront sur le sol afin de ne point déroger au récit fénelonien. Mais cette imitation sera toujours montrée comme inférieure au texte original, puisque tout est minoré, des situations à la noblesse des personnages. Par exemple, lorsque Phocion se rappelle comment Mentor transforma le royaume d'Idoménée, il entreprend d'en faire autant avec celui d'Oménée, mais « le royaume

<sup>70</sup> *Id.*, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 732.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 797.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 766.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 767.

aujourd'hui se trouve réduit au simple château d'un gentilhomme : prêtons-nous à cette diminution, et à la manière inférieure dont Phocion va agir avec Oménée<sup>74</sup> ».

Tout au long du récit, l'image de l'imitation qui se dégage n'est autre que celle d'une vile servitude d'où se dégage un sentiment de routine et d'endoctrinement. Or, ce récit ne peut se poursuivre que dans la mesure où les personnages se conforment aux règles de l'imitation. C'est ce dont témoigne l'intervention du narrateur dans la sixième partie, alors que nos héros sont sur le point de se noyer, pour prévenir le lecteur que « [...] deux minutes plus tard auraient pour jamais fermé leur histoire, et laissé la moitié de l'imitation à parachever<sup>75</sup> ». Outre la mort d'un des héros, il suffirait que Brideron refuse d'obéir à Phocion pour que s'achève l'imitation des héros des *Aventures de Télémaque* et que celui-ci commence à vivre sa propre vie. L'analogie entre le récit des aventures de Brideron et la pratique de l'*imitatio* se poursuit et montre que, « [p]our la littérature comme pour Brideron, la vie commence à partir du moment où l'invention l'emporte sur l'obéissance et le mimétisme<sup>76</sup> ». Bref, Marivaux annonce qu'il faut se libérer des modèles contraignants.

Du reste, l'intervention du narrateur interrompt la narration et brise ainsi l'illusion créée par le récit. De fait, le lecteur est souvent interpellé par des remarques, telle celle-ci où le narrateur s'adresse directement au lecteur afin de lui rappeler qu'il s'agit d'une histoire : « laissons maintenant avancer nos personnages dévalisés jusqu'au château de Méricerte, et commençons notre histoire<sup>77</sup> ». Du coup, il démasque la fable en montrant les ficelles de la fiction. Ce faisant, Marivaux « [...] fait apparaître

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 854.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 812.

<sup>76</sup> Franck Salaün, « Introduction, Marivaux et les règles », dans Franck Salaün, dir., *Marivaux Subversif?*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>77</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 729.

l'arbitraire de la fable antique et de sa représentation artistique [...]»<sup>78</sup> » et s'éloigne de l'écriture burlesque du XVII<sup>e</sup> siècle, laquelle favorisait, au même titre que les imitations d'œuvres antiques, le transfert de cette même culture dans la France moderne, poursuivant ainsi l'effort des humanistes de la Renaissance. Au contraire de ces poètes, qui s'inscrivaient encore dans une conception imitative de la création et qui rendaient « un hommage carnavalesque<sup>79</sup> » aux textes antiques qu'ils parodiaient, Marivaux dénonce l'imitation dans son roman et montre comment l'excès de cette pratique littéraire conduit au ridicule.

### 2.3 Les procédés du travestissement burlesque

Chez Marivaux, l'imitation révèle d'abord une fidélité textuelle à l'égard du texte de Fénelon, puisque l'on conserve, dans le *Télémaque travesti*, la disposition du texte original et le même sujet héroïque, qui demeure la quête du père et de la sagesse. Toutefois, la reprise burlesque du texte fénelonien travestit le modèle et réalise une transposition de l'action, de la Grèce antique vers une réalité contemporaine, c'est-à-dire la France moderne. Dès le début du récit, le décor est planté, on retrouve le héros, un jeune bourgeois de la campagne qui n'a vu ni le monde, ni Paris. La guerre de Troie, de laquelle Ulysse tarde à revenir, se matérialise dans la guerre de Hongrie, dans laquelle les Français ont combattu un ennemi bien moderne, les Turcs. Ainsi, tous les lieux que Phocion et Brideron parcourront seront *de facto* associés aux lieux de l'épopée fénelonienne où se sont déroulés des événements semblables à ceux qu'ils vivent.

<sup>78</sup> Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France, 1643 à 1661*, op.cit., p. 308.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 245.

Évidemment, les panoramas chez Fénelon, d'un exotisme et d'une beauté presque magiques, ne sont plus chez Marivaux que des paysages familiers et campagnards. Les scènes pastorales de Fénelon sont également travesties afin de leur donner une allure rustique et concrète qui échappait au prélat. Voyons comment il décrit une ferme du domaine de Mélicerte :

D'un autre côté, l'on voyait les écuries et les étables où les bœufs et les vaches fatiguées se rendaient d'un air lent. Le berger et la bergère, hâlés par les ardents rayons du soleil, suivaient les troupeaux en folâtrant ensemble. La bergère jetait une petite pierre au berger, qui lui rendait la malice par un coup de son chapeau sur l'épaule. [...] Plus bas, était une grange, d'où l'on entendait le bruit des batteurs ; quand ils étaient fatigués, ils se reposaient sur un tas de blé [...] Au milieu de la cour était un large vivier ; à côté l'on voyait un monceau de fumier, sage précaution contre la fatigue des terres<sup>80</sup>.

Ce paysage campagnard, loin d'entraîner le lecteur dans une félicité pastorale, lui dévoile au contraire ses réalités, depuis ces animaux fatigués dont il faut prendre soin jusqu'au badinage des bergers où transparait le désir sexuel, en passant par les techniques de fertilisation du sol. Ce passage annonce également la manière dont l'auteur abordera le traitement des personnages, c'est-à-dire d'une façon réaliste, qui met en lumière leurs défauts et leur folie.

De fait, le roman raconte comment deux personnages se laissent emporter dans une folie qui leur fait croire en la réalité de leur adhésion à la vie des héros du roman épique qu'ils ont lu. Ils agissent donc toujours comme si ces derniers préfiguraient leurs propres aventures. Qu'il s'agisse de personnages rencontrés et pouvant être assimilés à des personnages du *Télémaque*, ou encore de situations du roman dont ils peuvent reproduire les motifs, ces marques de concordance entre les deux aventures donnent lieu à des passages comme celui-ci, dans lequel Brideron « [...] baisait son livre de joie :

---

<sup>80</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 735.

Bénis soient l'imprimeur, le relieur, et le papier de ce livre, disait-il, j'y vois ma vie comme on voit un poisson dans l'eau, c'est un cordeau qui me conduit<sup>81</sup> ».

Les personnages de Marivaux sont, à leur manière, victimes de leurs lectures, au même titre que Don Quichotte, et veulent vivre les mêmes aventures que les héros du roman fénelonien. Mais les protagonistes de Marivaux ne sont pas Télémaque et Mentor, « [...] ce sont des individus contemporains de l'auteur et de ses lecteurs, qui se prennent pour Télémaque et Mentor, [...] et reconnaissent dans les circonstances où ils se trouvent toutes les circonstances du *Télémaque* de Fénelon<sup>82</sup> ». Les personnages qu'ils côtoient lors de leur quête ne sont pas les autres héros de Fénelon, mais sont leurs équivalents et peuvent donc leur être associés, afin que le récit se poursuive. Ils n'ont toutefois rien de commun avec les héros homériques réactualisés par Fénelon dans le même esprit, c'est-à-dire en exaltant leurs vertus guerrières comme le courage, la force et l'honneur. Ici, Marivaux s'efforce plutôt de faire ressortir le ridicule des personnages épiques, en soulignant leurs défauts et leurs faiblesses. Sans toutefois en faire des caricatures, il dévoile ses personnages dans ce qu'ils ont de plus humain. Du reste, il ne s'agit pour lui que de porter le regard sans complaisance du moraliste sur la nature de l'homme car, dira le narrateur au tout début de l'histoire, « [t]out ce qu'on rapporte de grand en parlant des hommes doit nous être bien plus suspect que ce qu'on en rapporte de grotesque et d'extravagant<sup>83</sup> ».

C'est pourquoi il ne semble guère croire à la sagesse des hommes en général et au caractère d'Ulysse en particulier, tant loué par Fénelon, puisqu'il en fait l'un « [...] de ces hommes étourdis et fous jusqu'à l'âge de la décrépité, et qui, maître d'un grand

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 927.

<sup>82</sup> Henri Coulet, « “Les Aventures de Brideron le fils”, ou Le Télémaque détravesti », *op. cit.*, p. 51.

<sup>83</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti, Œuvres de jeunesse, op. cit.*, p. 722.

bien, prennent autant de partis que leur esprit incertain leur en suggère<sup>84</sup> ». Monsieur Brideron est un homme tout ce qu'il y a de plus commun, tout comme Phocion, l'alter ego de Mentor, c'est-à-dire de Minerve, déesse de la sagesse. Ce dernier est d'ailleurs décrit comme un homme presque fou puisque, « [d]e la trempe de son esprit à la démence, il n'y avait qu'un point ; ce point disparut à la lecture du livre<sup>85</sup> » des *Aventures de Télémaque*.

Même la vertueuse Pénélope, qui repoussait vaillamment ses nombreux prétendants et attendait chastement le retour de son mari dans l'*Odyssee* et le roman fénelonien, devient une femme prête à succomber aux plaisirs du mariage, et qui prend, en outre, « [...] un plaisir secret de se voir des amants, dont elle expliquait le nombre à l'avantage de ses appas [...]»<sup>86</sup> ». Sa vertu paraît tout au plus incertaine. Il entend de la sorte mettre au jour les caprices d'une nature inconstante qui gouverne les femmes. Ainsi, il montre comment la veuve Mélicerte s'est consolée, en deux mois tout au plus, de la perte de son amour, Brideron le père, alors que Calypso, la déesse de Fénelon, ne s'était toujours pas remise du départ d'Ulysse après dix ans d'absence. Les femmes mortelles ne ressemblent en rien à cette déesse éplorée. Au contraire, le narrateur précise bien que leur « [...] chambre, qui les voit d'abord soupirer, voit bientôt changer le spectacle, et ce témoin de leurs soupirs l'est souvent du plaisir d'un nouvel amour, le lendemain de ces soupirs mêmes<sup>87</sup> ».

Quant au héros principal, Brideron le fils, il ne pourra jamais égaler Télémaque. Alors que le fils d'Ulysse avait tout le potentiel pour égaler son père, autant par son

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 723.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 724.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 723.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 727.



courage que sa sagesse, Brideron est qualifié tantôt d'« étourdis<sup>88</sup> », de « stupide<sup>89</sup> » ou encore du « plus lâche de tous les garçons<sup>90</sup> ». Ce renversement des caractères vient alors confirmer la poétique du concret qu'illustre Marivaux et en vertu de laquelle il représente une humanité ordinaire.

Suivant cet esprit, l'auteur burlesque s'attarde volontiers sur les scènes de genre, dans lesquelles les références au corps sont nombreuses, puisqu'il s'agit souvent de montrer des personnages qui se sustentent, comme lorsque Brideron déclare : « [...] je ne mangeais plus mon pain sans le frotter d'une bonne couenne de lard<sup>91</sup> », ou simplement d'exalter dans cette reprise burlesque une réalité habituellement tue dans les ouvrages classiques. De fait, rien de ce qui a trait au corps, à ses besoins et manifestations, n'est épargné au lecteur qui apprend ainsi que la mère du jeune héros a accouché de lui à deux heures de l'après-midi, car elle « [...] avait trop mangé d'un pâté en pot [...]»<sup>92</sup>, ou encore que Phocion et son neveu, marchant sous une température peu clémente, avaient « [...] tous au nez la roupie, et [ils soufflaient] comme des chevaux [...]»<sup>93</sup>. Ces références au corps, tout comme ces comparaisons bestiales, abordent des réalités considérées comme basses et triviales, et font ainsi partie des scènes burlesques du roman, puisqu'elles contribuent à déprécier l'ensemble du texte parodié.

Leurs combats sont également travestis et dévalorisés. Fénelon accordait une importance capitale à la raison, laquelle devait servir à combattre les passions. Télémaque devait résister à son amour pour la nymphe Eucharis et dominer ses instincts. Marivaux transforme cette lutte en brouille cocasse lorsqu'il fait discourir Phocion ainsi

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 728.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 731.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 731.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 754.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 763.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 758.

sur le péril que court son neveu : « [...] la passion de votre raison a fait une omelette, et elle est toute brouillée [...] »<sup>94</sup>. Mais ce dernier ne peut prétendre montrer l'exemple à son élève, et ne réussit pas immédiatement à détourner son Télémaque des dangers de l'amour. Mélicerte le sermonne d'ailleurs à cet égard. « Grand benêt, [lui dit-elle] vous avez les bras croisés pendant qu'il se barbouille le cœur d'amour, de négligence et d'oisiveté : il est toujours au cul d'une fille, pendant que son pédagogue se tient auprès du cellier »<sup>95</sup>.

Tout en traçant un portrait de Brideron et de son oncle qui n'est guère à leur avantage, Marivaux montre également combien est vain ce combat contre les passions qu'inspire la nature. En outre, la raison, tant glorifiée par la poétique classique et par Fénelon, n'offre, au contraire de ce qu'affirme ce dernier, aucune « [...] protection contre les passions et elle n'est pas de taille à lutter contre les instincts naturels »<sup>96</sup>. Plus qu'une anecdote plaisante sur le combat inutile contre les passions, Marivaux livre ici son opinion sur l'homme en général, qu'il perçoit souvent comme un être faible et soumis à ses nombreuses passions, mais surtout à son naturel. Il l'affirmera dès les premières lignes de son *Télémaque* : « [...] la rapidité qui l'emporte à la faiblesse ne trouve point d'obstacle dans son esprit, il y court sans difficulté, sans contrainte ; c'est pour ainsi dire son centre, et la vertu chez lui ne trouve cours que dans la violence qu'il se fait pour la suivre [...] »<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 798.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 803.

<sup>96</sup> Marlies Kronegger, « Introduction au baroque », dans Didier Souiller, dir., *Le baroque en question(s)*, *op.cit.*, p. 20.

<sup>97</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 721.

## CONCLUSION

Au-delà de la Querelle des Anciens et des Modernes, qui traduit une crise du temps en fonction de laquelle les lettrés sont amenés à repenser leur rapport à l'historicité, et de la question de l'*imitatio*, qui permet un débat sur l'usage des modèles en art et de la mémoire comme catégorie rhétorique, chacune des œuvres dont on a proposé l'étude a connu une fortune différente qui semble intimement liée à leur conception. De fait, les différentes inflexions du rapport à l'imitation ont largement déterminé leur réception littéraire, tant chez Marivaux, qui a privilégié une imitation burlesque en travestissant le texte imité, que chez Fénelon, où l'imitation s'inscrit au cœur d'un projet pédagogique.

En 1736, l'un des romans de jeunesse encore inédit de Marivaux, le *Télémaque travesti*, est publié à Paris, sous une forme très partielle. Attribuée à Marivaux, mais vivement reniée par ce dernier, l'œuvre burlesque est dédaignée par une critique qui la juge indigne de ce bel esprit « [...] si connu dans la République des Lettres par la finesse épigrammatique de son esprit, et par la délicate singularité de son style<sup>1</sup> ». Au-delà de la question stylistique, il est probable que la position de Marivaux dans le champ littéraire ait été un facteur déterminant dans sa décision de ne pas reconnaître cette œuvre. En passant d'une posture à travers laquelle il souhaitait montrer son esprit novateur, avec

---

<sup>1</sup> Desfontaines, cité dans Frédéric Deloffre, « Notice du *Télémaque travesti* », *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, 1972, p. 1247.

son engagement auprès du groupe des Modernes, à une position plus conservatrice et vraisemblablement liée à la posture de l'Académie française, institution considérée comme la gardienne de l'esthétique classique où la norme est encore l'*Art poétique* de Boileau, Marivaux veut être reconnu comme un homme de lettres sérieux, voire moraliste. Même si le *Télémaque travesti* peut d'abord se lire comme une critique sociale, qui dénonce notamment l'enthousiasme des Français catholiques à persécuter les protestants, il n'en reste pas moins que l'œuvre représente aussi une déclaration de guerre aux partisans des Anciens, puisqu'elle y dénonce la pratique de l'*imitatio*, alors que la Querelle des Anciens et des Modernes est terminée depuis une quinzaine d'années, madame de Lambert ayant elle-même réconcilié madame Dacier avec Houdar de la Motte. De plus, sa forme burlesque ne peut que choquer un goût désormais bien différent, le public du milieu du siècle étant plus susceptible d'apprécier une littérature à la fois légère et libertine que des farces parfois grossières. En outre, on peut penser qu'il ne souhaite pas que ce « péché de jeunesse » vienne rappeler sa prise de position contre les partisans des Anciens, alors qu'il brigue justement un siège dans leur place forte.

Si la réception littéraire du *Télémaque travesti* apparaît tiède, de sa parution jusqu'à sa redécouverte par Frédéric Deloffre au XX<sup>e</sup> siècle, il en va tout autrement pour le roman de l'archevêque de Cambrai. En effet, *Les Aventures de Télémaque* ont connu une réception littéraire enthousiaste dès son impression en 1699. Alors que Fénelon tarde à reconnaître cet écrit qu'il ne destinait qu'aux Enfants de France, l'œuvre suscite un engouement sans précédent : en témoignent les cent mille copies vendues, nombre

avancé en 1717 dans les *Mémoires de Trévoux*<sup>2</sup>, ainsi que sa traduction en de nombreuses langues européennes pratiquement dès sa parution. De fait, les éditions, originales ou « imparfaites », pullulent au XVIII<sup>e</sup> siècle et, en 1728, Voltaire en dénombre quatorze, en anglais seulement<sup>3</sup>. La vogue du *Télémaque* est telle qu'il est aussitôt érigé en modèle et que déjà, « [d]ans les trente premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Télémaque* de Fénelon est le roman que l'on imite, continue ou travestit<sup>4</sup> », que l'on songe non seulement au *Télémaque travesti* de Marivaux, mais également à celui de Grandchamp, *Le Télémaque moderne ou Les intrigues d'un grand seigneur pendant son exil*, publié en 1701. Même les plus virulents des critiques de Fénelon durent admettre, à l'instar de l'abbé Faydit, que, s'il « [...] en faut juger par le feu, l'ardeur avec laquelle ce livre est recherché, c'est le plus excellent de tous les Livres. Jamais on ne tira tant d'exemplaires d'aucun Ouvrage. Jamais on ne fit tant d'éditions d'un même livre<sup>5</sup> ». Le mouvement que le précepteur des Enfants de France inaugure et dans lequel le roman éducatif remplace progressivement les miroirs des princes est également révélateur de l'importance qu'occupera son exemple dans la pensée pédagogique du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, excepté peut-être pour celle de Louis XV, les éducations princières au XVIII<sup>e</sup> siècle se ressentiront beaucoup du *Télémaque*<sup>6</sup>, rapidement élevé au rang de canon littéraire, et lu avidement, dans toutes les Cours européennes.

---

<sup>2</sup> *Journal de Trévoux ou Mémoire pour servir à l'histoire des sciences et des arts*, [mai 1717], t. XVII, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 800-801., dans Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, < <http://gallica.bnf.fr> > (page consultée le 25 mai 2008).

<sup>3</sup> Charles Dédéyan, *Le Télémaque de Fénelon*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1967, p. 40.

<sup>4</sup> Robert Grandroute, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève, Slatkine, 1985, vol. 1, p. 43.

<sup>5</sup> Pierre-Valentin Faydit, *La Telemacomanie, ou la censure et critique Du Roman intitulé, Les Aventures de Telemaque Fils d'Ulysse, ou suite du quatrième Livre de l'Odyssée d'Homere*, À Eleuterople, Chez Pierre Philalethe, 1700, p. 2.

<sup>6</sup> Jean Meyer, *L'éducation des princes en Europe du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2004, p. 156-157.

En constatant l'écart entre la réception littéraire du *Télémaque travesti* et celle des *Aventures de Télémaque*, au XVIII<sup>e</sup> siècle, il est possible d'en déduire que la conception de l'imitation que se fait Fénelon sera celle qui dominera tout le siècle des Lumières, du moins, jusqu'aux *Éléments de littérature* de Marmontel, ouvrage publié en 1785, dans lequel il réhabilitera la figure du génie, quelque peu laissée de côté depuis le Moyen Âge. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'artiste aussi bien que l'homme de lettres ne se contentent plus d'imiter d'antiques modèles ; désormais ils veulent inventer et, pour se faire, ils doivent « [...] réaliser les possibles ; rassembler les débris du passé ; hâter la fécondité de l'avenir ; donner une existence apparente et sensible à ce qui n'est encore et ne sera peut-être jamais que dans l'essence idéale des choses [...] »<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Jean-François Marmontel, « Invention poétique », *Éléments de littérature* [ 1785], Paris, Desjonquères, 2005, p. 673.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus étudié

FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque* [1699], Jeanne-Lydie Goré, éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 508 p.

FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Les Aventures de Télémaque fils d'Ulysse*, édition princeps, conforme au manuscrit original, Paris, Chez Florentin Delaulne, 1717, LX-526 p., dans Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, < <http://gallica.bnf.fr> > (page consultée le 31 juillet 2007).

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Œuvres de jeunesse*, Frédéric Deloffre et Claude Rigault éd., Paris, Gallimard, 1972, XIX, 1405 p.

### 2. Ouvrages avant 1800

*Journal de Trévoux ou Mémoire pour servir à l'histoire des sciences et des arts*, [mai 1717], t. XVII, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 265 vol., dans Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, < <http://gallica.bnf.fr> > (page consultée le 25 mai 2008).

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, dans The ARTFL project, Dictionnaires d'autrefois, < <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/> > (page consultée le 7 décembre 2007).

ARISTOTE, *Poétique*, Michel Magnien, éd., Paris, Livre de poche, 1990, 216 p.

ARISTOTE, *Rhétorique*, Michel Meyer, éd., Paris, Livre de poche, 1991, 407 p.

BOILEAU, Nicolas, *L'art poétique de Boileau présenté par Henri Bénac* [1674], Paris, Hachette, 1946, 92 p.

- BOILEAU, Nicolas, *Le lutrin, dialogue des héros de roman, arrêt burlesque, extrait des œuvres choisies de Boileau* [1683], Paris, Hatier, [1926], 76 p.
- BOILEAU, Nicolas, « Lettre de Boileau Despréaux à Charles Perrault, sur les Anciens et les Modernes », *Œuvres de Boileau Despréaux*, t. 2, Paris, Chez Treuttel et Würtz, 1832, p. 352, dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 4 décembre 2008).
- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres de Boileau, avec un commentaire par M. Amar*, t. 3, Paris, Chez Lefèvre, 1821, 341 p.
- CASTIGLIONE, Baldassar, *Le livre du courtisan* [1528], Alain Pons, éd., Paris, GF Flammarion, 1991, 405 p.
- CHÉNIER, André, *L'invention, poème* [1788], Paris, Librairie Nizet, 1966, 209 p.
- CICÉRON, *De la vieillesse, de l'amitié, des devoirs*, Paris, Garnier frères, 1967, 309 p.
- CICÉRON, « Dialogues de l'orateur », Livre III, dans *Œuvres complètes de Cicéron*, M. Andrieux, trad., Paris, C. L. F. Panckoucke, 1831, 207 p.
- CICÉRON, *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 1, M. Nisard, éd., Paris, Firmin-Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1875, 554 p., dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 21 septembre 2008).
- DACIER, Anne, « Des causes de la corruption du goût » [1714], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 494-518.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], 7<sup>e</sup> éd., première partie, Paris, Chez Pissot, 1770, 523 p., dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 22 juillet 2008).
- DU BOS, Jean-Baptiste, « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture » [1719], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 646-720.
- FAYDIT, Pierre-Valentin, *La telemacomanie, ou, La Censure et critique du roman intitulé Les aventures de Telemaque fils d'Ulysse, ou, Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère*, Eleuterople, Pierre Philalèthe, 1700, 477 p.
- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *De l'éducation des filles* [1687], Paris, Lecoffre fils et Cie, successeurs, 1872, 180 p.
- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Dialogues des morts* [1700], Jacques Gaillard, éd., Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1994, 175 p.



- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Dialogues sur l'éloquence en général et celle de la chaire en particulier* [1718], Paris, Jacques Lecoffre, [s.d.], 119 p.
- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Dialogues sur l'éloquence en général et celle de la chaire en particulier, avec une lettre à l'Académie française*, [s.l.], Théopile Barrois, 1787, 394 p., dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 29 septembre 2008).
- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Éducation des filles, Fables, Lettre à l'Académie française*, Paris, Flammarion, 1937, 354 p.
- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Lettre à l'Académie* [1716], 7<sup>e</sup> éd. revue, Albert Cahen, éd., [Paris], Librairie Hachette et Cie, 1918, 246 p.
- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Lettre à Louis XIV* [1694], Neuchâtel, Éditions Ides et Clendes, [1961], 140 p.
- FONTENELLE, Bernard Le Bovier de, « Digression sur les Anciens et les Modernes » [1688], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 294-314.
- GAILLARD, Gabriel-Henri, *Essai de rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles*, Paris, Ganeau, 1746, 345 p.
- GRACIAN, Baltasar, *L'homme de cour*, 8<sup>e</sup> éd., revue & corr., Rotterdam, Chez Jean Hofhout, 1728, 372 p., dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 12 mai 2008).
- GRANDCHAMP, Samuel de, *Le Télémaque moderne ou Les intrigues d'un grand seigneur pendant son exil*, Cologne, Anthoine d'Egmond, 1701, 241 p.
- GUEUDEVILLE, Nicolas, *Critique generale des aventures de Telemaque*, Cologne, Chez les Heritiers de Pierre Marteau, 1700, 87 p., dans Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, < <http://gallica.bnf.fr> > (page consultée le 25 août 2007).
- HOMÈRE, *Œuvres d'Homère, avec des remarques, précédées de réflexions sur Homère et sur la traduction des poètes, Odyssée tome I*, P. J. Bitaubé, éd., Paris, Chez Ledoux et Tenré, 1819, 431 p., dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 12 mai 2008).
- HORACE, « Art poétique », dans *Œuvres complètes*, François Richard, trad., Paris, Librairie Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1994, p. 262-291.
- LAËRCE, Diogène, *Vies et doctrines des Stoïciens*, Richard Goulet, éd., Paris, Livre de poche, 2006, 188 p.

- LAFONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes de La Fontaine*, Paris, A. Sautolet et Cie, 1826, 493 p., dans *Google recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 2 juillet 2008).
- LA HARPE, Jean-François de, « Éloge de Fénelon » [1771], dans *Les Aventures de Télémaque tome 1* [1795-1796], Paris, INALF, 1961, p. 3-46., dans Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, < <http://gallica.bnf.fr> > (page consultée le 25 août 2007).
- LA MOTHE, Antoine Houdar de, François de Salignac de La Mothe Fénelon, « Lettres sur Homère et sur les Anciens » [1713-1714], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècle*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 471-494.
- LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler* [1675], Benoît Timmermans, éd., Paris, Presses universitaires de France, 2004, xi, 598 p.
- LOCKE, John, *Essai concernant l'entendement humain, Livre 1* [1689], Paris, Éditions Alive, 2001, 200 p.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1785], Paris, Desjonquères, 2005, 1288 p.
- MONTESQUIEU, *Lettres persanes* [1721], Laurent Versini éd., Paris, Flammarion, 1995, 347 p.
- MORE, Thomas, *L'Utopie* [1516], Paris, Librio, 2006, 124 p.
- PERRAULT, Charles, « Parallèle des Anciens et des Modernes » [1688-1692], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècles*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 361-381.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, *Causeries du lundi*, tome 2, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Garnier frères, 1852, 441 p., dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 1 mai 2008).
- SWIFT, Jonathan, « Bataille entre les livres anciens et modernes » [1697], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècles*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 409-431.
- TACITE, *Dialogue des orateurs*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 74 p.
- VIRGILE, *Les Bucoliques, en vers français, précédés d'un précis historique et littéraire sur le poète latin, Par M. le Chevalier de Langeac, et accompagné de remarques sur le texte, par J. Michaud*, 3<sup>e</sup> éd. revue et augm., Paris, L. G. Michaud, 1819, 275 p., dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 3 juin 2008).

VIRGILE, *Énéide*, Jacques Perret, éd., [Paris], Gallimard, coll. « Folio Classique », 1991, 496 p.

VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme* [1759], Alain Sandrier éd., Paris, Gallimard, 2003, 228 p.

### 3. Ouvrages critiques

ARLAND, Marcel, *Marivaux*, Paris, Gallimard, 1950, coll. « Les essais XL », 270 p.

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, 2<sup>e</sup> éd. revue et augm., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dicos poche », 2006, 654 p.

BAFARO, Georges, *L'épopée*, Paris, Ellipses, 1997, 112 p.

BALAVOINE, C., J. Lafond, P. Laurens, dir., *Le modèle à la Renaissance*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, 225 p.

BAR, Francis, *Le genre burlesque en France au XVII<sup>e</sup> siècle : étude de style*, Paris, éditions D'Artrey, 1960, 444 p.

BERNIER, Marc André, « *Fénelon, précepteur du duc de Bourgogne : la leçon des archives madrilènes* », communication présentée dans le cadre du colloque "L'éducation des Princes : l'exemple de Louis XV", organisé par le Château de Versailles, Versailles, 16 avril 2005.

BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, Paris, L'Harmattan, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2001, 273 p.

BERNIER, Marc André, dir., *Parallèle des Anciens et des Modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, [Québec], Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, 211 p.

BEUGNOT, Bernard, *La mémoire du texte : essai de poétique classique*, Paris, Honoré Champion, 1994, 428 p.

BIZIER, Marc, *La poésie au miroir : imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Honoré Champion, 1995, 227 p.

- BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, F. Nathan, 1996, 185 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.
- BRUNEL, Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 302 p.
- BRUNSCHWIG, Jacques, *Études sur les philosophies hellénistiques : épicurisme, stoïcisme, scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1995, 364 p.
- BURY Emmanuel, « Éloquence et spiritualité dans la pensée fénelonienne : Convergences et tensions », dans Carole Dornier, Jürgen Siess, dir., *Éloquence et vérité intérieure*, Paris, Champion, 2002, p. 109-129.
- BURY, Emmanuel, « Le sourire de Socrate ou peut-on être à la fois philosophe et honnête homme ? », dans Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar, Emmanuel Bury, dir., *Le loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Droz, 1996, p. 197-212.
- CAGNAC, Moïse, *Fénelon, apologiste de la foi*, Paris, J. de Gigord, 1917, 373 p.
- CALVET, Jean, *Les salons de Marguerite de Navarre (1492-1549) à Suzanne Necker (1740-1794)*, Cap-Saint-Ignace, La Plume d'Oie, 2000, 220 p.
- CARCASSONNE, Ely, *Fénelon : l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1946, 170 p.
- CAVILLAC, Cécile, « Fénelon et le mythe de l'origine des arts », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraire*, février 1991, p. 17-34.
- CHÉREL, Albert, *De Télémaque à Candide*, Paris, Éditions Mondiales Del Duca, coll. « Histoire de la littérature française », 1958, 406 p.
- CHÉREL, Albert, « La pédagogie fénelonienne, son originalité, son influence au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 25, 1918, p. 505-531.
- COGITORE, Isabelle, Francis Goyet, dir., *L'éloge du prince : de l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, Université Stendhal, 2003, 383 p.
- COULET, Henri, « "Les Aventures de Brideron le fils □, ou Le Télémaque détravesti », *Confronto Letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Paviae del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate dell'Università di Bergamo*, mai 1990, vol. 7, n° 13, p. 45-56.

- CRAVERI, Benedetta, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002, 486 p.
- CUCHE, François-Xavier, « La morale dans les ouvrages pédagogiques de Fénelon », dans Henk Hillenaar, dir., *Nouvel état présent des travaux sur Fénelon*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 59-82.
- DANIÉLOU, Madeleine, *Fénelon et le duc de Bourgogne : étude d'une éducation*, Paris, Bloud & Gay, 1955, 223 p.
- DÉDÉYAN, Charles, *Le Télémaque de Fénelon*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1967, 88 p.
- DÉDÉYAN, Charles, *Télémaque ou la liberté d'esprit*, Paris, A.-G. Nizet, 1991, 344 p.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967, 613 p.
- DELON, Michel, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, 1299 p.
- DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000, 347 p.
- DENEYS-TUNNEY, Anne, « Marivaux et la pensée du plaisir : L'épicurisme des Lumières », *Dix-huitième siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, n° 35, p. 211-229, 675-676.
- D'HONDT, J., « Le philosophe travesti », *Europe*, Paris, 1996, vol. 74, n° 811-812, p. 1-20.
- DOMINICY, Marc, Madeleine Frédéric dir., *La mise en scène des valeurs : la rhétorique de l'éloge et du blâme*, Paris, Delachaux et Niestle, 2001, 286 p.
- EHRARD, Jean, *L'invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle : fictions, idées, société*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 287 p.
- FAILLE, R., « Une édition peu commune des *Avantures de Télémaque* », *Revue française d'histoire du livre*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1999, vol. 79, n° 104-105, p. 271-292.
- FOURNEL, Victor, *La littérature indépendante et les écrivains oubliés : essai de critique et d'érudition sur le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1862, 484 p., dans *Google Recherche de livres*, < <http://books.google.fr/> > (page consultée le 16 juin 2008).
- FOURNIER, Michel, *Généalogie du roman : émergence d'une formation culturelle au XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, 323 p.

- FUMAROLI, Marc, « Hiéroglyphes et lettres : la sagesse mystérieuse des Anciens au XVII<sup>e</sup> siècle », *Dix-septième siècle*, n° 158, janvier-mars 1988, p. 7-20.
- FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées » dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 7-220.
- FUMAROLI, MARC, Philippe-Joseph Salazar, Emmanuel Bury, éd., *Le loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Droz, 1996, 359 p.
- GALLOUÉDEC-GENUYS, Françoise, *Le prince selon Fénelon*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 308 p.
- GARET, Nicole, *Le baroque et la préciosité*, Laval, Mondia Éditeurs, coll. « Les Essentiels », 1995, 54 p.
- GAZAGNE, Paul, *Marivaux par lui-même*, Paris, Seuil, 1964, 191 p.
- GÉNÉTIOT, Alain, *Le classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige Manuels », 2005, 475 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- GILOT, Michel, *L'esthétique de Marivaux*, [s.l.], Sedes, 1998, 303 p.
- GIORGI, Giorgetto, « *Les Aventures de Télémaque* : Épopée ou roman ? », dans Christian Berg, Walter Geerts, Paul Pelkmans, Bruno Tritsmans, dir., *Retour du mythe*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 69-79.
- GLOTZ, Marguerite, Madeleine Maire, *Salons du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2001, 341 p.
- GOUHIER, Henri, *Fénelon philosophe*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1977, 218 p.
- GRANDEROUTE, Robert, « La fable et La Fontaine dans la réflexion pédagogique de Fénelon à Rousseau », *Dix-huitième Siècle*, Paris, 1981, n° 13, p. 335-348.
- GRANDEROUTE, Robert, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève, Slatkine, 1985, 2 vol., 1283 p.
- GREINER, Frank, Jean-Claude Ternaux, *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Paris, Honoré Champion, 2002, 363 p.

- GRELL, Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, 2 vol., 1335 p.
- GRELL, Chantal, « Télémaque et Alexandre. L'image du conquérant dans l'éducation des ducs de Bourgogne et d'Anjou », dans B. Barbiche, J.P. Poussou, A. Tallon, dir., *Pouvoirs, contestations et comportements dans l'Europe moderne ; Mélanges en l'honneur du professeur Yves-Marie Bercé*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 345-365.
- GUELLOUZ, Suzanne, dir., *La traduction au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures classiques », 1991, 312 p.
- HAILLANT, Marguerite, « Culture antique et imagination dans les œuvres de Fénelon : 'ad usum delphini' », *L'information Littéraire : Revue Paraissant Cinq Fois par an*, mai, juin 1982, p. 108-112.
- HAILLANT, Marguerite, « Éducation et spiritualité », dans Denise Leduc-Fayette, dir., *Fénelon : philosophie et spiritualité : actes du colloque organisé par le Centre d'Étude des philosophes français Sorbonne, 27-28 mai 1994 : À la mémoire de Henri Gouhier (1898-1994)*, Genève, Droz, 1996, p. 19-38.
- HAILLANT, Marguerite, *Fénelon et la prédication*, Paris, Klincksieck, 1969, 246 p.
- HAILLANT, Marguerite, « Rousseau admirateur de Fénelon : Ressemblances et différences », *Jean-Jacques Rousseau, politique et nation, Acte du II<sup>e</sup> Colloque international de Montmorency*, Paris, Champion, 2001, p. 577-594.
- HILLENAAR, Henk, « Fénelon ancien et moderne », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1989, [s. l.], p. 1232-1238.
- HOWELLS, R., « Marivaux's Le Bilboquet (1714) : the game as subversive principle : Games in the eighteenth century », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, 2000, n° 8, p. 175-178.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, 257 p.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, 444 p.
- HEPP, Noémi, *Homère en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, 856 p.
- HILLENAAR, Henk, *Le secret de Télémaque*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 126 p.

- KAPP, Volker, *Télémaque de Fénelon : la signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1982, 259 p.
- LAGARDE, François, « Mimesis et persuasion : L'exemple du Télémaque », *French Forum*, Janvier 1991, p. 39-50.
- LANAVÈRE, Alain, « Je ne sais quoi de complaisant et d'enjoué : La parole efficace d'après *Les Aventures de Télémaque* », dans Denise Leduc-Fayette dir., *Fénelon : Philosophie et spiritualité*, Actes du colloque organisé par le Centre d'Étude des Philosophes Français, Sorbonne, 27-28 mai 1994, Genève, Droz, 1996, p. 63-75.
- LAQUERRE, Marie-Lise, *Ingenium et représentation : une rhétorique du regard dans Le Spectateur français de Marivaux*, M.A. (études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2002, 114 p.
- LECLERC, Jean, *Imitatio et rhétorique de la fable chez Marie de France et Jean de La Fontaine*, M.A. (études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, 137 p.
- LECLERC, Jean, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France, 1643 à 1661*, Ph. D. (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal et Université Paris-Sorbonne, 2006, 425 p.
- LECLERC, Jean, *L'Homère travesti de Marivaux, un cas d'invention parodique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Conférence au Congrès Invention et Imitation (SCEDHS), Trois-Rivières, octobre 2005.
- LILTI, Antoine, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, [Paris], Fayard, 2005, 568 p.
- LOTTERIE, Florence, *Progrès et perfectibilité : un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, 203 p.
- MANSEAU, Andrée, éd., *Enfance et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle*, coll. « littératures classiques », Paris, Klincksieck, 1991, 252 p.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Journaux et œuvres diverses*, Michel Gilot et Frédéric Deloffre éd., Paris, Garnier, 1988, 832 p.
- MEYER, Jean, *L'éducation des princes en Europe du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2004, 278 p.
- MEYER, Michel, *Le philosophe et les passions : esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, 408 p.
- MINGUET, J. Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1966, 304 p.



- MOREAU, Pierre-François, dir., *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique : le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel des idées », 1999, 363 p.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine, *La rhétorique et l'étude des textes*, Paris, Marketing S.A., 1999, 96 p.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine, *L'éloquence du sage : platonisme et rhétorique dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2004, 337 p.
- PERELMAN, Chaïm, *L'empire rhétorique*, Paris, J. Vrin, 1997, 224 p.
- PERROTTI, Gabriele, « Quiétisme et spiritualité », dans Henk Hillenaar, éd., *Nouvel état présent des travaux sur Fénelon*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 7-23.
- PLOT, BERNADETTE, *Écrire une thèse ou un mémoire en sciences humaines*, Paris, H. Champion, 1986, 305 p.
- POMEAU René, Jean EHRARD, *De Fénelon à Voltaire, 1680-1750*, Paris, Arthaud, 1989, 419 p.
- PREYAT, Fabrice, « Le Petit Concile de Bossuet et la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV », conférence prononcée 13 avril 2007, université Laval, 20 p., tirée du livre *Le petit Concile de Bossuet et la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV*, Berlin, Lit Verlag, Ars Rhetorica, 2007.
- RENAULT, Jules, *Les idées pédagogiques de Fénelon*, Paris, P. Lethielleux, [s.d.], 105 p.
- RICORD, M., « La morale du prince », *L'École des lettres. Second cycle*, Paris, École des lettres, 1994, vol. 86, n°4, p. 77-92.
- RONZEAUD, Pierre, Patrick Dandrey, Alain Viala, dir., *Fénelon : Télémaque : Actes de la journée d'étude du 19 novembre 1994 à Marseille, sous la direction de Pierre Ronzeaud et de la journée Fénelon en sorbonne du 7 janvier 1995, sous la direction de Patrick Dandrey et Alain Viala*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures classiques », 1995, 140 p.
- RUBELLIN, F., « Marivaux burlesque », *Europe*, Paris, 1996, vol. 74, n° 811-812, p. 117-127.
- RUSSO, Elena, « Marivaux et l'éthique féminine de la sociabilité », *French Forum*, 1995, vol. 20, n° 2, p. 165-182.
- SALAÜN, Franck, dir., *Marivaux Subversif ?*, Paris, Desjonquères, 2003, 344 p.

- SCHLOBACH, Jochen, « Anciens et modernes (Querelle) », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 85-91.
- SCHLOBACH, Jochen, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18<sup>e</sup> siècle », dans Theodore Besterman, dir., *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, « Transactions of the fourth international congress on the Enlightenment V », vol. clv, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor institution, 1976, p. 1971-1987.
- SERMAIN, Jean-Paul, « La Parodie et après ? Marivaux et l'écriture du désenchantement », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, Pise, 1992, vol. 45, n°4, p. 347-358.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Le Singe de don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, 288 p.
- SERMAIN, Jean-Paul et Chantal WIONET, *Journaux de Marivaux*, Neuilly, Atlande, 2001, 220 p.
- SOUILLER, Didier, dir., *Le baroque en question(s)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littératures classiques », 1999, 368 p.
- STAROBINSKI, Jean, *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 286 p.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789 [1964], suivi de 1789, les emblèmes de la raison [1973]*, éd. revue et corr., Paris, Gallimard, 2006, 392 p.
- TERASSE, Jean, *De Mentor à Orphée : essais sur les écrits pédagogiques de Rousseau*, Hurtubise HMH, LaSalle, 1992, 231 p.
- TRÉMOLIÈRES, François, « Littérature et éducation », dans Henk Hilenaar, dir., *Nouvel état présent des travaux sur Fénelon*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 83-111.
- TROTOT, Caroline, *L'humanisme et la Renaissance : anthologie, présentation, notes, choix des extraits par Caroline Trotot*, Paris, Flammarion, 2003, 160 p.
- VALLI, A., « Changement de norme, décalages grammaticaux et représentations du français parlé : l'exemple du Télémaque travesti de Marivaux », *Recherche sur le Français Parlé*, Aix-en-Provence, 1984, n° 6, p. 7-21.
- VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'imaginaire pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle, 1600-1650*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 214 p.

- VAN TIEGHEM, Philippe, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France de la pléiade au surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, 302 p.
- VIALA, Alain, « Pour une périodisation du champ littéraire », dans Clément Moisan, dir., *L'histoire littéraire : théories, méthodes, pratiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 93-101.
- VIZIER, Alain, « Fénelon et la question de l'éloquence », *Cahiers du Dix-septième : An Interdisciplinary Journal*, automne 1992, p. 21-43.
- WEISGERBER, Jean, *Les masques fragiles : esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1991, 268 p.