



HAL
open science

La voix dans Les Aventures de Télémaque

Jean-Philippe Groperrin

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Groperrin. La voix dans Les Aventures de Télémaque. *Méthode! : Revue de littératures française et comparée* [Nous t'affirmons méthode!], 2009, pp.95-106. hal-04494884

HAL Id: hal-04494884

<https://hal.science/hal-04494884>

Submitted on 7 Mar 2024

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

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

Article paru dans le n° 16 de la revue *Méthode !*, Université de Pau, 2009, p. 95-106.

La voix dans *Les Aventures de Télémaque*

Jean-Philippe Groperrin
Université de Toulouse

La narration du *Télémaque* s'ouvre par un tableau muet : un rivage, une déesse désolée. La grotte de Calypso « ne résonnait plus de son chant ; les nymphes qui la servaient n'osaient lui parler¹ ». Ce silence redoublé est pourtant révélateur de l'attention que le récit de Fénelon porte aux voix. La fiction héroïque sollicite constamment une rhétorique de la « peinture² », mais elle n'expose pas moins l'emprise de la parole vive, et son empreinte au cœur du texte. Si les paroles que le fils d'Ulysse entend de son aïeul Arcésius se gravent dans son cœur comme « figures ineffaçables » (XIV, 467), inversement les caractères de la page écrite sont voués à ranimer l'énergie sonore et pour ainsi dire la vocalité du discours. Fénelon a pu le souligner en 1702 dans une lettre écrite en latin, le récit fabuleux *ad usum Delphini* s'adressait à l'oreille du jeune prince afin de le charmer (« *regi pueri aures demulcens* ») sur le modèle du verbe poétique (« *carmen* »)³. On peut d'ailleurs imaginer que le précepteur ait lu au duc de Bourgogne et commenté à haute voix des passages du manuscrit. Mais qu'il suffise de rappeler que le prêtre Fénelon, que ses *Dialogues sur l'éloquence* montrent déjà sensible à la puissance expressive de la musique vocale⁴, baigne non seulement dans une civilisation où la lecture libère la vibration orale et primordiale d'une parole enclose dans l'écrit, mais dans une culture catholique, illustrée par les jésuites, pour laquelle la primauté du Verbe incarné garantit la dimension pneumatique du discours⁵. Une lettre écrite en 1707 à l'évêque d'Arras voit ainsi Fénelon, au nom de « l'économie de l'Église » et de sa tradition doctrinale, marteler la nécessité de la médiation sacerdotale – par l'activité de prédication – dans la communication de la parole de Dieu : « C'est lire les Écritures que d'écouter les pasteurs qui les expliquent [...]. Les pasteurs sont des Écritures vivantes⁶ ».

Organisé autour du couple du précepteur et du disciple, obsédé par les représentations de la parole agissante, le texte des *Aventures de Télémaque* privilégie certes l'autorité de la voix de Mentor, sinon la voix auctoriale de Fénelon, jusqu'à faire douter de la possibilité d'un dialogisme qui ne soit pas un leurre. Cependant le tour romanesque du récit déploie une polyphonie singulière, où domine une distribution pathétique des voix, nourrie de genres divers. Pour autant, les « tristes aventures » du prince mettent en œuvre une école de la voix qui, entre le maître et le disciple, entre esthétique et politique, produit une fantasmagorie de l'enchantement.

*

¹ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, éd. J.-L. Goré, Paris, Classiques Garnier, 1987, rééd. 2009, p. 119. Malgré un établissement du texte qui laisse à désirer, toutes les références au *Télémaque* seront données d'après cette édition : numéro de livre en chiffres romains, numéro de page en chiffres arabes.

² Voir J.-Ph. Groperrin, « Éloquence et pensée religieuse : la notion de "peinture" dans Fénelon », *L'Information littéraire*, mai-juin 1995, p. 19-28 ; *Le Glaive et le Voile. Économie de l'éloquence dans l'œuvre de Fénelon*, thèse de doctorat, dir. J. Dagen, Université de Paris IV, 1998, chap. VII et VIII. Cf. B. Teyssandier, « Le prince à l'école des images : la rhétorique des "peintures" dans le *Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 70, hiver 2009.

³ Fénelon, *Correspondance*, éd. J. Orcibal et alii, t. X, Genève, Droz, 1989, p. 259. Le passage est traduit en français par J. le Brun dans son édition du *Télémaque* (Fénelon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, t. II, p. 1241).

⁴ Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 41 et 52-53.

⁵ Voir à ce sujet les réflexions de M. Fumaroli, « La parole vive au XVII^e siècle : la voix », *Littératures classiques*, n° 12, janvier 1990, p. 8-9. Cf. M. Brulin, *Le Verbe et la voix. La manifestation vocale dans le culte en France au XVII^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1998.

⁶ Fénelon, *Correspondance*, éd. cit., t. XII, Genève, Droz, 1990, p. 272-273. Cet enjeu importait au combat contre le protestantisme, qui avait déterminé la rédaction par Fénelon d'un *Traité du ministère des pasteurs* (1688).

Polyphonie pour un seul verbe

À la fiction fabuleuse du *Télémaque* préside « un effort de persuasion, accompli aussi bien dans le détail du discours que dans l'ensemble du livre⁷ » ; mais ce dessein foncièrement rhétorique du roman, privilégiant le genre épideictique⁸, s'actualise dans une forme polyphonique. Dès le traité *De l'éducation des filles*, Fénelon soulignait que l'efficacité pédagogique du récit oral passe par la présence vocale des personnages : « faites parler tous vos personnages : les enfants, qui ont l'imagination vive, croiront les voir et les entendre⁹ ». Les réflexions décisives viendront cependant en 1714 avec le préambule de l'*Instruction pastorale en forme de dialogues sur le système de Jansénius*, conçue comme une riposte aux *Provinciales* de Pascal, et où l'archevêque de Cambrai récapitule les vertus de « l'art des dialogues familiers », illustré par Platon, et qui évite l'écueil des « leçons directes » par « ce genre d'écrire si insinuant » :

faites parler tout à tour plusieurs hommes avec des caractères bien gardés, le lecteur s'imagine faire une véritable conversation et non pas une étude. [...] Ce que l'un dit le presse d'entendre ce que l'autre va dire. Il veut voir la fin, pour découvrir quel est celui qui répond à tout, et auquel l'autre ne peut donner une dernière réponse. Ce spectacle est une espèce de combat, dont il se trouve le spectateur et le juge. Telle est la force du *dramatique*.¹⁰

Sous cet aspect, le dialogisme du *Télémaque* est fort problématique, s'il est vrai que l'identité de « celui qui répond à tout » n'est guère en suspens, et qu'en fait de « combat », le discours de sagesse sort tout armé de la figure de Mentor pour gagner un jeune homme dont la docilité et la révérence pour la voix de son maître sont à peu près acquises, comme est admirable la constance des personnages à suppléer la voix de celui qui depuis le début est désigné comme « le sage Mentor ». Chez Marivaux, le prince Théodose pourra bien opposer à son précepteur la maxime qu'« on aime à être le maître de ses actions¹¹ », cela n'est pas de saison dans *Les Aventures de Télémaque*. Car pour le fils d'Ulysse, ouïr la voix de Mentor prépare à obéir, conformément au principe de la prédication contemporaine et plus largement à la culture catholique du temps : « il n'y a qu'à prier, qu'à s'humilier, qu'à écouter, qu'à se taire, qu'à suivre aveuglément¹² ». Si la logique providentielle des aventures prétend solliciter les « expériences sensibles » du héros (XVIII, 570), la voix doctrinale précède pourtant l'expérience, qui la vérifie toujours : « Voilà les réflexions que je faisais dans mon malheur, et je rappelais tout ce que j'avais ouï dire à Mentor » (II, 142) ; « Alors je compris par expérience ce que j'avais souvent ouï dire à Mentor » (IV, 182).

« Ô heureux Télémaque, qui ne pourrez jamais vous égarer comme moi, puisque vous avez un tel guide ! Mentor, vous êtes le maître : toute la sagesse des dieux est en vous » (IX, 303) : cette action de grâce d'Idoménée, après qu'il a reçu les conseils du maître, est caractéristique de la manière dont la narration de Fénelon, saturée de discours directs et d'entretiens, non seulement assoit l'autorité de la voix de Mentor mais la conforte encore par la parole des autres personnages, jusqu'à frôler comme ici l'ironie. Si l'aimable vieillard qui dissimule Minerve incarne en effet la divine Sagesse en personne dans la structure allégorique du récit, la direction qu'exerce Mentor, institué en père spirituel plus encore qu'en porte-parole d'Ulysse absent, suppose l'hégémonie de son point de vue, c'est-à-dire d'une voix, dont d'autres voix se font le relais autour de Télémaque par une étrange multiplication des pères.

Les spectacles exemplaires que découvre le héros-disciple reçoivent ainsi leur sens d'une voix didactique qui les explique : la « peinture parlante » nécessite une voix autorisée qui la fasse parler.

⁷ Fr.-X. Cuche, *Une pensée sociale catholique : Fleury, La Bruyère, Fénelon*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 274.

⁸ Voir V. Kapp, « Éloge et instruction dans le *Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 23, janvier 1995, p. 83-98 (repris dans le n° 70 de la même revue, hiver 2009).

⁹ Fénelon, *De l'éducation des filles*, VI, *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 119.

¹⁰ Fénelon, *Instruction pastorale en forme de dialogues*, *Œuvres complètes*, éd. Gosselin, Paris, Leroux et Jouby / Gaume, 1850-1852, t. V, p. 226-227.

¹¹ Marivaux, *L'Éducation d'un prince*, *Journaux et œuvres diverses*, éd. Fr. Deloffre et M. Gilot, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1988, p. 518.

¹² Voir Fénelon, *Lettres sur l'autorité de l'Église*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 202. Fénelon définit l'Église comme « une autorité visible qui parle et qui décide, pour soumettre, pour réunir, et pour fixer tous les esprits dans une même explication des saintes Écritures » (*ibid.*, p. 203).

Mentor est une voix qui montre (l'exemple, la vérité), et ses ministres romanesques l'assistent dans cet effort. Ainsi de l'aïeul Arcésius aux Enfers ; ainsi de Narbal à Tyr :

Je ne pouvais rassasier mes yeux du spectacle magnifique de cette grande ville [...].

– D'où vient, disais-je à Narbal, que les Phéniciens se sont rendus les maîtres du commerce de toute la terre [...] ?

– Vous le voyez, me répondit-il, la situation de Tyr est heureuse pour la navigation. [...]

– Mais expliquez-moi, lui disais-je, les vrais moyens d'établir un jour à Ithaque un pareil commerce.

– Faites, me répondit-il, comme on fait ici [...]. (III, 165-166)

L'unification de ces voix édifiantes gouverne les enchâssements de la narration, de sorte que la voix d'Hercule, réactualisée par la narration de Philoctète, est chargée de compléter les leçons déjà reçues par Télémaque : « Enfin, sa vertu surmontant sa douleur, il s'écria : Tu vois, ô mon cher Philoctète, les maux que les dieux me font souffrir ; ils sont justes ; c'est moi qui les ai offensés ; j'ai offensé l'amour conjugal » (XII, 390). Il est d'ailleurs remarquable que la voix contrite de Philoctète se fasse l'organe d'un éloge d'Ulysse à destination de son fils¹³. L'empire énonciatif de la Sagesse neutralise de la sorte les dissonances et va, comme il était d'usage dans la rhétorique du sermon, jusqu'à désamorcer par avance le point de vue adverse. On ne s'étonnera pas que celui-ci soit « introduit en des termes qui le condamnent par avance et qui rendent incompréhensible qu'il puisse être choisi », telle la vie sensuelle, « décrite par Télémaque une fois qu'il s'en est détaché¹⁴ », et détaché grâce à la voix irrésistible du maître, dotée de la performativité sublime du Verbe divin : « Il dit, et aussitôt je sentis comme un nuage épais qui se dissipait sur mes yeux et qui me laissait voir la pure lumière » (IV, 186). *Fiat lux*¹⁵. Mais il est plus curieux d'entendre Calypso intérioriser énergiquement la condamnation d'une pulsion érotique qui la possède avec fureur : « C'est moi qui ai mis le flambeau fatal dans le sein du chaste Télémaque. Quelle innocence ! Quelle vertu ! Quelle horreur du vice ! Quel courage contre les honteux plaisirs ! Fallait-il empoisonner son cœur ? » (VI, 234).

De tels moments ruinent moins la vraisemblance du récit romanesque qu'ils n'en révèlent le contrôle moral par une machinerie rhétorique. Si pour justifier la forme dialoguée dans son *Instruction pastorale* de 1714, Fénelon allègue saint Paul en soulignant qu'un prêtre ayant charge d'âme doit « *diversifier sa voix*¹⁶ », la formule pourrait être appliquée au régime d'écriture où la polyphonie de la fable masque l'autorité d'un verbe homogène au double plan de l'idéologie et du style. Les mêmes tournures emphatiques sur l'infortune des rois, souvent exclamatives, circulent de la bouche de Mentor à celles de Philoclès ou bien sûr de Télémaque¹⁷. Faut-il s'étonner que quand les sages vieillards de Crète « étaient d'avis différents », « on aurait cru qu'ils étaient tous d'une même opinion » (V, 204) ? Tout se passe comme si cette parole homogène du *Télémaque* vérifiait l'éloge par le jésuite Le Moyne du « dialogisme » et de tous les « écrivains qui ont prêté leurs paroles et leurs sentiments à d'autres, et ont fait comme les prêtres du paganisme, qui s'enfermaient dans les idoles de leurs dieux, et parlaient au peuple par leurs bouches, afin d'avoir plus d'autorité, et de se faire écouter religieusement¹⁸ ». De ce point de vue, *Les Aventures de Télémaque* offrent moins des personnages que des *personæ*, c'est-à-dire des masques d'où part la même voix magistrale. « Nous fûmes étonnés de la sagesse qui parlait par sa bouche », dit Télémaque du roi Sésostris (II, 140), comme si Mentor-Minerve empruntait les voix concordantes de ces vénérables vieillards qui jalonnent l'itinéraire du héros.

C'est alors le discours narratif dans son ensemble qui relèverait de la prosopopée, mais sans qu'il soit exact de considérer que Mentor, lui-même enveloppe de Minerve, est la figure interne à la fable et

¹³ Voir J.-Ph. Groperrin, « Philoctète et le fils d'Ulysse. Aspects de la réécriture au livre XII du *Télémaque* », *XVII^e siècle*, n° 186, janvier 1995, p. 79-87.

¹⁴ J.-P. Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 266.

¹⁵ Voir Boileau, Préface du *Traité du sublime* : « Dieu dit : *Que la lumière se fasse, et la lumière se fit*. Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la créature aux ordres du Créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin. Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, le Surprenant, et comme j'ai traduit, le Merveilleux dans le discours » (éd. Fr. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 71).

¹⁶ Fénelon, *Instruction pastorale en forme de dialogues*, éd. cit., p. 226. Cf. I Cor., IX, 22.

¹⁷ « Ô qu'un roi est malheureux d'être exposé aux artifices des méchants ! » (II, 141) ; « Ô que les rois sont à plaindre ! » (XI, 377) ; « Ô que les rois doivent prendre garde aux guerres qu'ils entreprennent ! » (XIII, 430).

¹⁸ P. Le Moyne, *Les Peintures morales*, Paris, S. Cramoisy, 1640, « Avertissement », n.p.

magnifiée du précepteur Fénelon s'adressant au disciple royal par son truchement ; car Mentor « ne se confond pas avec Fénelon, qu'il dépasse autant que la morale religieuse dépasse celui qui la prêche¹⁹ » : dans l'ordre du fabuleux, Mentor dessine d'autant plus aisément une figure de Christ que la pensée de Fénelon tend à réduire le Christ à un maître de sagesse, moins Rédempteur immolé que Législateur humanisé²⁰. « Tout l'univers obéit à l'Amour²¹ », chante-t-on dans *Les Amours de Psyché*, mais dans l'univers providentiel des *Aventures de Télémaque*, c'est la voix de Mentor qui préside à la disposition de tout, « *disponens omnia* », comme Dieu dans le Livre de la Sagesse²² (XV, 1). *Vox magistri, vox Dei* ? Aussi bien, le réel ici « n'est pas dans les objets mais dans une révélation qui est un verbe²³ ». Assurément, la christianisation de la mythologie gréco-latine qu'opère Fénelon repose en profondeur sur une transcription de formules évangéliques, certes, mais non moins de la vocalité sapientielle qui s'exprime dans les Proverbes de Salomon, où à partir du chapitre VIII se déploie une prosopopée de la Sagesse personnifiée, opposée à l'« étrangère » figurée en « courtisane » qui parle « un langage doux et flatteur²⁴ » : Mentor contre Calypso ? La Sagesse ouvre la bouche pour « publier la vérité » (« *Et aperientur labia mea ut recta prædicent*²⁵ ») et c'est par elle que règnent les princes²⁶. Or dès les premiers chapitres du Livre des Proverbes se faisait entendre la voix d'un père qui exhorte son fils : ne tient-on pas là cette scénographie énonciative primordiale, constitutive de la narration de Fénelon ? « Mon fils, gardez mes paroles, et faites-vous dans votre cœur un trésor de mes préceptes²⁷ » : Minerve ne dit guère autre chose jusqu'à la fin du livre, et Fénelon cite justement ce verset pour conclure la lettre magnifique dans laquelle, vers 1702, il exhortait le duc de Bourgogne à imiter les vertus de son « père », c'est-à-dire du roi saint Louis, et qui entretient avec les leçons de Minerve un rapport évident de paraphrase²⁸. « *Conserva, fili mi, præcepta patris tui* » : sous la plume de l'archevêque, c'est-à-dire dans sa bouche, et compte tenu de la séparation dont le prince et lui souffrirent après l'exil de 1997, ce commandement ne perpétuait-il pas simultanément, de façon troublante, cette voix du maître dont les dernières pages du *Télémaque* orchestraient la disparition ?

Vocalité des affects

Pourtant, borner l'empire de la vocalité au magistère de la narration ferait manquer ce qui entretient la puissance souveraine de la fiction sur le lecteur : sa manière de représenter dans le tissu narratif l'intensité émotionnelle des manifestations vocales, qu'il s'agisse du chant, du cri, du sanglot, du gémissement ou de l'appel véhément, et même de l'aphasie. La fable est déploiement vocal : « si tôt qu'il peut être question de la parole humaine, Fénelon s'empare de l'occasion, et bien plutôt l'invente, pour que son livre alors se mette à bruir²⁹ ». Le discours direct domine ainsi, fort de son aptitude à mimer l'énergie vocale – et en particulier l'emphase des apostrophes soutenues par la particule *Ô* –, et ce jusque dans les réflexions solitaires : Télémaque « pense comme il parle³⁰ », c'est-à-dire surtout s'exclame et s'écrie, et de même la foule ici n'est pas confinée à un « bruit confus », « cris de joie » ou « murmure sourd³¹ », mais parle d'une seule voix³². Préséance évidente d'une logique oratoire qui distingue le roman de Fénelon de ceux de Mme de Lafayette par exemple, mais sans doute aussi

¹⁹ V. Kapp, « Le centon de la littérature gréco-latine dans *Télémaque* et la rhétorique de Fénelon », *Op. Cit.*, n°3, novembre 1994, p. 84.

²⁰ Voir J. Le Brun, « Mystique et christologie à la fin du XVIII^e siècle », in *Le Christ entre orthodoxie et Lumières*, M.-C. Pitassi éd., Genève, Droz, 1996, p. 43 sq.

²¹ La Fontaine, *Les Amours de Psyché*, éd. M. Jeanneret, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 79.

²² Sagesse, XV, 1. Cf. VIII, 1 : « *Attingit ergo a fine usque ad finem fortiter, et disponit omnia suaviter* ». Voir à ce sujet Ph. Sellier, « Les jeux de la Sagesse : aspects de l'intertextualité dans *Les Aventures de Télémaque* », *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2005, p. 345-353.

²³ Fr. Berlan, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », *Littératures classiques*, n° 23, janvier 1995, p. 20 (repris dans *Littératures classiques*, n° 70, hiver 2009).

²⁴ Proverbes, VII, 5-10, *La Bible*, trad. Lemaître de Sacy, Paris, R. Laffont, 1990, p. 764. *Douce et flatteuse* est la voix des déesses fallacieuses que sont Calypso ou (figurément) Astarbé : III, 171 ; IV, 178 ; VI, 225.

²⁵ *Ibid.*, VIII, 6-7.

²⁶ *Ibid.*, VIII, 15-16 : « *Per me reges regnant, [...] per me principes imperant* ».

²⁷ *Ibid.*, VII, 1, trad. cit.

²⁸ Fénelon, *Correspondance*, éd. cit., t. XVIII, Genève, Droz, 2007, p. 41-42.

²⁹ A. Lanavère, « "Je ne sais quoi de complaisant et d'enjoué" : la parole efficace d'après *Les Aventures de Télémaque* », in *Fénelon. Philosophie et spiritualité*, D. Leduc-Fayette éd., Genève, Droz, 1996, p. 67.

³⁰ *Ibid.*, p. 69.

³¹ V, 211 ; XV, 481.

³² V, 215 et 217 ; IX, 315.

contamination avec l'expression affective de la méditation et de la prière dans la pratique catholique du temps, où la profération est capitale. Fénelon n'est d'ailleurs pas le dernier à « conseiller l'oraison vocale, parce qu'elle est propre à réveiller les pensées et les affections qu'elle exprime³³ ». De ce point de vue, il est juste que la rhétorique impressive du récit cherche pour sa part à stimuler des affects qui importent à la fois à l'univers poétique de la fiction et à l'univers moral que celle-ci révèle et communique.

L'ascendance épique de la narration est sur ce point déterminante. Inscire la résonance pathétique du fracas et des voix était de tradition dans l'hypotypose héroïque³⁴, et Fénelon y sacrifie ponctuellement : « on entendit tout à coup un bruit confus de chariots, de chevaux hennissants, d'hommes qui poussaient des hurlements épouvantables » (IX, 303) ; « on entend tout à coup un bruit effroyable de chariots, d'armes, de hennissements de chevaux, de cris d'hommes, les uns vainqueurs et animés au carnage, les autres ou fuyants, ou mourants, ou blessés » (XIII, 416). « Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants », dit autrement Andromaque chez Racine. Dans le *Télémaque*, le théâtre de la guerre organise un concert des voix suivant la polarité de la terreur et de la pitié, qui renvoie elle-même au visage ambigu de la violence belliqueuse dans le récit³⁵ : au cri formidable, homérique, du héros dans le combat doivent répondre les voix déchirantes des agonisants. Voici Télémaque s'élançant contre Adraste :

De loin, il pousse un cri qui se fait entendre aux deux armées. Minerve avait mis je ne sais quoi de terrible dans sa voix, dont les montagnes voisines retentirent. Jamais Mars, dans la Thrace, n'a fait entendre plus fortement sa cruelle voix quand il appelle les Furies infernales, la Guerre et la Mort.

Ce cri de Télémaque porte le courage et l'audace dans le cœur des siens ; il glace d'épouvante les ennemis. (XV, 495-496)

Inversement, voici le héros bouleversé par le spectacle et surtout par les plaintes des blessés :

En rentrant dans le camp, ils virent ce que la guerre a de plus lamentable : les malades et les blessés, n'ayant pu se traîner hors des tentes, n'avaient pu se garantir du feu : ils paraissaient à demi brûlés, poussant vers le ciel, d'une voix plaintive et mourante, des cris douloureux. Le cœur de Télémaque en fut percé : il ne put retenir ses larmes ; il détourna plusieurs fois ses yeux, étant saisi d'horreur et de compassion. (XIII, 428-429)

Pareille puissance émotionnelle et morale des cris n'apparaît si forte que dans la mesure où Fénelon met en scène la réception d'un effet d'emblée désigné par des termes comme *terrible* ou *lamentable*. Cette mise en scène de la voix culmine dans le tableau des funérailles d'Hippias, calqué certes sur l'épopée virgilienne mais qui témoigne d'une surenchère singulière, lyrique dans le *planctus* et théâtrale dans la cérémonie, au point que le texte paraît mimer alors les modes et les effets de l'opéra français contemporain³⁶. La plainte funèbre de Télémaque, animée par des apostrophes itératives jusqu'à l'incantation, y donne lieu à une étonnante contagion vocale de l'affect sur le public : « À peine eut-il dit ces paroles, entremêlées de soupirs, que toute l'armée poussa un cri » (XIII, 436).

Le *Télémaque* fait ainsi se rencontrer un pathétique proprement vocal et un imaginaire de la scène théâtrale. La couleur épique du récit se montre ainsi accueillante aux réminiscences de la tragédie et de sa « voix endeuillée³⁷ », quand elle ne prépare pas une dramaturgie tragique promise à de grands développements comme pour le vœu d'Idoménée³⁸. Au livre XII, Fénelon transpose les

³³ Fénelon, *Explication des maximes des saints*, art. XIX, « Vrai », *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 1056 ; cité et commenté par M. Brulin, *op. cit.*, p.172 sq.

³⁴ Voir Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 68 (exemple du sac d'une ville). Voir encore Fl. Dumora, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, p. 82 sq.

³⁵ Voir J.-Ph. Groperrin, « L'épique mitigé, De l'art d'accommoder les fureurs d'Achille sous le règne de Louis », in *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, D. Boutet et C. Esmein-Sarrazin éd., Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 45-61.

³⁶ Voir mes suggestions dans « Le prince, le prêtre et les enchantements. Effets d'opéra dans le *Télémaque* », dans *Fénelon. Mystique et politique (1699-1999)*, Fr.-X. Cuche et J. Le Brun éd., Paris, Champion, 2004, p. 505-506.

³⁷ Voir N. Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

³⁸ En 1700, le jésuite Paulin n'eut ainsi qu'à puiser dans le *Télémaque* les discours mis dans la bouche des personnages de son *Idoménée*, premier d'une brillante série tragique : voir mon édition, Toulouse, SLC, 2008.

« gémissements » et les imprécations du *Philoctète* de Sophocle³⁹ – théophanie d’Hercule (à la « voix plus qu’humaine ») comprise – tandis que la prophétie enthousiaste de Théophraste semble issue des oracles au temple dont abonde la tragédie en musique ; et dans les deux cas, Fénelon joue de la figure saisissante, typiquement théâtrale, de l’apopsiopèse⁴⁰. De même, les « cris » désolés de Nestor embrassant le corps mort de son fils, déployés en monologue, produisent une scène de suicide empêché⁴¹, topique dans les opéras. Et comment oublier les étonnantes fureurs de Calypso, non seulement dans ses atermoiements de style racinien, mais dans les convulsions qui gagnent sa voix, « rauque, tremblante et entrecoupée » (VI, 231-232), sans qu’on sache bien la part respective de la pathologie ourdie par le précepteur et de la fascination pour un pathos de la voix tourmentée ? Témoins les « hurlements » de « bacchante » qui, de figure d’analogie (VI, 238), finissent par s’actualiser dans le déferlement de violence dont l’île est le théâtre, partagés qu’ils sont entre les nymphes et leur souveraine (VI, 243-244) ? Vouée à un degré adouci du pathos, l’élégie impose également sa voix, à l’instar de Pholoé qui « remplit de ses gémissements les bois et les montagnes » avant de se fondre en fontaine (XV, 490), et s’épanouit en scénographie suavement nostalgique sur le bord de la mer, mise en relief par les adieux symétriques de Philoclès et de Philoctète à l’île qu’ils abandonnent. La voix y résonne en relation avec le lieu poétique :

Adieu, cher antre. Adieu, nymphes de ces prés humides. [...] Adieu, promontoire où Écho répéta tant de fois mes gémissements. Adieu, douces fontaines qui me fîtes si amères. Adieu, ô terre de Lemnos. (XII, 405)

Hélas, disait-il, faut-il que je vous quitte, ô aimable grotte [...] ! [...] Il se prosterna en pleurant, pour adorer la Naïade [...]. Écho entendit ses regrets et, d’une triste voix, les répéta à toutes les divinités champêtres. (XI, 379)

Une « triste voix » convenait sans doute aux « tristes aventures⁴² » du fils d’Ulysse, et ce concours du thrène, de la tragédie et de l’élégie œuvre à cette « patine de mélancolie⁴³ » qui recouvre le récit. Il ne serait peut-être pas abusif de dire du *Télémaque* ce que Fénelon écrit de la vocalité du *Philoctète* : « Tout est douleur⁴⁴ ». En un sens, malgré leurs différences, l’état de Philoctète, gémissant incurable dans Lemnos déserte, et celui du pseudo-Cléomène, roi dépossédé, énigmatiquement jeté par le silence des vents dans une île qui a « tous les caractères de la désolation spirituelle⁴⁵ », suggéreraient une même allégorie de la condition humaine, marquée par la perte et par l’attente, à l’image de la quête nostalgique du fils d’Ulysse⁴⁶. Or, si l’obsession érotique de Télémaque épris d’Eucharis le montre « s’imaginant entendre sa voix » (VI, 240), la nostalgie du père est précisément aussi désir de la voix de l’absent : « Jamais je n’entendrai parler cette bouche, d’où sortait la sagesse !⁴⁷ ».

Dans ce cadre, la « narration fabuleuse en forme de poème héroïque⁴⁸ » illustre une pathétique (plutôt qu’une poétique) de la voix, privilégiant l’empire des affects douloureux et de la compassion pour autant que l’éducation du prince passe par l’expérience de l’humanité souffrante. C’est ce qu’explicitent d’ailleurs, aux deux extrémités du livre, deux voix surnaturelles : la « voix mugissante » sortant d’une caverne au désert puis la voix ardente et céleste de la déesse tutélaire⁴⁹. De fait, dans le *Télémaque*, la manifestation des voix humaines est prioritairement destinée à peindre des affects dysphoriques. Non que l’harmonie du chant y manque, bien au contraire. Ambivalente autant que

³⁹ Voir O. Dussud, « “Plutôt un gémissement ou un cri qu’un discours” », in *Fénelon. Mystique et politique, op. cit.*, p. 305-320.

⁴⁰ « Ô Ulysse, auteur de mes maux, que les dieux puissent te... ! » (XII, 402) ; « Ô jeune homme, tu verras enfin... » (VIII, 287). Dans ce dernier cas, l’apopsiopèse prend une valeur particulièrement dramatique puisque l’interruption jette Télémaque, incertain de revoir son père, dans une angoisse renouvelée.

⁴¹ « En disant ces paroles, il voulut se percer lui-même d’un dard qu’il tenait ; mais on arrêta sa main » (XV, 494).

⁴² La formule s’applique à Télémaque (XVIII, 570) comme à Diomède ou Philoctète (XVI, 513).

⁴³ J.-L. Goré, « Le *Télémaque*, périple odysseéen ou voyage initiatique ? », *CAIEF*, n° 15, mars 1963, p. 66.

⁴⁴ Fénelon, *Lettre à l’Académie*, VI, *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 1171.

⁴⁵ Voir B. Papàsoglu, « La figure de l’allusion dans le *Télémaque* », in *Fénelon. Mystique et politique, op. cit.*, p. 327-329.

⁴⁶ Voir J.-Ph. Gersperrin, « Le *Télémaque*, ou la nostalgie », *Littératures classiques*, n° 70, hiver 2009.

⁴⁷ XIV, 445. Télémaque ne garde qu’un souvenir indirect des paroles qu’Ulysse lui adressa en partant pour Troie (III, 158).

⁴⁸ Fénelon, *Mémoire adressé au P. Le Tellier* (février 1710), *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, p. 665.

⁴⁹ « Quand tu seras le maître des autres hommes, souviens-toi que tu as été [...] souffrant comme eux » (II, 143) ; « quel est l’homme qui peut gouverner sagement, s’il n’a jamais souffert ? » (XVIII, 570).

nécessaire, la voix chantée est d'abord celle d'un hédonisme de caractère féminin, incarné par les nymphes de Calypso (I, 125) ou par les femmes de Chypre (IV, 182), par la séduction perverse de la « douce voix » d'Astarbé comme par le narcissisme efféminé de Malachon (III, 171-172) – et corrigé *in extremis* par les « charmes » vertueux d'Antiope et de sa voix « douce et touchante » (XVII, 531-532). Car le plaisir de la musique lyrique est permis dans les bornes de la sagesse, et Mentor autorise Télémaque à goûter, en même temps que les divinités marines et au nom de la vertu d'eutrapélie, les « doux accords » de la voix et de la lyre d'Achitoas (VII, 259-261) ; et Mentor surpasse bientôt ce dernier par le ton « religieux » et « sublime » de son « chant divin », rédimant en quelque sorte le charme vénéneux des voix féminines par un enchantement moralisé sur lequel on reviendra. Mais ces chants, tous harmonieux malgré des qualités diverses, ne forment jamais que de divines suspensions, à l'instar du chant glorieux et extatique qui unit les bienheureux dans « une seule voix » : pauses brillantes dans le continuum d'un récit surtout résonnant de voix inarticulées, pleurs, gémissements et même rugissements d'une humanité tourmentée par les passions.

Sous cet aspect, on se gardera de prendre pour une simple hyperbolisation des affects en régime héroïque une représentation des voix douloureuses qui vaut aussi par ses attaches religieuses. Gémir est le mode ordinaire des vives douleurs (VIII, 279 ; XVI, 504 ; XVII, 541), et il existe des gémissements obligés en terre virgilienne : Calypso ne peut voir l'Amour sans « gémir » car elle sent « rouvr[ir] toutes les plaies de son cœur » (VI, 242) ; « la terre gémissait sous un monceau de morts » (XV, 491) ; la « voix basse » de Pluton fait « gémir le fond de l'Érèbe » (XIV, 452). Mais quand aux Enfers on « entend gémir » les rois condamnés dans de « profondes ténèbres » (XIV, 457), le contexte charge la plainte d'une résonance chrétienne qu'on vérifiera partout où le gémissement est associé au remords. Pygmalion en donne curieusement un premier exemple (III, 161) ; Télémaque, retiré sous sa tente après avoir attaqué Hippias, « gémissait de sa promptitude » (XIII, 414). Le texte semble alors renvoyer allusivement au gémissement humilié des Psaumes : « *Laboravi in gemitu meo* » (VI, 6) ; de même quand « Télémaque arrosait son lit de ses larmes », à l'imitation du même verset, mais en raison du songe troublant où Ulysse lui apparaît (XIV, 445). Plus frappant encore, le rugissement, associé à l'image épique du lion ou de la lionne en fureur, se rencontre associé au gémissement dans des situations similaires à ce qu'évoquent les Psaumes : « le gémissement secret de mon cœur me faisait pousser au dehors comme des rugissements » (XXXVII, 8). Dès les premiers livres, aux prises avec le trouble de la sensualité, le jeune héros réunissait larmes amères et rugissements (IV, 185 ; VI, 230) ; et plus tard sous sa tente, Télémaque « n'osait espérer se corriger après tant de rechutes ; il était aux prises avec lui-même, et on l'entendait rugir comme un lion furieux » (XIII, 414). Ce qui fait sourire le lecteur moderne s'éclaire une fois rapporté aux expressions bibliques de la pénitence⁵⁰.

Reste la défaillance même de la voix. La répétition des scènes pathétiques de séparation, emblématique d'une initiation au détachement, met l'accent sur les pleurs mais au point où l'affliction empêche la phonation : « En prononçant ces mots, il versait des torrents de larmes, et les soupirs étouffaient sa voix » (V, 218) ; « il gémissait, il commençait des paroles entrecoupées, et n'en pouvait achever aucune » (XVII, 548). Le trouble de l'âme se donne ainsi à lire comme perturbation vocale, et de même pour le bouleversement de Télémaque, déchiré entre Mentor et Eucharis : « il verse un torrent de larmes ; il veut parler, la voix lui manque ; les paroles lui manquent encore davantage⁵¹ » (VI, 238). Mais c'est aussi la mort violente qui éteint la plainte, ainsi de Périandre transpercé à la gorge : « le sang qui coule à gros bouillons de sa large plaie étouffe sa voix » (XV, 489). Dans sa régie des voix, Fénelon joue enfin de l'aphasie pour représenter un comble sublime de la représentation, quand la bouche s'ouvre pour n'émettre aucun son⁵². C'est le cas de Pisistrate mourant dans les bras de Nestor (XV, 493) ou de la tête tranchée de Bocchoris que brandit un soldat, avec « cette bouche entr'ouverte, qui semblait vouloir encore achever des paroles commencées » (II, 153). Dans cette

⁵⁰ Dans ce même contexte des Psaumes, les larmes sont appréhendées explicitement comme voix (« *vocem fletus* »). Voir Cl. Fourquet, « La “voix des pleurs” dans la mise en français des Psaumes (1635-1715) », *Littératures classiques*, n° 62, été 2007, p. 37-49.

⁵¹ VI, 238. Situation différente quand Télémaque surmonte sa terreur devant Pluton : « la voix lui manque, et c'est avec peine qu'il peut prononcer au dieu ces paroles » (XIV, 451).

⁵² Si sublime il y a, ce n'est donc plus exactement celui dont le silence souverain d'Ajax aux Enfers est le modèle canonique chez Longin : voir le *Traité du sublime*, VII, éd. cit., p. 84. Sur la délicate question du sublime dans le *Télémaque*, on consultera les travaux de Fr. Trémolières, dans une perspective plus large que l'aspect rhétorique : « Le sublime dans le *Télémaque* », in *Fénelon. Mystique et politique, op. cit.*, p. 255-274 ; *Fénelon et le sublime. Littérature, anthropologie, spiritualité*, Paris, Champion, 2009.

Méduse à la parole éternellement tranchée, peinture fascinante et « exemple funeste⁵³ », il est tentant d'interpréter la phonation interrompue comme la ruine d'une certaine image du pouvoir royal associée à la puissance du verbe, c'est-à-dire au contrôle de la voix et de ses effets. Le tyran Bocchoris comme l'impie Adraste, dont la « voix enrouée et hésitante ne pouvait achever aucune parole » quand retentit la clameur héroïque de Télémaque (XV, 496), font valoir dans la fable l'ascendant vocal du fils d'Ulysse à l'école de Mentor.

Voix du prince et voix des enchanteurs

Si Fénelon mit dans sa narration « les principales instructions qui conviennent à un prince que sa naissance destine à régner⁵⁴ », le texte dessine simultanément un progrès pédagogique dans l'acquisition des vertus royales et l'image fabuleuse de leur accomplissement. Il en va ainsi de cette vertu essentielle au prince qu'est l'économie d'une parole qui exprime et assoie son pouvoir sur les sujets. Dans la doctrine de la monarchie française, la voix du prince et son éloquence manifestent sa toute-puissance. Jacques Amyot l'avait rappelé dans son *Projet d'éloquence royale* destiné à Henri III : il n'y a « rien tel que de savoir par bien dire manier une multitude d'hommes, chatouiller les cœurs, maîtriser les volontés et passions, voire les pousser et retenir à son plaisir, et, par manière de dire, en porter l'éperon et la bride pendus au bout de la langue » ; car « la parole d'un Roi est une principale partie de sa puissance », comme le figure le mythe de l'« Hercule gaulois », qui substitue à la force du bras le pouvoir du verbe de sorte que « les peuples » le « suivaient attirés par le fil de sa langue⁵⁵ ». On remarquera du reste que l'Hercule gaulois était assez plastique pour célébrer aussi bien le prince éloquent que le précepteur expert : c'est grâce à sa figure que Ronsard honore la « douce merveille » de l'enseignement dispensé par son maître Dorat⁵⁶. Au début du XVII^e siècle, tel « miroir du prince » fait de la plénitude du verbe royal la marque de sa majesté : sa « parole brave et impérieuse » doit ramener à l'obéissance, et « aux estours de la guerre la voix est guide de ce qui a été projeté par la prudence du Prince⁵⁷ ».

Qu'en est-il dans le *Télémaque* ? Sur le théâtre des opérations, le jeune héros, animé d'un « feu divin » grâce à l'égide de Minerve, impose une parole fédératrice et pour ainsi dire motrice : « il appelle à lui, d'une voix forte, tous les chefs de l'armée, et cette voix ranime déjà tous les alliés éperdus » (XIII, 426). Cependant, c'est la force pacificatrice du verbe princier qui est mise en scène au début du livre XV, lorsque le fils d'Ulysse dissuade les alliés de s'emparer de Venuse au prix de la tromperie de Démophante : son discours soulève d'abord la révolte (l'assemblée est « émue ») avant d'imposer le « profond silence » de « l'étonnement », prix de « la force de son raisonnement » et de l'inspiration de Minerve (XV, 481-482). Le merveilleux de la fable vient ainsi couronner après coup dans le texte une parole dont le pouvoir semble reposer sur le seul *logos*, comme si la mythologie royale de la parole se trouvait rationalisée par ce long déploiement argumentatif. L'immobilité silencieuse de l'auditoire exprime certes le triomphe de la sage éloquence sur les passions agressives, comme Antiope en offrira plus tard un exemple domestique (XVII, 533), mais rien ici de comparable à la figure sans doute obsolète de l'Hercule gaulois ; rien non plus qui approche l'autre allégorie de l'empire de la parole politique : celle tirée du début de l'*Énéide*, quand Neptune, « plus rapide que la parole », armé du « trident terrible » mais retenant son bras, apaise en quelques mots la mer en furie⁵⁸. Au lieu de ce canon du sublime politique, également présent par allusion dans le traité d'Amyot⁵⁹, l'éloquence de Télémaque illustrerait peut-être un art plus scolaire du discours, même si comme chez

⁵³ II, 154. Voir O. Leplat, « Le sacrifice de Méduse. Autour de la mort de Bocchoris (livre II) : la question du tyran », *L'École des lettres*, LXXXVI / 4, 1994, p. 39-58.

⁵⁴ Fénelon, *Mémoire* adressé au P. Le Tellier (février 1710), *loc. cit.*

⁵⁵ Amyot, *Projet d'éloquence royale*, éd. Ph.-J. Salazar, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 43 et 49. Cf. la gravure de l'Hercule gaulois dans G. Tory, *Champfleury*, Paris, G. Tory et G. de Gourmont, 1529, f. 4v^o, ou l'emblème 181 d'Alciat, illustrant la devise « *Eloquentia fortitudine præstantior* ». La fable de La Fontaine « Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte » (X, 10) offre le négatif de cette mythologie du verbe politique.

⁵⁶ Ronsard, *Odes*, I, 13, v. 29-36, *Œuvres complètes*, éd. J. Céard et alii, Paris, Gallimard, 1993, t. I, p. 660. Je remercie Pascale Chiron pour m'avoir indiqué cette référence.

⁵⁷ A. Théveneau, *Les Morales [...] où il est traité de l'Institution du jeune Prince*, Paris, T. du Bray, 1607, p. 472 et 522 ; cité par I. Flandrois, *L'Institution du Prince au début du XVII^e siècle*, Paris, Puf, 1992.

⁵⁸ Virgile, *Énéide*, I, v. 131-143, trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

⁵⁹ Amyot, *op. cit.*, p. 54. Voir le commentaire de Ph.-J. Salazar, *ibid.*, p.

Amyot « l'entendement » y gouverne la parole royale : les auditeurs de Télémaque ne se rendent pas « aux grâces de ses paroles » (XV, 481).

Or l'aura fabuleuse du Neptune pacificateur paraît confisquée par Fénelon au profit de la sagesse proprement merveilleuse de Mentor. D'une part, les « graves paroles » de Mentor rendent Idoménée « tout à coup changé » : « Il sentit son cœur apaisé, comme Neptune de son trident apaise les flots en courroux et les plus noires tempêtes » (XVII, 547). D'autre part, c'est le seul regard du Maître qui produit cet apaisement extraordinaire des passions du disciple :

Semblable à un coursier fougueux qui bondit dans les vastes prairies, que ni les rochers escarpés, ni les précipices, ni les torrents n'arrêtent, *qui ne connaît que la voix et la main d'un seul homme capable de le dompter*, Télémaque, plein d'une noble ardeur, ne pouvait être retenu que par le seul Mentor. Mais aussi un de ses regards l'arrêtait tout à coup dans sa plus grande impétuosité: il entendait d'abord ce que signifiait ce regard; il rappelait d'abord dans son cœur tous les sentiments de vertu. La sagesse rendait en un moment son visage doux et serein. *Neptune, quand il élève son trident et qu'il menace les flots soulevés, n'apaise point plus soudainement les noires tempêtes*. Quand Télémaque se trouva seul, toutes ces passions, suspendues comme un torrent arrêté par une forte digue, reprirent leur cours. (XIII, 409-410)

Passage capital, qui montre comment Fénelon subvertit l'allégorie politique tirée de l'*Énéide*. Car Neptune ici se dispense de faire résonner sa voix : le geste suffit, ou la seule présence ; sa force merveilleuse est celle d'un sublime muet, la voix n'étant présente que comme comparant. La tempête du livre V confirmerait cette homologie sublime entre Mentor et Neptune, puisque « doux et tranquille », le compagnon de Télémaque « semblait commander aux vents et à la mer⁶⁰ » (V, 221). Or ici, le fils du roi est précisément en position de patient (aux divers sens du mot), tandis que l'action apaisante du maître auquel il s'assujettit est d'ordre moral et spirituel, mais également d'ordre privé, dans le cadre d'un tête-à-tête très différent du *decorum* public de la parole royale. Précisément, Fénelon concentre alors le récit sur l'institution de l'homme intérieur autant que du personnage politique. Au début du livre XIII, le prince Télémaque est certes accoutumé à se défier de ses paroles et à garder le secret⁶¹, mais il ne possède pas encore la maîtrise que par exemple sa séparation d'Idoménée lui procurera en transformant « une voix troublée et timide » en une voix « plus forte » (XVII, 545-546) : l'école de la voix marque précisément la domination des propres passions du sujet, condition de son empire sur les autres. Parce qu'au livre XIII la sagesse de Télémaque est en attente de confirmation (et avec elle l'économie vocale de la prudence), non plus que son autorité politique ni sa gloire militaire, Mentor capte logiquement le pouvoir sublime de la voix ; mais c'est aussi parce que dans la hiérarchie des valeurs que figure la fable, il sied au magistère du divin Mentor d'incarner la toute-puissance qui dans un prince très-chrétien est nécessairement reçue d'en-haut⁶². En toute logique narrative et idéologique, Mentor a le privilège d'actualiser dans sa perfection la merveille oxymorique d'un verbe tout à la fois fort et doux, dont l'ascendant vertueux est cependant affaire de « charme ».

Il suffira de mettre en parallèle deux scènes fameuses. Dans l'ordre de l'éloquence politique, la voix de Mentor répand une paix impérieuse parmi les chefs de guerre :

Le 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, calment la mer irritée, font taire les vents et les flots et suspendent le cours des fleuves rapides. Mentor était, au milieu de ces peuples furieux, comme Bacchus lorsqu'il était environné des tigres, qui, oubliant leur cruauté, venaient, par la puissance de sa douce voix, lécher ses pieds et se soumettre par leurs caresses. D'abord il se fit un profond silence dans toute l'armée. [...] Toutes les troupes, immobiles, avaient les yeux attachés sur lui. (IX, 314)

Si on retrouve là les traits communs de la pleine éloquence dans le *Télémaque* (union paradoxale de la force et de la douceur, effet de *raptus* et de suspension silencieuse), on remarque surtout l'appareil mythologique qui accompagne la voix de Mentor. L'allusion au Neptune virgilien (« calment la mer

⁶⁰ V, 221. À quoi s'ajoute l'allusion évangélique au Christ (Matthieu, VIII, 23).

⁶¹ XIII, 417-418. La vertu morale et politique qui consiste à savoir garder le silence est rappelée au dernier livre (XVIII, 555 et 566).

⁶² « *Non est potestas nisi a Deo* » (Romains, XIII, 1).

irritée, etc. ») est en fait résorbée dans la référence au charme et à l'enchantement, c'est-à-dire (au sens strict) aux incantations de la magie : par une allusion symétrique, le texte profile dans Mentor une nouvelle Circé, la tradition poétique dotant ce genre d'« enchanteresse » du pouvoir de suspendre le cours ordinaire de la nature. Grâce à cette marquerie fabuleuse, l'éloquence bonnement surnaturelle de Mentor illustre assurément un fantasme de domination par la « douce voix », mais lors même elle tend à dissoudre, sous le signe du « charme », du *carmen*, la limite entre l'éloquence et le chant poétique – et ce d'autant plus aisément que Fénelon, qui dès les *Dialogues sur l'éloquence* envisageait l'assimilation de la poésie et de l'éloquence dans une théorie de la représentation, a déjà présenté Mentor sur le vaisseau d'Adoam dans la posture sublime du chantré divin (VII, 261-262).

Car expressément « sublime » est alors sa voix, non seulement en raison de la dignité religieuse des matières et du « ton » employé, mais à cause d'un effet de réception qui est de l'ordre du transport irrésistible, où s'abolit la distance entre la représentation et le destinataire grâce à l'effacement paradoxal du médiateur : « Mentor chanta ces vérités d'un ton si religieux et si sublime, que tout l'assemblée crut être transportée au plus haut de l'Olympe, à la face de Jupiter » (VII, 261). Et sublime d'une autre façon encore, telle se révèle la voix cathartique qui, dans ces fables de désir et de mort qu'illustrent Narcisse ou Adonis, opère irrésistiblement une sublimation esthétique d'affects douloureux et communicatifs : « Tous ceux qui l'écoutèrent ne purent retenir leurs larmes, et chacun sentait je ne sais quel plaisir en pleurant ». Le chant enchanteur de ce nouvel Orphée – ou nouvel Apollon – parfait ainsi, à la jonction de l'esthétique et du religieux, la représentation d'un fantasme de domination vocale, par une extension notable, et parfaitement stupéfiante, du champ didactique où règne initialement la voix du maître. À la charnière des deux grands versants du récit, cette scène, dans laquelle une nuit délicieuse ajoute encore à la poésie immobile du moment, assignait par avance un horizon lyrique et sacré à l'empire politique de la voix.

Et cependant il serait trop simple de dissocier la maîtrise politique de la parole par Télémaque, présentée comme en devenir, et l'ascendant universel et irrésistible de la voix de Mentor. Ce serait négliger en effet que le fils d'Ulysse entre dans le récit avec un capital d'éloquence et de charme qui le distingue aussitôt, comme si Fénelon avait compensé les peines de l'apprentissage par un prestige irréductible de l'inné. C'est à son pas qu'on reconnaît la déesse, mais c'est à sa voix, autant qu'à sa mine, que la valeur de Télémaque est reconnue. Calypso est « étonnée et attendrie » de « voir dans une si vive jeunesse tant de sagesse et d'éloquence » (I, 121), et Idoménée identifie tout soudain dans le fils la « parole douce, simple et insinuante » du père (VIII, 282), comme plus tard Diomède « la force de son éloquence » (XVI, 513). Mais dès le séjour en Crète les sages vieillards sont « charmés » par le discours de Télémaque (V, 213), comme Idoménée sera « charmé du discours de Mentor » (VIII, 284).

Or ce je ne sais quel charme – et le mot est toujours à prendre dans son sens plein – s'est d'abord exercé dans le récit par un art de narrer qui paradoxalement « charm[e] la déesse » et l'« enchant[e] » (IV, 177), la rendant « immobile et transportée de plaisir » (IV, 175). Ce pouvoir d'attachement par le récit oral des « aventures », Mentor le vitupère, prophétisant la corruption du « charme » en flambée passionnelle chez une Calypso déjà frustrée d'Ulysse. On peut considérer qu'il y a quelque contradiction pour l'auteur à condamner énergiquement par la voix de Mentor ce qui est simultanément dispensé pour attacher le lecteur du *Télémaque* ; mais précisément, ce qui séduit la déesse et ses nymphes, c'est la « douceur » du conteur, c'est-à-dire non seulement le charme de sa voix mais ce que la tradition rhétorique nommerait son « action⁶³ », toutes choses qui par définition ne jouent pas à l'écrit. Plus que le récit proprement dit, la voix, en ce qu'elle procède du corps, est un piège. L'exercice par Télémaque de cet enchantement narratif reçoit une fonction critique et pédagogique en ce qu'il prélude aux affres de la sensualité. De même que les leçons de Mentor fixent une économie sévère du plaisir, de même dira-t-on que le charme vocal de Télémaque était destiné à servir de leçon dans l'attente d'une meilleure canalisation de son éloquence.

Reste que l'enchantement opéré par la voix est au centre de l'épisode égyptien, enclave fabuleuse surcaractérisée au sein de la narration. Avec le secours conjugué de la voix mystérieuse du désert et du prêtre Termosiris, Télémaque y accomplit un renversement paulinien de la faiblesse (la servitude suicidaire) à la force (le pouvoir de transformer un désert hostile en aimable pastorale). Dès ce moment, et avant Mentor, le fils d'Ulysse apparaît comme un nouvel Apollon (l'imitation est explicite) ou comme un Orphée enchantant la nature et civilisant les mœurs : « Ma voix avait une

⁶³ Idoménée emploie plus tard le terme avec cette signification : VIII, 282.

harmonie divine : je me sentais ému et comme hors de moi-même [...]. Tous les bergers, oubliant leurs cabanes et leurs troupeaux, étaient suspendus et immobiles autour de moi pendant que je leur donnais des leçons » (II, 147-148). L'enchantement ici, car il est effectif, consiste à avoir « ramené l'âge d'or » (II, 149). Tout se passe comme si le prince réalisait par son chant une représentation fabuleuse que Minerve réinscrira à l'horizon du récit (XVIII, 570) et dans laquelle il officie lui-même comme protagoniste, et qui tempère l'artifice pastoral des prologues d'opéra à la gloire du roi par la vision messianique du petit berger, cristallisée comme on sait autour du duc de Bourgogne et présente dans l'ecphrasis du bouclier⁶⁴. Ainsi, dans l'espace circonscrit, provisoire et prémonitoire de ce désert, la voix du prince guidée par celle du prêtre se montrait par avance capable d'un pouvoir enchanteur.

*

Tout porte alors à considérer dans la fabulation régie par Fénelon un réaménagement majeur du paradigme de l'enchantement. « Il faut fuir la voix des enchanteurs⁶⁵ » : tel était le proverbe des protestants de Saintonge que l'abbé de Fénelon avait pour mission de convertir en 1687, et la désignation des prédicateurs catholiques comme « enchanteurs » y témoigne des connotations diaboliques que conservait le vocabulaire de l'enchantement dans la culture religieuse, et chez Fénelon lui-même⁶⁶. Dans le *Télémaque*, cette valeur demeure attachée aux blandices de ces « Sirènes⁶⁷ » de la sensualité que sont Calypso ou Astarbé, toutes deux « flatteuses » par la douceur de leur voix, c'est-à-dire, littéralement, caressantes. Volupté fallacieuse contre vertu volontariste, *melos* séducteur contre *logos* de sagesse, Vénus contre Minerve : Fénelon rejouerait de ce point de vue la psychomachie d'Hercule à la croisée des chemins. Mentor fait alors figure de préservatif contre Calypso : « les paroles flatteuses de la déesse s'insinuaient pour enchanter le cœur de Mentor ; mais elle sentait toujours je ne sais quoi qui repoussait tous ses efforts et qui se jouait de ses charmes » (VI, 225). Cependant le clivage didactique attendu est subverti, dans la mesure où Mentor incarne une sorte d'assomption de l'enchantement et du charme, pour la plus grande gloire de la vertu. Le texte du *Télémaque* exaspère de telles ambivalences. Ainsi de la « douceur⁶⁸ » ou de la parole « insinuante », commune aux ruses mortifères de ces femmes serpentes et à un modèle d'éloquence dont Ulysse paraît le dépositaire (VIII, 282) avant que Minerve n'en offre l'apothéose (XVIII, 569).

La question se pose alors : la sage déesse dissimulée dans un Mentor chenu masquerait-elle une Sirène, vertueuse et mâle, et pourtant travestie ? Mentor incarne la voix d'un maître qui ne néglige pas de se faire aimer. L'effet de charme propre à la fable et à la prose du *Télémaque* n'obéirait-il pas à une stratégie d'enchantement qui rend séduisantes les leçons austères (pour ne pas dire désenchantées) du pédagogue ? En dernière analyse, on rêvera sur la voix unie des *Aventures de Télémaque*, ce style si reconnaissable, ce « style enchanteur » dont La Motte fit l'apanage de Fénelon⁶⁹, et on reviendra à la lettre latine de 1702 : oui, la « narration fabuleuse » fut conçue comme *carmen demulcens*, poème capable de charmer, ou bien, au sens premier, charme caressant. Un précepteur, un prêtre, força-t-il le chant de Calypso au silence pour mieux enchanter son disciple à sa place ? On aura beau craindre de l'affirmer, le récit de Fénelon, lui, l'insinue.

Jean-Philippe Groperrin

⁶⁴ Voir J.-Ph. Groperrin, « Héros avec petit troupeau : la fiction pastorale dans le *Télémaque* », *Littératures*, n° 31, automne 1994, p. 45-58 ; A.-M. Lecoq, *La Leçon de peinture du duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris, Le Passage, 2009.

⁶⁵ Fénelon, Lettre du 26 mai 1687 à Seignelay, *Correspondance*, éd. cit., t. II, Paris, Klincksieck, 1972, p. 56.

⁶⁶ Voir Fénelon, *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 805-806, 842, 897, etc. Saint Augustin présentait le discours des manichéens comme « un piège du diable, comme un charme et un enchantement » (*Confessions*, trad. Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 97).

⁶⁷ Astarbé est explicitement comparée aux Sirènes (III, 171). Cf. Fénelon, *Précis de l'Odyssée*, V, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VI, p. 702 : les Sirènes « enchantent tous les hommes qui arrivent près d'elles ».

⁶⁸ Voir Fr. Berlan, « Du lexique au style : Fénelon », *XVII^e siècle*, n° 152, 1986, p. 231-244.

⁶⁹ Lettre du 15 avril 1714, in Fénelon, *Correspondance*, éd. cit., t. XVI, Genève, Droz, 1999, p. 328.