



HAL
open science

Fénelon érotique

Leplatre Olivier

► **To cite this version:**

Leplatre Olivier. Fénelon érotique. Les cahiers du GADGES, 2014, Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime (12), pp.349-394. <hal-04766959>

HAL Id: hal-04766959

<https://hal.science/hal-04766959v1>

Submitted on 5 Nov 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.



HAL Authorization

Fénelon érotique

Olivier Leplâtre

Citer ce document / Cite this document :

Leplâtre Olivier. Fénelon érotique. In: Cahiers du GADGES n°12, 2014. Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime. pp. 349-394;

https://www.persee.fr/doc/gadge_1950-974x_2014_num_12_1_1059

Fichier pdf généré le 17/12/2021

Fénelon érotique

Olivier LEPLATRE

Parmi les éditions hollandaises des *Aventures de Télémaque* de Fénelon disponibles sur le marché dès 1699¹, se distingue tout particulièrement celle réalisée en 1734 par J. Wetstein et G. Smith, Zacharie Chatelain et Jan Hofhout. Installé à Rotterdam, Jan Hofhout avait déjà collaboré avec les frères Wetstein d'Amsterdam pour faire paraître ensemble, en 1719, une première version du texte de Fénelon. Cette publication, connue sous le nom d'« édition de Rotterdam », avait été dédiée au prince d'Orange, alors âgé de 8 ans. Grâce à un filtre de notes idéologiquement orientées, on l'avait conçue dans la perspective d'une interprétation politique hostile à Louis XIV, mais au goût des Hollandais et des réfugiés.

En 1734, les mêmes libraires, associés à des confrères, proposent une « Nouvelle édition conforme au manuscrit original et enrichie de figures en taille-douce ». Le choix éditorial qui préside à cet ouvrage diffère beaucoup de celui de 1719. Le supplément péritextuel polémique est abandonné et même condamné par l'*Avertissement* qui accuse l'édition précédente d'avoir été « étrangement défigurée par des Notes ». En 1734, disparaissent donc toutes les allusions à l'actualité directe que le *Télémaque* avait inspirées.

¹ Pour un état des lieux et une analyse des éditions hollandaises, voir Marie-Christine Kok Escalle, « Des éditions hollandaises des *Avantures de Télémaque* », dans *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 31 « *Les Aventures de Télémaque. Trois siècles d'enseignement du français II* », 2003, pp. 28-40.

Comme l'atteste la légende de l'imposant et somptueux frontispice **[Fig. 1]**, les éditeurs reviennent à une lecture plus morale de la fiction pédagogique :

Télémaque, conduit par Minerve, et couvert de son bouclier, renonce aux charmes des Plaisirs, de la Volupté et de l'Orgueil, qui ont à leur suite l'Intempérance, l'Envie, la Trahison, et le Désespoir ; et, guidé par le Génie de la véritable gloire, il s'avance par un chemin escarpé vers le Temple de l'Immortalité, au milieu des Vertus opposées aux Vices qu'il laisse derrière lui comme la Prévoyance, le Secret, la Fidélité, la Vérité, la Piété, la Paix, la Justice, la Liberté, la Concorde & la Force, toutes reconnaissables à leurs Attributs.

Par la qualité de son impression (typographie élaborée, dessin délicat et fouillé, gravure soignée), le frontispice de 1734 traduit la décision des libraires de composer et de publier un beau livre. Ce dernier se présente sous la forme d'un in-quarto tiré à quelques exemplaires et rehaussé d'un luxueux dispositif illustratif. L'ouvrage est en effet l'occasion d'une floraison d'images correspondant à toutes les sophistications qu'une édition illustrée est capable de concevoir à cette époque **[Figs. 2-4]** : bandeaux ornés, fleurons, culs de lampe, et surtout vingt-quatre figures hors texte et pleine page, en taille douce, réparties face au sommaire de chaque livre. Le maillage iconique est introduit par un portrait de Fénelon dessiné par Vivien **[Fig. 5]**.

Cette parure d'images, qui a réclamé pour sa réalisation des dessinateurs reconnus (Dubourg, Picart, Debrie...) aidés de graveurs expérimentés, semble contredire le but déclaré de l'édition : restituer le *Télémaque* « dans toute sa simplicité » comme l'affirme l'*Avertissement*, le ramener à la pureté originelle de la lecture allégorique qu'il réclame, ne donner finalement à lire que le texte lui-même et pour lui-même. Car, malgré l'abandon de l'appareil critique qui, de ce point de vue, laisse le texte nu, l'ouvrage est décoré d'agréments visuels. Par leur abondance et leur valeur graphique, ils retiennent l'attention du lecteur et lui proposent de véritables pistes d'interprétation, à partir desquelles réfléchir et rêver.

Pour autant, l'accompagnement figural du *Télémaque* répond directement à l'invitation d'un texte que Fénelon a créé et agencé comme un imagier. Dans sa fiction pédagogique, le précepteur a multiplié scènes et descriptions vouées à étonner le regard de son premier lecteur, le tout jeune duc de Bourgogne, et à se graver dans sa mémoire pour y faire impression. C'est donc très naturellement que, dès 1712, Adrian Moetjens, le premier libraire à avoir acheté le privilège du livre en

Hollande, envisage de rehausser la fiction fénelonienne d'illustrations rythmant la lecture et actualisant pour l'œil quelques images significatives suggérées par le récit.

Au cours du XVIII^e siècle, l'ornementation des *Aventures de Télémaque* ne cesse de s'enrichir². Les éditions rivalisent d'ambition esthétique. Elles reprennent pour partie un fonds iconographique commun que chacune s'attache cependant à augmenter ou, du moins, à varier. Cette profusion éditoriale, cette surenchère même, en qualité et en quantité, des programmes de gravures associés au *Télémaque* finissent par imposer l'évidence que ce texte se prête idéalement à l'illustration, qu'il la réclame, voire qu'il ne peut plus exister autrement que sous l'aspect du livre à figures³.

Désormais solidement installée, l'habitude d'illustrer le récit de Fénelon ne va pourtant pas sans quelque tension avec le message de l'ouvrage et ses leçons concernant précisément les images. Car si le montage de la fiction, son déploiement et son intention reposent sans conteste sur la rhétorique de l'image⁴, le précepteur du prince s'efforce en même temps, et avec insistance, de mettre en garde son jeune élève, prévenu par les mésaventures d'un Télémaque sensible et parfois faible, contre les appels trompeurs du visible et la sidération néfaste qu'il provoque : charme venimeux des illusions qui perturbent l'existence, piège des apparences inhérentes à la substance du réel, péril des songes qui brouillent le seuil de la vie et de la mort, danger des corps passionnels et des tendances du moi à s'égarer dans ses reflets, séduction perverse de la beauté sans vertu, leurre d'une féminité livrée aux maléfices du désir, tels sont quelques-uns des écueils existentiels que la fiction met sous les yeux du jeune héros et auxquels elle lui demande d'échapper, en menant, avec violence s'il le faut, le deuil des simulacres dont est faite la chair du monde, y compris, et peut-être surtout, dans sa dimension intérieure. Certaines visions illuminent de leur grâce et de leur sublime la conscience

² Voir Claude Labrosse, « La Fiction, le récit et le livre : l'illustration du Télémaque de Fénelon », *Eighteenth-Century Fiction*, 01/1998, pp. 1-32.

³ Au XVIII^e siècle, les éditions illustrées sont très largement majoritaires selon les pourcentages de Claude Bisquera ; elles pourraient atteindre les 88%. Voir Claude Bisquera, « Les éditions illustrées des *Aventures de Télémaque* (1699-XIX^e siècle) », dans *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 30 « *Les Aventures de Télémaque*. Trois siècles d'enseignement du français I », 2003, pp. 207-219.

⁴ Patricia Touboul, *Fénelon et les arts du dessin. Instruire par l'image*, Paris, Vrin, 2012. Présentation de l'ouvrage dans *Textimage : Varia 3*, hiver 2013, consultable à l'adresse suivante : http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/touboul.html

de Télémaque : elles ont l'éclat apaisé et la douce majesté du spectacle des Bienheureux⁵, la souveraineté d'un paysage qu'un peuple a réussi à ordonner au sein de la nature⁶, l'intense irradiation d'une apothéose⁷... Mais ces spectacles extraordinaires qui marquent pour toujours le lecteur en lui offrant de quoi enrichir son regard sont en concurrence avec d'autres, innombrables et puissamment négatifs, qui, eux, font douter du visible et invitent à se défier des assauts et des dérives de l'imagination, et ultimement de l'imagination elle-même.

Un des problèmes que pose l'illustration du *Télémaque* vient donc de la difficulté de présenter des épisodes d'un récit dans lesquels certains événements et phénomènes montrés à l'élève intra- ou extra-diégétique (Télémaque/le duc de Bourgogne), sont prévus pour frapper sa vision en même temps que pour susciter en lui de la méfiance, jusqu'à la nausée. Or bien entendu, ces moments fournissent autant de scènes suggestives qu'il est tout particulièrement tentant de convertir en images gravées. Lorsque l'illustrateur met en lumière les tableaux majestueux du *Télémaque* où se diffuse un monde enchanté par les hommes vertueux, il se contente de prolonger, sous l'autorité du texte, le pouvoir d'illumination d'un visible moralisé et spiritualisé. Quand, en revanche, il reprend des épisodes où l'imagination travaille à sa propre jouissance, il adopte une position beaucoup plus ambiguë. Car comment les illustrations des scènes narratives qui visent, passée la fascination pour ce qu'elles manifestent, le refoulement de la pulsion scopique et l'anéantissement du désir qui la sous-tend pourraient-elles accueillir jusqu'au bout un tel processus d'effacement et aboutir à détacher le regard de ce qu'il voit et de ce que dessinateurs et graveurs lui soumettent à admirer ? Quand le texte se méfie du plaisir, les artistes le recherchent ; quand Fénelon condamne la concupiscence des yeux, les estampes s'appuient sur la délectable curiosité de se plonger en elles et soulignent, en les figeant de leurs traits, les dangereux tableaux. De quelle façon accorder sans contresens la beauté du livre illustré et de ses figures plaisantes avec la volonté du récit qui expose des scènes pour les rendre abominables et condamner leurs excès sensibles ?

⁵ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, dans *Œuvres*, Tome II, édition J. Le Brun, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, pp. 246-248.

⁶ Par exemple en Crète, au Livre V.

⁷ *Ibid.*, Livre XVIII, p. 324.

Certaines éditions, comme celle de 1725, répondent à ce défi, ou à cette contradiction, en limitant au maximum les représentations des séquences potentiellement tendancieuses. Elles se veulent ainsi fidèles au texte qui trie, selon ses critères moraux, images désirables et indésirables. À peine aperçoit-on, dans l'ouvrage de 1725, le sein, convenu, de l'envoûtante Calypso [Fig. 6], et le Livre IV, qui est le grand Livre vénusien du *Télémaque*, ne donne lieu à aucune représentation – elle aurait été inévitablement équivoque –, de l'île de Chypre et de ses effroyables débauches. Le dessinateur (ou l'éditeur), illustrant par ces absences la négation du regard que la fiction met régulièrement en œuvre, préfère rendre compte d'un autre épisode du même Livre, nettement plus édifiant : « Télémaque demande à Hasaël la liberté de Mentor ».

Toutes les éditions ne cultivent pas la même pudeur et n'opèrent pas leur sélection avec autant de scrupule en laissant définitivement invisibles les séquences risquées. Pour commenter en image le sulfureux Livre IV au cours duquel Télémaque aborde Chypre « au mois du printemps » et découvre le sortilège du pays de Vénus, l'illustrateur de l'édition de 1734, Gabriel François Louis Debrie, retient une séquence effectivement racontée par le texte [Fig. 7]. Il la reproduit mais insiste tant sur les attraits du tableau peint par Fénelon qu'il trouble la signification délivrée par le récit en déformant son message direct.

Il s'agit du moment où, après avoir considéré les parades érotiques des femmes de Chypre avides du regard des hommes, marchant languissamment avec un « air de mollesse » qui attise la passion, le jeune héros est conduit « au temple de la déesse », à Cythère. Là, dans ce monument dont les bas-reliefs déclinent « les plus agréables aventures de la déesse », il assiste à des offrandes de taureaux et de génisses blanches dans une ambiance de lumière d'or, de parfums d'Orient entêtants, qui brûlent continûment. Malgré la suavité synesthésique de ce spectacle, Télémaque réussit à déclarer son aversion pour une telle beauté affectée. Il affirmera même que « l'impudence et la dissolution déshonorent un temple si magnifique »⁸. Il avoue aussi, quelques lignes plus loin, que le plaisir du désordre et du vice avaient commencé à le gagner.

Introduit dans un espace où le désir est outrageusement émancipé et où tout lui est consacré, Télémaque pénètre en réalité le monde des images et leur réserve de semblances, semble-t-il inépuisables. Dans

⁸ *Ibid.*, Livre IV, p. 50.

l'illustration [Fig. 7], le guide désigne l'intérieur du temple avec un geste de la main qui caractérise la fonction de l'admoniteur recommandé par Alberti pour diriger, du dedans de l'image, la perspective sur ce qu'il y a absolument à voir⁹. L'image s'auto-désigne, phénomène qu'elle accentue en se dotant, en abîme, d'une grande variété de modes de représentation : bas-reliefs, statues..., tout est image dans cette image. La gravure diffracte en d'innombrables vignettes enchâssées des scénarios vénusiens qui affolent les yeux et leur révèlent des positions, des combinaisons érotiques que le texte n'avait pas prévues aussi franchement et dont il n'encourageait pas, en tout cas, l'envoûtement. Car, chez le Télémaque de l'estampe, rien n'indique le refus de voir ou simplement l'hésitation face à l'éventuelle séduction. Il se comporte en spectateur attentif, scrutateur. Sa posture dénote un peu de retenue sans doute ; son regard, quant à lui, insinue qu'il se laisse prendre par sa découverte et vraisemblablement en éprouve du plaisir. Et, grâce à l'atemporalité de la gravure, il reste même attaché pour toujours à ce théâtre des sens, dont la provocation est ostentatoire.

L'illustration suspend le jugement et exalte la fascination. Elle inverse le message explicite du texte en ne retenant pas la critique de la paresse et de la corruption des mœurs chypriotes : elle régénère le désir dont le *Télémaque* décrit l'exténuation. Dans l'esprit des jeux galants, les artistes explorent la diversité des occasions de rafraîchir le plaisir et de redonner du piquant à ce qui, chez Fénelon, doit susciter le rejet. On pense ici à la façon dont *Le Temple de Gnide* de Montesquieu (1738) réérotise la Fable mythologique et change radicalement la valeur du temple de Vénus régi, au profit de la délicatesse, par l'accord de la nature et de l'art (le lieu sacré, introduit au Chant premier, est plein de « tableaux »). Dans le chant IV de ce « roman », comme son auteur le nomme, reparaît pourtant le scandale des conduites vénusiennes de Chypre (hommes efféminés, femmes lascives). Mais elles intéressent peu l'écrivain qui les repousse, du moins explicitement, et privilégie les solutions envisagées, par contraste, pour servir un authentique art d'aimer, respectueux des cœurs tendres, tourné vers la grâce suggestible, le charme de la variété et les propositions d'un hédonisme discret œuvrant à rénover

⁹ « Ensuite, dans une histoire, me plaît la présence de quelqu'un qui avertisse les spectateurs de l'événement, qui les invite de la main à venir voir, ou bien comme s'il voulait que l'affaire demeurât secrète, qui empêche d'un air menaçant de s'approcher, et en roulant des yeux farouches montre un danger ou quelque merveille, ou bien encore qui engage par ses gestes à rire ou à pleurer à l'unisson » (Alberti, *De pictura*, éd. de D. Sonnier, Paris, Allia, 2007, p. 58).

le désir. Debrie, lui, ne s'embarrasse guère de voile et son illustration du *Télémaque* obéit à une liberté à laquelle ne cède pas le poème de Montesquieu, retenu quant à lui par des motifs qui entravent la vision directe et empêchent que le désir ne saute aux yeux : poussières, nuages, rideaux... concourent à cette opacification qui toutefois augmente le plaisir de la lecture en sollicitant l'imagination compensatrice. Dans l'illustration du Livre IV par Debrie, les fumées qui pourraient favoriser un effet de gazage sont au contraire la source brûlante de personnages et d'éléments du décor comme nés de leur écume, de leurs effluves ou de leur souffle.

L'illustration de Charles Eisen pour *Le Temple de Gnide* [Fig. 8] tend elle-même à concentrer le regard sur les corps heureux de Vénus et des Grâces, préférant au discours du sentiment ou à la condamnation de l'oisiveté sensuelle l'expressivité théâtralisée des formes : le visage et ses traits émotifs, avec lesquels la gravure du temps est mal à l'aise en partie pour des raisons techniques, importent moins que la rêverie conduite par les échos des silhouettes redoublées par les expansions vives des tissus, les torsades des guirlandes végétales ou les volutes compliquées qui envahissent la gravure. Partout les plis, proliférant jusqu'aux bouillonnements dans les coiffures et les perruques au premier plan, inscrivent le paradigme onirique du sexe féminin et font affleurer les fantasmes que le texte inspire sans les avouer. Se fixe là un régime d'animation érotique du corps dont les images du temple de Vénus, dans les éditions de Montesquieu ou de Fénelon, sont les matrices ou disons les représentations parmi les plus complètes [Figs. 9-10]¹⁰ : espace saturé sans échappée de la perspective (dans ces images, le fond surchargé refuse au regard toute fuite et courbe le dessin pour rimer avec les rondeurs des corps), chairs exposées, démultipliées et aux poses variées, interpénétration des accessoires artificiels (drapés, rideaux qu'imité le dispositif des colonnes et des frontons) et des zones naturelles au moyen d'entrelacs aspectuels (spasmes de fumée, crénelages végétaux, éparpillements textiles...). Entre la scène vénusienne imaginée par Eisen et le temple du *Télémaque* revu par les dessinateurs, Cochin ou Monnet, s'affirme même la surenchère du visible par un accroissement du mouvement et des effets de nombre, et par une contamination des jeux

¹⁰ Voir Christophe Martin, « Dangereux suppléments ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris, Peeters, 2005, pp. 74-77.

érotiques. Chez Eisen, le centre du théâtre est occupé par la déesse face à des spectatrices voyeuses mais pour l'essentiel passives, bien que quelques mains semblent inspirées par le spectacle, lui-même hautement suggestif si l'on suit par exemple le geste de Vénus semblant cueillir, tel un fruit, le sexe d'une des Grâces et le pli de sa tunique creusé d'une discrète fente. Dans les éditions « rococos » du *Télémaque*, l'effervescence du désir est plus nettement assumée : le piédestal de Vénus, décentré chez Monnier comme chez Cochin et plus compact, offre l'exemple d'une posture que les autres groupes de la scène célèbrent mais surtout reproduisent et redistribuent partout à l'intérieur du lieu dédié aux audacieuses voluptés.

En 1734, participant de la gravure, Télémaque dirige le lecteur, par identification, vers ce qui aurait dû n'être qu'une image passante et que le récit envisage ainsi, la développant de façon à mieux dissiper son influence funeste. Au coin de l'image, pour en embrasser le beau chaos, et attiré en elle, le jeune homme fait au contraire figure de voyeur, à l'instar de ce personnage, non prévu par la fiction fénelonienne, que le même illustrateur insère dans un épisode rarement montré : le meurtre, au Livre VII, de Pygmalion, assassiné par son épouse Astarbé avec la complicité de son amant **[Fig. 11]**. Au seuil de la porte, surprenant les noces de sang du couple maudit, le regardeur concourt à la suggestivité érotique de la scène : il renforce sa dimension d'interdit et en relie le moment saisissant aux tableaux comparables des récits libertins ou des romans noirs du temps¹¹. Dans les illustrations de Cochin (1781 **[Fig. 9]**) et de Monnet (1785 **[Fig. 10]**), le fils d'Ulysse est également intégré à la fête de l'image. Il se peut, comme le remarque Christophe Martin¹², qu'il y ait quelque signe de mépris et de dégoût chez le Télémaque de Cochin (mais comment distinguer la fascination de la répulsion, la curiosité de la réticence ?) et cependant le remous graphique des corps enlacés l'a déjà absorbé, comme l'ombre, au-devant de lui, paraît le guider, ses pas l'ayant conduit parmi les groupes affairés. Plus d'hésitation, aux yeux de Monnet : son Télémaque, bien qu'encore au bord du désordre, commence à monter en direction des nuées trompeuses des encens et son regard, en se baissant, rencontre le harem des femmes dénudées qui l'accueillent et presque l'attendent pour l'inviter à partager la jouissance que déjà elles se donnent.

¹¹ Voir Maurice Lévy, *Images du roman noir*, Paris, Eric Losfeld éditeur, 1973.

¹² Christophe Martin, « *Dangereux suppléments* », *Op. cit.*, pp. 76-77.

L'histoire du *Télémaque* illustré au XVIII^e siècle dégage en réalité deux tendances qu'il est difficile de ne pas rattacher l'une à l'autre : d'un côté, l'accroissement de la part accordée aux figures avec la volonté de les esthétiser et, d'autre part, la promotion d'illustrations marquées du sceau du fantasme. La valorisation de l'image, la multiplication des séries iconographiques et l'attention portée à la réalisation des ouvrages se doublent, au cours des Lumières, d'une érotisation de son contenu, dans l'environnement plus général d'une histoire du regard où l'image galante, libertine ou licencieuse fait accéder le spectateur à de nouvelles possibilités visuelles, à des régimes inédits de figurabilité et d'exhibition du désir.

Peuvent ainsi, par exemple, s'observer, en une suite chronologique, quatre déclinaisons éditoriales qui modulent le départ précipité de Télémaque loin de l'île de Calypso (Livre VII). Elles affirment progressivement l'élan des corps, elles mettent au jour étape par étape le travail du fantasme. Elles manifestent enfin l'activité d'un *pathosformel*, notion centrale des théories esthétiques d'Aby Warburg, que l'on infléchira ici et restreindra en la considérant comme la reprise d'une forme d'expressivité, d'une intention plastique et d'une gestualité de la présence qui, re-présentée par les images, fait trace et, à la fois, se réinvente. On la regardera aussi, différemment d'A. Warburg, comme un symptôme du temps moins syncopé et bondissant que linéaire et progressif, le film chronologique et la signature affective, aspectuelle, d'une période, fixée par chaque image (ou chaque projet iconographique) et rendue mobile cependant par les séries, au fil des éditions, dans lesquelles ses images peuvent être réinscrites.

L'édition de 1725 [Fig. 12] se contente de suggérer, de dos et dans un angle de l'estampe, la horde des nymphes près du vaisseau embrasé. Celle de 1734 [Fig. 13] choisit au contraire de les tourner face au lecteur et de suggérer en elles des flammes dansantes, presque jaillies du bûcher, ou des fantômes aux bras tendus qui demandent la réalisation du fantasme. Entre ces deux images, pour ainsi dire délogées l'une de l'autre, le dessin de Coypel en 1730 [Fig. 14] est la transition plastique. Il retire de la gravure le groupe des femmes tout en animant convulsivement l'image ; il retient l'irruption des nymphes en attente et produit l'énergie dont, à partir des traits dynamiques de son dessin, d'autres artistes exploiteront les virtualités.

Mais c'est sans doute l'édition de 1785 [Fig. 15] qui s'autorise le plus librement les débordements substantiels du désir. Par rapport aux images antérieures, l'ordre des plans est inversé : les illustrations jusque-là

confirmaient, malgré tout, le primat de l'issue morale en centrant le regard sur le saut de Télémaque dans le bain rédempteur de la mer. Charles Monnet et son graveur Jean-Baptiste Tillard repoussent dans le lointain la vignette édifiante ; ils ont préféré renforcer la présence des nymphes réparties au premier plan. L'image dépend alors entièrement de leurs courbes, du désordre de leur nudité, du tourbillon de leurs draperies et de la ductilité de leur chair. L'estampe déplie et met en mouvement la signifiante symptomale du désir dont le récit, quant à lui, se débarrasse au prix d'un extrême effort, d'un véritable arrachement au sensible. Ce qui devrait n'être plus visible à cet endroit de la fiction, la loi morale l'ayant dans un sursaut emporté, ce que l'écriture a réussi *in extremis* à rejeter hors des yeux de la vertu est paradoxalement élu, voluptueusement préservé et détaillé par l'image.

Télémaque et Mentor, pour leur part, sont en train de disparaître : non parce que cet éloignement transpose leur détachement du monde vénusien, où domine la superficialité diabolique des images qu'ils fuient à tout jamais, mais parce que l'image, bien au contraire, les situe dans le scénario recomposé du désir. Au lieu de les laisser partir après être parvenus à se préserver finalement de la passion, l'illustration les rattrape ou les arrête, et elle les dispose comme des éléments supplémentaires, délicatement affleurés dans le nouveau paysage inconscient de l'image, où leur rôle est désormais partie prenante du fantasme et non hostile à lui. Télémaque et Mentor ne sont plus les personnages du récit que les nymphes veulent garder et qui s'échappent pour leur salut. Ils sont changés en créatures oniriques : ils tracent une traîne auratique dans l'oblique du ciel qui accueille leur chute en faisant frissonner les plis de leurs tuniques. Du côté des nymphes et du petit Amour qui les a rejointes, le geste des mains n'exprime pas l'appel vain du désir et la frustration dont parle le texte ; il modèle dans l'espace graphique l'atmosphère du fantasme, il lui donne forme et agence sa consistance fantomatique. L'image n'adopte pas le point de vue de la vertu qui devrait fermer les yeux sur les tentations du sensible, elle façonne une matérialité à désirer.

Dans le livre, l'initiation de Télémaque tend à obtenir progressivement de lui qu'il renonce à l'emprise de l'imagination à laquelle le portent son tempérament et tout simplement son humanité. Elle l'oblige à se déprendre de l'invasion des apparences au bénéfice d'une intériorisation de l'invisible spirituel, dont Mentor changé en Minerve à la fin de la fiction et disparaissant dans les nuées est l'incarnation abolie. Or ici, depuis le site du fantasme, confondu avec la rive de l'île, l'image

réordonne ou invente le songe des nymphes qui est le rêve même de l'image en ce que les nymphes exigent impérieusement le corps du visible dont elles souhaitent toucher et étreindre la chair.

La corde rompue du navire, au premier plan, pourrait métaphoriser l'arrachement du jeune héros à l'île et au danger de l'enchaînement passionnel. Ce détail de l'illustration laisse croire que l'image se rattache au texte et traduit fidèlement le message moral de l'épisode. Or elle s'en sert comme d'un vecteur d'intensité figurative et comme le moyen de sa revanche. Par son aspect, son grain, son tracé dans le lieu graphique de l'estampe, la corde reprend et module les innombrables ondoiements, les torsions et les nœuds, les jeux des matières dont l'image est le champ dynamomorphe. En réponse au récit qui se détache du visible en favorisant sa ruine (c'est cette catastrophe de l'image que pourraient faire voir l'embrasement et le fracas du navire), la corde connote le travail de retissage du texte par l'image (l'image tire ainsi le texte à elle et peut-être le piège) et de tressage interne de son matériau. Passant par l'écubier, l'œil de la coque, au point aveugle de la visibilité, la corde se regarde comme l'emblème du pouvoir de la refiguration : pouvoir d'attirer les regards, pouvoir de dévider et d'emporter le sens.

L'image déplace systématiquement la valeur des éléments qu'elle a choisis pour illustrer l'épisode : cordes, mains (mais aussi torches, brasier, morceaux d'épave...), tout est aménagé selon une signification différente et même inverse de celle que leur confère ou pourrait leur conférer le texte s'il les mentionnait. Ces signes ironiques agissent contre le récit qui, lui, est un récit où s'abîme le visible. Du vestige textuel, se ressaisit l'image. Tandis que le *Télémaque* raconte comment parvenir à réguler la puissance d'attraction de l'imagination, l'image résiste ; elle puise, dans l'énergie de l'interdit qui la frappe, sa force d'apparition et de réapparition. Ainsi la loi morale, structurante et coercitive, énoncée avec fermeté par l'écriture et dont la lettre de la gravure répète le discours en le résumant, cette loi se trouve emportée par le débord, effervescent et fécond, de l'image ; son mouvement propre dépasse l'intention, abandonne le dessein didactique et dégage des ressources de littéarité à partir d'un texte rouvert à l'indétermination du sens (des sens).

Dans la fiction pédagogique de Fénelon, les leçons de Mentor encadrent les audaces de l'imagination, à laquelle cède le désir, afin de désigner et de cerner la nature de son danger et ses conséquences, et de lui substituer l'étincelant mystère de la vertu. L'illustration qui promeut des images scandaleuses ne contredit pas d'abord la dialectique que le récit

établit entre lisible et visible : Fénelon, lui-même, entend que les scènes où l'éros se déclare pénètre la mémoire de son élève, à condition qu'elles n'exercent aucune sorte d'enchantement mais participent au deuil cathartique du sensible engagé par l'aversion pour le chaos auquel elles conduisent fatalement. Dans l'édition de 1785, l'illustrateur paraît découper ses gravures comme des lieux de mémoire, en accord avec le texte. Il les cerne d'un cadre qui transforme en tableaux les simples images ; il les complète d'une légende qui nomme la séquence et livre l'interprétation en dirigeant la lecture. Cependant l'illustration en profite pour conquérir son autonomie et ignorer les limites qu'on voudrait lui imposer : elle enroule le cadre d'ornements végétaux et de rubans dans le prolongement des arabesques formelles de son dessin ; elle impose ainsi le projet qu'elle mène d'envahir de ses formes et de ses motifs l'intérieur du livre.

En effet, dans cette édition de 1785, pratiquement toutes les illustrations dépendent d'une mise en scène érotique et accueillent des détails suggestifs [Figs. 16-17]. Même l'effroyable meurtre du fils d'Idoménée est prétexte à découvrir un sein [Fig. 18]. L'influence de Vénus exercée sur l'ouvrage est si forte que Minerve en personne s'en trouve transfigurée, dans un sens profane. La fiction de Fénelon progresse selon la perspective de l'apothéose de Mentor en Minerve enfin débarrassée de la nécessité de se rendre visible, une fois sa mission d'accompagnement achevée ; les gravures, elles, finissent par accorder à la déesse les charmes d'une icône galante. D'abord sensuellement casquée, armée, moulée dans sa cuirasse, Minerve s'effeuille d'image en image.

Au Livre IV, conformément à la mission qu'elle s'est donnée, la divinité s'oppose à l'influence que Vénus espère exercer sur le sommeil de Télémaque [Fig. 19]. Mais déjà, à en juger par l'abandon du fils d'Ulysse, l'amour a produit son effet ; et d'ailleurs la contre-attaque de la Sagesse n'empêche pas que le lecteur apprécie la plastique avantageuse de Vénus. Un peu plus plus loin, au Livre XVI [Fig. 20], Minerve, pourvue des ailes de l'amour, reparait, couchée avec alanguissement sur la ouate d'un vaporeux nuage, couvrant à peine sa poitrine dont les drapés rehaussent les contours généreux. On ne sait si elle porte secours à Télémaque ou si, bien plutôt, son regard transgressif couvert par l'égide, elle ne se complait pas à observer, avec une curiosité plus intime, cet intéressant combat qui magnifie les corps. Sa présence signale la manière dont on peut regarder la lutte virile dans le dessin de laquelle des hommes s'enveloppent et se mêlent, de façon troublante.

Comment ne pas être sensible à la vitalité figurale dont font preuve ces images ? Elles sont gagnées par des phénomènes internes de prolifération, d'intensification, de relief : les motifs sensuels circulent, s'engendrent les uns les autres, se répondent et se métamorphosent. Torsades végétales, bouillonnements des vapeurs et des fumées, nœuds des chairs, méandres ou volutes des tissus sont les modes d'expressivité qui répondent à une chorégraphie onirique de la matière, montrée comme la source des images et leur principe dynamique. Ce que le vieil homme appuyé sur sa canne indique à Télémaque **[Fig. 7]** est donc moins une image mimétique, référée au texte, que la richesse phénoménale propre à l'image et dont elle témoigne. Il désigne ce que Meyer Schapiro a nommé la « substance imageante », comprenant, pour lui, « les lignes ou les taches d'encre ou de peinture » qui dévorent la surface de l'image, et valorisent la forme, en tant que surgissement, à la place du fond¹³. L'illustration met ici en crise sa propre fonction représentative pour amener au visible le gisement d'effets sensibles inhérents à toute image.

On assiste au gré des éditions du *Télémaque* à une poussée, une invasion en réalité, des forces du désir et, avec elles, de leurs émanations visuelles. Les frontispices du *Télémaque* en portent directement la preuve. L'édition de 1725 **[Fig. 21]** ne retient, pour inaugurer le texte et indiquer le sens de son parcours, que Minerve escortant Télémaque sur la voie escarpée du temple de sagesse. Il remploie le prototype le plus connu et le plus souvent repris de l'ouvrage, au fur et à mesure de ses rééditions. Mais, en 1734, le graveur opère un tout autre montage **[Fig. 1]** : il décale la scène originellement identifiée au texte ; il la repousse un peu dans le fond du décor et il fait entrer la cohorte des icônes orgiaques entourant Vénus (ce que redouble l'image suivante : l'arrivée chez Calypso **[Fig. 22]**). L'estampe rappelle alors plus nettement sa référence à l'iconographie du choix d'Hercule qui, elle, chez Annibal Carrache par exemple¹⁴, inclut dans ses multiples figurations le pan du désir équilibrant celui de la vertu. L'édition de 1734 diffère en cela des premières versions du frontispice du *Télémaque* qui avaient pris soin, pour leur part, de rejeter hors champ visuel l'univers de Vénus.

¹³ Meyer Schapiro, *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 28.

¹⁴ La peinture est conservée à Naples à la Galerie nationale de Capodimonte. On pourra en voir la reproduction à l'adresse suivante : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0646>

Cette composition fait date dans le système des renvois intericoniques auxquels se livrent, à cette période, les ouvrages illustrés. Ainsi Jacques-Jean Pasquier pour le bandeau inaugural de *Manon Lescaut* [Fig. 23] et surtout Philippe Chéry pour le frontispice de *La Nouvelle Justine* de Sade [Fig. 24] récupèrent le modèle de cette nouvelle introduction au *Télémaque* en cultivant le double jeu de sa figure ; il leur permet, à des degrés de provocation divers, de mettre en scène le retour du refoulé et d'animer la sensibilité érotique.

Jacques-Jean Pasquier, au service de l'abbé Prévost [Fig. 23], maintient à peu près la balance entre les deux voies, tout en suggérant néanmoins un léger penchant pour les plaisirs par l'oblique ou même la torsion du corps de Télémaque-Des Grieux que retient et vrille l'envie de jouir de la demande d'Eucharis-Manon, de son côté impatiente d'enlacer son amant. Mais, chez Sade [Fig. 24], les signes du désir occupent plus franchement encore l'espace figuratif. Juliette, à droite, s'élève vers le temple de la Gloire. Elle est accompagnée par Amour, un *putto* portant des roses, et par Psyché, aux ailes de papillon. À gauche, le graveur a ajouté l'abîme du vice : Justine est précipitée par le démon de la luxure dans les ronces. Au centre, Thémis, la déesse de la Justice, balise l'image de ses repères axiologiques : à gauche la chute de Justine, à droite l'élévation de Juliette.

L'image fait semblant de reproduire l'opposition traditionnelle du vice et de la vertu. Il n'en est toutefois rien puisque les valeurs sont inversées : Justine, en rejetant le vice, échoue dans le gouffre infernal ; Juliette qui accueille le désir obtient la reconnaissance de la sagesse et profite du bonheur promis aux Bienheureux. Jouissance et sacralité ne se combattent pas, elles s'allient contre l'ordre convenu. Thémis est favorable à cette assomption du plaisir : elle tend la main à Juliette la novice, comme Minerve entraîne Télémaque, mais Justine ne parvient pas à s'accrocher à elle et elle chute. Seule Juliette nue, accueillie par un ange en érection, rejoint le temple de l'érotisme divinisé¹⁵.

La gravure originellement morale du *Télémaque* est réaménagée et sa valeur inversée : l'Enfer y est spatialement remonté en ce sens que le vice prend la place de la vertu ; ou plutôt, l'image moralisée qui divisait le

¹⁵ Voir Stéphane Lojkine, « Les deux voies : scène et discours dans *La Nouvelle Justine* de Sade », *Le roman libertin et le roman érotique, Les Cahiers des paralittératures*, dir. Jean-Marie Graitson, n°9, 2005, pp. 115-13. Article consultable à l'adresse suivante : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?numero=61>

Bien et le Mal se trouve comme repliée. La gravure licencieuse ne se contente pas de prendre à rebours l'image didactique, elle découvre son implicite ; elle fait émerger à partir de ses propositions, qu'elle combat, des suggestions de sens dont elle tire profit. Le frontispice de Sade est de la sorte contenu virtuellement dans celui du *Télémaque*, il émerge comme un de ses avatars, pour peu qu'on y introduise, qu'on y insinue des éléments qui l'aideront à se révéler. Tandis que le *Télémaque* croit tracer une voie unique dans l'image, tandis que l'image dicte au texte une lecture obligée et un régime interprétatif contraint, Sade dévoile d'autres parcours, il cartographie en le subvertissant l'espace ordonné de l'illustration traditionnelle. Aussi émancipe-t-il l'image morale en s'appuyant sur ses ressources fantasmatiques qu'il atteint en déployant la figure et en redistribuant ses motifs.

Mais peut-être ainsi affranchit-il le texte, pour le récupérer dans un sens que Fénelon n'avait évidemment pas officiellement mis en avant et qui pourtant ne cesse de traverser son écriture. Car Fénelon aurait pu être Sade ; il aurait pu être le Sade de la fin du XVII^e siècle et il l'a d'une certaine façon été, malgré lui. C'est du moins la certitude de Sade lui-même qui imagine le « voluptueux amant de Guyon »¹⁶ comme son double réprimé : complice de volupté, selon les termes de Philippe Roger¹⁷, quoique traître à la vérité du désir que l'écrivain quiétiste aurait pu constituer, s'il l'avait assumé, en obsession de son projet d'écrivain. L'onction mystique devait être une humeur séminale. Fénelon n'a pas osé suivre son penchant naturel qui était de peindre les passions avec fureur, ou du moins l'a-t-il contrarié et a-t-il corseté son plaisir avec les codes vertueux de l'allégorie morale et religieuse.

Pourtant dès la parution du *Télémaque*, les critiques, et parmi eux le virulent Faydit l'auteur de *La Télémacomanie*¹⁸, n'ont pas manqué de s'offusquer que le prélat ait pu ainsi se compromettre avec le genre suspect du roman et qu'il ait complaisamment cédé à l'exploitation du vice, sous prétexte de défendre la vertu. Faydit reproche à Fénelon ses peintures vives de Nymphes dénudées, l'absence du « moindre obstacle à la pudeur » dans le Livre consacré à Chypre et livré à « toute sorte de voluptés et de

¹⁶ Sade, *Idée sur les romans*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966, Rome X, p. 9.

¹⁷ Ph. Roger, « La trace de Fénelon », dans *Écrire la crise*, Paris, Belfond, 1983, pp. 149-173.

¹⁸ Pierre Valentin Faydit, *La Télémacomanie*, À Éleuterole, chez P. Philalthe, 1700.

dissolutions »¹⁹ qui gâtent l'esprit. Faydit fut un lecteur avisé, comme le sont souvent les censeurs, sans doute parce que profondément inquiet par la fiction et son activité érotique. Ailleurs, dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* de Prévost, la lecture du *Télémaque* éveille le jeune Renoncourt aux avantages des sens : tout en s'adonnant au récit fénelonien, le héros perd sa virginité avec une jeune esclave Timec avant de tomber amoureux de Selima, la fille de son patron. Les augustiniens avaient décidément raison, au siècle précédent, de se méfier du retentissement des fictions dans le corps des hommes et d'y voir la source vive d'incontrôlables désordres : pour un peu, *Les Aventures du fils d'Ulysse* serait de ces livres qu'on ne lit que d'une main...

Les programmes iconographiques présentés ici poussent incontestablement en tout cas le récit pédagogique de Fénelon du côté des ambiances sensuelles de la littérature galante ; ils profitent des épisodes du texte les plus équivoques pour imposer une lecture voluptueuse du *Télémaque* que les images informent et dont elles stimulent l'excitation. L'illustration repousse le message de l'allégorie, elle s'attarde sur la signification du texte, là où il parvient à échapper au discours et à sa normalisation, et, au lieu de le lisser, de l'éclairer, elle l'opacifie pour mieux le relire.

Dans les éditions de 1734 et de 1785, l'image rencontre partout le texte, l'enveloppe et l'absorbe, au sein même du livre et hors des emplacements réservés aux figures [Figs. 25-26]. Le récit est irisé par les ramifications de l'image : dans ces ouvrages, les éditeurs essaient partout culs de lampe, bandeaux, ornements ; ces excroissances, ces remous compliquent les pages et transforment la typographie en formules visuelles qui actualisent la chair du texte.

Une telle fête graphique répond à l'intention profonde de ces éditions. Les illustrations érotisantes du *Télémaque* réfèrent au texte, prétendent lui correspondre. Elles ne sont pas arbitrairement greffées sur lui et n'ont, semble-t-il, aucune volonté de le trahir. Il ne serait pas tout à fait juste d'avancer l'hypothèse que l'illustrateur se sert du récit comme d'un prétexte pour faire passer quelques images un peu osées. Bien entendu, ces programmes iconographiques sont pris dans des effets de mode, mais ils assurent aussi d'images en images la cohérence d'une autre lecture : ils élaborent une interprétation dépendant d'un regard neuf,

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

anachronique certainement. Car de telles gravures n'auraient pu être imaginées et publiées à la parution de l'ouvrage, et elles reparcourent l'œuvre en fonction de modalités de représentation associées à un certain « air du temps ». Pourtant elles ne forcent pas le texte. Du moins, leur anachronisme fait fructifier certaines propriétés du récit, il va chercher ou provoquer certains niveaux de signification moins perçus jusque-là et dont les images tirent profit pour développer leur relecture. Mais rappelons que, dès sa parution, comme le prouve Faydit, le *Télémaque* aura été lu comme un texte tendancieux, risqué, sulfureux, voire moralement illisible. Les illustrations du XVIII^e siècle sollicitent donc un devenir visuel qui correspond à ce qu'elles sentent en lui et qui leur fait signe ; elles y répondent en donnant littéralement tout son/leur corps à la fiction.

Les images prélèvent dans le récit ce qui intéresse le regard du temps tout en s'appuyant sur la *textualité* du texte : cette capacité de l'écriture à se soustraire à la tyrannie du sens, à biaiser les lois du discours et ainsi à produire ses propres lignes de signification, de l'intérieur même du langage et de ses facultés imageantes. Dans les éditions commentées, parce que l'époque sans doute en a émis le désir, étant prête à recevoir ces gravures (et donc à les voir), et parce que ce que disait le texte à cet endroit du sensible la regardait avec plus d'intensité, les illustrateurs ont pris le parti de s'adonner aux dangereux suppléments du récit mythologique, afin de relancer l'émotion de la lecture. Les illustrations ont choisi de découvrir et d'explorer non d'abord exactement les latences inconscientes du texte car les scènes représentées ne sont pas absentes du récit à proprement parler. Les illustrations déclarent ce que le texte comporte ouvertement d'irrationnel, de pulsionnel, de folie imaginaire. Toutefois pour l'image ici, lire signifie bien voir, voir tout à fait, jusqu'au bout de ce que le lisible contient de visible, de corporellement visualisable, au-delà du récit, quoique grâce à lui, en montrant qu'il est saturé de corps désirants. Regarder ces illustrations, ce ne serait pas autre chose que, concrètement et métaphoriquement, déplier sur la peau du visible ce que nous lisons à même le texte, et profondément en lui.

Simplement, l'insistance de certaines éditions à ne repérer, ou presque, que des scènes sensuelles finit à l'évidence par orienter une lecture et la fixer en une interprétation qui aboutit alors à repérer, y compris dans des épisodes moins explicites, tout ce qui, dans le livre, peut favoriser l'émoi des sens. C'est là que se complique la validité herméneutique des images. On est en droit sans doute de se demander par exemple, quand s'affiche la poitrine de Minerve si, emporté par sa vision

du texte, le dessinateur n'a pas sur-érotisé le récit ou s'il a réussi, en fouillant le texte de son regard, outre les scènes délibérément assumées par Fénelon comme équivoques, par accéder à quelque secret du sens, qu'éclaire la lecture cohérente de l'univers illustratif créé par les images.

Dans les frontispices moraux [Fig. 21], Minerve fait le geste de montrer : elle signifie la nécessité de se porter toujours au-delà, dans le sens téléologique de l'initiation. Les images qui, tout au long du périple, apparaissent à Télémaque n'ont pas encore ou n'ont déjà plus leur place dans cette illustration synthétique, cette méta-illustration qu'est le frontispice de l'ouvrage. La gravure efface le contenu concret du voyage, ne retenant que la difficulté d'une route à monter. Au seuil de l'aventure, elle programme le dépassement de l'image et des formes que lui prévoit la fiction. Elle est en cela conforme à la finalité de l'allégorie qui œuvre au franchissement et à l'abstraction du sensible. Les tableaux des désirs dépeints par le texte sont des lieux traversés par la visée anagogique de la fiction ; ils induisent l'expérience d'une sortie de l'image (on rappellera que, dans son récit, Télémaque court littéralement après un fantôme : son père invisible, signe de l'absentement qui sourd dans les formes incarnées). Or l'illustration revient à l'image contre la figure et ce qu'elle symbolise. Elle ne fait plus figure, en ce sens qu'elle n'est plus complètement lisible par autre chose qu'elle-même ; elle n'est plus récupérée, reprise par le texte, qui la déchiffre. Elle n'est pas surmontée comme une épreuve, elle demeure, pour elle-même, excédante, irréductible. La perspective figurative n'est plus ce qui domine l'illustration. À la place, s'engage l'image, dans toute sa matérialité ; elle perturbe la ressemblance avec le texte, et donc la coïncidence avec ce que le discours du livre tient sur son récit et dans lequel il le retient. Cette opacification, concrètement sollicitée par la densité visuelle des images, n'est pourtant pas étrangère au texte avec lequel elle continue, plus que jamais, de dialoguer. Car ce regard qu'a l'image sur l'écriture la sort de son emplacement, là où elle est mise en ordre par des stratégies concertées et assumées de signification. En changeant le texte de lieu, d'une page à l'autre du livre, d'un régime de signes à un autre, peuvent ressurgir des images du récit, rendu à sa plasticité et à la labilité du sens.

La vignette de la page de titre que propose l'édition de 1734 [Fig. 27] problématise la fascination pour les images dont l'édition est l'expression. On y voit le secours de Minerve qui pare les sollicitations de Vénus. L'illustrateur précise le frontispice classique du Télémaque : il concentre le récit sur la lutte contre les tentations de l'amour ; il en fait le

sujet essentiel du *Télémaque*, écartant, ou ne mettant pas en relief, par exemple, une lecture politique de l'œuvre. Minerve contient Vénus et oppose à sa présence le bouclier armorié de la tête de Méduse, également représentée sur sa poitrine. Mais l'image horrifique de Vénus, répulsif du désir d'image, insiste encore paradoxalement sur la force du visible. Minerve protège Télémaque, elle fait écran à ce qu'il ne doit pas voir, cette beauté dont Méduse révèle la vraie laideur. Cependant le dispositif permet, comme dans la gravure de l'édition de 1785 [Fig. 10], de nous laisser voir l'interdit. Et il nous convie à y porter notre regard avec intérêt, à suivre la courbe du dos de la déesse jusqu'en sa terminaison drapée et son exhalaison nuageuse. À moins justement que l'image ne procède de ce tumulte des plis et de l'air, de ce mouvement anadyomène, mouvement vénusien par excellence, par lequel l'image fait également passer le texte et qui lui permet de le bouleverser, de le recharger de désir afin de chercher, à partir de ce brouillage séminal, le plaisir. La flèche de Cupidon plantée sous le masque de Méduse dont le bouclier est orné est alors moins la preuve de l'impuissance du désir face à la sagesse que le signe sagittaire de la sidération visuelle qu'assume l'illustration et dont elle fait le guide de notre lecture.

Il ne faut pas s'étonner que dans l'illustration du Livre IV réalisée pour l'édition de 1734 [Fig. 7], le visage et l'allure du guide de Télémaque au milieu des orgies de Chypre ressemblent si fortement à Mentor. Du temple de Minerve à celui de Vénus, le pédagogue a pris un autre chemin, il rejoint les éducateurs sadiens, spécialisés dans l'apprentissage des vices, il a le doigt tendu en guise de *fascinus*, comme le verrait peut-être Pascal Quignard. Mentor, femme déguisée en homme, introduit désormais son disciple dans l'autre monde du désir, il ne lui refuse plus le droit de rêver. L'édition de 1785 est alors la stricte application de cette invitation : elle remeuble la galerie morale en cabinet des plaisirs. Télémaque s'est embarqué pour Cythère.

Olivier LEPLATRE
 Université Lyon 3
 GADGES-CEDFL



Figure 1

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035

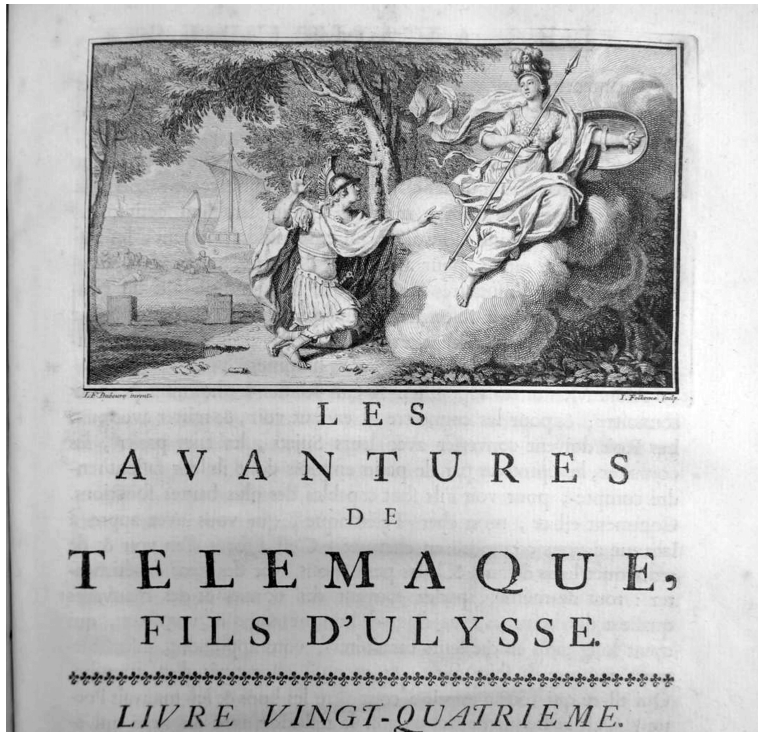


Figure 2

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035

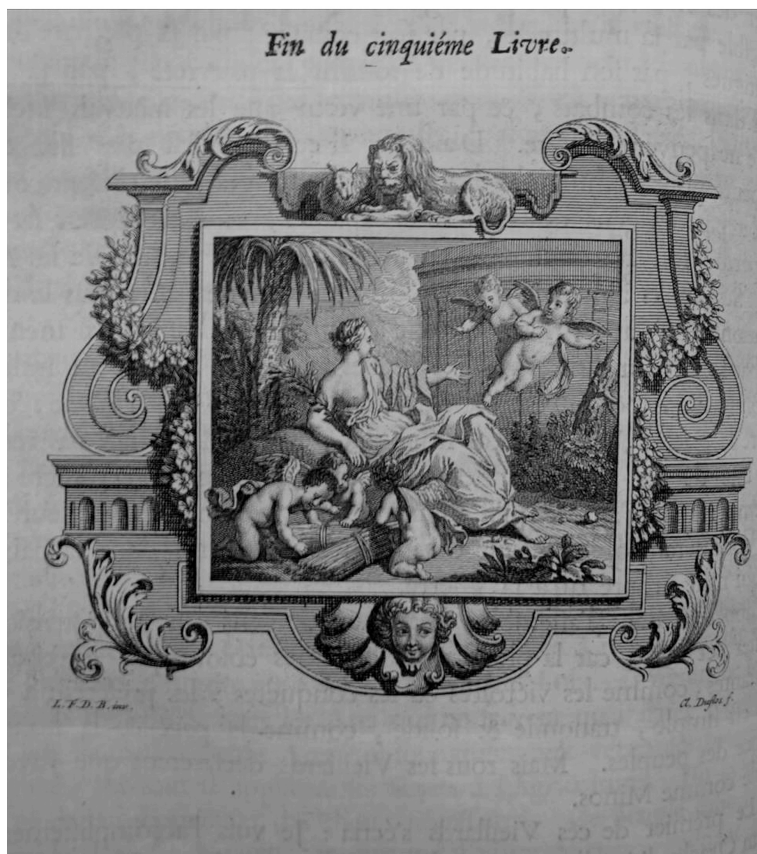


Figure 3

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035



Figure 4

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035

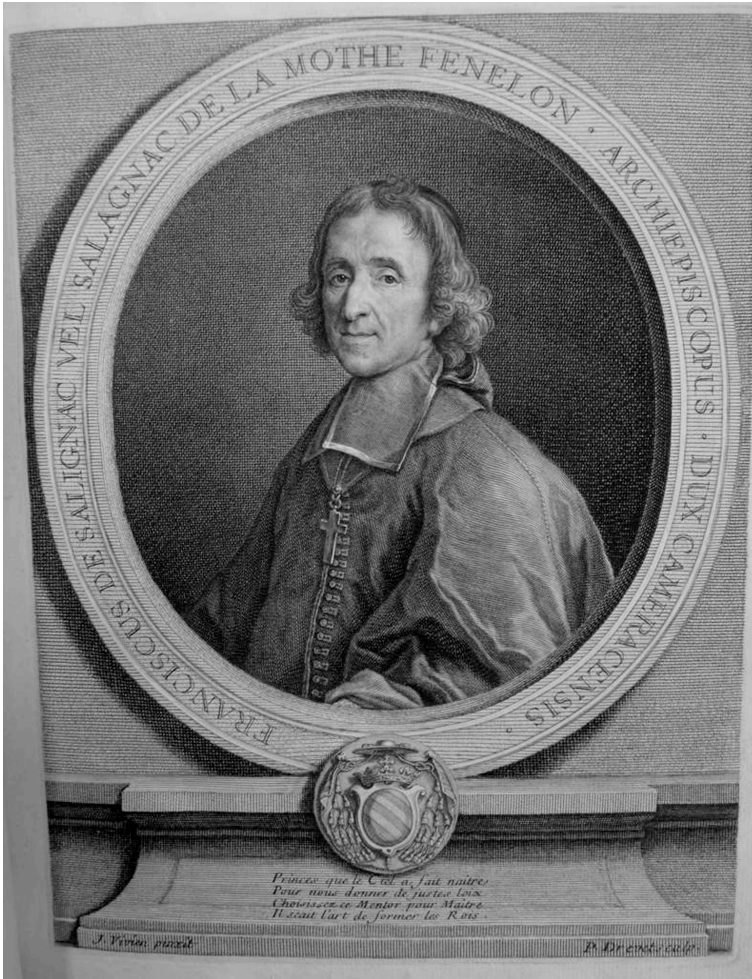


Figure 5

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035

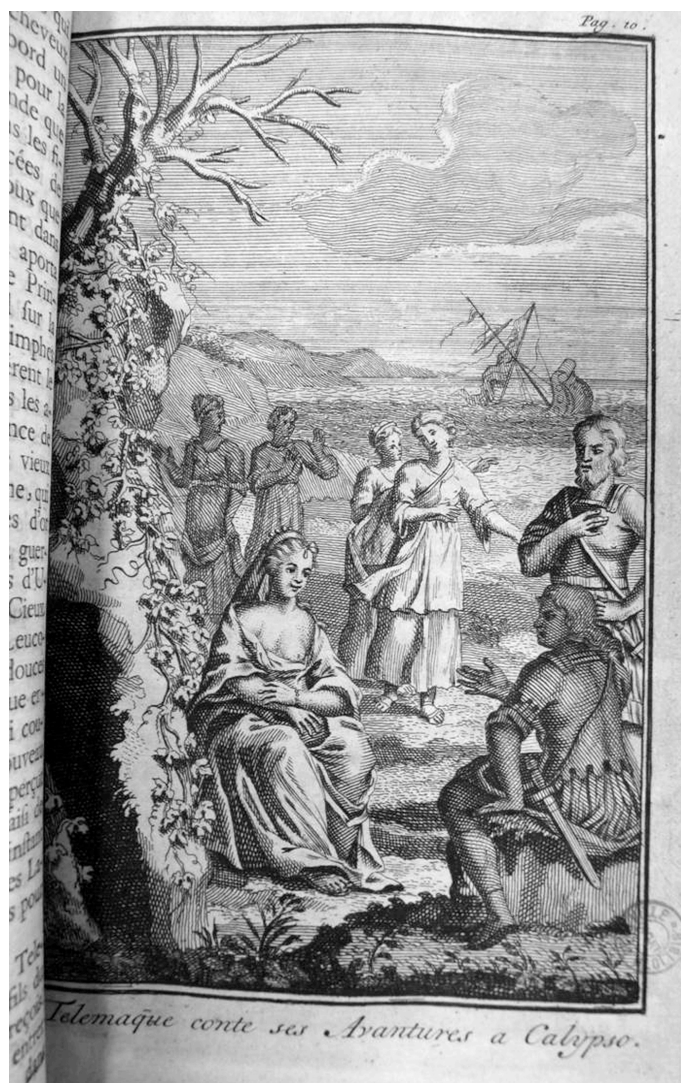


Figure 6

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Hohout, 1725, Livre I,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 373211



Figure 7

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Livre IV, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035



Figure 8

Montesquieu, *Le Temple de Gnide*, Paris, Le Mire, 1772
(dessin de Charles Eisen gravé par Noël le Mire)



Figure 9

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Drouet, 1781 (dessin de Charles-Nicolas Cochin, gravé par Le Mire), Livre IV (frontispice), Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 145445

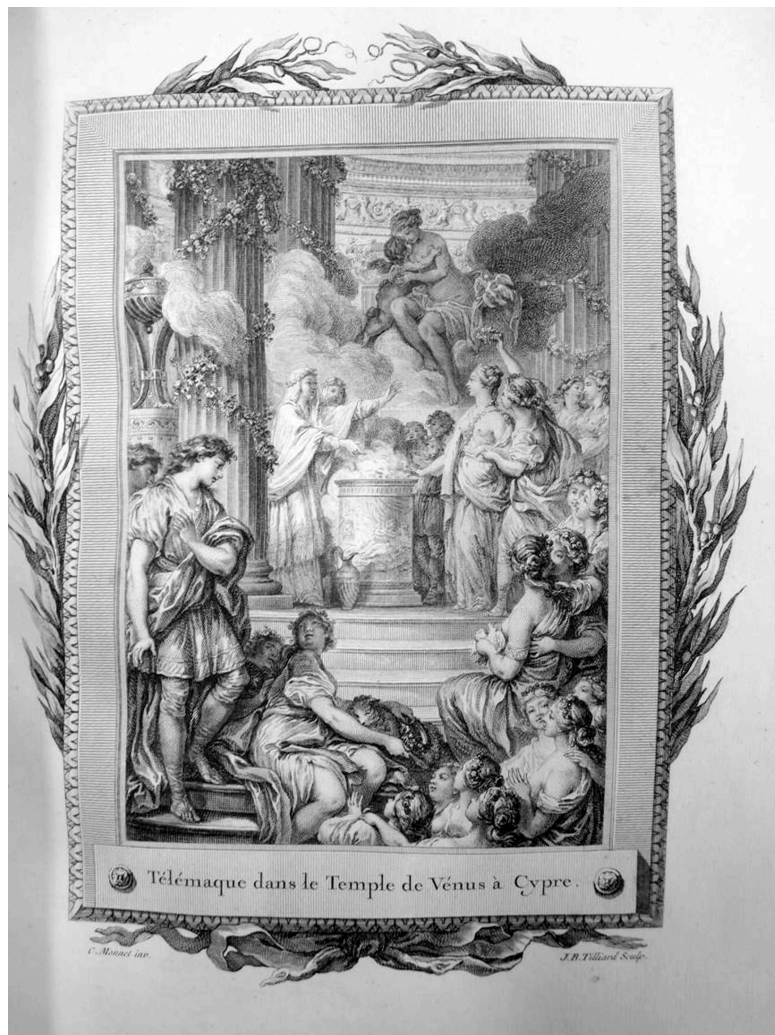


Figure 10

Fénélon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Didot l'aîné, 1785, Livre IV,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 106856

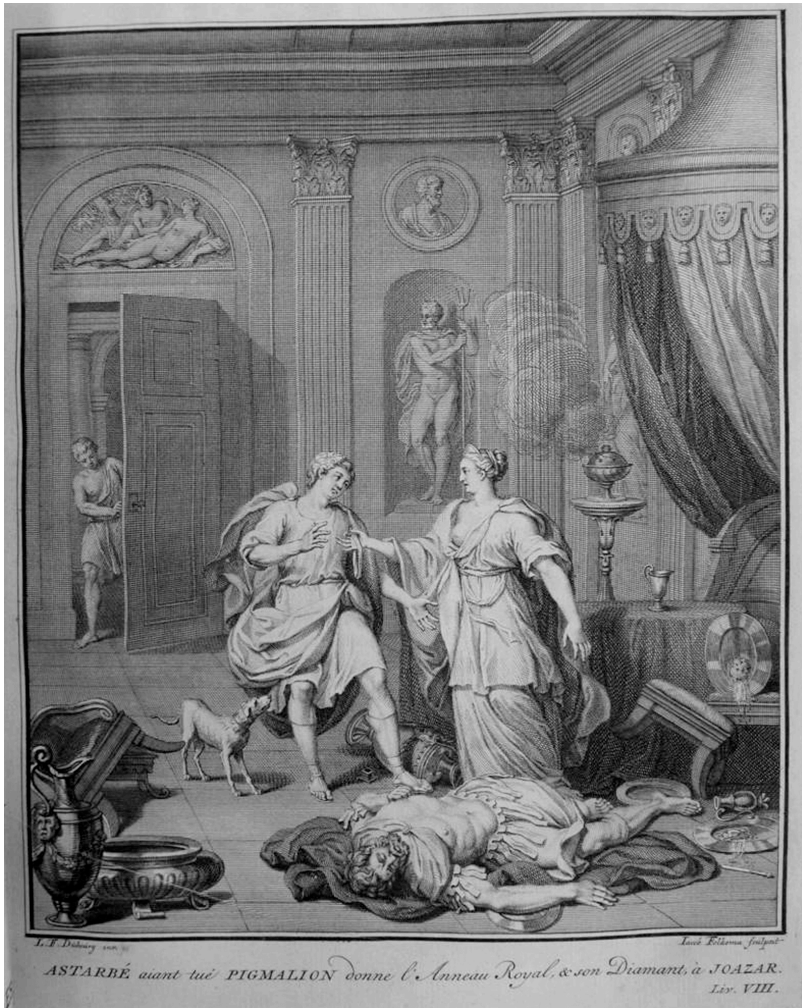


Figure 11

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Livre VII, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035



Figure 12

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Hohout, 1725, Livre IV,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 373211



Figure 13

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Livre IV, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035



Figure 14

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, F. De Laune et J. Etienne, 1730, Livre IV, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien A 492497



Figure 15

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Didot l'aîné, 1785, Livre IV,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 106856



Figure 16

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Didot l'aîné, 1785, Livre I,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 106856



Figure 17

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Didot l'aîné, 1785, Livre VI,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 106856



Figure 18

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Didot l'aîné, 1785, Livre V,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 106856



Figure 19

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Didot l'aîné, 1785, Livre IV,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 106856



Figure 20

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Didot l'ainé, 1785, Livre XVI,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 106856



Figure 21

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Hohout, 1725, Frontispice,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 373211

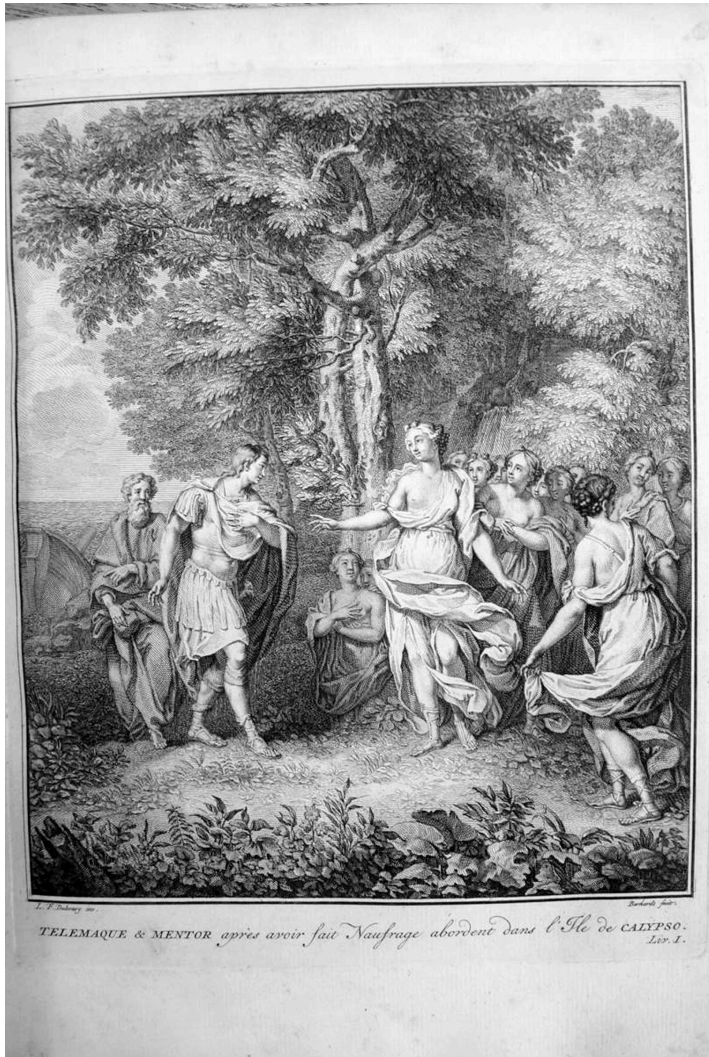


Figure 22

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Livre I, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035



Figure 23

Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et Manon Lescaut*, Paris, Didot, 1753 (bandeau de J.-J. Pasquier)



Figure 24

Sade, *La Nouvelle Justine ou Les Malheurs de la Vertu suivie de l'histoire de Juliette, sa sœur* [Paris, Colnet du Ravel], 1797 [1799] (frontispice de Ph. Chéry)

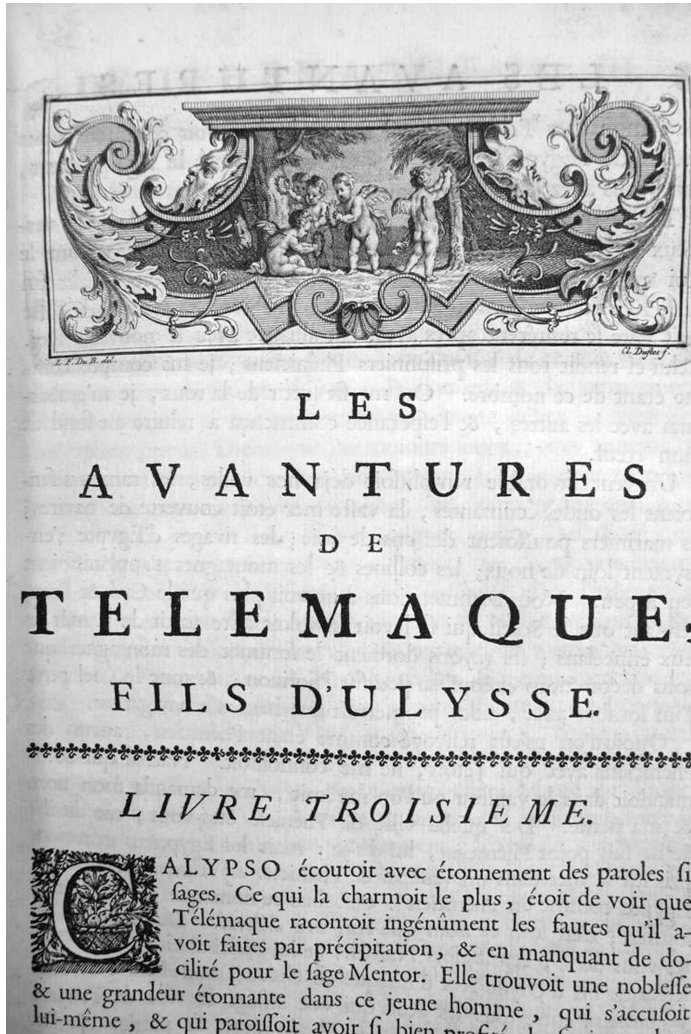


Figure 25

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734, Livre III, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035



Figure 26

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Didot l'aîné, 1785, Livre VI,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 106856

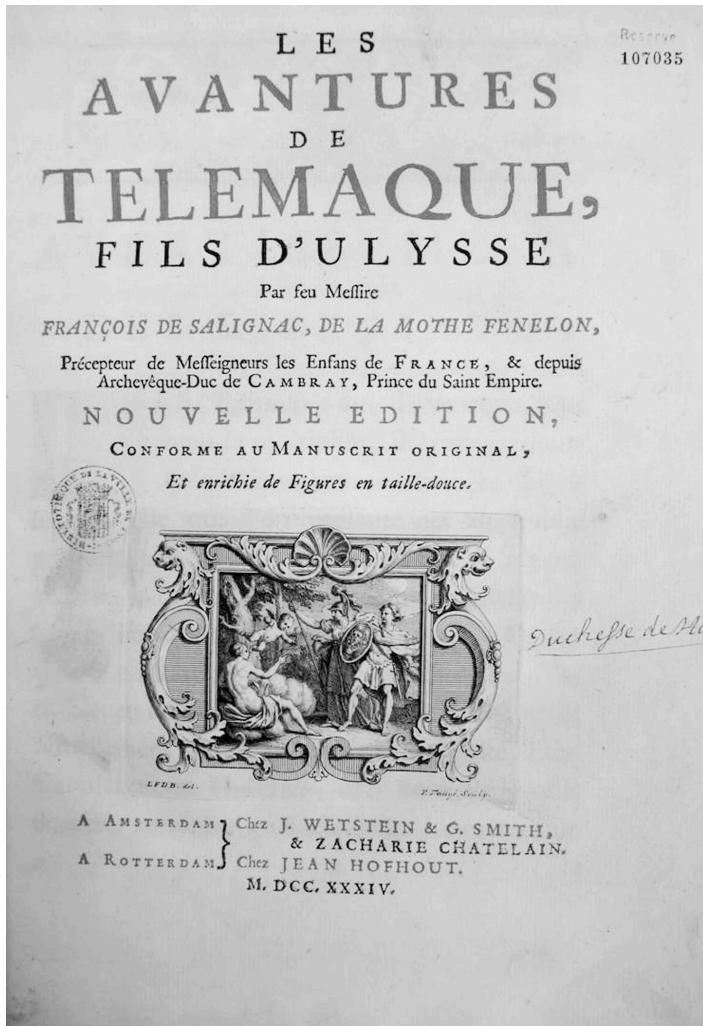


Figure 26

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam, Wetsteins, Smith, Chatelain, Hohout, 1734 (page de titre), Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien Rés 107035