Morale et poétique dans Les Aventures de Télémaque

Jean-Luc Martine

▶ **To cite this version:**

Jean-Luc Martine. Morale et poétique dans Les Aventures de Télémaque. Fénelon, les leçons de la fable. Les Aventures de Télémaque, Presses Universitaires de France, 2009, Série XVIIe siècle français ; Collection CNED-PUF, ISSN 1955-2955, 978-2-13-057842-0. halshs-01910469

HAL Id: halshs-01910469
https://shs.hal.science/halshs-01910469

Submitted on 1 Nov 2018

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.

Chapitre 3. Morale et poétique dans *Les Aventures de Télémaque,*

par Jean-Luc Martine (Université de Bourgogne, Dijon)

Le conflit entre éthique et poétique se noue, chez Platon et Aristote, en même temps que naît la réflexion sur l'art. Platon chasse les artistes de sa république pour des raisons qui sont en partie morales, même s'il s'agit surtout, à partir de critères ontologiques, de ramener les imitations à leur essentielle facticité et de montrer le caractère tout à fait exorbitant de leur prétention à l'universalité : le peintre peut tout représenter, mais ce pouvoir repose sur une illusion qui ne résiste pas à l'examen. Seul le philosophe est le vrai spécialiste de l'universel parce qu'il rapporte sa contemplation non à des imitations d'imitations mais aux Idées même. Aristote réévalue l'art, et particulièrement la mimèsis tragique, à partir de considérations elles aussi partiellement éthiques. Si l'art imite la nature, il le fait pour nous donner à voir et à penser ce qui sans le secours des représentations risquerait de rester inaperçu. La tragédie permet alors d'explorer un espace que la pensée éthique, qui se fonde sur le fait que la vertu produit le bonheur, ne peut pas considérer. La mimèsis tragique s'installe dans la région indécise située entre la vertu malheureuse et le crime impuni, celle de la faute tragique. Mais, de manière générale, pour la pensée grecque, les difficultés profondes de l'art concernent surtout ses rapports avec la connaissance : Platon pense qu'il nous détourne du savoir, et que seul le philosophe peut trouver le chemin des Idées ; pour Aristote, l'art nous permet de reconnaître la finalité, qui est pour lui synonyme de beauté, là où on pourrait ne pas la voir. Il semble que la question des rapports entre la poésie et la connaissance passe ensuite au second plan, au profit de la tension entre art et morale. Dès que la *Poétique* a pu être prise en compte par la pensée occidentale, il s'est agi d'en moraliser les concepts en s'appuyant sur Horace et en se fondant sur les considérations désormais chrétiennes à partir desquelles la question des vertus pouvait s'articuler.

Le récit de Fénelon n'ignore rien de cette histoire des rapports difficiles qu'entretiennent la morale et la fiction. Le *Télémaque* envisage moins de résorber théoriquement le conflit que de soumettre entièrement les pouvoirs de la fable aux impératifs d'un enseignement de la vertu. Dans le cadre d'un moralisme très surveillé, la nécessité de plaire est soigneusement subordonnée au besoin d'instruire. Fénelon inscrit sa narration dans un dispositif essentiellement pédagogique, ce qui lui permet d'en contrôler soigneusement les effets, non seulement par l'agencement concerté du texte, mais aussi par un discours d'accompagnement que l'on peut reconstituer à partir des leçons qui abondent dans le récit.

Avant qu'il s'agisse du texte et de sa structure, ce dispositif tend à résorber le poétique dans l'éthique. Le roman de Fénelon est le moyen d'une fin qui lui est à la fois tout à fait extérieure et parfaitement localisée : il s'agit, par l'éducation donnée au duc de Bourgogne, de contribuer à la formation d'un bon roi, capable de succéder à Louis XIV. Rapporté au caractère extérieur de sa finalité, le texte relève pleinement de la *poièsis*, au sens que lui donne Aristote : c'est un objet fabriqué en vue d'une fin qui est extérieure à l'objet lui-même. Ce caractère l'oppose à l'ordre de la nature (de la *praxis*) où la fin, qui s'intériorise et risque de devenir invisible, consiste dans le développement plein de l'être lui-même. L'un des intérêts du *Télémaque* est assurément de ne pas nous permettre d'ignorer les visées extérieures qui président à sa conception et de nous rappeler ainsi que les *Lettres Humaines* se traduisent mal dans les termes d'une idée moderne de littérature, passablement étrangère à la manière dont l'âge classique a pu envisager les questions de poétique. C'est un problème *pour nous* de savoir comment inscrire le *Télémaque* dans le paysage de l'esthétique ou de la littérarité, où il en va de la production du beau par le langage, sous la forme d'œuvres autonomes qui se donneraient à elles-mêmes leurs propres lois. Peu soucieux de telles considérations, le *Télémaque* répond à l'exigence première d'être un instrument pour l'éducation d'un prince. Envisagé ainsi, il n'a qu'un seul vrai destinataire : le jeune duc de Bourgogne. Il ne se laisse cependant pas confiner à une étroite relation entre le maître et l'élève où s'épuiserait toute sa signification. Le texte échappe à sa nature de manuel moins par sa publication effective que par ce qui la rend possible. S'il conserve un sens, somme toute assez proche de celui qui était initialement le sien, en changeant de destinataire, il le doit en grande partie à la structure fondamentalement morale de la pensée qui lui donne forme. Ainsi, avant d'envisager quelle serait la morale de Fénelon, ou plus modestement celle du *Télémaque*[1], il est possible de considérer le simple fait que nous sommes en présence d'une morale, et donc d'une certaine manière de comprendre les rapports de l'homme et du monde. Cette vision du monde doit être envisagée non pas d'abord à l'intérieur d'elle-même, sur le plan des valeurs qu'elle promeut ou qu'elle rejette, mais de manière extérieure, dans sa forme même. Ce qui structure la pensée morale, c'est qu'il y a, au dessus des hommes et de leurs pensées, des idées générales, des modèles, auxquels toutes choses se rapportent nécessairement, en fonction d'une pensée du jugement.

[1] Pour une étude ainsi envisagée, voir le très précieux article de Fr.-X. Cuche, « La morale dans les ouvrages pédagogiques de Fénelon », *in Nouvel état présent des travaux sur Fénelon*, études réunies par H. Hillenaar, CRIN 36, 1999, Éditions Rodopi BV, Amsterdam-Atlanta, GA 2000, p. 59-82.

Pour s'en tenir à l'objet principal du *Télémaque*, il y a un modèle du bon roi, et ce modèle possède un caractère universel qui lui permet de ne pas concerner seulement le jeune duc. Dans la structure fondamentalement imitative aussi bien de la poétique que de la morale fénelonienne[2], c'est à cet universel que l'élève doit s'efforcer de ressembler. Ce modèle décrit un roi conforme à l'essence de la royauté, qui serait, en quelque sorte, l'imitation parfaite de l'Idée de roi. Selon le moralisme, un bon roi est un roi qui est pleinement ce qu'il doit être. Cette description très générale se laisse compléter par trois éléments qui en déplacent les enjeux. En premier lieu, il n'y a pas une essence du roi qui puisse être distincte de l'essence de l'homme. Le roi doit au contraire incarner pleinement la nature humaine. C'est une illusion terrible de se croire différent en nature des autres hommes, et cette illusion ne peut que contribuer à la chute (la mort de Bocchoris en fournit un exemple frappant[3]). La leçon est simple : le prince est homme et l'homme est misérable. Ensuite, il n'y a pas de bon roi qui ne soit un roi vertueux. L'ensemble du *Télémaque* illustre en effet l'idée selon laquelle la coupure entre le politique et le moral est un non sens. Plus largement, puisque cette exigence s'ajoute à la première, il ne saurait y avoir d'action efficace qui ne soit nécessairement morale, puisque la vertu est le socle qui définit aussi bien l'essence du roi que celle de l'homme. Ainsi, le récit entend résorber l'ensemble de la sphère pratique dans celle de la morale. Enfin, royauté, humanité et vertu ne peuvent se comprendre que dans le cadre d'une théologie. On ne saurait être ni vraiment roi, ni vraiment homme, ni vraiment vertueux sans être chrétien. Ce qui donne sens à la morale du *Télémaque*, c'est la tension vers un souverain bien qui est moins le bonheur lui-même que ce qui le garantit, à savoir la conception fénelonienne de la vertu chrétienne, laquelle n'est qu'une autre manière de nommer l'essence de l'homme. Ainsi, en dernier recours, il est possible que la question d'un savoir transcendant soit le point indispensable vers lequel tendent à la fois la morale et la poétique du Télémaque. Le caractère révélé et incommensurable de ce savoir, envisagé sur le plan mystique où se situe la théologie fénelonienne, en rend la preuve à la fois impossible et nécessaire.

Le *Télémaque* expose la fonction de l'art, sans vraiment la théoriser : il s'agit de rendre la vertu désirable par des images exemplaires. Une première tension apparaît alors, qui passe entre le pôle du désir et celui de la sagesse. Le texte propose des images séduisantes d'une beauté immorale, que n'annulent pas les discours qui dénoncent son caractère

[2] Il faut imiter la nature sur le plan poétique, et imiter les modèles de vertu sur le plan moral. Le problème, pour le résumer à grands traits est le suivant : les modèles de vertus sont-ils vraisemblables, autrement dit, sont-ils des imitations de la nature ? Ou bien la fiction leur donne une consistance qu'ils n'ont pas, ou bien elle révèle la vérité profonde du monde.

[3] Voir la fin du second livre : Bocchoris, lorsqu'il pense ne plus être un homme, est un monstre (*A.T.*, p. 150 *sq.*).

monstrueux[4]. Par ailleurs, il recherche, autant qu'il le représente, le plaisir de la narration. Plus profondément, la pensée de l'exemplarité qui donne forme au récit présuppose une idée de l'homme (une anthropologie) à laquelle se rapportent et se mesurent non seulement tous les personnages, mais aussi tous les hommes. Il est essentiel pour le texte de Fénelon qu'une règle ne puisse jamais concerner seulement les personnages dans la fiction. Si elle est vraie, les hommes dans le monde ne sauraient s'en exempter. C'est en fonction de ce modèle, à la fois nécessaire et absent (quelle image pourrait-on donner d'un homme en tout point conforme à son essence, d'un homme d'avant la Chute ?), que se distribuent les lois et les interdits qui structurent la fiction et qui font du récit un espace du jugement. La pensée morale repose ainsi sur le savoir qui la justifie, c'est-à-dire sur une conception chrétienne de l'homme. D'autres tensions apparaissent alors. La connaissance des modèles n'est pas l'objet d'une démonstration, elle est donnée. Le recours à la fiction permet de manifester ce don sans avoir à prouver sa vérité autrement qu'en la faisant sentir. Dans le récit, les choses sont posées de telles manières que jamais la possibilité n'apparaît qu'elles puissent être autres que ce qu'elles sont. Faire basculer la morale et ses discours sur le plan de l'action, en en faisant un événement, c'est le moyen de lui donner une consistance qui lui est souvent refusée dans le monde tel qu'il va. Le roman met alors ses pouvoirs au service de la morale, il permet de ne discuter jamais les principes qui la fondent autrement que dans les termes que le texte impose. Au figement des entretiens répond un encadrement très strict des actions, toujours guidées par une double figuration de la Providence : le personnage de Mentor-Minerve et le cours même de l'intrigue. Ne se produisent que les événements prévus aussi bien par le romancier que par le personnage-providence. Le roman ne propose alors pas vraiment d'autres d'*aventures* de Télémaque que l'apprentissage d'une vérité déjà constituée. Sur le plan du savoir qu'il veut mettre en place, le récit ne produit pas ce qu'il représente : il ne s'agit que de découvrir ce qui est donné initialement.

La fiction retrouve ses droits, de façon paradoxale, au moment même où elle semble s'effacer. Il lui revient de rendre visible l'anthropologie fénelonienne et la morale qui en découle en lui donnant l'aspect d'une structure de la réalité. Elle est alors une *invention*. Au sens moderne, puisqu'elle est le produit de la conception fénelonienne de l'homme, mais aussi au sens classique, parce que les personnages la découvrent dans la structure du monde.

[4] La beauté des femmes et des jeunes filles de Chypre est décrite au livre IV, *A.T.*, p. 182-183. Elles suscitent le dégoût plus que le désir. Cependant Fénelon ne triche pas avec le pouvoir de ces charmes : Télémaque finit par éprouver « je ne sais quelle inclination pour le désordre » (*ibid.*, p. 184), et même la honte d'être vertueux. Son éducation cède, le vice prend alors les couleurs de la maladie contagieuse, et le salut est dans la fuite (*ibid.*, p. 186).

Sur le plan moral, la configuration romanesque propose une solution narrative au problème du mal : d'une part elle replie tous les maux sur la figure de la transgression des règles, d'autre part elle manifeste l'adéquation parfaite entre vertu et bonheur, entre faute et malheur. Elle ramasse ainsi dans l'espace de la fable la totalité d'un processus que l'expérience du monde pourrait laisser inaperçu. L'irréalité du texte prétend dire la vérité morale des récompenses et des châtiments. Cependant, en même temps qu'une beauté sans morale est présente dans le *Télémaque,* on y trouve peut-être également une esthétique de l'action qui échappe en partie à la structure morale qui ordonne la narration.

1. Moraliser l'art

Fénelon n'a pas choisi d'exposer de manière théorique et doctrinale la morale qui donne sens à sa pédagogie, mais d'en faire la matière d'un récit. Cependant, il ne consent à donner aucune autonomie à sa fable : la fiction, le romanesque, ou, pour parler vite, l'esthétique, sont entièrement subordonnés à cette intention essentiellement morale. En cela, Fénelon ne se coupe pas de l'esprit de l'âge classique, qui n'a cessé de comprendre en termes moraux la fonction des représentations. Cependant, il donne à cette exigence une cohérence, une intensité et une détermination qui confèrent au roman un caractère tout à fait remarquable qui contribue à son charme étrange. Le récit est moral avec obstination et sans aucune duplicité. La notion d'imitation qui définit l'art jusqu'au XIX^{e} siècle tend alors à se confondre entièrement avec celle d'exemplarité morale. En effet, l'imitation de la nature se résorbe dans l'imitation de modèles de vertu, c'est-à-dire d'hommes conformes autant que faire se peut à leur essence. L'absence presque complète d'autonomie donnée à la fiction, par laquelle Fénelon tente de conjurer le danger des fables en orientant leur puissance vers la production d'effets exclusivement éthiques, rend précieux les échecs de cette intention. Il apparaît alors qu'on ne saurait contrôler entièrement la fiction[5]. Nous sommes cependant en présence d'une œuvre particulièrement fermée. L'un des aspects de cette clôture réside dans la représentation, à l'intérieur de la narration, des conditions de sa production. Fénelon est au jeune duc ce que Mentor est à Télémaque. De la même façon, le texte ne cesse de nous représenter sa propre intention : le seul usage légitime qui peut être fait de l'art, c'est de contribuer à la vertu.

[5] Pour s'en tenir à un exemple, les innombrables leçons morales en fonction desquelles les aventures sont agencées ne peuvent cesser tout à fait d'être proférées par des personnages et elles ne se laissent jamais entièrement isoler du contexte fictionnel où elles apparaissent. À ce titre, la fiction l'emporte sur la diction.

Dans l'Égypte de Sésostris, l'éducation des enfants doit éveiller en eux l'amour des arts et des lettres. Cette notation intervient dans une description du « bel ordre » de la cité qui ne laisse aucun doute sur le caractère moral de cet amour : Mentor admire :

> la bonne police de ces villes, la justice exercée en faveur du pauvre contre le riche, la bonne éducation des enfants, qu'on accoutumoit à l'obéissance, au travail, à la sobriété, à l'amour des arts ou des lettres ; l'exactitude pour toutes les cérémonies de religion ; le désintéressement, le désir de l'honneur, la fidélité pour les hommes et la crainte pour les dieux que chaque père inspiroit à ses enfants[6].

Dans le désert d'Oasis, lorsque Télémaque médite sur les douceurs d'une vie innocente et victorieuse des plaisirs violents, il aspire au soutien moral que pourrait lui procurer la lecture. Sa plainte est un commentaire sur la poétique du *Télémaque* :

> Heureux […] ceux qui se dégoutent de plaisirs violent et qui savent se contenter des douceurs d'une vie innocente ! Heureux ceux qui se divertissent en s'instruisant et qui se plaisent à cultiver leur esprit par les sciences ! En quelque endroit que la fortune ennemie les jette, ils portent toujours avec eux de quoi s'entretenir, et l'ennui, qui dévore les autres hommes au milieu même des délices, est inconnu à ceux qui savent s'occuper par quelque lecture[7].

La Providence ne laissant jamais Télémaque errer longtemps, Termosiris vient procurer au jeune homme ce à quoi il aspire. Ce livre est « un recueil d'hymnes en l'honneur des dieux »[8]. Le prêtre d'Apollon figure le rôle que Fénelon assigne à l'art. Il est « semblable à Orphée ou Linus »[9], et propose une image chrétienne du poète inspiré. Les chants de Termosiris ont le charme des modèles mythiques, mais il ne chante « que la grandeur des dieux, la vertu des héros et la sagesse des hommes qui préfèrent la gloire aux plaisirs »[10]. Il exhorte ainsi Télémaque à exercer sur les peuples de ce désert l'action civilisatrice de la poésie, et il le fait en racontant l'apologue d'Apollon qui, par ses chants, a su rendre aimable aux bergers d'Admète les « charmes de la vie champêtre ». Apollon enseigne ainsi la vertu de savoir « goûter ce que la simple nature a de merveilleux »[11]. La pastorale née du chant d'Apollon arrache les bergers à leur barbarie. Son efficacité repose sur l'apprentissage des principes de simplicité frugale qui forment l'un des points fondamentaux de la morale fénelonienne. La fonction du récit est ainsi de rendre désirable ce qui est donné comme vrai par ailleurs. La narration représente alors une imitation efficace, qui vaut pour preuve du pouvoir des fables : en suivant l'exemple d'Apollon, Télémaque, par le charme de sa musique, ramène l'âge d'or « dans ces déserts presque inhabitables »[12].

Au livre VII, après une leçon sur les plaisirs vertueux, « doux et modérés », qui n'ôtent point la raison, n'entraînent pas les passions et n'amollissent point, Mentor prend la

---

[6] *A.T.*, II, p. 138.
[7] *Idem.*
[8] *Idem.*
[9] *Ibid.*, p. 145.
[10] *Idem*.
[11] *Ibid.*, p. 146.
[12] *Ibid.*, p. 149.

lyre comme pour donner l'exemple d'une sagesse « qui n'a point de honte de paroître enjouée quand il le faut »[13]. Il devient lui aussi un Orphée chrétien, dont le chant est vertueux par le style (« La voix de Mentor n'avoit aucune douceur efféminée, mais elle étoit flexible, forte, et elle passionnoit jusqu'aux moindres choses »[14]) autant que par les propos : « Il chanta d'abord les louanges de Jupiter, père et roi des dieux et des hommes, qui d'un signe de sa tête ébranle l'univers. Puis il représenta Minerve qui sort de sa tête, c'est-à-dire la sagesse, que ce dieu forme au-dedans de lui-même et qui sort de lui pour instruire les hommes dociles »[15]. Le chant de Mentor illustre ce que peut être une musique chrétienne : « Mentor chanta toutes ces vérités d'un ton si religieux et si sublime, que toute l'assemblée crut être transportée au plus haut de l'Olympe, à la face de Jupiter, dont les regards sont plus perçants que son tonnerre »[16]. Si la mort de Narcisse présente une évidente leçon, celle d'Adonis invite à la plainte, à partir du motif récurrent des malheurs d'un jeune homme. La morale de Fénelon a une assise compassionnelle qui permet la communion dans la douceur du pathos : « Tous ceux qui l'écoutèrent ne purent retenir leurs larmes, et chacun sentoit je ne sais quel plaisir en pleurant »[17].

Mais elle sait également se faire plus ferme. Lorsque Mentor réorganise Salente suivant une logique de l'élagage qui répond à la séparation de l'essentiel et du superflu, il bannit tous les arts qui ne servent qu'à entretenir le faste. Plus précisément, il entend ramener les beaux-arts à l'idée qu'il se fait de leur nature. La règle partout suivie est de faire qu'ils ne détournent pas les hommes de la vertu, c'est-à-dire de leur nature propre. Mentor retranche ainsi de Salente « la musique molle et efféminée, qui corrompoit la jeunesse »[18], ainsi que « la musique bachique, qui n'enivre guère moins que le vin et qui produit des mœurs pleines d'emportement et d'impudence »[19]. En héroïsant les réflexions contemporaines sur la musique sacrée, Fénelon limite l'usage de la musique aux fêtes religieuses, et surtout il subordonne les inflexions musicales au sens moral du *texte* : « Il borna toute la musique aux fêtes dans les temples, pour y chanter les louanges des dieux et des héros qui ont donné l'exemple des plus rares vertus »[20]. Mentor moralise également l'architecture en ne permettant qu'aux temples « les grands ornements d'architecture, tels que les colonnes, les frontons, les portiques »[21].

[13] *Ibid.*, p. 261.
[14] *Idem*.
[15] *Idem*.
[16] *Idem*.
[17] *Idem*.
[18] *A.T.*, X, p. 340.
[19] *Idem*.
[20] *Idem*.
[21] *Idem*.

Pour l'architecture domestique, conformément à la structure de sa pensée, il donne des modèles, qui sont ici ceux d'une « architecture simple et gracieuse »[22], laquelle organise un espace privé où les hommes peuvent vivre sans se détourner d'eux-mêmes. Salente devient alors une cité des métiers, comme la république de Platon, où chacun doit trouver une place conforme à sa nature. Les peintres et les sculpteurs sont cependant très loin d'y être les spécialistes de l'universel, ce qui justifiait que Platon les chasse. Ils trouvent une fonction précise qui permet qu'on les garde, justement parce que le jugement qui les concerne n'est plus ontologique, mais strictement moral. Les artistes ont en quelque sorte un métier, celui de rendre la vertu aimable. Ils doivent néanmoins être peu nombreux et ils sont choisis en fonction de leur capacité, ce qui est une manière de dire que l'art ne trouve pas en lui-même sa justification. Les arts essentiellement mimétiques ne « sont pas absolument nécessaires », et cette entorse à une règle qui règne partout ailleurs ouvre à Fénelon la possibilité de sa propre esthétique, qui trouve sa justification dans la fonction monumentale et édifiante de l'art : « Il ne faut […] employer les sculpteurs et les peintres que pour conserver la mémoire des grands hommes et des grandes actions. C'est dans les bâtiment publics ou dans les tombeaux qu'on doit conserver les représentations de tout ce qui a été fait avec une vertu extraordinaire pour le service de la patrie »[23].

Une tension se fait jour cependant, le fait a souvent été noté[24], entre les deux faces de cette exemplarité morale, du côté de l'écriture et de celui de la lecture. D'une part, si le texte neutralise, du côté de l'action, la séduction des contre-modèles, il n'efface pas le charme de certains tableaux. L'amour sage que finit par éprouver Télémaque pour Antiope n'éclipse nullement la beauté de Calypso : rien ne compense vraiment ni la majesté de l'ouverture (« Calypso ne pouvoit se consoler du départ d'Ulysse […] ») ni les troubles d'Éros. Télémaque revient sans doute plus vite à la raison que le lecteur, fût-il de sang royal. D'autre part, le plaisir de la fable déborde les intentions d'une délectation comprise comme le moyen détourné de la pédagogie morale la plus stricte. L'épisode est bien connu où Télémaque se laisse emporter par un plaisir de raconter qui va au-delà de ce qui est strictement nécessaire aux fins qu'il se propose[25]. Mentor veille et sermonne, en nous montrant quelle instance vigilante préside à la narration tout entière. Mais le texte, pris dans son ensemble, est-il mieux

[22] *Idem*.
[23] *Idem*.
[24] On trouvera une synthèse de ces remarques importantes concernant les conflits entre esthétique et morale dans l'article de Fr.-X. Cuche déjà cité.
[25] Voir le début du livre IV, *A.T.*, p. 177 : « Le plaisir de raconter vos histoires vous a entraîné […]. Quand est-ce, ô Télémaque, que vous serez assez sage pour ne parler jamais par vanité et que vous saurez taire tout ce qui vous est avantageux, quand il n'est pas utile à dire ? » Ici comme partout, Ulysse se sert de norme morale : « Combien êtes vous encore éloigné de la sagesse de votre père ! », *idem*.

encadré que le récit auquel le jeune homme se laisse imprudemment aller ? De nombreuses interprétations, sur des plans aussi différents que ceux de la politique, de l'esthétique ou de la psychologie[26], ont montré le contraire. Le passage par la fiction, aussi surveillée que l'œuvre puisse être, implique une lecture dont on ne peut prévoir les chemins par avance, malgré le soin mis à les baliser. Télémaque est un lecteur qui tend à devenir ce qu'il lit ou ce qu'il écoute. Nous sommes invités à devenir une sorte de double de ce lecteur, qui vivrait une expérience en deux temps, comme amortie parce qu'elle n'est qu'une expérience de lecture : d'abord l'errance et l'abandon, puis une sorte de reprise morale, qui assurerait le retour à soi. Cependant, nul ne peut garantir qu'il en aille toujours ainsi.

2. Vérité morale et pouvoirs de la fiction

Pour ce qui regarde les intentions du récit, la logique de l'imitation est essentielle à son fonctionnement : toutes les représentations se donnent comme des modèles à suivre ou à fuir. Il n'y a ni portrait ni description qui ne soit moraux. Fénelon écarte de sa narration tous les aléas de l'action qui font la richesse de la faute tragique pour s'attacher à représenter le bonheur des justes et les malheurs des méchants. Entre les deux, il y a bien un espace problématique, celui des hommes de bien qui rencontrent le malheur et celui des méchants qui paraissent heureux. Mais le texte entend montrer que ce qui semble une vérité issue de l'expérience du monde est en réalité une illusion. La bonté, la sagesse, la vérité et le bonheur sont aussi fortement liés ensemble que la méchanceté reste attachée à l'erreur et au malheur. Le propre de la pensée morale, c'est de tenter de rabattre toute la question du mal sur celle de la transgression. Le mal ontologique (le défaut d'être) et le mal physique (la douleur) tendent à se résorber dans le mal moral (la faute). En forçant le trait, on peut dire que les choses ne sont pas comme elles devraient être et que les hommes ont mal parce ce qu'une règle a été violée. La faute, conformément à la leçon de Platon, reste essentiellement une erreur : toute volonté est volonté du bien. Il arrive cependant que cette volonté se trompe dans le choix des biens ou dans les moyens d'y parvenir. L'ouvrage se construit alors comme un chemin vers le bien qui passe par des expériences, presque des exercices, qui consistent à montrer que l'opposition du bien et du mal se résout dans celle de la vérité et de l'erreur. La méchanceté et la bonté ne se contentent pas d'apparaître, elles sont inlassablement commentées à chacune de leur apparition. L'exhortation et le châtiment sont alors des données profondes de la narration.

[26] La fiction importe avec elle des déterminations parfois obscures, sur lesquelles la psychanalyse a beau jeu de se pencher.

Le récit de Fénelon trouve ainsi sa dynamique dans deux logiques complémentaires : d'une part le chemin de la vérité, à savoir le processus d'intériorisation des règles et de compréhension progressive de leur nécessité profonde ; d'autre part, celui des conséquences de l'erreur, à savoir la représentation des événements engendrés par la transgression. Les épisodes (les aventures) ou bien découlent des maximes de conduite formulées par Mentor, ou bien permettent leur formulation. Le *Télémaque* est ainsi hérissé d'interdits, d'impératifs, d'obligations, bref, de toutes les expressions d'une loi morale qu'il s'agit non seulement de respecter, mais aussi de comprendre. Cependant, ni la formulation de la règle, ni sa compréhension, ne suffisent. Il s'agit de former des habitudes formant une nature seconde, ce qui n'est jamais donné comme achevé. La morale reste précaire, toujours à conquérir, à préserver, à restaurer. Non parce qu'elle serait en elle-même fragile, le texte à pour fonction d'en faire entendre la force, mais parce que l'homme lui reste rétif, en son essentielle faillibilité. Tout le récit se tient dans cet espace étroit : les aventures naissent des fautes en même temps qu'elles permettent de comprendre la fragilité de l'homme déchu ainsi que la vertu dont il reste capable.

La lecture des séquences initiales peut servir de modèle. Les premières lois données dans le texte ne sont pas des lois morales, ce sont celles qu'énonce Calypso au moment où se présente à Télémaque le choix de la royauté immorale que la nymphe lui offre. Ces lois impliquent la possibilité de leur transgression par celui qui les énonce : si Calypso gronde, sa colère dissimule mal une joie profonde[27]. Mais bientôt, ce sont d'autres principes qui se font entendre, et ceux-là sont intangibles dans leur principe comme dans leur application. Mentor, qui est d'abord silencieux, ne le reste pas longtemps. Ses premiers mots expriment l'interdit. Ils surviennent après les signes que montre Télémaque de son penchant pour la magnificence des vêtements préparés par les nymphes, et plus largement pour tous les charmes d'une île qui environnent et prolongent la beauté de Calypso :

> Est-ce la, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le cœur du fils d'Ulysse ? Songez plutôt à soutenir la réputation de votre père et à vaincre la fortune qui vous persécute. Un jeune homme qui aime à se parer vainement comme une femme est indigne de la sagesse et de la gloire : la gloire n'est due qu'à un cœur qui sait souffrir la peine et fouler aux pieds les plaisirs[28].

Télémaque, à ce moment de son apprentissage, ne conteste pas la loi. Il en réaffirme plutôt l'esprit par le refus de la mollesse et de la volupté, ainsi que par l'acceptation d'un châtiment exemplaire : « Que les dieux me fassent périr plutôt que de souffrir que la mollesse et la volupté s'emparent de mon cœur ! Non, non, le fils d'Ulysse ne sera jamais vaincu par les

[27] Voir *A.T.*, I, p. 120.
[28] *Ibid.*, p. 123-124.

charmes d'une vie lâche et efféminée »[29]. Cette première séquence porte en elle la structure de toute la narration. Il y a des pensées interdites dont il faut vaincre la séduction. Cet interdit est rapporté à un modèle qui se formule dans les termes d'une identité dont le père est le garant : il enveloppe l'obligation d'être le fils d'Ulysse, d'être digne de lui, et, en vérité, d'être semblable à lui. La figure du père a pour fonction de synthétiser la figure du roi, de l'homme et de la vertu, en même temps que de représenter l'instance du jugement[30]. On a ainsi un interdit, un attrait à combattre, une identité à gagner ou à conserver, le tout rapporté à un modèle qui prendra peu à peu consistance. Ici, il se nourrit d'une maxime qui permet de généraliser la forme de l'interdit : un homme ne doit pas aimer se parer vainement. L'interdit précise cette idée de la nature de l'homme : céder, c'est ne plus être homme, c'est devenir femme. Le contenu que Fénelon donne au modèle ne s'épuise pas dans cette structure élémentaire, il doit également être envisagé dans ses composantes sociales, anthropologiques ou psychologiques : il n'est pas indifférent que ce soit la féminité qui nomme la déchéance. On peut cependant en retenir la forme : l'interdit réclame une conception de ce qu'est un homme, qui fonctionne comme un modèle. Il est ainsi prescrit de ne laisser aucune place aux idées qui peuvent impliquer notre dénaturation. La forme de la morale implique ces modèles extérieurs aux êtres que nous sommes, qui permettent de penser que nous sommes en défaut à l'égard de ce qui nous définit. C'est à partir de cette nature que l'on peut produire des valeurs et des hiérarchies. Faire le choix des valeurs basses, c'est se rendre indigne, c'est manquer son être propre, et, en somme, se rendre monstrueux. Fénelon nomme sagesse et gloire ce que l'on mérite en étant ce que l'on est. Les deux notions n'ont pas encore de contenu à ce moment de la narration, et d'ailleurs, elles n'ont pas de contenu stable donné théoriquement. Elles occupent le pôle valorisé de la conformité de l'être empirique avec son essence. On comprend que cette conformité, dont tout le récit montre combien elle est difficile à gagner et à conserver, puisse être glorieuse. Cependant, le texte dit que l'on peut être digne ou non de la sagesse, alors qu'en toute rigueur, cela devrait être elle qui nous rend digne de gloire[31]. En l'une de ses premières occurrences, on comprend que la sagesse est moins une qualité

[29] *Ibid.*, p. 124.

[30] Nulle part cela n'apparaît plus nettement qu'au livre III, dans les propos rapportés d'Ulysse : « O mon fils, que les dieux me préservent de te revoir jamais ; que plutôt le ciseau de la Parque tranche le fil de tes jours lorsqu'il est à peine formé, de même que le moissonneur tranche de sa faux une tendre fleur qui commence à éclore ; que mes ennemis te puissent écraser aux yeux de ta mère et aux miens ; si tu dois un jour te corrompre et abandonner la vertu ! », *ibid.*, p. 158.

[31] On retrouvera des occurrences curieuses de cet emploi de « sagesse ». Par exemple à l'occasion de la prédiction que fait Mentor afin de les sauver des Troyens d'Aceste, réfugiés en Sicile. Il est alors question d'une « sagesse qui est plus estimable que toutes les prospérités » (*ibid.*, I, p. 132). Plus loin le texte parle d'une « sage prédiction » (*ibid.*, p. 132-133).

conquise qu'un don. La sagesse se christianise conformément aux conceptions féneloniennes de la Grâce. La gloire sanctionne l'imitation de l'être par l'étant, et elle est donnée à celui « qui sait souffrir la peine et fouler au pied les plaisirs »[32].

Voila deux déterminations, de l'idée que le *Télémaque* produit de l'essence de l'homme : il est souffrant (misérable) et certains plaisirs le détournent de son être authentique. Ainsi, le premier impératif formulé (être le fils d'Ulysse) nomme et figure un impératif plus général : être conforme à l'essence de l'homme, c'est-à-dire à la vertu. L'idée que Fénelon se fait de cette essence vient ensuite remplir le cadre formel. Ici, la manière de ne pas être conforme à soi se tourne vers « les charmes d'une vie lâche et efféminée ». La dénaturation est ainsi l'objet fondamental de la crainte, qui est peut-être le sentiment moral par excellence (ce sont les derniers mots de Mentor redevenu Minerve). Il pourrait s'agir de la seule crainte des maux (« craignez, repartit Mentor, qu'elle ne vous accable de maux »[33]), celle des dangers qu'évoque par exemple Mentor lorsqu'il veut s'opposer au téméraire dessein de Télémaque qui conditionne l'ensemble du récit (aller en Sicile). Mais ces maux répondent à une représentation fautive des biens que la suite vient préciser : « craignez ses trompeuses douceurs plus que les écueils qui ont bisé votre navire : le naufrage et la mort sont moins affreux que les plaisirs qui attaquent la vertu »[34]. Il faut comprendre « qui peuvent vous détourner de ce que vous devez être ». Aussi, le monde selon Mentor se remplit de méfiance et de suspicion. La méfiance envers autrui (« Gardez-vous bien de croire ce qu'elle vous racontera »[35]), s'intériorise en se rapportant à un défaut d'être : la jeunesse est l'image d'une humanité encore éloignée d'elle même. Il s'agit surtout de se méfier de soi, en tant que jeune homme : « La jeunesse est présomptueuse, elle se promet tout d'elle-même »[36]. Mentor résume la forme de ses préceptes : « méfiez vous de vous-même et attendez toujours mes conseils »[37]. La suite montre ce qu'il advient de Télémaque lorsqu'il oublie de se méfier. La fonction des fautes est alors de permettre de s'approcher de son essence. Tout au début du récit de Télémaque, le même thème revient : « Les dieux permirent que je fisse une faute qui devoit servir à me corriger de ma présomption »[38]. Il s'agit de l'excès de confiance en soi

[32] *A.T.*, I, p. 124.
[33] *Idem*.
[34] *Idem*.
[35] *Idem*.
[36] *Idem*.
[37] *Idem*.
[38] *Ibid.*, p. 128.

causé par les passions (« l'ardeur d'une jeunesse imprudente »[39]). L'expérience de l'erreur permet de prendre la mesure de la faute :

> Je lui disois : "Mon cher Mentor, pourquoi ai-je refusé de suivre vos conseils ? Ne suis-je pas malheureux d'avoir voulu me croire moi-même, dans un âge où l'on a ni prévoyance du passé, ni modération pour ménager le présent ? O si jamais nous échappons de cette tempête, je me défierai de moi-même comme de mon plus dangereux ennemi : c'est vous, Mentor, que je croirai toujours"[40].

Fénelon exploitera toutes les variations d'une telle séquence. Il y a une règle dont Mentor est le gardien, cette règle repose sur une idée de l'homme dont Ulysse figure le modèle, ou plus exactement l'horizon, elle est transgressé, ce qui ouvre le récit à la fois sur la faute et sur la connaissance de soi.

Dans cette structure, la narration offre le bénéfice de la représentation des erreurs et de leurs conséquences, mais surtout de la résorption fictive de toutes les figures du mal dans la sphère de la transgression : le malheur vient toujours de la faute. Le bon roi trouve son bonheur dans sa vertu, c'est-à-dire dans sa conformité à l'idée de roi. Le mauvais roi est puni par ses erreurs même, comme le montre l'exemple de Pygmalion, qui est le type du tyran, non parce qu'il serait intrinsèquement mauvais, mais parce qu'il se fait une idée fausse du bonheur — il se trompe — et qu'il se condamne à vivre dans les tourments et la crainte. Toute la narration est ainsi structurée par l'union étroite du respect des lois morales et du bonheur, des fautes et du malheur. L'intrigue devient alors une instance de jugement et de châtiment, comme le montre la fin du livre III[41]. Télémaque refuse de sauver sa vie par un mensonge qui semble innocent (se faire passer pour un Chyprien pour échapper à la surveillance de Pygmalion). Il opte ainsi, dans le registre essentiellement moral du mensonge, pour une attitude sans compromission (« […] je ne suis pas Chyprien, et je ne saurais dire que je le suis »). Il ne le fait pas au nom d'un impératif catégorique, mais en regard d'une loi dont les dieux sont les garants : « Les dieux voient ma sincérité : c'est à eux à conserver ma vie par leur puissance, s'ils le veulent ; mais je ne veux point la sauver par un mensonge »[42]. Face à l'insistance de Narbal, qui proteste de l'innocence de ce mensonge, Télémaque reste sur sa position et décide de s'en remettre à Dieu :

> Il suffit […] que le mensonge soit mensonge pour n'être pas digne d'un homme qui parle en présence des dieux et qui doit tout à la vérité. Celui qui blesse la vérité offense les dieux et se blesse soi-même, car il parle contre sa conscience. Cessez, Narbal, de me proposer ce qui est indigne de vous et de moi. Si les dieux ont pitié de nous, ils sauront bien nous délivrer ; s'ils veulent nous laisser périr, nous

[39] *Idem*.
[40] *Idem*.
[41] *A.T.*, III, p. 170 *sq*.
[42] *Ibid.*, p. 170-171.

> serons en mourant les victimes de la vérité, et nous laisserons aux hommes l'exemple de préférer la vertu sans tache à une longue vie […][43].

Cet appel ne reste pas sans réponse. Astarbé utilise les circonstances pour se venger de Malachon, son amant, qui l'a trahie : elle aide Télémaque à fuir et fait en sorte que l'amant infidèle soit puni à sa place, ce qui est compris comme un secours divin : « Narbal et moi, nous admirâmes la bonté des dieux, qui récompensoient ainsi notre sincérité et qui ont un soin si touchant de ceux qui hasardent tout pout la vertu »[44]. Il est cependant difficile de ne pas songer que Télémaque laisse ainsi punir un innocent à sa place. Le rigorisme moral voisine avec une conduite discutable, ce qui explique sans doute le caractère touffus des discours d'accompagnement, ainsi que la place finalement faite au mal dans le plan divin : « Les dieux se servent du mensonge des méchants pour sauver les bons, qui aiment mieux perdre la vie que de mentir »[45].

Ce passage propose un bon exemple de la structure morale du récit. Il envisage une appropriation du modèle proposé par Mentor, sous-tendu par la représentation de l'homme qui donne corps à la morale fénelonienne : la conformité de soi à soi-même au regard de Dieu. La fiction met en scène une délibération où sont rejetés tous les impératifs pratiques au profit d'une résolution qui préfère la mort aux conséquences de la transgression. La Providence vient alors au secours de Télémaque en dénouant l'impasse narrative par un artifice de composition qui figure une action divine bienveillante. Ici comme ailleurs, la victoire de la morale annule le risque de l'aventure. Surtout, le passage permet d'intégrer le mal dans le cours de l'action juste, et la fiction présente la forme d'une résolution au problème qu'il pose à la pensée comme à la conscience. Cependant, une gêne persiste, qui semble indiquer une concession faite à la nécessité du mal, sur un plan théorique et pratique, et à la nécessité de sauver Télémaque, sur un plan strictement narratif, afin qu'il puisse poursuivre ses « aventures ».

Le passage par la fiction permet de proposer la reconfiguration narrative de problèmes éthiques et théoriques. Il permet également de ne pas envisager de discuter l'anthropologie qui sous-tend la morale sur le plan de la connaissance, mais de la saisir du coté des affects. Nous ne sommes pas en présence d'une démonstration de la vérité, mais de son dévoilement sensible. Le Dix-huitième et dernier livre s'ouvre sur la représentation rétrospective de ce

[43] Les traits stylistiques d'un tel passage contribuent à indiquer que la vérité est moins d'abord la conformité du discours avec les choses que la conformité des choses avec elles-mêmes, ce dont les dieux (Dieu) sont les juges et les garants. Cela rend compte de ce qu'une des vertus essentielle est la soumission.
[44] *A.T.*, III, p. 173.
[45] *Idem*.

processus. Il ne s'agit pas d'une approche strictement rationnelle du vrai, mais d'une forme de genèse en soi de la vérité :

> Je crois maintenant concevoir, explique Télémaque, les maximes de gouvernement que vous m'avez expliquées. D'abord elles me paraissoient comme un songe ; mais peu à peu elles se démêlent dans mon esprit et s'y présentent clairement : comme tous les objets paroissent sombres et en confusion, le matin, aux premières lueurs de l'aurore ; mais ensuite, il semble sortir comme d'un chaos, quand la lumière, qui croit insensiblement, leur rend, pour ainsi dire, leurs figures et leurs couleurs naturelles[46].

Le passage conduit naturellement à la question centrale de la connaissance de l'homme, nous y reviendrons. Avant cela, il faut s'attacher à un autre moment, où l'on entrevoit quelque chose de la conception fénelonienne de la vérité. Il s'agit de la discussion entre Mentor et Hasaël qui se trouve à la fin du livre IV. Télémaque, sans doute trop jeune, n'y prend pas part, mais il n'en éprouve pas moins sa vérité, sur le mode d'une participation affective, qui figure les effets de la grâce[47]. Hasaël s'entretient avec Mentor « de cette première puissance qui a formé le ciel et la terre ; de cette lumière simple, infinie et immuable, qui se donne à tous sans se partager ; de cette vérité souveraine et universelle qui éclaire tous les esprits, comme le soleil éclaire tous les corps » [48]. Il est alors question des hommes qui n'ont jamais perçu la vérité[49]. Seuls ceux qui s'y rapportent de manière adéquate méritent d'être appelés de « véritables hommes » :

> Il n'y a point sur la terre de véritables hommes, excepté ceux qui consultent, qui aiment, qui suivent cette raison éternelle : c'est elle qui nous inspire quand nous pensons bien, c'est elle qui nous reprend quand nous pensons mal. Nous ne tenons pas moins d'elle la raison que la vie. Elle est comme un grand océan de lumière : nos esprits sont comme de petits ruisseaux qui en sortent et qui y retournent pour s'y perdre[50].

La vérité, qui conditionne l'humanité, n'est ainsi pas exactement une propriété de l'adéquation du discours avec les choses, mais une capacité d'accueil, proprement mystique, à la présence divine de l'être des choses. Le passage par l'image est alors le moyen de faire entendre ce qui fonde et justifie, en dernier recours, la morale : la présence de la divinité et la reconnaissance de cette présence. Le sort, aux enfers, du philosophe qui ne manque à aucun devoir envers les hommes, mais à tous envers Dieu, le montre assez[51].

Seulement, il y a aussi une vie pratique, Fénelon ne saurait l'ignorer sans rendre nul son projet pédagogique : former un roi, ce n'est pas la même chose que d'initier à la

---

[46] *A.T.*, XVIII, p. 552.
[47] « Quoique je ne comprisse point encore parfaitement la profonde sagesse de ces discours, je ne laissois pas d'y goûter je ne sais quoi de pur et de sublime ; mon cœur en étoit réchauffé et la vérité me sembloit reluire dans toutes ces paroles », *ibid.*, IV, p. 191.
[48] *Ibid.*, p. 191-192.
[49] « Celui – ajoutait-il – qui n'a jamais vu cette lumière pure est aveugle comme un aveugle né, il passe sa vie dans une profonde nuit, comme les peuples que la soleil n'éclaire point pendant plusieurs mois de l'année ; il croit être sage, et il est insensé, il croit tout voir, et il ne voit rien ; il meurt n'ayant jamais rien vu, tout au plus il aperçoit de sombres et fausses lueurs, de vaines ombres, des fantômes qui n'ont rien de réel. Ainsi sont tous les hommes entraînés par le plaisir des sens et par le charme de l'imagination », *ibid.*, p. 191-192.
[50] *Ibid.*, p. 191-192.
[51] *Ibid.*, XIV, p. 454-456.

mystique. Ces nécessités de l'action rendent, si ce n'est nécessaires, du moins utiles d'autres principes et d'autres manières d'envisager la morale. Au livre quinze[52], dans la guerre contre Adraste, l'occasion se présente de vaincre par la tromperie, ce que Télémaque refuse parce que le moyen est indigne. Il est immoral de vaincre la fraude par la fraude. Il s'agit alors d'en convaincre ses alliés. Le régime rhétorique sous lequel avance le texte, permet, en envisageant la réalité d'un auditoire, de décliner des raisons qui s'ordonnent alors en fonction d'une hiérarchie qui est davantage celle de la vérité que de la morale à proprement parler. Il s'agit d'abord de faire preuve de fidélité envers des serments dont les dieux sont les garants, au nom de « l'amour de la vertu » et de « la crainte des dieux »[53]. Vient ensuite l'argument qui consiste à dire que ce moyen proposerait un exemple pernicieux : celui de rois dont les feintes trompeuses menacent tous les liens politiques et sociaux. Dans cette séquence, on en arrive à une autre des sources de la morale : celle de la solidité du tissu social (« Comment pouvez-vous vous confier les uns aux autres […] si une fois vous rompez l'unique lien de la société et de la confiance, qui est la bonne foi »[54]). L'argument, même s'il y tend, n'envisage pas l'impératif catégorique en tant que tel, qui consisterait à dire que le menteur ne peut pas vouloir le mensonge comme règle. Le texte ne peut pas non plus aller vers un fondement strictement social des normes. Cependant, le régime de la preuve convaincante sous lequel avance le discours de Télémaque contribue à délier un peu la morale de ses fondements strictement théologiques et ontologiques. Au vrai se substitue, sous la pression des faits, le vraisemblable, compris comme une preuve au second degré. Cela ne permet pas de construire une morale strictement pratique. La loi reste fondée théologiquement, il ne s'agit que de la faire appliquer pratiquement. Cependant, c'est bien sur le terrain de l'action pratique que la morale rencontre la nécessité d'un *jeu* relatif.

3. Une esthétique de la morale

Alors que tout le récit envisage que l'esthétique se résorbe dans l'éthique, la fin permet d'envisager une morale qui fonctionne comme une esthétique. Le passage essentiel intervient au livre XVII, lorsqu'il est question des progrès accomplis par Idoménée. Dans *Télémaque*, le beau et le bien essaient de s'identifier. Ce qu'a produit Mentor, à la manière d'un artiste avisé, c'est un roi vertueux. En écoutant Mentor parler de l'exemple de ce roi

[52] Voir *ibid.*, XV, p. 478 *sq.*
[53] *Ibid.*, p. 479.
[54] *Ibid.*, p. 480.

philosophe qu'il doit devenir, Télémaque « sentoit la vérité de ces paroles et elles se gravoient dans son cœur comme un savant sculpteur imprime les traits qu'il veut sur le marbre, en sorte qu'il lui donne de la tendresse, de la vie et du mouvement »[55]. Ce qui se présente d'abord comme une œuvre, c'est la vérité des paroles. On passe ensuite, par la vertu d'une comparaison un peu floue, de l'image de l'inscription, à celle de la sculpture qui s'anime et prend vie. L'art du gouvernement, expression suprême de l'action vertueuse, se conçoit sur un modèle esthétique. C'est la morale elle-même qui s'esthétise, comme le montrent les termes dans lesquels Mentor expose les lacunes d'Idoménée, qui ne sait pas se rapporter à l'ensemble et reste trop attaché au détail. Il faut agir selon le *tout-ensemble,* qui est un concept pictural, et en fonction d'un ordre qui n'est pas seulement pratique ou logique, mais repose plutôt sur l'identification de l'efficacité et de la beauté, du respect de l'ordre et des proportions :

> Ceux qui gouvernent par le détail sont toujours déterminés par le présent, sans étendre leurs vues sur un avenir éloigné : ils sont toujours entrainés par l'affaire du jour où ils sont, et, cette affaire étant seule à les occuper, elles les frappe trop, elle rétrécit leur esprit ; car on ne juge sainement des affaires que quand on les compare toutes ensembles et qu'on les place toutes dans un certain ordre, afin qu'elles aient de la suite et de la proportion[56].

La comparaison avec les arts qui structure la suite du propos envisage une esthétique du gouvernement : ne pas avoir de vision d'ensemble, c'est-à-dire ne pas voir les affaires comme un tableau où toutes les parties doivent s'accorder ensemble et se subordonner à l'unité d'un dessein, c'est ressembler à un musicien qui n'accorderait pas entre eux les sons harmonieux qu'il trouve, ou bien à un architecte qui construirait un bâtiment dont les parties seraient belles mais ne s'harmoniseraient pas et ne serait pas faites les unes pour les autres. L'ouvrage ainsi formé manifeste la mauvaise qualité de l'artiste. Les termes qu'utilise alors Mentor échappent tout à fait au monde de la morale, pour ressembler à ceux d'une éthique toute aristocratique : l'œuvre, loin de faire honneur à l'artiste, devient « un monument qui éternisera sa honte ; car l'ouvrage fait voir que l'ouvrier n'a pas su penser avec assez d'étendue pour concevoir à la fois le caractère général de tout son ouvrage ». Ce qui compte alors, c'est la *qualité* de l'esprit. Le mauvais artiste, est un homme d'un « caractère d'esprit court et subalterne. Quand on est né avec ce génie borné au détail, on n'est propre qu'à exécuter sous autrui, N'en doutez pas, ô mon cher Télémaque, le gouvernement d'un royaume demande une certaine harmonie, comme la musique, et de justes proportions, comme l'architecture »[57]. Des comparaisons semblables permettent de distinguer le chanteur du maître de musique, le maçon de l'architecte. Seuls les grands esprits conçoivent l'ensemble de l'ouvrage. Mentor dresse alors le portrait du vrai génie politique, et ce génie est un artiste :

---

[55] *Ibid.,* XVII, p. 524.
[56] *Ibid*., p. 527.
[57] *Idem.*

> Le vrai génie qui conduit l'État est celui qui, ne faisant rien, fait tout faire, qui pense, qui invente, qui pénètre dans l'avenir, qui retourne dans le passé ; qui arrange, qui proportionne, qui prépare de loin ; qui se raidit sans cesse pour lutter contre la fortune, comme un nageur contre le torrent de l'eau ; qui est attentif nuit et jour pour ne laisser rien au hasard[58].

L'image qui revient alors avec insistance est celle du peintre qui travaille de génie, et chez qui le travail servile éteindrait tout le feu de l'imagination. Il faut à ce roi-artiste l'enthousiasme de l'inspiration et la sagesse qui le retient, afin que le tout qu'il envisage soit vrai, correct, et proportionné. Il s'oppose alors en tout point au boutiquier à courte vue. L'ensemble du passage déplace radicalement les attendus de la morale vers ceux d'une éthique aristocratique, qui n'envisage plus un modèle général du roi, mais l'univers des puissances et des capacités. C'est à cette aune que les hommes peuvent être connus et jugés, non plus en les rapportant à une Idée, mais en fonction de ce dont ils sont capables. Il faut savoir « si les hommes sont des instruments propres », s'ils entrent dans les vues des rois « pour tendre au but qu'ils se proposent », en restant « loin des petites jalousies qui marquent un esprit borné et une âme basse »[59]. Ainsi, dans le *Télémaque*, le savoir portant sur l'homme hésite entre une conception morale et une compréhension éthique.

Le dernier livre le montre encore, après que Télémaque a évoqué sa compréhension des maximes de gouvernement. Le point essentiel, ajoute-t-il, est de bien connaître les hommes. Cette connaissance est d'abord envisagée sur un plan pratique : il faut « bien discerner les différents caractères d'esprit, pour les choisir et les appliquer selon leurs talents ». Il revient donc à Télémaque à apprendre « comment on peut se connoître en hommes »[60]. Mentor répond d'abord en envisageant une connaissance pratique, faite d'une longue et attentive fréquentation. Ce savoir semble alors ne pas en passer par un modèle qui puisse servir de norme. Il est acquis par expérience et comparaison, à la manière dont on apprend à juger de la qualité des poèmes, de la musique ou des statues. Il y a là une rapide ouverture vers un savoir qui ne reposerait pas sur un principe moral. Cependant, Mentor ajoute très vite : « Mais, pour bien juger des hommes, il faut commencer par savoir ce qu'ils doivent être ; il faut savoir ce que c'est que vrai et solide mérité ; il faut discerner ceux qui en ont d'avec ceux qui n'en ont pas »[61]. Dès lors, il faut connaître la nature du mérité et de la vertu. Mentor donne la définition de la morale. Il s'agit d'un jugement qui repose sur l'art de rapporter des grandeurs à une mesure fixe :

---

[58] *Ibid*., p. 528.
[59] *Ibid*., p. 529.
[60] *Ibid*., XVIII, p. 552.
[61] *Ibid*., p. 553.

> On ne cesse de parler de vertu et de mérite, sans savoir ce que c'est que le mérite et la vertu. Ce ne sont que de beaux noms, que des termes vagues, pour la plupart des hommes, qui se font honneur d'un parler à toute heure. Il faut avoir de principes certains de justice, de raison, de vertu pour connaître ceux qui sont raisonnables et vertueux. Il faut savoir les maximes d'un bon et sage gouvernement, pour connoître les hommes qui ont ces maximes et ceux qui s'en éloignent par une fausse subtilité. En un mot, pour mesurer plusieurs corps, il faut avoir une mesure fixe : pour juger, il faut tout de même avoir des principes constants auxquels tous nos jugements se réduisent[62].

Or, cette mesure fixe, jamais le texte ne la propose. Par ce qu'en dernier recours, dans la forme que lui donne Fénelon, elle échappe tout entière au monde de la quantité. Le but de la vie humaine, qui gouverne la morale, il faut le sentir en soi. Aussi, ce sont les images, l'art et la beauté qui permettent le mieux sa communication, et, en fin de compte, la communion de ceux « qui sentent qu'ils sont des hommes »[63].

[62] *Idem*.
[63] *Ibid.*, p. 559