HAL
open science

Le pinceau sous la plume: l'image dans les fables et opuscules pédagogiques de Fénelon

Isabelle Trivisani-Moreau

▶ **To cite this version:**

Isabelle Trivisani-Moreau. Le pinceau sous la plume: l'image dans les fables et opuscules pédagogiques de Fénelon. Les cahiers du GADGES, 2016, Le clair-obscur du visible. Fénelon et l'image, 14, pp.187-203. 10.3917/licla1.088.0063 . hal-03715842

HAL Id: hal-03715842

https://univ-angers.hal.science/hal-03715842

Submitted on 6 Jul 2022

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.

Le pinceau sous la plume : l'image dans les fables et opuscules pédagogiques de Fénelon

Isabelle TRIVISANI-MOREAU

Rédigés dans le cadre du préceptorat du duc de Bourgogne entre 1689 et 1697[1], les fables et opuscules pédagogiques furent réunis après la mort de Fénelon dans le cadre d'entreprises éditoriales[2] qui, sans former un recueil et par là une œuvre bien finie, constituent autant d'indices d'une pratique pédagogique : à travers ces textes se dit et se pratique une pédagogie par l'image[3], dont on sait qu'elle put être nourrie par une fréquentation assidue des œuvres d'art à portée de la vue du prince[4] et entretenue par les lectures de son précepteur[5]. Les dessins de l'élève n'étaient d'ailleurs pas interdits par le maître au cours de leurs leçons[6]. L'image tient ainsi une place particulière entre liberté, contrainte et formation que nous voudrions examiner à travers ce corpus de quarante-huit textes[7]. Deux autres écris, plus théoriques, de Fénelon nous serviront au préalable d'appui pour tenter de cerner comment l'image est un moyen pour lui de remédier à l'immaturité de l'enfance. Nous regarderons ensuite par quels dispositifs textuels il a cherché à stimuler chez son élève une capacité de figuration tout en canalisant une imagination dont il rejetait les excès.

Une théorie de l'image

D'abord conçu pour répondre à la demande du duc et de la duchesse de Beauvillier, parents de neuf filles, le traité *De l'Éducation des filles*, paru en 1687, déborde la question d'une éducation sexuée pour se pencher plus généralement sur l'enfant et l'âge spécifique que constitue l'enfance. Comme pour beaucoup de ses contemporains, cet âge n'est pas, pour Fénelon, celui d'une pensée autonome, il n'est pas encore non plus celui d'une véritable spiritualité, mais il est celui où l'enfant se laisse guider par son imagination. À certains égards, une telle disposition constitue un obstacle à l'éducation :

---

[1] Voir Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes, *Contes merveilleux*, éd. T. Geerhaert, Paris, H. Champion, Bibliothèque des Génies et des Fées, 4, pp. 363-4.

[2] Toutes les références seront données dans Fénelon, *Œuvres*, I, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983. Les « Fables et opuscules pédagogiques » ont été réunis aux pp. 175-275.

[3] Voir P. Touboul, *Fénelon et les arts du dessin. Instruire par l'image*, Paris, Vrin, 2012.

[4] Voir A.-M. Lecoq, *La Leçon de peinture du duc de Bourgogne : Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris, Le Passage, 2003.

[5] En particulier les *Images* de Philostrate : voir B. Teyssandier, « Le prince à l'école des images : la pédagogie des « peintures » dans le *Télémaque* de Fénelon », *Littératures classiques*, 2009/3, n°70, pp. 201-223.

[6] Voir O. Leplatre, « De l'éducation des marges. Étude d'un dessin marginal du duc de Bourgogne dans un manuscrit de Fénelon, *textimage*, printemps 2007, http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/leplatre1.htm

[7] Une étude des fables rédigées en latin constituerait un complément utile à ce corpus.

> l'enfant vous fait une question, et, avant que vous répondiez, ses yeux s'enlèvent vers le plancher, il compte toutes les figures qui y sont peintes, ou tous les morceaux de vitres qui sont aux fenêtres[8] ;

Incapable d'une attention continue, l'enfant se laisse littéralement capter par ce qui lui passe devant les yeux. Cette faiblesse que Fénelon, comme ses contemporains, assigne à l'enfance peut être rapprochée de celle que, dans ses *Dialogues sur l'éloquence*[9], il décrit en l'homme marqué par le péché originel : « tout enfoncé dans les choses sensibles », « il ne peut être longtemps attentif à ce qui est abstrait[10] ». D'où la nécessité, pour l'orateur, de « donner du corps à toutes les instructions qu'on veut insinuer dans son esprit » et de passer par « des images qui l'arrêtent ». La situation pédagogique qui détermine les opuscules rédigés par Fénelon peut être rapprochée d'une pratique de la persuasion qui met en jeu les ressorts de l'éloquence : c'est d'abord par leurs mots que l'orateur comme le précepteur vont emporter l'adhésion et guider ceux auxquels ils s'adressent. Pour être efficace, l'orateur des *Dialogues* doit se donner trois objectifs : prouver, peindre et toucher[11], et ce qui permet de passer de la simple « conviction » à la « persuasion[12] » tient au fait que cette dernière « non seulement (…) fait voir la vérité, mais qu'elle la dépeint aimable, et qu'elle émeut les hommes en sa faveur ». L'excitation des passions sur laquelle repose l'éloquence passe par la nécessité pour l'orateur de peindre, terme qu'il prend le soin d'expliciter :

> Peindre, c'est non seulement décrire les choses, mais en représenter les circonstances d'une manière si vive et si sensible, que l'auditeur s'imagine presque les voir[13].

La réflexion menée par Fénelon sur la persuasion dans ses *Dialogues* demande à être étendue : comme l'indique le titre complet de l'œuvre, elle peut à la fois concerner l'éloquence de la chaire ainsi que plus généralement toute éloquence ; de plus elle ne saurait se cantonner à des situations oratoires comme le montre le long rapprochement qu'opère Fénelon avec la poésie, une poésie plus exigeante que celle qui reposerait sur un simple effort de versification, et qui est définie comme « une fiction vive qui peint la nature » car « Si on n'a ce génie de peindre, jamais on n'imprime les choses dans l'âme de l'auditeur, tout est sec, languissant et ennuyeux[14]. »

Dans les *Dialogues sur l'éloquence* comme dans le traité *De l'éducation des filles*, la position fénelonienne est identique : il concède certes que le besoin qu'ont l'homme ou l'enfant est une forme de faiblesse, mais il fait en réalité peu de place au développement d'une telle idée qui pourrait bien n'être qu'un argument pour justifier sa méthode. Il développe en revanche avec plus de conviction et sur un mode positif le pouvoir de persuasion propre à l'image. Moins que sur la faiblesse des esprits, Fénelon s'étend dans ces deux textes réflexifs sur la force des images.

L'immaturité des enfants, loin de constituer un obstacle, est d'ailleurs plutôt un atout pour permettre aux images d'accomplir leur œuvre. Elle offre un terreau fertile pour poser les bases d'une éducation précoce susceptible de porter ses fruits ultérieurement[15]. Car l'enfant ne saurait se caractériser par sa seule distraction, il est également doté de capacités propres,

---

[8] *De l'éducation des filles*, dans Fénelon, *Œuvres*, I, *op. cit.*, chap. V, 104 (désormais abrégé en EF).
[9] Composés, d'après J. Le Brun entre 1677 et 1681 (*Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 1233), ces *Dialogues sur l'éloquence en général, et sur celle de la chaire en particulier* furent publiés pour la première fois en 1718 désormais abrégés en DÉ).
[10] DÉ, p. 36.
[11] DÉ, p. 34.
[12] DÉ, p. 32.
[13] DÉ, p. 34.
[14] DÉ, p. 36.
[15] EF, chap. III, p. 96.

comme l'imitation, qu'il importe de diriger pour mettre sur la voie des bonnes habitudes[16]. La propension à l'imitation repose sur les dons d'observation des enfants : prompts en particulier à reconnaître chez leurs maîtres et chez les adultes qu'ils côtoient leurs défauts[17], ils fondent sur cette observation d'autrui les premières bases d'un jugement.

À plusieurs reprises, Fénelon se livre à une description biologique du cerveau de l'enfant dont il met en valeur la malléabilité :

> La substance de leur cerveau est molle, et elle se durcit tous les jours ; pour leur esprit, il ne sait rien, tout lui est nouveau ; cette mollesse du cerveau fait que tout s'y imprime facilement[18]…

Avant Locke qui, en 1690, dans son *Essai sur l'entendement humain*, peint l'enfant comme une page blanche sur laquelle l'éducation viendrait écrire, Fénelon représente ainsi le cerveau de l'enfant en attente d'une éducation et plus encore d'une impression : sa chaleur, son humidité mais surtout sa mollesse sont autant de propriétés qui permettront[19] d'y « imprimer », et d'y « graver ». De cette disposition favorable, mais transitoire, Fénelon tire l'idée d'une urgence[20] : l'âge durcissant le cerveau, l'impression y devient moins facile, les premières marques resteront donc les plus durables[21].

Ainsi, de ces objets dont se saisit comme au hasard le regard de l'enfant –les images–, il importe de se servir sciemment à des fins utiles. Fénelon recommande de telles « instructions indirectes[22] » pour leur attractivité et critique les « éducations ordinaires[23] » où on met « tout l'ennui dans l'étude, et tout le plaisir de l'autre » et recommande :

> Tâchons donc de changer cet ordre, rendons l'étude agréable, cachons-la sous l'apparence de la liberté et du plaisir (…). Laissons leur vue se promener un peu[24]…

Au même titre que le jeu, les « petites saillies[25] » ou « quelque digression », la vue constitue un divertissement nécessaire à l'étude. Plus encore, il convient de la solliciter au sein de celle-ci comme le montre l'apprentissage de la lecture. Repoussant la découverte de cette dernière par le latin, Fénelon mise sur l'attrait du visuel :

> Il faut leur donner un livre bien relié, doré même sur la tranche, avec de belles images et des caractères bien formés[26].

De même, pour l'apprentissage de l'écriture, c'est toujours la voie de l'image que veut faire emprunter l'éducateur :

> Les enfants se portent d'eux-mêmes à faire des figures sur le papier ; si peu qu'on aide cette inclination sans la gêner trop, ils formeront les lettres en se jouant, et s'accoutumeront peu à peu à écrire[27].

Loin donc de se défier de l'image, Fénelon veut en faire l'auxiliaire de son éducation et cherche à en renforcer le pouvoir pédagogique en multipliant les occasions d'y recourir. En

---

[16] EF, chap. IV, pp. 101-2.
[17] EF, chap. V, p. 105.
[18] EF, chap. III, p. 98.
[19] EF, chap. V, pp. 103-4.
[20] EF, chap. V, p. 103.
[21] EF, chap. III, p. 97.
[22] C'est le titre qu'il donne au chapitre V de son traité : « Instructions indirectes : il ne faut pas presser les enfants. »
[23] EF, chap. V, p. 110.
[24] EF, chap. V, pp. 110-111.
[25] EF, chap. V, p. 110.
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*

frappant les esprits, elles ouvrent en particulier la voie à l'une des connaissances les plus difficiles à transmettre aux enfants, celle de Dieu du fait de son abstraction. Les images viendront combler ce déficit de concret :

> frappez vivement leur imagination, ne leur proposez rien qui ne soit revêtu d'images sensibles. Représentez Dieu assis sur un trône, avec des yeux plus brillants que les rayons du soleil, et plus perçants que les éclairs[28]…
>
> Je sais bien que toutes ces images attachent aux choses sensibles, mais après avoir frappé les enfants par un si beau spectacle pour les rendre attentifs, on se sert des moyens que nous avons touchés, pour les ramener aux choses spirituelles[29].

Si ces images sensibles pouvaient prendre la forme de figures au sein du livre, comme le propose C. Fleury dans son *Catéchisme historique*[30], il n'en est pas de même pour les opuscules restées inédites du vivant de Fénelon : c'est par la puissance de suggestion des mots que l'imagination pourra recréer des images.

Dispositifs

Ainsi paraît-il nécessaire d'examiner quels dispositifs Fénelon a construits dans sa pratique afin de stimuler en son élève une capacité de figuration. De véritables dispositifs textuels à visée figurative ont en effet été élaborés par le pédagogue : leur complexité renforcée a pour objectif de les rendre immédiatement perceptibles par le lecteur. Dans « Les Aventures d'Aristonoüs » (XXXVI), le portrait du vieillard Aristonoüs n'advient qu'après un long passage consacré à une double contemplation qui tend à mettre en abyme l'acte du regard[31] : avant même que le texte n'en vienne à détailler les traits du vieillard pour en faire le portrait, ce qui capte l'attention du lecteur comme du jeune Sophronime, qui l'a aperçu et le considère avec attention, c'est l'intense application que met l'étranger à contempler les particularités du paysage. Le va-et-vient entre l'homme et le paysage qu'implique cette double attention oblige le lecteur à dépasser un simple redoublement de ces regards et à s'interroger sur les relations qui existent entre ces deux objets : un homme regarde un homme qui regarde un paysage ; l'emboîtement des regards fait passer de la passivité à un questionnement plus dynamique sur le sens à attribuer à chacun de ces regards comme à leur corrélation.

C'est aussi dans l'hypotypose qui gagne parfois le récit que se concrétise la quête par Fénelon d'une forme sensible : la « Chasse de Diane » (XXVI) s'ancre certes par son incipit dans le passé mythique du « Il y avait dans le pays des Celtes… », mais le détail qui travaille le texte fait bientôt basculer du passé au présent de la scène à laquelle pourrait assister le lecteur comme le marque l'utilisation du présentatif : « Le voilà qui se roule dans les flots de son sang[32] ». Même passage du passé au présent dans l'hypotypose développée par Cléobule pour séduire la nymphe Phidile à partir du récit de son combat contre un Thébain[33] : le glissement d'un temps à l'autre est réalisé au moment de la mort du Thébain qui se fait sous les yeux de son inconsolable épouse. Le présent transforme ainsi la mort en spectacle et c'est

---

[28] EF, chap. VII, p. 125.
[29] EF, chap. VII, p. 131.
[30] Voir la note de J. Le Brun, *op. cit.*, p. 1282 et Cl. Fleury, *Catéchisme historique contenant en abrégé l'Histoire sainte et la doctrine Chrétienne*, Bruxelles, E.-H. pFricx, 1705, p. 24-5.
[31] XXXVI « Les Aventures d'Aristonoüs », p. 249.
[32] XXVI « Chasse de Diane », p. 224.
[33] XXXIV « Du berger Cléobule et de la nymphe Phidile », pp. 242-3.

à partir de ce spectacle en mots que Cléobule convainc paradoxalement son auditrice de la douceur qu'il trouverait à être aimé d'elle.

Le récit cherche ainsi à rendre évidente aux yeux des lecteurs la leçon qu'il convient de tirer : les emplois du présentatif *voilà*, souvent en fin de texte, viennent pleinement réactiver le sens du verbe *voir* dont il est dérivé[34]. Parfois combiné avec des formes de ce verbe, il permet dans une anaphore développée au sein de l'« Histoire d'Alibée, persan » de délivrer, à travers le tableau des objets de son ancienne condition de berger, la leçon de la vie simple qu'il faut préférer aux troubles de la cour :

> Voilà, dit-il, ô grand roi, les précieux restes de mon ancien bonheur ; ni la fortune ni votre puissance n'ont pu me les ôter. Voilà mon trésor que je garde pour m'enrichir quand vous m'aurez fait pauvre. Reprenez tout le reste ; laissez-moi ces chers gages de mon premier état. Les voilà mes vrais biens qui ne me manqueront jamais. Les voilà ces biens simples, innocents, toujours doux à ceux qui savent se contenter du nécessaire, et ne se tourmenter point pour le superflu. Les voilà ces biens dont la liberté et la sûreté sont les fruits. Les voilà ces biens qui ne m'ont jamais donné un moment d'embarras[35].

Outre de tels développements rhétoriques, c'est aussi en créant des structures facilement repérables par les lecteurs que Fénelon entend rendre perceptible son message. Le choix du diptyque est une solution utilisée à plusieurs reprises. Une structure duelle peut en effet se révéler efficace dans une perspective pédagogique : parce qu'elle saute aux yeux, elle opère facilement une leçon. Fénelon en use dans des textes qui relèvent de la fable, comme « Le chat et les lapins » (XVI) sur un scénario de trompeur trompé ou « Le lièvre qui fait le brave » (XVII) qui repose sur un dévoilement, ou encore dans des textes plus amples comme « Les aventures de Mélésichton » (XXXV) qui expose le récit d'une conversion à la vie simple. Deux tableaux se répondent, celui d'abord de la vie malheureuse d'un homme du monde qui a perdu ses biens, celui ensuite du bonheur qu'il retrouve avec les siens en acceptant de gagner sa vie grâce aux travaux des champs. Entre ces deux tableaux, c'est encore une image, frappante par son intensité, qui vient souligner leur contraste : Mélésichton bénéficie en songe d'une apparition de Cérès. La présentation qu'elle lui fait d'« une charrue d'or avec une corne d'abondance[36] » se double d'une théophanie où se succèdent Bacchus, Pan, Pomone et Flore. La simplicité de la structure duelle peut parfois faire l'objet d'une complexification : « Le Nil et le Gange » (XXXI) présente en apparence un agôn entre deux fleuves rivalisant « pour disputer le premier rang » dans le cadre de deux discours successifs ; mais derrière l'apparente joute discursive, tout dans le texte vient dire la vanité de leur opposition. Le second orateur abandonne l'enjeu de la rivalité pour se remettre en question, au même titre que son interlocuteur puisqu'ils n'ont, ni l'un ni l'autre, su contribuer au bonheur des peuples qui les côtoyaient. La vaine rivalité oblige à interroger la structure duelle, qui se trouve ainsi infirmée, et à remarquer que les deux discours étaient précédés d'un long passage descriptif peignant les deux fleuves non pas sur le mode distinctif mais plutôt à partir de leurs traits communs (« Leurs corps », « Leur barbe », « Leurs yeux », « Leurs sourcils », « leurs paupières[37] »). On trouve en revanche des portraits en diptyque dans les anti-contes comme dans l'« Histoire de Florise » (IV) où deux portraits, celui de Florise et celui de sa belle-mère Gronipote se répondent, la beauté de Florise venant explicitement renforcer la laideur de Gronipote. L'« Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne » (I) utilise le même diptyque pour opposer l'affreuse vieille reine à la belle Péronelle ; le dispositif duel se complexifie dans ce cas avec la leçon qui sera administrée dans un deuxième temps, selon ce

---

[34] Voir aussi I « Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne », p. 177 ; XVII « Le lièvre qui fait le brave », p. 212.
[35] XXXIII « Histoire d'Alibée, persan », pp. 240-1.
[36] XXXV « Les aventures de Mélésichton », p. 245.
[37] XXXI « Le Nil et le Gange », p. 230.

que laissait prévoir son nom, à la jeune fille belle mais trop vaine. C'est avec le texte intitulé « La médaille » (XXXVIII) que culmine le dispositif du portrait duel : l'avers et le revers de cette médaille représentent une même figure d'enfant qui, d'un côté, paraît « très belle et très noble », tandis que, de l'autre, elle est entourée de monstres. Avec insistance, Fénelon contraint son élève à s'appliquer cette leçon en image par laquelle on fait « entrevoir malignement quelque jeune prince dont on tâche de rabaisser toutes les bonnes qualités par des défauts qu'on lui impute[38] ».

À ce dédoublement des tableaux et portraits interne à ces quelques textes, il faudrait ajouter une autre forme de dédoublement, externe cette fois, puisqu'il concerne les textes qui rejouent la même histoire avec quelques variations. Cette réitération, que mettent particulièrement en lumière les juxtapositions réalisées par les éditions de ces textes, concerne notamment deux types de récits. Dans un premier groupe, très accueillant d'ailleurs pour les portraits en diptyque, l'« Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne » (I), l'« Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante » (II) et l'« Histoire de Florise » (IV), l'opposition de la vieillesse et de la jeunesse, la possibilité de troquer l'une pour l'autre, viennent croiser la question de la richesse et de la pauvreté, de la vie de cour et de la vie aux champs. Les images véhiculées joueront d'autant mieux leur rôle qu'elles ne peuvent ainsi échapper à l'attention du lecteur. Un même type d'effet est produit avec la mise en série des histoires qui se construisent autour d'un anneau d'invisibilité (« Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile » (V), « Histoire de Rosimond et de Braminte » (VI), « L'anneau de Gygès » (VII)) : la spécificité de l'objet induit toutefois une différence car ce qui frappe ici réside moins dans la répétition des images et des portraits que dans l'absence de ces portraits, qu'explique l'action de l'anneau, et dans la réitération de cette absence.

Parmi les images ainsi créées par le précepteur, il convient de souligner la multiplication de celles qui présentent un sujet bien spécifique, le prince lui-même, invité par ce moyen à se reconnaître sous différents traits et à se regarder comme en miroir. Sujet récurrent et ludique de nombreux opuscules, le prince apparaît comme un objet d'observation pour le pédagogue : on retrouve ici l'application du maître à l'observation de son élève que recommandait Fénelon dans le traité *De l'éducation des filles*. Toute une iconographie du prince est par contrecoup soumise au regard de celui-ci. Déclinée tantôt sous les traits d'un jeune prince[39], tantôt sous ceux d'un berger[40] ou encore d'un poète[41], la figure du prince se devine d'autant mieux que sont montrés aussi ceux qui le regardent : le rossignol et la fauvette[42] se penchent sur le jeune homme parce qu'ils ne l'avaient encore jamais aperçu et ont tôt fait de lui superposer l'image d'Apollon. Ce regard contemplatif qui fait du prince un sujet d'élection est particulièrement travaillé dans la « Fable d'un jeune prince » : au tableau invisible d'une tempête nocturne vient succéder, sous l'œil du Soleil qui réapparaît, un paysage plus calme dans lequel une figure retient l'attention de l'astre. Celui qui, bien plus que les éléments déchaînés ou apaisés, capture le regard solaire, c'est le jeune prince à qui la tempête « avait dérobé le sommeil[43] ». Dans ces regards d'autrui, ce qui se glisse, plus encore que la bienveillance, c'est l'attente que suscite le prince parce qu'il est promis à l'avenir et que cet avenir devra être radieux. Le Soleil inverse sa course pour permettre au prince de prendre le repos nécessaire à l'éclosion d'un tempérament doux[44] ; les chants amébées du rossignol et de la fauvette ainsi que leur duo appellent de leur vœu un prince peint comme un

[38] XXXVIII « La médaille », p. 262.
[39] XXII « Fable d'un jeune prince ».
[40] XXIV « Le rossignol et la fauvette », XXV « Fable de Lycon ».
[41] XXIII « Aristée et Virgile », XXIV « Le rossignol et la fauvette ».
[42] XXIV « Le rossignol et la fauvette », p. 220.
[43] XXII « Fable d'un jeune prince », p. 218.
[44] *Ibid.*

nouvel Orphée[45] ; le chœur des divinités champêtres console les bergers du Cynthe en leur annonçant le retour de Lycon, cette simple annonce permettant le tableau de la renaissance de la nature[46]. Ce regard contemplatif, c'est aussi celui que porte le précepteur lui-même sur cet enfant, regard bienveillant certes, mais aussi vigilant, car le prince doit être moins admiré que guidé vers un avenir profitable pour tous. Aussi le précepteur n'hésite-t-il pas à dresser parfois des portraits moins flatteurs de son élève comme dans « Le fantasque » (XXXVII) ou « La médaille » (XXXVIII) : l'image y est utilisée comme repoussoir pour provoquer un sursaut et engager à la corriger à l'avenir.

Pour ces deux derniers opuscules, l'image est la matrice même de l'écriture sur le plan générique pour l'un, qui relève du caractère, directement iconique pour l'autre. La recherche d'une évidence de la leçon par le recours à l'image amène Fénelon à forcer les traits : la brièveté de ces textes pédagogiques rend nécessaire un système de référence rapidement identifiable par l'élève. Aussi plusieurs textes se constituent-ils en pastiches : c'est le cas de « Le fantasque », c'est aussi celui de « La médaille » qui pastiche la lettre de savant en recourant à la signature de Bayle, ou encore celui des relations de voyage à dimension imaginaire et utopique (VIII « Voyage dans l'île des plaisirs », XXXIX « Voyage de l'île inconnue »). Le texte tend ainsi à se constituer lui-même en image : chargé des traits caractéristiques d'un genre, il fournit à l'élève une image grossie de ces genres impliqués dans un processus de reconnaissance ludique qui aide à forger une culture littéraire. On peut d'ailleurs noter que Fénelon s'est non seulement plu à varier les genres utilisés au sein de ses textes pédagogiques, mais qu'il n'a pas hésité à choisir des genres qui étaient particulièrement pratiqués en cette fin de XVIIe siècle : à ceux que l'on vient d'évoquer, la relation de voyage à couleur utopique, le caractère, la lettre de savant, il faudrait ajouter la nouvelle, le conte et la fable. Outre qu'ils sont alors à la mode et, par conséquent, à la disposition immédiate du maître et de son disciple, ces deux derniers genres, qui s'ouvrent, au moins partiellement, à un lectorat enfantin et sont bien représentés dans le corpus des opuscules pédagogiques, sont travaillés sur le mode du détour qui implique une compétence préalable du lecteur.

C'est sans doute d'ailleurs avec une certaine malice que l'auteur a glissé dans ses textes quelques objets qui réfèrent à l'acte de voir. Si la vigilance est le devoir d'un précepteur, l'attention et la réflexion qui s'ensuivent doivent aussi devenir des pratiques constantes de son élève. Dans les anti-contes de fées[47], des miroirs[48] viennent redoubler l'effet de la vue par le reflet qu'ils offrent de la beauté ou, moins heureusement, de la laideur. Des anneaux d'invisibilité[49] viennent soustraire ceux qui les portent au regard d'autrui tout en leur permettant à l'inverse d'approfondir leur observation là où elle n'aurait pu être possible. Ailleurs, ce sont des lunettes[50] qui ne sauraient suffire à rendre une vue et une lucidité suffisantes à des figures de vieilles. Le microscope qui sert à la leçon d'anatomie de l'« Histoire naturelle du ver à soie » débouche sur une vision à visée moins scientifique qu'esthétique[51] comme l'indiquent les assimilations et les effets de couleur qui

---

[45] XXIV « Le rossignol et la fauvette », pp. 220-1.

[46] XXV « Fable de Lycon », p. 223.

[47] L'expression a été utilisée par J.-P. Sermain pour désigner, parmi les opuscules de Fénelon, ceux qui recourent aux lois du merveilleux propre au conte pour déboucher sur une leçon morale en décalage avec le genre. Voir « Les anti contes de fées de Fénelon », dans *Le Conte merveilleux au XVIIIe siècle. Une poétique expérimentale*, R. Jormand-Baudry et J.-F. Perrin (dir.), Paris, Kimé, 2002, pp. 243-50.

[48] Voir I « Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne », p. 176 ; II « Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante », pp. 178-9 ; IV « Histoire de Florise », p. 183.

[49] V « Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile », VI « Histoire de Rosimond et de Braminte », VII « L'anneau de Gygès ».

[50] Voir I « Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne » et XVIII « Le Singe ».

[51] Voir S. Gruffat, « Enjeux des interactions entre sciences et fable de La Fontaine à Auber », dans *Sciences, Fables and Chimeras : Cultural Encounters*, L. Roussillon-Constanty and Ph. Murillo (dir.), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 211-2. Les limites du microscope en tant qu'outil scientifique par

l'accompagnent. Ainsi parsemés dans différents textes, ces objets en relation avec la vue apparaissent comme des signes de l'importance que l'auteur apporte à l'acte de regarder.

Les leçons du regard

L'éducation du regard passe par l'association des images à un jugement. Ce lien est manifeste dans les quelques textes qui renvoient à des œuvres d'art et proposent une version propre de l'ekphrasis. « Chromis et Mnasyle » fait dialoguer deux promeneurs qui, au sein d'un bocage, découvrent plusieurs statues. Leurs remarques sont de diverses natures, éléments d'information permettant l'identification, jugements positifs (« La main de l'ouvrier semble avoir amolli le marbre pour faire des plis si délicats[52]. ») ou négatifs (« Je ne les trouve guère jolies. En voilà une qui a l'air bien grossier[53]. »), mais aussi mise en valeur de l'importance du point de vue :

> -Chromis : Elle a la tête un peu penchée ; pourquoi cela ?
> -Mnasyle : Il est vrai : c'est que toutes figures faites pour être posées en des lieux élevés, et pour être vues d'en bas, sont mieux au point de vue quand elles sont un peu penchées vers les spectateurs[54].

Paradoxalement c'est moins le promeneur qui a besoin de bouger pour adopter le bon point de vue que la statue –ici désignée par le mot plus large de *figure*– qui s'adapte au regard de ses spectateurs pour les guider vers une juste interprétation. Outre la promenade, la galerie fournit également un itinéraire de tableau en tableau dans un texte dont le titre indique qu'il s'agit bien de donner son « Sentiment sur différents tableaux » (XLI) : d'autres textes très courts[55] invitent le spectateur à réagir aux tableaux qu'ils présentent.

La présence de l'image est si récurrente à l'intérieur du corpus qu'il importe de se demander si Fénelon, dont on connaît les goûts en peinture, ne se trouve pas lui-même pris par la fascination de l'image. Certaines des inventions des deux voyages dans des îles imaginaires suggèrent une telle fascination : le « Voyage dans l'île des plaisirs » (VIII) présente la possibilité de lire les pensées à travers les yeux, tandis que le « Voyage de l'île inconnue » (XXXIX) invente, avant l'heure, la photographie :

> Il n'y avait aucun peintre dans tout le pays ; mais quand on voulait avoir un portrait d'un ami, un beau paysage, ou un tableau qui représentât quelque autre objet, on mettait de l'eau dans de grands bassins d'or ou d'argent ; puis on opposait cette eau à l'objet qu'on voulait peindre. Bientôt l'eau, se congelant, devenait comme une glace de miroir, où l'image de cet objet devenait ineffaçable. On l'emportait où l'on voulait, et c'était un tableau aussi fidèle que les plus polies glaces de miroir[56].

Relativement longs par rapport à l'ensemble des opuscules, ces textes étirent leurs descriptions d'autant que leur seul moteur narratif est celui du voyage. Un tel étirement fait néanmoins l'objet d'une réserve : au terme de son périple dans l'île des plaisirs, le voyageur se dit « fatigué de tant de festins et d'amusements » et conclut à la vanité des plaisirs des sens. Sa lassitude concerne aussi bien l'excès des repas que celui des nouveautés qu'il a été amené à découvrir. La contemplation ne saurait ainsi en rester au stade du seul plaisir : l'invention de

---

rapport à des enjeux spirituels apparaissent dans la *Démonstration de l'existence de Dieu Tirée de la connaissance de la Nature & proportionnée à la foible intelligence des plus simples*, Paris, Jacques Estienne, 1713, p. 72.

[52] XL « Chromis et Mnasyle », p. 267.

[53] XL « Chromis et Mnasyle », p. 266.

[54] *Ibid.*

[55] Voir les textes XLVI et XLVII (sans titre, moins de dix lignes) dans l'édition de la Pléiade.

[56] XXXIX « Voyage de l'île inconnue », p. 263.

l'eau gelée pour conserver les images ne fait que traduire l'importance de l'instantané au sein d'une démarche. Dans l'immédiateté de sa séduction, l'image joue un rôle décisif certes, mais un rôle temporaire, amené à être complété par un approfondissement.

Car il n'est rien de l'exubérance baroque dans le prix accordé par Fénelon aux données relevant du visuel : il s'agit à l'inverse de limiter tous les dérèglements qui peuvent s'associer à la vue. Ce sont en effet toutes sortes d'excès liés à la vue qui sont dénoncés à travers les textes. Le narcissisme est ainsi sévèrement condamné dans « Du hibou » où c'est un animal associé à la nuit et à l'aveuglement qui affiche ses prétentions à la beauté ; l'auteur exerce une double sévérité lorsqu'avec ironie, il fait s'exclamer son personnage : « Heureuse l'épouse qui passera sa vie à me voir[57] ! », et surtout par le sort que la fin de sa fable lui réserve. Les trois anti-contes centrés sur des figures féminines confrontées à la possibilité de changer leur condition[58] et parfois leur âge et leur beauté, montrent également les égarements auxquels conduit le narcissisme. Aux miroirs qui abondent dans ces textes s'ajoute pour Florise, en un clin d'œil au mythe de Narcisse, « une claire fontaine[59] », qui lui fait prendre conscience de sa beauté. Pourtant ce n'est pas la jeune fille qui cède à ce mirage, mais plutôt son entourage : sa mère, dans son aveuglement, a choisi pour elle entre deux destinées celle qui la rendrait belle mais malheureuse, son époux l'installe dans un palais couvert non de tapisseries, mais « de grandes glaces de miroir de toute la hauteur des chambres et des cabinets, afin qu'elle eut le plaisir de voir sa beauté multipliée de tous côtés[60] ». Face aux malheurs qui s'abattent sur elle, Florise saura en revanche accepter le don de la fée, un masque qui la rend laide et lui permet d'échapper à sa destinée malheureuse.

L'échange des conditions et des âges vient en outre introduire le motif de la métamorphose qui, elle aussi, touche à l'intrigue en impliquant une dimension visuelle. Dans l'« Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne » (I) et l'« Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante » (II), jeunes et vieilles échangent leurs âges au risque de sombrer dans une insatisfaction perpétuelle : ainsi, après un premier changement, la reine et la paysanne reviennent-elles d'un commun accord à leur premier état, mais « À peine le changement fut fait, que toutes deux s'en repentirent[61] ». Le changement est immédiatement suivi de la déception et c'est également un aspect déceptif que l'auteur associe à une autre métamorphose, celles des lieux qui s'opère sous les yeux de Nélée, le petit-fils de Nestor qui avait eu l'imprudence de demander à Pallas de « toujours goûter la douceur de la volupté[62] » : inévitablement, s'ensuivent l'inversion des justes valeurs, le tourment, la mollesse et la ruine. Les douceurs qui s'offrent à la vue de Nélée sont en effet des douceurs trop matérielles : leur excès provoque le dégoût dans l'île des plaisirs, tout comme la description des richesses de Crésus a pour fonction, par ses répétitions et son excessive profusion, d'écœurer le lecteur. Nélée n'a pas su faire un usage raisonnable du don que lui avait offert la déesse : la théophanie de celle-ci, dans sa dimension miraculeuse, ne garantit pas que son destinataire soit à la hauteur du bienfait. La seule métamorphose qui ne soit pas remise en question est celle qui intervient après la mort du sage Aristonoüs, changé, selon ses proches, en un myrte surgi de son tombeau : clôturant le récit et explicitement associée à une leçon (« les dieux ont voulu faire voir, par cette merveille[63]… »), cette métamorphose en arbre –bien plus modeste que les précédentes– vient récompenser une vie exemplaire pour la sagesse de sa conduite.

---

[57] X « Du hibou », p. 205.
[58] I « Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne », II « Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante », IV « Histoire de Florise ».
[59] IV « Histoire de Florise », p. 182.
[60] IV « Histoire de Florise », p. 183.
[61] I « Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne », p. 177.
[62] XXXII « Prière indiscrète de Nélée », p. 235.
[63] XXXVI « Les Aventures d'Aristonoüs », p. 258.

L'intervention divine apparaît ainsi comme un bienfait qui n'est pas sans revers si l'on ne sait en bien user ou si l'on formule des attentes excessives. Les vrais sages n'exigent pas trop mais savent en revanche remercier pour ce qui leur apparaît comme une faveur : Nestor, en levant les yeux au ciel, rend grâce aux dieux de lui avoir fait « voir naître un fils de Pisistrate[64] », son petit-fils Nélée ; Aristonoüs voit exaucé au moment où il le prononce son vœu que ses « yeux, avant que de se fermer à la lumière, aient vu le petit-fils de [s]on maître[65]. » Mais dans la majorité des cas, les personnages qui bénéficient d'une assistance supra-humaine ne parviennent guère à en faire un bon usage : de même que les métamorphoses insatisfaisantes ou néfastes, les anneaux d'invisibilité procurés par une intervention du merveilleux ne sauraient apporter à leurs détenteurs temporaires un réel bonheur. Callimaque[66], avec son usage irraisonné de l'anneau, demeure « toujours dévoré de désirs » ; le roi Alfaroute, par le même abus, finit par tuer de sa propre main la femme qu'il aimait[67] ; même le raisonnable Rosimond qui avait su, grâce à l'avertissement de la fée, borner ses désirs, ne saura éviter l'affliction de perdre l'injuste frère qui s'était malgré lui emparé de l'anneau magique[68]. Bien des maux suivent dans les récits l'utilisation de l'anneau d'invisibilité : il ne s'agit *a priori* parfois que de voyeurisme quand le roi Alfaroute, passionnément épris de sa nouvelle épouse, « se rendait à toute heure invisible pour l'observer, et pour la surprendre[69] » ou lorsque le prince, époux de Florise, qui ne possède pas d'anneau, fait installer de grandes glaces non seulement pour qu'elle puisse se voir, mais aussi afin de pouvoir lui-même « l'admirer en quelque endroit qu'il jetât les yeux[70] ». L'attitude de tels époux rappelle celle du dieu Amour dans la *Psyché* de La Fontaine, un mari dans un premier temps invisible et incapable d'installer une réelle réciprocité dans le lien amoureux. Chez Alfaroute, ce comportement tourne rapidement à la défiance : trop instruit des mauvais côtés des hommes qu'il a passé sa vie à espionner, il ne sait pas découvrir, derrière les apparences, la pureté d'une épouse dont il cause la malheur.

L'indiscrétion dont font preuve de tels personnages est en contradiction avec l'idéal d'une vie retirée, qui trouve sa traduction dans ces textes avec la représentation du bonheur de l'existence champêtre des bergers. Plusieurs textes présentent une dimension picturale en offrant des paysages de bocage ou de forêt, en accordant à l'ombre, que ne saurait percer le soleil, une aura spécifique qui doit inciter à la rechercher : les lieux sombres où l'homme sait accepter une existence obscure, loin des fastes de la cour et des intrigues, sont largement promus et indiquent que le regard, s'il doit servir à l'instruction, ne saurait autoriser l'indiscrète intrusion.

Il existe donc un bon régime du regard qui doit se garder de tout excès. La curiosité d'un renard parti visiter l'Escurial et s'attardant devant les merveilles du lieu, se trouve sanctionnée dans « Le Renard puni de sa curiosité » (XII) : deux chiens profiteront de sa baisse de vigilance pour l'étrangler. La même association entre excès du regard et imprudence sera punie dans « Le Chat et les lapins » (XVI) : trop occupé à guetter ses proies, des lapins, le chat devient une cible facile pour cet autre chasseur qu'est le berger.

Un régime plus neutre du regard est illustré dans un texte comme l'« Histoire naturelle des vers à soie » (XLV) qui repose sur une leçon de choses à partir du vivant : la précision de l'observation est soulignée par l'utilisation du microscope. L'examen scientifique se double d'un enseignement politique dans « Les Abeilles » (XXX) où la contemplation d'une ruche

---

[64] XXXII « Prière indiscrète de Nélée », p. 234.
[65] XXXVI « Les Aventures d'Aristonoüs », p. 252.
[66] VII « L'anneau de Gygès », p. 200.
[67] V « Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile », p. 188.
[68] VI « Histoire de Rosimond et de Braminte », p. 194.
[69] V « Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile », p. 187.
[70] IV « Histoire de Florise », p. 183.

débouche sur un art de gouverner formulé par la reine des abeilles qui s'adresse directement au prince. Les deux catégories animales se trouvent en outre réunies dans « Les abeilles et les vers à soie » (XXVII), une fable dont la portée symbolique vise manifestement la rivalité entre deux classes sociales[71] : si le texte, avec Jupiter, finit par accorder sa faveur aux vers à soie, c'est sans doute parce que le propos s'ancre dans les recherches et publications scientifiques encouragées par le pouvoir au cours du XVIIe siècle en vue du développement économique de la sériciculture.

Au sein du corpus de ces opuscules, nombreux sont ceux qui mettent en œuvre la pédagogie de l'image que Fénelon a pu théoriser ailleurs : pour en mesurer la démarche, l'intérêt de ces écrits tient justement à leur nombre ainsi qu'au fait que chacun d'entre eux forme un tout et cherche, même si cela doit être nuancé dans les textes les plus courts, à produire une leçon par les moyens les plus rapidement efficaces. Cela conduit Fénelon à mettre en place des dispositifs que la répétition devait rendre perceptible à son élève sans le priver du plaisir de la variation et de la reconnaissance. Jouant sur des structures basiques aisément repérables, le précepteur dynamise ainsi l'activité de son élève et produit des récits auxquels l'élève apporte sa collaboration en se représentant ce vers quoi son maître clairvoyant l'a savamment guidé. Pour compléter cette éducation du regard, on ne saurait s'étonner que les leçons qui en découlent invitent le jeune prince à apprendre à endiguer par lui-même tout dérèglement de la vue.

Isabelle TRIVISANI-MOREAU
Université d'Angers

[71] Voir la note 3 de l'édition Le Brun, p.1314.