



N°3 L'image dans le récit I/II

- **Christelle Bahier-Porte**

Comment un lieu devient-il commun ?

La grotte de Calypso (Fénelon, Marivaux, Lesage)

La description de la grotte de Calypso au premier Livre des *Aventures de Télémaque* constitue indéniablement un morceau de bravoure, enchanteur et séducteur. Une image dans le texte, une *ekphrasis* digne d'admiration. La description n'en relève pas moins du « lieu commun », au sens rhétorique du terme. En rhétorique, l'*argumentum a loco* appartient d'abord au genre judiciaire : il s'agit de fonder une preuve sur la nature du lieu où s'est déroulée l'action. La description des lieux passe ensuite dans le genre épideictique : « parmi les choses dignes d'éloge figurent aussi les lieux où se déroulent une action. On peut les vanter pour leur beauté, leur futilité, leur salubrité »¹. Le lieu commun rhétorique entre alors en littérature par le biais du *locus amoenus*. Ernst Curtius voit dans la description de la grotte de Calypso au chant V de *L'Odyssee* d'Homère, « l'ancêtre du *topos* » perfectionné ensuite par Virgile. Les éléments qui composent le *locus amoenus* sont : les sources/fontaines, les plantations, les

¹ E. Curtius, *La Littérature européenne et le moyen âge latin* [1948], Paris, Pocket, « Agora », 1991, voir notamment le chapitre consacré au *locus amoenus*.

jardins, la brise légère, les fleurs, le chant des oiseaux. Les quatre éléments, les quatre saisons et les cinq sens sont le plus souvent sollicités. Le *locus amoenus* se trouve logiquement au fondement de l'espace de la pastorale, dès les *Idylles* de Théocrite puis chez Virgile et Ovide.

Avec la description de la grotte de Calypso, Fénelon se place dans le sillage d'Homère et propose sa propre *amplificatio* rhétorique du prototype du *locus amoenus*. Morceau d'éloquence épideictique, la description de la grotte de Calypso condense également des enjeux esthétiques et moraux essentiels qui peuvent en faire une sorte d'emblème du récit à venir. À ce titre, elle est bien une image dans le texte et plus précisément, une image du texte. Les *Aventures de Télémaque* connaissent un grand succès tout au long du XVIII^e siècle. Dès les premières années du siècle, on trouve des ouvrages critiques comme *La Télémacomanie* de Faydit (1700) mais aussi des tragédies lyriques : *Télémaque* de Danchet en 1704, *La Mort d'Ulysse* de Pellegrin en 1705, par exemple. L'ouvrage de Fénelon, parce qu'il prend Homère pour modèle, se trouve par ailleurs engagé dans l'ultime phase de la Querelle des Anciens et des Modernes (1714-1716), relancée par la traduction de *L'Iliade* en vers et en douze chants par Houdar de la Motte, ami de Marivaux, et surtout par le *Discours* précédant cette traduction qui met en cause le « défaut de raison » d'Homère, le manque de cohérence et de vraisemblance de l'épopée et l'immoralité du genre (argument qui est déjà celui de Perrault à propos des fables de l'Antiquité). Pour La Motte, Fénelon a surpassé Homère et a fait l'éloquente démonstration d'une épopée moderne.

C'est également en 1714-1715, que Marivaux rédige *Le Télémaque travesti* qui parodie les *Aventures de Télémaque* et prend pour sujet le processus même de l'imitation². Brideron et son oncle Phocion se proposent de revivre, à la lettre, les aventures de Télémaque. *Le Télémaque travesti* témoigne ainsi de l'engagement de « Moderne » de Marivaux, invitant à se défaire des modèles antiques, notamment celui de l'épopée, pour ouvrir la voie au roman moderne. En

² Voir sur cette question le chapitre consacré au *Télémaque travesti* par Jean-Paul Sermain dans *Le Singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantès et le roman post-critique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, pp. 80-103.

1714, Pellegrin donne à l'Académie royale de Musique une nouvelle tragédie lyrique intitulée *Télémaque*. La tragédie se fonde sur les amours de Télémaque et Eucharis, la jalousie de Calypso et le courroux de Neptune. Lesage en propose une parodie sur une scène de la Foire Saint-Germain en février 1715, avec Arlequin dans le rôle d'Eucharis et Pierrot dans celui de Minerve. Si cette parodie vise surtout l'opéra, elle contribue cependant à inscrire l'ouvrage de Fénelon dans un contexte polémique.

La même année, en 1715, paraît l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* qui connaît un immense succès. Le roman relate les « aventures » de Gil Blas sur les routes d'Espagne en quête de gloire et de fortune. Au livre IV, on trouve un ermitage qui ressemble fort à la grotte de la déesse. Il y a donc une « actualité » polémique des *Aventures de Télémaque* dans les années 1714-1715 : engagées dans la querelle des Anciens et des Modernes, soumises à la parodie et transformées pour ouvrir la voie au roman. Nous prendrons comme exemple, et comme emblème, de cet usage polémique et critique des *Aventures de Télémaque*, la reprise de la grotte de Calypso. Outre l'intérêt de l'exercice de style parodique des deux romanciers, la reprise et la transformation de ce « lieu commun » enchanteur permet de réfléchir sur ce qu'est un roman au début du dix-huitième siècle. Pour Marivaux comme pour Lesage, Fénelon autorise (« auctrise ») le passage de l'épopée au roman assumé comme tel. Les deux romanciers, chacun à leur manière, proposent en effet de se défaire du modèle épique sans forcément renoncer à une « narration fabuleuse », laquelle quitterait la « forme de poème héroïque »³ et les « lieux communs », pour s'ouvrir aux lieux du commun des hommes. Ou comment les « choses comiques »⁴ mettent en question les modèles, leur imitation et leur supposée grandeur en proposant un nouveau genre (romanesque) de « simplicité » et de « naïveté ».

³ On aura reconnu la célèbre définition que Fénelon donne, *a posteriori*, de son ouvrage dans une *Lettre au Père Le Tellier* de 1710.

⁴ Le premier Livre du *Télémaque travesti* s'ouvre sur cette phrase : « Il arrive des choses si comiques dans le monde [...] » (Marivaux, *Le Télémaque travesti* dans *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 721).

La grotte de Calypso (Fénelon, 1699)⁵. Enjeux esthétiques et idéologiques

Fénelon traduit le chant V de l'*Odyssée* pour le duc de Bourgogne en 1693-1694. Françoise Berlan a étudié très précisément cette traduction et son évolution jusqu'aux *Aventures de Télémaque*, notamment à partir de la description de la grotte de Calypso. Elle montre que la traduction effectuée pour le duc de Bourgogne est une « amplification à la fois luxuriante et ordonnée de la simplicité homérique »⁶ et fait figure de première ébauche de la description de la grotte figurant dans le roman. La description présente dans le roman de 1699 fait preuve de plus de liberté vis-à-vis de la séquence homérique notamment dans la deuxième partie, véritable « marine » qui mêle nature méditerranéenne et végétation océanique. En 1699, Fénelon ajoute en outre à sa description le *topos* de la fraîcheur absent du texte d'Homère et de la première traduction amplifiant ainsi le *locus amoenus* de son modèle, en le croisant sans doute avec le genre pastoral hérité de Virgile. Je ne m'attarderai pas sur le travail de Fénelon à partir du texte d'Homère, travail déjà bien étudié par Françoise Berlan, Françoise Rubellin ou encore Jean-Charles Monferran⁷, mais poserai dans cette première partie les principes et enjeux essentiels de cette description au fondement des parodies ultérieures.

Locus amoenus, lieu commun pour un « lieu hors du commun » selon l'expression de F. Rubellin⁸, la grotte de Calypso est indéniablement un lieu enchanteur fondé sur l'éloge d'une « simplicité rustique » faisant fi des marbres et statues de Versailles. L'expression rappelle un passage souvent cité de la *Lettre à l'Académie* : « Homère n'a-t-il pas dépeint avec grâce l'île de Calypso et les jardins d'Alcinoüs sans y mettre ni marbre ni dorure ? ». Tous les éléments du

⁵ La description de la grotte de Calypso se trouve au Livre I des *Aventures de Télémaque*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 67-68.

⁶ Fr. Berlan, « Fénelon traducteur et styliste : réécritures du chant V de l'*Odyssée* », *Littératures classiques*, n°13, 1990, p. 20.

⁷ Fr. Rubellin, « Homère revu et corrigé : la grotte de Calypso ou les ambiguïtés du naturel », *L'École des Lettres*, 1994, n°4, pp. 25-37. J.-Ch. Monferran, « L'*ecphrasis* du livre I du *Télémaque* de Fénelon. Le détournement romanesque de la grotte de Calypso », *XVIIe siècle*, n°191, 1996, pp. 389-399.

⁸ Fr. Rubellin, « Homère revu et corrigé : la grotte de Calypso ou les ambiguïtés du naturel », art. cit., p. 29.

locus amoenus sont présents : fontaines, brise des zéphyr, végétation luxuriante – vigne, tilleuls méditerranéens, peupliers océaniques, figuier olivier, grenadier –, fleurs, chant des oiseaux, jardin. Les sens sont sollicités par des synesthésies suggestives : la « douceur » est celle des zéphyr, du murmure des fontaines ou encore des parfums. Le murmure des fontaines s'accorde au chant des oiseaux, au bruit d'un ruisseau ou au gémissement de la mer venant se briser sur les rochers. Les couleurs rappellent celles des tableaux de Poussin : « amarantes et violettes », « tapis verts », « pommes d'or », « pampre vert » et pourpre de la robe de Calypso comme des raisins. L'amarante remplace avantageusement le « persil » d'Homère : selon une fausse étymologie, elle était présentée dans les dictionnaires (notamment Furetière) comme la « fleur d'amour ». Elle évoque aussi une célèbre fable de La Fontaine, « Tircis et Amarante », au cadre pastoral, et sa véritable étymologie – « qui ne flétrit pas » – en fait un symbole d'éternité⁹. De la même façon, par une concentration des effets suggestive, la périphrase « les pommes d'or » désignent les oranges mais évoquent aussi le jardin des Hespérides et le fruit défendu. Enfin, les parfums sont ceux des violettes et des fleurs d'orangers. La sensualité féconde du lieu est indéniable. La grotte de Calypso est un lieu de charme et de plaisir et pas seulement pour les yeux.

Le charme opère également grâce à l'organisation topographique de la description : ces « beautés naturelles » à la « simplicité rustique » ne sont pas dépourvues d'ordre. La description progresse de l'intérieur de la grotte vers l'extérieur : le tapis de gazon environnant la grotte puis, dans le second paragraphe, la « marine », « de là on découvrait la mer » et les « montagnes voisines ». L'ordre est sensible par la présence d'indicateurs topographiques (« de là », « d'un autre côté ») dont le premier « là » prend la valeur poétique qu'il pourra avoir dans le poème de Baudelaire, « L'Invitation au voyage » : « Là tout n'est qu'ordre et beauté/Luxe, calme et volupté ». « Là on trouvait un bois de ces arbres touffus », « Là on n'entendait jamais que le chant des oiseaux ». De la même façon, la répétition du terme « lieux » (« en ce lieu » et « en divers lieux »)

⁹ J.-Ch. Monferran, « L'*ecphrasis* du livre I du *Télémaque* de Fénelon », art. cit., pp. 397-398.

comme l'usage de l'adjectif démonstratif : « *ce* lieu », « *ce* bois », « *ces* bords enchantés » conjuguent fonctions déictique et épideictique. Si la grotte est « taillée dans le roc », elle n'a rien d'un lieu sauvage et on peut être frappé de la symétrie qui règne dans le paysage, que ce soit explicitement : « elle était tapissée d'une jeune vigne qui étendait ses branches souples *également* de tous côtés » ou implicitement par la fréquence des expressions binaires : « pleine de rocailles et de coquilles » (binarité renforcée par les allitérations), « amarantes et violettes », « le chant des oiseaux ou le bruit d'un ruisseau » (avec rime interne), hauts peupliers », « des collines et des montagnes », etc.

L'ordre de la description n'est pas étranger à l'ambivalence du lieu qui se veut « naturel » et « simple » mais multiplie les modèles de référence « artificiels ». Certes, on ne trouve ni or ni argent dans cette grotte mais on y trouve néanmoins : des prés *semés*, des bassins de *crystal*, des tapis verts *émaillés*, une mer de *glace*, du pampre en *festons*. La référence à un « grand jardin » comporte la même ambiguïté : s'agit-il d'une métaphore pour rendre compte de l'effet produit par le tableau qui vient d'être décrit ? Dans ce cas-là, l'univers de référence resterait celui de la nature « versaillaise ». S'agit-il, comme le suggèrent certains critiques¹⁰, d'une référence au jardin d'Eden ou à la Genèse ? La référence serait pour le moins ironique puisque la déesse de ce jardin représente la volupté et le danger qui détourne de la véritable divinité. Si ordre et abondance éternelle il y a dans ce « grand jardin », ils sont moins les signaux de la présence de Dieu que le signe inquiétant d'une fausse « simplicité », d'un « enchantement » qui pourrait bien être un sortilège.

Jean-Charles Monferran invite à considérer avec attention le premier paragraphe de la séquence car il donne le « cadre herméneutique » de cette description éminemment subjective¹¹. Calypso sert de guide, elle ouvre la marche mais c'est sans doute à travers le regard ébloui de Télémaque que la grotte est

¹⁰ Fr. Rubellin en fait un « équivalent de l'Eden ou de la Genèse » (dans « Homère revu et corrigé : la grotte de Calypso ou les ambiguïtés du naturel », art. cit., p. 33). Fr. Berlan écrit que la « nature luxuriante, riche de tous les dons (...) constitue une preuve immédiate de la présence divine » (dans « Fénelon traducteur et styliste : réécritures du chant V de l'*Odyssée* », art. cit., p. 47).

¹¹ J.-Ch. Monferran, « *L'ecphrasis* du livre I du *Télémaque* de Fénelon », art. cit., p. 390.

décrite : c'est Télémaque qui « admire » la déesse, Mentor, quant à lui, baisse les yeux. C'est Télémaque qui est « surpris de voir (...) tout ce qui peut charmer les yeux »¹² et c'est à Télémaque que la déesse donne à voir « toutes ces beautés naturelles ». L'usage du pronom « on » serait donc un artifice séducteur qui tenterait d'enchanter le lecteur. La description multiplie par ailleurs les analogies entre la déesse et le lieu qu'elle occupe. Christophe Martin peut ainsi écrire dans son analyse de la grotte comme espace féminin :

avec leurs arcades de rochers, leurs parois tapissées de vignes rampantes, leur sol jonché de « molle verdure », le « doux murmure » de leurs fontaines et leurs cavités secrètes, les différentes grottes où Calypso conduit Télémaque prennent une dimension quasi organique et par un jeu d'échange entre l'intérieur et l'extérieur, semblent faire corps avec la déesse¹³.

Cette grotte est donc un piège pour le jeune Télémaque, le piège des passions et de la volupté.

Des avertissements jalonnent en effet le texte : nous entrons bel et bien dans un lieu « enchanté » sous ses abords enchanteurs. L'organisation de la description repose en fait moins sur une logique progressive, de l'intérieur vers l'extérieur, qui ouvrirait le champ de vision que sur une structure circulaire. Calypso est « environnée » par ses nymphes ; la grotte est « environnée » par le gazon, lui même « couronné » par les bois qui « ferment » l'île. Plus inquiétant, les eaux des canaux se mettent à remonter vers leur source (comme le ruisseau d'une « Ode » de Théophile de Viau) et se trouvent littéralement prisonniers de « ces bords enchantés ». Les collines et montagnes semblent davantage fermer l'horizon que l'ouvrir, elles offrent d'ailleurs le même paysage de fleurs, fruits, et pampres de vigne. La description recèlerait donc un avertissement moral que le jeune Télémaque est encore incapable de déceler et que Mentor va se charger, quelques pages plus loin, de formuler :

¹² Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, éd. cit., p. 67.

¹³ Ch. Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2004, p. 148.

Craignez – repartit Mentor – qu'elle ne vous accable de maux ; craignez ses trompeuses douceurs plus que les écueils qui ont brisé votre navire : le naufrage et la mort sont moins affreux que les plaisirs qui attaquent la vertu¹⁴.

La grotte de Calypso pourrait bien être un *locus horridus*, et Fénelon avait d'ailleurs d'abord écrit sur un manuscrit « antre » de Calypso.

Indéniablement séductrice, cette description relève aussi du piège dans lequel tombe l'ignorant Télémaque, le piège de cette « mollesse » toute féminine constamment mise en cause dans l'ouvrage¹⁵. La description n'est pas une pause ornementale mais s'inscrit dans le programme pédagogique du roman, retrouvant finalement l'origine judiciaire de l'*argumentum a loco*. Mais elle est aussi un emblème esthétique de l'ouvrage de Fénelon : imitant Homère, reprenant un *topos*, le *locus amoenus*, Fénelon place son roman sous le signe de l'imitation des modèles antiques. Au risque de la « mollesse » morale, s'ajouterait alors le risque de ce que Philippe Sellier appelle une « mollesse » de la lecture, une lecture rendue confortable par l'usage des clichés¹⁶, ou dans le cas qui nous intéresse, des lieux communs. Notons que le risque d'une infinie reproduction du même est contenu dans le texte : l'île de Calypso semble se reproduire dans ces « îles bordées de tilleuls fleuris et de hauts peupliers qui port[ent] leurs têtes superbes dans les nues ». C'est précisément contre cette « mollesse » stérile que les romanciers parodistes vont s'élever.

Le château de Mélicerte (Marivaux, 1714-1715 ?) – Les leçons du travesti

Avec le travesti de Marivaux, le *locus amoenus* enchanteur et enchanté se métamorphose en un lieu des plus communs : un château délabré à la campagne. Ce qui ne signifie pas que le charme n'agit plus. Par le biais de la « parodie burlesque », c'est ainsi qu'il définit son ouvrage dans la préface¹⁷, Marivaux

¹⁴ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, éd. cit., p. 69.

¹⁵ La description entrerait ainsi dans le « système dualiste » de Fénelon tel que le décrit Noémi Hepp, proposant une dialectique entre l'instinct du bonheur et le sentiment du piège (dans *Homère en France au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 622).

¹⁶ Ph. Sellier, « Les aventures du cliché » [1993], *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, « Champion classiques », 2005, p. 359.

¹⁷ Marivaux, *Le Télémaque travesti*, « Avant-Propos de l'auteur », p. 717.

propose une réflexion sur les limites de l'imitation en confrontant le roman à une réalité certes bien « commune », et décrite avec les conventions du travestissement burlesque – il ne s'agit pas ici de « réalisme » au sens strict du terme – mais « originale » et humaine. Nous dirions volontiers que Marivaux donne à Fénelon une leçon de « naïveté » ou, moins brutalement dit, propose une nouvelle forme de « naïveté » propre au roman moderne.

Le Télémaque travesti a probablement été rédigé dans les années 1714-1715 en même temps que *L'Homère travesti* publié en 1716, travestissement burlesque au sens strict sur le modèle du *Virgile Travesti* de Scarron : il s'agit d'une réécriture en octosyllabes des douze chants de *L'Iliade* traduits par Houdar de La Motte. Les deux ouvrages s'inscrivent clairement dans la querelle des Anciens et des Modernes contemporaine, aussi appelée querelle d'Homère. Leur ambition commune est de désacraliser le « divin Homère », de dénoncer le « fanatisme » de ses disciples et d'apprécier Homère « à sa juste valeur », c'est-à-dire en le replaçant dans le cours de l'histoire et en tenant compte des progrès de l'esprit humain¹⁸. Il n'est d'abord question que d'Homère dans la préface du *Télémaque travesti*, Fénelon n'est évoqué que de manière implicite. L'auteur de l'Avant-Propos se présente d'emblée comme un « criminel » coupable d'un « sacrilège », lui qui a préféré le travestissement comique à l'imitation sérieuse d'un « grand homme » (Fénelon) : « ce n'est pas ainsi qu'en a agi le grand homme qui n'a pas dédaigné de tirer des portraits de la sagesse et de l'héroïsme d'après les modèles que lui fournissaient Homère ».

L'auteur entend montrer, par le biais de ce « renversement épouvantable des caractères », que les héros de Fénelon, « malgré l'imposteur et brillant aspect avec lequel [il les] représente » ne sont mus que par la vanité. L'imitation choisie par Fénelon, qui fait du modèle homérique un modèle tant esthétique qu'éthique de « grandeur », est remise en cause. La vérité de l'humanité relève plutôt du comique que du sublime « imposteur » : « tout ce qu'on rapporte de grand en parlant des hommes doit nous être bien plus suspect que ce qu'on en rapporte de

¹⁸ *Ibid.*, pp. 717-719.

grotesque et d'extravagant »¹⁹. La parodie de Lesage de l'opéra *Télémaque* présente également le héros éponyme comme un « benêt » trop prompt à mourir pour son père²⁰.

Les Aventures de Télémaque de Fénelon donnent le plan de l'ouvrage de Marivaux : « on trouvera dans cette histoire même liaison et même suite d'aventures que dans le vrai Télémaque »²¹. Les personnages en revanche sont « différents ». En effet, Marivaux croise le modèle de Fénelon avec celui de *Don Quichotte* : les héros du *Télémaque travesti* sont des bourgeois campagnards rendus fous, « enchantés »²² par la lecture des aventures de Télémaque qu'ils entendent reproduire à la lettre. Le désir d'imitation émane tout d'abord de Phocion qui, frappé par la « conformité » de la situation de son neveu Timante avec celle de Télémaque – il attend le retour de son père et sa mère doit subir les avances de prétendants –, propose à son neveu de lire cette histoire et de partir en quête de son père. L'ouvrage ne relève donc pas strictement du « travestissement burlesque » puisque ce ne sont pas les héros de Fénelon qui se trouvent placés dans une situation ou un contexte « dégradant ». Pour Gérard Genette, l'ouvrage entrerait alors dans la catégorie de la « parodie mixte » : des « doubles » de condition inférieure à celle de leur modèle y parlent leur propre langage²³. Mais Genette fait aussi du roman de Marivaux un exemple d'« anti-roman » comme *Don Quichotte* ou *Le Berger extravagant* de Sorel. En fait les distinctions ne sont pas si nettes au début du dix-huitième siècle, la parodie ne se distingue pas clairement du travestissement burlesque : elle est bien souvent à la fois une transformation du texte source et une imitation burlesque ou héroï-comique du style. La célèbre définition du burlesque par Charles Perrault : « Le burlesque, qui est une espèce de ridicule, consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne

¹⁹ Marivaux, *Le Télémaque travesti*, *Op. cit.*, Livre I, p. 721.

²⁰ Lesage, *Parodie de l'opéra de Télémaque*, sc. 6 et sc. 7, Lesage, D'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Tome I, 1721.

²¹ Marivaux, *Le Télémaque travesti*, *Op. cit.*, Livre I, p. 722.

²² Le mot se trouve dans le texte de Marivaux, *Ibid.*, p. 723.

²³ G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

d'une chose avec son idée véritable »²⁴ fonde, me semble-t-il, le principe de la parodie telle qu'elle est pratiquée au dix-huitième siècle : un principe de disconvenance, de discordance avec le modèle de référence qui va susciter la surprise et, le plus souvent, la critique. Ainsi pour Marmontel, la parodie est « l'imitation ridicule d'un ouvrage sérieux » dont l'objectif est de « faire sentir entre les plus grandes choses et les plus petites un rapport qui par sa justesse et sa nouveauté nous cause une vive surprise »²⁵. C'est pourquoi Marivaux peut bien qualifier son ouvrage de « parodie burlesque » : non seulement des personnages de condition inférieure revivent les aventures de leurs éminents modèles, mais il s'appliquent aussi à imiter (mal) leur manière de parler.

Ceci étant posé, voyons ce que devient la grotte de Calypso. En fait de naufrage, les deux personnages se font dévaliser par des voleurs et trouvent refuge dans le château de Mélicerte, « grosse femme âgée de quarante ans » qui pleure le départ de Brideron, père de Timante désormais nommé Brideron le fils. La séquence²⁶ s'organise en trois temps comme chez Fénelon : Mélicerte guide les voyageurs jusqu'à son château, la description du château puis la description du paysage vu par les personnages depuis les fenêtres du château. Il y a une très légère distorsion chronologique par rapport au modèle cependant puisque la description du paysage qui pourrait correspondre au panorama décrit dans le troisième paragraphe de la séquence de Fénelon vient après l'invitation de Mélicerte au repos. La technique de Marivaux relève de l'amplification²⁷, comme en témoignent un développement inédit sur les chats et les souris qui peuplent le château ou la description des différents étages. L'imitation repose sur un double

²⁴ Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et de Modernes* [1692], Genève, Slatkine Reprints, 1979, t. 3, p. 296.

²⁵ Marmontel, *Éléments de Littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 845.

²⁶ La description du Château de Mélicerte se trouve au Livre I du *Télémaque travesti*, *Op. cit.*, pp. 733-735.

²⁷ Pour une analyse de cette « amplification burlesque, voir E. Aschieri, « Le travestissement marivaudien du *Télémaque* de Fénelon. Quelques notes sur le lexique parodique », *Bouquets pour Hélène*, I, 2007, <http://publiforum.farum.it>. Voir également Fr. Berlan, « Lexique et parodie. Le *Télémaque* de Fénelon et *Le Télémaque travesti* de Marivaux », *Burlesque et formes parodiques*, Actes du colloque de l'Université du Maine, Le Mans, du 4 au 7 décembre 1986 réunis par Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard, Paris-Seattle-Tübingen, « Papers on french seventeenth century littérature », n°33, 1987, pp. 425-433.

procédé : la reprise littérale du modèle fénelonien et la transformation parodique, dégradante, de certaines séquences. Les reprises littérales sont nombreuses : « Brideron suivit Mélicerte » reprend « Télémaque suivait la déesse » ; « Il admirait l'air libre et aisé » repris ensuite par « il admirait enfin sa beauté » rappelle « il admirait l'éclat de sa beauté ». Le choix du pronom « on » pour « embrayer » la description est conservé : « On entra bientôt dans le château » rappelle « on arriva à la porte de la grotte ». L'expression « ces lieux » dont nous avons souligné la valeur déictique et épideictique est reprise (deux fois), de même que la négation de « l'or, l'argent, et le marbre » ou encore l'expression « beauté naturelle ». La topographie est également respectée notamment dans la dernière partie où l'on suit les regards de Phocion et Brideron : « *d'un autre côté*, on voyait les écuries » rappelle « *d'un autre côté*, on voyait une rivière ». Le style même de Fénelon est imité notamment l'épanorthose : « un escalier non superbe et hardi mais simple et étroit », les associations binaires : « libre et aisé », « antique et curieux » par exemple, ou encore l'emploi systématique des démonstratifs.

Ces reprises littérales s'inscrivent dans un contexte de transformation parodique, elles sont ainsi à la fois le signe de l'imitation et de la mise à distance de cette imitation puisqu'elle « détonnent », ou « disconviennent » pour garder le mot de Perrault, dans leur nouveau contexte. Il faut souligner la grande rigueur de l'imitation de Marivaux qui suit de très près le texte de Fénelon. Si on reprend chacune des séquences, on retrouve tous les éléments de la description initiale transformés. Mélicerte est entourée d'une « escorte » de quatre jeunes filles, elle ne l'emporte plus sur elles par la hauteur mais par la grosseur, la comparaison est d'ailleurs explicite dans le texte (« autant... que Calypso l'emportait »). Le feu et la douceur des yeux de la déesse deviennent l'objet d'un combat contre les ardeurs du soleil qui brûlent la peau de Mélicerte. La « simplicité » est celle de l'escalier puis des chambres dans lesquelles on retrouve le « fraîcheur » topique. La vigne qui tapisse la grotte devient véritable tapisserie et Marivaux conserve le goût de la symétrie de son modèle puisque cette tapisserie « laissait à la muraille la moitié de l'avantage de parer la chambre ». Comme les « rayons du soleil ne pouvaient percer » la grotte de Calypso, les yeux « n'étaient point éblouis par ce

grand jour qui perce à travers ces larges croisées ». Le jeu de transposition cesse néanmoins dans le dernier mouvement. Un paysage rural, un tableau de genre de scènes paysannes, se substitue au paysage marin décrit par Fénelon, on peut cependant trouver une possible trace des jeux des canaux dans le badinage des bergers.

L'exercice de style est donc particulièrement réussi, il allie habilement dégradation burlesque et ennoblissement héroïcomique. En effet, par le prisme du modèle de Fénelon, le château de Mélicerte acquiert une noblesse et ne se trouve jamais dégradé. Il est certes sombre, délabré, mal commode et piteusement orné mais deux expressions attirent l'attention : il règne dans le château un « beau désordre » et on y observe le « spectacle agréable » du combat du jour et de la nuit proposant un « clair-obscur » d'un nouveau genre²⁸. Ce « beau désordre » de chaises de paille « artistement travaillées » et de « chaises de tapisseries » au « dessin antique et curieux » pourrait bien être une allégorie comique de la querelle des Anciens et des Modernes, ou pour le moins, une image, un emblème, de l'exercice de style de Marivaux : le « dessin antique et curieux » du modèle de Fénelon qui, comme les chaises en question, prétend à « une éternelle durée », reparaît sous la transformation « artistement travaillée » du parodiste. Le travesti permet ainsi de mettre en question les catégories du grand et du petit, tant pour le style que pour l'objet même du roman. Il y a certes chez Marivaux un plaisir iconoclaste de la dégradation burlesque et il prend un malin plaisir à placer ses héros dans des situations dégradantes, dans notre extrait le portrait de Mélicerte pourrait en témoigner²⁹. Cependant, cette séquence du château de Mélicerte et en particulier le tableau de genre qui compose le troisième mouvement révèlent une ambition qui va au-delà de la désacralisation. Marivaux propose une nouvelle voie au roman qui se détache de l'épopée et de l'imitation de la « belle nature » dont le

²⁸ Voir l'expression « ils y luttaient tous deux, le jour s'y trouvait obscurci, l'obscurité s'y trouvait éclairée », p. 733.

²⁹ Dans cette perspective, voir néanmoins l'analyse de J. Guilhembet, « La réécriture parodique par Marivaux du *Télémaque* de Fénelon », dans *L'Information littéraire*, janv.-fév. 1995, pp. 26-33. Et Fr. Rubellin, « Les modes de vie dans les romans de jeunesse de Marivaux », dans *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, CNRS éditions, 1991, pp. 45-52.

locus amoenus est comme le condensé rhétorique et pictural. Il s'agit ici de décrire un lieu des plus communs, en s'attachant aux « choses comiques » et au « petit » : une fermière entourée d'enfants, le badinage de deux bergers, le repos des batteurs. À la fécondité exubérante et dangereuse de la grotte de Calypso, Marivaux substitue « l'appétit » des enfants, la collation des batteurs et la fécondité des terres, laquelle ne vient pas du miracle divin mais du labeur des hommes, sans pour autant prendre le tour « utopique » de La Bétique. Face à ce spectacle, l'appétit des imitateurs s'ouvre aussi : « et Brideron comme eux voulut tenir une écuelle pleine de lait » (p. 734) Mais il s'agit d'une tout autre imitation qui se détache de « l'amour de la forme »³⁰ et des modèles pour se tourner vers le monde du commun des hommes.

Il ne me semble pas cependant que cette description soit la preuve d'une ouverture du roman de Marivaux au « réalisme » ou à une perspective « sociologique » qui consisterait à peindre les mœurs de la campagne au début du dix-huitième siècle³¹. Les vignettes rurales qui achèvent le texte sont aussi des exercices de style qui transforment la pauvreté, voire la grossièreté, en spectacle acceptable pour des lecteurs mondains. Dans la *Lettre à l'Académie*, Fénelon décrivait le plaisir qu'il prend chez Homère « à voir des peintures si naïves du détail de la vie humaine » comme Nausicaa faisant la lessive ou jouant au ballon. Marivaux lui répond alors que cette « naïveté » s'atteint non pas dans l'imitation déférente d'un modèle antique mais bien par une poétique des « détails », une attention au monde qui nous entoure et une part de jeu dans l'écriture : nul doute que Marivaux prend autant de distance avec la grotte de Calypso qu'avec le badinage et l'écuelle des paysans de campagne. La voie du roman moderne est cependant plutôt la seconde qui, prenant pour objet le monde du commun et de l'humain, oblige à l'invention et à l'originalité³².

³⁰ Un « sévère amour de la forme » guide les discours de Phocion, *Le Télémaque travesti*, *Op. cit.*, Livre I, p. 725.

³¹ Pour Michel Gilot, Marivaux écrit « le *Télémaque* du monde vrai, de la France concrète des années 1700 » (dans « Le malicieux génie de Brideron », *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 197-211).

³² Voir sur ce point Jean-Paul Semain à propos de Pharsamon qui donne la parole au jeune paysan Cliton et propose un éloge de la « petitesse des sujets » : « une pomme n'est rien ; des moineaux

L'ermitage de Raphaël (Lesage, 1715) – Artifice et narration fabulatrice

L'*Histoire de Gil Blas de Santillane* n'est pas une parodie des *Aventures de Télémaque* comme l'est le roman de Marivaux. Elle relève plutôt du genre picaresque : un jeune homme en quête de gloire et de fortune multiplie les rencontres sur les routes d'Espagne. Le roman de Lesage peut cependant rappeler par certains aspects l'autre modèle de Marivaux, *Don Quichotte*. Le jeune Gil Blas se prend bien souvent pour un héros de roman perdu au cœur d'aventures les plus triviales. La parodie permet ainsi à l'écrivain de se moquer des rêves de grandeur de son personnage tout en sollicitant des modèles romanesques dont son propre roman entend se distancier³³. Au chapitre 9 du livre IV, Gil Blas rencontre un jeune cavalier poursuivi par la justice. Il lui propose son aide. C'est pour se mettre à l'abri d'un orage, nouvel avatar du naufrage homérique, que les deux protagonistes trouvent refuge dans un ermitage. La transformation parodique affecte les personnages de Fénelon : le rôle de Mentor est endossé par Gil Blas, le personnage naïf, et Calypso devient un ermite. La séquence parodique est beaucoup plus brève que dans le roman de Marivaux³⁴. La concentration des réminiscences lexicales et stylistiques réduit la reprise de la description de la grotte à un demi-paragraphe. Cependant, le dialogue avec Fénelon ne se limite pas à cette seule reprise du *locus amoenus* puisque Lesage retrouve la valeur d'avertissement moral accordée à la grotte par Fénelon, qui était quelque peu perdue par Marivaux, tout en proposant une nouvelle manière de « narration fabuleuse ».

Une « allée d'arbres assez touffus », qui peut rappeler le « bois d'arbres touffus » qui encercle la grotte de Calypso, mène à l'ermitage qui n'est plus « sur

ne sont que des moineaux ; mais chaque chose dans la petitesse de son sujet est susceptible de beautés, d'agréments : il n'y a plus que l'espèce de différence » (*Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques, Œuvres de jeunesse*, p. 602). Jean-Paul Sermain précise cependant que « cette naïveté n'est pas l'authenticité (...). Elle repose sur le travail d'un écrivain capable à travers son style de faire transparaître une vision du monde ou résonner la voix d'un individu » (*Le Singe de Don Quichotte, Op. cit.*, p. 205).

³³ Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre ouvrage, Ch. Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Champion, 2006, pp. 447-450.

³⁴ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, Livre IV, Chapitre 9, p. 233.

le penchant d'une colline » mais « au pied d'une montagne ». La reconnaissance du modèle est assurée par des reprises suffisamment explicites : « percée dans la montagne » rappelle « taillée dans le roc » ; les « rocailles et coquilles » sont des références explicites de même que le « gazon », les « milles sortes de fleurs », le parfum, le « bruit de la source d'eau ». Il n'y manque que le chant des oiseaux. En revanche, le lieu n'est ni « naturel » ni doté d'une « simplicité rustique ». Au contraire, il est présenté d'emblée comme le fruit du travail de l'homme : la grotte est dotée d'un « avant corps de logis » ajouté par « la main de l'homme ». C'est d'ailleurs cet avant-corps qui est décrit et non l'intérieur de la grotte : les personnages ne suivent l'ermite dans la grotte qu'après la description. Par conséquent, malgré les fleurs et la source d'eau, le lieu pourrait bien ne rien devoir à la nature : les expressions « *percée* dans la montagne » et « *bâti* de rocailles » suggèrent l'intervention de l'homme, et l'expression « la maison du solitaire » ferait presque oublier qu'il s'agit d'une grotte. La grotte de Calypso semble sous la plume de Lesage être devenue un « lieu commun » auquel il suffit de faire allusion pour en solliciter la mémoire. L'écrivain instaure ainsi une connivence culturelle avec son lectorat mais en transformant les « beautés naturelles » de la grotte de Fénelon en artifices, il suggère aussi combien le recours à ce type de lieu commun, hérité de l'épopée, relève lui-même de l'artifice.

L'artifice est en effet au cœur de la séquence et les réminiscences ponctuelles au texte de Fénelon qui vont émailler la suite du passage servent alors de révélateurs pour le lecteur qui, contrairement au personnage, ne doit pas se faire prendre au piège. Le lieu n'est plus la demeure d'une femme amoureuse, déesse ou paysanne, mais d'un ermite « accablé de vieillesse ». Comme Calypso voulait recevoir Télémaque « comme son fils », l'ermite utilise les expressions « mes enfants » et « mon fils », certes permises par son statut d'ermite, pour s'adresser à ses visiteurs. Il offre ensuite, comme Calypso, un repas « d'anachorète » à ses hôtes, parodie du « repas simple mais exquis » offert par la déesse. Le repas n'a rien d'exquis chez Lesage (oignons, pain, fromage, noisettes et eau) et exhibe une simplicité burlesque et picaresque, mais il suscite un

discours de la part de l'ermite qui aurait pu être prononcé par Mentor : « votre sensualité a corrompu votre goût naturel ». Enfin, on peut remarquer que comme Calypso reconnaît les traits d'Ulysse en ceux de Télémaque, l'ermite « regarde avec attention » Gil Blas. Ces réminiscences font figure d'avertissement pour le lecteur : comme la grotte qui l'abrite, l'ermite semble bien artificiel : « il paraît » accablé de vieillesse, sa barbe est trop blanche, son rosaire trop gros et son discours sur la frugalité des premiers pères sonne faux. L'exercice de style devient ici le signe de la fausseté, du « cliché » et d'une imitation mal menée (celle de l'ermite). On apprendra en effet après le récit du cavalier, que cet ermite est Raphaël, picaro de grand chemin qui avait déjà trompé Gil Blas. La révélation est des plus comiques : « changeons de style (...). Je vais me montrer sous une nouvelle forme ; car tel que vous me voyez, je ne suis rien moins qu'un ermite et qu'un vieillard »³⁵. Nous sommes donc bien, dans la séquence qui nous intéresse, dans un exercice de style comique : un picaro imite un ermite qui imite Calypso. Le lieu commun est devenu cliché, signe d'artifice et de stérile répétition.

Cependant, une dernière réminiscence du texte de Fénelon suggère que ce n'est peut être pas si simple. Comme Calypso remarque la douleur de Télémaque qui ne peut manger³⁶, l'ermite s'aperçoit de la « profonde rêverie » du cavalier. Télémaque devait alors faire le « récit de [ses] malheurs » et le cavalier doit « ouvrir son cœur » à l'ermite et lui raconter son histoire qui commence par : « je vais vous apprendre mes malheurs ». De Fénelon à Lesage, la grotte reste un lieu où on raconte des histoires. Chez Fénelon, Calypso réclame le récit des aventures du fils d'Ulysse pour mieux le séduire (« connaître les moyens de toucher son cœur ») et Mentor blâmera son jeune disciple de prendre plaisir à raconter son histoire, signe de vanité, et, par son récit, de « charmer la déesse »³⁷. Le récit parce qu'il est séducteur est potentiellement dangereux. Chez Lesage, on écoute le récit par « curiosité » ou par « charité » et il suscite un commentaire ironique et comique de la part du faux ermite : le cavalier doit oublier la jeune

³⁵ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, *Op. cit.*, IV, 11, p. 245

³⁶ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, *Op. cit.*, p. 70

³⁷ *Ibid.*, Livre IV, p. 123.

dame responsable de ses malheurs, vivre « bien d'autres aventures » qui lui permettront de trouver une autre femme et donc de faire un nouveau récit !

Il est assez remarquable que le *topos* du *locus amoenus* soit de nouveau sollicité à la fin de ce livre IV : les personnages découvrent sur leur route « un endroit fort agréable, sur un gazon entouré de plusieurs gros chênes, dont les branches entremêlées formaient une voûte que la chaleur du jour ne pouvait percer »³⁸. Ce lieu sert alors de cadre au récit des aventures de Raphaël, « dignes d'être écoutées », et que le picaro « prétend bien écrire un jour ». À la « narration fabuleuse » de son modèle, Lesage oppose alors une « narration fabulatrice » : un roman qui se nourrit d'histoires et qui s'assume comme tel. La parodie de Fénelon et, au-delà, du genre épique est sans doute moins polémique que celle de Marivaux. Lesage n'en propose pas moins sa manière d'aborder le roman au début du dix-huitième siècle : les « lieux communs » hérités des grands modèles sont à la fois représentés comme des clichés dont il faut souligner l'artifice mais ils contiennent également un tel pouvoir évocateur (il ne faut que cinq lignes pour faire renaître la grotte de Calypso) qu'on ne peut les évincer si facilement. Le roman « moderne » selon Lesage se construit avec et contre son héritage « ancien ».

Finalement, la grotte de Calypso garde bien au début du dix-huitième siècle sa fondamentale ambiguïté. Elle est, chez Fénelon, lieu enchanteur et enchanté mais lieu de perdition ; symbole de l'imitation de l'épopée mais possiblement condamnée à une infinie reproduction stérile. Contre cette stérilité potentielle du modèle épique, Marivaux et Lesage proposent, chacun à leur manière, de détacher le roman de son éminent ancêtre pour en faire un genre autonome et original. L'*ekphrasis* devient l'instrument de cette quête d'autonomie : image dans le texte suscitant l'admiration du lecteur, elle peut certes aisément devenir lieu commun, *topos*, mais elle conserve néanmoins sa capacité d'enchantement car elle reste précisément une image et donc un support

³⁸ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, *Op. cit.*, IV, XI, p. 246.

emblématique du travail de l'écrivain. Marivaux et Lesage mettent en avant « les choses comiques » et un point de vue comique sur le monde qui replace les héros à leur juste valeur d'hommes. Le recours à la parodie montre néanmoins l'ambivalence de l'entreprise : le château de Méricerte et sa « naïve » campagne ensoleillée comme l'ermitage de Raphaël n'acquièrent tout leur sens que par rapport à la séquence dont ils se moquent. La grotte de Calypso reste bien un lieu enchanteur qui force les romanciers à revenir sur ses « bords enchantés », c'est bien là le pouvoir de l'image, mais ne parvient pas pourtant à les retenir. Les romans de Marivaux et de Lesage tirent leur révérence à leur illustre modèle, au double sens du terme : un hommage et un adieu.