



N°1 En marge

-Olivier Leplatre

De l'éducation des marges. Étude d'un dessin marginal du duc de Bourgogne dans un manuscrit de Fénelon



Dessin du duc de Bourgogne dans le manuscrit des *dialogues des morts* de Fénelon, Paris, Archives de Saint-Sulpice, ms. 2025

Pendant que Télémaque étoit avec Mentor, ces défauts ne paraissoient point, et ils se diminuoient tous les jours. Semblable à un coursier fougueux qui bondit dans les vastes prairies, que ni les rochers escarpés, ni les précipices, ni les torrents n'arrêtent, qui ne connoît que la voix et la main d'un seul homme capable de le dompter, Télémaque, plein d'une noble ardeur, ne pouvoit être retenu que par le seul Mentor. Fénelon¹

Fin 1800, Jean-Jacques Émery, neuvième Supérieur du Séminaire et de la Compagnie de Saint-Sulpice, s'entend avec M. de Bausset, évêque d'Alais, pour

¹ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Treizième Livre, édition de J.-L. Goré, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1987, p. 409.

acquérir contre 2400 francs un ensemble de manuscrits de Fénelon que mettait en vente son héritier, le Marquis de Fénelon, mais que l'État ne souhaitait pas acheter. Les documents devaient servir à une édition des *Œuvres* de Fénelon, après celle récente, en 9 volumes, réalisée par l'abbé Gallard et le Père de Querbeuf et parue en 1787 chez le libraire François-Ambroise Didot à Paris. Après un examen attentif des manuscrits, il était même venu à l'idée de M. Éméry et de M. de Bausset de composer une nouvelle *Vie de Fénelon*².

Parmi les manuscrits aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de Saint-Sulpice, figure un cahier (pièce 2025) où Fénelon a recopié de sa main un choix de ses *Dialogues des morts*. Certainement composés entre 1692 et 1695, ces dialogues ont été imaginés pour le préceptorat du duc de Bourgogne commencé en août 1689. Leur publication fut tardive. L'édition du premier ensemble important ne date que de 1712, l'année de la mort du duc de Bourgogne, et trois ans avant celle de Fénelon, au moment où le vieux précepteur a la certitude définitive qu'aucun de ses projets politiques ne verra le jour pour corriger la raideur absolutiste.

Les *Dialogues des morts*, grande suite baroque, peuvent se lire comme une œuvre de la désillusion. Quand ils furent écrits, Fénelon voulait, pour l'en préserver, mettre sous les yeux de son jeune élève la chimère du pouvoir et de la grandeur, et tout simplement la misère des hommes dont aucun roi ne saurait s'excepter :

Vous vouliez de l'autorité et de la gloire, déclare ainsi Rémus à son frère Romulus. L'autorité n'a fait que passer dans vos mains ; elle vous a échappé comme un songe³.

À partir de ce constat sur la vanité du politique, retrouvant les accents de l'*Écclésiaste*, Fénelon entendait par contraste encourager le futur roi, alors âgé d'une dizaine d'années⁴, à l'humilité, à la sagesse et à la clairvoyance, selon lui les plus hautes vertus royales. Aussi peut-on retenir, parmi les insistants appels de Mentor à son jeune

² J.-E.-A. Gosselin, *Vie de M. Éméry*, Paris, A. Jouby, 1862, tome 2, pp. 125-127.

³ Fénelon, « Romulus et Rémus », *Dialogues des morts*, VIII, dans *Œuvres*, édition de J. Le Brun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, tome I, p. 306.

⁴ Le duc naît en 1682, l'année où Louis XIV emménage définitivement à Versailles. Il a donc 7 ans quand Paul de Beauvillier est nommé son gouverneur et constitue une équipe pédagogique autour de Fénelon, Fleury, l'abbé de Langeron et l'abbé de Beaumont.

disciple Télémaque, avatar fictif du véritable enfant de roi, cette déclaration où résonne tout un projet d'être en même temps qu'une vision politique :

[...] soutiens-toi dans le sentier rude et âpre de la vertu par la vue de l'avenir. Prépare-toi, par des moeurs pures et par l'amour de la justice, une place dans cet heureux séjour de la paix⁵.

Parus si tardivement comme un « hélas ! » de tragédie, les *Dialogues des morts*, qui font converser des ombres célèbres pour éclairer un prince, ferment un monde disparu et le drapent de son linceul. En tirant du grec Lucien un modèle, et avant Fontenelle⁶, l'ouvrage participe d'un double projet de mémoire et de savoir, sous la forme littéraire de saynètes variées et animées de dialogues « insinuants », pour reprendre le propre adjectif de Fénelon : faire apprendre au duc de Bourgogne des éléments de mythologie et d'Histoire, ancienne ou moderne ; lui inculquer des principes moraux et politiques dans la tradition, revisitée ici sous une autre formule générique, des Miroirs des princes, ces ouvrages qui depuis le IXe siècle ont cherché à codifier le métier de roi en lui rappelant, par des conseils et des exemples, ses devoirs éthiques tout autant que religieux.

Au feuillet 94 du manuscrit de Saint-Sulpice, alors que s'achève pour la lecture la transcription par Fénelon du dialogue entre Pompée et César (le trente-sixième du cahier), et avant celui entre Cicéron et Auguste, un petit dessin d'une dizaine de centimètres vient s'intercaler sur la page. Il s'affiche entre le texte finissant et la grande marge inférieure du papier, et il mord apparemment sur les deux, aux marges de l'un et de l'autre. On le croit à la lisière du texte d'encre, puisqu'il relie sa propre marge interne (son « infra-marge » où les lignes du paragraphe se terminent et viennent mourir) et sa marge externe (son « extra-marge » où le blanc a remplacé la parole encrée). Mais il se tient aussi à la marge de la marge blanche qui comble (ou vide) l'espace avant le nouveau dialogue : il en attache la marge interne (cette zone où la blancheur vient au contact de l'encre) avec sa « marge » externe qui n'est autre que l'aire d'écriture elle-

⁵ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Quatorzième Livre, éd. cit., p. 466.

⁶ Sur le genre du dialogue des morts, on ne trouvera qu'une seule monographie, celle de Johan S. Egilsrud : *Le « Dialogue des morts » dans les littératures française, allemande et anglaise (1644-1789)*, Paris, L'Entente linotypiste, 1934. Voir aussi l'article en ligne de M. Henrichot, « Le dialogue est-il un genre ? L'exemple du dialogue des morts ».

même (c'est-à-dire finalement le centre de la page, même si le texte n'en comble qu'un tiers à peu près).

Le dessin a trouvé son lieu dans cet espace transitionnel, vibrant et incertain, où se rencontrent le texte et son blanc et qui n'appartient privément ni à l'un ni à l'autre mais à leur entrelacs. Peut-être cette limite intensément lumineuse, intensément active, au bord de la virtualité et riche de son accueil trouverait dans l'aura sa métaphore à rêver : l'aura qui, comme une lueur nuageuse, comme un souffle presque tangible et une brise de leur odeur sacrée auréole, selon les poètes anciens, les dieux venus sur terre⁷. Le dessin du duc de Bourgogne a donné pleine présence à cette zone de l'aura, frontière-Janus ouverte et indiscernable devenue, au milieu de l'écriture et de son ourlet blanc, le tiers inclus-exclu de la page. La position de l'image redistribue ainsi la carte plastique des marges, chaque partie de la page pouvant se prévaloir d'être la frontière de l'autre ; avec pour le dessin ce privilège d'occuper tous les sites possibles, marge-domino où s'additionnent la somme des marges et leur supplément.

Une seule feuille, pliée en deux, a suffi pour recopier le dialogue que le dessin vient clore de sa ponctuation d'encre. La main du jeune duc de Bourgogne s'y reconnaît qui a laissé, comparables à celui-ci, des croquis de scènes de combat et de chasse⁸ conservés à la Bibliothèque nationale⁹. Dans le manuscrit autographe de Saint-Sulpice, la plume de l'enfant a griffonné, d'un geste rapide, comme s'il s'agissait de cueillir une image fugitive, deux cavaliers sans visages qui se précipitent vers un soldat à pied en attitude de défense, le corps basculé vers l'arrière. L'un des cavaliers pointe sa lance

⁷ L'aura ressemble aussi au nuage d'or qui enveloppe Mentor au moment où, redevenu Minerve la déesse de la sagesse, il regagne l'azur, certain d'avoir mené à son terme le voyage initiatique de Télémaque (Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Dix-huitième Livre, éd. cit., p. 572).

⁸ Le duc l'aimait « avec fureur » aux dires de Saint-Simon (*Mémoires*, édition établie par Y. Coirault, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, tome IV, p. 413). Dans son tableau intitulé *La Famille du Dauphin, Louis de France, fils de Louis XIV*, daté de 1687, Pierre Mignard avait peint le duc de Bourgogne alors âgé de 5 ans, en costume rouge de petit chasseur, une lance à la main et l'épée à la ceinture.

⁹ BnF, Est. Ad. 2 Réserve / petit in-f° (signalés par J. Le Brun dans son édition déjà citée des *Œuvres* de Fénelon, tome I, p. 1377. À cette page est reproduit le dessin du duc de Bourgogne). Sur les autres scènes dessinées par le duc de Bourgogne, voir H. Schumacher, *Fénelon et l'éducation de Mgr le duc de Bourgogne*, diplôme du Centre audiovisuel de Saint-Cloud, 1965, B. N. Est. Ka 870 / 4°. Le duc de Bourgogne avait appris le dessin grâce aux leçons de Sébastien Le Clerc, graveur ordinaire de Louis XIV, qui lui dédia en 1696 un recueil de figures (chevaux et paysages). Sur ces planches, on se reportera à M. Préaud, *Bibliothèque Nationale Estampes. Inventaire du fonds ancien. Graveurs du XVIIe siècle*, tome 8 (2 volumes), *Sébastien Le Clerc*, Paris, 1980, volume 1, p. 13, n°1137-1196. L'apprentissage du dessin, comme celui de la danse, avait lieu officiellement après déjeuner, entre une heure moins le quart et deux heures.

pour percer le fantassin, les pattes de son cheval l'effleurent. La tête de la monture a été soulignée avec un soin particulier, comme s'il s'agissait d'une petite étude nourrie de la passion du duc pour l'équitation. La silhouette et la posture adoptée ressemblent à celle de quelque saint Georges attaquant le dragon. L'autre cavalier, lui, derrière un large bouclier, brandit au-dessus de sa tête une hache, un peu spectaculaire, prête à s'abattre (peut-être porte-t-il même une épée au côté). L'homme terrassé tente de se protéger du cavalier de gauche qui le menace plus directement en levant son bouclier et une sorte de lance (ou une épée tenue comme une lance ?).

Pour restituer un peu de perspective et donner de l'animation, voire de la vitesse à sa vignette¹⁰, le duc a joué de trois plans distincts :

1. plan du cavalier de gauche qui touche presque le soldat de sa lance ; cette dernière est dessinée comme une flèche, traçant ainsi une légère oblique qui donne le sens de l'attaque.
2. plan du fantassin à la fois situé dans l'oblique du cavalier pour lui faire face et s'en défendre et dans l'axe du sol où il semble presque englouti.
3. enfin plan du dernier cavalier, celui de droite, dont la silhouette parallèle au sol peut suggérer qu'il vient de plus loin et qu'il est en train de se diriger vers le combat.

Les trois plans d'espace orchestrent donc une péripétie en trois séquences de temps : temporalité passée (récente) du début de l'attaque qui a déjà affaibli le soldat à pied ; temporalité présente de l'assaut par le cavalier (qui cherche certainement à donner le coup de grâce) ; et enfin temporalité à venir où le second cavalier rejoindra le premier et l'aidera à avoir définitivement raison de son adversaire¹¹.

La scène est empreinte d'une fougue dont le dessin a enregistré l'émotion et qu'il contribue à mettre en valeur. Le style incisif de l'ensemble doit sans doute beaucoup aux leçons du graveur Sébastien Le Clerc. Les hachures confèrent aux chevaux leur relief,

¹⁰ Le traitement des pattes des chevaux est de ce point de vue assez remarquable : le duc les a élongées en minces traits ondulants pour les confondre visuellement avec l'illusion de la traînée du mouvement sur la rétine.

¹¹ On pourrait aussi penser que le cavalier de droite vient défendre le soldat à terre. Cette hypothèse relativise un peu la cruauté dont je parlerai par la suite, mais elle n'enlève rien au fond de violence de la scène : la présence de la hache rend particulièrement inquiétant ce cavalier, quoi qu'il en soit de son rôle.

elles évoquent aussi les meurtrissures de l'action où les corps s'entredéchirent et où la vie humaine menace de toute sa discontinuité ; elles témoignent encore de la véhémence du dessinateur à vivifier sa scène et peut-être de l'humeur belliqueuse de sa personnalité, qui selon les contemporains et Saint-Simon en particulier, n'était pas de tout repos :

Ce prince, héritier nécessaire, puis présomptif, de la couronne, naquit terrible, et sa première jeunesse fit trembler. Dur et colère jusqu'aux derniers emportements, et jusque contre les choses inanimées ; impétueux avec fureur, incapable de souffrir la moindre résistance, même des heures et des éléments, sans entrer en des fougues à faire que tout ne se rompît dans son corps¹².

À examiner d'un peu près les couches d'encre, on se rend vite compte que le duc de Bourgogne n'a pas apposé son croquis sur le manuscrit de son maître, pour y introduire par ses figures son territoire d'enfant insolent et rétif. C'est Fénelon qui s'est servi de la feuille où était déjà le dessin : il s'étendait alors horizontalement dans la moitié basse. Le précepteur se saisit de la feuille, il la fait par exemple pivoter de 90° sur la gauche, la plie vers lui, la rabat puis il recopie son texte. De la sorte, le dessin vient se placer sur la quatrième et dernière page du feuillet, non dans le sens panoramique qui était le sien à l'origine, mais perpendiculaire au bloc textuel qui achève sans alinéas le dialogue, donc dans la direction du premier cavalier de gauche et presque dans le sens de sa lance-flèche.

Visuellement, Fénelon accorde une place ambivalente au dessin du duc. À la fois, il le présente au milieu de la page, en maintenant ainsi la position initiale qu'il avait sans le texte (du moins dans la moitié de la page d'origine). Les mots viennent en partie buter sur les traits et en partie les déborder, sans toutefois les reprendre et les intégrer totalement : les trois personnages, comme une sorte de proue ou de pointe, prolongent l'occupation du lieu récupéré par l'écriture et pour elle, et ils s'offrent encore avec netteté. Le regard, changeant de régime de signes, termine ainsi sa lecture par une image ; une image qui oblige, si on veut bien la voir, à faire pivoter le cahier. Logé dans les vides laissés au pourtour du dessin, le texte de Fénelon paraît alors en ses marges.

Mais ce rapport du texte et de l'image est réversible et c'est ce mouvement même de retournement qui signe l'intention de Fénelon. Et dès son premier geste, puisqu'il a

¹² Saint-Simon, *Mémoires*, éd. cit., p. 413.

consisté à choisir la feuille déjà utilisée par son pupille et à la retourner afin de pouvoir écrire. Dans le dispositif paginal reformulé par l'intrusion du texte, l'avancée de l'écriture a gagné sur le dessin, comme une mer gagne sur la terre du rivage. Embrassée de mots, l'image a été relocalisée. Elle donne même l'impression d'avoir été repoussée, tout en n'ayant évidemment pas bougé ; sa centralité, du temps où le dessin avait seul forcé la page vierge, s'est désormais déplacée structurellement en marginalité.

Le rapport des pans visuels a été totalement bouleversé par Fénelon, afin d'obtenir un autre rythme. Au départ, le dessin détenait seul la royauté de la feuille. Comme une sorte de défi, le duc avait extrait son tumulte d'encre du fond de la blancheur qui en retour lui consentait un puissant effet de cadrage propre à concentrer l'œil sur sa réussite de petit enfant royal. Pas un dessin marginal donc, mais un dessin fait pour être vu (peu importe qu'il l'ait été vraiment, au moins a-t-il été considéré par son maître) ; un dessin jouant déjà avec une étonnante maîtrise, digne d'un prince, des possibilités de l'espace. Que le dessin n'ait pas été tenté en plein centre de la feuille n'y change rien, au contraire. Car le lieu des rois, comme le représente exemplairement le plan de Versailles de Nicolas de Fer, n'est pas d'être exactement au centre, il est de se faire centre, depuis une position légèrement reculée, éventuellement à la marge (parfois jusqu'au secret) ; il est de prendre place, un peu à la manière de l'observateur d'Abraham Bosse, à cette bordure, mobile, surprenante, préservée, où peut le mieux se condenser l'espace, où le pouvoir peut arriver à tout savoir, tout voir, tout absorber. Et de là, passer au centre des regards, au point de fuite du monde, être le Roi Soleil.

Telle est la double station du dessin du duc, que l'on aimerait imaginer comme une mise en scène enfantine de l'absolu du roi, comme une épreuve, menée à travers son jeune art, de la résistance des choses et de la capacité royale à les vaincre. Décentré, le dessin a apparu en prenant par surprise la feuille, il a aimanté à lui toute la périphérie du papier et il a remporté finalement sur ce terrain la victoire de la visibilité. Puis, sur sa partie de page transformée en lieu de spectacle, le combat a été centré par l'enfant. Comme un tableau miniature. Pour le duc, son dessin a conduit une action mouvementée, une petite bataille pour arracher au support de papier un pouvoir, lui infliger une cicatrice d'encre en guise de signature, enfin lui imposer un désir. Ce désir ne fait-il pas reconnaître son opiniâtreté dans les petits saccages de la plume, dans ses actes rageurs dont les guerriers sont les relais, les résultats et les métonymies ? La hache

d'un des deux cavaliers pour les hachures de la main vibrante, la pointe de lance de l'autre cavalier pour les griffures graphiques : les traits secs sont les instruments de la représentation sismographique des ondes émotives du corps.

Le coup de force du dessin – conquête du centralisme monarchique par le dessin d'un enfant de roi – se lit en fait tout entier dans la scène dessinée. Car elle dépend elle-même de la puissance d'un mouvement convergent : deux cavaliers y conjuguent leurs efforts depuis les deux côtés de l'espace contre un soldat immobilisé, coincé en leur milieu et près de la mort ; ou ils se concentrent en un double combat (cavalier/fantassin ; cavalier/cavalier). Cette mise en abîme, et presque cette mise à vif de la centralité est confirmée par l'indication interne de la lance, qui dirige avec brutalité le regard vers le soldat vaincu. À la manière, toutes proportions gardées, dont le peintre contemporain V. Velickovic ponctue ses toiles souffrantes par de petites flèches, apparemment marginales mais repères de sens et vecteurs dynamiques, acuités douloureuses aussi, le fantôme de l'enfant roi fixe le long de cette lance vers sa pointe fléchée un code de lecture et de pulsion : celui de la cruauté¹³, de l'acharnement, de l'écrasement, de la percée ; il désigne un vaincu et des vainqueurs : les deux cavaliers, jumeaux dans le corps à corps, et peut-être pour le duc images agrandies de lui-même. À moins que, par un retournement de gant du fantôme intime, la cruauté ne se change en posture masochiste et que puisse se relire la position de jouissance du petit roi à l'endroit du soldat, frappé par les deux cavaliers semblables comme des frères¹⁴. Quant à l'hypothèse où le cavalier de droite vient secourir le soldat à terre, le dessin rend possible pour l'identification du duc l'occupation de tous les lieux de violence : victime, agresseur, agresseur de l'agresseur.

Avec l'arrivée des lignes d'écriture en masse, le dessin a dû abdiquer sa force visuelle. Fénelon livre son propre combat, il écrase un peu le dessin, en tout cas il s'en saisit, en rattrape l'élan. Alors que la scène prétendait à l'air libre, qu'elle goûtait entourée de l'espace vide de ses marges le grand vent du dehors, Fénelon resserre l'élan, il enferme la noise dans la page d'écriture. De cet affrontement, l'image sort renversée : battue, graphiquement retournée. Et si le maître ne l'a pas complètement ensevelie sous

¹³ Saint-Simon toujours, dans le portrait qu'il lui consacre, note que le duc « ne pouvait supporter d'être vaincu » et qu'il était « livré à toutes les passions et transporté de tous les plaisirs ; souvent farouche, naturellement porté à la cruauté » (*Ibid.*).

¹⁴ Le duc était, rappelons-le, l'aîné de ses deux frères : Charles duc de Berry et Philippe duc d'Anjou, futur roi d'Espagne. Tous trois s'aimaient, paraît-il, beaucoup.

les mots, c'est sans doute qu'il fallait qu'elle soit encore signe de la défaite, qu'elle se montre vaincue, et peut-être même humiliée aux yeux de celui qui l'avait dessinée. Car Fénelon croit la mortification des rois nécessaire pour les rappeler à leur devoir et les écarter des tentations de l'amour de soi. Tout le *Télémaque* trace pour le héros et futur prince d'Ithaque un trajet d'épuration, où le moi apprend à se décanter, à s'abaisser voire à s'anéantir pour éprouver sa juste mesure. Ce chemin d'ascèse, presque ce pèlerinage gagné métaphoriquement par le voyage lustral à travers les mers est pour Fénelon la seule voie royale.

Dans le geste infligé par l'écriture sur l'image, s'affirme le dessein du précepteur tel qu'il préside à l'ensemble de son programme pédagogique. Écrire à l'adresse du duc n'est pas autre chose pour lui qu'un tenace projet de civilisation, qu'un patient travail orphique. L'éducation a d'abord pour finalité – et toutes les textes *ad usum Delphini* ne cesseront d'y revenir – l'action sublimante d'un contrôle exercé sur les passions¹⁵. L'œuvre de Fénelon poursuit, sous ses diverses formes littéraires, par tous les angles de la fiction, cette même difficile ambition morale et politique, mais peut-être avant tout anthropologique et psychique : apprivoiser les instincts de l'enfant, contenir ses pulsions qui, si elles demeuraient dans leur première jeunesse, ne donneraient qu'un mauvais roi et peut-être un tyran, apprendre à les convertir en bonne énergie de désir, apaisée, douce, emplie d'humilité et de charité, et ainsi soutenir l'ambition de faire advenir un grand roi de vertu.

Fénelon dispose le dessin de son élève entre des dialogues des morts qui, tous deux, évoquent le scandale ou les égarements de la puissance. Pompée, César, Auguste, les hommes de pouvoir de la grande Rome, y incarnent le théâtre de la politique dans ce qu'elle a de moins recommandable et de moins imitable. Fénelon donne à ces hautes figures historiques des corps d'ombres, apparus tels des fantômes ; ils reviennent à la parole dans le royaume de Pluton pour rendre compte de leurs actes et en répondre, comme au jour du Jugement Dernier. Il n'y a rien à admirer : avec eux, s'éteint la splendeur de l'Histoire et se tait l'écho favorable des renommées. À la place, Fénelon veut faire entendre, venue des bouches de fumée des défunts, la mort qui inspire tout pouvoir. L'encre par laquelle il transcrit ses dialogues d'outre-tombe écoule la noirceur

¹⁵ Comme une voix divine en fait, par exemple, la révélation à Télémaque : « [...] sache que tu ne seras grand qu'autant que tu seras modéré et courageux pour vaincre tes passions » (*Les Aventures de Télémaque*, Second Livre, éd. cit., p. 143).

d'un monde repeint en un dramatique nocturne (dans l' *Enéide*, Virgile parle des Enfers comme du « séjour (...) de la nuit endormeuse »¹⁶ ; sa liquidité – couleur de Styx –, son pigment semblent faits de la poussière des ombres ; ils aident Fénelon à désenchanter la majesté de l'Histoire.

Cette Histoire précisément, le dessin du jeune duc voulait en illustrer l'événement guerrier. Fénelon y a-t-il perçu le premier jet du grand tableau historique que l'enfant avait déjà l'ambition d'écrire et que ses impulsions enfantines rêvaient d'accomplir ? On croirait en effet une esquisse, une petite vue, un caprice épique tout en linéaments vigoureux, sans formes anatomiques, sans chair ni couleur, sans traits du visage, sans dramaturgie passionnelle sinon dans les tensions des traits. Peut-être Fénelon, qui toujours redoute l'Histoire et son cours incertain parce qu'il y entend la résonance des passions, s'est-il inquiété de cette envie, que le dessin fait entrevoir, d'entrer tumultueusement dans la geste historique. L'enfant est dans les limbes de l'Histoire, il adresse par ses messages dessinés encore imparfaits un désir encore inachevé. Mais c'est une brûlure, à en croire la passion du dessin. Il faut au précepteur tenir cette marge, cette bordure qui vacille, la fixer comme une borne et non comme l'horizon d'un départ, d'une intrusion brutale sur le champ de bataille de l'Histoire.

Le premier dialogue, avant le dessin, confronte Pompée et César et il a pour objet la manière de tenir le peuple. Il concerne donc, dans les termes de César, les « moyens pour gouverner la république ». Pompée, qui ne parvient pas à « plaire aux Romains », s'épuise en dépenses pour y parvenir : il achète « les particuliers pour enlever tous les suffrages », il nourrit, ou plutôt abrutit le peuple de jeux et de pain... César ne s'étonne pas de l'échec de Pompée et au terme d'un échange où il fait lanterner son interlocuteur, il finit par lui avouer son secret de gouvernement : « corrompre toutes les femmes pour entrer dans le secret le plus intime de toutes les familles » et « emprunter et dépenser toujours sans mesure, ne jamais rien payer ». « Plus je suis ruiné plus je suis puissant » finit même par lâcher le « maître de Rome » et sa tirade s'achève ainsi : « Il n'y a qu'à dépenser, les richesses vous viennent comme un torrent ».

Quant au dialogue suivant, il donne lieu, par l'intermédiaire de Cicéron encore plein de ressentiment, à une charge contre Auguste et contre Antoine, une condamnation du triumvirat avec Lépide dont le dessein était de « mettre Rome dans les fers ». Surtout

¹⁶ Virgile, *L'Enéide*, livre VI, vers 390.

L'orateur insiste sur l'ingratitude d'Auguste dont il fut le conseiller avant d'être disgracié. Il évoque alors le temps où le futur empereur n'était encore, après la mort de César (par quoi les dialogues trouvent à s'enchaîner thématiquement et chronologiquement), qu'un jeune homme « sans autorité ». Cicéron parle d'un « enfant », d'un enfant qui a mal tourné, devenu un « tyran cruel » dont il n'a pas su prendre lui-même la mesure. Le message est clair pour l'illusion identificatoire : que le duc imagine un peu être Auguste jeune mais qu'il sache devenir l'adulte qu'il n'a pas été.

Marginaliser le dessin du duc et, d'un autre point de vue, le garder au centre, c'est donc désigner l'enjeu même de l'écriture : Fénelon veut affaiblir la position pulsionnelle de l'enfant, réprimer sa violence qui jaillit dans les secousses du dessin, et en même temps indiquer que cette violence, avec ce qu'elle signale de périls, est la cible essentielle, centrale, de l'éducation. L'opération est répressive : elle cherche à surveiller la liberté de l'image et ce qu'elle recèle. Le discours tombe, il arrive par le dessus, par la marge d'en haut, marge de l'autorité et des cieux de la sagesse ; il pèse de toute la gravité d'un Surmoi textuel. La main est au travail pour arraisonner et fixer la raison du roi, comme la main du sage Minos fait loi dans le grand livre parfumé que les Crétois conservent précieusement pour garantir leur paix¹⁷.

Quand il s'est mis à copier son dialogue, Fénelon pouvait voir d'un même regard panoptique son texte et le dessin tourné vers lui : il avait à proprement parler sous les yeux l'image qui ne devait plus lui échapper, comme une manière symbolique de retenir l'élève si difficile à faire se concentrer¹⁸ et demeurer en place. La page, petite pièce d'apprentissage, petite table où se dit la messe du savoir, empêche la sortie au-dehors ; elle garde à l'intérieur pour la leçon quand l'élève a le regard tourné vers le jardin de Versailles, vers la Forêt de Noisy, où il courrait les lièvres et les cerfs, et vers tous les champs de batailles buissonniers. Fénelon veut reprendre, dans tous les sens de ce terme : corriger, récupérer comme une place forte perdue ou menacée, recoudre dans le lacis civilisateur de l'écriture. Cette reprise n'est cependant pas totale : l'écriture laisse un peu de champ au dessin, elle ne le fait pas disparaître. Car l'image et son signifié doivent laisser la trace de leur vérité ; il leur faut s'inscrire tels des stigmates mémoriels

¹⁷ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Cinquième Livre, éd. cit., p. 205.

¹⁸ « L'étendue et la vivacité de son esprit étaient prodigieuses, et l'empêchaient de s'appliquer à une seule chose à la fois, jusqu'à l'en rendre incapable » (Saint-Simon, *Mémoires*, éd. cit., tome IV, p. 413).

dans l'esprit du duc, au plus profond que le permettent l'incision de la plume et l'impression de l'encre :

Les premières images gravées pendant que le cerveau est encore mol, et que rien n'y est écrit, sont les plus profondes¹⁹.

Ainsi le jeune prince, le « petit prince » comme l'appelait Fénelon, n'oubliera pas ce que son dessin, *memento* proche d'une vanité, signifie vraiment. Non plus un divertissement pour son plaisir mais justement ce que ce divertissement et ce plaisir doivent à la pulsion de mort et à la mythologie des profondeurs intérieures. Et il faut bien décidément que le dessin reste visible pour témoigner du renoncement, dans la langue de Fénelon : du « désintéressement » que le texte et, derrière lui, la main du maître imposent à ce plaisir. Lequel est refoulé dans sa marge, de la même façon que la violence des hommes doit être, pour le moraliste et l'homme de foi qu'est Fénelon, en marge de soi, anéantie, opprimée par la conscience et par la volonté jusqu'à l'oblation. Qu'elle demeure ainsi en marge de la chose publique, comme sa hantise et sa tentation répulsive, comme son altérité ombreuse. Car, dans le système théologico-politique de Fénelon, la paix des âmes et des cœurs est le seul salut des cités aux antipodes du temps de la guerre qui précipite toujours la perte de l'humanité et l'enracine dans son insoumission à la loi de Dieu :

SOCRATE : La guerre quand on la regarde de près avec des yeux sains, est un spectacle monstrueux. C'est le déshonneur du genre humain²⁰.

Et si, dans les *Aventures de Télémaque*, Fénelon n'hésite pas à pousser le fils d'Ulysse à combattre parfois sauvagement mais toujours bravement ses ennemis, dans des corps à corps lyriquement exhaussés²¹, cette décharge de violence n'est jamais une fin en soi et n'assure aucun héroïsme. Tout donne à penser au contraire qu'elle est traitée par la fiction comme un psychodrame où le moi, prétendant à la gloire, dépasse la fougue guerrière en l'éprouvant et en la vidant de sa séduction. Cette *catharsis*, qui ne

¹⁹ Fénelon, *De l'éducation des jeunes filles*, chapitre V, dans *Œuvres*, éd. cit., tome I, p. 103.

²⁰ Fénelon, « Socrate et Alcibiade », *Dialogues des morts*, LXXX, éd. cit., p. 508.

²¹ Entre autres, le duel entre Télémaque et le tyran Adraste au Quinzième Livre des *Aventures de Télémaque*, la chasse du sanglier monstrueux que le jeune héros perce « tout entier » de son « long dard » au Dix-septième Livre, en écho au lion à la « gueule sèche et enflammée » qu'il terrasse au début de l'aventure (Second Livre, éd. cit., p. 148). Ou bien encore le tout premier combat de Télémaque dans ses *Aventures*, contre le fils du roi des Himériens : « je poussai ma lance contre sa poitrine, et je lui fis vomir, en expirant, des torrents d'un sang noir » (Premier Livre, *ibid.*, p. 133).

visé que la paix, trempe dans le baptême du sang pour Télémaque et dans le baptême de la fiction du sang pour le duc et elle entre, ainsi que Fénelon l'a appris de la tragédie depuis son origine, dans une stratégie de socialisation des mœurs par la prévention de ses soulèvements et par la décantation de sa tumultueuse latence.

Cette stratégie, qui ordonne tout le projet pédagogique de Fénelon, n'est pas de nature différente ici. En offrant pour seul lisible et clairement visible son texte et, pour y parvenir, en changeant l'orientation de visibilité du dessin, Fénelon renvoie ce dernier à son informel, au petit chaos (graphique) d'où il procède. Voilà l'état où tombe – car le retournement de l'image la conduit aussi à cette chute – la pulsion. L'écriture assigne à l'image sa marge comme topique de la déperdition et approche du néant. Le tombé du blanc fait ensuite silence sur tout, avant le recommencement de l'écriture au dialogue suivant.

Et pourtant Fénelon n'a visiblement pas voulu forcer avec une totale brutalité, fût-elle symbolique, le naturel de son élève. Le rapport subtilement équilibré du texte et de l'image montre un dosage des affects, qui sous-tend en fait l'efficacité de l'apprentissage et le compagnonnage amical de l'entreprise disciplinaire. Car Fénelon sait bien que la contrainte n'est pas tout²² et ne saurait se passer pour l'avoir tarie de la ressource du plaisir. En homme de la fiction qui croit en sa vertu et en ses pouvoirs, il défend l'idée que le détour de l'imagination et que la fantaisie de la littérature, qu'elle soit fable, conte, roman ou dialogue, aideront toujours à domestiquer une âme et un corps. Garder le dessin du duc, c'est aussi laisser encore un peu de place au plaisir, quoique un plaisir désormais encadré, réaffecté, signifiant vraiment puisqu'il participe à une leçon. Fénelon a converti la jouissance et avec elle ce dont le dessin est le langage génésique : le babil, le désordre, la virilité sans loi qui réclame avec fracas sa reconnaissance.

Le précepteur joue la jouissance contre elle-même : de son euphorie, il retient la demande, ce que l'on pourrait nommer avec Roland Barthes « son état de surenchérissement », « le flux pressé de tous les plaisirs »²³. Il l'amplifie en y adjoignant son discours et en mobilisant dans l'espace de la page les virtualités d'un encore. Mais la parole qui mime le surcroît de l'excitation leurre sur ses intentions car elle substitue à la

²² Ne « pas plier le jeune arbrisseau » est, comme le confie Fénelon lui-même, la seule stratégie de réforme possible du caractère du duc. Héritier de la tradition humaniste, son traité *De l'éducation des filles* refuse de réserver l'ennui aux études et le plaisir aux seuls divertissements. Sur ce point, voir M. Daniélou, *Fénelon et le duc de Bourgogne. Étude d'une éducation*, Paris, Bloud & Gay, 1955.

²³ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000, p. 88.

Toute-jouissance du roi enfant qui veut être enfant roi, une autre scène : celle, plus satisfaisante parce qu'ordonnée, du Père, caché jusque-là dans le silence de la marge, *deus absconditus* spectaculairement révélé par l'encre de l'écriture et sur la véronique de la feuille. Mais encore une fois, les mots ne tuent pas tout à fait le plaisir de dessiner, ils le retranchent, se le réservent pour le profit des lois qu'ils édictent et gravent sur la mémoire du papier, contre la volonté de jouissance enfantine. En classique, Fénelon ne nie pas l'agréable comme adjuvant de l'utile, de façon à enlever aux maximes un peu de leur amertume et de leur sécheresse, et ne pas heurter voire braquer le caractère spontanément insoumis du duc, ce que l'abbé Fleury, son sous-précepteur, appelait pudiquement une « extrême vivacité »²⁴ :

La nécessité de le laisser dessiner en étudiant, à quoi il avait beaucoup de goût et d'adresse, et sans quoi son étude était infructueuse, a peut-être beaucoup nui à sa taille²⁵.

Par toutes ces opérations de signification et de domestication dont la page restitue, en une synthèse du temps, le point de départ, le déroulement et le résultat, Fénelon crée un nouveau dispositif visuel et scriptural. Il associe deux textes à une image. En fait, il lie les textes par le trait d'union d'une image ou il réfère l'image aux repères des textes pour que, entre ces trois pôles de sens, circule un message. L'ensemble s'apparente aux stratégies de l'emblème. On y retrouve le code d'une image et d'un texte en soutien l'un de l'autre et le dialogue herméneutique qui permet au lecteur-spectateur de l'emblème d'entendre le message de la totalité et d'apprécier l'échange de sens des parties entre elles. Mais ici l'architecture emblématique subit le procès de retournement que Fénelon conduit dans sa page : la *subscriptio* remonte au-dessus de l'image. Cette position de supériorité écrasante et coercitive lui assigne son nouveau sens qui, à partir de là, devra en être impérativement retirée.

La leçon est portée par le contenu des textes qui, indépendamment de l'image, donnent déjà à méditer les dangers du pouvoir. Mais, avec le dessin, une nouvelle lecture se fait jour, complémentaire du message des dialogues et tournée vers ce qui trouble Fénelon à travers les traits et leur énergie. Elle consiste à inverser radicalement

²⁴ Cl. Feury, *Opuscules de M. l'abbé Claude Fleury*, Nîmes, Pierre Beaume, 1780-1783, tome III, p. 149.

²⁵ Saint-Simon, *Mémoires*, éd. cit., tome IV, p. 413.

le sens de l'image puisque s'y manifeste le risque de la violence, qui toujours engendre la déchéance du politique, les ambitions des conquérants et les illusions de gloire des despotes autoritaires. C'est donc par ironie que Fénelon s'empare du dessin : il lui fait signifier l'inverse de ce qu'il exprime, il retourne sa signification, comme l'indique la nouvelle direction spatiale de l'image. Tout reprend alors sens autrement : à la lecture des textes, les hachures étoffant les corps des combattants leur donnent un nouveau vêtement qui paraît d'ombre, les visages absents sont comme des disparitions. La mort est bien là, mais elle n'est plus l'issue du combat, elle accueille pour les creuser de néant la guerre et la violence ; car ce sont elles qui font de la vie l'égal d'un monde ensommeillé et cauchemardesque.

Le texte des ombres contamine le dessin, il l'informe autrement, l'endeuille et le fait travailler à s'exténuer. Les fantômes qui s'y affrontent désormais découlent directement des signes de l'écriture. Cette métamorphose est analogique à celle qui se réalise dans les dialogues eux-mêmes puisque Fénelon absente les grands hommes de l'Histoire pour les réduire à leur voix diaphane et à leurs chairs cendrées. De même que, dans les *Dialogues des morts*, les vivants ne reviennent plus qu'à travers le linceul de leur voix, décantation tragique de ce qu'ils furent, l'image de l'enfant s'amuit en simples traits fugaces, en ondes mobiles et éphémères. Ses lignes marquent encore le papier, mais elles appartiennent à l'écriture beaucoup plus qu'au dessin : Fénelon a récrit le dessin de son élève, ou plutôt il l'a sorti de son statut d'image, qui comportait sa violence, pour le ramener à l'écriture où il s'est pacifié, et comme absenté à lui-même. Cette ombre d'image, Fénelon en fait la suite de son texte.

Exercée sur le dessin, la mainmise du texte passe par le jeu des lignes et des traits. C'est dans la marge interne du texte que le dessin est accroché. De là, l'image semble désormais naître, produite par le dessin des lettres et accouchée du sens des mots. Plusieurs d'entre eux, aux trois dernières lignes du dialogue et plus exactement de la réplique conclusive de César, croisent l'encre du dessin et s'unissent à elle. L'hyperactivité graphique à cet endroit visuel engendre plusieurs phénomènes dont aucun n'est indifférent au signifié de l'initiation.

Le premier mot à toucher l'image est l'épithète « universel ». Dans la bouche de César, il s'accorde avec une sentence cynique : « Pour me rendre maître de Rome, je travaille à être le débiteur universel de toute la ville ». Ce programme d'action, inspiré

par le sens politique le plus trivial, et que ne renierait pas Dom Juan, détourne l'universel au profit de l'intérêt d'un seul. Tout repose, dans le système césarien, sur un échange radicalement déséquilibré : le don y est sans contre partie, César reçoit mais il ne restitue rien. C'est une sorte d'escroquerie où la dette se change en gain, où la dépendance des multiples créances se transforme en toute-puissance politique. Accumulant des dettes, César se fait une clientèle, celle de ses créanciers qui ne veulent pas perdre leur argent, et il tient dans sa main tout Rome.

Cette économie politique ne peut évidemment pas rencontrer l'assentiment de Fénelon ; elle représente même pour lui tout le contraire de la vertu. Le gouvernement fénelonien, lui, ne s'inquiète que de l'universel, il fait taire les revendications individuelles de l'égoïsme ; le don est son mode d'existence, du roi à ses sujets et des sujets à leur roi²⁶, parce qu'il étaye la bonne foi ; or aucune société ne saurait exister sans la confiance et la limpidité des échanges²⁷. On peut comprendre alors que, dans la page, l'adjectif « universel » fasse contact avec le dessin du duc de Bourgogne, où s'amorcent en courbes fines et vives le mouvement d'un des deux chevaux et le début de ses pattes. Il s'agit de faire dépendre le nouveau sens de l'image de ce mot central, dont tout enseignement se revendique et que toute sagesse doit observer. Encore faut-il faire subir à l'adjectif la loi de réversion ironique qui code le dispositif : car c'est bien en retournant le cynisme de César, comme il s'exprime dans ses maximes, que Fénelon rétablit tout son sens, sens plein, sens réordonné et remis dans l'ordre de la loi, à l'adjectif « universel ». Et c'est de là désormais que le dessin prend graphiquement et sémantiquement sa source.

Il n'en va pas autrement de l'autre adjectif, référant comme le premier à la haute idée que César se fait de lui-même : « puissant » (« Plus je suis ruiné, plus je suis puissant »). Cette seconde maxime prolonge la logique de la première en un décasyllabe de prose bien frappé. Le dernier terme de la phrase, qui doit être pour César son apothéose, sonne de manière scandaleuse pour Fénelon : cette puissance-là, issue de la

²⁶ « Heureux – me disait-il sans cesse – le peuple qu'un sage roi conduit ainsi ! Mais encore plus heureux le roi qui fait le bonheur de tant de peuples et qui trouve le sien dans sa vertu ! Il est plus que craint, car il est aimé. Non seulement on lui obéit, mais encore il est le roi de tous les cœurs : chacun, bien loin de vouloir s'en défaire, craint de le perdre et donnerait sa vie pour lui » (Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Second Livre, éd. cit., p. 138).

²⁷ « Comment – leur répondit-il – pourrez-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 ? » (*Ibid.*, Quinzième Livre, p. 480).

séduction, de la plus basse tromperie, de la fausse monnaie politique est dévoiement ; elle est l'autre redoutable de la véritable puissance publique, qui doit être autorité juste et souveraine, regardant au-delà d'elle-même le bien commun et se sacrifiant pour lui. Le mot, cette fois, ne recoupe pas le dessin. L'écriture s'écarte un peu pour laisser passer la croupe du cheval, comme si le texte sans l'effacer voulait faire entrer en lui le dessin : il lui accorde cette place en ouvrant puis finalement en fermant l'intervalle, faisant de la marge l'appareil d'un piège.

À cet endroit, la cursivité des lettres aide à affaiblir, à dompter l'énergie de puissance qu'exprime le cheval à la course et qui remonte jusqu'aux pulsions de l'enfant. Le « il » de la phrase suivante (« Il n'y a qu'à dépenser ») attrape la lance du soldat. L'effet visuel est étonnant : Fénelon a utilisé le bout de la lance à l'intérieur du trait de plume ; il lui a permis de tracer le jambage de sa lettre. Le mot capture la lance, il exerce sur elle une force divergente par rapport à celle que lui imprime la main du soldat. Double force même : celle de la lettre penchée dans le sens opposé à la lance et celle de la phrase qui s'incline vers la droite. Fénelon réoriente la ligne oblique, en translatant une force de mort en tension et en effort d'écriture. Ainsi le « il » semble empêcher le cavalier d'accomplir son geste : le soldat ne mourra pas parce que la lance est employée à autre chose : elle s'étire vers le texte, elle est en train d'écrire. Fénelon obtient en outre que la lance, sa direction ayant été inversée, barre l'ensemble du dessin du cavalier. Associée aux hachures du corps du cheval, cette rature provoque la suppression spectaculaire de l'image agressive. Mais, une fois encore, la censure ne cherche pas à faire disparaître le dessin ; elle ajoute une autre strate de visibilité qui conserve le premier état de l'image et sa signification initiale pour faire voir le geste du maître qui corrige.

La dernière ligne du texte de Fénelon continue le travail de pédagogie graphique par lequel l'écriture assaille le dessin. On peut lire à cet endroit : « vous viennent comme un torrent ». Pour cette ultime occurrence du dialogue, ou du duel, entre texte et image, Fénelon combine les deux procédés auxquels il a recouru précédemment. D'une part, il relie ses mots aux lignes du dessin : c'est ici le point d'attache du « comme » dont la dernière syllabe est tirée pour atteindre les antérieurs du cheval et d'ailleurs aussi se frotter aux lignes du sol où le fantassin se débat. Sémantiquement, l'adverbe « comme », terme de la comparaison, convient particulièrement bien à cette reprise, au

sens didactique et au sens textile, de l'image par le texte. Fénelon ajoute au maillage piégeur de son écriture le même intervalle qu'à la ligne précédente pour y prendre l'avant du cheval. D'une ligne à l'autre, la marge intercalée verticalement défile, comme une bande déroulante. On oserait presque dire qu'elle chevauche la scène dessinée ou recueille dans la fente paginale l'inter-dit de la jouissance, que l'enfant-cavalier voulait percer à la hache et à la lance.

Le rapprochement de la scène avec le dernier mot du texte « torrent » résume pour l'imaginaire de Fénelon tout le complexe des tensions qui luttent ici et cherchent l'harmonie. D'une part, le mot, renforcé par les ondes du dessin, rend sensible le déversement diluvien de la violence, selon un régime imageant très présent chez Fénelon, celui de l'eau-catastrophe, à l'abondance sans borne, suffocante et stérile :

Ces grands conquérants, qu'on nous dépeint avec tant de gloire, ressemblent à ces fleuves débordés qui paraissent majestueux, mais qui ravagent toutes les fertiles campagnes qu'ils devraient seulement arroser²⁸.

Mais le même mot « torrent » diffuse l'écoulement implicite, dont l'écriture est la liquidité affleurée, de la vérité et de la sagesse que plus d'un texte fénelonien traite sous forme d'eau pleine, déversante, inondante, et finalement baptismale. Pour la description du séjour des rois bienheureux dans le *Télémaque*, les images d'eau irriguent le sublime, eaux mystiques enveloppant, dissolvant et épanouissant l'être :

Je ne sais quoi de divin coule sans cesse au travers de leurs cœurs, comme un torrent de la divinité même qui s'unit à eux²⁹.

Quant à la sagesse, elle est, poétiquement transfigurée par Mentor,

comme un grand océan de lumière : nos esprits sont comme de petits ruisseaux qui en sortent et qui y retournent pour s'y perdre³⁰.

Dans la page manuscrite des *Dialogues*, le torrent désigne donc à la fois le dessin (d'autant plus qu'en le retournant, Fénelon accentue son flux de cataracte) et le texte (qui

²⁸ *Ibid.*, Septième Livre, éd. cit., p. 267.

²⁹ *Ibid.*, Quatorzième Livre, p. 463.

³⁰ *Ibid.*, Quatrième Livre, p. 191.

emporte l'image ou la change en son bras d'encre). Le découpage par la ligne de la séquence « vous viennent comme un torrent » entraîne enfin une syllepse énonciative qui élargit l'espace de la réception. César s'adresse à Pompée, et au-delà de lui, en précepteur cynique, il énonce une loi « universelle ». Et, finalement, dans la situation de lecture, le « vous » prend directement à parti l'interlocuteur de Fénelon, à qui est destinée la vraie leçon : le duc de Bourgogne.

Ainsi pour lui, « viennent comme un torrent ». Mais que lui vient-il ? Sujet(s) absent(s) pour un sujet à venir, en train de se construire. Sujet(s) artificiellement absenté(s) grâce au changement de ligne mais virtuellement celé(s) et même recréé(s) dans le blanc de la marge latérale. Alors quoi au pluriel vient au duc comme un torrent ? Sa violence intérieure sans doute qui sans barrage se déverse dans les ondes agitées d'un dessin (l'image du torrent est visuelle, un tourbillon visuel). Mais le torrent déploie aussi l'écriture en mouvement ; cette écriture draine la leçon et la leçon soulève les sédiments du dessin, les lave, les charrie dans le sens de son courant.

L'écartement du texte, à l'endroit où il attrape et retient l'image pour qu'elle ne déborde pas, fait songer à une bouche : le dessin y prend la place de la langue, et de la parole de loi qu'elle transmet. Ainsi s'entend la voix du maître ; elle est composée par l'image de l'élève changée en leçon qui dit le contraire de ce qu'elle voulait en premier lieu figurer.

La page, cette autre table de la loi, est destinée à la mémoire : mémoire d'enfance du roi où se mettent en place les repères de son ministère ; souvenir du dialogue du maître et de son élève qui mêle l'affection respectueuse et le devoir d'obéissance et qui est aujourd'hui, pour nous, un autre dialogue des morts. Entre l'adulte et l'enfant, s'est joué ou rejoué (qui peut dire si le duc a jamais vu cette page et si Fénelon n'a pas seulement agencé pour lui-même la scène pédagogique ?) une maïeutique pleine de tendresse (car le dépôt du dessin dans le recueil du manuscrit est aussi un touchant hommage de l'affection) et une maïeutique pleine de violence (car l'empreinte, presque la pression de l'écriture y montre toute sa puissance d'imposition idéologique).

La marge a recueilli ou rendu possible cet oxymore d'une douce violence : elle a été le théâtre d'un combat, le jeu d'un accompagnement, et finalement l'expérience étonnante, émouvante, terrible aussi de la plasticité des signes.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.