

Fénelon et la question de l'éloquence

par
Alain Vazier

Le XVII^e siècle ne semble avoir inventé ni les termes ni même les enjeux pratiques qui lui ont permis de penser et de formuler la question de l'éloquence —une question qu'il a pourtant estimée parmi les plus préoccupantes et les moins susceptibles d'être contournées. Ces termes et ces enjeux, il les a trouvés chez les Latins et Augustin, les Humanistes et Montaigne, et parfois chez les Grecs, via leurs traducteurs et commentateurs. Néanmoins, comme l'a suggéré La Bruyère dans «De la chaire», l'âge classique a su *s'approprier* ces réflexions, au sens précis que l'auteur des *Caractères* donnait à ce terme: «il est un art de s'approprier les pensées d'autrui, de les rendre siennes par la manière dont on les exploite». Les analyses de Marc Fumaroli sur ce geste singulier de prise de possession, tout autant que son étude des conditions historiques qui, durant la Renaissance et la première moitié du XVII^e siècle, ont rendu possible une telle exploitation, sont inestimables:

Héritier de la Renaissance, le XVII^e siècle est, en Europe, l'Age de l'Éloquence. Pourquoi l'est-il, plus qu'ailleurs, en France? Les conditions y sont réunies pour prendre le relais, à une échelle infiniment plus vaste, des deux Renaissances romaines.... La France est alors le pays d'Europe où le prestige et les travaux de la *Respublica literaria* sont le plus fortement soutenus par une magistrature puissante, dans les rangs de laquelle le pouvoir royal recrute ses meilleurs serviteurs... (20)

A l'âge classique, l'exploitation des textes des Anciens sur l'éloquence s'est opérée sur le mode d'une mise en rapport des éléments relevant originellement de la rhétorique ou de la poétique avec des problèmes posés dans d'autres domaines de connaissances. Tantôt les questions liées à l'éloquence ont modifié des ordres de savoir comme la philosophie et l'épistémologie. De cette modification portent témoignage le *Discours de la méthode*, les *Méditations*, la *Logique* de Port-Royal et des textes de Pascal (plusieurs fragments des *Pensées*, «L'esprit géométrique» et «L'art de

persuader»). Tantôt, le XVII^e siècle a décelé dans l'éloquence un redoutable pouvoir critique, capable de transfigurer des disciplines qui paraissent pourtant relativement stables, comme l'histoire, la science herméneutique, l'art de la prédication, tout autant que la littérature et l'esthétique.

La répétition des formules et de la conceptualité grecques et latines, à l'œuvre dans les textes composés à l'âge classique, apparaît, paradoxalement sans doute, comme le principe permettant à chacun de ces textes d'articuler, selon des perspectives et une machination qui lui sont propres, un ensemble singulier de problèmes. Car, si les mêmes formules de Platon ou de Cicéron ne cessent d'être utilisées au cours du XVII^e siècle, ces formules reçoivent de leurs contextes et de leurs usages une lumière et un sens souvent très différents. Ainsi, le recours à des passages du *Phèdre* ou du *De oratore* n'a pas nécessairement la même signification ni la même portée, si ces textes sont invoqués au cours de la polémique relative au maniement de l'éloquence par les Jésuites, dont les *Peintures morales* constituent l'un des éléments déterminants, ou, au contraire, s'ils sont évoqués quelques décennies plus tard, lors de la «Querelle des Anciens et des Modernes». En outre, ces textes grecs, latins et humanistes, parfois conçus comme des sources, parfois comme des lieux obligés, peuvent valoir comme modèles absolus et indépassables, mais ils peuvent aussi, au sein d'une controverse, ou lorsque la question des modèles est directement posée, ne servir que de stratégie d'autorisation ou d'armes permettant de contester les positions implicites des adversaires. Ils ne figurent alors que comme points de départ d'un développement au cours duquel ils seront fréquemment subvertis, et pour lequel ils n'auront été, par conséquent, que des moyens.

Peut-être parce qu'ils n'ont été publiés, pour la première fois, qu'en 1718 par Ramsay, quelques années après la mort de Fénelon, les *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier* ne figurent traditionnellement ni parmi les œuvres les plus connues sur l'éloquence ni parmi les textes les plus étudiés de Fénelon¹. Pourtant, ces dialogues, aux enjeux et aux modalités d'écriture complexes, fréquemment très proches des sources les plus traditionnelles dont ils s'inspirent, ont pu être considérés, il y

a quelques années, par W. S. Howell, comme le premier traité de rhétorique moderne². Plus récemment encore, James Davis a montré que l'importance des *Dialogues sur l'éloquence* résidait dans les incertitudes et les paradoxes qu'y développe Fénelon. Ces incertitudes et paradoxes fondent, selon lui, la modernité de ce texte, qu'il nous propose de lire comme l'un des premiers manifestes de révolte contre la rhétorique classique³. Sa complexité et sa modernité tiennent d'abord à sa forme dialogique. En effet, sa composition: trois dialogues, trois voix ou positions discursives (A, B, C) référant à trois interlocuteurs, instaure d'emblée une pluralité concrète de perspectives. Toutefois, Fénelon n'est pas l'inventeur de cette forme dialogique. Il l'a trouvée dans le *Gorgias*, l'un des premiers dialogues de Platon, et souligne, tout au long de son texte, ce qu'il doit au platonisme: «tout ce que je vous en ai dit comme de moi-même est tiré de lui» (*Dialogue I*, 23)⁴. Les enjeux de cette forme dialogique qui s'oppose pratiquement à celle d'un *traité*, d'une *dissertation* dogmatique ou d'un *discours* sur l'éloquence — qui s'oppose, par conséquent, à la forme même que Fénelon a donnée plus tard aux traités composant sa *Lettre à l'Académie* —, sont faciles à saisir. Platon, par la voix de Socrate, les expose brièvement dans une série de remarques préliminaires⁵. Il n'est qu'une seule manière de résister ou de s'opposer à la force persuasive des discours de Gorgias, c'est d'inventer un instrument capable de briser leur rhétorique et leur ampleur. Cet instrument, Socrate le découvre dans le dialogue, ou plus précisément dans la dialectique rendue possible et générée par la brièveté du jeu des questions et des réponses⁶.

Mais l'intérêt et la complexité des *Dialogues sur l'éloquence* tiennent aussi à un second mécanisme textuel. En effet, si le mode et l'orientation majeure du premier dialogue se donnent pour platoniciens, si l'éloquence doit être rapportée à l'utile et les rhéteurs exclus de la cité, si le langage et la parole doivent être «autorisés» et les discours entrer dans une économie, Fénelon *double*, littéralement, cette perspective platonicienne d'une autre perspective: celle-là même introduite par le *Traité du sublime* (*Peri Hupsous*) du pseudo-Longin. Dès lors, il ne s'agit plus pour Fénelon de spéculer sur les modalités de composition et de circulation des discours, sur leur *économie*, telles que Platon les avait définies contre

la sophistique. Il s'agit au contraire d'isoler et de valoriser une autre pratique qui trouve dans le discours un moyen capable «d'échauffer l'imagination», «d'élever l'esprit du lecteur» et «de lui former le goût» (*Dialogue I*, 9). Cette autre pratique, à laquelle le sublime a prêté son nom, Boileau l'a commentée en se servant du texte attribué à Longin, quelques années seulement avant la composition des *Dialogues sur l'éloquence*:

Il faut sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles.... Car il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au Discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enleve l'ame de quiconque nous écoute. (Boileau, 338; 341-2)

La doublure du platonisme par une conceptualisation du sublime, et ainsi la dichotomie et la différence interne qui travaillent le premier dialogue, se perpétuent dans les deux dialogues suivants autour de questions tout aussi importantes: la question du sensible et de l'art, du style et de l'auteur; puis celle de la simplicité et de la possession, du plaisir et de la jouissance d'un texte. Si bien que la composition des *Dialogues sur l'éloquence* est réellement double: platonicienne de par sa forme et son mode majeur, mais aussi en rupture avec le platonisme dans son contenu et son mode opératoire. Ces ruptures valent comme gage de modernité — une modernité que l'on peut concevoir du point de vue de la «Querelle des Anciens et des Modernes», mais aussi d'une histoire des discours

et du sublime, autrement dit, du point de vue de la *problématisation* de la pensée que Kant, Michel de Certeau et Jean-François Lyotard ont poursuivie dans leurs œuvres. L'étude des points de rupture développés dans chacun des trois dialogues, nous permettra donc d'expliquer la puissance et l'originalité des positions discursives de Fénelon face à celles de Bossuet, et de mettre en perspective le statut de l'image chez Fénelon et la théorie postmoderne du figural.

Dans le «Dialogue premier», Fénelon pose et analyse un problème général: celui de l'économie politique des discours, c'est-à-dire de leurs modes de production et de circulation au sein d'une société donnée, que cette société soit considérée comme réelle (la société d'où «revient» B au début du dialogue) ou comme utopique (l'élément spéculatif et atopique sur lequel repose la dynamique de ce premier dialogue, dans son double mouvement de recherche des premiers principes et de table rase). Aux modèles d'éloquence latins et scolastiques que la *Rhétorique* et la *Politique* d'Aristote ont rendu possibles, Fénelon oppose la théorie platonicienne du discours telle que la formulent le *Gorgias*, *La République*, *Protagoras*, *Le Sophiste* et les *Lois*. Le cadre et les enjeux pratiques de ce débat fictif sont ceux-là mêmes exposés et développés par Platon. Fénelon en reproduit fidèlement le mouvement dialectique:

A. ...Si vous aviez à former un État ou une république, en quoi voudriez-vous y perfectionner les esprits?

B. En tout ce qui pourrait les rendre meilleurs. Je voudrais faire de bons citoyens, pleins de zèle pour le bien public: je voudrais qu'ils sussent en guerre défendre la patrie; en paix, faire observer les lois, gouverner leurs maisons; cultiver ou faire cultiver leurs terres; élever leurs enfants à la vertu, leur inspirer la religion; s'occuper au commerce selon les besoins du pays; et s'appliquer aux sciences utiles à la vie. Voilà ce qui me semble, le but d'un législateur.

A. Vos vues sont très justes et très solides; vous voudriez donc des citoyens ennemis de l'oisiveté; occupés à des choses très sérieuses, et qui tendissent toujours au bien public?

B. Oui, sans doute?

A. Et vous retrancheriez tout le reste?

B. Je le retrancherais.

(*Dialogue I*, 11-12)

Sans doute, la virtualité d'une république est-elle plus latine que grecque. Pourtant la déduction en forme dialectique que poursuit Fénelon et qu'il impose au mouvement de son texte, met principalement en œuvre une méthode et une série de thèmes platoniciens. Ainsi, après avoir exposé l'utilité propre aux discours, Fénelon explique la nécessité de soumettre et d'intégrer le plaisir à l'utile: «C'est sans doute par le même principe que vous retrancheriez aussi (car vous me l'avez dit) tous les exercices de l'esprit, qui ne serviraient point à rendre l'âme saine, forte, belle, en la rendant vertueuse? — J'en conviens» (*Dialogue I*, 12). Une définition du véritable orateur est déduite de ce principe: l'orateur devra être philosophe et maître de l'éloquence et de la cité. Fénelon ne manque pas d'opposer ce maître du *logos* aux devins et aux sophistes, et de préciser son statut social et ses autres qualités. Cette détermination intégrale de l'orateur permet, à son tour, de formuler les conditions qui rendent possible un processus d'énonciation et de circulation optimal des discours:

A. ...il mènera une vie simple, modeste, frugale, laborieuse; il lui faudra peu, ce peu ne lui manquera point, dût-il de ses propres mains le gagner.... Nous sommes convenus que l'éloquence et la profession de l'orateur est consacrée à l'instruction et à la réformation des mœurs du peuple. Pour le faire avec liberté et avec fruit, il faut qu'un homme soit désintéressé, il faut qu'il apprenne aux autres le mépris de la mort, des richesses, des délices; il faut qu'il inspire la modestie, la frugalité, le désintéressement, le zèle du bien public, l'attachement

inviolable aux lois; il faut que tout cela paraisse autant dans ses mœurs que dans ses discours. Un homme qui songe à plaire pour sa fortune, et qui par conséquent a besoin de ménager tout le monde, peut-il prendre cette autorité sur les esprits?

(*Dialogue I*, 20-21)

Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault explique en détail le fonctionnement de cette économie des discours et les pratiques qui lui sont associées. Longtemps la théologie et la philosophie, participant des instances de pouvoir ou désirant les réformer, ont tenté de régler l'activité discursive, non seulement par un système d'interdits et d'exclusions, une recherche ou une volonté de vérité, mais aussi par un art de la réécriture, un principe d'autorisation et de structuration des disciplines, et un ensemble de normes sociales et politiques d'accréditation, de production et de diffusion. Formellement, Fénelon, dans ce dialogue, montre que la véritable éloquence ne peut se moquer de l'éloquence, et ainsi que les questions qu'elle enveloppe, contrairement à la formule pascalienne («La vraie éloquence se moque de l'éloquence...» *Pensées* 513), doivent être considérées et analysées selon le plus grand sérieux. Rien n'est plus important, effectivement, que de chasser la sophistique au nom d'un double principe régissant les discours: 1) le plaisir pris au récit comme tel, c'est-à-dire le plaisir libéré de la morale ou de l'utile; 2) la recherche d'un gain personnel et la corruption du discours que cette recherche entraîne avec elle:

B. N'importe, qu'ils prennent d'autres métiers pour vivre; non seulement il faut gagner sa vie, mais il la faut gagner par des occupations utiles au public. Je dis la même chose de tous ces misérables qui amusent les passants par leurs discours, et par leurs chansons; quand ils ne mentiraient jamais, quand ils ne diraient rien de déshonnête, il faudrait les chasser; l'inutilité seule suffit pour les rendre coupables: la police devrait les assujettir à prendre quelque métier réglé. (*Dialogue I*, 15)

Cependant, dès le premier dialogue, Fénelon limite la portée du platonisme — un platonisme constitutif du classicisme — en introduisant une rupture théorique essentielle dans le modèle de production et de circulation des discours qu'il vient d'exposer. Cette rupture apparaît un peu décentrée. Elle donne l'impression de n'être suscitée qu'en passant, marginalement. Il semble même qu'il ait fallu plusieurs années pour que Fénelon lui donne sa portée maximale. En effet, à côté du modèle spéculatif platonicien, Fénelon invoque une autre source. Il double l'énoncé de ce qui aurait pu passer pour un traité d'inspiration platonicienne, d'une autre voix, d'une autre perspective — celle-là même que développe Boileau dans son *Traité du Sublime*:

A. ...N'avez-vous pas vu ce qu'en dit Longin dans son *Traité du Sublime*?

B. Non; n'est-ce pas ce traité que M. B. a traduit? Est-il beau?

A. Je ne crains pas de dire qu'il surpasse à mon gré la *Rhétorique* d'Aristote. Cette *Rhétorique*, quoique très belle, a beaucoup de préceptes secs et plus curieux qu'utiles dans la pratique; ainsi elle sert bien plus à faire remarquer les règles de l'art à ceux qui sont déjà éloquents qu'à inspirer l'éloquence et à former de vrais orateurs; mais le *Sublime* de Longin joint aux préceptes beaucoup d'exemples qui les rendent sensibles. Cet auteur traite le sublime d'une manière sublime, comme le traducteur l'a remarqué; il échauffe l'imagination, il élève l'esprit du lecteur, il lui forme le goût, et lui apprend à distinguer judicieusement le bien et le mal dans les orateurs célèbres de l'Antiquité. (*Dialogue* I, 9)

L'intérêt de cette référence à Longin et à Boileau réside précisément dans la rupture que ces deux auteurs introduisent dans le platonisme. Si le *Traité du Sublime* est comparé à la *Rhétorique*, c'est moins pour dévaloriser le texte d'Aristote, qui l'est suffisamment par le ton platonicien majeur du reste des dialogues, que pour

proposer une autre alternative au platonisme. Contre la sophistique, mais aussi contre l'économie politique du discours inscrite au cœur du platonisme, Fénelon s'appuie sur cette idée du sublime, jadis énoncée par Longin, et tout ou partie transformée par Boileau (ainsi qu'en témoignent, peu après sa traduction, sa polémique avec Dacier, et plus encore les controverses de la Querelle des Anciens et des Modernes). Chez Longin et Boileau, l'affirmation d'un mouvement autonome du principe de plaisir (conçu par-delà la morale) et la perte relative de l'individu que ce *pathos* ou cet excès (ce qui frappe, ce qui saisit) implique, prennent une connotation éminemment anti-platonicienne:

B. Quoi, Longin si admirable, hé! ne vivait-il pas du temps de l'empereur Aurélien et de Zénobie?

A. Oui: vous savez leur histoire.

B. Ce siècle n'était-il pas bien éloigné de la politesse des précédents? Quoi vous voudriez qu'un auteur de ce temps-là eût le goût meilleur qu'Isocrate? En vérité je ne puis le croire.

A. J'en ai été surpris moi-même: mais vous n'avez qu'à le lire; quoiqu'il fût d'un siècle fort gâté, il s'était formé sur les anciens, et il ne tient presque rien des défauts de son temps, je dis presque rien, car il faut avouer qu'il s'applique plus à l'admirable qu'à l'utile, et qu'il ne rapporte guère l'éloquence à la morale; en cela il paraît n'avoir pas les vues solides qu'avaient les anciens Grecs, surtout les philosophes; encore même faut-il lui pardonner un défaut dans lequel Isocrate, quoique d'un meilleur siècle, lui est beaucoup inférieur: surtout ce défaut est excusable dans un traité particulier, où il parle, non de ce qui instruit les hommes, mais de ce qui les frappe, et qui les saisit. Je vous parle de cet auteur, parce qu'il vous servira beaucoup à comprendre ce que je veux dire. (*Dialogue I*, 9-10)

Les *Dialogues sur l'éloquence* enregistrent l'existence de ce *pathos* en rupture avec l'Utile et le Beau, sans pourtant en dégager toutes les conséquences. Un écart similaire apparaît dans la théorisation du style. Sans doute, Fénelon reconnaît-il la valeur idéale d'une écriture masculine et virile, et propose-t-il de condamner les discours fleuris et efféminés:

B. Non, mais ce sont des pensées si délicates, et qui dépendent tellement du tour et de la finesse de l'expression, qu'après avoir charmé dans le moment elles ne se retrouvent pas aisément dans la suite. Quand même vous les retrouveriez, dites-les dans d'autres termes, ce n'est plus la même chose, elles perdent leur grâce et leur force. (*Dialogue I, 4*)

A. On ne voit dans celui-ci que des discours fleuris et efféminés, que des périodes faites avec un travail infini pour amuser l'oreille. (*Dialogue I, 8-9*)

Mais en marge de ce lieu commun, se profile l'idée d'une activité discursive, d'un ravissement et d'un mode d'énonciation spécifiquement féminins — un mode dont Jacques Lacan, dans l'un de ses séminaires (*Encore*), et Michel de Certeau ont dégagé l'importance. La correspondance de Fénelon avec Mme Guyon et les articles XXI à XLV de l'*Explication des maximes des saints* donneront à cette idée un plan de consistance plus systématique et dionysien que celui proposé, dans la première moitié du siècle, par François de Sales:

On trouvera dans la pratique que les âmes les plus éminentes dans la contemplation sont celles qui sont les plus occupées de lui. Elles lui parlent à toute heure comme l'épouse à l'époux. Souvent elles ne voient plus que lui seul en elles. Elles portent successivement des impressions profondes de tous ses mystères et de tous les états de sa vie mortelle. Il est vrai qu'il devient quelque chose de si intime dans leur cœur qu'elles s'accoutument à le regarder moins comme un objet étranger et exté-

rieur que comme le principe intérieur de leur vie.
(Explication des maximes des saints, 1070)

Le second dialogue introduit un nouveau point de rupture dans la constitution d'un idéal platonicien de l'éloquence tout autant que dans le mouvement dialectique du texte. D'une part, Fénelon oppose une éloquence vive et figurée à un discours qui resterait philosophique: «Mais que diriez-vous d'un homme qui prouverait la vérité d'une manière exacte, sèche, nue, qui mettrait ses arguments en bonne forme, ou qui se servirait de la méthode des géomètres dans ses discours publics, sans y ajouter rien de vif et de figuré? Serait-ce un orateur? — Non, ce ne serait qu'un philosophe» (31). Plus qu'une «adjonction», c'est une véritable substitution qu'opère Fénelon: l'éloquence conçue sur un modèle géométrique — dont le traité de du Bois constitue sans doute la meilleure expression — est remplacée par une pratique de discours centrée sur le sensible et l'image. D'autre part, Fénelon tente d'expliquer et de promouvoir le fonctionnement même de l'image (du sensible), contre une théorisation et une pratique idéalistes qui relégueraient ce fonctionnement à une activité de pensée inessentielle, et contre la division de l'esprit et du corps encore platonicienne, ainsi que les valeurs corrélatives qui lui sont associées, postulées dans le premier dialogue⁷. Ce dialogue engage la pensée dans une réflexion sur elle-même dont nous devons tenter de dégager les enjeux spéculatifs et pratiques. En effet, cette valorisation du sensible implique tout d'abord une autre conceptualisation des signes auxquels Fénelon confère un statut d'effets ou d'épiphénomènes. On ne doit pas laisser les signes, qui ne reçoivent leur être et leur valeur que par dérivation, s'imposer au détriment de l'image. Mais cette valorisation du sensible ne va pas sans transformer, à son tour, le statut même de l'art: la véritable éloquence doit apprendre à se cacher, et l'ordre et l'auteur à disparaître. Fénelon illustre les rapports des signes ou du langage (et par conséquent de l'art) avec les images et le sensible, en commentant quelques vers de Virgile:

A. Peindre, c'est non seulement décrire les choses, mais en présenter les circonstances d'une manière si vive et si sensible, que l'auditeur s'imagine presque les voir. Par exemple, un froid

historien qui raconterait la mort de Didon, se contenterait de dire: «Elle fut si accablée de douleur, après le départ d'Énée, qu'elle ne put supporter la vie; elle monta au haut de son palais, elle se mit sur un bûcher, et se tua elle-même». En écoutant ces paroles, vous apprenez le fait, mais vous ne le voyez pas. Écoutez Virgile, il le mettra devant vos yeux. N'est-il pas vrai que, quand il ramasse les circonstances de ce désespoir, qu'il vous montre Didon furieuse, avec un visage où la mort est déjà peinte, qu'il la fait parler à la vue de ce portrait et de cette épée, votre imagination vous transporte à Carthage: vous croyez voir la flotte des Troyens qui fuyent sur le rivage, et la reine que rien n'est capable de consoler: vous entrez dans tous les sentiments qu'eurent alors les véritables spectateurs. Ce n'est plus Virgile que vous écoutez; vous êtes trop attentifs aux dernières paroles de la malheureuse Didon pour penser à lui. Le poète disparaît. (*Dialogue* II, 34-35)

Fénelon, comme plus tard Martin Heidegger et Maurice Blanchot, explique la disparition du poète comme la conséquence d'un récit dont l'écriture ne saurait se satisfaire d'un simple décrire, mais qui tente, au contraire, de transcrire l'affect ou le cri qui lui ont donné naissance⁸. Une double puissance est affirmée de l'image: 1) un pouvoir d'illusion (une présence figurée); 2) une charge intensive (une présence réelle) qu'elle porte en elle. Peut-être est-ce cette ambiguïté constitutive de l'image, partagée par les textes les plus révolutionnaires du siècle, que Pascal a scellée dans un fragment des *Pensées*: «Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir». Formellement, c'est-à-dire du point de vue de sa réception, l'image semble produite par le récit, donnée à voir par des paroles, mais génétiquement, c'est le *logos* qui essaie, au mieux, de s'acquitter de la charge intensive dont elle est porteuse.

Fénelon complète ses remarques concernant les transformations des rapports entre les signes et les images en paraphrasant les discours de légitimation dont s'entoure l'esthétique classique.

Contrairement à La Bruyère pour qui la question du style et de l'architecture, et l'opposition entre le gothique et le classique sont avant tout polémiques⁹, Fénelon insiste sur la différence des principes de composition des images et des *plans de consistance* que ces styles mettent en jeu :

A. Connaissez-vous l'architecture de nos vieilles églises qu'on nomme gothiques?

B. Oui, je la connais, on la trouve partout.

A. N'avez-vous pas remarqué ces roses, ces points, ces petits ornements coupés et sans dessein suivi, enfin tous ces colifichets dont elle est pleine? Voilà en architecture ce que les antithèses et les autres jeux de mots sont dans l'éloquence. L'architecture grecque est bien plus simple, elle n'admet que des ornements majestueux et naturels, on n'y voit rien que de grand et de proportionné, de mis en sa place. Cette architecture qu'on appelle gothique nous est venue des Arabes; ces sortes d'esprits étant fort vifs et n'ayant ni règles ni culture, ne pouvaient manquer de se jeter dans de fausses subtilités. (*Dialogue II*, 55)

En ce sens, sa critique des antithèses est pascalienne: «Ceux qui font les antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie. Leur règle n'est pas de parler juste mais de faire des figures justes» (*Pensées* 559). Une symétrie forcée, artificielle, autrement dit non générée de façon immanente par l'image elle-même, fait perdre de sa force à la présence intensive dont le langage tente de s'acquitter. Voilà pourquoi cette puissance autonome et *anormale* de l'image transgresse concrètement toute organisation stylistique imposée par un plan transcendant. Par conséquent, la «logique» de l'image, lorsqu'elle est portée à sa puissance la plus élevée (le sublime) — cette puissance qui enlève, transporte, ravit, dérègle les sens et fait sortir le temps hors de ses gonds —, ou son plan de consistance, implique aussi bien une disparition ou un retrait de l'art qu'une contestation de l'«ordre»:

La nature paraît partout; partout l'art se cache soigneusement.... L'art est grossier et méprisable dès qu'il paraît. Platon, qui avait examiné tout cela beaucoup mieux que la plupart des orateurs, assure qu'en écrivant on doit toujours se cacher, se faire oublier, et ne produire que les choses et les personnes qu'on veut mettre devant les yeux du lecteur. (*Dialogue II, 37*)

La manière de dire les choses fait voir la manière dont on les sent, et c'est ce qui touche davantage l'auditeur. Dans ces endroits-là, non seulement il ne faut point de pensées, mais on en doit retrancher l'ordre et les liaisons. (*Dialogue II, 38*)

L'auditeur voyant l'art si à découvert, bien loin d'être saisi et transporté hors de lui-même, comme il le faudrait, observe froidement tout l'artifice du discours. (*Dialogue II, 48*)

Ne craignez pas de vous engager trop; les harangues de ces grands hommes ne sont pas divisées comme les sermons d'à présent. Non seulement eux, mais encore Isocrate dont nous avons tant parlé, et les autres anciens orateurs, n'ont point pris cette règle. Les Pères de l'Église ne l'ont point connue. Saint Bernard, le dernier d'entre eux, marque souvent des divisions, mais il ne les suit pas, et il ne partage point ses sermons. Les prédications ont été, encore longtemps après, sans être divisées, et c'est une invention très moderne qui nous vient de la scolastique. (*Dialogue II, 50*)

L'image se charge d'une puissance d'affecter, que le discours, la raison et la méditation ne sont pas eux-mêmes capables de générer. Fénelon donne donc une extension maximale à cette puissance d'ébranlement de l'image, indépendante du discours, et opère, ce faisant, un dernier point de rupture avec les règles traditionnelles de l'éloquence. En effet, le troisième dialogue propose une conciliation originale du précepte de simplicité de l'Écriture,

transcrit dans les «paroles de saint Paul: *Non in persuasibilibus humanae sapientiae verbis*» [«Non pas avec les discours persuasifs de la sagesse humaine» I Cor., II, 4] (*Dialogue III*, 61), avec la nécessité, réaffirmée par Augustin, d'un assujettissement «à un ordre extérieur de moyens humains» (*Dialogue III*, 66). Fénelon soutient que cette conciliation n'est possible que dans la mesure où le discours et la raison sont portés à leurs propres limites: «Au contraire, les apôtres succombent sous le poids des vérités qui leur sont révélées. Ils ne peuvent exprimer tout ce qu'ils conçoivent. Les paroles leur manquent. De là viennent ces transpositions, ces expressions confuses, ces liaisons de discours qui ne peuvent finir» (*Dialogue III*, 68), si bien que s'oppose la «couture» — prise au sens littéral¹⁰ — des textes, avec la possession de l'«esprit, du style et des figures» d'un texte. La jouissance du sens littéral véhiculée par l'image dans une immédiateté (qui n'est pourtant pas toujours directement accessible) est davantage valorisée que le plaisir pris aux autres sens: «Le vrai moyen de faire un portrait bien ressemblant est de peindre un homme tout entier; il faut le mettre devant les yeux des auditeurs, parlant et agissant» (*Dialogue III*, 86). C'est pourquoi, par-delà la sagesse et les signes, subsiste une image — folie et croix — sur laquelle le discours et la raison semblent perdre prise:

Pour imposer silence à notre raison vaine et présomptueuse, il ne raisonne point comme les philosophes, mais il décide avec autorité par ses miracles et sa grâce; il montre qu'il est au-dessus de tout: pour confondre la fausse sagesse des hommes, il leur oppose la folie et le scandale de sa croix... ils ne se sont point confiés à cette sagesse et à cette éloquence, ils ne l'ont point recherchée comme ce qui devait donner de l'efficace à leurs paroles. Tout a été fondé, comme dit saint Paul, non sur les discours persuasifs de la philosophie humaine, mais sur les effets de l'esprit et de la vertu de Dieu, c'est-à-dire sur les miracles qui frappaient les yeux et sur l'opération intérieure de la grâce. (*Dialogue III*, 64-65)

Sans doute, la synthèse opérée entre l'exigence de simplicité et la nécessité de l'efficacité réalisée par Fénelon n'est-elle pas la première du genre. L'image d'un *Christus Orator* proposée par Érasme, Louis de Grenade et Jean Botero, avait déjà largement influencé les *Lettres chrétiennes et spirituelles* de Saint-Cyran: «Il suffirait, à mon avis, que la vérité fût revêtue de paroles communes, et de celles qui coulaient de la même source de l'esprit qui l'avaient conçue, n'ayant besoin pour agréer d'autres embellissements que ceux qui naissent avec elle» (447). De même, dès son édition du *Traité du sublime* (Venise, 1555), Paul Manuce avait proposé une combinaison novatrice des doctrines du pseudo-Longin, de Sénèque et d'Augustin, capable de faire contrepoids à la *Rhétorique* et à la *Politique* d'Aristote. Enfin, Guillaume Budé, puis Guillaume Du Vair, avaient su fondre les réflexions du Pseudo-Longin, de Philon d'Alexandrie et d'Augustin, et fonder le *logos prophorikos* (la parole révélée et porteuse de vérité, extériorisée, produite à la face du monde) dans la quête intérieure d'un *logos endiathetos* (méditation, écoute, silence). Une communication ininterrompue était affirmée entre la parole divine et l'homme, du moins entre elle et ses représentants: prophètes, rois, magistrats. Cette participation hypostatique ou cette émanation continue servait à légitimer l'activité d'un *logos* purement humain. Or la synthèse que Fénelon propose entre la critique de la «sagesse humaine» et l'activité nécessaire de la raison, répond à des exigences différentes de celles des Humanistes et pose des problèmes que ses contemporains mêmes refuseront de penser.

Nous devons nous placer quelques années après la composition des *Dialogues sur l'éloquence*, pour que le sens de cette synthèse nous apparaisse plus clairement. De fait, les textes, pour la plupart polémiques, que Fénelon a écrits et publiés par la suite, développent et systématisent les problèmes abordés dans ces dialogues. Ces textes montrent que le dessein des *Dialogues sur l'éloquence* était double. Les *Dialogues sur l'éloquence* permettaient d'abord d'énoncer une théorie du discours capable de conférer un statut spécial et éminent à l'image. Et par-delà cette énonciation, ils consistaient aussi à formuler les premiers jalons d'une esthétique fondamentalement moderne dégagée à la fois du gothique et du classique, du moins à engager la pensée sur des chemins inconnus à

l'âge classique. Nous trouvons la confirmation de cette hypothèse dans la controverse opposant Fénelon à Bossuet. En effet, les *Méditations sur l'évangile* et le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet proposent du statut de la parole ou du *logos*, une interprétation radicalement opposée à celle de la *Lettre à l'Académie* et de l'*Explication des maximes des saints*. Dans la section intitulée «Le sacrifice», Bossuet a conçu ces lignes, parmi les plus inspirées qu'il ait jamais écrites :

Où est donc l'appareil du sacrifice? Et d'où viendra cette chair, d'où viendra ce sang? Il se fera de ce pain et de ce vin: tout ce qui sera proféré par cette parole, sera dans le moment ainsi qu'il aura été prononcé; car c'est la même parole qui a fait le ciel et la terre, et qui fait tout ce qu'elle veut dans le ciel et dans la terre. Cette parole prononcée originairement par le Fils de Dieu, a fait de ce pain son corps, et de ce vin son sang. Mais il a dit à ses apôtres: *Faites ceci*: et ses apôtres nous ont enseigné qu'on le ferait *jusqu'à ce qu'il vint: donec veniat*; jusqu'au dernier jugement. Ainsi la même parole répétée par les ministres de Jésus-Christ, aura éternellement le même effet. Le pain et le vin se changent; le corps et le sang de Jésus-Christ en prennent la place.... Quelle étonnante merveille! C'est une merveille pour nous; mais ce n'est rien d'étonnant pour le Fils de Dieu, accoutumé à faire tout par sa parole. *Tu es guéri*: on est guéri; *Tu es vivant*: on vit, et la vie qui s'en allait est rappelée. Il dit: *Ceci est mon corps*: ce n'est plus du pain; c'est ce qu'il a dit: il a dit: *Ceci est mon sang*: ce n'est plus du vin dans le calice, c'est ce que le Seigneur a proféré; c'est là son corps, c'est le sang; ils sont séparés; oui, séparés; le corps d'un côté, le sang de l'autre: la parole a été l'épée, le couteau tranchant qui a fait cette séparation mystique.... La parole est toute-puissante: la parole est l'épée tranchante, qui va aux dernières divisions; qui saura bien, si elle le veut, ôter à ce corps ses propriétés les plus intimes, pour

ne nous en laisser que la nue et pure substance: car c'est cela qu'il me faut; c'est à cette pure substance que le verbe divin est uni; car son union est substantielle; son union se fait dans la substance: celle qu'il veut avoir avec moi, se fera aussi par la substance de son corps et de son sang: il l'a dit; et cela est fait dans le moment... La parole est toute-puissante; tout lui a cédé, et rien n'est demeuré ici que ce qu'elle a énoncé: ce feu a tout changé en lui-même: la parole a tout changé en ce qu'elle a dit. (LVII^e jour; 714)

Dans cette méditation, le *logos* (la parole, le discours, la raison) humain qui, jusqu'alors, suivait pas à pas son modèle divin, découvre son propre principe de cheminement, comme acte de pure répétition. Cet acte (cet effort) est le prix de son immortalité. L'avant-propos du *Discours sur l'histoire universelle*, malgré son ironie, proposait, quelques années auparavant, une autre version tout aussi importante (du fait de l'articulation théologico-politique sur laquelle elle reposait) de cette démarche:

Après cela, quelque partie de l'histoire ancienne que vous lisiez, tout vous tournera à profit. Il ne passera aucun fait dont vous n'aperceviez les conséquences. Vous admirerez la suite des conseils de Dieu dans les affaires de la religion: vous verrez aussi l'enchaînement des affaires humaines, et par là vous connaîtrez avec combien de réflexion et de prévoyance elles doivent être gouvernées. (668)

Fénelon reconnaît lui aussi une puissance propre au *logos* humain, puissance politique aussi bien que poétique: «Chez les Grecs, tout dépendait du peuple, et le peuple dépendait de la parole...» (*Lettre à l'Académie*, 139). Mais à ces lignes de Bossuet, qui accordent une toute-puissance en acte à la parole et à la raison, aussi bien qu'à l'opération du *logos* divin, ou plutôt qui fondent la possibilité d'un salut individuel sur une appréhension raisonnable de ce *logos*, Fénelon répond, dans un texte qu'il estimait décisif, en opposant méditation et contemplation, et montre le privilège de cette dernière sur la première:

Il faut distinguer la méditation de la contemplation. La méditation consiste dans des actes discursifs qui sont faciles à distinguer les uns des autres, parce qu'ils sont excités par une espèce de secousse marquée, parce qu'ils sont variés par la diversité des objets auxquels ils s'appliquent, parce qu'ils tirent une conviction sur une vérité de la conviction d'une autre vérité déjà connue, parce qu'ils tirent une affection de plusieurs motifs méthodiquement rassemblés. Enfin parce qu'ils sont faits et réitérés avec une réflexion qui laisse après elle des traces distinctes dans le cerveau. Cette composition d'actes discursifs et réfléchis est propre à l'exercice de l'amour intéressé, parce que cet amour imparfait qui ne chasse point la crainte a besoin de deux choses. L'une est de rappeler souvent les motifs intéressés de crainte et d'espérance. L'autre est de s'assurer de son opération par des actes bien marqués et réfléchis.... Au contraire la contemplation est, selon les théologiens les plus célèbres et selon les saints contemplatifs les plus expérimentés, l'exercice de l'amour parfait. Elle consiste dans des actes si simples, si directs, si paisibles, si uniformes, qu'ils n'ont rien de marqué par où l'âme puisse les distinguer. C'est l'oraison de laquelle parlait saint Antoine, et qui n'est pas aperçue par le solitaire même qui la fait. (*Explication des maximes des saints*, 1059-1060)

Ce texte, d'une extrême densité, est important en ce que Fénelon, contrairement à Bossuet, relativise le pouvoir du *logos*, du langage, de l'éloquence, de la raison méditative. Par-delà les différences conceptuelles qui commencent à apparaître entre ces notions au XVII^e siècle, Fénelon remet en question l'image traditionnelle de la pensée. Il refuse de faire du langage et de l'éloquence, l'activité la plus haute de l'esprit. Par-delà le langage, l'éloquence et ses règles discursives, il existe une activité de pensée hors-discours. C'est cette activité, vers laquelle tend la poésie des *Dialogues des morts* et que Fénelon définit dans la *Lettre à*

l'Académie, qui nous permet de comprendre la logique des ruptures introduites dans ses premiers dialogues. Les *Dialogues sur l'éloquence* n'avaient pour fin, ni d'imposer une économie ou un ordre au discours ni même d'inscrire dans le discours un reste non-symbolisable, parce qu'indicible (Michel de Certeau, *La fable mystique*). Les *Dialogues sur l'éloquence* proposaient d'une part, de dégager, dans le langage, une fonction-image de laquelle le langage tient sa force; et d'autre part d'isoler et d'étudier le pouvoir autonome de l'image comme activité psychique, l'irréductibilité de l'image au langage qui tente pourtant de l'exprimer, de la développer dans une linéarité qui lui reste toutefois étrangère¹¹.

Structure dialogique du texte et doublure des perspectives, tels sont les éléments qui font des *Dialogues sur l'éloquence* une œuvre aussi intéressante que compliquée. Cette complication du texte, peut être portée au crédit de l'inexpérience de Fénelon ou de son absence de maîtrise d'une matière dense. Sans doute a-t-il réussi plus tard à *réduire* les problèmes abordés dans ce texte, en linéarisant son écriture aussi bien qu'en isolant ces problèmes, c'est-à-dire en distinguant et en traitant séparément les questions relevant de la rhétorique de celles qui réfèrent à une poétique, une stylistique, une analytique du sublime et une recherche spirituelle. De ce mouvement de simplification témoignent le *Discours prononcé dans l'Académie Française* et la *Lettre à l'Académie*, ainsi que ses œuvres spirituelles et ses réflexions sur le quiétisme. Mais entendons-le bien: ces textes postérieurs constituent un développement tout autant qu'une *simplification* des *Dialogues sur l'éloquence*, c'est-à-dire une distillation de cette matière extrêmement riche, suggestive et provocatrice qui les compose. Ces développements supposent et expriment une logique en fonction de laquelle les questions classiques relevant de l'éloquence sont transformées et mises en rapport avec d'autres types de problèmes. Ils rendent compte des changements de plans qui ont eu lieu, par la suite, dans la recherche conceptuelle et dans l'écriture de Fénelon. Car, les *Dialogues sur l'éloquence* n'exposent pas la position de Fénelon sur le fonctionnement du discours, sans remettre pratiquement en cause l'image de l'éloquence partagée par certains de ses contemporains, ni sans affirmer des différences essentielles quant au fonctionnement et au statut du *logos*, que ce fonctionne-

ment soit rapporté à la théologie et à la politique, ou à la poétique et à l'essence de la pensée (à la conception de ce que l'on appelle penser). Voilà pourquoi les *Dialogues sur l'éloquence* constituent un lieu de transition décisif dans l'histoire d'une analytique et d'une esthétique du sublime. En effet, l'épistémè classique s'est constituée sur la représentation, sur un rapport représentationnel des mots et des choses. Or, c'est ce rapport même que Fénelon interroge dans les dialogues. Il a su montrer la précarité de cette «nouvelle» économie des signes et du langage, aussi bien que celle des stratégies discursives de légitimation du politique qui lui sont coextensives — auxquelles le *Discours sur l'histoire universelle* pourrait servir de paradigme, comme *Las Meninas* en peinture. La réélaboration des points de rupture introduits dans les *Dialogues sur l'éloquence*, et leur transposition dans d'autres textes (la *Lettre à Louis XIV*, ses écrits pédagogiques et ses réflexions sur le politique), valent donc comme une analyse critique des mécanismes classiques de la représentation. En interrogeant le fonctionnement du discursif et du figuratif, en brisant le rapport ou l'adéquation classique *discours / figures*, Fénelon a pratiquement rompu l'équilibre précaire, que le XVII^e siècle avait trouvé dans le rapport des mots et des choses.

Par-delà la «Querelle des Anciens et des Modernes», la modernité a redécouvert, à partir de problèmes spécifiques, parfois fort proches de ceux de Fénelon, les questions soulevées par les *Dialogues sur l'éloquence*. En se référant à Paul Klee et à Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard a donné à ces problèmes, avant de les développer dans ses textes sur le sublime et le postmoderne, le nom de «parti pris du figural». Pour Lyotard, il était essentiel de libérer l'image du *logos*, du piège déictique et performatif que lui tend le langage. Au fond, la question, comme chez Fénelon, était aussi bien celle du statut de l'autre — un autre (qui, dans sa plus haute acception, se définit comme autre de la pensée elle-même) que tous deux refusent d'assimiler à un excès de l'ordre du symbolique, c'est-à-dire à un excès relevant encore d'une herméneutique ou d'une exégèse. Rester sur le plan-image, voilà la tâche que Lyotard, dans la ligne de Kant, a proposée à la postmodernité. Sans doute n'y a-t-il pas, chez Fénelon, une théorie esthétique en tant que telle. Il aurait vraisemblablement fallu que

Fénelon réécrit ces *Dialogues sur l'éloquence* après les textes relatifs au quiétisme — ce qu'il n'a pas fait. Mais les paradoxes à l'œuvre dans ces dialogues apparaissent désormais dans toute leur force de contestation et de questionnement¹². Tant que Fénelon maintient une fonction autonome du discours, il tend à isoler dans le discours, et comme son autre, une puissance propre de l'image. Mais dès qu'il s'en donne les moyens intellectuels (lors de la question du quiétisme), il réussit à produire une analyse savante et détaillée (quoique située à la limite de l'énonçable, mais non pas du pensable) du champ de l'image hors du savoir, hors de l'organisation du logos, de la méditation ou de la raison. C'est cette puissance de l'image, libérée du cadre que lui avait imposé Loyola dans les *Exercices spirituels* — une image de moins en moins sensible, de plus en plus idéale: capable de s'effacer et de faire place à une présence ou une jouissance non-médiatisée¹³ — sur laquelle s'est constituée en partie l'esthétique moderne, que Fénelon donne à penser face à l'absence de langage.

Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

NOTES

¹Sans doute aussi, parce que, comparés à d'autres traités théoriques comme le *Discours prononcé dans l'Académie Française* ou la *Lettre à l'Académie*, les *Dialogues sur l'éloquence*, probablement composés entre 1677 et 1684, ont été souvent considérés comme une œuvre de jeunesse et par conséquent estimés mineurs. En outre, les commentateurs semblent s'être davantage intéressés aux procédés et aux pratiques (en acte) d'écriture de Fénelon, tels qu'on les trouve, par exemple, dans ses *Fables*, dans les *Dialogues des morts* ou dans ses œuvres spirituelles, qu'à des écrits d'essence plus théorique ou spéculative.

²W. S. Howell écrit en introduction à sa traduction des *Dialogues sur l'éloquence*: «[The dialogues] are the earliest statement we have of what may be said to have become the dominant modern attitude towards rhetoric» (*The Dialogues on Eloquence* [Princeton: Princeton U.P., 1951], 46).

³«The *Dialogues sur l'éloquence* is to a large extent a document of revolt. It is Fénelon's protest against a prevailing rhetorical style, rigid and inflexible, which his age had inherited principally from the doctrine of Ramus and Talaeus...» (39).

⁴Cette référence constante au *Gorgias*, dans les *Dialogues sur l'éloquence*, permet à Fénelon d'opérer une distanciation par rapport: 1) à la rhétorique latine; 2) à la scolastique (et à l'aristotélisme); 3) au néoplatonisme (Ficin) et à la tradition rhétorique fondée sur la lecture du *Phèdre* et du *Banquet*.

⁵«Socrate. — Le langage même de Polos me prouve qu'il s'est plutôt exercé à ce qu'on appelle la rhétorique qu'au dialogue.

Polos. — Pourquoi cela, Socrate?

Socrate. — Parce que Chéréphon te demande quel est l'art de Gorgias, et que tu fais l'éloge de son art comme si on l'attaquait, sans indiquer en quoi il consiste [...]

Socrate. — Consentirais-tu, Gorgias, à poursuivre l'entretien comme nous l'avons commencé, par demandes et réponses, en gardant pour une autre occasion cette ampleur de discours par où Polos avait débuté? Mais sois fidèle à ta promesse et veuille répondre à mes questions avec brièveté.

Gorgias. — Il y a des réponses, Socrate, qui exigent de longs développements. Cependant je tâcherai d'être aussi bref que possible (448 d, 449 b; 110-111).

⁶Le fonctionnement de cette dialectique ne se confond pas, malgré certaines similarités apparentes, avec cette autre pratique, expérimentée par quelques philosophes, au XVII^e siècle, d'«ordonner» ou de «géométriser» les discours (définition, axiomes ou postulats, propositions, démonstrations).

⁷C'est alors Socrate que Fénelon invoque contre Platon «[Socrate] dit que, l'homme étant composé de corps et d'esprit, il faut cultiver l'un et l'autre...» (*Dialogue I*, 24).

⁸Sur cet aspect du récit, la richesse de ces textes est inestimable: «Car cela désirerait seulement être gardé dans la pensée, qui est une sorte d'appel et qui par conséquent doit parfois devenir un cri. Dans les écrits, les cris s'étouffent facilement, et complètement lorsque l'écrire se promène dans le décrire, lorsqu'il vise à occuper l'esprit, à lui fournir toujours en quantité suffisante de la matière. Dans ce qui est fixé par écrit disparaît ce qui est pensé, si l'écrire n'est pas capable de demeurer - même dans l'écrit - une marche de la pensée, un chemin» (Heidegger, 47); «Si, par commodité, — car cette affirmation n'est pas exacte — on dit que ce qui fait avancer le roman, c'est le temps quotidien, collectif, ou personnel, ou plus précisément le désir de donner la parole au temps, le récit a pour progresser cet *autre* temps, cette autre navigation qui est le passage du chant réel au chant imaginaire, ce mouvement qui fait que le chant réel devient, peu à peu quoique aussitôt (et ce «peu à peu quoique aussitôt» est le temps même de la métamorphose), imaginaire, chant énigmatique, qui est toujours à distance et qui désigne cette distance comme un espace à parcourir et le lieu où il conduit comme le point où chanter cessera d'être un leurre» (Blanchot, 17).

⁹«On a dû faire du style ce qu'on a fait de l'architecture. On a entièrement abandonné l'ordre gothique, que la barbarie avait introduit pour les palais et pour les temples; on a rappelé le dorique, l'ionique et le corinthien: ce qu'on ne voyait plus que dans les ruines de l'ancienne Rome et de la vieille Grèce, devenue moderne, éclate dans nos portiques et dans nos péristyles...» («Des ouvrages de l'esprit», XV, 68).

¹⁰Platon, *Cratyle*, 57 (388a-390d).

¹¹Telle semblait être l'idée du Pseudo-Longin: «on peut, en plus de bien d'autres arguments, rétorquer que dans l'art c'est l'extrême minutie qu'on admire, mais que dans les œuvres de la nature, c'est le grand; et l'homme est fait, par nature, pour les discours; et, dans les statues, on recherche la ressemblance avec l'homme; dans les discours, comme je l'ai dit, ce qui dépasse l'humain» (113). Michel Deguy commente ainsi ce passage: «L'élévation au sublime est une étrange opération. Il s'agit de re-

monter le fond, relever et emporter — quoi? La culture (*technè: didaktikos*) reconduit au naturel (*phusikos; gennaios*), à condition que la nature, par exemple le don de l'éloquence innée — car l'homme est par nature un être du logos —, soit pensée comme mouvement de se surmonter. La nature n'est atteinte comme fond que si le soulèvement (*ekstasis*) le fait re-monter. La «persuasion» n'y parvient pas, mais le *sublime*, qui est un enlèvement» (25).

¹²Jean-Luc Nancy nous semble avoir saisi cette puissance de questionnement propre au sublime: «La tradition *transmet*. Ce qu'elle transmet sous le nom de «sublime» n'est pas *une* esthétique (et surtout pas telle ou telle esthétique du grandiose, du monumental ou de l'extatique, avec quoi le sublime est confondu — non sans quelques raisons historiques, il faut bien le dire, et qui invitent à un maniement discret, sinon à un effacement tendanciel de ce mot par lui-même un peu lourd). La tradition nous transmet l'esthétique comme question. Ce qui ne veut pas dire autre chose que: la présentation sensible comme question» (7).

¹³Les remarques de Gouhier sur la question de l'élimination de la dernière image — celle de Jésus (101-104) — confirment notre interprétation.

Ouvrages cités ou consultés

- Blanchot, Maurice. «La rencontre de l'imaginaire.» *Le livre à venir* Paris: Gallimard, 1959
- Boileau-Despréaux, Nicolas. «Traité du sublime.» *Œuvres complètes* Paris: Gallimard, 1966
- _____. «Réflexions critiques.» *Œuvres complètes* Paris: Gallimard, 1966
- Bossuet, Jacques-Bénigne. «Discours sur l'Histoire Universelle.» *Œuvres*. Éd. Abbé Velat and Y. Champailier Paris: Gallimard, 1961.
- _____. «Méditations sur l'Évangile.» *Œuvres* Paris: Firmin-Didot, 1879.

- Certeau, Michel de. *La fable mystique 1 - XVI^e-XVII^e siècle* Paris: Gallimard, 1982.
- Davis, James Herbert, Jr. *Fénelon* Boston: Twayne, 1979.
- Deguy, Michel. «Le grand-dire.» *Du sublime*. Éd. Jean-Luc Nancy Paris: Belin, 1988
- Fénelon, François de Salignac de la Mothe. «Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier.» *Œuvres I*. Éd. Jacques Le Brun Paris: Gallimard, 1983
- _____. «Discours prononcé dans l'Académie Française.» *Œuvres I*. Éd. Jacques Le Brun Paris: Gallimard, 1983
- _____. «Lettre écrite à l'Académie Française, Sur l'éloquence, la poésie, l'histoire, etc.» *Œuvres* Paris: L. Tenré and Boiste Fils Ainé, 1822
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours* Paris: Gallimard, 1971.
- Fumaroli, Marc. *L'âge de l'éloquence - Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique* Genève: Droz, 1980.
- Gouhier, Henri. *Fénelon philosophe* Paris: Vrin, 1977.
- Heidegger, Martin. *Qu'appelle-t-on penser?* Éd. G. Granel and A. Becker Paris: P.U.F., 1959.
- La Bruyère, Jean de. *Les Caractères ou Les mœurs de ce siècle*. In *Œuvres complètes*. Éd. Julien Benda Paris: Gallimard, 1951
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire - Livre XX: Encore* Paris: Seuil, 1975.
- Longin, [Pseudo-]. *Du sublime* Paris: Éditions Rivages, 1991.
- Loyola, Ignace de. *Exercices spirituels 1548* Paris: Seuil, 1982.
- Nancy, Jean-Luc. «Préface.» *Du sublime* Paris: Belin, 1988
- Pascal, Blaise. «Pensées.» *Pascal, œuvres complètes*. Éd. Louis Lafuma Paris: Seuil, 1963
- Platon. *Gorgias — Ménon. Œuvres complètes* Paris: Les Belles Lettres, 1974

_____. *Cratyle. Œuvres complètes* Paris: Les Belles Lettres, 1969

Saint-Cyran, Jean du Vergier de Hauranne, abbé de. *Lettres chrétiennes et spirituelles.* s.l.: 1744.