

École du Louvre

Mémoires de l'École du Louvre

# Le cas espagnol dans l'iconographie européenne des *Aventures de Télémaque*

« Au travers des naufrages, des terres inconnues,  
des guerres sanglantes... »

Iris Romagné



*Directrice de la collection :*

Claire Barbillon, directrice de l'École du Louvre

*Édition :*

Françoise Blanc et Augustin Langlade

*Conception graphique :*

Marie-Laure Jouanno

*Préparation de copie :*

Élisabeth Col

*Couverture :*

Manufacture Dufour, *Papier peint panoramique avec l'« Histoire de Télémaque » en vingt-cinq lés (détail)*, 1818, musée des Arts décoratifs.

© École du Louvre, Paris 2024

Palais du Louvre, Porte Jaujard, Place du Carrousel

75038 Paris Cedex 01

ISBN : 978-2-904187-56-8

Dépôt légal : novembre 2024

En application du Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992, toute reproduction partielle ou totale à usage collectif de la présente publication est strictement interdite sans autorisation expresse des éditeurs.

Iris Romagné

Le cas espagnol dans l'iconographie  
européenne des *Aventures*  
de *Télémaque* de 1700 à 1808

*« Au travers des naufrages, des terres  
inconnues, des guerres sanglantes... »*

Mémoire de recherche de seconde année de deuxième cycle  
en histoire de l'art appliquée aux collections,  
présenté sous la direction de M. François-René Martin  
et de M<sup>me</sup> Pascale Cugy

Avec le soutien de la Fondation pour l'Art et la Recherche



## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
Remerciements	9
<b>Introduction</b>	<b>11</b>
<b>I. LE VOYAGE DE TÉLÉMAQUE EN EUROPE</b>	<b>23</b>
[A.] Un texte à représenter : la place de l'art dans les <i>Aventures de Télémaque</i>	23
A.1. Fénelon : écriture et peinture	23
A.2. La politique artistique dans le <i>Télémaque</i>	31
A.3. Archétypes, <i>topoi</i> , reprises d'épisodes	38
[B.] La « télémacomanie » européenne	51
B.1. Un texte très abondamment illustré	51
B.2. <i>Télémaque</i> sous toutes ses formes	59
B.3. <i>Télémaque</i> familier : son entrée dans l'intimité	67
[C.] Multiples représentations, multiples interprétations	74
C.1. Télémaque est-il galant ?	74
C.2. Les lectures de l'enseignement de Fénelon	85
C.3. Les nombreux visages de Télémaque	94
<b>II. UN OBSTACLE AU VOYAGE ? L'ORIGINALITÉ ESPAGNOLE FACE AU TÉLÉMAQUE</b>	<b>103</b>
[A.] Télémaque a-t-il voyagé au-delà des Pyrénées ?	103
A.1. L'Espagne, exception européenne	103
A.2. Explications politiques, économiques et religieuses : Fénelon, Philippe V et le contexte espagnol au XVIII <sup>e</sup> siècle	111
A.3. Les leçons de Fénelon : formation du goût et collectionnisme	120
[B.] Les voies de circulation et d'implantation de l'iconographie du <i>Télémaque</i> en Espagne	127
B.1. Circulation de l'iconographie par les gravures	127
B.2. <i>Télémaque</i> dans les intérieurs	135
B.3. <i>Télémaque</i> sans Fénelon	144

## TABLE DES MATIÈRES

[C.]	D'un <i>Télémaque</i> français à un <i>Télémaque</i> espagnol	149
C.1.	<i>Télémaque</i> et les Bourbons d'Espagne	149
C.2.	<i>Télémaque</i> à l'Académie	157
C.3.	<i>Télémaque</i> de 1700 à 1809 : évolutions et adaptations	164
	Conclusion	171
	Bibliographie	177
	Sources primaires	177
	Sources secondaires	182
	ANNEXES	191

## Avant-propos

Le choix de notre sujet fut guidé par le pays dans lequel nous résidions cette année scolaire 2019 / 2020 : l'Espagne. En effet, devant étudier à l'université de Complutense de Madrid dans le cadre d'un échange Erasmus +, nous souhaitions pouvoir traiter des problématiques liées aux relations entre la péninsule Ibérique et la France, tout en prolongeant notre réflexion sur les questions du rapport entre les arts visuels et la littérature, dans la continuité du mémoire que nous avons soutenu en juin 2020. Or il est très vite apparu que grâce à la personnalité du duc d'Anjou devenu, en 1700, Philippe V, roi d'Espagne, l'iconographie des *Aventures de Télémaque* pouvait parfaitement répondre à ces deux critères et touchait à la complexité des liens entre les deux pays voisins.

Mais nous nous sommes également rendu compte que le cas espagnol ne pouvait se comprendre que par rapport à la réception européenne du *Télémaque* et par l'impact de son iconographie sur l'ensemble du continent. Aussi avons-nous choisi de comparer les occurrences de cette iconographie en Espagne avec un contexte européen plus large pour mieux en saisir les spécificités.

Ce mémoire fut réalisé dans des conditions très particulières : le contexte sanitaire du printemps 2020 nous obligea à quitter Madrid avant d'avoir terminé nos recherches. Nous n'avons donc pas pu consulter certains ouvrages ni parcourir les documentations espagnoles dont nous avons besoin. La fermeture des bibliothèques en France a également ralenti notre travail. Compte tenu des informations et du temps dont nous disposions, nous avons choisi de traiter ce sujet en deux parties, l'une consacrée à une étude générale de l'iconographie du livre de Fénelon en Europe et l'autre destinée à montrer l'originalité du cas espagnol par rapport à ce que nous avons pu déduire précédemment.

Le manuscrit de Fénelon n'était pas découpé en livres, mais les premiers éditeurs du texte se chargèrent de créer ces séparations. Chacun adopta néanmoins une démarche différente, bien que la plupart aient opté pour une division en vingt-quatre livres. Pour notre part, nous avons utilisé

## AVANT-PROPOS

le découpage de Jacques Le Brun<sup>1</sup> qui suit les indications laissées semble-t-il par l'auteur lui-même sous forme de traits sur l'un des manuscrits. Cependant, lorsque nous nous référons à une illustration en particulier, nous la désignons par le livre auquel elle est associée dans son édition, qui peut donc correspondre à une division différente.

1 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995.



## Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier Madame Pascale Cugy, coordinatrice scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art, et Monsieur François-René Martin, professeur à l'École normale supérieure des Beaux-Arts et à l'École du Louvre, d'avoir dirigé ce travail et de m'avoir conseillée lors de mes hésitations, malgré les difficultés rencontrées et la distance qui me séparait de Paris.

J'ai également pu profiter de l'assistance de plusieurs de mes professeurs de l'université de Complutense de Madrid, à qui je voudrais exprimer mes remerciements les plus sincères. Je suis particulièrement reconnaissante à Madame Béatrice Blasco Esquivias de m'avoir conseillée et transmis un article publié par la *Revista de la Facultad de Geografía et Historia Separata*, ainsi qu'à Monsieur Angel Aterido Fernández pour ses orientations bibliographiques.

Les difficultés dues à la fermeture d'un certain nombre de centres de documentation et de bibliothèques furent grandement atténuées grâce à l'aide de plusieurs personnes, à qui je tiens à exprimer toute ma reconnaissance pour leur aide précieuse, d'autant plus qu'elles ont trouvé le moyen de me l'apporter alors que les conditions de leur travail s'étaient trouvées très perturbées par le contexte sanitaire.

Je remercie donc particulièrement Monsieur Mario Mateos Martín, conservateur de la collection du mobilier du Patrimonio Nacional d'Espagne, de m'avoir fourni des informations et des photographies dont j'avais grandement besoin. Je souhaiterais également remercier Madame Pilar García Sepúlveda, responsable du département de la Calcografía Nacional à l'Academia de San Fernando, sans qui je n'aurais pas pu avoir accès à un certain nombre d'estampes qu'elle a eu l'amabilité de me scanner. Je suis également très reconnaissante à Madame Nuria Moreu Toloba, qui travaille à la documentation du Museo Nacional de las Artes decorativas de Madrid, ainsi qu'à Madame Romy Schäfer, chargée de la photothèque du Musée des tissus de Lyon, de m'avoir fait parvenir les informations et photographies qu'elles possédaient.

J'aimerais aussi remercier mes parents pour leur soutien indéfectible et leur relecture efficace qu'ils ont su accompagner de précieux conseils et d'encouragements. Les avis qu'ils m'ont donnés m'ont permis d'enrichir considérablement ce travail.

## REMERCIEMENTS

Enfin, le dernier de mes remerciements revient à mes amis, ceux qui prirent le temps de discuter avec moi de l'avancée de mon travail et qui m'apportèrent leur soutien tout au long de cette année, mais aussi ceux qui travaillèrent avec moi dans les différentes bibliothèques que j'ai fréquentées. J'exprime une reconnaissance toute particulière envers Constance Hallier, qui m'apporta son aide pour venir à bout des résistances qu'offraient certaines œuvres.

## Introduction

« Cette pièce, assez mal planchéiée, est lambrissée à hauteur d'appui. Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de *Télémaque*, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées grillagées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans, cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne<sup>1</sup>. »

Voici comment Honoré de Balzac (1799-1850) décrivait en 1834 la salle à manger de la pension Vauquer dans *Le Père Goriot*. Dans ce passage, il fait référence à un papier peint datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'en 1819, au commencement de l'intrigue, il orne les murs de la pièce « depuis quarante ans ». L'auteur témoigne ainsi d'un engouement pour l'iconographie des *Aventures de Télémaque* dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fut si fort que les représentations de ce livre gagnèrent les pièces d'une petite pension bourgeoise comme celle de Madame Vauquer. Les moqueries des pensionnaires semblent effectivement indiquer que ces images étaient étroitement associées au goût des petits bourgeois, goût quelque peu dépassé pour une jeunesse qui se croit à la pointe de la mode, même si cette iconographie restait extrêmement populaire chez une grande partie de la population.

L'autre élément important de cette description est l'utilisation de l'adjectif « classiques » pour qualifier les personnages de l'œuvre de Fénelon. Balzac se réfère-t-il ici simplement au style dans lequel les personnages sont représentés, c'est-à-dire comme des figures antiques, ou bien aux personnages en eux-mêmes ? Si l'on accepte cette seconde hypothèse, faut-il comprendre cette expression comme une métonymie pour parler de l'ensemble de l'ouvrage, qui effectivement, à l'époque où écrit Balzac, était considéré comme un classique ?

1 - Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971, p. 26

La question peut légitimement être posée, car l'utilisation de ce qualificatif de « classique » n'allait pas du tout de soi au début de l'histoire du livre. Lorsque Fénelon rédigea le récit des péripéties du fils d'Ulysse, parti à la recherche de son père et accompagné par la déesse Minerve, qu'il croit être son précepteur Mentor, dont elle a pris la forme, l'ouvrage n'était en aucun cas écrit dans l'optique d'une publication et ne devait donc pas servir de modèle littéraire pour les générations qui se succédèrent au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715) fut nommé en 1689 précepteur du fils aîné du Dauphin de France, le duc de Bourgogne, qui fut rejoint en 1690 par le duc d'Anjou, puis par leur jeune frère le duc de Berry, en 1693. Ce fut pour ces trois élèves princiers que *Les Aventures de Télémaque* furent rédigées dans leur première version, entre 1694 et 1696.

Pourtant, très rapidement, des manuscrits circulèrent à la cour de France, parfois simplement par fragments, provoquant curiosité et engouement pour ce livre, qui n'était pourtant destiné, paraît-il, qu'à former les trois jeunes petits-fils de Louis XIV. Sans doute la personnalité de Fénelon, connu et apprécié par une partie importante des courtisans, permit-elle une diffusion plus importante encore du texte.

En effet, son auteur devait son poste à ses relations, et en particulier à son amitié avec le duc de Beauvilliers (1648-1714), des enfants duquel il avait été le précepteur. À l'issue de cette première expérience, Fénelon écrivit son *Traité de l'éducation des filles*<sup>2</sup>, qui fut publié en 1687 et qui lui permit d'acquérir une certaine renommée. Aussi, lorsque le duc fut nommé par Louis XIV gouverneur des fils du Dauphin, c'est lui qui choisit Fénelon pour être leur précepteur. Mais ce sont aussi les liens qui l'unissaient à Madame de Maintenon (1635-1719), qui partagea un temps ses idées en matière de religion, qui permirent à l'ecclésiastique de recevoir à seulement trente-huit ans la charge de l'éducation des Enfants de France. Sans doute ces relations lui valurent-elles également sa nomination par Louis XIV comme archevêque de Cambrai, en 1695.

Pourtant, elles n'assurèrent pas la place de Fénelon à la cour de France. En octobre 1697, une commission fut créée à Rome pour examiner l'une de ses œuvres, l'*Explication des maximes des saints sur la vie intérieure*<sup>3</sup> et celle-ci fut effectivement condamnée le 12 mars 1699. Cela valut à son auteur d'être exilé à Cambrai dès le 1<sup>er</sup> août 1698. L'aspect subversif de ce livre

2 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Éducation des filles*, Paris, P. Aubouin, 1687.

3 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Explication des maximes des saints sur la vie intérieure*, Paris, P. Aubouin, 1697.

résidait en la prise de position de Fénelon en faveur des textes de Madame Guyon (1648-1717) et de son quiétisme, doctrine religieuse qui se construit notamment autour de la notion de « pur amour », un amour de Dieu qui n'est pas motivé par une quelconque récompense, pas même celle du salut. Bossuet (1627-1704) s'opposa fermement aux idées de Madame Guyon et obtint leur condamnation en 1695 ainsi que l'emprisonnement de leur autrice. Il ne se montra pas moins hostile à la pensée de Fénelon qui, de son côté, n'enleva jamais son soutien à la théoricienne française du quiétisme.

Ce fut donc avant tout pour des raisons religieuses que l'archevêque de Cambrai tomba en disgrâce. Est-ce à dire que *Les Aventures de Télémaque*, texte de fiction et non traité spirituel, doivent être comprises en totale séparation de ce contexte et de la bonne ou mauvaise faveur de leur auteur à la cour de France ? Au contraire, elles sont étroitement liées à ces circonstances, non pas tant en ce qui concerne leur rédaction – même si la connaissance de la doctrine du quiétisme aide bien sûr à la compréhension du texte – mais bien davantage si l'on s'intéresse à l'histoire de leur réception.

En effet, les détracteurs de Fénelon lors de la querelle du quiétisme ne manquèrent pas de s'insurger contre ce livre, à commencer par Bossuet, scandalisé par cet ouvrage « indigne non seulement d'un évêque, mais d'un prêtre et d'un chrétien<sup>4</sup> ». L'évêque de Meaux dénonçait la trop grande séduction que l'évocation des plaisirs de l'amour exerçait sur l'esprit du lecteur, et particulièrement la description qui était faite des grâces des figures féminines qui peuplent l'île de Calypso. Même si Fénelon condamnait ces plaisirs qui, dans son livre, tentent Télémaque, Bossuet et d'autres critiques<sup>5</sup> trouvaient l'aperçu qu'il en donnait contraire à la morale chrétienne.

Pourtant, cet argument religieux ne fut pas celui qui s'avéra être le plus efficace pour discréditer l'ouvrage de Fénelon. Ce qui créa le scandale – et par là une excitation d'autant plus forte autour de la publication des *Aventures de Télémaque* –, ce fut la critique politique qui pouvait y être lue. L'archevêque de Cambrai, en effet, se montrait un fervent opposant à l'absolutisme de Louis XIV et de la politique expansionniste de ce roi. Il était explicite dans sa dénonciation de la guerre lorsqu'elle sert les intérêts personnels et l'ambition d'un souverain et fut sur ce point parfaitement

4 - Jacques Bénigne Bossuet cité par Jacques Le Brun, « Préface », François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, p. 11.

5 - Voir notamment Pierre Valentin Faydit, *La Télémacomanie, ou La censure et critique du roman intitulé Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, ou suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère*, Eleutérople, P. Philalèthe, 1700 et Nicolas Gueudeville, *Critique générale des Aventures de Télémaque*, Cologne, chez les héritiers de P. Marteau, 1700.

compris par son lectorat. Mais très vite, celui-ci se mit à percevoir dans l'ouvrage une critique plus ciblée qu'elle ne l'était certainement et interpréta le livre comme un roman à clef qu'il fallait déchiffrer en reconnaissant dans ses personnages des membres de la cour de France ou de la famille royale, et parfois le roi lui-même. Certaines éditions du XVIII<sup>e</sup> siècle rendent compte de ces tentatives pour découvrir les figures publiques cachées derrière les protagonistes du récit. C'est le cas de celle qui fut publiée en 1761 à Amsterdam et Leyde chez Wetstein<sup>6</sup> : elle associe, dans une note de la page quarante-trois, Astarbé, maîtresse du tyran Pygmalion, à la marquise de Montespan<sup>7</sup>. Louis XIV comprit entièrement la critique de son gouvernement faite par Fénelon dans ce livre, ce qui scella la disgrâce de son auteur, si tant est qu'un retour en faveur eût été possible pour lui après la querelle du quiétisme et sa condamnation par le pape.

Mais au regard des très nombreuses éditions des *Aventures de Télémaque* que connurent les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, il semble que cette réception négative n'ait eu que très peu d'incidence sur le succès qui fut celui du livre. Le 6 avril 1699, la veuve Barbin publia un premier tome d'après le texte de Fénelon. L'auteur, de son côté, affirma y avoir été opposé et n'avoir pas fourni de manuscrit pour cette édition, rendue possible par le vol d'une copie qu'il en avait fait faire<sup>8</sup>. Mais le privilège accordé à la veuve Barbin fut très vite révoqué en raison de l'arrivée de la nouvelle de la condamnation de l'*Examen des maximes des saints sur la vie intérieure* qui avait été prononcée par l'Église le 12 mars de la même année. Cet échec d'impression de l'intégralité de l'ouvrage ajouta à l'agitation qu'avaient provoquée les nombreuses rumeurs qui accompagnaient la circulation des manuscrits et cette combinaison créa de très fortes attentes de la part d'un public déjà formé, à l'échelle nationale et internationale<sup>9</sup>.

Ce lectorat eut accès au texte de l'archevêque grâce à la publication de très nombreuses éditions clandestines : Jacques Le Brun en dénombre plus d'une vingtaine entre juin et décembre 1699<sup>10</sup>. Elles sont immédiatement marquées par un caractère très international, les Pays-Bas jouant un rôle essen-

6 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam et Leyde, Wetstein, 1761.

7 - Mary D. Sheriff, « Painting Fénelon in the French Regency », Doohwan Ahn, Christoph Schmitt-Maaß, Stefanie Stockhorst (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, p. 283.

8 - Voir notamment François-Xavier Cuche, *Télémaque entre père et mer*, Paris, Champion, 1995, p. 46.

9 - Jacques Le Brun, « *Les Aventures de Télémaque* : destins d'un best-seller », *Littératures classiques*, n° 70, 2009, pp. 134-135.

10 - *Ibid.*, p. 135.

## INTRODUCTION

tiel pour la diffusion de l'œuvre. Certaines cachèrent sous un nom étranger leur origine française, souvent parisienne, à cause de la censure à laquelle était soumis le livre ; beaucoup furent sans doute véritablement imprimées en Flandres et en Hollande. Le 3 décembre 1701, Adrian Moetjens reçut le privilège des États de Hollande et put ainsi imprimer la première édition non clandestine en langue française<sup>11</sup>.

Ainsi, le contexte de rédaction des *Aventures de Télémaque* et celui de leur publication conférèrent-ils à cette œuvre une grande originalité. Il s'agit d'un livre initialement destiné à un public en nombre extrêmement limité et qui était composé de trois jeunes garçons, les fils du Dauphin. Il fut dans les faits apprécié par un lectorat extrêmement nombreux et diversifié, européen et même mondial, et sa dimension pédagogique – qu'il garda longtemps – ne l'empêcha pas de plaire à une clientèle adulte.

Ces spécificités créèrent également de grands débats autour de cette œuvre, non seulement sur sa valeur littéraire et morale, mais également au sujet du genre auquel elle appartenait. Elle n'était pas destinée, à l'origine, à la publication, aussi Fénelon eut-il plus de liberté pour se détacher des codes qui marquaient habituellement les œuvres littéraires. Bien sûr par son sujet, elle se rattachait aux épopées, puisqu'elle avait pour ambition de faire le récit des hauts faits d'un héros, le fils d'Ulysse. Pourtant, une chose essentielle la séparait du genre épique : elle n'avait pas été rédigée en vers, mais en prose.

À cause de cette absence de versification, *Les Aventures de Télémaque* ne pouvaient être pleinement considérées comme une épopée et se rapprochaient donc du roman. Il est vrai que beaucoup des contemporains de Fénelon et des représentants des générations suivantes firent une telle lecture de cet ouvrage, qui apparaîtrait donc comme un livre quelque peu hybride, un roman consacré à de hauts faits ou un de ces « beaux poèmes sans vers » dont l'abbé Du Bos fit l'éloge en 1719<sup>12</sup>. L'archevêque de Cambrai, pour sa part, revendiquait un héritage antique et qualifiait son œuvre de « narration fabuleuse en forme de poème héroïque comme ceux d'Homère ou de Virgile<sup>13</sup> ».

Très tôt dans son histoire, le livre acquit donc un statut particulier. Il était attaché à la figure princière mais connut dans le même temps un succès auprès d'un public bien plus large, et il appartenait à l'épopée, au roman, et à

11 - *Ibid.*, p. 135.

12 - Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2015, pp. 261-262.

13 - Fénelon cité par Philippe Sellier, « La Résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 70, 2009, p. 33.

aucun des deux genres. Mais ce fut avant tout par l'engouement immense qu'il suscita que le livre devint véritablement singulier. Les éditions des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles furent si nombreuses qu'il paraît aujourd'hui bien difficile de les recenser entièrement. La description faite par Balzac du papier peint de la salle à manger de la pension Vauquer et l'emploi qu'il fait de l'adjectif « classiques » pour qualifier les personnages de l'œuvre de Fénelon témoignent de l'entrée de l'auteur parmi les écrivains de première classe et de celle du livre dans les programmes scolaires : il devenait ainsi « un classique », et se rattachait par là à la tradition antique. Ce statut signifie également qu'il faisait entièrement partie de la culture commune, et que donc, parmi l'ensemble des lecteurs européens des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, très peu nombreux étaient ceux qui n'avaient pas lu l'ouvrage de l'archevêque de Cambrai.

Ce succès ne fut pas seulement européen, mais international : entre 1769 et 1807, *Les Aventures de Télémaque* étaient le livre le plus importé au Brésil depuis Lisbonne<sup>14</sup>. Appréciées surtout pour leurs qualités littéraires, elles gagnèrent encore en popularité par l'utilisation qui en était faite pour l'éducation des enfants ou pour l'apprentissage du français, ce qui ne manqua pas d'attacher un aspect affectif à sa réception.

Or celle-ci, justement, ne peut s'appréhender par la seule étude du nombre d'éditions que connut le livre au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, et paraît également incomplète si l'on se contente d'ajouter à cette investigation les enseignements de la lecture des réactions au *Télémaque*, c'est-à-dire de sa réception critique. Car l'œuvre ne fut pas cantonnée au domaine littéraire, loin de là. Elle sortit des textes et gagna les images. La première représentation connue qu'il faut rattacher à ce livre date de 1700 et constitue le frontispice d'une édition bilingue français et allemand publiée chez Christian Bauch<sup>15</sup>. Quelques années plus tard, la première suite d'illustrations parut avec l'édition de 1705 chez Adrian Moetjens<sup>16</sup>. Pendant les deux premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'iconographie des

14 - Márcia Abreu, « *The Adventures of Telemachus in Luso-Brazilian World* », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, p. 194.

15 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Staats-Roman, Welcher Unter der denckwuedigen Lebens- Beschreibung. Telemachi Koenigl. Printzens aus Ithaca, und Sohns des Ulyssis vorstellet, wie die Koenigl. Und Fuerstlichen Printzen vermittelt eines anmuthigen Weges zur Staats-Kunst und Sitten-Lehre anzufuehren durch Franciscum de Salignac De la Mothe-Fenelon, Ertz-Bishoffen zu Cambray. In Frantzoesischer Sprache bescrieben und aus deselben ins Deutsche uebersetzt Durch Talandem, Bresslau, Christian Bauch, 1700* [Talandem, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

16 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, La Haye, Moetjens, 1705.



*Aventures de Télémaque* se cantonna au monde du livre. Mais à partir du début des années 1720, elle quitta ses pages et gagna les beaux-arts et les arts décoratifs.

Cette chronologie succincte doit être comprise comme le reflet de l'état actuel de nos connaissances, et il n'est pas impossible qu'elle puisse être remise en question par la découverte d'une illustration accompagnant une autre des très nombreuses éditions qui marquèrent le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, elle permet de montrer que ce n'est pas en France qu'apparut l'iconographie de l'ouvrage de Fénelon, mais en territoire germanique, et qu'elle se développa par la suite dans les publications faites aux Pays-Bas. De ce fait, elle se montre avant tout dans sa dimension européenne et sa diffusion ne doit pas être comprise comme un mouvement partant de la France pour gagner d'autres pays, mais bien comme un phénomène ayant plusieurs centres qui communiquèrent entre eux, en particulier grâce à la circulation des gravures.

S'intéresser aux représentations du *Télémaque* en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle nous inscrit dans les études de la réception. Celles-ci doivent beaucoup à la personnalité de Hans Robert Jauss (1921-1997) qui, dans son œuvre fondatrice *Pour une esthétique de la réception*<sup>17</sup>, fournissait des clefs de méthode essentielles pour quiconque veut travailler sur la fortune iconographique d'une œuvre littéraire. La réception, selon lui, ne peut se comprendre comme un acte individuel, elle s'inscrit nécessairement dans un « horizon d'attente » qui n'est pas propre à un lecteur en particulier, mais qui est celui d'une époque et d'un pays. Ce fut donc la perception faite à un moment et un endroit donnés des *Aventures de Télémaque* et de la personnalité de son auteur qui détermina en grande partie ces marques visuelles de la réception que sont les gravures, les objets d'art et les œuvres picturales, sculpturales et même architecturales<sup>18</sup>.

La réception du livre de Fénelon fut assez largement étudiée, et notamment dans sa dimension européenne et internationale par un ouvrage dirigé par Christoph Schmitt-Maaß, Stefanie Stockhorst et Doohwan Ahn, *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*<sup>19</sup>. Grâce aux interventions de chercheurs de nationalités différentes, il aborde entre autres les contextes français, anglais, allemand, espagnol, serbe et polonais, en plus de s'intéresser au continent américain, en particulier aux États-Unis et au Brésil.

17 - Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990 [traduit par Claude Maillard, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München, W. Fink, 1977].

18 - Les jardins de Sanspareil (fig. 28, 29 et 30) appartiennent effectivement à la catégorie des œuvres d'architecture du paysage.

19 - D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 8.

Un autre ouvrage tente de saisir l'impact européen qu'eut le *Télémaque* : il s'agit des actes du colloque qui eut lieu à Bologne entre le 12 et le 14 juin 2003 et qui fut organisé par Nadia Minerva, « Les Aventures de Télémaque. *Trois siècles d'enseignement du français*<sup>20</sup> ». Il permit de montrer pleinement la répercussion qu'eut le livre de l'archevêque de Cambrai du point de vue pédagogique, puisqu'il était largement utilisé pour l'apprentissage du français par les étrangers.

Quoiqu'avec une ambition internationale moins affirmée, de nombreux autres auteurs s'attaquèrent à la question de la réception des *Aventures de Télémaque*. Parmi les plus importants, ne citons que Jacques Le Brun qui, dans un numéro de la revue *Littératures classiques*, écrivit un article intitulé « *Les Aventures de Télémaque* : destins d'un *best-seller*<sup>21</sup> », et François-Xavier Cuche qui consacra un chapitre de son ouvrage *Télémaque entre père et mer* aux « aventures du *Télémaque*<sup>22</sup> ».

Or ces ouvrages se sont employés à montrer le succès que rencontra le livre de Fénelon au travers des éditions qui se succédèrent au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et des nombreuses traductions qui en furent faites, et qui sont, il est vrai, un indicateur certain de la présence de cette œuvre dans le monde. Cependant, plus rares sont les textes consacrés aux *Aventures de Télémaque* mis en images. Quelques articles traitent des éditions illustrées, en particulier celui de Volker Kapp, « Les illustrations des éditions du *Télémaque*<sup>23</sup> », qui parut dans *Fénelon, mystique et politique*, celui de Claude Labrosse, « La fiction, le récit et le livre : l'illustration du *Télémaque* de Fénelon<sup>24</sup> » qui fut publié dans la revue *Eighteenth-century fiction*, et enfin celui de Claude Bisquerra, « Les éditions illustrées des *Aventures de Télémaque* (1699-XIX<sup>e</sup> siècle)<sup>25</sup> ». Une exposition, « Fénelon et son double », fut également organisée par François-Xavier Cuche et Julien Gueslin à la Bibliothèque nationale universitaire de

20 - Nadia Minerva (dir.), *Les Aventures de Télémaque : trois siècles d'enseignement du français*, Actes du colloque international de la SIHFLES, Bologne, 12-14 juin 2003, Documents pour l'Histoire du français langue étrangère ou seconde, Paris, SIHFLES, 2003.

21 - J. Le Brun, *op. cit.* note 9, pp. 133-146.

22 - F.-X. Cuche, *op. cit.* note 8, pp. 45-81.

23 - Volker Kapp, « Les illustrations des éditions du *Télémaque* », François-Xavier Cuche et Jacques Le Brun (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, Actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes des saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004, pp. 287-303.

24 - Claude Labrosse, « La Fiction, le récit et le livre : l'illustration du *Télémaque* de Fénelon », *Eighteenth-century Fiction*, n° 11, 1998, pp. 1-32.

25 - Claude Bisquerra, « Les éditions illustrées des *Aventures de Télémaque* (1699-XIX<sup>e</sup> siècle) », N. Minerva (dir.), *op. cit.* note 20, v. 1, pp. 207-219.

Strasbourg entre le 18 juin et le 14 août 2015<sup>26</sup> ; avant tout destinée à faire connaître la figure de l'archevêque de Cambrai dans sa complexité, elle abordait également de manière succincte la postérité de son œuvre et les représentations des *Aventures de Télémaque*.

La question de la relation entre Fénelon et les arts visuels ainsi que celle de leur présence dans son livre furent bien plus étudiées, notamment par Anne-Marie Lecoq<sup>27</sup>, Patricia Touboul<sup>28</sup> et Bernard Teyssandier<sup>29</sup>. Les hypotyposes – c'est-à-dire la dimension visuelle de l'écriture – employées par l'auteur firent également l'objet de nombreuses remarques et furent examinées en détail par Edwige Keller<sup>30</sup>. Les liens qu'entretenaient le livre de l'archevêque de Cambrai avec les arts ont été déjà largement étudiés, aussi notre étude se centrera-t-elle davantage sur les répercussions qu'ils eurent sur les représentations du texte au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les travaux sur le *Télémaque* sont donc extrêmement nombreux et variés, mais laissent en grande partie de côté la question de son iconographie, qui fut peu étudiée et quasiment toujours du point de vue des éditions illustrées. Les textes que nous avons cités et qui abordent ces questions mettent davantage l'accent sur l'objet qu'est le livre, son organisation et ce que les illustrations nous apprennent de sa réception plutôt que sur la composition de ces images et les liens qu'elles entretenaient avec les autres formes d'expression artistique. *Les Aventures de Télémaque* furent donc peu étudiées du point de vue de l'histoire de l'art, et les investigations menées sur cette œuvre furent essentiellement réalisées par des chercheurs à la formation littéraire ou historique.

L'iconographie du *Télémaque* ne fut pas davantage étudiée en ce qui concerne ses occurrences espagnoles, si ce n'est ponctuellement, pour des œuvres en particulier. Pourtant, plusieurs auteurs ont souligné l'importance de l'enseignement de Fénelon pour la formation de la personnalité et de la politique de Philippe V, premier Bourbon à avoir régné en Espagne et qui, lorsqu'il

- 26 - Cat. d'exp., *Fénelon et son double*, Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, 18 juin-14 août 2015, François-Xavier Cuhe, Julien Gueslin, Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, 2015.
- 27 - Anne-Marie Lecoq, *La Leçon de peinture du duc de Bourgogne : Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris, Le Passage, 2003.
- 28 - Patricia Touboul, « Les arts du dessin au service des mœurs et de la politique dans *Les Aventures de Télémaque* », Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Lectures de Fénelon : Les Aventures de Télémaque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- 29 - Bernard Teyssandier, « Le prince à l'école des images : la pédagogie des "peintures" dans le *Télémaque* de Fénelon », *Littératures classiques*, n° 70, 2009, pp. 201-223.
- 30 - Edwige Keller, « "Ut pictura poesis", Les enjeux de l'hypotypose », *L'École des Lettres*, 86<sup>e</sup> année, n° 4, 15 novembre 1994, pp. 11-24.

était duc d'Anjou, fut l'élève de l'archevêque de Cambrai. Dans le catalogue de l'exposition qui eut lieu autour de ce roi en 2002 à Madrid, Béatrice et Margarita Torriónne rédigèrent un article intitulé « De Felipe de Anjou, Enfant de France, a Felipe V: la educación de Telémaco<sup>31</sup> ». Jorge Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et Sara Muniain Ederra s'intéressèrent aux mêmes problématiques pour leur intervention dans *Fénelon in the Enlightenment*.

Ces deux textes sont redevables de la thèse d'Yves Bottineau, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*<sup>32</sup>, qui abordait déjà l'importance de la figure de Fénelon pour la compréhension de la personnalité et des goûts artistiques de Philippe V. Il s'agit également d'une œuvre essentielle pour ce qui concerne l'étude de l'art espagnol de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fut chronologiquement complétée par d'autres travaux du même auteur<sup>33</sup>.

Ces travaux mirent davantage l'accent sur le rôle politique que joua Fénelon en Espagne, et l'influence qu'il y eut depuis son archevêché de Cambrai. Juan Francisco García Bascañana s'intéressa davantage à la réception de l'œuvre et à la perception qui en était faite au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Mais, tout comme pour le reste de l'Europe, l'iconographie des *Aventures de Télémaque* demeure très peu étudiée.

Pourtant, elle entre tout à fait dans le cadre des recherches faites sur les liens entre Espagne et France au XVIII<sup>e</sup> siècle, liens qui furent à la fois nombreux et complexes, aussi bien pour ce qui concerne la politique que l'art. *Les Aventures de Télémaque* s'implantèrent difficilement au-delà des Pyrénées, par des chemins parfois détournés et souvent assez originaux par rapport aux autres pays européens.

C'est donc par la comparaison avec le contexte plus général de l'Europe que nous avons choisi d'étudier cette iconographie en Espagne. L'étude des différentes zones que sont la France, le Royaume-Uni, le Saint-Empire, l'Italie et les Flandres et la Hollande permit de mettre en lumière que si ces représentations furent produites dans tous ces pays, elles le furent de manière inégale et selon des chronologies différentes. L'Espagne ne se distingue pas

31 - Béatrice Torriónne, Margarita Torriónne, « De Felipe de Anjou, Enfant de France, a Felipe V: la educación de Telémaco », cat. d'exp., *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, fundación Caja, Palacio Real et Museo nacional del Prado, 29 octobre 2002-26 janvier 2003, José Miguel Morán Turina (dir.), Madrid, Patrimonio nacional, Fundación Caja, Museo nacional del Prado, 2002, pp. 41-86.

32 - Yves Bottineau, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bordeaux, Féret, 1962.

33 - En particulier Yves Bottineau, *Les Bourbons d'Espagne, 1700-1808*, Paris, Fayard, 1993.

34 - Juan Francisco García Bascañana, « Télémaque en Espagne (1699-1799). Réception, traductions, malentendus », N. Minerva (dir.), *op. cit.* note 20, v. 2, pp. 89-102.

particulièrement par les dates de réalisation de ces œuvres, mais davantage par le nombre relativement restreint de celles-ci et par la destination qu'elles avaient. Or l'absence de ces représentations dans certains contextes permet d'éclairer la façon dont le *Télémaque* était perçu, comment et à quel point il était apprécié, et surtout quelle était la réception de la figure de son auteur.

Les limites chronologiques de notre travail, de 1700 à 1808, permettent de bien saisir l'évolution européenne de l'iconographie de l'ouvrage de Fénelon, d'un contexte très proche de celui de sa rédaction et de ses premières éditions à la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, pour lequel le livre était incontestablement un classique. Mais ces dates délimitent également une période cohérente de l'histoire espagnole, celle des premiers Bourbons, de l'arrivée de Philippe V, petit-fils de Louis XIV et héritier du roi Habsbourg Charles II, à l'abdication de Charles IV en 1808 et à l'arrivée au pouvoir la même année du frère de Napoléon I<sup>er</sup>, Joseph Bonaparte. C'est donc un XVIII<sup>e</sup> siècle élargi que nous avons choisi d'étudier, mais ce découpage ne correspond qu'à une partie de l'histoire de la fortune du *Télémaque*, qui continua au XIX<sup>e</sup> siècle, y compris dans le domaine iconographique.

À l'image de son protagoniste, le *Télémaque* voyagea sur de nombreuses terres, mais le parcours du livre se fit aussi dans d'autres pays que ceux qu'avait visités le fils d'Ulysse. Les lectures de l'œuvre eurent une incidence sur son iconographie et s'adaptèrent aux différents contextes chronologiques et géographiques. Les nombreuses péripéties que traversa l'œuvre rappellent la phrase que Minerve adresse à son jeune protégé lorsqu'elle s'apprête à le quitter : « Je vous ai mené par la main au travers des naufrages, des terres inconnues, des guerres sanglantes, et de tous les maux qui peuvent éprouver le cœur de l'homme<sup>35</sup>. » Aussi le titre de notre travail fait-il référence à une citation qui, désignant à l'origine les épreuves qu'avait traversées le personnage de Télémaque, correspond en réalité tout à fait aux chemins de l'implantation de son iconographie : « au travers des naufrages » et des échecs, « des terres inconnues » – ou du moins méconnues de Fénelon, « des guerres sanglantes », en particulier celle de la succession espagnole, « et de tous les maux qui peuvent éprouver le cœur de l'homme », car les œuvres de notre corpus traitent pour une grande partie de la séduction et de l'amour auxquels doit faire face le jeune prince d'Ithaque.

Cependant, si ce cheminement fut difficile pour le personnage de Télémaque et ne lui permit, en fin de compte, que de revenir à son point de départ, celui de son iconographie rencontra la plupart du temps bien moins

35 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XVIII, p. 409.

## INTRODUCTION

d'obstacles, et lui permit de s'étendre très largement au-delà des frontières françaises, sans pour autant jamais quitter son pays d'origine. Notre travail est donc l'étude d'une expansion progressive, inégale mais presque toujours importante, aussi bien d'un point de vue géographique qu'aux différents niveaux de la société. De cette diffusion nous connaissons déjà le résultat : une présence si forte qu'elle en devint banale et dont témoigne la description faite par Balzac de la pension Vauquer.

# Première partie :

## Le voyage de Télémaque en Europe

### [A.] Un texte à représenter : la place de l'art dans les *Aventures de Télémaque*

#### [A.1] Fénelon : écriture et peinture

Il est certain que *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon ont connu une immense fortune iconographique, non seulement en France, mais dans toute l'Europe, et même sur d'autres continents<sup>36</sup>. Cela s'explique bien sûr avant tout par le succès retentissant qui fut celui de cette œuvre dès sa parution et pendant plus de deux siècles, mais il est également possible de voir dans le texte lui-même une invitation à la représentation qui pourrait, elle aussi, avoir été l'une des causes de la présence si forte de ce livre dans les arts.

En effet, pour l'auteur, écriture et peinture ont énormément de points communs. Il s'agit d'une pensée certes peu originale à une époque qui se plaisait à rappeler que la peinture est une « poésie muette » et la poésie une « peinture parlante<sup>37</sup> », mais elle se traduit chez Fénelon par une écriture qui se réfère directement aux codes picturaux, brouillant les frontières de manière volontaire.

36 - Notamment sur le continent américain, voir Patricia A. Ward, « Fénelon and Classical America », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, pp. 171-191, et M. Abreu, art. cité note 14, pp. 193-209.

37 - Formules attribuées à Simonide de Céos, voir notamment Roger de Piles, « Si la poésie est préférable à la peinture », Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. III, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007, pp. 61-78.

Car les deux arts tendent au même but, et la « peinture », c'est-à-dire aussi bien les tableaux que les descriptions littéraires, devait « conduire celui qui la contemple à “vouloir être” dans les lieux qu'elle représente, à être touché par la scène représentée. Le “je” du spectateur s'introduit dans l'œuvre, y est “transporté”, ressent tous les affects des personnages qu'il contemple<sup>38</sup>. »

Or, ce lien étroit était essentiel pour le précepteur des Enfants de France : c'était, selon lui, par l'image que les enfants apprennent, car elle contribue à « l'éducation amusante<sup>39</sup> » qu'il préconisait notamment dans son *Traité de l'éducation des filles*<sup>40</sup>, paru en 1687. Ce fut également ce qui motiva la mise en récit par l'auteur de ses leçons aux trois fils du Dauphin. Bien différent des traités comme ceux qu'avait écrits Bossuet et qu'il utilisait par ailleurs à d'autres moments de ses leçons<sup>41</sup>, *Les Aventures de Télémaque* étaient destinées à instruire par leur caractère plaisant, qui passe par le recours aux *peintures* faites par l'écrivain.

L'éducation que Fénelon donnait aux ducs de Bourgogne, d'Anjou et de Berry devait d'ailleurs comprendre un enseignement artistique, essentiel non seulement pour l'accomplissement d'un prince européen mais aussi pour l'exercice du futur « métier de roi » de l'aîné des trois frères, qui comportait obligatoirement une connaissance des arts, et surtout depuis 1648, date à laquelle Louis XIV avait placé l'Académie royale de Peinture et de Sculpture sous sa protection<sup>42</sup>. Les fils du Dauphin étaient en outre formés à la pratique des arts<sup>43</sup>, enseignement que complétait l'approche plus théorique de Fénelon.

Or cet apprentissage n'était pas seulement celui de la culture nécessaire aux princes européens ; bien au contraire, les images aidaient avant tout à appréhender ce qui échappe le plus à l'humain : le divin. Fénelon expliquait ainsi dans ses *Dialogues sur l'éloquence* que « depuis le péché originel, l'homme est tout enfoncé dans les choses sensibles, c'est là son grand mal : il ne peut être longtemps attentif à ce qui est abstrait. Il faut donner du corps à toutes les instructions qu'on veut insinuer dans son esprit. Il faut des images qui l'arrêtent<sup>44</sup>. »

Cependant, pour atteindre de tels objectifs, il fallut élire un style artistique en particulier, et, selon Fénelon, celui-ci trouve son expression la plus parfaite dans la peinture de Nicolas Poussin (1594-1665). Pour bien saisir

38 - J. Le Brun, art. cité note 9, p. 15.

39 - C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 208.

40 - Fénelon, *op. cit.* note 23.

41 - J. Le Brun, art. cité note 9, p. 134.

42 - A.-M. Lecoq, *op. cit.* note 27, p. 14.

43 - Le duc de Bourgogne reçut des leçons de dessin et de gravure de Sébastien Le Clerc, voir *Ibid.*, p. 16.

44 - B. Teyssandier, art. cité note 29, p. 202.



l'importance de cet artiste dans *Les Aventures de Télémaque*, il faut se référer à deux textes apparaissant dans un ouvrage qui certes ne fut publié qu'en 1712, mais qui, ayant été également écrit pour éduquer les fils du Dauphin, est à peu près contemporain du *Télémaque* : il s'agit des *Dialogues des morts*<sup>45</sup>. Deux d'entre eux, en effet, furent consacrés à la peinture, et tous deux mettaient en scène Nicolas Poussin.

Celui-ci représentait l'idéal du peintre, à la fois pour les valeurs qu'il transmettait dans ses tableaux – les grandes leçons éthiques de l'Antiquité – et pour le cadre qu'il composait : des paysages arcadiques empreints de primitivisme et de la nostalgie d'un âge d'or perdu<sup>46</sup>. Anne-Marie Lecoq remarque que cette insistance sur le personnage de Nicolas Poussin, même si elle pouvait créer une redondance aux yeux des jeunes élèves, qui le retrouvaient dans deux dialogues, s'explique non seulement par le goût personnel de Fénelon mais aussi par sa propre conception de l'histoire de l'art, qui plaçait ce peintre au sommet de l'art. C'était également, toujours selon l'autrice, la personnalité même de Poussin, noble figure morale et exemple d'indépendance politique, qui put séduire l'archevêque de Cambrai<sup>47</sup>.

Sans doute cette dimension morale eut-elle une grande importance aux yeux de Fénelon. L'auteur des *Aventures de Télémaque* ne fut probablement pas insensible au caractère de Phocion, personnage de l'un des deux tableaux qu'il décrivit dans les *Dialogues des morts* et héros austère, stoïque et incorruptible<sup>48</sup>.

Ce goût que révèlent les *Dialogues des morts*, qui est celui d'un pous-siniste convaincu, quoique tardif dans une cour marquée par le triomphe des coloristes, transparait assez largement dans *Les Aventures de Télémaque*. Comment ne pas être frappé, à la lecture de cet ouvrage, par l'abondance de peintures faites de plusieurs cultures observées par Télémaque, qui, présentant un peuple dans son milieu, valorisant le primitivisme comme corrélat de l'âge d'or<sup>49</sup>, pourraient être des descriptions de tableaux de Poussin ? C'est même l'esthétique générale de ces passages qui les rapproche des œuvres de ce peintre. L'exemple de la présentation de la Crète au livre V est éloquent : Fénelon commence par décrire précisément le paysage qui se découvre alors à Télémaque, insistant d'abord sur les éléments naturels qui le composent et

45 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Dialogues des morts*, Paris, Hachette, 1847.

46 - Juan Calatrava Escobar, « Dos diálogos de Fénelon sobre la pintura », *Espacio, Tiempo y Forma, Revista de la Facultad de Geografía et Historia Separata*, n° VII 2, 1989, p. 210.

47 - A.-M. Lecoq, *op. cit.* note 27, p. 42.

48 - J. Calatrava Escobar, art. cité note 46, p. 211.

49 - Voir notamment le passage sur la Bétique, François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre VII, pp. 153-161.

qui forment comme un cadre général (les montagnes et les côtes de l'île), puis c'est la nature modifiée et améliorée par l'homme dont il est question (les champs, les villages bien bâtis, etc.). Enfin, le discours de Mentor qui suit relie directement l'ordre et la beauté de ce paysage aux mœurs des Crétois : « C'est que la terre ne se lasse jamais de répandre ses biens sur ceux qui la cultivent. [ ] Plus il y a d'hommes dans un pays, pourvu qu'ils soient laborieux, plus ils jouissent de l'abondance<sup>50</sup>. »

Se note aussi une ressemblance avec un aspect de l'art de Nicolas Poussin dans la veine pastorale qui parcourt le livre de l'archevêque de Cambrai. Cécile Cavillac s'intéresse à la scène du livre II où Télémaque suit l'exemple d'Apollon et apprend à ses compagnons à jouer de la musique. Elle note ainsi que « le son de la flûte s'élève dans ce néant et vient soustraire les bergers à la symbiose primitive avec l'animal pour les faire entrer, sur le monde de l'intuition sensible, en harmonie avec le monde – dont les éléments se composent autour d'eux en un tableau dans le goût de Poussin<sup>51</sup> ».

Fénelon se plut donc à décrire de nombreux paysages peuplés et animés par des figures que l'on imagine petites, au vu du cadrage large qu'il adopte. La nature qu'il décrivait est, comme celle de Nicolas Poussin, savamment composée, et il est vrai que « l'élan lyrique ne contredit pas l'ordre et la clarté<sup>52</sup> ». Ces *tableaux* sont si nombreux que l'abbé Faydit, critique acerbe des *Aventures du Télémaque*, qualifia cette œuvre de « livre-galerie<sup>53</sup> ». L'esthétique littéraire de l'ouvrage de l'archevêque de Cambrai éveillait donc chez le lecteur des souvenirs visuels, à un point tel qu'il pouvait être amené à se demander si ce qui lui était décrit n'était pas une peinture qu'il pourrait connaître<sup>54</sup>. Les textes des *Dialogues des morts* où Fénelon s'était plié à l'exercice de la description d'œuvres d'art et, à l'aide de mots, peignait une nouvelle fois deux œuvres de Nicolas Poussin, le *Paysage avec les funérailles de Phocion* (fig. 32) et le *Paysage avec un homme tué par un serpent* (fig. 31)<sup>55</sup>, ne sont d'ailleurs pas sans points de comparaison avec ces passages des *Aventures de Télémaque*. Dans toutes

50 - *Ibid.*, livre V, p. 96.

51 - Cécile Cavillac, « Fénelon et le mythe de l'origine des arts », *Poétique*, n° 85, février 1991, p. 19.

52 - F.-X. Cuhe, *op. cit.* note 8, p. 217.

53 - B. Teyssandier, art cité note 29, p. 201.

54 - Pierre Force, « Peinture et poésie dans le *Télémaque* de Fénelon », *op. cit.*, n° 3, 1994, p. 67-69.

55 - A.-M. Lecoq, *op. cit.* note 27, p. 29.

ces hypotyposes, Fénelon s'employa à reproduire ce qu'avait réussi Poussin en tant que peintre, c'est-à-dire à placer son lecteur au cœur de la composition, faisant de lui un contemporain de la scène représentée<sup>56</sup>.

Ainsi, avant même d'être mis en image par des artistes, le texte de Fénelon peignait déjà dans l'esprit de son lecteur des tableaux très semblables à ceux de Nicolas Poussin. Or, ni en France ni dans le reste de l'Europe, ce ne sont les poussinistes qui se sont d'abord appropriés l'iconographie du *Télémaque*, mais plutôt des artistes proches de la veine coloriste, tels que Jean Raoux (fig. 1), Nicolas Vleughels (fig. 2 et 3) ou Charles-Joseph Natoire (fig. 4 à 11). Cela nous oriente vers une première piste pour appréhender la réception artistique des *Aventures de Télémaque* en Europe : il semble y avoir d'emblée un malentendu, certes ici esthétique, mais qui, en réalité, reflète également la mauvaise compréhension de l'œuvre qui put être celle du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>.

Cependant, malgré ce décalage, la proximité entre la peinture de Nicolas Poussin et l'écriture de Fénelon fait du *Télémaque* un texte au fort potentiel visuel, qui par nature pouvait amener à la représentation. Mais quoique particulièrement importante, l'imitation de cet artiste n'est pas le seul élément qui rapproche le texte des arts visuels. Bien sûr, on pourrait voir dans l'*ekphrasis* traditionnelle qu'est la description du bouclier du héros, héritée des épopées antiques d'Homère et de Virgile, une tentation forte pour les artistes. Cependant, aucun, à notre connaissance, n'a choisi ce sujet, pas même dans les éditions illustrées, alors que l'on sait que la restitution visuelle des armes décrites par Homère faisait, elle, l'objet de gravures<sup>58</sup>. Néanmoins, ce passage, morceau de bravoure par excellence, participait à *faire voir* au lecteur le livre de Fénelon et introduisait, en plus d'une intertextualité riche, un réseau de liens entre peintures connues et descriptions textuelles<sup>59</sup>.

En outre, la présence de ce passage dans l'œuvre permettait à l'auteur de se placer dans une tradition littéraire et trouvait par là des échos dans les débats artistiques de l'époque. Fénelon avait une position nuancée dans la querelle des Anciens et des Modernes et rappelait que toute comparaison est extrêmement difficile, car n'étaient connues que quelques traces de ce que fut

56 - J. Le Brun, « Préface : une réception paradoxale », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, p. 10.

57 - Voir Première partie, [B.2], p. 59.

58 - Charles-Nicolas Cochin Père (1788-1754) d'après Nicolas Vleughels (1668-1737), *Le Bouclier d'Achille*, composition avant 1715, gravure avant 1715, taille-douce, diam. 20,7 cm.

59 - P. Force, art cité note 54, pp. 65-71. Voir Deuxième partie, [A.3], p. 38.

la culture antique<sup>60</sup>. Cependant, par cette volonté manifeste de rattacher son texte aux épopées antiques au travers de la description des armes du héros, l'archevêque de Cambrai se montrait plus intéressé par la position des défenseurs des Anciens. Or cette querelle trouvait un écho à l'Académie royale de peinture et de sculpture, dans laquelle intervenait Roger de Piles, qui avait condamné la tradition de l'*ekphrasis*<sup>61</sup>. Ainsi, malgré sa modération lorsqu'il s'exprimait directement sur le sujet, Fénelon s'opposait à une conception esthétique, aussi bien artistique que littéraire, qui avait été formulée par Roger de Piles.

Le texte de Fénelon était donc parsemé de passages au potentiel pictural important. À cela s'ajoute la composition de l'œuvre : il n'est pas faux d'affirmer que « *Télémaque* est matière à illustration par sa structure même : absence de continuité entre un livre et l'autre, absence de progression des divers épisodes et d'agencement des faits en système, mais successions de tableaux, de "scènes picturales"<sup>62</sup> ». De fait, le livre se compose d'une juxtaposition de descriptions, parfois mal intégrées à la narration, et d'épisodes racontés par des récits : c'est ce que Marie-Gabrielle Lallemand étudie comme des « digressions<sup>63</sup> ».

Nombreux sont les auteurs qui ont souligné les liens entre *Les Aventures de Télémaque* et l'opéra : les adaptations du *Télémaque* dans ce genre sont nombreuses, ce qui pourrait être dû à la nature « opératique<sup>64</sup> » de l'œuvre, qui consiste en un scénario musico-dramatique. De ce fait, le livre est également une invitation à la mise en scène, et l'histoire connut effectivement de nombreuses représentations dans le cadre de l'opéra, ce qui consiste en un passage du texte dans le domaine du visuel et nécessite la création de décors peints. La disposition des acteurs devant la représentation du cadre qui était celui de l'histoire était une véritable mise en image. En effet, le processus qui convertit un texte en une scène d'opéra n'est finalement pas si éloigné de celui du peintre ou du dessinateur qui arrange sa composition.

Certaines scènes des *Aventures de Télémaque* ne sont d'ailleurs certes pas dénuées d'un caractère dramatique fort. Dans l'écriture même, l'usage récurrent de l'hypotypose confère au livre de Fénelon « théâtralité et dramati-

60 - Fénelon, *op. cit.* note 45, p. 268.

61 - A.-M. Lecoq, *op. cit.* note 27, p. 67.

62 - C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 208.

63 - Marie-Gabrielle Lallemand, art. cité note 29, pp. 103-114.

64 - Bruno Forment, « Fénelon's Operatic Novel: Audiovisual Topoi in *Télémaque* and their Representation in Opera », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, pp. 365-375.

sation<sup>65</sup> ». En outre, parmi les récits qui ponctuent le livre, les plus nombreux sont ceux qui racontent des malheurs et ont pour principale fonction d'accentuer le *pathos*<sup>66</sup>. Mais ce trait n'épargne pas la narration principale, qui se plaît souvent à mettre en scène la mort de guerriers caractérisés à la fois par leur beauté et par leur jeunesse, et le texte est marqué par la récurrence des descriptions de leurs corps<sup>67</sup>. Certes, Fénelon montre ainsi les ravages de la guerre, qu'il condamne tant qu'elle peut être évitée, mais il s'agit également là d'une « esthétisation du spectacle<sup>68</sup> ».

Fénelon ne se montra pas non plus insensible à la part d'horreur dont sont empreints les mythes gréco-latins. Outre l'histoire du sacrifice du fils d'Idoménée, qui fut reprise dans de nombreux opéras<sup>69</sup>, les malheurs de Philoctète, disciple d'Hercule qui par accident se tira une des flèches de celui-ci dans le pied, se condamnant à une souffrance éternelle, occupent un passage important de l'œuvre. Quoiqu'il ne fut certes pas prioritairement représenté par les artistes, cet épisode n'est pas absent de l'iconographie du *Télémaque* : il fut peint notamment par Jean-Joseph Taillasson (1745-1809, fig. 12), Jean-Germain Drouais (1763-1788, fig. 13), Guillaume Guillon Lethière (1760-1832, fig. 14) et François-Xavier Fabre (1766-1828, fig. 15). Sont aussi connus des dessins représentant cette histoire, comme celui de Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833, fig. 16), de Jacques Réattu (1760-1833, fig. 17) ou encore un album anonyme aujourd'hui conservé au département des Arts graphiques du musée du Louvre, ainsi qu'un plâtre réalisé par Grégoire Giraud (1783-1836, fig. 18).

Il est vrai que Fénelon n'inventa ni le personnage de Philoctète, ni les péripéties du récit qu'il fait à Télémaque, et l'on peut donc légitimement s'interroger sur le lien qu'entretenaient ces œuvres avec son livre et ses représentations. Cependant, le XVIII<sup>e</sup> siècle vit se développer considérablement une iconographie qui met en scène cette figure et qui la représente soit seule sur son île de Lemnos (fig. 13, 14 et 18), soit en compagnie d'Ulysse et de Néoptolème (fig. 12, 15, 16 et 17), et qu'il est difficile de dissocier du succès

65 - E. Keller, art. cité note 30, p. 15.

66 - Christine Noille-Clauzade, « Les jeux de l'allégorie dans le *Télémaque* », I. Trivisani-Moreau (dir.), *op. cit.* note 28, p. 122.

67 - B. Teyssandier, art. cité note 29, pp. 211-215.

68 - Jean-Philippe Groperrain, « Le glaive et le voile. Économie de l'éloquence dans l'œuvre de Fénelon », Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1998, p. 435, cité par B. Teyssandier, « Le prince à l'école des images », art. cité note 29, p. 213.

69 - Laura Naudeix, « Télémaque et sa voix d'opéra », F.-X. Cuche et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23, pp. 516, 517.

européen que rencontrèrent *Les Aventures de Télémaque*. C'est d'autant plus vrai que la confrontation de Philoctète et Ulysse en présence de Néoptolème fut reprise dans une suite de gravures qui circula dans toute l'Europe et qui fut exécutée par Charles Monnet en 1773 (fig. 19). Aussi, il paraît légitime d'interpréter les représentations des malheurs du disciple d'Hercule comme appartenant à l'iconographie des *Aventures du Télémaque*, même s'il est vrai que ce n'était peut-être pas l'unique référence que les artistes avaient à l'esprit.

Dans le texte de Fénelon, le récit fait par Philoctète de ses aventures est si saisissant qu'il se peint dans les expressions de Télémaque : « Toutes les passions différentes qui avaient agité Hercule, Philoctète, Ulysse, Néoptolème paraissaient tour à tour sur le visage naïf de Télémaque à mesure qu'elles étaient représentées dans la suite de cette narration<sup>70</sup>. » Il y a donc une insistance sur le caractère frappant des scènes racontées, et par là de la façon dont les grandes épreuves qu'a traversées Philoctète s'imposent à l'esprit de celui qui l'entend – ou le lit.

L'existence de ces représentations met en lumière le potentiel horrifique des *Aventures de Télémaque*, mais la reprise de ces mythes n'est pas le seul élément censé effrayer le lecteur. Télémaque affronte un danger immense, qui est celui de sa traversée des Enfers pour y chercher son père. Henk Hillenaar souligne la façon dont Fénelon, dans ce passage, associe la « vue » au Tartare et la « lumière » aux Champs Élysées, notions qui plus qu'elles ne se complètent, contrastent entre elles<sup>71</sup>. Peut-être l'omniprésence de ces champs lexicaux, associée à l'importance qu'a ce passage dans le livre, explique-t-elle la récurrence de ces scènes dans les suites de gravures des éditions illustrées qui circulèrent en Europe<sup>72</sup>. Dans plusieurs d'entre elles, et par exemple au livre XVIII de l'édition de 1796 chez Didot l'Aîné (fig. 20), l'épisode de la présentation de Télémaque devant Pluton et celui du Tartare furent condensés, ce qui, faisant des trois moments principaux qui se déroulent dans les Enfers seulement deux illustrations, accentue la mise en diptyque de la traversée du Tartare et de celle des Champs Élysées et permet

70 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XIII, p. 274.

71 - Henk Hillenaar, « Télémaque aux Enfers », F.-X. Cuche et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23, pp. 359-372.

72 - Dans le corpus étudié par Claude Bisquerra, il s'agit du passage le plus illustré. Cependant l'auteur prend en compte les éditions des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et l'étude de notre propre corpus nous laisse supposer que ce passage ait pu être davantage représenté dans les éditions du XIX<sup>e</sup> siècle, car s'il est effectivement souvent illustré dans les éditions du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est fortement concurrencé par d'autres passages. C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 212.

un plus fort contraste, dans une perspective chrétienne d'opposition de l'Enfer et du Paradis. Et de fait, comme dans l'écriture, les représentations plastiques du Tartare montrent des damnés excessivement expressifs (fig. 21), attirant le regard, tandis que les images des Champs Élysées sont naturellement plus lumineuses (fig. 22).

Le passage de Télémaque aux Enfers fut certes souvent représenté dans les éditions illustrées du *Télémaque*, mais il fut totalement absent des arts décoratifs et de la peinture. Ces deux *media* semblent avoir été plus sensibles à une dernière invitation à la représentation qu'on trouve dans le texte de Fénelon, qui est de loin la plus ambiguë : il s'agit de l'écriture des corps. Ceux-ci peuvent être sensuels quand ils appartiennent à des figures féminines, mais l'auteur souligne également la beauté virile des jeunes hommes, et notamment de Télémaque<sup>73</sup>. Cette insistance sur l'aspect extérieur agréable des personnages fut très largement interprétée par les artistes<sup>74</sup> et contribue à rendre le texte représentable.

Mais au-delà des descriptions, des scènes dramatiques et frappantes ou des figures aimables, c'est peut-être l'œuvre dans son ensemble – et non un passage précis – qui était un sujet pour les artistes. Bernard Teyssandier souligne « ces nouveaux effets de peinture, où le tableau ne se constitue plus vraiment par apparition d'une image qui, tout à coup, surgit dans l'espace du texte, mais par déposition successive et patiemment accumulée de scènes dans le temps du récit<sup>75</sup> ». Ainsi, ce qui fit naître une iconographie si prospère, ce fut peut-être une lecture de l'ensemble du livre, qui finalement dépeint tout au long des pages une relation d'un maître à son élève, relation si iconique que Mentor devint au XVIII<sup>e</sup> siècle un nom commun.

## [A.2] La politique artistique dans le *Télémaque*

Fénelon n'était en rien étranger au système officiel des arts et des lettres mis en place dans le royaume de Louis XIV. L'auteur fut lui-même fait académicien en 1693, alors qu'il était âgé de quarante-deux ans, ce qui faisait de lui un homme relativement jeune pour recevoir une telle distinction

73 - André Blanc, « Le corps dans le *Télémaque* », F.-X. Cuche et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23, pp. 393-406.

74 - Voir Première partie, [C.1], p. 74.

75 - B. Teyssandier, art. cité note 29, p. 210.

et marquait l'estime dans laquelle il était tenu par plusieurs personnalités importantes ; estime qui lui avait valu d'être nommé précepteur des enfants du Dauphin quelques années auparavant. Après sa disgrâce et son exil à Cambrai, il continuait à entretenir des liens personnels avec d'autres membres, et adressa sa *Lettre à l'Académie*<sup>76</sup>, écrite en 1714 et publiée après son décès, à André Dacier, époux d'Anne Dacier, dont la traduction d'Homère avait fait naître une querelle, écho tardif de celle qui avait opposé les partisans des Anciens et ceux des Modernes.

Bien qu'avant tout homme de lettres, l'archevêque de Cambrai ne semble pas avoir été ignorant des débats artistiques, ce qui étonne fort peu quand on connaît l'intérêt qu'il portait à la peinture. Sa façon d'appréhender l'art et son goût dans ce domaine furent certainement forgés par la connaissance qu'il avait de l'enseignement de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et ce furent les mêmes leçons qu'il tenta de transmettre à ses jeunes élèves. Des deux dialogues qui ont pour protagoniste Nicolas Poussin, l'un prend comme prétexte la description du *Paysage avec les funérailles de Phocion* (fig. 32) pour insister sur l'importance du « costumé » et l'autre, en s'intéressant au *Paysage avec un homme tué par un serpent* (fig. 31), analyse avec finesse l'expression des passions. C'étaient là deux piliers des leçons et débats qui pouvaient avoir lieu à l'Académie royale et qui constituaient le climat intellectuel dans lequel gravitaient artistes et érudits.

*Les Aventures de Télémaque* se faisaient également l'écho du fonctionnement de cette institution. Le passage où Hégésippe, envoyé par le roi Idoménée, voit les sculptures réalisées dans sa grotte par Philoclès et les compare entre elles<sup>77</sup> est très certainement à rattacher à la tradition de comparaison des mérites de chaque œuvre qui avait cours à l'Académie. Il est dit plus tard dans l'ouvrage, au livre XVIII<sup>78</sup>, que c'est de cette façon que Télémaque avait appris à apprécier les arts, en relevant les qualités et les défauts des sculptures, des poèmes et des musiciens.

*Les Aventures de Télémaque* sont donc empreintes d'une conception des arts directement héritée de l'Académie, et ce modèle guide la conception générale des arts perceptible dans ce livre.

76 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier, avec une Lettre écrite à l'Académie françoise*, Paris, Florentin Delaulne, 1718.

77 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XI, p. 248.

78 - *Ibid.*, livre XVIII, p. 394.



Il est admis que la présentation faite par Fénelon des arts est loin d'être entièrement positive, et est marquée d'une ambiguïté que peut expliquer une tension entre, d'une part, son admiration personnelle et son intérêt pour certaines œuvres et, d'autre part, des considérations morales. Fénelon reconnaissait ainsi sans peine la noblesse des beaux-arts, protégés par Minerve, ce qui est rappelé dans l'*ekphrasis* du bouclier de Télémaque : une description est faite des arts rassemblés autour de la déesse<sup>79</sup>. Leur dignité est également soulignée par les comparaisons nombreuses entre eux et les bons et mauvais gouvernements<sup>80</sup>. Philoclès, symbole absolu de morale, est un remarquable sculpteur et son activité contribue à ce portrait d'exemplarité et de droiture.

Naturellement, Fénelon ne concevait pas le gouvernement idéal qui devait être celui mis en place par Idoménée dans la ville de Salente sans une politique pour les arts et une institution qui encadre leur pratique. Celle-ci prend la forme d'une école, très semblable dans son fonctionnement et dans son essence à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle est destinée à sélectionner les artistes dignes d'exercer leur profession mais aussi à les guider vers les seuls domaines dans lesquels il est convenable d'intervenir : l'embellissement des lieux religieux et, dans une moindre mesure, de ceux du pouvoir royal.

Or la raison d'être de cette académie est en réalité assez ambiguë : d'un côté il est vrai qu'elle contribue à la valorisation des beaux-arts, leur conférant davantage de dignité, mais d'un autre, elle jette le discrédit sur toutes les formes artistiques qui ne participent pas à l'embellissement des deux domaines cités (le domaine religieux et le domaine royal) et qui sont très sévèrement jugées par Fénelon. Une société parfaite comme l'est celle des habitants de la Bétique n'a d'ailleurs besoin d'aucun de ces arts et même la sculpture, si noble quand elle est pratiquée par Philoclès, est dénigrée lorsque Télémaque refuse avec fermeté de se faire passer pour le fils d'un statuaire de Vénus pour échapper à Pygmalion. Le dégoût du jeune héros est éloquent : son honneur, sa noblesse et sa morale ne peuvent souffrir d'être associés à un métier qui semble être véritablement « un gage d'immoralité<sup>81</sup> ».

Fénelon donnait à première vue l'impression d'un positionnement ambigu en matière de politique artistique, une « absence de systématité<sup>82</sup> » qui s'explique en réalité aisément lorsque l'on comprend que les arts étaient

79 - *Ibid.*, livre XIII, p. 288.

80 - Elisabeth Lavezzi, « Des amours contre nature : les arts du dessin dans *Les Aventures de Télémaque* », F.-X. Cuhe et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23, p. 275.

81 - P. Touboul, art. cité note 28, p. 25.

82 - *Ibid.*, p. 25.

pour lui destinés à corriger les imperfections de la nature : dans une société idéale comme celle de la Bétique, ils sont inutiles ; en revanche, à Salente, ils doivent aider le roi Idoménée, qui avait pris un grand nombre de mauvaises décisions par le passé, à racheter sa conduite et à hiérarchiser les éléments les plus importants de la nouvelle ville, modelée par Mentor.

Les arts ne sont acceptables que s'ils sont convenables. En cela, ils se rattachent une fois de plus à une conception académique puisque l'institution, par la publication de nombreux traités et ouvrages dans les années 1660, avait mis en place une *doxa* en matière de goût, qui s'accompagnait naturellement d'un critère de bienséance.

Par conséquent, une sélection était faite entre les arts dont on pouvait, selon toute morale, admettre l'existence, et ceux qui ne devaient pas être tolérés. Cette distinction se faisait surtout par rapport à leur caractère purement ornemental : selon Fénelon, les arts étaient utiles et non décoratifs. Les exemples sont nombreux de condamnations de la démesure que souligne un excès de richesses : le palais de Pygmalion, par exemple, est une métonymie de l'hybris de son propriétaire<sup>83</sup>. Patricia Touboul souligne que les formes d'expression artistique bannies par Fénelon ont en commun de ne pas appartenir aux arts du dessin, ceux, justement, qui étaient enseignés dans les Académies françaises<sup>84</sup>. C'est bien le passage au *dessein* – à l'intellect – qui donne une légitimité à la peinture, à la sculpture et à l'architecture qu'accepte Mentor dans la nouvelle ville de Salente. Cependant, même ces arts étaient soumis à un contrôle drastique, car « les ouvrages issus d'un mauvais "dessein" perdent leurs vertus et incitent à la corruption<sup>85</sup> » : ils pouvaient alors encourager à la délectation sensuelle et à la jouissance sensible par trop d'ornementations.

Comment expliquer alors l'abondance d'objets décoratifs dans notre corpus ? Il y a effectivement là une contradiction, car l'iconographie du *Télémaque* est loin de ne souligner que la dignité royale et n'est naturellement absolument pas associée au religieux, seules formes d'art pourtant admises à Salente dans les réformes entreprises par Mentor. Il semble y avoir eu une véritable incompréhension de la position de l'archevêque de Cambrai, pourtant relativement hostile à l'omniprésence des expressions artistiques.

La broderie, par exemple, est traitée de manière double : d'un côté, l'une des innombrables qualités d'Antiope est de maîtriser cet art au point qu'elle surpasse les meilleurs peintres. Cependant, une civilisation aussi

83 - *Ibid.*, p. 30.

84 - *Ibid.*, pp. 25-37.

85 - *Ibid.*, p. 32.

pure que l'est celle des Crétois a banni la broderie de ses vêtements, car elle représente pour eux un luxe qui n'est pas nécessaire<sup>86</sup>. Il paraît en fait que la broderie est acceptée quand elle est associée à l'activité féminine respectable et quand elle est considérée comme une autre forme de peinture, un art du dessin préservé par l'Académie de Salente. Elle est, d'un autre côté, rejetée quand elle est ornementation : elle est alors considérée comme superflue.

Un regard trop rapide jeté à notre corpus pourrait laisser penser que la broderie n'a porté aucun intérêt à l'iconographie du *Télémaque*. Une étude plus large tendrait à prouver que celle-ci était, comme l'aurait sans doute souhaité Fénelon, réservée à une broderie acceptable, la broderie comme activité féminine respectable. Certes l'exemple qui le prouve n'est pas européen mais étatsunien : il s'agit de la broderie réalisée par Frances Mecia Campbell (fig. 23) d'après une gravure reproduisant un tableau d'Angelica Kauffmann (1741-1807), *Télémaque et Mentor sur l'île de Calypso* (fig. 24). Se retrouvent alors le caractère pictural de la broderie ainsi que la conception de cette activité comme féminine et honnête : son autrice était élève à l'Académie féminine du Massachusetts<sup>87</sup>, un cadre tout à fait respectable.

Néanmoins, s'il s'agit du seul exemple que nous connaissons de broderie encore conservée, il est certain que *Les Aventures de Télémaque* décoraient les tissus, dans une perspective bien plus ornementale. C'est ce que prouve la présence dans notre corpus d'un panneau en tissu reprenant le tableau de Jean Raoux, *Télémaque sur l'île de Calypso*, sans doute réalisé à Nantes (fig. 26) et de deux autres qui furent réalisés au Royaume-Uni (fig. 27). Certes, il s'agit dans ces trois cas d'impressions et non de broderies, cependant, si la technique change, la fonction est exactement celle qui déplaisait tant à Fénelon dans *Les Aventures de Télémaque*. Il s'agit là en outre de quelques exemplaires parmi d'autres perdus, et très certainement ces panneaux de tissu s'inscrivaient-ils dans une production déjà industrielle en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce que tend à prouver le recours à l'impression.

Or il est très difficile d'imaginer un panneau de tissu comme celui-ci dans un palais royal ou dans une église : certainement s'intégrait-il plutôt dans un intérieur bourgeois de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit là d'une autre caractéristique de notre corpus, car l'iconographie des *Aventures de Télémaque* se conforme bien davantage à un art privé qu'à un art public, monarchique ou religieux<sup>88</sup>. En cela, elle ne correspond pas non plus à l'art

86 - E. Lavezzi, art. cité note 80, p. 278.

87 - P. Ward, art. cité note 36, p. 180.

88 - Voir Première partie, [B.3], p. 67.

valorisé par Fénelon. En fait, force est de constater que Mentor aurait fait interdire un grand nombre d'œuvres portant l'iconographie du Télémaque dans la ville de Salente

L'architecture ne pouvait pas faire l'objet d'une sélection aussi sévère que celle qu'effectue Mentor pour les autres arts. Elle doit en effet servir à l'ensemble de la société, qui ne peut s'en passer. Cependant, une fois encore, toute ornementation est bannie de Salente, l'architecture civile doit servir, elle doit être avant tout utile<sup>89</sup>.

Cet art est naturellement très peu présent dans notre corpus, cependant, il n'est pas tout à fait absent : il est évoqué par les jardins de Sanspareil (fig. 28, 29 et 30). Ceux-ci sont avant tout un lieu de détente, de distraction et de délectation, notamment grâce à l'existence du théâtre de la grotte de Calypso. Cet endroit reprend le caractère rustique que Fénelon décrit et est en ce sens certes compatible avec la condamnation de l'ornementation faite par l'auteur. Cependant, Patricia Touboul souligne que ce lieu ne nécessite pas le recours aux beaux-arts car il est la demeure d'une déesse et de ses nymphes, société bien éloignée des humains et qui ne peut recevoir l'enseignement que peuvent dispenser les arts du dessin<sup>90</sup>. La configuration s'avéra naturellement différente lorsque cet élément fut repris dans les jardins de Sanspareil : le caractère rustique se changea en un élément décoratif, comme la marque d'une nature idéale recréée par l'homme. La simplicité, l'absence de décoration devint ornementation ; les jardins étaient donc bien loin de répondre au seul caractère utilitaire voulu par Fénelon – ou en tout cas par Mentor.

Se pose là une question essentielle : Mentor était-il, dans sa conception de la place des arts dans la société, le double fidèle de Fénelon ? Mentor bannit toute peinture ou sculpture qui n'était pas destinée à conserver la mémoire des grands hommes et des grandes actions<sup>91</sup>, et il est vrai que l'art de Nicolas Poussin plaisait beaucoup à Fénelon par l'exaltation qu'il faisait de la vertu. Cependant, Fénelon se montrait également amateur : dans le dialogue qui oppose Nicolas Poussin à Léonard de Vinci, l'auteur choisit de décrire une œuvre qui ne célèbre en aucun cas des valeurs morales exceptionnelles, *Paysage avec un homme tué par un serpent* (fig. 31). Ce qui intéressait l'archevêque de Cambrai, ce sont « ces airs divers de crainte et de surprise [qui] font une espèce de jeu qui touche et

89 - E. Lavezzi, art. cité note 80, pp. 283-285.

90 - P. Touboul, art. cité note 28, p. 33.

91 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre X, p. 221.

plaît<sup>92</sup> » : il ne s'agit pas là d'enseignement moral. Le peintre français, sous la plume de Fénelon, apportait même une précision sur la nature du sujet représenté : « C'est un caprice. Ce genre d'ouvrage nous sied fort bien, pourvu que le caprice soit réglé, et qu'il ne s'écarte en rien de la vraie nature<sup>93</sup>. »

En outre, la sculpture reçoit par rapport à la peinture un traitement particulier, car elle est à la fois abordée de manière théorique lorsque Mentor met en place la nouvelle réglementation des arts à Salente, et prise en charge par la fiction au travers du personnage de Philoclès. Celui-ci s'adonne à son art lorsqu'il est exilé sur son île pour « exercer son corps, fuir l'oisiveté et gagner sa vie sans avoir besoin de personne<sup>94</sup> ». C'est certes encore une fois la dimension utilitaire de l'art qui est soulignée, cependant, un examen plus attentif révèle qu'elle n'est pas justifiée par le mode de vie frugal de Philoclès, qui n'a besoin ni de gagner sa vie ni d'exercer son corps et qui pourrait avoir d'autres occupations : il y aurait une « autosuffisance [de] la sculpture<sup>95</sup> ». La fonction de l'art dans le livre n'est donc pas uniquement de souligner la dignité royale et religieuse ou de remémorer les hauts faits et les grands hommes ; il possède un autre attrait qui n'est pas condamnable, puisque le modèle de vertu et de sagesse qu'est Philoclès y est sensible. Celui-ci est d'ailleurs destiné à gouverner la ville de Salente aux côtés du roi Idoménée : tout porte à croire que la politique artistique ne sera pas aussi rigide qu'elle l'est lorsqu'elle est mise en place par Mentor.

Fénelon tolèrait donc un art qui n'a pas la même fonction utilitaire que celui que veut Mentor. Il justifie également sa tolérance en soulignant que le tableau de Nicolas Poussin ne va en aucun cas contre la morale : cela est vrai, cependant il ne la sert pas non plus, ou en tout cas, pas aussi directement que les œuvres des peintres et sculpteurs de l'Académie de Salente. Fénelon se montrait, dans les faits, sensible à un art non civil, un art privé, comme l'était celui de Poussin, qui peignait majoritairement des tableaux de cabinet.

Il faudrait sans doute comprendre ce paradoxe selon la visée générale des *Aventures de Télémaque*, qui était d'inculquer aux trois jeunes princes des valeurs essentielles. La position de Fénelon dans ce domaine était morale et non artistique. Il énonçait par la bouche de Mentor une règle qui

92 - Fénelon, *op. cit.* note 45, p. 277.

93 - *Ibid.*, p. 278.

94 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XI, p. 248.

95 - E. Lavezzi, art. cité note 80, p. 281.

se démarque par son caractère strict, presque radical, dans le but de délivrer un enseignement qui soit le plus clair possible. L'exagération pousse même à l'incohérence : Philoclès, qui est chargé par Mentor lui-même d'appliquer les lois qu'il a mises en place à Salente, apprécie la pratique d'un art qui n'est pas utilitaire. Fénelon avait une position volontairement extrême, mais cela ne signifie pas nécessairement qu'il adoptait un avis semblable dans son propre rapport avec l'art.

Si l'archevêque de Cambrai pouvait faire preuve de souplesse dans son appréhension personnelle de l'art, il est finalement peu surprenant de constater que les lecteurs des *Aventures du Télémaque* n'ont pas non plus appliqué à la lettre les conseils de Mentor en matière de convenabilité des arts. Néanmoins, force est de reconnaître que la dimension décorative des *Aventures de Télémaque* prit une telle ampleur que, plus qu'une légère liberté prise par rapport à un enseignement excessivement rigide, il semble y avoir eu véritablement une mise de côté de la morale qui marquait la politique artistique dans le livre de l'archevêque de Cambrai.

### [A.3] Archétypes, *topoi*, reprises d'épisodes

« Fénelon a parsemé son ouvrage de pastiches des épopées [...]. De là une caractéristique qui ne trompe pas : *l'absence de trouvailles*. Jamais nous ne sortons du *déjà-vu* ; et – phénomène déconcertant – pas une seule des grandes images du *Télémaque* n'est inventée<sup>96</sup>. » Philippe Sellier souligne ici une caractéristique forte du *Télémaque*, qui pose un problème non négligeable au développement de son iconographie : les images du *Télémaque* n'appartiennent pas au *Télémaque*.

Il est indéniable que les *Aventures de Télémaque* ne peuvent se comprendre que dans un réseau d'influences, de reprises d'épisodes et de personnages archétypaux, de *topoi*, qui permettent d'inscrire l'œuvre dans l'histoire de la littérature, ainsi que de clichés, c'est-à-dire des personnages, actions ou circonstances qui apparaissent si souvent dans les textes et les arts que leur présence non seulement ne surprend pas, mais paraît extrêmement banale. L'iconographie du livre s'en ressent fatalement ; elle entre elle aussi dans un jeu de confusions et même de contagions et reprend aisément les codes d'autres représentations.

96 - Ph. Sellier, art. cité note 13, p. 37.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, la figure de Télémaque, bien que personnage principal du livre de Fénelon, n'a pas de personnalité propre. Le texte déjà souligne explicitement une indétermination de son propre caractère. C'est lors du récit de Philoctète qu'elle apparaît le plus évidemment, comme le remarque Alain Viala :

« Portrait de Télémaque en destinataire, et destinataire mimétique : la mimésis (représenter) suscite chez le récepteur des émotions qui miment (sur le visage) celles des personnages. Télémaque est un destinataire "sympathique" : il se coule dans la peau des héros, ressent leurs émotions. Mais cette sympathie, dont rien dans le texte ne dit si elle bonne ou mauvaise en soi, a sa contre-partie. Si Télémaque sympathise ainsi, c'est que chez lui les passions sont mobiles, ne sont pas fixées<sup>97</sup>. »

Ce serait donc avant tout à cause de sa jeunesse que Télémaque apparaît comme indéterminé et ayant une personnalité aux contours assez flous. Étant au seuil de sa vie, son caractère est encore modelable et prend les traits des héros qui lui ont souvent été présentés comme des exemples, et en particulier son père, un des protagonistes du récit de Philoctète, à qui il est si fréquemment associé – notamment par l'appellation « fils d'Ulysse », qui, justement, contribue à le renvoyer à son immaturité<sup>98</sup>.

Il ne fait certes aucun doute que Télémaque est un double de son père. Comme lui, il erre longtemps sur la mer ; comme lui, il est prisonnier dans l'île de Calypso ; comme lui il communique avec les morts pour apprendre une chose qu'il ignore – Ulysse par une *nekuia* (invocation des défunts), Télémaque par une catabase (descente aux Enfers). Ce parallèle se retrouve visuellement dans la première gravure du livre XXIV de la suite exécutée par Charles Monnet (fig. 33) où le père et le fils sont placés selon une symétrie qui donne l'illusion d'un miroir. L'artiste insiste donc de manière évidente sur leur ressemblance.

Or Ulysse est loin d'être le seul héros auquel Télémaque emprunte quelques traits. En plus d'inscrire l'œuvre dans la tradition des épopées, la catabase de Fénelon rattache son héros à plusieurs figures antiques, et en particulier à Énée. Celui-ci apparaît presque comme un modèle naturel pour

97 - Alain Viala, « Préface », Alain Lanavère (dir.), *Télémaque : « Je ne sais quoi de pur et sublime »*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 11.

98 - Jean Garapon et Isabelle Trivisani-Moreau, « Qui est Télémaque ? », *op. cit.* note 28, pp. 9-14.

le personnage de Télémaque, étant donné l'inspiration que son auteur puise dans l'épopée virgilienne, plus encore que dans celles d'Homère, et ce malgré un sujet emprunté à l'*Odyssee*<sup>99</sup>.

Mais une autre figure, en apparence moins destinée à être un modèle pour un jeune prince, se caractérise par sa descente aux Enfers : il s'agit d'Orphée, dont le mythe est raconté entre autres par Ovide dans ses *Métamorphoses*<sup>100</sup>. C'est par la confrontation avec le dieu Pluton que Télémaque se rapproche de ce personnage, car, contrairement à d'autres, les deux héros pénètrent dans les Enfers avec la permission du maître des lieux. La figure d'Orphée n'est pas associée qu'à Télémaque. Mentor, lorsqu'il chante au livre VII, est directement comparé à lui par son auditoire<sup>101</sup>. Les représentations de ce passage accentuent encore le rapprochement fait entre eux (fig. 97 à 100). Toutes présentent une confusion entre le personnage d'Achitoas, dont le chant attirait les divinités marines tant il était beau, et Mentor, qui le surpassait encore. Dans les illustrations, en effet, les dieux viennent écouter le précepteur et non son rival dans le chant. Par cet amalgame, Mentor se rapproche plus encore du personnage d'Orphée, qui charmaient hommes, dieux et animaux.

De fait, Jacques Le Brun a raison d'écrire qu'« il faut posséder Homère, Virgile et Ovide<sup>102</sup> » pour saisir le *Télémaque*. Le héros de Fénelon est en effet inspiré des personnages de ces trois auteurs, à qui il est tant redevable que sa propre personnalité tend à s'effacer. Cependant, dans son iconographie, le fils d'Ulysse s'approche d'un autre personnage : Alexandre le Grand. Certes, la position anti-expansionniste de Fénelon aurait rendu incongru un parallèle établi avec l'un des plus grands conquérants de l'histoire dans le texte de son livre, mais le passage à l'image semble avoir gommé cette gêne éventuelle.

Dans la plupart des représentations, il s'agit moins d'une allusion directe que d'une évocation, presque inévitable tant les personnages partagent de caractéristiques communes – caractéristiques qui, par leur caractère général, ne laissent pas supposer que l'un ait pu être copié sur l'autre. En effet, les deux sont de très jeunes hommes et des guerriers triomphants. Cependant, certains artistes semblent avoir volontairement accentué ces ressemblances physiques dans le but de représenter Télémaque en un autre Alexandre.

99 - Alain Lanavère, « Les deux antiquités dans *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, 1995, 23, pp. 50-51.

100 - Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1966 [traduit par Joseph Chamonard], livre III, pp. 98-103.

101 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre VII, p. 153.

102 - J. Le Brun, art. cité note 9, p. 8.



Le jeune fils d'Ulysse porte parfois une armure sans casque, et il est alors curieux de remarquer une certaine insistance sur sa chevelure, ce qui ressemble assez peu à une coïncidence quand on sait qu'Alexandre le Grand était reconnaissable dans les arts par la disposition de ses cheveux. Certes la ressemblance n'est pas parfaite et les artistes ne sont pas allés jusqu'à reproduire fidèlement l'*anastolé* d'Alexandre, cependant se retrouve chez Télémaque le caractère léonin de sa coiffure, comme dans la première représentation du livre XVII de la suite de Charles Monnet (fig. 34). Il semble que l'artiste de cette gravure ait réellement insisté sur le parallèle entre le fils d'Ulysse et le roi macédonien car il donne au personnage de Fénelon des traits grecs, et notamment un nez droit, qui favorise encore ce possible rapprochement.

Une œuvre en particulier conforte l'hypothèse de l'existence d'un rapprochement iconographique volontaire de la part des artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle : il s'agit de *Télémaque dans l'Assemblée en Crète* (fig. 35), peint par Johann Heinrich Tischbein pour un cycle de douze peintures destiné à la décoration d'un des appartements du château de Wilhelmsthal commandité par le landgrave Guillaume VIII de Hesse-Cassel. En effet, dans cette œuvre, Télémaque semble copié de l'*Alexandre le Grand fonde Alexandrie* peint par Placido Costanzi vers 1736-1737 pour le palais de San Idelfonso de La Granja et dont le *modello* est actuellement conservé au Walters Art Museum de Baltimore (fig. 36).

La position du Télémaque de Tischbein et celle de l'Alexandre de Costanzi sont quasiment identiques et renforcent le parallèle qui existait déjà, comme dans beaucoup d'œuvres, grâce au costume très semblable et aux traits grecs soulignés par la représentation de profil. Cette comparaison contribue à donner au personnage de Fénelon les caractéristiques d'un héros établies par une longue tradition. Il acquiert ainsi la dignité des Anciens que son origine moderne n'avait pas pu lui offrir au moment de ses premières publications. De ce fait, le recours à la figure d'Alexandre le Grand joue un rôle très similaire à celui des références, très nombreuses dans le texte, aux épopées antiques.

Il existe un grand nombre de figures qui prêtent explicitement leurs traits à Télémaque ou auxquelles il est directement comparé. Nous en avons déjà cité trois, auxquelles nous pouvons ajouter Narcisse et Adonis, qui représentent à la fois pour le fils d'Ulysse des doubles (par leur jeunesse et leur beauté) et des contre-exemples<sup>103</sup>. Le personnage se construit ainsi par une superposition de références, de comparaisons, qui favorisent le recours à d'autres iconographies dans ses représentations.

103 - C. Noille-Clauzade, « Les jeux de l'allégorie dans le *Télémaque* », I. Trivisani-Moreau (dir.), *op. cit.* note 28, p. 125.

Mais Télémaque n'est pas le seul personnage dont les caractéristiques sont empruntées à d'autres figures célèbres. Eucharis présente de nombreux points communs avec la déesse Diane : vêtue comme elle<sup>104</sup>, elle est aussi une figure féminine chasserresse très séduisante. Ce sont d'ailleurs les rares informations qui sont données au lecteur sur ce personnage, qui semble pour le reste plus un archétype de nymphe qu'un personnage complexe au psychisme étudié.

Et cela se retrouve dans l'iconographie d'Eucharis, qui est bien souvent reconnaissable uniquement par la présence d'un arc et de flèches, qu'elle tient même si la scène ne justifie pas directement leur présence, comme s'ils étaient plutôt pour elle des attributs simplement destinés à permettre sa reconnaissance par le spectateur. C'est le cas dans la peinture de Jean Raoux (1677-1734) (fig. 1), l'une des compositions les plus souvent reprises en Europe (et même jusqu'aux États-Unis [fig. 23]). Il en est de même des deux cartons peints par Michel-Ange Houasse (1680-1730) à la suite de la commande du roi d'Espagne (fig. 42 et 43)<sup>105</sup>.

Or Eucharis est aussi celle qui est touchée par une flèche de l'Amour, tout comme Télémaque et Calypso. Plusieurs œuvres représentent le fils de Vénus s'appêtant à blesser sa proie par son trait, et notamment une des peintures de Nicolas Vleughels (1668-1737) qui appartenait à la comtesse de Verrue (1670-1736, fig. 2) ou un des cartons de tapisserie de Michel-Ange Houasse (fig. 43). Il y aurait donc là une confusion des iconographies, les flèches renvoyant à la fois à la chasse, comme pour la déesse Diane, et à l'amour. L'image de la flèche et du trait était, en outre, extrêmement employée dans le langage galant et aurait pu prendre cette connotation même sans la présence de l'Amour.

« Les personnages du *Télémaque* sont des fonctions<sup>106</sup>. » Cela est vrai pour le fils d'Ulysse, synthèse de plusieurs héros, et pour Eucharis, dont la personnalité se résume à son statut de nymphe chasserresse. Mais si l'on s'intéresse à l'ensemble du livre, on s'aperçoit qu'effectivement, ne s'y rencontrent que des personnages archétypaux.

« [Ceux-ci] sont construits à partir de catégories qui balaient le champ des distinctions sociales : sur le plan sexuel, la distinction entre hommes et femmes (le modèle masculin et le modèle féminin du tyran : Pygmalion et Astarbé), sur le plan de l'âge, la distinction entre vieillard et jeune homme

104 - « Elle était vêtue comme Diane », François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre VI, p. 129.

105 - Voir Deuxième partie, [B.2], p. 59.

106 - F.-X. Cuche, *op. cit.* note 8, p. 70.

(Mentor et Télémaque, certes, mais aussi Nestor et Télémaque), sur le plan des générations et de la famille, le rapport entre père et fils – fondamental dans l'œuvre (Télémaque est sans cesse appelé "le fils d'Ulysse", mais l'on retrouve d'autres exemples : Sésostris et Bocchoris, Pygmalion et Baléazar, Nestor et Pisistrate) –, sur le plan politique enfin, la distinction entre les rois et leurs sujets<sup>107</sup>. »

Les personnages du *Télémaque* sont donc des leçons, destinées à servir de modèles ou de contre-exemples. Ils ne font jamais l'objet d'une description détaillée, ni psychologique ni physique. Par conséquent, les artistes, pour les représenter, eurent recours à des types : ainsi, les vieillards, qui sont presque toujours des sages chez Fénelon (Mentor, Sésostris, Termosiris et Nestor en sont les preuves les plus évidentes), furent figurés avec des barbes.

Le Termosiris peint par Louis Jean François Lagrenée (fig. 46) résume assez bien les caractéristiques de ces vieillards chez les artistes du *Télémaque*. Il se tient droit, symbole de sa moralité, et porte un livre, qui signifie l'enseignement, ici religieux, qu'il a reçu et peut apporter. Enfin, il est vêtu de blanc et obéit en tout point à la figure du sage, reconnaissable à sa longue barbe.

L'intertextualité présente dans le livre de Fénelon est loin de concerner seulement les personnages. C'est d'abord et peut-être avant tout par des références purement littéraires que le texte s'inscrit dans la tradition des épopées, ou, comme le dit Jacques Le Brun « dans l'écriture même affleure toute une culture<sup>108</sup> ». Cette culture est classique, c'est d'abord naturellement au genre épique qu'il est très souvent fait référence. Cependant, une étude plus attentive montre des emprunts non négligeables aux tragédies de Racine, qui se « classicisaient » également au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>109</sup>. La présence de Thésée aux Enfers au livre XIV rappelle au lecteur l'intrigue de *Phèdre*<sup>110</sup>. En outre, il est très difficile de lire la description des tourments éprouvés par Calypso jalouse au livre VI<sup>111</sup> sans se remémorer la scène 1 de l'Acte V d'*Andromaque*<sup>112</sup>, où

107 - *Ibid.*, pp. 70-71.

108 - J. Le Brun, art. cité note 9, p. 8.

109 - Junga Shin, « La construction d'un "Racine classique" au dix-huitième siècle : ambivalences des images », Nicholas Cronk et Alain Viala (dir.), *La Réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, pp. 5-19.

110 - Volker Kapp, « Mondes oniriques, intertextualité et instruction morale : le voyage dans l'au-delà du livre XIV du *Télémaque* », I. Trivisani-Moreau (dir.), *op. cit.* note 28, p. 71.

111 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre VI, pp. 129-131.

112 - Jean Racine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1920, t. I, pp. 393-394.

Hermione, rongée par le même sentiment, se montre incapable de se fixer sur la conduite à adopter, comme l'est la déesse : les deux personnages féminins emploient des formulations très proches et leurs réflexions se construisent de la même manière. De cette influence non négligeable pourrait provenir une certaine théâtralisation qui se retrouve dans l'iconographie du livre, en particulier dans les gravures.

Les références à d'autres textes étaient si nombreuses dans *Les Aventures de Télémaque* que l'œuvre semble presque une superposition d'allusions que le lecteur érudit est heureux de comprendre, de situations archétypales qui le renvoient à la culture classique qu'il possède. Fénelon crée alors avec son lecteur une « complicité culturelle<sup>113</sup> », mise en place dès le début de l'œuvre par l'ouverture *in medias res*, caractéristique des épopées.

Un autre passage constitue une façon pour Fénelon d'inscrire son œuvre dans la tradition épique : il s'agit de l'*ekphrasis* des armes du héros. Mais ce passage du *Télémaque* ne renvoie pas qu'à Homère et Virgile, ses références les plus évidentes. Pierre Force en a souligné la très riche intertextualité, qui ne peut se comprendre qu'à la lumière de la poésie latine, en particulier Ovide, Catulle et Horace<sup>114</sup>. Ces très nombreuses relations existant entre le texte de Fénelon et la littérature antique furent profitables aux artistes qui représentèrent *Les Aventures de Télémaque*, et pouvaient très aisément utiliser les codes mis en place par la longue tradition des iconographies d'épopées ou des poètes latins.

Et, de fait, les situations archétypales sont nombreuses, si bien que par plusieurs aspects, le livre de Fénelon semble être un « pastich[e] d'épopées<sup>115</sup> ». Les publications du XVIII<sup>e</sup> siècle accentuent encore cet aspect, en divisant le texte de Fénelon, qui dans son manuscrit original n'avait pas de chapitre, en vingt-quatre livres, à la suite de l'édition de 1717 chez Florentin Delaulne. Il s'agit sans doute là d'une imitation de l'*Iliade*, qui comptait le même nombre de chants<sup>116</sup>. Cela eut une incidence directe sur les figures de ces éditions du livre de Fénelon, qui sont donc souvent au nombre de vingt-quatre, et se mit ainsi en place une tradition d'illustration, qui privilégia certains passages : ceux qui furent jugés les plus percutants.

Si la division en vingt-quatre livres ne fut pas de son fait, Fénelon ponctua son texte de situations empruntées de manière évidente aux épopées, si souvent reprises, si présentes dans la littérature classique, qu'elles en sont

113 - F.-X. Cuche, *op. cit.* note 8, p. 62.

114 - P. Force, art. cité note 54, p. 66.

115 - Ph. Sellier, art. cité note 13, p. 37.

116 - Cl. Labrosse, art. cité note 24, pp. 1-2.

archétypales. Parmi elles se trouve le naufrage de Télémaque, naufrage dû à la tempête provoquée par Neptune à la demande de Vénus. Bien sûr, le lecteur pense immédiatement à l'*Odyssée*, mais il s'agit sans doute également d'une référence à l'*Énéide* de Virgile<sup>117</sup>.

Télémaque acquiert, en traversant cette tempête, signe de l'hostilité des dieux, un statut de héros épique. C'est ce statut que confortent sa catabase au livre XIV ainsi que son triomphe sur des animaux monstrueux, en particulier le lion du livre II<sup>118</sup> et le sanglier qui s'attaque à Antiope au livre XVII<sup>119</sup>. Par ces deux exploits, la figure de Télémaque se confond avec celle d'Hercule, affrontant les mêmes adversaires<sup>120</sup>. Naturellement, lorsque ce passage de l'histoire du *Télémaque* est représenté, le recours à l'iconographie du lion de Némée est extrêmement tentant. C'est effectivement ainsi que Bernard Picart représenta cette péripétie lorsqu'il réalisa la figure du livre II de l'édition de 1734 chez Wetstein (fig. 48) : sa composition, en particulier la position de Télémaque et du lion, semble directement empruntée au tableau de Rubens représentant la lutte entre Hercule et le félin (fig. 49).

L'épisode de la chasse au sanglier du livre XVII fait également référence aux exploits d'Hercule. Cependant, il peut aussi renvoyer à une autre figure mythique de chasseur : Méléagre<sup>121</sup>. Il rappelle enfin au lecteur une autre chasse, qui, cette fois, n'est pas racontée par un auteur classique mais par Fénelon lui-même, au début des *Aventures de Télémaque* : il s'agit de la chasse d'Eucharis et de Télémaque<sup>122</sup>, au livre VI<sup>123</sup>. L'auteur réutilise donc une situation qui était déjà archétypale, enfermant ainsi volontairement son œuvre dans des images attendues par le lecteur.

Télémaque traverse donc des situations qui ne se distinguent en aucun cas par leur originalité ; au contraire, il s'agit à chaque fois de les rattacher aux épopées antiques. Cependant, les épopées modernes, en particulier celles de la Renaissance, ne sont pas absentes des références que Fénelon partageait avec son lectorat, notamment par le *topos* de l'arrachement du héros aux pièges tendus par une figure féminine dangereuse. La figure de Calypso et son

117 - F.-X. Cuche, *op. cit.* note 8, pp. 62-63.

118 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre II, p. 56.

119 - *Ibid.*, livre XVII, p. 384.

120 - Ph. Sellier, art. cité note 13, p. 35.

121 - Voir Deuxième partie, [A.3], p. 120.

122 - F.-X. Cuche, *op. cit.* note 8, p. 77.

123 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre VI, pp. 127-131.

île, en effet, ne sont pas sans rappeler Alcine, amoureuse de Roger, tous deux personnages du *Roland furieux* de l'Arioste. Hyacinthe Collin de Vermont travailla à un cycle représentant cette histoire pour une tenture qui ne fut jamais tissée mais dont nous conservons des esquisses (fig. 50) et des cartons (fig. 51). Il est surprenant de constater à quel point cette iconographie peut se confondre avec celle du *Télémaque*, que Hyacinthe Collin de Vermont a également représenté (fig. 52).

Ainsi, l'arrivée de Roger chez Alcine (fig. 51) pourrait passer pour l'accueil réservé par Calypso et ses nymphes à Télémaque. De la même manière, la composition du repas d'Alcine et de Roger (fig. 50) se rattache au banquet de Télémaque, iconographie présente dans le cycle de tapisseries d'après les cartons de Jean van Orley (fig. 53) et dans celui de Michel-Ange Houasse (fig. 42).

L'histoire de Télémaque et Calypso renvoie également à un autre couple, présent pour sa part dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse : il s'agit de Renaud et d'Armide. Or, à cause de son aveuglement, Renaud avait, sur l'île d'Armide, perdu sa virilité, ce dont il se rend compte lorsque ses deux compagnons lui font voir son reflet non pas dans le miroir magique d'Armide mais dans un bouclier. Il s'agit là d'un thème récurrent chez les artistes, qui s'employèrent à montrer Renaud alangui, comme le fait François Boucher dans son morceau de réception à l'Académie (fig. 56). Télémaque sur l'île de Calypso devient également efféminé, ce que plusieurs artistes, comme Nicolas Vleughels (fig. 3), montrèrent en créant une confusion volontaire entre Télémaque et les nymphes : le jeune héros ne se distingue pas avec clarté de la guirlande de figures féminines qui marque la composition<sup>124</sup>.

Si l'épisode de l'île de Calypso se rapproche de tant d'autres, c'est qu'il est en réalité construit sur des lieux communs et que le cadre même de l'action n'a rien d'original. C'est aussi ce qui fait des *Aventures de Télémaque* une œuvre si aisément adaptable à l'opéra : beaucoup d'éléments sont en réalité des *topoi* qui appartiennent pleinement à la culture audiovisuelle de l'époque<sup>125</sup>. La musique est loin d'ailleurs d'être absente de l'île de Calypso : dès les premières lignes du roman, il est sous-entendu qu'elle est habituelle en ce lieu, puisque, depuis le départ d'Ulysse, « sa grotte ne résonnait plus de son chant<sup>126</sup> ». Plus tard, Fénelon décrit le chant de quatre nymphes<sup>127</sup>.

124 - M. Sheriff, art. cité note 7, p. 290.

125 - Pour le développement qui suit, voir B. Forment, art. cité note 64, pp. 365-375.

126 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre I, p. 31.

127 - *Ibid.*, p. 36.

Cette musique participe à l'atmosphère générale qui règne sur l'île, qui est celle d'un printemps éternel, d'une nature féconde et joyeuse. La grotte même est un des *topoi* de l'opéra et se retrouve dans nombre d'entre eux, comme le *Bellerofonte* de Vincenzo Nolfi (1594 ?-1665), qui fut joué à Venise en 1642. La grotte imaginée par Giacomo Torelli (1608-1678) pour la scène 11 de l'acte 1, dont nous avons toujours une représentation (fig. 58) est très semblable à celle que Pierre-Adrien Paris (1745-1819) dessina pour le décor du ballet de Pierre Gardel (1758-1840) prenant pour sujet le *Télémaque* et joué à l'opéra le 23 février 1790 (fig. 57).

Mais cette grotte avait déjà été employée pour l'acte II de *Pénélope*, tragédie lyrique composée par Piccinni (1728-1800) jouée le 1<sup>er</sup> novembre 1785 à Fontainebleau. Certes, il s'agissait dans les faits du même lieu, puisque le *Télémaque* reprend le cadre de l'action de l'*Odyssee* qui inspira cette tragédie lyrique, néanmoins, cela témoigne qu'il s'agissait d'un lieu connu, attendu, d'un *topos* des représentations théâtrales, ou, au sens propre, d'un *lieu commun*.

La grotte de Calypso est en fait un parfait exemple d'archétype, celui de la grotte peuplée de créatures féminines mythologiques, qui devient lui-même un *topos*, puisque le XVIII<sup>e</sup> siècle s'est entièrement approprié le lieu, à tel point que la grotte intègre les jardins du château de Sanspareil (fig. 28, 29 et 30).

Le thème même du livre, le voyage, est finalement très peu surprenant et est traité de manière stéréotypée. Fénelon n'a lui-même jamais tant voyagé ; il s'agit évidemment avant tout d'une volonté de rattacher son œuvre à l'*Odyssee*, mais l'auteur aborde ce sujet en « exploitant les *topoi* baroques du voyage d'aventures maritimes, les combinant avec les apports antiques et modernes des grandes navigations au long cours, se servant du voyage initiatique, du voyage allégorique et du voyage utopique comme moyens pédagogiques classiques<sup>128</sup> ». Les clichés se rapportant au voyage ont donc une fin pédagogique.

En effet, Fénelon, en faisant traverser la Méditerranée à son héros, aborde bien sûr des leçons de géographie, mais permet aussi à ses élèves de fixer les éléments de la culture classique qu'ils devaient intégrer, car les contrées traversées par Télémaque sont moins des terres réelles que des références à des passages d'œuvres célèbres ou à des mythes<sup>129</sup>.

128 - Sylvie Requemora, « L'imaginaire du voyage dans *Les Aventures de Télémaque* », F.-X. Cuche et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23, p. 433.

129 - V. Kapp, art. cité note 110, p. 70.

C'est ainsi qu'il faut entendre la présence de cartes dans les éditions illustrées de notre corpus. Elles avaient en effet un usage pédagogique<sup>130</sup>, et permettaient aux jeunes lecteurs et à leurs maîtres de projeter plus concrètement les péripéties de Télémaque dans l'espace. Certaines éditions, comme celle de 1733 chez Witte et Didot indiquèrent même l'itinéraire suivi par le héros, qui naturellement manque de cohérence, mais qui constituait surtout un prétexte à l'exploration de différentes contrées, ce qui est d'autant plus flagrant lorsqu'il était résumé ainsi sur une carte.

Cependant, cela ne se reflète pas dans les paysages des œuvres de notre corpus, qui répondent souvent à d'autres codes : ceux de la littérature pastorale. Nietzsche voyait dans l'épisode du livre II où Télémaque apprend aux bergers d'Égypte à jouer de la flûte<sup>131</sup> un passage « tissu de clichés où fleurit l'épithète de la nature ("jeunesse folâtre", "riantes prairies", "innocentes bergères")<sup>132</sup> ». Il est vrai que le langage employé par Fénelon fut très souvent utilisé par d'autres auteurs, tant et si bien que les éléments auxquels il fait allusion, additionnés, forment un cliché de paysage idyllique.

Les représentations qui suivent cette veine sont très nombreuses, et l'influence de la poésie pastorale dans le texte de Fénelon eut un impact presque démesuré dans son iconographie. Parmi les nombreux exemples de ces œuvres, l'un des plus évidents est la figure du livre II imaginée par Nicolas Cochin (1715-1790) et gravée par Benoît-Louis Prevost (1733-1816) pour l'édition de 1776 chez Drouet (fig. 59). Cependant, si la présence de bergers dans l'histoire favorisa l'émergence de cette veine, elle apparaît également dans d'autres épisodes, en priorité bien sûr ceux qui se déroulent sur l'île de Calypso, comme dans la peinture d'Angelica Kauffmann de *Télémaque et les nymphes de Calypso* (fig. 24), où le jeune héros est entouré de figures féminines occupées à lui présenter des fleurs en guirlandes et des fruits, dans une simplicité qui se voulait charmante.

Épopées, tragédies, poésie pastorale... Il paraît difficile de comprendre le *Télémaque* et son iconographie sans une solide culture littéraire. Pourtant l'intertexte du *Télémaque* est avant tout religieux, et les références chrétiennes sont nombreuses dans l'univers païen mis en place par Fénelon. Minerve déguisée en Mentor doit se comprendre comme une incarnation de

130 - *Ibid.*, p. 69.

131 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre II, pp. 53-56.

132 - Cécile Cavillac résume ainsi l'opinion de Nietzsche, C. Cavillac, art. cité note 51, pp. 17-34.



la Sagesse biblique, les Champs Élysées et les Enfers que traversent Télémaque ressemblent au Paradis et à l'Enfer de la religion chrétienne, le dernier livre présente une « transfiguration » de Mentor<sup>133</sup>, qui combine également des souvenirs de l'Ascension et de l'Assomption<sup>134</sup>... L'Antiquité n'était en réalité comprise que d'un point de vue chrétien, qui dénonçait la *furor* des héros<sup>135</sup>, ce qui était facilité par l'inspiration virgilienne, où le panthéon était déjà unifié et où les actions des personnages avaient un sens religieux et étaient dictées en grande partie par une Providence toute-puissante<sup>136</sup>. La christianisation du *Télémaque* passa donc par l'intermédiaire de Virgile mais aussi par celui de Poussin<sup>137</sup>, qui plaçait les scènes de ses tableaux dans une antiquité très semblable à celle de Fénelon.

Et de fait, les représentations de ce passage (fig. 60 et 61) étaient très souvent formellement proches d'iconographies religieuses, notamment de celles de la transfiguration, de l'Ascension et de l'Assomption, mais aussi, pour le personnage de Télémaque de celles des Pèlerins d'Emmaüs<sup>138</sup> et du *Noli me tangere*. Cependant, ce fut surtout dans cet épisode, qui par ailleurs est presque uniquement réservé à la gravure<sup>139</sup>, que la dimension religieuse du livre apparut dans son iconographie, les autres représentations eurent davantage tendance à l'ignorer. La culture sollicitée par Fénelon et par les artistes qui représentent son texte est donc textuelle – antique ou biblique. Elle est aussi picturale, Fénelon éveille dans l'esprit de son lecteur des images figées dans une tradition iconographique :

« [L]e paysage cauchemardesque d'Achérontia ressemble à ces décors où la peinture religieuse campe saint Antoine lors de sa tentation, la tête décapitée de Bocchoris pourrait être celle de Goliath, brandie par David, ou celle d'Holopherne, tenue par Judith ; la description des cadavres d'Hippias et de Pisistrate évoque les tableaux de martyres ou les *Ecce homo* ; la grotte de Philoclès (p. 374-375) est quasi celle de saint Jérôme [...] <sup>140</sup>. »

133 - J. Le Brun, art. cité note 38, p. 12.

134 - A. Lanavère, art. cité note 99, pp. 49-50.

135 - Ph. Sellier, art. cité note 13, p. 38.

136 - A. Lanavère, art. cité note 99, p. 50.

137 - A.-M. Lecoq, *op. cit.* note 27, p. 36.

138 - A. Lanavère, art. cité note 99, p. 50.

139 - Sauf pour l'œuvre de Carlo Labruzzi (fig. 92), voir Première partie, [B.3], p. 67.

140 - A. Lanavère, art. cité note 101, p. 99.

Effectivement, les nombreux lieux communs utilisés par Fénelon participent à rendre son œuvre visuelle, car s'imposent à l'esprit du lecteur des images véhiculées par les peintures et les estampes qui circulaient en Europe. Alain Lanavère cite pour l'épisode de la décapitation de Bocchoris, deux épisodes souvent figurés auxquels le lecteur pouvait associer ce passage : la décapitation de David par Goliath et d'Holopherne par Judith. Sans doute faut-il en ajouter un troisième : celui de la décollation de saint Jean-Baptiste. C'est certainement l'une des images qu'avait à l'esprit Charles Monnet dans la deuxième gravure du livre III de sa suite (fig. 62).

Par toutes ces références, toutes ces images sollicitées chez le lecteur, le texte plaît. Cette « recherche ornementale » du cliché<sup>141</sup> fut reprochée à l'auteur dès la publication des *Aventures de Télémaque*, pourtant « la multiplication des clichés se rencontre souvent dans les pages devenues les plus fameuses<sup>142</sup> ». Le public appréciait donc l'abondance de *topoi* et de lieux communs, et c'est sans doute l'esthétique générale qu'ils donnaient au texte qui invita à une iconographie si abondante. Cela se conçoit d'autant plus que cela correspondait à un « parti pris esthétique, moral et religieux<sup>143</sup> » (qui fait l'apologie de la simplicité et de la naïveté) et que la récurrence des clichés correspondait aux valeurs partagées par l'auteur et une partie de son lectorat.

Par ailleurs, il y eut des recours à d'autres iconographies dans certaines représentations du *Télémaque*, là où le texte n'invitait pas à la référence. Aussi, il est intéressant de noter que quasiment toutes les représentations de la fuite de Télémaque et Mentor de l'île de Calypso (fig. 63 à 65) prennent une inspiration directe dans la chute d'Icare peinte par Jacob Peter Gowy d'après Pierre Paul Rubens (fig. 66) : la position des personnages est très souvent presque identique. Il semble donc que le passage à l'image nécessitait une référence que n'a pas le texte, ce qui donne une autre dimension aux représentations, qui insistent davantage sur la chute et la faute<sup>144</sup>.

Certains artistes, de manière plus ponctuelle, se citèrent eux-mêmes : c'est le cas de Natoire, qui, lorsqu'il peint *Vénus qui donne l'Amour à Calypso* (fig. 4) reprend une composition proche de celle de *Vénus qui commande à Vulcain des armes pour Énée* (fig. 67). Pour mettre en place une iconographie qui ne bénéficie pas d'une longue tradition, dont les codes restent à définir,

141 - P. Sellier, « *Télémaque* ou les aventures du cliché », A. Lanavère (dir.), art. cité note 99, p. 185.

142 - *Ibid.*, p. 186.

143 - P. Touboul, *Fénelon et les arts du dessin : instruit par l'image*, Paris, J. Vrin, 2012, p. 10.

144 - Cette dimension spirituelle fut soulignée par Claude Bisquerra : C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 214.

il paraît logique que Natoire ait repris les compositions d'autres œuvres qui lui permettaient une certaine aisance. Mais, que cela soit volontaire ou non, c'est aussi ce qui va permettre aux *Aventures de Télémaque* de se « classiciser », car elles se confondent avec des iconographies bien plus anciennes et avec des épisodes de la culture antique.

De façon générale, donc, l'iconographie du *Télémaque* se caractérise par une grande porosité avec d'autres iconographies, si bien qu'il est parfois difficile d'identifier avec certitude certaines représentations des scènes du livre. C'est sans doute ce qui explique pourquoi en dehors d'un moment très vite devenu iconique, celui du récit que Télémaque fait à Calypso et ses nymphes, il existe finalement assez peu de représentations qui n'appartenaient pas à des cycles ou des suites gravées, car cela permettait de contextualiser par la figuration de l'histoire dans son entièreté, et par conséquent de mieux identifier les scènes individuellement.

## [B.] La « télémacomanie » européenne

Dès 1700, l'abbé Pierre-Valentin Faydit (1640-1709), l'un des critiques les plus acerbes des *Aventures de Télémaque*, qualifia l'engouement français pour cette œuvre de « télémacomanie<sup>145</sup> ». Il est vrai qu'il semble y avoir eu une véritable mode pour le livre écrit par Fénelon, mais l'enthousiasme qu'il suscita ne se limita pas à un lieu ni à une époque en particulier ; au contraire, il se caractérisa par sa durée et son étendue. Ainsi, cette « télémacomanie » s'étendit à toute l'Europe, parcourut tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et continua bien plus tard, au XIX<sup>e</sup> siècle.

### [B.1] Un texte très abondamment illustré

Il est indéniable que le *Télémaque* fut un succès commercial immense, et ce, dès sa parution. À peine un an après la première publication du livre chez la veuve Barbin, l'abbé Faydit, dans sa *Télémacomanie*, affirme que jamais il ne fut tiré tant d'exemplaires d'un ouvrage<sup>146</sup>. Cela peut certes s'expliquer par les qualités

145 - P. V. Faydit, *op. cit.* note 5.

146 - P. V. Faydit, *op. cit.* note 5, p. 2 cité par J. Le Brun, , art. cité note 9, p. 135.

littéraires du livre ainsi que par « l'atmosphère mystérieuse qui s'est formée dès l'abord autour de sa publication<sup>147</sup> », mais aussi par son écriture en clichés que nous avons mise en lumière et qui lui assure une fortune bien plus durable que ne l'auraient fait les simples rumeurs qui entouraient sa genèse. C'est également ce qui explique que parmi les très nombreuses éditions qui circulèrent en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, un grand nombre furent illustrées.

L'épanouissement de l'iconographie des *Aventures de Télémaque* accompagne le développement très important du livre au XVIII<sup>e</sup> siècle, « siècle d'or des "livres à figures"<sup>148</sup> », phénomène qui s'affirma après la mort de Louis XIV en 1715 et qui eut pour conséquence le recours à des artistes renommés pour l'illustration de ces ouvrages<sup>149</sup>. Cela correspond à une tendance plus générale du XVIII<sup>e</sup> siècle qui est l'affirmation d'un public et la naissance du *goût* et du *sentiment*<sup>150</sup>. Aussi, le *Télémaque* bénéficia de changements sociétaux importants : « Après la mort de Louis XIV, s'opère une évolution dans l'édition mais aussi dans la condition socioculturelle du lecteur : le public s'élargit, devient plus exigeant, les éditeurs cherchent à accorder le goût de l'artiste à celui du public, hésitent moins devant les frais grâce au système de souscriptions<sup>151</sup>. »

Ce fut donc avant tout le succès public du livre qui assura son succès éditorial. Or – et c'est assez rare pour être souligné – dans le cas des *Aventures de Télémaque*, ces deux formes de succès furent indépendantes et la première précéda même la seconde, grâce à la circulation d'un certain nombre de manuscrits avant la publication du livre. Cela avait créé chez le lectorat une curiosité et des attentes importantes auxquelles les premières éditions tentèrent de répondre – sinon de les susciter.

Ce fut également la volonté des éditeurs de s'accorder au goût du public qui rendit l'iconographie du *Télémaque* si modelable : les illustrateurs sélectionnèrent dans le texte ce qui pouvait plaire à un lectorat en particulier, ciblant ou sa condition sociale ou son époque. La succession d'éditions illustrées apparaît donc comme la volonté de sans cesse remettre au goût du jour le texte et ses images.

En Europe, la diffusion de l'iconographie des *Aventures de Télémaque* fut également favorisée par le succès que la littérature française rencontrait dans les autres pays. L'étude des fonds de la Herzogin Anna Amalia Bibliothek

147 - Henri-Gérard Martin, *Fénelon en Hollande*, Amsterdam, H. J. Paris, 1928, p. 8.

148 - C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 209.

149 - *Ibid.*, p. 210.

150 - J. B. Du Bos, *op. cit.* note 12.

151 - C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 212.

de Weimar réalisée par Nathalie Ferrand témoigne de cette très forte présence du roman français dans la bibliothèque d'Anne-Amélie de Brunswick (1739-1807) et de son fils Charles-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach (1757-1828), ainsi que d'un intérêt particulier porté à l'actualité éditoriale de ces œuvres. *Le Télémaque*, bien que d'un genre indéfini, était parfois considéré comme un roman et intègre donc cette catégorie si représentée. Or l'auteur remarque également que face à cette souveraineté de la littérature française s'organisait une résistance, une « affirmation de la culture allemande [qui] pass[ait] par une tentative de déconstruction de la culture française<sup>152</sup> ». Pour ce faire, l'Allemagne eut recours à la traduction, non seulement allemande, mais aussi étrangère (italienne en particulier). Cela explique la présence dans la collection de la Herzogin Anna Amalia Bibliothek de Weimar d'un nombre si important d'éditions des *Aventures de Télémaque*, dont dix sont en français et six sont traduites dans diverses langues : en allemand, en anglais, en italien et en espagnol<sup>153</sup>. Il s'agit, comme on peut s'y attendre, d'un des livres dont la bibliothèque possède le plus d'éditions.

Cet exemple permet de se rendre compte de l'importance que pouvaient avoir ces éditions, dont beaucoup étaient illustrées, dans les cours européennes. Elles participaient non seulement à la délectation, mais également à l'éducation des princes<sup>154</sup>. Cependant, il serait faux d'appréhender les éditions illustrées comme uniquement pédagogiques et de ne voir dans les figures qu'un support à l'apprentissage.

Les figures permettaient bien sûr une appréhension différente de l'œuvre et se superposaient au texte lors de l'activité individuelle ou publique qu'est la lecture, mais elles s'émancipèrent aussi du livre en tant qu'objet, circulant de manière indépendante de l'écrit par des suites de gravures, comme celle dessinée par Charles Monnet, Nicolas Cochin et François Boucher et gravée par Martin de Monchy et Charles Emmanuel Patas ou celle de Charles Monnet publiée par Tillard en 1773 et qui connut une immense fortune européenne (elle se retrouve par exemple dans la collection de la Herzogin Anna Amalia Bibliothek de Weimar<sup>155</sup>). Mais une œuvre en particulier témoigne de la grande porosité qui existait entre la gravure et les autres arts : il s'agit du tableau peint en 1780 par Louis Jean François Lagrenée (1725-1805), représentant *Télémaque et Termodis*

152 - Nathalie Ferrand, *Le Roman français au berceau de la culture allemande : réception des fictions de langue française à Weimar au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'après les fonds de la Herzogin Anna Amalia Bibliothek*, Montpellier, Université de Montpellier-III, 2003 p. 18.

153 - *Ibid.*, pp. 90-91 et pp. 123-124.

154 - Voir notamment N. Minerva (dir.), *op. cit.* note 20.

155 - N. Ferrand, *op. cit.* note 152, p. 91.

(fig. 46) et qui semble directement inspiré de la figure gravée par Pierre-François Giffart (1677-1758) d'après Robert-François Bonnart (1683-771) du livre II de l'édition de 1717 chez Florentin Delaulne<sup>156</sup> (fig. 47). Plus de soixante ans séparent les deux œuvres, ce qui rend compte de la fortune que connurent des éditions comme la première française non clandestine de 1717.

Pourtant, et même si elle semble avoir marqué l'iconographie du *Télémaque*, puisque son influence se retrouve dans la peinture de Lagrenée, l'édition de 1717 ne se trouve pas aux prémices de l'histoire des éditions illustrées du livre de Fénelon. Les premières publications ne comptaient pour la plupart aucune figure : il s'agissait d'éditions clandestines, destinées à répondre à la curiosité d'un public avide de lire un texte qui faisait déjà scandale. Ainsi, à leur origine, *Les Aventures de Télémaque* n'étaient en rien destinées aux éditions d'apparat qui marquent leur histoire plus tardivement.

Mais très rapidement et parallèlement à ces publications clandestines sans figures, les premières illustrations du *Télémaque* apparurent dans ces éditions précoces, même si cela se fit d'abord timidement. Une fois encore, l'histoire de ce livre s'écrit en Europe et non seulement en France, puisque la censure dont il faisait l'objet dans le royaume de Louis XIV n'y favorisait pas le développement d'une iconographie. C'est en territoire germanique, dans la ville de Breslau (actuelle Wrocław, en Pologne), que parut en 1700 la première illustration du *Télémaque* : il s'agit du frontispice de l'édition de Christian Bauch<sup>157</sup> (fig. 68).

Il est notable qu'une édition fut accompagnée d'une figure si tôt dans l'œuvre, même si elle est loin de correspondre à une politique d'illustration systématique de chacun des livres de l'œuvre ou même simplement des moments forts : elle ne présente qu'un frontispice qui, de surcroît, est de nature allégorique et ne reprend donc pas, comme cela peut être le cas dans les éditions illustrées, une scène marquante cruciale pour l'œuvre ou apte à la résumer dans son intégralité<sup>158</sup>.

156 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.

157 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Staats-Roman: welcher unter der denkwürdigen Lebens- Beschreibung Telemachi königl. Printzens aus Ithaca, und Sohns des Ulyssis vorstellet wie die königl. und fürstlichen Prinzen zur Staats-Kunst und Sitten-Lehre anzuführen durch Franciscum de Salignac de La Mothe- Fenelon in Frantzösischer Sprache beschrieben und aus deselben in Deutsche übersetzt durch Talandern*, Breslau, Christian Bauch, 1700. Nathalie Ferrand est la première à identifier cette illustration, N. Ferrand : « Quelques romans français traduits et illustrés en Allemagne au dix-huitième siècle (1700-1792) », N. Ferrand (dir.), *Traduire et illustrer le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2011, pp. 65-70.

158 - Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1987.

Le recours au langage allégorique caractérise le frontispice de quasiment toutes les éditions du *Télémaque* qui en présentent un. À notre connaissance, aucun éditeur n'a usé de cette autre voie qui consiste à représenter un moment de l'œuvre. Seuls Weitstein et Smith ont décidé pour leur publication de 1734<sup>159</sup> de placer en frontispice (fig. 69) un condensé de l'histoire par la réunion dans une même image du couple Télémaque et Mentor et de nombreuses allégories qui représentent tous les dangers desquels le fils d'Ulysse triomphe. Il s'agit de l'allusion la plus insistante au récit même du livre, les autres frontispices se contentant souvent de figurer ou un portrait de l'auteur (suite de Marillier, fig. 70), ou le couple Minerve et Télémaque, parfois sur le chemin pour accéder au temple de la Sagesse (édition de 1725 chez Hoffhout<sup>160</sup>, fig. 71), ou les deux (l'édition de 1717 chez Delaulne<sup>161</sup> présente un portrait en frontispice du premier tome et un frontispice allégorique pour le second tome).

Le frontispice de l'édition de 1700 chez Christian Bauch inaugure donc une tradition de représentations allégoriques, où Minerve montre la voie du bon gouvernement. Cependant, plusieurs éléments le singularisent : d'abord, il prend pour cadre une pièce d'intérieur, certes peu réaliste, mais qui renvoie aux palais princiers. En outre, le prince semble bien trop jeune pour être Télémaque, qui est sorti de l'enfance au moment du récit. L'illustrateur souligne donc la destination de cette œuvre : elle devait servir à l'éducation des princes. Il est notable que malgré un succès qui fut d'abord littéraire, la dimension pédagogique ne fut pas oubliée, même si, au début de l'histoire du livre, elle était comme dans cette figure associée à la figure princière et qu'elle se démocratisa davantage au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce lien avec le prince, bien que rarement souligné aussi explicitement, est aussi présent dans le frontispice de l'édition de 1776 chez Drouet<sup>162</sup> où c'est le jeune Louis XVI qui est directement représenté.

Ce fut donc en Allemagne que dès 1700 apparut la première illustration des *Aventures de Télémaque*. Par la suite, les éditions avec figures furent surtout publiées en Flandres. À partir de l'édition de 1705 chez

159 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Amsterdam, J. Wetstein et G. Smith, 1734.

160 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hoffhout, 1725.

161 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.

162 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Bruxelles, Drouet, 1776.

Moetjens<sup>163</sup>, le rythme des publications fut relativement rapide. En 1715, deux séries d'illustrations parurent chez Hofhout<sup>164</sup> (gravées par David Coster [1686-1752]) et chez Moetjens<sup>165</sup>, ce qui eut pour conséquence qu'avant la première édition française non clandestine de 1717 circulaient déjà au moins trois séries de gravures. Elles étaient d'autant plus présentes qu'elles faisaient l'objet de rééditions et de plagiat, imposés par une demande considérable de cet ouvrage de la part du public<sup>166</sup>.

En 1717, le chevalier de Ramsay (1693-1743) est chargé par le neveu de l'archevêque de Cambrai de la première publication autorisée des *Aventures de Télémaque*<sup>167</sup>. Le programme iconographique était nettement plus ambitieux que celui des suites qui circulaient jusqu'à présent. En effet, l'édition de 1700 chez Christian Bauch ne comptait qu'un frontispice, celle de 1705 chez Moetjens<sup>168</sup> seulement sept figures et un frontispice, celle de 1715 chez Jean Hofhout<sup>169</sup> dix figures, un frontispice et une carte et celle de la même année chez Moetjens<sup>170</sup> quinze figures et un frontispice. Se dessinait donc dans ce début de l'histoire des éditions illustrées du *Télémaque* un mouvement d'augmentation presque constante du nombre de figures, brutalement accéléré par la publication de l'édition de 1717 qui fit le choix de diviser le texte en vingt-quatre livres, chacun accompagné d'une illustration, et s'ajoutent à ces figures deux frontispices et une carte. En outre, contrairement à deux des suites qui le précédèrent, cette série n'est pas anonyme. Les gravures de l'édition de 1715 chez Hofhout<sup>171</sup> étaient certes déjà signées, cependant, le chevalier de Ramsay ne fit pas appel, comme c'était le cas, à un seul artiste, mais à un dessinateur, Robert-François Bonnard, et un graveur, Pierre-François Giffart,

- 163 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1705.
- 164 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715.
- 165 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1715.
- 166 - C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 212.
- 167 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.
- 168 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Moetjens, 1705.
- 169 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715.
- 170 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1715.
- 171 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715.



pour les figures des livres, et à deux autres artistes (Claude Dufflos et Bailleul) pour le frontispice. Il s'agit donc là d'une édition plus ambitieuse, et cela se ressent également dans les compositions plus sophistiquées des gravures et les figures moins simples et moins maladroites. Si certaines éditions, sans doute destinées à un public assez large, continuent d'être publiées avec des illustrations en nombre restreint et aux compositions moins abouties<sup>172</sup>, la plupart des éditeurs choisirent de doter leur livre de vingt-quatre figures auxquelles s'ajoutaient les frontispices, et de faire appel à des artistes prestigieux, comme Charles Eisen ou Nicolas Cochin<sup>173</sup>.

Il est vrai que certains éditeurs privilégièrent la maniabilité des livres et choisirent des *in-duodecimo*, comme Deterville en 1796<sup>174</sup>, ce qui, par ailleurs, n'empêcha pas d'intégrer une suite très prisée depuis 1790, la suite de Marillier, qui compte de nombreuses gravures aux compositions soignées. Cependant, plusieurs éditions se distinguent par leur qualité, et optent pour un format *in-quadro*, qui fait d'elles des livres d'apparat. C'est le cas de l'édition de 1734 chez Wetstein et Smith<sup>175</sup>, qui, de plus, présente de la dorure sur la tranche de ses pages et des gravures très soignées. À ce projet ambitieux participèrent de nombreux artistes, dont Jacob Folkema, Bernards, Picart, Pieter Van Gunst ou Guillaume François Laurent Debrie. Il s'agit donc là d'un exemple de livre prestigieux, où l'image joue un rôle essentiel car elle donne à l'objet un caractère esthétique.

Ces suites connurent chacune des fortunes plus ou moins importantes, dont on peut juger par les rééditions et par leur présence dans des publications d'autres éditeurs. Ainsi, dès les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, le public semble avoir plébiscité la présence de figures dans les éditions du *Télémaque* et les figures de l'édition de 1705 chez Moetjens<sup>176</sup> se retrouvèrent dans celle de 1711 chez le même éditeur<sup>177</sup>. Par la suite, les figures de l'édition

- 172 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ylises, continuacion del libro IV de la Odyssea de Homero*, Bruxelles, Frères de Tournes, 1733 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].
- 173 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Bruxelles, Drouet, 1776.
- 174 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796.
- 175 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Amsterdam, J. Wetstein et G. Smith, 1734.
- 176 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1705.
- 177 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1711.

de 1730 chez la Veuve Delaulne<sup>178</sup> ont été particulièrement reprises, notamment dans les éditions de 1740 chez Jean Hofhout<sup>179</sup>, de 1755 chez Théodore Legras<sup>180</sup>, de 1763 chez les Frères Estienne<sup>181</sup>, de 1775 chez Brocas<sup>182</sup> et de 1793 chez Roux<sup>183</sup>. Elles connurent donc une fortune très importante et durable non seulement en France, mais aussi dans le reste de l'Europe.

Une autre suite, plus tardive, eut, semble-t-il, une grande postérité : il s'agit de la suite de Marillier, qui parut pour la première fois en 1790 chez Didot Jeune<sup>184</sup>. Elle se retrouve en effet la même année dans une édition chez l'Imprimerie de Monsieur<sup>185</sup>, dans celle de 1796 chez Deterville<sup>186</sup>. Elle connut également une diffusion européenne, puisqu'elle se retrouve dans, au moins, deux éditions espagnoles, l'une de 1799 publiée par l'Imprenta Real<sup>187</sup> et l'autre de 1803 chez Don Mateo Repullés<sup>188</sup>.

La proportion importante de l'iconographie du *Télémaque* assumée par les éditions illustrées assura sa diffusion européenne, car les gravures étaient reprises par des éditeurs de pays différents, comme le montrent les quelques exemples que nous avons cités. En outre, les livres eux-mêmes circulaient énormément, et leur lieu d'édition ne correspond pas toujours à la nationalité du public à qui ils étaient destinés.

- 178 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Delaulne, 1730.
- 179 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1740.
- 180 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Théodore Legras, 1755.
- 181 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Frères Estienne, 1763.
- 182 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Brocas, 1763.
- 183 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Roux, 1793.
- 184 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Didot Jeune, 1790.
- 185 - Nous n'avons néanmoins pas pu vérifier cette information, que nous avons trouvée chez V. Kapp, « Les illustrations des éditions du Télémaque », F.-X. Cuhe et J. Le Brun (dir.), art. cit. note 23, p. 302. François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1790.
- 186 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796.
- 187 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Madrid, Imprenta Real, 1799.
- 188 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulises*, Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, 1803 [traduit par Fernando Nicolás de Rebolleda, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699]. Pour ces deux dernières éditions, voir Deuxième partie, [B.1], p. 127.

Une édition de 1719 chez Daniel Barthélémy<sup>189</sup> fut notamment publiée avec le privilège du roi de Pologne, c'est-à-dire l'électeur de Saxe, ce qui signifie qu'elle devait être lue par le public allemand. Or elle fit l'objet d'une réédition en 1730<sup>190</sup>, où les figures furent gravées par Andreas Fridrich et son fils d'après la suite de l'édition de Delaulne de 1717<sup>191</sup>. Ainsi, un graveur travaillant à Augsbourg, originaire de Nuremberg, réalisa des figures d'après un artiste français pour un éditeur hollandais installé à Paris, qui destinait sa publication à un lectorat allemand<sup>192</sup>. Cet exemple témoigne du caractère fortement international qu'avaient les éditions illustrées des *Aventures de Télémaque*, qui ne peuvent véritablement se comprendre qu'à l'échelle européenne.

### [B.2] *Télémaque* sous toutes ses formes

Les éditions illustrées représentent donc le premier support par lequel l'iconographie des *Aventures de Télémaque* circula en Europe. Cependant, elle prit au XVIII<sup>e</sup> siècle des formes très diverses. Au sein même du *medium* qu'est la gravure, les représentations de cette œuvre ne se limitèrent pas à l'accompagnement de l'écrit, puisque des suites de gravures circulèrent de manière indépendante : celle dessinée par Charles Monnet, Nicolas Cochin et François Boucher et gravée par Martin de Monchy et Charles-Emmanuel Patas et celle de Charles Monnet publiée par Tillard en 1773. Si, en tout cas dans la seconde série, un sommaire précédait les figures de chacun des livres, l'histoire n'était plus prise en charge par le texte de Fénelon mais par l'image. La suite de Monnet est l'ensemble de notre corpus qui présente le plus grand nombre de représentations du *Télémaque* : il se compose effectivement de soixante-douze figures divisées en vingt-quatre livres, ce qui correspond à trois figures par livre. La narration est donc entièrement assumée par ces illustrations, dont les scènes pouvaient être identifiées et liées entre elles grâce aux sommaires de chacun des livres.

- 189 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Daniel Barthélémy, 1719.
- 190 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Daniel Barthélémy, 1730.
- 191 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.
- 192 - V. Kapp, art. cité note 185, p. 292.

Or ce principe de narration par l'image n'était pas propre à la gravure, et les *Aventures de Télémaque* fournirent le sujet de plusieurs cycles et séries portés par des *media* différents. Outre les gravures, les arts graphiques sont représentés par les aquarelles de Rienk Keyert (fig. 72 à 75). On ignore leur destination exacte, cependant, le texte manuscrit qui les accompagne laisse supposer qu'elles pouvaient être appréciées de la même manière que les suites d'estampes, peut-être réunies dans un recueil, avec simplement une diffusion bien plus restreinte, puisqu'elles étaient par leur technique, l'aquarelle, non duplicables. Il est probable qu'elles appartenaient à un ensemble plus important, couvrant l'histoire dans son entièreté et dont nous avons perdu les autres œuvres.

En 1808, Bartolomeo Pinelli réalisa une suite de dessins dont on ignore, une fois encore, le contexte de création. Le format horizontal de ces œuvres laisse supposer qu'elles n'étaient pas destinées à l'édition et auraient donc été acquises par un collectionneur. Cette suite est également très certainement incomplète. Les dessins représentant le début de l'histoire du *Télémaque* sont les plus nombreux et permettent d'imaginer que la suite devait comprendre un nombre assez important d'œuvres ; cependant, on ignore si elle fut effectivement exécutée dans son intégralité.

Circulaient donc une multitude de représentations sur un support papier. Elles étaient en grande majorité des estampes, mais pouvaient aussi être des aquarelles ou des dessins. Cependant, les cycles de l'histoire du *Télémaque* sont également présents dans le domaine des objets d'art par plusieurs tapisseries, ainsi que dans celui de la peinture, notamment par le cycle de Natoire commandé par Philibert Orry pour le château de La Chapelle-Godefroy (fig. 4 à 9) et celui de Johann Heinrich Tischbein pour le château de Wilhelmsthal (fig. 35 et 37 à 41). Or tous deux témoignent de deux visées très différentes : l'une, celle du cycle de Natoire, était, semble-t-il, purement décorative, l'autre, celle du cycle de Tischbein, insistait davantage sur le lien avec la figure princière.

À ces deux cycles s'ajoute celui peint par Henri de Favanne, dont on ignore la destination et le contexte de création. Il semble cependant avoir traité l'intégralité du récit de Fénelon, même s'il est incomplet aujourd'hui.

Dans ces cycles et ces suites, l'histoire du *Télémaque* était racontée soit dans son intégralité, soit en partie (Natoire ne présente que les six premiers livres, ceux qui traitent de l'île de Calypso), mais toujours par la juxtaposition de scènes destinées à montrer la progression du récit. D'autres œuvres, en revanche, fonctionnent individuellement et ne présentent qu'une scène du *Télémaque*. Cette scène, loin de condenser la narration entière, ne se réfère dans quasiment tous les cas qu'au début du livre de Fénelon : presque tous

les tableaux de notre corpus qui n'appartiennent pas à un cycle représentent Télémaque dans l'île de Calypso. Il ne s'agit pas là de l'épisode le plus développé par l'auteur : le fils d'Ulysse reste pendant six livres sur dix-sept auprès de la déesse et de ses nymphes, mais la grande majorité du texte de cette partie est occupé par le récit de ses précédentes aventures. Cependant, ce passage fut celui que les lecteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle rendirent emblématique, et qui, par conséquent, était le plus à même de représenter l'œuvre dans son intégralité. Ce fut également souvent l'iconographie de Télémaque sur l'île de Calypso qui fut présentée par les objets d'art, qui reprenaient, la plupart du temps, des compositions célèbres, et essentiellement françaises. Ainsi, l'un des tableaux de Nicolas Vleughels (fig. 2) se retrouve sur un éventail anglais (fig. 76) et sur une tenture tissée à Aubusson, et celui de Jean Raoux (fig. 1) sur le panneau de tissu fabriqué à Nantes (fig. 26) ou sur le guéridon du comte d'Artois offert en 1784 à la comtesse Grabowska (fig. 77).

L'iconographie du *Télémaque* gagna aussi les objets d'art importés d'un pays européen à un autre ou même d'un autre continent en Europe. Ainsi, la théière conservée au Philadelphia Art Museum (fig. 78) fut produite en Chine et envoyée en Europe. Il s'agit d'un objet précieux, en porcelaine émaillée et dorée, dont le décor indique qu'elle fut fabriquée pour une clientèle européenne, à la fois lectrice des *Aventures de Télémaque* et amatrice de chinoïseries. Ce mélange peut surprendre, il est vrai, mais il montre à quel point l'iconographie du livre de Fénelon était capable de s'adapter aux nombreuses modes qui parcourent l'Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Si cet objet avait sans doute un usage plus décoratif qu'usuel, l'iconographie du livre de Fénelon se retrouvait bien sur des éléments dont on avait un véritable usage, comme la berline qui appartient à la famille Tanari et dont le décor fut peint par Mauro Gondolfi (fig. 79 et 80). Il s'agissait bien sûr d'un moyen de projection d'une image que voulaient renvoyer les détenteurs de la voiture – celle de personnes de goût, possédant une culture solide et un statut suffisamment élevé pour posséder une berline richement décorée – mais cela témoigne également de la volonté de faire pleinement entrer l'histoire dans le quotidien de ses propriétaires.

*Les Aventures de Télémaque* furent très peu représentées en sculpture, même si cet art n'est pas totalement absent de notre corpus : alors qu'il était élève à l'Académie de France à Rome, Joseph-Charles Marin réalisa un plâtre pour un marbre représentant *Télémaque berger* (fig. 81) et Grégoire Giraud sculpta un *Philoctète* (fig. 18). Ces deux exemples semblent avoir été de véritables exceptions, car nous ne connaissons aujourd'hui aucune autre statue appartenant à cette iconographie.

*Les Aventures de Télémaque* prenaient donc des formes très diverses, apparaissant aussi bien dans les beaux-arts que dans les arts décoratifs. Mais cette iconographie dépassait ces cadres et était prise en charge par des supports moins attendus.

L'existence de l'un d'entre eux se conçoit assez bien quand on connaît les liens entre le livre de Fénelon et les opéras. En effet, leurs mises en scène, leurs décors et leurs costumes permettaient à l'iconographie du *Télémaque* de se renouveler souvent et d'apparaître dans l'actualité culturelle européenne. Par ce biais, elle quittait les intérieurs et intégrait pleinement la vie publique. Bruno Forment dénombre dix-neuf adaptations opératiques du livre de Fénelon<sup>193</sup>. Laura Naudeix en a compté vingt<sup>194</sup> et monte à trente-cinq lorsqu'elle ajoute aux opéras les ballets dont l'intrigue fut tirée des *Aventures de Télémaque*<sup>195</sup>.

Ce nombre, quoique différent selon les auteurs, est, dans tous les cas, considérable. Il témoigne également de la diffusion européenne de l'œuvre de l'archevêque de Cambrai, car parmi les vingt livrets d'opéra identifiés par Laura Naudeix, six sont français, dix sont italiens, deux sont allemands, un est autrichien et un est anglais<sup>196</sup>. Or ces opéras mettaient l'accent sur deux épisodes : celui de l'île de Calypso, pour quatorze d'entre eux, et celui du crime d'Idoménée, pour les six autres. Si le premier n'est certes pas l'apanage des opéras, le second, en revanche, semble leur avoir été propre. Tous deux témoignent d'une réception qui insistait sur le pathos et sur la galanterie, deux tendances qui, quoique pas tout à fait absentes de l'œuvre de Fénelon, n'étaient pas les principales.

La représentation du livre de Fénelon ne se limitait pas à une simple figuration, il s'agissait, dans le cadre de ces mises en scène, d'une incarnation, d'images vivantes, et c'est ainsi que les appréciait le public. Celui-ci, en effet, connaissait déjà l'histoire et s'intéressait surtout à son adaptation, structurelle (la disposition des divers éléments de l'intrigue) et visuelle<sup>197</sup>.

L'iconographie du *Télémaque* pouvait également sortir des mises en scène pour gagner le cadre même des représentations, de ces opéras ou d'autres œuvres jouées. C'est le cas de la grotte de Calypso des jardins de Sanspareil (fig. 28, 29 et 30), qui tenait lieu de théâtre à la cour des margraves de Brandebourg-Bayreuth.

193 - B. Forment, art. cité note 64, p. 365.

194 - L. Naudeix, art. cité note 69, pp. 516-517.

195 - Laura Naudeix citée dans cat. d'exp., *op. cit.* note 26, p. 98.

196 - L. Naudeix, art. cité note 69, pp. 516-517.

197 - *Ibid.*, p. 516.

De manière très originale, notre iconographie s'étend aux jardins dans leur intégralité, conçus comme une concrétisation de l'environnement de l'île de Calypso. Dans un tel cadre, il est tentant d'imaginer des jeux d'identification des membres de la cour des margraves aux personnages de Fénelon. La représentation du *Télémaque* dépasserait donc amplement son iconographie, dans le sens où il ne s'agit plus directement de la figuration de ce sujet, mais d'un univers dans lequel évoluaient les habitants et les invités du château de Sanspareil.

Un portrait de la reine Charlotte et de ses deux fils aînés, peint en 1764 par Johan Zoffany (fig. 82) prouve par ailleurs que de tels travestissements pouvaient exister, dans ce cas-ci du prince de Galles en Télémaque. En effet, non seulement le futur George IV était représenté dans une tenue qui rappelait les représentations du fils d'Ulysse, mais il semblerait que sa tenue dans ce tableau corresponde à un vêtement qui lui avait été commandé par sa gouvernante et qui devait lui permettre de se déguiser en ce personnage<sup>198</sup>. Son frère étant déguisé en Turc, il est possible d'imaginer entre eux des jeux d'interprétation des personnages du livre de l'archevêque de Cambrai, qui, de plus, ont été figés dans une peinture, destinée à être exposée.

Tous ces exemples montrent que les *Aventures de Télémaque* étaient tout à fait aptes à s'adapter à de très nombreux supports, dépassant largement les beaux-arts et les arts décoratifs. La diversité des formes du *Télémaque* transparaît également par le degré d'ambition que ces représentations affichaient, ainsi que par la diffusion à laquelle elles étaient destinées. Trois exemples permettent de se rendre compte de cette hétérogénéité.

Tout d'abord, la suite publiée par Jean-Baptiste Tillard d'après les gravures de Charles Monnet connut une très grande fortune. Elle se retrouve dans la Herzogin Anna Amalia Bibliothek de Weimar, où nous savons qu'elle était présente dès le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>199</sup>. Une réédition datée de 1785<sup>200</sup> apparaît également dans les catalogues de la Biblioteca nacional d'Espagne et dans la bibliothèque royale de Bruxelles. Autre preuve de cette large diffusion : ces gravures servirent de modèle au décor du Grand Service de Versailles (fig. 83 et 84), dont la renommée européenne favorisa son acquisition par le roi d'Angleterre George IV entre 1820 et 1830.

198 - Voir le site de la Royal Collection Trust [www.rct.uk/collection/400146/queen-charlotte-1744-1818-with-her-two-eldest-sons](http://www.rct.uk/collection/400146/queen-charlotte-1744-1818-with-her-two-eldest-sons) [Consulté pour la dernière fois le 15/10/2020].

199 - N. Ferrand, *op. cit.* note 152, p. 91.

200 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, Avec figures dessinées par Monnet et gravées par Tilliard*, Paris, Didot Jeune, 1785.

Il s'agissait donc d'une œuvre largement diffusée en Europe, qui rencontra un succès certain. Cela s'explique par une volonté manifeste de plaire au plus grand nombre, ce qui se trahit par un langage visuel connu des hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'artiste semble s'être inspiré des précédentes représentations des *Aventures de Télémaque*, en particulier dans la troisième gravure du livre XX (fig. 85), où la position des deux adversaires rappelle, quoique inversée, celle de Télémaque et Hippias dans l'édition de 1730 chez la veuve Delaulne (fig. 86). Seul le bras gauche de Télémaque, tenant une épée dans le premier cas et soulevant son poing pour frapper son adversaire dans le second, diffère.

Charles Monnet semble également avoir porté un regard sur la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la deuxième gravure du livre II, représentant la *Mort du Grand Roy Sésostriis* (fig. 87), rappelle dans sa composition *La Mort de Germanicus* de Nicolas Poussin (fig. 88) ou *La Mort de la Vierge* du Caravage (fig. 89). Le défunt, dans les trois œuvres, est allongé au second plan, tandis que devant de grandes draperies dans le coin inférieur droit se trouve un personnage affligé, enfouissant sa tête dans ses mains et que sur la gauche se tiennent des personnages, qui chez Charles Monnet et Nicolas Poussin sont des soldats.

Lorsque le thème s'y prête, d'autres figures témoignent d'une inspiration plus proche de l'art de François Boucher, caractérisée par des figures aimables, souvent dévêtues, dans un jeu de séduction. La deuxième gravure du livre VII, *L'Amour sous la figure d'un enfant, enflâme Calypso et ses Nymphes* (fig. 90), représente bien cette tendance, proche de la peinture française du début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Charles Monnet utilisa donc des inspirations d'artistes réputés pour s'assurer de plaire à son public. Poussin, particulièrement, était connu de tous et lui permettait de créer une complicité avec des clients potentiels. Mais dans leur culture commune, la référence classique n'était pas négligée. Ainsi la figure du Jupiter de la troisième gravure du livre IX, *Théophane, Prêtre de Jupiter, annonce les victoires de Télémaque* (fig. 91), semble-t-elle avoir été construite d'après le torse du Belvédère.

Toutes ces références et inspirations étaient destinées à séduire un public le plus large possible pour assurer une diffusion importante de cette suite de gravures. Certes elle pouvait s'adresser à un public princier, comme l'atteste sa présence dans la Herzogin Anna Amalia Bibliothek de Weimar, mais les efforts de Charles Monnet pour rendre accessibles ses compositions au plus grand nombre laissent supposer qu'elle était également destinée à d'autres catégories de la population. Il n'en n'était pas de même pour toutes les œuvres de notre corpus. En 1745, Charles-Joseph Natoire peignit deux pendants portant l'iconographie du *Télémaque*, l'un représentant *Télémaque dans l'île de*



*Calypso* (fig. 10) et l'autre *Le Songe de Télémaque* (fig. 11). Ces œuvres étaient plus prestigieuses car elles avaient un peintre renommé, Natoire, et un destinataire unique et royal, le Dauphin, fils de Louis XV. Cependant, leur ambition était avant tout décorative : bien que l'opposition entre l'île de Calypso et le combat de Minerve et Vénus représente très certainement la lutte entre l'Amour et la Sagesse, le message est assez ambigu car Natoire ne désigne pas explicitement de vainqueur<sup>201</sup>. L'objectif principal de cet artiste aurait donc avant tout été la délectation du spectateur, en l'occurrence du Dauphin.

D'autres œuvres se montraient plus ambitieuses, non pas tant en ce qui concerne leur destinataire, mais dans leur signification. En apparence, le *Télémaque et Minerve* de Carlo Labruzzi (fig. 92) ne laissait que peu de place au sens religieux qui sous-tend l'épisode représenté. Le fils d'Ulysse et la déesse sont effectivement figurés après que cette dernière a repris sa forme et laissé celle de Mentor, mais la plus grande place dans ce tableau est accordée au paysage dans lequel ils sont installés, qui a une valeur plus décorative.

Cependant, ce tableau possède un pendant, représentant le *Repos pendant la fuite en Égypte* (fig. 93). L'accent était donc mis sur la signification religieuse de cet épisode. Une certaine résistance du sens de ces deux peintures laisse supposer qu'une réflexion assez importante précéda leur réalisation. En effet, dans le *Repos pendant la fuite en Égypte*, Labruzzi semble détourner l'iconographie relativement rare du silence, qui apparut pour la première fois chez Michel Ange<sup>202</sup>, où l'Enfant Jésus est endormi et saint Jean-Baptiste pose son index sur sa bouche pour inviter au recueillement, et qui par la suite évolua chez Annibal Carrache<sup>203</sup>, où c'est la Vierge qui fait le geste du silence<sup>204</sup>.

Or, dans cette iconographie, c'est bien l'Enfant qui est endormi et un autre personnage, le plus souvent la Vierge, qui invite au silence. Carlo Labruzzi peignit la scène inverse : la Vierge se repose et son fils fait signe à saint Joseph de ne pas faire de bruit. Il y a donc une insistance sur la figure de Marie, qu'il ne faut pas déranger et qui semble assimiler ce qu'elle est en train de lire. La Vierge est également mise en valeur par le drap que des anges tiennent au-dessus d'elle, qui forme une espèce de dais mais qui pourrait venir

201 - M. Sheriff, art. cité note 7, p. 310.

202 - Michel-Ange, *Sainte Famille* dite *La Madone au Silence*, vers 1540, sanguine, collection particulière (collection du duc de Portland).

203 - Le Dominiquin [Domenico Zampieri] d'après Annibal Carrache, *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* dit *Le Silence*, vers 1605, huile sur toile, 39 × 47 cm, Paris, musée du Louvre.

204 - Constance Hallier, « Charles Le Brun, *La Sainte Famille*, dite *Le Silence* ou *Le Sommeil de l'Enfant Jésus* », Mémoire de Master 1, École du Louvre, 2019.

signifier également une sorte de voilement, comme si ce qui se passait dans l'intériorité de la Vierge ne devait pas être accessible, ou un dévoilement : ce qui lui est caché lui est révélé.

Ces deux hypothèses, quoique antithétiques, entrent en écho avec la scène représentée sur le pendant de cette œuvre, celle de la révélation de Minerve à Télémaque : la déesse se dévoile au prince d'Ithaque, et lève le voile de son identité. Par là, cet épisode prend toute sa signification religieuse, car, plus qu'une divinité païenne, c'est avant tout la Sagesse divine qui se révèle devant le fils d'Ulysse, qui s'est enfin rendu digne de la connaître en acceptant de se laisser guider entièrement par elle et de s'abandonner soi-même pour faire le bonheur de son peuple.

Ainsi, ces deux œuvres témoignent apparemment d'une certaine ambition théologique et d'une lecture spirituelle du *Télémaque*. Leur exemple, associé à celui de la suite de Charles Monnet et celui des pendants de Charles-Joseph Natoire, permet de se rendre compte des destinations très différentes qu'avait l'iconographie de l'ouvrage de Fénelon au XVIII<sup>e</sup> siècle et durant la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils répondent en effet à des ambitions divergentes, n'étant pas voués au même public ni à la même diffusion.

Parmi toutes les formes que pouvait prendre l'iconographie des *Aventures de Télémaque*, quelques singularités géographiques et chronologiques apparaissent. En France, son épiscentre, elle émergea d'abord dans la peinture, à partir du deuxième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Assez rapidement, elle se retrouva dans les objets d'art, en particulier dans les tapisseries, en Flandres et en Espagne. Le Saint-Empire s'appropriâ ces représentations à partir de la moitié du siècle, aussi bien dans la peinture (le cycle de Tischbein, fig. 35 et 37 à 41) qu'ailleurs (les jardins de Sanspareil, fig. 28, 29 et 30). Enfin, il semble que cette iconographie pénétra assez tardivement au Royaume-Uni et en Italie, en particulier dans les arts graphiques et dans la peinture. Cependant, on sait que des objets d'arts circulèrent parallèlement dans toute l'Europe, de même que les éditions illustrées, dont certaines furent publiées dans ces deux pays. Il serait donc certainement hâtif d'affirmer que ces pays sont restés imperméables à l'iconographie du *Télémaque* jusqu'à une date tardive, et faux de prétendre que ce retard empêcha celle-ci de se développer considérablement, car ni le Royaume-Uni ni l'Italie ne se démarquent dans notre corpus par un nombre d'œuvres peu important.

Les aventures du fils d'Ulysse fournirent le sujet d'un grand nombre d'œuvres, très différentes les unes des autres par leur nature, par leur destination et même par leur signification. Elles s'implantèrent à des rythmes différents dans toute l'Europe, mais, au fur et à mesure du XVIII<sup>e</sup> siècle, elles devinrent partout de plus en plus nombreuses.

[B.3] *Télémaque* familial : son entrée dans l'intimité

« Se dit [...] des choses que nous avons si bien apprises, que nous les retenons & nous en servons sans peine<sup>205</sup>. » Cette définition de l'adjectif « familial » de la dernière décennie du XVII<sup>e</sup> siècle semble naturellement accompagner *Les Aventures de Télémaque*, qui firent pleinement partie de l'enfance de nombreux Européens au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui, connues par eux depuis ce temps-là, entraient dans leur culture partagée.

L'écriture même du livre avait pu le rendre familier aux yeux des lecteurs, car, utilisant des images qu'ils connaissaient, se référant à ce qui leur était déjà habituel et à des épisodes qui pouvaient leur être rappelés par d'autres œuvres littéraires, Fénelon s'assurait une place dans leur mémoire. Et plus ce livre se faisait un outil pédagogique au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, plus il devenait une de ces « choses que nous avons si bien apprises », plus il pouvait être familier.

La figure même de Fénelon participa à l'appropriation affective de son œuvre, car Fénelon, bien qu'à l'origine précepteur des princes, devint, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le « pédagogue de la Nation<sup>206</sup> ». Or, souvent, « ce qui est à la fois l'objet, l'enjeu et le fruit de [la] réception [d'une œuvre], c'est bien un "nom d'auteur" qui porte avec lui des titres d'œuvres et d'images<sup>207</sup> ». L'image d'un auteur aimable, voire parangon de la tolérance<sup>208</sup>, représenté souriant dans le frontispice de plusieurs éditions, dont l'effigie était d'ailleurs collectionnée<sup>209</sup>, contribua à rendre son livre populaire et familier.

Le premier lien entre *Les Aventures de Télémaque* et l'intimité de son public se fit naturellement par le livre, qui, quand il était illustré, introduisit l'iconographie dans les intérieurs. Or le livre en tant qu'objet était un lien entre

205 - Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, t. II p. 13.

206 - Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, cité par P. Ward, art. cité note 36, p. 171.

207 - Nicholas Cronk et Alain Viala (dir.), « Introduction », N. Cronk et A. Viala, *op. cit.* note 109, 2005, p. 3.

208 - Fénelon doit cette image de modèle de tolérance religieuse au Chevalier Ramsay, voir Andrew Mansfield, « Fénelon's Cuckoo: Andrew Michael Ramsay and the Archbishop Fénelon », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, pp. 77-97.

209 - S. Stockhorst, « Collecting Fénelon: Images, Imaginations, and Collecting Portraits », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, pp. 339-364.

la relation personnelle que le lecteur entretenait avec le texte et son exhibition aux yeux des autres, posé pour être vu sur un guéridon et transformé, au XVIII<sup>e</sup> siècle en « livre-bibelot de salon<sup>210</sup> ».

À partir des années 1720, l'iconographie des *Aventures de Télémaque* quitta le livre et s'étendit progressivement aux pièces de habitations européennes, gagnant la peinture et les arts décoratifs. Or, il convient de se demander quels étaient ces intérieurs qu'elle colonisait, et qui étaient les clients des œuvres portant les représentations de ce livre.

Le livre connu en Europe une diffusion large, cependant, il était fortement associé à l'éducation des princes, non pas seulement à celles des petits-fils de Louis XIV et de leurs descendants, mais des futurs dirigeants des familles régnantes sur tout le continent<sup>211</sup>. La figure princière apparut donc comme la première destinataire des œuvres qui prenaient pour sujet *Les Aventures de Télémaque*. Ainsi, en 1745, Louis XV commanda à Charles-Joseph Natoire les deux pendants qui prirent place dans les appartements du Dauphin (fig. 10 et 11). Leur présence s'explique aisément par le parallèle qui pouvait être fait entre le fils de Louis XV et celui d'Ulysse, tous deux en pleine formation, devant acquérir les compétences pour devenir rois.

C'est sans doute ce qui explique également la représentation du prince de Galles, futur George IV, en Télémaque dans le tableau de Johan Joseph Zoffany (fig. 82). Or, nous l'avons vu, cette œuvre montre plus qu'une représentation du prince en Télémaque : il s'agissait d'un jeu d'identification, favorisé par le costume dans lequel il était représenté et qu'il possédait effectivement<sup>212</sup>. *Les Aventures de Télémaque* faisaient donc partie du quotidien du futur George IV, qui, très certainement, développa un goût personnel pour ce livre et son iconographie, puisqu'une fois roi, il acquit la majorité des pièces du Grand Service de Versailles (fig. 83 et 84), décoré des représentations du livre de Fénelon, des *Métamorphoses* d'Ovide et de l'Histoire romaine, pour l'essentiel.

Avec les jardins de Sanspareil, l'environnement dans lequel évoluaient les habitants du château était destiné à rappeler le *Télémaque* (fig. 28, 29 et 30). Cet exemple montre comment le livre de Fénelon pouvait faire partie intégrante du quotidien des membres des familles dirigeantes, car, dans ce cas-ci, c'était le lieu de vie dans son intégralité qui se transformait en une représentation de l'île

210 - C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 210.

211 - René Faille, notamment, montre l'usage pédagogique qui fut fait des *Aventures de Télémaque* auprès des princes de Hollande. René Faille, « L'influence du Télémaque en Hollande sur l'éducation des princes », F.-X. Cuche et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23, pp. 481-495.

212 - Voir Première partie, [B.2], p. 59.

de Calypso. Ce qui motiva la création de ces jardins était justement un rapport intime qu'entretenait Wihelmine de Bayreuth avec ce livre, l'un des rares auxquels son frère Frédéric et elle-même avaient accès dans leur jeunesse, livre qui avait été utilisé pour l'éducation de leur père, Frédéric Guillaume I<sup>er</sup> de Prusse, par la mère de celui-ci, la reine Sophie-Charlotte de Hanovre<sup>213</sup>.

Ces œuvres prenaient place dans des palais royaux et participaient au faste du souverain, et il était sans doute pratique pour eux de favoriser une association entre les membres de la famille princière et le personnage de Télémaque, qui tire si bien parti de l'enseignement directement reçu de la Sagesse divine. Néanmoins, aussi bien les pendants de Natoire que le déguisement du prince de Galles ou que les jardins de Sanspareil semblent avoir répondu avant tout au goût des personnalités à qui ils étaient destinés. De ce fait, ce qui motiva leur commande fut plutôt la délectation privée qui pouvait résulter de ces œuvres que la volonté de projeter une image de soi qui correspondait à celle du fils d'Ulysse.

Pourtant, le cycle de peintures de Johann Heinrich Tischbein pour le château de Wilhelmsthal paraît avoir potentiellement joué le rôle de miroir pour le souverain. Il était en effet certainement destiné au landgrave Guillaume VIII de Hesse-Cassel, c'est-à-dire à la figure régnante et non à un héritier, car, au moment de la réalisation du cycle, son seul enfant encore en vie, Frédéric, était déjà marié et âgé de trente-six ans : il ne correspondait plus à la figure du jeune prince, enfant ou adolescent, qui pouvait profiter des conseils de Fénelon. Rien ne laisse donc supposer que ce cycle ait pu être commandé pour un autre que le landgrave lui-même, dont, il est vrai, ni l'âge ni la position ne permettent une identification parfaite, mais qui se plaisait certainement à exhiber ce modèle de prince idéal, dont l'apprentissage est achevé. Il est certes difficile de se montrer catégorique face à deux cycles incomplets, mais contrairement au cycle de Natoire pour Philibert Orry, Tischbein semble avoir représenté l'intégralité de l'histoire, et non juste l'épisode de l'île de Calypso. Télémaque est par conséquent un modèle qui a triomphé des épreuves, et non l'instrument d'un avertissement des dangers de l'amour, comme c'était souvent le cas dans les représentations du prince en compagnie de la déesse et des nymphes (bien que cet avertissement puisse être assez ambigu).

Les images des *Aventures de Télémaque* semblent avoir trouvé un terrain propice à leur développement dans les châteaux royaux. Cependant, quoique le cycle peint par Tischbein constituât en cela une exception notable,

213 - Cat. d'exp., *op. cit.* note 26, p. 102.

elles ne participaient pas tant à l'exhibition de la figure princière mais se retrouvaient davantage en tant que sujet familier des princes, entretenant souvent un lien étroit avec leur enfance ou leur adolescence.

Peut-être ce lien avec la figure princière ainsi que l'érudition qu'il fallait pour comprendre pleinement les références qui font la saveur des *Aventures de Télémaque* restreignirent-ils, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la diffusion de son iconographie à un public éduqué et socialement élevé<sup>214</sup>, cependant, il est certain qu'elle ne se limita pas aux intérieurs royaux.

Ainsi, parallèlement à l'épanouissement de ces représentations, *Les Aventures de Télémaque* dépassèrent les figures princières et leur iconographie s'associa à une aristocratie progressiste, opposée à la politique de Louis XIV, et qui prit le pouvoir en France avec l'avènement du Régent. Même si Mary D. Sheriff a mis en lumière les motivations politiques qui ont pu être celles du don d'un *Télémaque* peint par Jean Raoux (fig. 1) offert par le duc de Vendôme à Philippe d'Orléans<sup>215</sup>, celui-ci n'exhiba pas ce tableau dans le cadre d'un art officiel, qui était réservé aux figures royales. Aussi ce cadeau, quoique chargé d'une signification politique, n'était pas pleinement un manifeste destiné à asseoir les idées du Régent aux yeux du public, il avait une teneur plus intime, et la charge politique qu'il portait n'était qu'un clin d'œil adressé au Régent par un homme qui partageait ses idées. Bien plus qu'à l'esprit, le tableau de Raoux s'adressait aux sens, au « sentiment que nous avons pour connaître le mérite des ouvrages<sup>216</sup> ».

Le caractère plaisant et agréable de l'art de Jean Raoux destinait ce tableau à la délectation personnelle et à la décoration, il s'agissait de séduire en représentant une scène de séduction. Par cet aspect, la peinture s'intégrait à la collection du Régent et ne détonnait certainement pas dans les grands appartements du Palais-Royal, où elle était exposée jusqu'à la mort de son propriétaire<sup>217</sup>.

Le cas du Régent reste assez particulier, car, bien qu'ayant une politique d'amateur en matière d'art, il demeurait un membre de la famille royale, de la branche des Orléans, et, de plus, détenteur du pouvoir. En revanche, un cycle de tableaux (fig. 4 à 9), peint par Charles-Joseph Natoire entre 1735 et 1740, venait décorer la propriété d'un financier : Philibert Orry. Ces œuvres font partie des quatre suites commandées à l'artiste par le directeur des Bâtiments du roi pour son château de La Chapelle-Godefroy. Il s'agissait donc d'un programme ambitieux, cependant le choix de ce sujet semble

214 - H. G. Martin, *op. cit.* note 147, p. 60.

215 - M. Sheriff, art. cité note 7.

216 - J. B. Du Bos, *op. cit.* note 12, p. 425.

217 - M. Sheriff, art. cité note 7.

avant tout avoir résulté de la mode pour le livre de Fénelon, et, peut-être, dans une moindre mesure, de la volonté de montrer son lien avec le pouvoir royal. En effet, ce cycle faisait pendant à celui de l'histoire de Clovis<sup>218</sup>, ce qui conforterait cette hypothèse ; néanmoins, le choix des épisodes, qui se réfèrent tous à l'île de Calypso et qui ne montrent pas un prince guerrier et triomphant, tend à prouver que le sujet était apprécié pour lui-même et non pour le lien qui existait entre Télémaque et la dynastie Bourbon. Ce cycle est donc un exemple de la façon dont l'iconographie que nous étudions pouvait s'être détachée de la figure princière et répandue dans d'autres intérieurs, aristocratiques mais non royaux.

Il est vrai qu'un doute existe toujours sur le lien avec la figure princière qui pourrait, même si c'est peu probable, avoir été mise en avant par Philibert Orry, un homme qui connut une ascension sociale très forte grâce à sa place dans le gouvernement de Louis XV. En revanche, les deux pendants peints par Nicolas Vleughels en 1722 ne laissent, quant à eux, que peu de place à l'hésitation : il y a très peu de chances que Télémaque y soit rattaché à la dynastie des Bourbons ou compris comme un reflet potentiel du prince.

Ces deux peintures se retrouvent en 1736 dans l'inventaire après décès de la comtesse de Verrue : elles furent donc soit acquises, soit commandées par elle. Si cette seconde hypothèse était avérée, on pourrait penser à un écho dans ces œuvres des salons que tenait la comtesse, ce qui aurait motivé un sujet à la fois issu de la littérature qui y était discutée et qui permettait une véritable mise en scène de la parole et de l'écoute<sup>219</sup>. La peinture se ferait donc le reflet de l'intérieur, ou plutôt son prolongement idyllique, et, correspondant aux goûts privés de sa propriétaire, elle en serait l'écran, montré à un public d'intimes et de fréquentations soigneusement choisies.

Or tous ces exemples sont ceux de tableaux, destinés aux hautes sphères de la société : la royauté ou l'aristocratie. En France, l'iconographie du *Télémaque* apparut d'abord dans la peinture, qui certes avait une visée assez décorative (on pense notamment au cycle de Natoire), mais ce n'est véritablement que dans la seconde moitié du siècle qu'elle se répandit dans les arts décoratifs. Ailleurs en Europe, en Flandres et en Espagne particulièrement, ce fut avant la peinture que les objets d'art s'approprièrent l'iconographie du *Télémaque*<sup>220</sup>.

218 - Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire, 1700-1777*, Paris, Arthena, 2012, p. 292.

219 - Voir Iris Romagné, « Nicolas Vleughels, peintre des lettres », Mémoire de Master 1, École du Louvre, 2019.

220 - Voir Annexe 6, p. 361.

Plusieurs œuvres de notre corpus témoignent d'un rôle important joué par la manufacture de Sèvres dans la diffusion de l'iconographie du livre de l'archevêque de Cambrai. Certains de ces objets, quoique produits en France, attestent de la diffusion internationale des représentations des *Aventures de Télémaque* au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est le cas du biscuit de porcelaine représentant *Télémaque sur l'île de Calypso* (fig. 94), centre de table du service aux Camées commandé par Catherine II de Russie à la manufacture de Sèvres. Il s'agissait d'une œuvre prestigieuse, destinée à une cour étrangère.

Le guéridon au plateau peint par Charles-Nicolas Dodin (1734-1803, fig. 77) avait aussi un destinataire important, le comte d'Artois, et permet également de mieux se rendre compte de l'importance de cette iconographie dans les intérieurs européens, car en 1784, il fut offert par son premier propriétaire à la comtesse Grabowska, Elzbieta Szydłowska (1748-1810), qui l'emporta avec elle jusqu'à Varsovie, où il se trouve actuellement conservé.

Or, compte tenu des nombreux moyens de diffusion des objets produits par les manufactures françaises en Europe – notamment en Allemagne, par l'envoi d'objets, de dessins ou de gravures d'ornement<sup>221</sup> –, il ne paraît pas improbable que cette iconographie ait pu se retrouver dans les manufactures très prolifiques de l'autre côté du Rhin ou d'autres pays européens, même si nous n'en connaissons pas d'exemples.

Tant cette potentielle imitation que la présence d'objets d'art produits en France dans les palais étrangers s'expliquent par le rayonnement en Europe du goût français, qui profita largement à la diffusion de l'iconographie des *Aventures de Télémaque*. L'aristocratie européenne, en effet, parlait français, connaissait et appréciait l'art à la mode à Versailles et à Paris et pouvait être rapidement séduite par ces objets. Leur présence se justifie donc en partie par ce goût français, largement répandu. De fait, ces œuvres relevaient bien du goût, qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, était synonyme du sentiment intérieur qui nous permettait de juger de la beauté<sup>222</sup>, et par conséquent de l'appréciation personnelle. Ce lien intime témoigne donc, une fois encore, du sentiment de familiarité qui favorisa la diffusion de l'iconographie des *Aventures de Télémaque*.

Produits en plusieurs exemplaires, contrairement aux peintures, ces objets d'art permirent de toucher un public bien plus large, colonisant véritablement les intérieurs aristocratiques mais aussi bourgeois, qui

221 - Ulrich Leben, « Les arts décoratifs en France et en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'histoire d'un chassé-croisé », *Art français et art allemand au XVIII<sup>e</sup> siècle : regards croisés*, Actes du colloque, 6 et 7 juin 2005, Paris, École du Louvre, Rencontres de l'École du Louvre, 2008.

222 - J. B. Du Bos, *op. cit.* note 12.



n'étaient pas les premiers clients des cycles peints d'envergure. Si le potentiel décoratif de l'épisode de l'île de Calypso, scène de séduction avec un nombre important de figures féminines, ne fut certainement pas étranger à l'appropriation du *Télémaque* par les objets d'art, la démocratisation du roman, qui s'accompagnait de sa « classicisation », permit également cette diffusion plus large. En effet, l'éducation princière exemplaire devient « modèle idéal de l'éducation du jeune homme<sup>223</sup> », et, en tant que classique, il était enseigné en priorité à un grand nombre de ceux qui avaient accès à une éducation soignée. Détaché définitivement de la figure princière, il pouvait toucher un public plus bourgeois, qui s'appropriait effectivement son iconographie.

Les objets d'art de notre corpus sont de qualité très diverse. Ils vont de services commandés par un souverain, Catherine II pour le service aux camées (fig. 94) ou Louis XVI pour le Grand Service de Versailles (fig. 83 et 84) à des exemplaires de productions qui étaient sans doute bien plus importantes, comme le panneau de tissu nantais (fig. 26), dont la technique du décor, l'impression, permettait une reproduction importante.

Or, moins prestigieux, les objets qui n'étaient pas destinés à l'aristocratie ou à la haute bourgeoisie furent moins bien conservés et sont aujourd'hui largement dispersés, si bien que l'on pourrait être amené à sous-estimer l'importance de leur présence chez la petite bourgeoisie européenne. Pourtant, la description faite par Balzac de la salle à manger de la pension de Madame Vauquer témoigne de la surabondance de l'iconographie du *Télémaque* dans ces intérieurs, si présente qu'elle en devenait ridicule, « excit[ant] les plaisanteries des jeunes pensionnaires<sup>224</sup> ». L'auteur commet un anachronisme, car il précise que le papier peint représentant l'histoire de *Télémaque* décore cette pièce depuis quarante ans alors qu'il se réfère très manifestement à un papier peint édité en 1818 (fig. 95)<sup>225</sup>, soit seulement seize ans avant la rédaction du *Père Goriot* et un an seulement avant le début de son intrigue, qui commence en 1819. Plus qu'une erreur de la part de Balzac, cela témoigne du souvenir d'une présence très importante de cette iconographie dans les intérieurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont l'apparition d'un papier peint ne semblait être, finalement, qu'une manifestation de plus, peut-être plus aboutie par la place qu'il prenait dans les pièces.

223 - J. Le Brun, art. cité note 9, p. 138.

224 - H. de Balzac, *op. cit.* note 1, p. 26.

225 - L'identification de ce papier peint comme modèle pour la description de Balzac est proposée dans cat. d'exp., *op. cit.* note 26, p. 101.

Les images des *Aventures de Télémaque* faisaient donc partie intégrante du quotidien des Européens du XVIII<sup>e</sup> siècle, présentes dans les intérieurs, relevant du goût plus que de la démonstration du pouvoir, de la décoration plus que de l'art politique, et, finalement, de l'ornementation qu'avait si virulemment condamnée Fénelon par la bouche de Mentor. Cette familiarité entretenue avec le *Télémaque* fut favorisée par son rôle dans l'éducation, qui introduisait ce livre aux jeunes gens dès leur formation, faisant naître chez eux une affection pour lui qui, semble-t-il, les accompagna jusqu'à l'âge adulte. Aussi, plusieurs œuvres furent commandées par des parents pour leurs enfants, afin de les accoutumer à cette histoire (c'est le cas des pendants de Natoire peints pour le Dauphin, fig. 10 et 11), mais plusieurs autres furent créées pour répondre à une demande née du souvenir de la propre éducation de leurs commanditaires (les jardins de Sanspareil en sont un exemple, fig. 28, 29 et 30).

Ce que l'abbé Faydit avait dès 1700 identifié comme une « téléma-comanie » envahit donc effectivement l'Europe, à des rythmes et des degrés différents, mais suffisamment pour constituer un phénomène important du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui se confirma au XIX<sup>e</sup> siècle. Remarquable par sa durée et l'étendue de sa propagation, l'engouement pour *Les Aventures de Télémaque* était si fort qu'il dépassait largement l'intérêt littéraire, il y eut besoin de rendre cette histoire visible, de nombreuses manières différentes. Or si ces représentations furent si diverses, il convient de chercher la cause de ces différences, et surtout de chercher à comprendre ce qu'elles signifiaient, au-delà de leur intérêt décoratif qui était souvent la première motivation pour leur création.

## [C.] Multiples représentations, multiples interprétations

### [C.1] Télémaque est-il galant ?

« Lâche fils d'un père si sage et si généreux, menez ici une vie molle et sans honneur au milieu des femmes, faites, malgré les dieux, ce que votre père crut indigne de lui<sup>226</sup>. » Les mots que Mentor adresse à Télémaque ne manquent

226 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre VI, p. 126.

pas de dureté pour détacher son élève de la tentation qu'offre l'île de Calypso. La femme chez Fénelon n'a certes pas un rôle valorisant : elle représente un danger pour le héros, qui doit la fuir pour accomplir les glorieuses actions faisant de lui un futur roi digne d'être respecté<sup>227</sup>.

Or un constat s'impose : le moment où Télémaque, aidé par Mentor, parvient à s'échapper de cet endroit rempli de périls ne fut que très rarement choisi dans les représentations autres que celles des arts graphiques. En majorité, l'épisode sélectionné est celui de Télémaque faisant à Calypso et à ses nymphes le récit des péripéties qui l'ont conduit jusqu'à leur demeure. Le texte précise que c'est en l'entendant que la déesse et ses compagnes tombent amoureuses du fils d'Ulysse, et qu'elles tentent très tôt de lui plaire en retour : c'était donc une scène de séduction qui était représentée dans ces œuvres. Celles-ci ne soulignaient en aucun cas le sérieux du danger auquel est soumis Télémaque : le sujet semble avoir été pris avec une certaine légèreté, qui alla peut-être jusqu'à la moquerie, sans irrespect néanmoins pour un auteur aussi admiré que Fénelon.

Mentor, dont la présence est essentielle à l'identification de l'épisode, permettait, il est vrai, de rappeler au spectateur de ces compositions la réserve qu'il convient d'exprimer face à l'attitude des autres personnages. L'obscurité dans laquelle il est représenté signifie certes son austérité mais introduit également une ambiguïté par rapport au sens que l'on peut donner à ces œuvres. Le précepteur ne semble pas être l'élément essentiel de leurs compositions, et l'œil est souvent bien plus attiré par les figures séduisantes du jeune héros et des femmes qui l'écoutent. L'œuvre de Richard Westall (fig. 101) donne un bon exemple du traitement de Mentor dans ces représentations : le personnage est relégué à l'extrémité gauche du tableau et est peint avec des tonalités sombres qui l'opposent à la figure de Calypso, lumineuse, occupant un plus grand espace de l'œuvre et dont l'attitude lascive exalte le potentiel de séduction que possède ce personnage. Comment penser, donc, que cet épisode n'est ici peint que pour condamner les plaisirs de la séduction ?

Rien dans le texte n'indique que les nymphes et la déesse puissent se présenter à Télémaque dévêtues, tout au plus est-il question de la tenue d'Eucharis identique à celle de Diane, ce qui indique qu'elle devait être courte<sup>228</sup>. Cependant, le corps des femmes est très souvent découvert dans les représentations de l'île de Calypso, notamment chez Nicolas Vleughels (fig. 3) ou chez Charles-Joseph Natoire (fig. 4 et 7).

227 - Ph. Sellier, art. cité note 13, pp. 34-35.

228 - A. Blanc, art. cité note 73, p. 394.

Lorsqu'il ne l'est pas, les nymphes peuvent porter des vêtements qui sont contemporains de leur représentation, comme chez Jean Raoux (fig. 1). André Blanc notait pourtant qu'« il est évident que Fénelon déteste les corsets, corselets, corps de jupe, qui défigurant les formes naturelles du corps féminin, offrent poitrine et épaules comme à l'étal<sup>229</sup> ». L'esthétique mise en valeur par l'archevêque de Cambrai valorisait donc des tenues à l'opposé de celles représentées par Jean Raoux qui semble faire une lecture bien différente de l'œuvre, découvrant la gorge, les épaules et le haut de la poitrine des personnages féminins, dont la robe permet de mettre ces éléments en valeur.

Les représentations de l'épisode de l'île de Calypso exaltent donc sa sensualité et semblent avoir eu pour but principal de charmer, par ces figures féminines et par la figuration des plaisirs – ceux de la table par les mets, ceux de la boisson par l'évocation du vin contenu dans les jarres souvent posées aux pieds des personnages (fig. 3, 25, 42), ceux de l'odorat par l'abondance de fleurs, et ceux de la musique que joue très souvent une des nymphes, comme chez Pierre-Jacques Cazes (fig. 96). Cette iconographie apparut dans la peinture de coloristes, Jean Raoux et Nicolas Vleughels dont la touche séduisante augmentait encore le potentiel aimable de ces représentations.

Mary D. Sheriff a souligné la corrélation qui existe entre l'émergence de cet épisode dans la peinture et le triomphe de nouvelles théories de l'art portées par Roger de Piles, l'agrément à l'Académie d'une nouvelle génération de peintres, dont fait partie Nicolas Vleughels (agrégé en 1716) et Jean Raoux (agrégé en 1717), et surtout un contexte politique favorable, dû au gouvernement du Régent, soutien de longue date de Fénelon et premier propriétaire du tableau de Jean Raoux (fig. 1)<sup>230</sup>.

Ce fut justement sous la Régence que naquit le genre pictural des fêtes galantes, catégorie créée en 1717 à l'Académie pour l'agrément d'Antoine Watteau. Le mot « galant » apparut alors pour la première fois dans cette institution. Alain Viala propose du genre de la fête galante la définition suivante : « Peinture d'ambiance avec des scènes de divertissement et d'amour dans un parc, incluant du flou et de l'énigme<sup>231</sup>. »

À la lecture de cette phrase, il pourrait être tentant de rapprocher les représentations de Télémaque et Calypso de ce genre. Certes, la part de mystère des œuvres d'Antoine Watteau leur fait défaut, et le sujet n'était pas

229 - *Ibid.*, p. 397.

230 - M. Sheriff, art. cité note 7.

231 - A. Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 330.

source de discussion. Cependant, ce sujet semble finalement secondaire par rapport à la peinture de l'ambiance, des plaisirs et de la séduction. Certaines œuvres, comme la tapisserie d'après le carton de Jean van Orley (fig. 54) trahissent même une inspiration prise dans la peinture de Watteau<sup>232</sup>. La tentation est forte de faire entrer totalement ces œuvres dans cette catégorie, et Patricia A. Ward y cède en décrivant le tableau de Jean Raoux (fig. 1) comme relevant du style des fêtes galantes<sup>233</sup>.

Peut-être faut-il se montrer plus prudent et admettre que par son sujet, par ses personnages dont le caractère mythologique les éloignait de l'aristocratie du XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi que par d'autres différences structurelles (les fêtes galantes montrent souvent une assemblée de plusieurs couples, épris d'un amour tendre<sup>234</sup>, tandis que Télémaque est seul au milieu de nombreuses figures féminines, dont la passion s'avèrera violente), l'iconographie de l'île de Calypso s'éloignait du genre initié par Antoine Watteau ; pourtant, ces différences n'empêchèrent pas un cousinage, un souvenir, sans doute dû à l'action même représentée : c'est bien de « galanterie » qu'il est question.

Le prince de Ligne affirma dans ses mémoires qu'il vit « disparaître [...] la galanterie, les spectacles français et tous les plaisirs sociables de la cour du dernier margrave de Bayreuth<sup>235</sup> ». Son souvenir de la cour qui profita des jardins de Sanspareil (fig. 28, 29 et 30) permet de se rendre compte de la façon dont ceux-ci étaient appréciés. Sans doute étaient-ils un lieu de délectation pour une population empreinte de l'idéal galant, pour qui un cadre naturel était essentiel. Ces jardins doivent donc être compris selon ce concept de « galanterie », d'autant plus qu'ils permettent de fixer le passage du séjour du jeune héros dans l'île de Calypso. C'est au même idéal que répondirent les représentations peintes de cet épisode.

Télémaque, occupé à plaire à son auditoire féminin, correspond à l'archétype du « galant homme ». Le centre de table du service aux camées (fig. 94) le figure animé et penché : animé car pris dans le récit qu'il est en train de faire, penché pour témoigner son attention face à sa destinatrice principale, Calypso. C'est vers elle qu'il se courbe, et, par sa position, Louis-Simon Boizot voulait souligner l'attitude du fils d'Ulysse, qui était polie et agréable aux dames.

232 - Voir Deuxième partie, [C. 3], p. 164.

233 - P. WARD, art. cité note 36, p. 179.

234 - A. VIALA, *op. cit.* note 231, p. 352.

235 - Charles Joseph de Ligne, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 2004, pp. 91-94, cité par Guilhem Scherf, « La France n'était pas pour eux l'État français, mais un état d'esprit ». Un état des lieux de la sculpture française du XVIII<sup>e</sup> siècle en Allemagne », *Art français et art allemand au XVIII<sup>e</sup> siècle : regards croisés*, Rencontres de l'École du Louvre, p. 173.

Pratiquant l'art de « la conversation et [de] l'éloquence galante<sup>236</sup> », il correspondait pleinement à un idéal galant qui exigeait de placer la volonté de se rendre agréable, en particulier aux femmes, au-dessus de toute chose.

C'était donc bien un Télémaque galant qui était représenté dans les œuvres le figurant en compagnie de Calypso et de ses nymphes. Mentor, en revanche, arborait une attitude en tout point opposée à ce modèle. Dans l'un des pendants d'Angelica Kauffmann (fig. 24), il se démarque par ses épaules voûtées et semble replié sur lui-même, et son visage affiche une mine sévère ; l'idéal galant invitait au contraire à un comportement ouvert et à un visage souriant<sup>237</sup>.

Analyser la représentation de l'iconographie de Télémaque sur l'île de Calypso à la lumière de ce concept de galanterie permet de mettre en lumière une ambiguïté importante : le personnage de Mentor est, dans *Les Aventures de Télémaque*, la voix qu'il faut écouter, mais cet idéal de sagesse était contrebalancé dans ces représentations par un autre idéal, plus agréable, et, finalement, pas aussi fermement condamné que le faisait Fénelon : celui de la « galanterie ». Effectivement, comme l'en avertissait Mentor sous la plume de l'archevêque de Cambrai, Télémaque semble gagné par la mollesse et prend des traits féminins (il se distingue à peine des nymphes de Calypso chez Nicolas Vleughels [fig. 3]<sup>238</sup>), et pourtant, cela ne semble pas, chez ces artistes, un danger si redoutable que le présentait Mentor.

Comment expliquer, dès lors, un pareil décalage entre un texte si hostile à la séduction amoureuse, si attentif à mettre en garde contre la faiblesse qu'il y avait à vouloir plaire aux mauvaises personnes, et des représentations qui mettaient en valeur un idéal de galant homme, aux manières polies et aimables ? Certes, chez Fénelon, Télémaque était aimé de tous ceux, ou presque, qu'il croisait et il parvenait à s'attacher les bonnes grâces de nombreuses personnes par son naturel aimable et par le soin qu'il mettait à corriger les quelques défauts avec lesquels il était né. Néanmoins, si se montrer agréable au plus grand nombre était essentiel pour l'exercice du métier de roi, ce plus grand nombre était avant tout masculin (c'est lorsqu'il part en guerre que Télémaque développe ce talent), car, lorsque le prince d'Ithaque séduisait les figures féminines du livre, cela représentait quasiment toujours un danger. De plus, Fénelon souligna plusieurs fois l'importance de ne jamais céder à l'envie de plaire contre sa conscience : si

236 - A. Viala, *op. cit.* note 231, p. 121.

237 - Madeleine de Scudéry, « De la conversation », *Conversations*, Paris, Champion, 1998, p. 124, cité par A. Viala, *op. cit.* note 231, p. 121.

238 - M. Sheriff, art. cité note 7, p. 292.

Télémaque agissait de manière juste contre l'avis de tous, il n'en tirait que plus de gloire. Voilà bien des points qui s'opposaient à – et même peut-être dénonçaient – l'idéal galant.

Pourtant, la réception du *Télémaque* permet de comprendre, tout du moins en partie, ce qui poussa les artistes à représenter cet ouvrage dans une veine si éloignée de celle dans laquelle il avait été écrit. Et cette réception doit s'analyser à la lumière de la querelle des Anciens et des Modernes.

C'est en effet dans ce contexte que Fénelon écrivit son œuvre et c'est par rapport à ces débats que son premier public le lut. Celui-ci s'interrogea très tôt sur le genre auquel appartenaient *Les Aventures de Télémaque*. Certains, jugeant l'œuvre d'après les nombreux emprunts qu'elle faisait aux textes d'Homère et de Virgile, la qualifiaient d'épopée. Par l'appartenance à ce genre, elle entrerait dans une longue tradition littéraire mais, en tant qu'épopée moderne, elle se mesurerait également aux poèmes épiques de l'Antiquité. C'est là la position de Jean Terrasson (1670-1750), qui fait l'apologie de cette épopée française, à qui profitait largement, selon lui, la comparaison avec Homère ou Virgile.

Cette revendication de l'épopée française comme supérieure aux épopées de l'Antiquité correspondait également à la position des adeptes de l'idéal galant<sup>239</sup>, qui, de manière plus générale, étaient des défenseurs de la position des Modernes. Beaucoup affirmaient leur préférence de l'Arioste par rapport à Homère<sup>240</sup>, et pouvaient apprécier de retrouver une île dédiée aux plaisirs chez Fénelon.

Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) se montra enthousiaste face au caractère aimable de l'ouvrage de Fénelon, qu'il trouve agréable, plus encore que le modèle absolu qu'était l'*Iliade*<sup>241</sup>. Ainsi, le grand partisan des Modernes était aussi un fervent défenseur de Fénelon et de son livre, pour lequel il avait un goût certain et une grande admiration.

Mais *Les Aventures de Télémaque* étaient-elles vraiment une épopée ? Dès 1699, Madame exprimait sa déception face au refus de l'archevêque de Cambrai de « faire imprimer le roman de Télémaque<sup>242</sup> », et le titre complet de l'œuvre de l'abbé Faydit était *La Télémacomanie, ou la Censure et Critique du Roman intitulé Les Aventure de Télémaque, fils d'Ulysse, ou suite du quatrième*

239 - A. Viala, *op. cit.* note 231, p. 245.

240 - *Ibid.*, pp. 234-246.

241 - Antoine Houdar de La Motte, *Œuvres complètes*, t. I, Genève, Slatkine, 1970, p. 297, cité par Giorgetto Giorgi, « Les remarques de Fénelon sur le roman et *Les Aventures de Télémaque* », F.-X. Cuhe et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23, p. 253.

242 - Madame citée par Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, p. 160.

*Livre de l'Odyssée d'Homère*<sup>243</sup>. Ainsi, ce livre fut immédiatement perçu comme un roman, ce que justifiait son écriture en prose. Or un roman, qui, de plus, abordait le thème amoureux et comptait des passages bucoliques importants, ne s'éloignerait pas beaucoup de la littérature galante du XVII<sup>e</sup> siècle : ne citons comme exemple que la *Clélie* de Madame de Scudéry<sup>244</sup>.

Fénelon pour sa part, qualifiait son œuvre de « narration fabuleuse<sup>245</sup> », ce qui ne fit pas taire les nombreux débats au sujet du genre des *Aventures de Télémaque*. Or, ceux qui y voyaient un roman favorisaient une certaine lecture de ce livre, et c'est surtout cette lecture qui se retrouve dans les représentations du fils d'Ulysse dans l'île de Calypso. Ce sont aussi les critiques face à cette tendance romanesque de l'œuvre qui focalisèrent l'attention sur les aspects qui pouvaient amener à une lecture galante :

« Pour moi, si je voulois gâter un jeune esprit, je lui donnerois *Télémaque* pour son livre de poche ; & je ne puis desapprouver la raillerie d'un courtisan, qui disoit l'autre jour : que si M. le Duc de Bourgogne possedoit bien son Roman, il étoit à crandre que la Couronne de France ne tombât en quenouille<sup>246</sup>. »

Nicolas Gueudeville, si critique envers Télémaque, révélait là l'un des points qui focalisèrent le plus l'indignation des opposants à Fénelon : il s'agissait, selon lui, d'un « roman » et donc d'une œuvre légère, dangereuse par son pouvoir de corruption. Comme le rappelle Mary D. Sheriff, les origines de l'expression « tomber en quenouille » renvoyaient au passage dans le domaine féminin : le danger de ce livre résidait donc en une perte de virilité pour son lecteur<sup>247</sup>. Le roman étant associé à un lectorat féminin, identifier *Les Aventures de Télémaque* à ce genre renforçait encore les allégations qui les accusaient d'invitation à la mollesse et visaient à jeter le discrédit sur cette œuvre.

Les points centraux des attaques contre Fénelon se rapportaient à la séduction que les peintures qu'il faisait des plaisirs pouvaient exercer sur l'esprit du lecteur. L'expression de ces condamnations semble si catégorique qu'elle en paraît exagérée : ainsi, quand l'abbé Faydit s'indigna contre la description de divinités féminines qui « nagent toutes nues aux yeux d'un jeune homme pour

243 - P. V. Faydit, *op. cit.* note 5.

244 - Madeleine de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, Paris, A. Courbé, 1654-1661.

245 - Fénelon cité par Ph. Sellier, art. cité note 13, p. 33.

246 - N. Gueudeville, *op. cit.* note 5, p. 10.

247 - M. Sheriff, art. cité note 7, p. 285.



l'enflammer<sup>248</sup> », il est difficile d'identifier le passage auquel il fait référence. Il semble plutôt avoir laissé parler son ressenti face au *Télémaque* et vu dans cette œuvre plus de sensualité qu'en avait mis son auteur.

Ces critiques et indignations qui accompagnèrent immédiatement la parution de l'œuvre témoignent d'une lecture des *Aventures de Télémaque* qui se focalisait sur la séduction et l'attrait de ce qui est agréable. Or les œuvres représentant le fils d'Ulysse sur l'île de Calypso et qui faisaient une part belle à la galanterie semblent avoir retenu les mêmes leçons du livre de Fénelon et sont les héritières de cette perception du texte. Les éléments qui chez des auteurs comme Nicolas Gueudeville ou l'abbé Faydit provoquaient une colère scandalisée furent utilisés par certains artistes pour charmer le spectateur, cependant, ils étaient en décalage avec la pensée de Fénelon, qui ne peignait l'amour que pour le condamner et ne cherchait pas à séduire par les descriptions de la beauté féminine, mais bien à mettre en garde son lecteur.

Il semble donc que l'enseignement initial que Fénelon voulait que ses lecteurs trouvent dans les péripéties de *Télémaque* n'était pas toujours compris, ce qui favorisa la réception positive de son iconographie lorsqu'elle suivait une veine galante. Aussi, lors même que Charles-Joseph Natoire, dans son cycle du château de La Chapelle-Godefroy, oubliait volontairement toutes les parties de l'histoire qui ne traitaient pas de séduction et de passion amoureuse et se focalisait sur « une évocation poétique<sup>249</sup> » de l'île de Calypso, ses œuvres étaient admirées pour leur prétendue adéquation avec le texte de Fénelon. Jean-Florent-Joseph de Neufville de Brunabois-Montador (1707-1770 ?) écrivit ainsi en 1739 que « les discours et les sentiments des personnages qui sont figurés [dans ces tableaux], sont bien aussi rendus par Natoire, qu'ils sont décrits par M. de Fénelon<sup>250</sup> ».

Mary D. Sheriff propose l'hypothèse d'un décalage ironique volontaire entre le texte et ses représentations qui se plaisaient à montrer un Télémaque libéré de la parole moralisante de Mentor<sup>251</sup>. Cela témoignerait d'une prise de position de ces lecteurs et commanditaires dans l'histoire, et d'une distance prise consciemment face à la pensée fénelonienne, au profit d'une appréciation plus humoristique de l'œuvre. Cette hypothèse expliquerait en partie la présence des tableaux de Nicolas Vleughels (fig. 2 et 3) dans

248 - P. V. Faydit, *op. cit.* note 5, cité par A. Blanc, « Le corps dans le *Télémaque* », F.-X. Cuhe et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23, p. 393.

249 - S. Caviglia-Brunel, *op. cit.* note 218, p. 292.

250 - Jean-Florent-Joseph de Neufville de Brunabois-Montador cité par S. Caviglia-Brunel, *op. cit.* note 218, p. 292.

251 - M. Sheriff, art. cité note 7, p. 308.

la collection de la comtesse de Verrue ou de celui de Jean Raoux (fig. 1) dans celle du Régent. Il y aurait eu un certain plaisir à voir l'exemplarité morale que prêche Mentor vaincue par les charmes de figures séductrices, à tel point que ce moment, temporaire dans le livre, fut figé dans de nombreuses représentations, et particulièrement dans des peintures.

En outre, les lectrices du *Télémaque* étaient nombreuses, ce qui favorisa la lecture galante des *Aventures de Télémaque* et en était en même temps le symptôme. Le public féminin en effet joua un rôle extrêmement important dans le phénomène galant<sup>252</sup> et s'intéressa particulièrement à l'œuvre de Fénelon. Aux États-Unis, Elizabeth Graeme Fergusson (1737-1801), femme de lettres qui tenait un salon, commença ainsi une traduction de ce livre et appelait l'un de ses amis son « Mentor », ce qui prouve une identification personnelle au fils d'Ulysse<sup>253</sup>. Par ailleurs, deux des premières peintures représentant le *Télémaque*, celles de Nicolas Vleughels, appartinrent à une femme, la comtesse de Verrue, et furent peut-être même commandées par elle.

Mais d'où naquit cette lecture galante, qui semble, à première vue, si éloignée de l'ambition pédagogique de Fénelon ? Peut-être existe-t-il effectivement une ambiguïté au sein même du livre de Fénelon qui pourrait expliquer la réception qui en fut faite. Il est vrai que l'archevêque de Cambrai ne s'employait à peindre l'amour que pour en montrer les désordres, cependant, malgré cette ambition, c'est un thème qui occupe une partie non négligeable de son œuvre, à tel point que la première phrase du texte est une référence à la passion que Calypso avait conçue pour Ulysse<sup>254</sup>.

L'écriture même, malgré l'apologie de l'austérité qu'elle fait à travers, entre autres, les figures de Philoctète et de Mentor, ne négligeait pas l'ornementation que pouvait apporter les différents clichés qui permirent en partie au livre de séduire un public nombreux<sup>255</sup>. Et il est vrai, également, que les descriptions des figures féminines occupaient une part importante du livre, et qu'elles n'étaient pas dénuées de sensualité. André Blanc a relevé les « trois lieux principaux du corps féminin<sup>256</sup> » concentrant l'attention de l'auteur : il s'agissait des yeux, des chevelures et des robes. Les personnages féminins étaient donc décrits comme attirants, et firent naître le désir chez

252 - A. Viala, *op. cit.* note 231.

253 - P. Ward, art. cité note 36, pp. 178-179.

254 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre I, p. 31. « Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. » Voir F.-X. Cuhe, *op. cit.* note 8, p. 83.

255 - Voir Première partie, [A.3], p.120 et Ph. Sellier, art. cité note 141, p. 186.

256 - A. Blanc, art. cité note 73, p. 394.

Télémaque – et peut-être, aussi, chez son lecteur. C'était aussi par les échos implicites que Fénelon exaltait leur volupté, car, si la description qu'il faisait des divinités restait pudique, il renvoyait le lecteur aux représentations qu'il connaissait des nymphes, des naïades et des déesses Diane et Vénus<sup>257</sup>.

Dès lors, il faut bien reconnaître que le lecteur était amené à entrer dans ce jeu de séduction auquel se livraient les personnages présents sur l'île de Calypso. *Les Aventures de Télémaque* plaisaient, leur lecture était agréable, et la leçon que Fénelon souhaitait que l'on tire de son œuvre était contrebalancée par le plaisir apporté par les descriptions exaltant les sens.

En outre, le *Télémaque* reprenait à son compte des codes qui étaient chers aux auteurs galants, notamment ceux de la littérature pastorale. Le livre II, en particulier, mettait en lumière une existence idéalisée de bergers et de bergères occupés, à l'invitation du fils d'Ulysse, à jouer de la musique et à danser<sup>258</sup>. L'inspiration de Fénelon n'était donc pas seulement épique.

C'est bien un paradoxe de l'ouvrage de l'archevêque de Cambrai que d'emprunter tant au roman dit « héroïque », genre littéraire reprenant certes quelques éléments de l'épopée mais qui s'employait à montrer des héros occupés par des manœuvres amoureuses<sup>259</sup>, tout en ayant un auteur qui s'opposait si fermement aux principes esthétiques de ces œuvres. Celles-ci étaient par ailleurs répandues au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et pouvaient paraître dépassées lors de la rédaction du *Télémaque*, dans les années 1690<sup>260</sup>. Il faut donc tenir compte de ce décalage, sans doute involontaire de la part de Fénelon, comme si l'auteur cédait bien malgré lui à la tentation d'une orientation vers des thèmes plus galants qu'épiques.

*Les Aventures de Télémaque* n'étaient donc pas exemptes de galanterie, au sens où elles cédaient volontiers à la séduction, présente comme sujet et comme conséquence de l'écriture. Or le mot « galanterie », quoique parfois entendu selon cette seule acception, doit se comprendre aussi dans un sens plus large. Il s'agit de la valorisation d'un désir de plaire et d'un comportement poli et civilisé<sup>261</sup>. Si cette ambition semble étrangère à Fénelon, les efforts qu'il fit pour rendre son personnage principal agréable, aimable, témoigne peut-être d'une certaine ambiguïté qui pourrait également expliquer une compréhension de son livre si éloignée du sens qu'il souhaitait lui donner.

257 - *Ibid.*, pp. 393, 394.

258 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre II, p. 56.

259 - Ph. Sellier, art. cité note 13, p. 33.

260 - G. Giorgi, art. cité note 241, p. 253.

261 - A. Viala, *op. cit.* note 231, pp. 147-150.

Or nombre d'œuvres qui rendent compte de cette lecture des *Aventures de Télémaque* furent réalisées en France. Est-ce à dire que l'interprétation galante de ce livre fut surtout française ? Il pourrait être tentant de l'affirmer, car la galanterie trouvait supposément ses origines à Paris et était considérée comme une caractéristique de l'art et de la littérature de notre pays<sup>262</sup>. Cependant, si cette iconographie de Télémaque dans l'île de Calypso trouva un terrain apparemment plus réceptif en France, elle n'était pas absente des œuvres produites dans d'autres pays : les peintres anglais, en particulier, semblent s'être appropriés ce sujet. Les œuvres de Richard Westall (fig. 101 et 102), de William Hamilton (fig. 103) ou de Benjamin West, artiste américain qui peignit plusieurs toiles sur ce sujet pendant qu'il était au Royaume-Uni (fig. 104), en sont des preuves suffisamment convaincantes. Par ailleurs, les compositions de peintres français circulaient en Europe grâce à des gravures et à des objets d'art où elles étaient reproduites : c'est le cas de l'un des pendants de Nicolas Vleughels (fig. 2) qui servit de modèle à un éventail fabriqué en Angleterre (fig. 76). Peut-être cette veine galante favorisa-t-elle la diffusion de l'iconographie du *Télémaque*, car elle associait l'œuvre à un art qui, quoique perçu comme d'origine française, connut un rayonnement européen non négligeable<sup>263</sup>. Mais les œuvres galantes ne furent pas appréciées de la même façon tout au long de la période que nous étudions. Durant le règne de Louis XV, elles diversifièrent leur public et gagnèrent la décoration du château de Versailles<sup>264</sup>. Peut-être cette tendance favorisa-t-elle l'élection de l'iconographie du *Télémaque* peinte par Joseph-Charles Natoire pour orner les appartements du Dauphin (fig. 10 et 11).

Pourtant, il semble que dès 1761, cet art destiné avant tout à plaire et le jeu de la séduction qu'il représentait pouvaient attirer les moqueries, en particulier celles de Denis Diderot qui, dans son *Salon*, trouva ridicule Calypso tentant de charmer le fils d'Ulysse en lui offrant une pêche<sup>265</sup>. C'était avant tout l'absence de vraisemblance que pointait l'auteur, et, même si l'œuvre en question est aujourd'hui disparue, nous pouvons supposer que sa réaction ironique n'était pas née du seul détail de la pêche : c'était sans doute l'ensemble du tableau qui était moqué. D'après les œuvres que nous connaissons et qui représentent également ce moment du livre de Fénelon, la critique de Diderot allait peut-être à un style maniéré et au mépris de l'imitation de la

262 - *Ibid.*, pp. 356-391.

263 - *Ibid.*, p. 390.

264 - *Ibid.*, p. 414.

265 - Denis Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 144.

nature qui était manifeste, excepté, sans doute à son grand dépit<sup>266</sup>, pour ce qui est des corps féminins (rien n'est certain, il est vrai, cependant il n'était pas rare de représenter la déesse et ses nymphes en partie dénudées, fig. 3, 4). Ainsi pourrions-nous, à travers une remarque ironique de Diderot, être invités à sentir une critique générale de ces œuvres représentant Télémaque sur l'île de Calypso, faisant une part belle à la galanterie et mettant en scène la séduction d'une telle manière qu'elle en paraissait ridicule à l'auteur. Sans doute faut-il voir ici la marque d'un changement de goût, opposé à la sensualité excessive que ces représentations mettaient en scène.

Ce n'était pas tant la galanterie en elle-même que visait une critique comme celle de Diderot, mais l'expression qu'elle trouvait dans les œuvres qui représentaient Télémaque sur l'île de Calypso. Pourtant cette scène de séduction continua d'être traitée à des dates plus tardives : les peintures d'Angelica Kauffmann réalisées en 1782 et 1783 (fig. 24 et 25) et celle de Pierre Edmé Louis Pellier datant sans doute de 1804 (fig. 105) en sont des preuves. Si l'on note une insistance moins importante sur le jeu de séduction qui se met en place entre les personnages, il semble que les œuvres peintes durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui répondaient à des critères galants ont bel et bien figé une iconographie, jugée iconique, du livre de Fénelon.

### [C.2] Les lectures de l'enseignement de Fénelon

L'étude de la galanterie dans les représentations du *Télémaque* entre 1700 et 1808 a révélé un décalage entre la volonté de Fénelon, qui était de dénoncer les dangers de la séduction, et l'interprétation qui put être faite de son livre. Il est difficile de voir à quel point cet écart était perçu, car il semble qu'à l'image de Jean-Florent-Joseph de Neufville de Brunabois-Montador, certains croyaient en une adéquation totale entre les représentations de l'île de Calypso et la pensée fénelonienne, bien qu'une prise de distance ironique et humoristique ne soit pas pour autant à exclure.

266 - Gilda Bouchat, « Diderot et la question du goût », Université de Lausanne, Centre allemand d'histoire de l'art, Académie de France à Rome – Villa Médicis, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : théorie, critique, philosophie, histoire, actes du colloque de l'Université de Lausanne*, 14-16 février 2008, Centre allemand d'histoire de l'art, 10-12 avril 2008, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 22-23 mai 2008, Paris, Somogy, 2013, p. 407.

Quoi qu'il en soit, cette histoire accompagnait de nombreux Européens dans leur quotidien, elle leur était familière, ce qui favorisa sans doute des lectures subjectives et anachroniques de cette œuvre. Pourtant, Fénelon appartenait pleinement au siècle de Louis XIV, et mourut d'ailleurs la même année que le souverain, en 1715. L'idéal qui transparaissait dans le *Télémaque*, celui d'un gouvernement contrôlé par une aristocratie ayant un réel rôle politique à jouer, témoigne davantage d'une « nostalgie mythique<sup>267</sup> » d'un temps antérieur à l'avènement de l'absolutisme. Aussi la perception de la figure de l'auteur et de son œuvre qui se manifeste dans l'iconographie peut-elle surprendre.

*Les Aventures de Télémaque* attirèrent de nombreux lecteurs, mais tous n'eurent pas la même appréciation de ce livre. Malgré les critiques qui accompagnèrent sa parution, et en particulier celles qui s'indignaient qu'une telle œuvre ait pu être écrite par un homme d'Église<sup>268</sup>, la dévotion de Fénelon et ses positions conservatrices pouvaient satisfaire une partie de la population, attachée au respect de l'ordre établi et hostile au mode de vie citadin<sup>269</sup>.

La dévotion de l'auteur ainsi que sa fonction d'archevêque purent notamment plaire à un lectorat important qui favorisa la diffusion des *Aventures de Télémaque* : celui des Jésuites. Ceux-ci, en effet, utilisèrent ce livre comme manuel d'éducation pour les jeunes Européens dont ils avaient la formation en charge<sup>270</sup>. Si cet ordre ne reprenait pas exactement les idées de Fénelon en matière de religion, le futur archevêque de Cambrai fut, dans sa jeunesse, proche de certaines de leurs positions<sup>271</sup>. L'usage pédagogique de cette œuvre ne surprend pas beaucoup et le contexte de l'enseignement jésuite ne représentait pas une trahison de la pensée fénelonienne. Cependant, cette lecture-ci du *Télémaque* n'engendra pas, *a priori*, une iconographie prolifique : les illustrations spécifiquement réalisées pour les éditions à destination scolaire n'apparaissent que plus tard au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>272</sup> et l'usage pédagogique ne motivait pas encore la réalisation de représentations.

267 - J. Le Brun, art. cité note 56, p. 9.

268 - Notamment Bossuet et Nicolas Gueudeville. J.-B. Bossuet cité par J. Le Brun, *op. cit.* note 9, p. 11. N. Gueudeville, art. cité note 5.

269 - J. Le Brun, art. cité note 56, p. 9.

270 - En France, à Vienne, et en Hongrie, voir Sándor Eckhardt, *Télémaque en Hongrie*, Paris, H. Champion, 1926, en Allemagne, N. Ferrand, *op. cit.* note 152, pp. 65-70.

271 - B. Torrione, M. Torrione, cat. d'exp., art. cité note 31, p. 48.

272 - Herbert Christ, « *Télémaque* annoté ou : un texte littéraire comme manuel de français », N. Minerva (dir.), *op. cit.* note 20, v. 2, p. 12.

Fénelon, par sa spiritualité, était une figure originale, dont le souvenir était fortement associé à la querelle du quiétisme et à sa condamnation par le pape. Or ce ne fut pas un frein important à la diffusion de son œuvre, au contraire, celle-ci fut, semble-t-il, favorisée par une certaine lecture qui fut faite de sa pensée religieuse. Il est d'abord surprenant de remarquer que *Les Aventures de Télémaque* furent lues par des publics très différents pour ce qui était de leur confession, et parfois dans un même territoire. Les traductions jouèrent un rôle essentiel de ce point de vue, car elles permettaient d'adapter la pensée fénelonienne à la doctrine religieuse et d'orienter la lecture vers des préceptes en accord avec sa religion. Il y eut par exemple en Hongrie deux traductions, l'une, par Laszlo Haller<sup>273</sup>, destinée à un public catholique, et l'autre, par Joseph Zoltán<sup>274</sup>, qui s'adressait à un lectorat protestant<sup>275</sup>.

Dans les territoires germaniques, les adeptes du piétisme, mouvement protestant qui connut un essor important à Halle, se montrèrent des lecteurs et des commentateurs assidus de l'œuvre de Fénelon, car ils y trouvaient des arguments pour défendre leur propre doctrine face à l'orthodoxie luthérienne<sup>276</sup>. Cette interprétation du quiétisme de l'auteur permit à ses œuvres de se faire connaître auprès d'une partie du lectorat germanique et d'être traduites très tôt, dès 1700<sup>277</sup>. L'Allemagne centrale se montra donc particulièrement réceptive aux idées de l'archevêque de Cambrai, qui se diffusèrent également dans d'autres territoires marqués par la pensée quiétiste, en particulier aux États-Unis<sup>278</sup>.

Mais ce succès était surtout celui des textes religieux de Fénelon et ne concernait que peu *Les Aventures de Télémaque*, même si l'on imagine aisément que la popularité de leur auteur ne put que favoriser leur diffusion. Si

273 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Telemakus bujdosásának Történetei Mellet francia nyelven irt Feneloni Saligniak Ferencs Magyarra fordított Haller László Most pedig magyar hazánk fő, közép és alacson vendeinek öröme, kedves és bölcs mularsagara, dicséretes költségével ki-nyomtatott Szalai Barkóczy Ferencz egri püspök.* Kassán, Akad. Betükkal, 1755 [traduction par Laszlo Haller, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

274 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Telemakusnak, az Ulisses fiának bujdosásai. Mellyet frantzia nyelven irt Feneloni Saligniak Ferentz kameraki érsek. Magyarra fordított Néhai Med. Doctor Zoltan Josef 1753- dik esztendoben.*, Kolozsvár, A réformatus Kollegium betüüivel, 1783 [traduction par Joseph Zoltan, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

275 - S. Eckhardt, *op. cit.* note 270.

276 - Christoph Schmitt-Maaß, « Quietistic Pietists? The Reception of Fénelon in Central Germany c. 1700 », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, pp. 147-170.

277 - *Ibid.*, p. 147.

278 - P. Ward, art. cité note 36, pp. 189-191.

la pensée spirituelle de l'archevêque de Cambrai et le concept du pur amour ne sont pas totalement absents de ce livre, ils n'expliquent pas à eux seuls le succès iconographique qu'il rencontra en Europe. En Grande-Bretagne, où la fortune iconographique du livre fut parmi les plus importantes, le quiétisme de Fénelon n'intéressait, semble-t-il, qu'assez peu le lectorat. Celui-ci fut pourtant extrêmement réactif, puisque dès le mois d'octobre 1699 une traduction anglaise était annoncée<sup>279</sup> et que celle-ci fut effectivement publiée peu de temps après<sup>280</sup>. Mais, contrairement au cas français, ce n'est pas le scandale et l'agitation qui entouraient la parution des *Aventures de Télémaque* qui fit leur succès, mais bien des raisons sociales et politiques.

La morale et la vertu enseignées par Fénelon trouvèrent en effet un écho non négligeable auprès de la bourgeoisie entreprenante, qui opposait ces valeurs à celles de l'aristocratie et dont le « puritanisme<sup>281</sup> » trouva son expression la plus complète au siècle suivant, durant l'ère victorienne. La condamnation de la guerre par Fénelon attira au livre les faveurs du public anglais : en 1704 circulait à Grub Street un texte attribué à l'archevêque de Cambrai et intitulé *Ordaining Prayers for Peace*<sup>282</sup> [Prières pour demander la paix]. Plus encore que la critique de la guerre en elle-même, l'hostilité de l'auteur face à l'attitude belliqueuse de Louis XIV trouva probablement chez le grand adversaire militaire de la France une faveur importante. Un constat s'impose donc : le lectorat anglais bourgeois était très éloigné de celui d'origine de l'œuvre, qui était princier, et, avec la circulation des manuscrits à la cour de Louis XIV, aristocratique. En outre, la pensée fénelonienne semble s'être particulièrement bien adaptée au modèle anglais, qui vit dans l'auteur le porte-parole de valeurs en voie d'affirmation plus que le dernier représentant d'un idéal passé. Plusieurs auteurs comparaient ainsi leur pays dirigé par la maison de Hanovre au modèle de gouvernement idéal mis en place par Mentor dans *Les Aventures de Télémaque*<sup>283</sup>.

Mais sans doute cette actualisation des idées de l'archevêque de Cambrai relève-t-elle d'une lecture subjective de son œuvre, subjectivité que l'on retrouva ailleurs en Europe tout au long du siècle, et en particulier en France.

279 - Alain Lautel, « La fortune des *Aventures de Télémaque* de Fénelon en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle », thèse de doctorat, Université Nancy 2, 1987.

280 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *The Adventures of Telemachus the Son of Ulysses*, Londres, Awnsham et John Churchil, 1770 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

281 - A. Lautel, *op. cit.* note 279, p. 139.

282 - Doohwan Ahn, « From Idomeneus to Protesilaus: Fénelon in Early Hanoverian Britain », D. Ahn, C. Schmitt- Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, p. 109.

283 - *Ibid.*



Le public britannique a eu une compréhension fidèle des valeurs célébrées par Fénelon, même si l'idéal aristocratique devenait un idéal bourgeois. Il est peu étonnant que la valorisation de la vertu, du travail et du commerce ait plu à une classe laborieuse qui prenait de plus en plus d'importance en Grande-Bretagne. Aussi peut-on être tenté de penser que *Les Aventures de Télémaque* touchèrent un lectorat très large, aussi bien aristocratique que bourgeois, sans qu'il y ait nécessairement une mauvaise compréhension de cette œuvre.

Néanmoins, du fait d'un Britannique en particulier, une distance s'établit en Europe entre la pensée de Fénelon et la réception de son livre, et cette distance explique en partie l'extraordinaire fortune qu'il connut. Le succès qu'il remporta auprès de la classe bourgeoise ne fut pas seulement le fait d'un élargissement du lectorat, il s'explique en partie par une lecture particulière faite des *Aventures de Télémaque* qui doit se comprendre à la lumière de la pensée du chevalier de Ramsay. Ce fut à cette figure, qui connut personnellement l'archevêque de Cambrai, que le neveu de celui-ci confia la première édition française non clandestine du livre, parue en 1717 chez Florentin Delaulne<sup>284</sup>. Ramsay profita de cette occasion pour faire passer un certain nombre de ses propres idées et tenta de présenter Fénelon comme un défenseur de la tolérance religieuse<sup>285</sup>.

Il y eut donc, en France particulièrement, un décalage plus important, héritier d'une lecture des *Aventures de Télémaque* par le prisme des textes du chevalier de Ramsay. Le malentendu paraît total lorsqu'en 1791, les révolutionnaires imaginèrent transférer les restes de Fénelon au Panthéon, avec ceux de Jean-Jacques Rousseau et de Voltaire<sup>286</sup>. En un siècle, l'auteur était donc devenu une figure iconique des Lumières et était célébré comme un précurseur de la Révolution.

Cela permet de comprendre le nombre important d'éditions illustrées qui furent publiées pendant cette période : en 1790 chez Didot<sup>287</sup>, en 1795 chez Crapelet<sup>288</sup>, en 1796 chez Deterville<sup>289</sup> et chez Didot l'Aîné<sup>290</sup>... Le trouble

284 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.

285 - A. Mansfield, art. cité note 208, pp. 77-97.

286 - *Ibid.*, p. 14.

287 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Didot Jeune, 1790.

288 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Crapelet, 1795.

289 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796.

290 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Didot l'Aîné, 1796.

politique ne freina aucunement le rythme des publications, bien au contraire, et le changement de régime ne fut pas une gêne aux impressions. Il s'agit là d'une autre preuve de la popularité que le livre trouvait auprès du lectorat révolutionnaire, et ce malgré son lien originel avec la dynastie Bourbon.

Ce lien entre la pensée révolutionnaire et la lecture des *Aventures de Télémaque* n'est pas proprement français. En Hongrie, l'avocat Pál Öz, exécuté en 1794 à cause de sa participation à un complot des jacobins hongrois, avait recopié les passages du livre de Fénelon qui s'accordaient le mieux à ses idées et qui décrivaient les conséquences du gouvernement d'un roi égoïste et tyrannique. Son travail de sélection des extraits laisse penser qu'il voyait dans le texte une justification du renversement des souverains et d'« une révolution soudaine et violente<sup>291</sup> ». Sous sa plume, le précepteur des enfants du Dauphin de France s'était transformé en premier des révolutionnaires européens

Si une telle interprétation de la pensée fénelonienne fut possible, c'est que tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, le conservateur dévot combattant le protestantisme qu'était Fénelon fut progressivement perçu en France comme le défenseur d'un gouvernement moderne et le martyr de l'intolérance religieuse<sup>292</sup>. Ainsi, *Les Aventures de Télémaque* furent lues par un public éclairé qui trouvait en Fénelon l'une de ses Lumières. Sa spiritualité s'appuyait sur celle des Pères fondateurs et voyait en l'ordre et la beauté de la nature et du monde la preuve de l'existence d'un Être supérieur. Les philosophes des Lumières trouvèrent dans ce développement un argument en faveur du déisme, justifiant ainsi leur propre pensée religieuse par celle d'un auteur qui y était pourtant totalement étranger. De même, le pur amour fénelonien nécessitait de passer par une étude des états psychologiques intérieurs pour parvenir à l'anéantissement du moi. Les Lumières s'inspirèrent de cette introspection intérieure dans une finalité bien différente, qui se rapportait à la connaissance de l'homme plus qu'à l'éradication

291 - « Quand les rois s'accoutument à ne connaître plus d'autres lois que leurs volontés absolues, et qu'ils ne mettent plus de frein à leurs passions, ils peuvent tout ; mais à force de tout pouvoir, ils sapent les fondements de leur puissance ; ils n'ont plus de règle certaine ni de maximes de gouvernement ; chacun à l'envi les flatte ; ils n'ont plus de peuples, il ne leur reste que des esclaves dont le nombre diminue chaque jour. Qui leur dira la vérité ? qui donnera des bornes à ce torrent ? Tout cède ; les sages s'enfuient, se cachent et gémissent. Il n'y a qu'une révolution soudaine et violente qui puisse ramener dans son cours naturel cette puissance débordée : souvent même le coup qui pourrait la modérer l'abat sans ressource. Rien ne menace tant d'une chute funeste qu'une autorité qu'on pousse trop loin. » François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XVII, pp. 368-369. Cité par S. Eckhardt, *op. cit.* note 72, p. 6.

292 - J. Le Brun, art. cité note 56, pp. 7-12.

de son égoïsme naturel<sup>293</sup>. L'œuvre de Fénelon fut donc mal comprise et sa réception auprès d'un public éclairé, quoique s'appuyant sur des faux-sens, s'en trouva d'autant plus favorable.

De ce fait, l'apparition de son iconographie dans les intérieurs bourgeois se comprend tout à fait, tout comme sa présence dans les cours germaniques, qui se montrèrent réceptives aux idées des philosophes français. Wilhelmine de Bayreuth, pour qui les jardins de Sanspareil furent créés, était la sœur de Frédéric le Grand, parangon du despote éclairé, qui avait lui-même été un lecteur de Fénelon<sup>294</sup>.

Le chevalier de Ramsay et les philosophes des Lumières contribuèrent à faire des *Aventures de Télémaque* le support d'idéaux bourgeois et à faire passer la position politique de leur auteur de simplement critique envers l'absolutisme à véritablement révolutionnaire. C'est ce que montre le projet d'entrée de ses restes au Panthéon. Mais le malentendu commença bien avant leur intervention. Il semble y avoir eu presque immédiatement un décalage entre les valeurs que Fénelon avait voulu transmettre à travers son livre et l'interprétation qui en fut faite.

Comment imaginer, en effet, Mentor approuvant le comportement moral du Régent ? Rien ne paraît plus opposé à la droiture dévote de Fénelon que tous les scandales qui entouraient la figure de Philippe d'Orléans, rien si ce n'est la réputation de libertinage et de débauche qu'avait le duc de Vendôme<sup>295</sup>. Et pourtant, le tableau de Jean Raoux représentant *Télémaque sur l'île de Calypso* (fig. 1) fut effectivement offert par Louis-Joseph de Bourbon, duc de Vendôme, au Régent : c'était donc que cette iconographie correspondait à des valeurs qu'ils partageaient tous deux. Bien sûr, ce pourrait être simplement une question de goût : cette œuvre pourrait être le cadeau d'un lecteur de Fénelon à un autre, tous deux appréciant une œuvre littéraire qui rencontrait par ailleurs un immense succès et qui était louée pour ses qualités stylistiques et narratives. Peut-être aussi pouvaient-ils sourire de ce décalage qui était peut-être ironique et qui existait entre une pensée conservatrice et dévote comme celle de Fénelon et la figuration de son jeune héros en si galante compagnie<sup>296</sup>.

Pourtant, Mary D. Sheriff a relevé plusieurs indices indiquant qu'il existait un sens plus fort à ce présent, et que les deux hommes voyaient très certainement dans *Les Aventures de Télémaque*, plus qu'une œuvre plaisante, un livre contenant des

293 - J. Le Brun, art. cité note 56, p. 8.

294 - Cat. d'exp., *op. cit.* note 26, p. 102.

295 - M. Sheriff, art. cité note 7, pp. 296-301.

296 - *Ibid.*, voir Première partie, [C.1], p. 74.

maximes politiques avec lesquelles ils étaient en accord. D'abord le comportement du Régent du vivant de Fénelon n'avait été ni moqueur, ni hostile, ni indifférent : il avait soutenu l'archevêque de Cambrai au moment de sa disgrâce et dans les années qui avaient suivi. En outre, la critique de la politique expansionniste de Louis XIV avait de quoi lui plaire, car il en était aussi un opposant. Lui aussi se prononçait en faveur d'un état privilégiant le commerce plutôt que les conquêtes territoriales, et la bonne politique célébrée dans le *Télémaque* lui semblait si louable que non seulement il cherchait à l'appliquer dans son gouvernement mais qu'il pouvait utiliser les paroles de Mentor pour expliquer ses décisions, certes non pas directement, mais par des formulations très proches<sup>297</sup>.

Ainsi il y avait certainement une sélection des éléments des *Aventures de Télémaque* qui intéressaient ce public spécifique, et l'œuvre n'était comprise, volontairement ou non, que partiellement. Des personnalités comme celles du Régent et du duc de Vendôme oubliaient l'enseignement moral pour se concentrer uniquement sur les développements politiques, avec lesquels ils étaient davantage en accord.

Or cette lecture uniquement politique ne fut pas que celle de la France pendant la Régence. La réception serbe, par exemple, ne fut ni religieuse ni littéraire et se concentra sur l'enseignement politique et sur ce qu'un gouvernement idéal comme celui de Fénelon pouvait apporter aux tentatives de retrouver un État serbe, dans le contexte de l'acquisition d'une indépendance face à l'Empire ottoman<sup>298</sup>. En Pologne, les trois traductions les plus importantes des *Aventures de Télémaque*, en 1726<sup>299</sup>, 1750<sup>300</sup> et 1808<sup>301</sup>, témoignent d'une nécessité de plus en plus urgente de sauvegarder la culture et la langue polonaises, alors que le pays subissait un découpage qui le faisait passer sous l'autorité de la Russie, de la Prusse

297 - M. Sheriff, art. cité note 7, p. 300.

298 - Arzu Meral, « The Ottoman Reception of Fénelon's *Télémaque* », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7., pp. 211-235.

299 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Historja Telemaka Syna Ulissea Krola Greckiego Itaku. Oycy swoiego z pod Troi bladzacego szukal: Drogi, Expedycje, Awantury Jego, Dziwne y Rozne Przejednego ubornego Authora w ięzyku Francuskim madrym konceptem, solubè, Wypisane y Drukowane, A zaś, "Polskim wierszem, w Ksiąg dziec przetłumaczone przez Jana Jabłonowskiego, Woyewode Ruskiego, Sandomierz, W Drukarni J.K.M. Colegium Sandomierskiego Soc: Jesu Roku, 1726*, [traduit par Jan Stanisław Jabłowski, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].

300 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Przypadki / Telemaka Syna Ulisesa, Pierwsza Edycja* W Lipsku w Drukarni Chrystyana Salbacha R.P., 1750 [traduit par Michał Abraham Trotz, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].

301 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Podróże i Przypadki Telemaka, Syna Ulisesowego, Varsovie, Wilhelma Bogumiła Korna, 1808* [traduit par Ignacy Franciszek Stawiarski, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].

et de la dynastie Habsbourg<sup>302</sup>. Le livre de Fénelon rejoignait les préoccupations nationalistes d'une partie de l'Europe de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et cela explique certainement la présence si importante des éditions, dont beaucoup étaient illustrées, de cette œuvre sur tout le continent.

*Les Aventures de Télémaque* s'adaptaient donc à des contextes politiques extrêmement différents et étaient comprises en fonction de circonstances propres à chaque pays et à chaque époque. Par conséquent, leur iconographie se montra tout aussi adaptable à des idées très différentes et opposées. En France, ces antagonismes se cristallisèrent pendant la décennie 1790, et des œuvres aux significations contradictoires furent réalisées.

Pierre-Adrien Pâris, par exemple, était un artiste attaché à la royauté, par sa fonction de dessinateur du Cabinet ainsi que par ses opinions personnelles, qui justifèrent sa fuite loin de Paris dès 1791<sup>303</sup>. Les décors qu'il réalisa pour le *Télémaque* de Pierre Gardel (fig. 57) doivent donc se comprendre dans un contexte de divertissement royal, dans le cadre des Menus-Plaisirs. Mais les interventions d'autres artistes peuvent avoir été liées à une lecture très différente du livre de Fénelon. Ainsi, Jean-Michel Moreau, dit Moreau le Jeune (1741-1814), participa à la réalisation des gravures de l'édition de 1790 chez Didot le Jeune<sup>304</sup>. Non seulement ce vignettiste avait travaillé sur le chantier de l'Encyclopédie mais il était aussi un lecteur des Lumières, notamment de Jean-Jacques Rousseau. Au moment où il lui était confié l'exécution de certaines gravures des *Aventures de Télémaque*, ou très peu de temps après, il devint « l'orateur des idées révolutionnaires de l'art dans les turbulentes séances de l'Académie<sup>305</sup> ».

Les profils de ces artistes étaient donc extrêmement différents, et ils étaient absolument opposés dans leurs idéaux. Cependant, cela n'empêcha ni l'un ni l'autre de représenter le livre de Fénelon. Chacun y trouvait, semble-t-il, un ou plusieurs aspects qui correspondaient à sa propre conscience politique et à ses propres valeurs.

Ce qui était vrai pour Pierre-Adrien Pâris et pour Jean-Michel Moreau l'était aussi pour de nombreux autres Européens. Les lectures du *Télémaque* furent donc très nombreuses, variées et parfois antagonistes et cette

302 - Anna Szyrwińska, « Polish Translations of Fénelon's *The Adventures of Telemachus* in the 18th and early-19th Century », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, pp. 263-279.

303 - Alain Gruber, *L'Œuvre de Pierre-Adrien Pâris à la cour de France*, Paris, F. de Nobele, 1974.

304 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Didot Jeune, 1790.

305 - Edmond Goncourt, Jules Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, t. II, Paris, E. Dentu, 1875, p. 84.

adaptation du texte à des contextes et des pensées politiques si divers explique en grande partie son succès européen. Chacun semble avoir trouvé dans cette œuvre ce qu'il voulait y lire.

Sándor Eckhardt n'avait donc pas tort lorsqu'il écrivait en 1926 que *Les Aventures de Télémaque* était « un pot-pourri dont on tirait ce qu'on voulait, les Jésuites des principes pieux, les réformistes des pensées révolutionnaires<sup>306</sup> » et ce constat, qu'il faisait pour la France et la Hongrie, peut s'étendre à toute l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle et de la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, et même très certainement du XIX<sup>e</sup> siècle dans son intégralité.

### [C.3] Les nombreux visages de Télémaque

*Les Aventures de Télémaque* frappent par leur capacité d'adaptation. Or celle-ci n'est pas seulement caractérisée par les nombreuses interprétations qui en furent faites, elle transparait également dans la durée exceptionnelle qui fut celle du succès européen de l'œuvre. Mais, naturellement, entre 1700 et 1808, son iconographie changea considérablement. Elle s'inscrit dans des contextes esthétiques très différents et prit ainsi des significations artistiques variées, obéissant à des codes et des théorisations qui connurent d'immenses mutations tout au long de la période que nous étudions.

Le *Télémaque* relevait de la mode, dans la mesure où son expansion en Europe s'explique par un engouement et qu'il bénéficia d'un agrément social (il était bien vu de l'avoir lu, de posséder ses représentations, etc.), cependant, il ne constitua pas lui-même une mode, puisque la pérennité de cet engouement l'opposait au caractère instable de la mode, « qui change selon les temps, & les lieux<sup>307</sup> ». Cette iconographie fut en fait capable de s'adapter à de nombreuses modes qui parcourent l'Europe entre 1700 et 1808. C'est ce qui explique que les œuvres de notre corpus répondent à des codes artistiques si différents, s'attachant plutôt à la représentation de l'agréable par une touche plaisante pour les premières d'entre elles (fig. 1, 2 et 3) puis reprenant davantage l'esthétique classique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 104 et 81).

Ces adaptations des images au goût du public n'étaient pas simplement le symptôme de la longue ferveur que connut le livre de Fénelon. Elles permirent au texte de s'actualiser, de répondre aux nouvelles attentes

306 - S. Eckhardt, *op. cit.* note 270, p. 6.

307 - A. Furetière, *op. cit.* note 205, 1690, t. II, p. 645.

qui naquirent tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et de continuer à plaire, même après une longue existence. Ainsi, lorsqu'une autre suite de gravures était publiée et diffusée, elle « relançait l'attrait du public<sup>308</sup> », et les très nombreuses éditions participèrent à la création d'une actualité constante autour de cet ouvrage.

Cette durabilité accompagnait en fait un processus de « classicisation » des *Aventures de Télémaque* au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Au terme de ce processus, le livre était entièrement considéré comme un « classique », d'abord parce que son auteur était admis dans la catégorie des écrivains de première classe, c'est-à-dire ceux qui comptaient parmi les meilleurs et les plus importants dans les considérations du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi parce qu'entrant dans les programmes scolaires, il était enseigné dans les classes<sup>309</sup>. En acquérant ce statut, le livre se débarrassa de tout soupçon de frivolité qui accompagnait sa désignation comme « roman », ce qui permit à son iconographie de pénétrer plus facilement les Académies européennes, en particulier en Espagne<sup>310</sup>.

C'est aussi ce qui explique l'accélération des occurrences de cette iconographie, et surtout dans les beaux-arts, tout au long du siècle<sup>311</sup>. En effet, plus le temps passait, plus l'ancienneté de l'œuvre venait légitimer l'admiration qu'on lui portait. Ainsi *Les Aventures de Télémaque* dépassaient-elles les interprétations politiques qui pouvaient être faites de l'œuvre et se détachaient-elles de leur contexte de parution, où les répercussions des avis de Fénelon sur la vie publique avaient été très importantes : cela assura leur succès sur une durée encore plus longue<sup>312</sup> et sans doute aussi auprès d'un public plus large.

En tant que classique, le livre se rapprochait encore des épopées antiques qui avaient été ses modèles, du moins en partie. L'Antiquité qui offrait un cadre au récit de Fénelon n'était en conséquence pas appréhendée de la même façon à tous les moments de l'histoire de l'œuvre.

Cette Antiquité dans les *Aventures de Télémaque* était d'ailleurs bien particulière et ne consistait en aucun cas en une recreation historique des temps passés : il s'agissait bien d'une « Antiquité moderne<sup>313</sup> », au sens où elle était appréhendée avec la liberté d'un auteur moderne.

308 - J. Le Brun, art. cité note 9, p. 141.

309 - J. Shin, « La construction d'un "Racine classique" au dix-huitième siècle », N. Cronk et A. Viala (dir.), *op. cit.* note 109, p. 5.

310 - Voir Deuxième partie, [C.2], p. 157.

311 - Voir Annexe 6, p. 361.

312 - J. Le Brun, art. cité note 56, p. 14.

313 - *Ibid.*, p. 10.

Alain Lanavère distingue dans le livre « deux antiquités<sup>314</sup> » : l'une, païenne, correspond au temps dans lequel est inscrit le livre et qui est le même que celui des épopées homériques et virgiliennes ; l'autre, christianisée, coïncide avec la vision d'un ecclésiastique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le rapport à l'antique était donc une chose complexe chez Fénelon et ne doit pas se résumer à la simple création d'un cadre pour l'histoire. Or ce rapport fut compris et adapté différemment dans les œuvres de notre corpus. Les premières d'entre elles semblent insister sur le caractère moderne de l'œuvre et ne s'attachaient pas à restituer fidèlement l'époque dans laquelle l'archevêque de Cambrai avait placé son action. Ainsi, dans les tableaux de Jean Raoux (fig. 1), de Nicolas Vleughels (fig. 2 et 3) et de Pierre-Jacques Cazes (fig. 96) tout comme dans les cartons de Michel-Ange Houasse (fig. 42 et 43), Calypso et ses nymphes sont vêtues non pas totalement selon la mode de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais dans des habits qui se réfèrent davantage à cette époque qu'à celle des auteurs grecs ou romains. Il est vrai qu'une allure quelque peu négligée, en particulier dans la peinture de Nicolas Vleughels représentant Télémaque à l'intérieur de la grotte de Calypso (fig. 3), témoigne effectivement d'un décalage par rapport à la réalité contemporaine et permet de placer l'œuvre dans une époque mythique.

Les figures féminines de ces œuvres ne sont donc pas antiques, leurs vêtements les relient davantage à l'époque moderne. En revanche, les personnages masculins, Télémaque et Mentor, portent systématiquement des tuniques et des manteaux qui rappellent bien plus les habits grecs ou romains. Il y a donc deux temps dans ces représentations, qui sont cependant bien différents des « deux antiquités » qui marquaient le livre de Fénelon. Télémaque et Mentor appartiennent au temps des héros, ils sont bien les contemporains d'Ulysse et évoluent dans son antiquité. Les personnages féminins sont en revanche des figures séductrices, contemporaines des artistes, leurs corps sont redessinés par des corsets et sont attrayants selon les critères du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce n'est donc en aucun cas une Antiquité modernisée par une christianisation qui est représentée.

Cette dissociation correspondait à la lecture qui était alors faite des *Aventures de Télémaque*, bien plus qu'à la pensée fénelonienne. Cependant, ces œuvres et la représentation de l'Antiquité dont elles témoignent font écho à une tendance plus générale de la figuration d'épisodes antiques ou mytho-

314 - A. Lanavère, art. cité note 99.



logiques. Il ne s'agissait donc pas d'une adaptation volontaire à ce livre en particulier mais d'une façon de l'appréhender selon des codes qui étaient ceux de cette première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La gravure également rendit compte de ces deux temps qui caractérisent les représentations du *Télémaque*. La figure du livre II de la suite réalisée pour l'édition de 1715 chez Moetjens (fig. 106) montre bien la confrontation entre l'Antiquité, temps des personnages de Mentor et de Télémaque, en habits de soldats romains, et la Modernité, à laquelle appartient Calypso, vêtue d'une robe que l'on imagine bien plus portée par une femme du XVIII<sup>e</sup> siècle que par une déesse grecque. Or dans cette représentation, il est peu probable que la tenue de Calypso ait été choisie pour mettre son corps en valeur, car son corset ne dévoile ni sa gorge ni ses épaules. Le décalage relève donc d'une actualisation de l'histoire et d'une lecture de l'œuvre comme celle d'un moderne.

La même scène est représentée très différemment dans la suite de Marillier (fig. 107). Tous les personnages appartiennent au même temps, qui se veut entièrement antique. Les femmes sont drapées dans de larges tuniques et manteaux qui n'ont plus rien à voir avec les robes à corset qu'elles portaient dans les premières représentations de cette iconographie. Se retrouvent ici des codes classiques qui correspondent au goût pour l'antique marquant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce fut justement ce goût néoclassique qui permit très certainement aux *Aventures de Télémaque* de connaître un succès renouvelé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les artistes renouèrent avec l'une des intentions qui avaient été celles de Fénelon : éduquer un jeune public à ce qu'était l'Antiquité, comprendre ses mythes et légendes, mais surtout quelques-unes de ses mœurs, certes soigneusement choisies pour qu'elles puissent correspondre à la vision christianisée de l'auteur.

La suite de Marillier semble donc non seulement avoir permis de réactualiser esthétiquement le livre de l'archevêque de Cambrai, mais constituait également un « document quasi historique [qui faisait] imaginer ce qu'étaient l'architecture, le costume, l'art des combats et de la navigation dans l'Antiquité<sup>315</sup> ». Et de fait les personnages de ces gravures évoluent dans un cadre bien différent de celui des premières représentations du *Télémaque*...

Les éditions illustrées portèrent souvent en elles, semble-t-il, la dimension pédagogique de l'œuvre, et s'attachèrent assez rapidement à montrer ce qu'il y avait d'incongru dans les pratiques des temps anciens.

315 - J. Le Brun, art. cité note 9, p. 141.

Aussi la figure qui accompagne le livre IX de l'édition de 1717 chez Florentin Delaulne (fig. 108) marque-t-elle l'esprit par la représentation d'un sacrifice antique. L'architecture évoque la Grèce ancienne, mais elle est avant tout classique. En revanche, la figuration du même épisode dans la suite de Marillier (fig. 109) témoigne d'une approche davantage archéologique du cadre dans lequel sont installés les personnages, caractérisé par des colonnes imposantes.

S'il est vrai que la volonté de montrer, notamment à un public jeune, les décors et coutumes de l'Antiquité motiva très souvent la création de suites pour les éditions illustrées, et ce très tôt dans l'histoire du livre, la précision de ces représentations s'accroît au cours du siècle. Dans l'édition de 1717, Calypso et ses nymphes étaient à peine figurées ; dans d'autres séries, comme celle de 1715 chez Moetjens (fig. 106), elles portaient des costumes modernes. Marillier mit l'accent sur ces figures (fig. 107), pas tant pour montrer la séduction qu'elles exerçaient que pour mettre en avant les costumes dont elles sont vêtues.

Cette volonté de reproduction quasiment archéologique ne concernait pas seulement les vêtements des personnages : la suite de Marillier s'employait à montrer les mœurs et coutumes anciennes, aussi bien pour ce qui est de la musique (fig. 110), de la navigation (fig. 111 et 100), de la religion (fig. 108), de la guerre (fig. 112) que des pratiques funéraires (fig. 113). Derrière ces représentations se sent l'émergence de l'archéologie, discipline qui prit un essor considérable durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier après les fouilles qui eurent lieu en 1748 à Pompéi.

Dans les beaux-arts, la manifestation du goût néoclassique passait également par l'augmentation des représentations d'autres épisodes que celui de Télémaque sur l'île de Calypso. Ainsi, l'histoire de Philoctète était très souvent figurée à partir des années 1780 : en 1784 par Jean-Joseph Taillasson (fig. 12), en 1788 par Jean-Germain Drouais (fig. 13), en 1794-1795 par Jacques Réattu (fig. 17), en 1796 par Pierre-Narcisse Guérin (fig. 16), en 1800 par François-Xavier Fabre (fig. 15) et en 1806 par Grégoire Giraud (fig. 18). À ces représentations s'ajoutent une peinture de Guillaume Guillon Lethière (fig. 14) et un carnet anonyme dont les datations ne sont pas certaines mais qui appartiennent pleinement aux productions de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Or ces œuvres permettaient de montrer le corps, non pas, comme c'était le cas précédemment, par la nudité féminine et attrayante, synonyme de mollesse et de plaisir, mais par la figuration d'un corps viril et guerrier, souffrant mais toujours idéalisé dans sa musculature. De manière plus géné-

rale, les représentations des *Aventures de Télémaque* mettaient de plus en plus en avant la nudité masculine, à l'exemple du tableau de Pierre Edmé Peulier (fig. 105). Certes Calypso et ses nymphes dévoilent pour la plupart leur poitrine, cependant, la sensualité transparait bien plus dans le dessin du corps de Télémaque.

De la même manière, la suite de Marillier s'employa à découvrir non plus les corps féminins, mais davantage les corps masculins (fig. 107). Certaines figures frappent même par leur érotisme. C'est le cas de la gravure accompagnant le livre VI (fig. 114) dans laquelle Télémaque, mais aussi Mentor – ce qui est moins fréquent – sont représentés nus et dans des positions permettant de découvrir cette nudité. Le rapport maître et élève s'éloignait de celui qu'entretenait un précepteur moderne comme Fénelon avec de jeunes aristocrates ou de jeunes princes, et se rattachait bien davantage à la pédagogie antique.

Cet abandon de la représentation de la sensualité féminine au profit de la figuration du corps masculin correspondait à l'émergence du goût nouveau qui vit le jour à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'atelier de David et aux « tendances artistiques d'avant-garde [qui] conféraient aux canons de beauté masculine une primauté presque exclusive<sup>316</sup> ». Dans ces représentations du *Télémaque*, le public, admirateur du peintre du *Serment des Horaces* et de ses suiveurs, « n'attendait pas seulement des artistes qu'ils considèrent le courage militaire et la vertu civique dans une perspective traditionnellement masculine, on prétendait aussi les contraindre à imaginer tout l'éventail des qualités les plus désirables, depuis l'héroïsme sur le champ de bataille jusqu'à une beauté physique chargée d'érotisme, comme essentiellement masculines<sup>317</sup> ».

Cette valorisation d'une beauté virile n'était pas étrangère au texte de Fénelon, où elle était davantage mise en avant que les grâces féminines. Elle pouvait correspondre à deux catégories : « une beauté naturelle<sup>318</sup> », qui tend vers la mollesse (c'est celle de Télémaque lorsqu'il est sur l'île de Calypso, et c'est ainsi qu'il était représenté dans les premières figurations de cette scène) et « une beauté virile<sup>319</sup> », fortifiée par l'exercice, qui correspond assez bien à celle des corps masculins dans les représentations plus tardives.

316 - Thomas Crow, *L'Atelier de David : émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1997 [traduit par Roger Stuveras, *Emulation, making artists for revolutionary France*, Londres, New Haven Yale University Press, 1995], p. 12.

317 - *Ibid.*, pp. 12-13.

318 - A. Blanc, art. cité note 73, p. 398.

319 - *Ibid.*, p. 398.

Ainsi, après avoir pris les traits d'un jeune galant durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Télémaque devenait-il par sa figuration comme nu néoclassique « un être idéal remodelé, plus dieu qu'homme<sup>320</sup> », c'est-à-dire aussi un héros antique loin de la trivialité moderne. Or ces variations autour de la figure du fils d'Ulysse ne sont pas seulement chronologiques. Au sein d'une même suite, comme celle de Charles Monnet, le personnage peut prendre des formes très diverses, et semble même grandir au fil des illustrations. La première figure représente en effet un très jeune adolescent, qui est encore quasiment un enfant (fig. 115). Dans la troisième illustration du livre XXIV (fig. 116), le personnage se retrouve dans une position très proche de celle dans laquelle il était représenté dans la première figure du livre I, mais la comparaison met en lumière son évolution physique : c'est à présent un jeune adulte. Aussi, la fin de l'histoire est bien un retour à une situation antérieure, les changements se sont opérés bien davantage en Télémaque. Le texte précisait d'ailleurs qu'au fil des jours passés à la guerre, le corps du fils d'Ulysse se transformait et se durcissait, acquérant une beauté plus virile<sup>321</sup>.

Certains artistes choisirent donc de se concentrer sur la jeunesse – et parfois l'extrême jeunesse – du fils d'Ulysse, le figurant comme le destinataire d'un enseignement, un enfant qui avait beaucoup à apprendre : c'est de cette façon qu'il apparaît dans le tableau de Louis-François Lagrenée le représentant en compagnie de Termosiris (fig. 46). D'autres, comme Angelica Kauffmann, le montrèrent en jeune homme séduisant (fig. 24 et 25). D'autres encore, comme Cristobal Valero (fig. 117), choisirent de peindre Télémaque en adulte, certes encore jeune, mais vaillant et viril.

Si Télémaque se prête si bien à ces adaptations, c'est que le personnage chez Fénelon est très indéfini, ne serait-ce qu'au niveau de son âge : il est seulement qualifié de « jeune<sup>322</sup> ». Son identité est très peu précisée, souvent il est appelé seulement « fils d'Ulysse », en particulier par Mentor, mais aussi par plusieurs autres personnages qui, comme Calypso, ne le reconnaissent que par sa ressemblance avec son père<sup>323</sup>. S'il acquiert au fil du roman des qualités

320 - Ophélie Ferlier, « L'Idéal classique », cat. d'exp., *Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, musée d'Orsay, 24 septembre 2013-12 janvier 2014, Claude Arnaud, Guy Cogeval, Paris, Flammarion, 2013.

321 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XIII, p. 301.

322 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre VII, p. 153 ; livre I, p. 31.

323 - J. Garapon et I. Trivisani-Moreau, « Qui est Télémaque ? », *op. cit.* note 28, p. 9.

chrétiennes qui lui sont propres, cette indétermination qui entoure son être et qui faisait de lui un champ vierge destiné à recevoir l'enseignement de Mentor face aux péripéties du livre permit aussi aux artistes de le représenter de multiples façons : Télémaque était en réalité la projection que l'on en faisait.

L'iconographie du personnage de Télémaque ainsi que celle du livre dans son intégralité étaient donc extrêmement diverses. Très rapidement, elles dépassèrent les frontières françaises et gagnèrent les pages de nombreuses éditions publiées à l'étranger. À partir des années 1720, elles sortirent des livres et entrèrent dans les intérieurs européens, à la fois par la peinture et par les objets d'art. Elles furent extrêmement prolifiques, attachées à des *media* très divers, et entouraient véritablement la vie quotidienne de certaines personnalités comme Wilhelmine de Bayreuth qui commanda des jardins à l'image de l'île de Calypso.

Cette réception, qui fut celle de toute l'Europe, ne fut pourtant pas égale dans tous les pays. Les contextes politiques, religieux et artistiques de chacun permirent à l'iconographie des *Aventures de Télémaque* de s'implanter plus ou moins bien.



## Deuxième partie : Un obstacle au voyage ? L'originalité espagnole face au *Télémaque*

### [A.] Télémaque a-t-il voyagé au-delà des Pyrénées ?

Lorsqu'il parcourt la mer Méditerranée à la recherche de son père, Télémaque ne voit pas par lui-même les côtes espagnoles, mais il écoute le personnage d'Adoam lui raconter sa propre excursion dans la péninsule Ibérique, dans la Bétique, où les habitants vivent dans une parfaite et utopique simplicité. Or la réalité ressemble beaucoup à une inversion de la fiction : Télémaque arriva jusqu'en Espagne, où l'œuvre de Fénelon était connue et lue ; pourtant, cette terre ne se montra pas très réceptive aux idées qu'elle véhiculait, du moins c'est ce qu'il paraît à première vue

#### [A.1] L'Espagne, exception européenne

Au sein de l'iconographie des *Aventures de Télémaque* en Europe, le cas espagnol fait figure d'exception à plus d'un titre. L'influence française y était en effet particulièrement forte, pourtant, la réception de ce livre semble y avoir été plus timide. Il était incontestablement présent au-delà des Pyrénées, et son iconographie se répandit effectivement dans les arts, cependant, en dehors du cadre de l'Académie, qui constitue une véritable exception, les œuvres qui la représentent étaient, semble-t-il, assez peu nombreuses.

Pourtant, par le lien intime qui unit Fénelon, son œuvre et le roi Philippe V, la péninsule Ibérique se démarque des autres pays européens. En 1700, le duc d'Anjou, deuxième fils du Dauphin et par ce fait petit-fils

de Louis XIV, hérita de la couronne d'Espagne que lui légua son grand-oncle Charles II. Le jeune roi, alors âgé de 17 ans, était encore fortement imprégné de l'éducation qu'il avait reçue de son ancien précepteur, Fénelon. Des trois élèves de l'archevêque de Cambrai, il fut le seul qui, par sa position, fut réellement en mesure d'appliquer ses conseils sur le bon gouvernement, ses deux frères, le duc de Bourgogne et le duc de Berry, étant décédés avant Louis XIV, sans avoir jamais régné. Ainsi, l'œuvre de Fénelon, qui devait apprendre au duc de Bourgogne, fils aîné du Dauphin, son futur métier de roi, fut dans les faits surtout profitable au duc d'Anjou lorsqu'il devint Philippe V d'Espagne.

L'exil de Fénelon à Cambrai n'avait pas suffi à anéantir les liens qui l'unissaient aux trois princes qu'il avait contribué à élever. Il est avéré que même après sa révocation, le duc de Bourgogne et lui entretenirent une correspondance<sup>324</sup> et que ses jeunes élèves gardèrent une réelle affection pour leur ancien précepteur, dont le caractère et les principes d'éducation (notamment le recours à la fable) pouvaient facilement séduire de jeunes esprits. L'impression qu'avait faite Fénelon à celui qui était alors le duc d'Anjou était à la fois très forte et positive et son ancien élève, devenu roi, gardait un bon souvenir de sa formation scolaire<sup>325</sup>. De ce fait, Philippe V avait conservé pour son ancien précepteur une véritable affection – affection qui perdurait lorsqu'il accéda au trône d'Espagne en 1701.

De nombreux auteurs ont, de fait, souligné l'influence de l'éducation donnée par le précepteur sur la politique, notamment artistique, de son ancien élève<sup>326</sup>. Philippe V se souvenait certainement des leçons qu'il avait reçues de son ancien maître, leçons qu'il avait conservées dans ses devoirs scolaires emportés avec lui à Madrid et qui ont depuis intégré la Real Biblioteca. De son côté, loin de se désintéresser du sort de Philippe V, l'archevêque de Cambrai, malgré sa révocation et son exil, communiquait avec la cour d'Espagne et faisait sentir sa présence par ses conseils. Dans une lettre datée du 10 octobre 1701 et adressée à Louville, gentilhomme de la Chambre et chef de la maison française à Madrid, Fénelon écrivit à propos du nouveau roi : « Ce que je crains pour lui, c'est le poison de la flatterie, dont les plus sages rois ne se garantissent presque jamais. Ce piège est à craindre pour les bons

324 - Voir entre autres auteurs B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, p. 64.

325 - *Ibid.*, p. 49.

326 - Voir Deuxième partie, [B.3], p. 144 et B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, et Jorge Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et Sara Munian Ederra, « Prendre modèle sur *Télémaque*: Fenelonian Underpinnings of "Cultural Policy" at the Court of Philip V of Spain », D. Ahn, C. Schmitt-Maaß, S. Stockhorst (dir.), *op. cit.* note 7, pp. 129-146.



cœurs.<sup>327</sup> » Ces mots rappellent ceux que le personnage de Mentor prononce dans les *Aventures de Télémaque*, et notamment lorsqu'il reproche à Idoménée, roi de Salente, son ancien gouvernement :

« Si vous avez été trompé jusqu'ici, c'est que vous avez bien voulu l'être. C'est que vous avez craint des conseillers trop sincères. Avez-vous cherché les gens les plus désintéressés et les plus propres à vous contredire ? Avez-vous pris soin de faire parler les hommes les moins empressés à vous plaire, les plus désintéressés dans leur conduite, les plus capables de condamner vos passions et vos sentiments injustes ? Quand vous avez trouvé des flatteurs, les avez-vous écartés ? Vous en êtes-vous défié<sup>328</sup> ? »

Le personnage d'Idoménée, qui s'est laissé flatter par Timocrate, constituait déjà par son mauvais exemple et son repentir sincère un avertissement qui s'intégrait à la fable ; cet avertissement était renouvelé par Fénelon dans sa lettre. Ce rappel plus tardif d'un ancien conseil nous confirme qu'au moment où Fénelon était chargé de son éducation, ce qui s'adressait au personnage de Télémaque était aussi destiné au jeune duc d'Anjou. Cette précision, qui peut paraître évidente étant donné la dimension pédagogique des *Aventures de Télémaque*, est en fait importante car elle nous indique que Fénelon put adapter le caractère de son personnage et les leçons qu'il reçoit au caractère de ses trois élèves (ou, pour le moins des deux aînés), et non seulement à celui du duc de Bourgogne.

Plusieurs auteurs ont noté le parallèle que l'on pouvait facilement établir entre le couple Mentor et Télémaque d'une part et Fénelon et le duc de Bourgogne d'autre part. François-Xavier Cuche, notamment, formule l'hypothèse que Fénelon ait pu faire en sorte que le caractère de son personnage puisse correspondre à celui du duc de Bourgogne, même si, naturellement, l'identification était loin d'être parfaite, puisqu'il s'agit d'un texte de fiction<sup>329</sup>. Mais il serait sans doute plus juste d'envisager que le pédagogue se soit inspiré de ses trois élèves dans le but de favoriser leur identification à Télémaque, et par là leur apprentissage. D'ailleurs, comme le soulignent Jorge Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et Sara Muniain Ederra, à cause du taux de mortalité, il aurait été

327 - B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, p. 84.

328 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre X, p. 205.

329 - F.-X. Cuche, *op. cit.* note 8, pp. 24-44.

extrêmement imprudent de négliger l'éducation des cadets du Dauphin<sup>330</sup>, qui devaient donc aussi être, au même titre que leur frère aîné, les destinataires de l'œuvre de Fénelon.

Pour ces raisons, on peut supposer que le parallèle entre Philippe V et Télémaque était plutôt admis et qu'après son arrivée en Espagne, le jeune roi comme son entourage se souvenaient de cette possibilité d'identification.

L'auteur du *Télémaque* n'était donc pas totalement absent de la cour d'Espagne, et ce même s'il n'avait plus officiellement la charge de l'éducation du petit-fils de Louis XIV. C'est sans doute grâce à la personnalité du marquis de Louville que l'influence de Fénelon put se faire sentir. Yves Bottineau écrit de lui qu'il était « chargé du rôle de Mentor à la fois par la cour de France et par l'archevêque de Cambrai<sup>331</sup> » et souligne ainsi les liens qui unissaient cet homme comptant parmi les plus influents de la cour d'Espagne et l'ancien précepteur du roi. Toujours selon Yves Bottineau, leurs idéaux politiques étaient proches et le marquis de Louville aurait même pu permettre l'établissement d'un régime proche de ce que décrivait Fénelon dans le *Télémaque*.

Par la présence de cet homme à sa cour ainsi que par l'affection qu'il portait à son ancien précepteur, Philippe V restait en quelque sorte, malgré son âge et son nouveau statut de roi, l'élève de Fénelon. Ce lien était si fort que plusieurs parallèles furent établis entre lui et le personnage de Télémaque. Il semble que les comparaisons explicites entre le petit-fils de Louis XIV et le jeune prince d'Ithaque commencèrent au moment même où le premier reçut la couronne d'Espagne et quitta l'ombre de son frère aîné. Ainsi, dès le voyage en 1701 du duc d'Anjou jusqu'à Madrid, où il devait devenir Philippe V, son aventure avec la fille d'une nourrice fut l'objet d'une chanson qui apparaît dans un recueil compilé par le comte de Maurepas :

« Chanson / Sur le Noël des bourgeois de Chastres / Sur le bruit qui s'étoit répandu que le Roy d'Espagne, pendant son voyage, avoit couché avec la fille de sa nourrice. / Le cadet Télémaque / Devenu grand garçon / A dit on fait l'attaque / D'un fort joli tendron ; / Contre ce fait, mentor, ta bille en vain s'exhale, / En France, en Arragon, dondon, / La Chaise, et Loyola, lala, / Condamne ta morale<sup>332</sup>. »

330 - J. Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et S. Munian Ederria, art. cité note 326, p. 129.

331 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 159.

332 - Comte de Maurepas [Jean-Frédéric Phélypeaux], *Recueil de chansons, vaudevilles, sonnets, épigrammes, épitaphes et autres vers satiriques et historiques, avec des remarques curieuses, années 1700-1706*, s. e. (Manuscrit conservé à la BnF, Français 12625), p. 35.

L'assimilation d'un prince moderne au fils d'Ulysse faisait rire, car, s'agissant d'un personnage public, il était connu que tous ses faits, et particulièrement celui qui était relaté, n'étaient pas dignes des héros d'Homère. Pourtant, ce texte humoristique témoigne bien d'une identification assez habituelle pour être tournée en dérision et traitée avec une légèreté comique.

C'était toujours avec désinvolture que, dans une lettre adressée à la duchesse de Hanovre dès avril 1701, Madame écrivit que « le roi d'Espagne prend, dit-on, Télémaque pour modèle. Il pourra bien, avec le temps, trouver une Minerve qui le gouvernera entièrement<sup>333</sup>. » Cette allusion ainsi que la chanson portant sur le trajet entre la France et l'Espagne nous indiquent que pour la cour de France et les Français de l'entourage de Philippe V, le parallèle entre le nouveau roi et Télémaque semblait évident, et que ce parallèle, qui paraissait naturel par le fait que l'œuvre de Fénelon ait été écrite en partie pour son éducation, était accentué encore par la volonté même de Philippe V, qui s'efforçait de ressembler à Télémaque. Peut-être même que les paroles de Madame trahissent le frémissement d'une moquerie face à une admiration jugée démesurée et, finalement, un peu ridicule.

Il est possible que cette volonté de Philippe V de prendre le personnage de Télémaque pour modèle se soit également reflétée dans l'image de lui qui fut créée par les partisans du nouveau roi Bourbon au moment de la guerre de Succession, pendant les premières années de son règne. Elle transparait dans les documents narratifs et poétiques, ainsi que dans la presse circulant sur le territoire espagnol pendant le conflit et est celle d'un « rey heroico, rompiendo con el estático modelo del monarca mediador entre Dios y los hombres, [ ] la tipología exacerbada del *guapo* y del *valiente*, atractiva por su fuerza atávica<sup>334</sup> » [roi héroïque, rompant avec le modèle statique du roi médiateur entre Dieu et les hommes, la topologie exacerbée du *beau* et du *vaillant*, séduisant par sa force atavique]. *Beau* et *vaillant*, ce modèle de souverain est très proche de celui établi par Fénelon, qui insiste d'abord sur la beauté de son personnage – beauté arrachant aux nymphes de Calypso l'exclamation « Quelle mine ! Quelle beauté<sup>335</sup> ! » – et en fait ensuite un guerrier qui se démarque par son courage et ses qualités de chef militaire pendant la guerre contre les Dauniens. Ainsi, ces qualités louées chez Philippe V au moment de la guerre de Succession le rapprochaient de son modèle, sans qu'il ne soit pour autant cité explicitement, et renforçaient encore le parallèle qui a souvent été établi entre eux.

333 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 160.

334 - B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, p. 68.

335 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, *op. cit.* note 328, p. 121.

Pourtant, cette identification de Philippe V au personnage de Fénelon dont témoignent diverses sources écrites ne se retrouve pas dans les arts. Il nous reste aujourd'hui que peu d'œuvres produites en Espagne entre 1700 et 1808 et qui prennent une scène des *Aventures de Télémaque* pour sujet. Si l'on exclut celles qui furent produites dans le cadre des Académies, véritables oasis pour cette iconographie, elles sont même très rares<sup>336</sup>.

Au-delà de ce nombre restreint d'œuvres, certains points étonnent particulièrement. D'abord la première traduction des *Aventures de Télémaque* surprend par sa date relativement tardive, 1713<sup>337</sup>. C'est en effet bien plus tard que les traductions anglaise<sup>338</sup> et allemande<sup>339</sup> publiées dès 1699 et 1700, seulement quelques mois après la première édition de l'œuvre en français, ou que la première traduction italienne qui date de 1704<sup>340</sup>. Pour un pays qui entretenait des liens artistiques, politiques et même familiaux si étroits avec son voisin, il est assez surprenant de constater ce retard ; et pourtant, l'Espagne est effectivement le dernier pays limitrophe de la France à se doter d'une traduction du texte de Fénelon.

Par ailleurs, si l'idée d'un cycle consacré à l'histoire du *Télémaque* n'était manifestement pas absente de l'esprit de Philippe V, comme en témoigne les deux cartons de tapisserie peints par Michel-Ange Houasse (1680-1730, fig. 42 et 43), il résulta de l'interruption du projet qu'aucun grand ensemble ne fut créé pour Philippe V sur ce sujet.

336 - Notre corpus ne rend pas tout à fait compte de cette exception espagnole, car ayant poussé nos recherches plus loin que pour le reste de l'Europe, nous avons trouvé plus de traces d'œuvres aujourd'hui disparues. Il est logique de supposer qu'une pareille étude sur d'autres pays européens mettrait en lumière l'existence d'œuvres dont nous ignorons le lieu de conservation. Aussi, pour comparer le cas espagnol avec le reste de l'Europe, nous nous appuyons sur le nombre d'œuvres conservées et connues autrement que par des archives.

337 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1713.

338 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *The Adventures of Telemachus the Son of Ulysses*, Londres, Awnsham et John Churchil, 1770 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

339 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Staats-Roman, Welcher Unter der denckwuedigen Lebens- Beschreibung, Telemachi Koenigl. Printzens aus Ithaca, und Sohns des Ulyssis vorstellet, wie die Koenigl. Und Fuerstlichen Printzen vermittelt eines anmuthigen Weges zur Staats-Kunst und Sitten-Lehre anzufuehren durch Franciscum de Salignac De la Mothe-Fenelon, Ertz-Bischoffen zu Cambray. In Frantzoesischer Sprache beschrieben und aus deselben ins Deutsche uebersetzt Durch Talandem*, Breslau, Christian Bauch, 1700 [Talandem, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

340 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Gl' Avvenimenti di Telemaco, figliulo d'Ulisse*, Leyde, F. Haaring, 1704, [traduit par B. Moretti, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

Surprenant encore est le constat qu'*a priori* l'iconographie du *Télémaque* n'était pas liée à la figure du prince des Asturies, comme elle put l'être au Dauphin en France, avec les deux tableaux de Natoire destinés à la décoration des appartements du fils de Louis XV (fig. 10 et 11). Aucune œuvre représentant les *Aventures de Télémaque* ne peut être associée à l'un des trois fils de Philippe V qui devinrent rois, ni à leurs propres enfants et héritiers. De manière générale, il semble que la dimension éducative du livre de Fénelon transparaît moins dans les œuvres espagnoles qu'ailleurs en Europe, ou en tous cas, que le *Télémaque* soit moins lié à l'enfance et à la jeunesse que dans les autres pays.

Là encore, d'autres iconographies lui furent souvent préférées et le prince des Asturies était plus volontiers associé à la figure d'Hercule, comme par exemple dans l'almanach de 1708 qui célèbre la naissance de Don Luis, fils aîné de Philippe V, comme « Le Prince des Asturies, Nouvel Hercule au berceau » (fig. 119), et où le jeune prince est représenté étouffant deux serpents.

Mais, si cet exemple témoigne effectivement d'un recours à l'iconographie d'Hercule pour célébrer la figure royale, c'est sans doute plus la dynastie Bourbon que l'héritier espagnol qui est ainsi célébré. En outre, en 1708 il n'est pas surprenant de ne pas rencontrer encore l'iconographie du *Télémaque*. Pourtant cette représentation du prince des Asturies en Hercule doit se comprendre dans un contexte d'identification forte de la royauté espagnole à ce héros mythologique, identification que l'on retrouvait aussi bien dans la sphère publique, comme avec l'almanach de 1708, que dans un cadre plus privé (notamment sur les voûtes du rez-de-chaussée du palais de La Granja<sup>341</sup>).

Non seulement cette image correspondait au regard que les étrangers portaient (dans le cadre de l'almanach) ou étaient invités à porter sur la dynastie espagnole, mais il s'agissait aussi de la perception que les Espagnols avaient de ce héros mythologique qui, selon eux, entretenait de nombreux liens avec la péninsule Ibérique : il était le fondateur légendaire des villes de Barcelone, Tarragone, Urgell, Llivia<sup>342</sup> et Séville<sup>343</sup>.

S'il revêtait en Espagne une importance particulière, Hercule n'était pas le seul personnage auquel était associée la figure royale. Comme pour son grand-père Louis XIV au début de son règne, un parallèle fut établi entre

341 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 569.

342 - Plutarque cité par B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, p. 69.

343 - Gerónimo Ortíz de Sandoval y Zúñiga, *Fabula heroica: Hercules, fundador de Duilla: celebración festiua, al felicissimo natal del príncipe de las Asturias Luis I*, Séville, s. n., 1707.

Philippe V et Alexandre le Grand, par exemple lors de son entrée à Madrid en tant que roi<sup>344</sup> ou par la commande de huit tableaux retraçant son histoire pour la décoration du palais de La Granja<sup>345</sup>.

Ces deux exemples de personnages auxquels pouvait être associé le souverain ont un point commun : le *Télémaque*. Certes, ce sont des iconographies très habituelles pour célébrer une figure royale ou princière, mais ce sont aussi des thèmes très proches de celui qui nous intéresse. Hercule est présent dans le livre de Fénelon par le récit de Philoctète, il est également un *alter ego* pour le jeune fils d'Ulysse qui, comme lui, se bat contre un lion, et nous avons déjà souligné la proximité qui existait entre Télémaque et Alexandre le Grand dans leurs représentations<sup>346</sup>.

Un constat s'impose donc : le *Télémaque*, en Espagne, ne parvint pas à rivaliser avec les iconographies qui lui faisaient concurrence. Si dans la sphère publique, il est aisé de comprendre pourquoi certaines iconographies, ancrées dans la tradition artistique, lui furent préférées, il est plus surprenant de noter que le passage à un cadre plus privé ne changeait rien à la situation. Ainsi, pour décorer le palais de La Granja, davantage destiné à la tranquillité du couple de souverains Philippe V et Élisabeth Farnèse qu'au faste curial, les grandes commandes de peintures excluent le *Télémaque*<sup>347</sup>.

Aussi, à première vue, la situation concernant l'iconographie des *Aventures de Télémaque* en Espagne semble très paradoxale : l'œuvre était à la fois extrêmement présente dans les esprits et les discours, elle était aussi fortement associée à la figure royale d'origine française et à la personnalité de Philippe V en particulier ; et pourtant, visuellement, ce ne fut pas dans la péninsule hispanique qu'elle trouva son plus haut degré d'apparition. La relation particulière et personnelle que le livre entretenait avec ce pays ne trouva *a priori* pas d'expression inédite dans les arts. Loin d'égaliser la France, l'Espagne ne peut pas non plus concurrencer d'autres zones géographiques, comme le Royaume-Uni, particulièrement prolifique en peinture, ou encore le Saint-Empire.

344 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 201.

345 - *Ibid.*, p. 513.

346 - Voir Première partie, [A.3], p. 38.

347 - Qui n'est pourtant pas tout à fait absent, voir Deuxième partie, [B.], p. 127.

### [A.2] Explications politiques, économiques et religieuses : Fénelon, Philippe V et le contexte espagnol au XVIII<sup>e</sup> siècle

Il apparaît donc, après une première étude rapide, que l'Espagne constitue une exception européenne. Pour tenter d'expliquer cette apparente rareté, il faut se référer au contexte artistique, économique, politique et religieux de l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Une explication possible serait d'analyser la rareté de l'iconographie du *Télémaque* à la lumière des différentes influences qui nourrissent l'art espagnol au XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, par la nationalité de son auteur et par la langue dans laquelle elle fut écrite, l'œuvre restait attachée à la France, malgré la critique qu'elle fait de l'absolutisme, qui constituait en Europe le modèle français par excellence de monarchie. Or si l'Espagne pendant la guerre de Succession fut « non pas hostile à l'influence de notre pays, mais ignorante de celle-ci<sup>348</sup> », c'est surtout dans la période qui eut lieu juste après la signature du traité d'Utrecht que la diffusion de l'art du pays d'origine de Philippe V fut la plus grande. On peut noter comme marqueur important l'arrivée en 1715 de Michel-Ange Houasse à Madrid, qui fut l'un des premiers artistes français envoyés dans cette capitale à la demande du roi d'Espagne.

Mais Philippe V avait épousé l'Italienne Élisabeth Farnèse en 1714, et petit à petit les Italiens s'imposèrent à la cour, ce qui correspond à une autre tendance, cohabitant d'abord avec celle inspirée de l'art français. C'est « l'équilibre des influences<sup>349</sup> », de 1714 à 1734, puis vint une période marquée par « les progrès de l'art italien<sup>350</sup> » de 1734 à la mort de Philippe V en 1746. Cela pourrait amener à penser qu'au moment où l'iconographie du *Télémaque* commença à se développer en Europe, l'influence française, à laquelle l'œuvre était associée, était moins forte en Espagne. L'italianisme resta triomphant à la cour pendant le règne de Ferdinand VI et davantage encore pendant celui de Charles III, qui avait passé sa jeunesse à Naples. Avec Charles IV, de nouveaux concurrents de l'influence française apparurent : les artistes espagnols eux-mêmes, qui accédèrent petit à petit à des postes de responsabilité, mettant fin à la prédominance d'artistes étrangers au sommet des institutions chargées de régir la vie artistique du pays<sup>351</sup>.

348 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 282.

349 - *Ibid.*, p. 317.

350 - *Ibid.*, p. 472.

351 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, p. 390.

Cette première explication demeure très insatisfaisante, justement parce que le *Télémaque* avait pris entre temps une dimension européenne et ne dépendait donc plus de la seule influence française. Si l'on ne peut pas nier qu'il demeurerait, par son histoire et son contexte de création, indissociable du modèle français – qu'il s'employait à critiquer –, ce livre ne fut pas en Europe l'apanage du seul art français et fut représenté par des artistes de différentes nationalités, soucieux ou non de se rattacher à un style qui puisse rappeler le pays dont son auteur était originaire. Ainsi, il est vrai que l'influence italienne ne favorisa vraisemblablement pas l'essor de cette iconographie en Espagne, mais il est hâtif d'affirmer qu'elle aurait pu l'empêcher, tant le livre fut chargé d'une dimension européenne au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. En outre, l'iconographie de l'œuvre de Fénelon se développa particulièrement en Europe sur les objets d'art. Ceux-ci, en tant qu'articles de luxe, étaient fournis par la capitale française, et ce tout au long du siècle<sup>352</sup>.

Il faut alors chercher d'autres causes à la faible présence du *Télémaque* en Espagne. Lorsque le premier roi Bourbon arriva à Madrid, le pays connaissait, depuis la fin du siècle précédent, une grave crise économique qui s'accompagnait d'une crise artistique importante.

La crise économique et financière d'abord, impliqua une modération dans les commandes et les dépenses des souverains et de leur entourage français, c'est-à-dire de ceux qui auraient potentiellement pu être les commanditaires d'œuvres portant cette iconographie, issue du même pays. Nous l'avons d'ailleurs souligné, plusieurs personnages importants de la *casa francesa*, dont Louville, connurent personnellement Fénelon. Or dès 1701, ce contexte économique et financier difficile empêcha une imitation de Versailles trop importante et limita les entreprises artistiques d'envergure<sup>353</sup>.

La situation économique mit du temps à se rétablir entièrement, et malgré une évolution progressive, ce ne fut qu'après le premier tiers du siècle que des améliorations significatives permirent une plus grande aisance. Sans doute la nécessité d'économie et de contrôle des dépenses du palais expliquent-elle l'inaboutissement du cycle de tapisseries sur *l'Histoire de Télémaque* que Philippe V commanda à Michel-Ange Houasse en 1727, et dont on connaît seulement deux scènes (fig. 44 et 45), réalisées avant 1730, date de la mort de l'artiste. Certes, il est aussi possible que ce soit le décès du peintre qui mit fin au projet, mais celui-ci ne fut pas confié par la suite à un autre, ce qui constitue une preuve de la décision prise par le roi d'abandonner l'entreprise d'un cycle de tapisseries sur *l'Histoire de Télémaque*.

352 - *Ibid.*, p. 370.

353 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 173.



Par ailleurs, la pénurie d'artistes qui caractérisait la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>354</sup> ralentit également le rythme des commandes et peut contribuer à expliquer pourquoi malgré un goût répandu pour l'œuvre de Fénelon, ni Philippe V ni ses contemporains ne furent en mesure de faire naître cette iconographie en Espagne.

Par le contexte politique et l'indépendance relative de l'Espagne par rapport à la France dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, le règne de Philippe V pourrait paraître le plus propice à l'épanouissement des représentations des *Aventures de Télémaque*, et peut être que les difficultés économiques qui le caractérisèrent étouffèrent effectivement les quelques élans qui allaient en ce sens et dont témoigne le cycle de Michel-Ange Houasse.

Cependant, ni la crise économique et financière ni la pénurie d'artistes n'expliquent à elles seules de manière satisfaisante la rareté des représentations du *Télémaque* au XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, seul le premier tiers du siècle est concerné par les restrictions dues à ces difficultés, et le reste de la période est caractérisé par un retour progressif à une situation plus normale. Par ailleurs, les premières occurrences datables de cette iconographie en Europe furent réalisées dans la décennie 1720, au moment où l'Espagne était en voie de retrouver une situation financière plus confortable, et une étude chronologique nous montre que ce sujet était bien plus présent dans tous les pays d'Europe pendant la seconde partie du siècle, et tardait même à apparaître dans certains pays, si bien qu'au Royaume-Uni, par exemple, ce ne fut qu'à partir du dernier tiers du siècle que semblent s'être véritablement développées les représentations du *Télémaque*, pourtant relativement nombreuses<sup>355</sup>.

De la même manière, la guerre de Succession, qui empêcha dans une certaine mesure l'épanouissement d'une vie artistique prospère et qui exacerba les quelques tensions qu'il pouvait y avoir à l'encontre du modèle français, prit fin en 1714. Elle était donc finie depuis plusieurs années lorsque l'iconographie du *Télémaque* apparut en Europe et ne constitue pas une gêne importante à son développement en Espagne, même si les difficultés économiques qu'elle entraîna s'ajoutèrent à celles que le pays connaissait déjà.

Ainsi, s'il est vrai qu'une conjonction de causes, en particulier économiques et financières, put ralentir la vie artistique du pays, elle ne suffit pas à expliquer pourquoi *Les Aventures de Télémaque* ne furent pas beaucoup représentées en Espagne.

354 - *Ibid.*, pp. 203-215.

355 - Voir Annexes, p. 191.

Il faut donc envisager d'autres raisons au paradoxe que nous avons souligné. Ces raisons pourraient être en partie politiques, car si tout laisse croire que d'un point de vue personnel, Philippe V gardait une réelle affection pour Fénelon, qui la lui rendait, la situation politique internationale et la position critique de l'ancien précepteur envers les choix de Louis XIV rendaient les choses bien plus complexes. Malgré les tentations de changements, ce fut bien finalement une monarchie absolue sur le modèle français qui fut mise en place par Philippe V ; politiquement, le roi d'Espagne semble avoir renoncé à l'idéal fénelonien pour suivre l'exemple de son grand-père<sup>356</sup>. Les critiques que son ancien précepteur avait adressées au roi de France le concernaient donc également.

Louis XIV lui-même gardait rancœur envers Fénelon, déjà tombé en disgrâce depuis la querelle du quiétisme et que la publication des *Aventures de Télémaque* avait achevé de rendre indésirable<sup>357</sup>. Outre les rumeurs qui prétendaient que le livre de Fénelon était un roman à clef, c'est-à-dire qu'il fallait reconnaître sous les traits des personnages des personnalités connues, à commencer par le roi de France lui-même, c'est surtout la critique faite par Fénelon de la politique expansionniste de Louis XIV qui lui valut les foudres du souverain.

Cette attitude hostile de l'archevêque envers les décisions de Louis XIV se manifestait aussi dans sa position vis-à-vis de la succession espagnole. Beauvilliers, ami de Fénelon et gouverneur des princes, s'était déclaré contre l'acceptation du testament de Charles II par lequel le duc d'Anjou devait devenir roi d'Espagne et Fénelon semble avoir été de son avis<sup>358</sup>. De plus, l'archevêque de Cambrai se montra explicitement critique face à l'attitude de Louis XIV qui intervenait souvent dans les affaires des Espagnols, ce qui, selon Fénelon, consistait en une prise de pouvoir de la France sur l'Espagne. Ainsi, il écrit le 28 août 1701 que : « La France ne peut point traiter toute la nation espagnole comme le Roi traite le roi d'Espagne, son petit-fils. Les Espagnols n'ont pas tous de concert compté de se mettre en tutèle [ ]. L'autorité absolue sur les Espagnols est insoutenable à la longue<sup>359</sup>. »

356 - Voir Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 33. Cependant, l'auteur écrit : « Fénelon, hostile au gouvernement de Louis XIV, a vraisemblablement concentré ses leçons politiques sur le duc de Bourgogne, le prochain roi ; il ne semble pas, dans ce domaine, avoir exercé d'influence particulière sur le futur roi d'Espagne. » Cette observation est à nuancer, d'abord parce que, comme nous l'avons rappelé en II. [A.1], il y aurait eu de l'imprudance à n'éduquer politiquement qu'un aîné, et car Philippe V, par certaines de ses préoccupations, semble s'être souvenu de l'enseignement qu'il avait reçu de Fénelon. Voir II, [A.3], p. 120.

357 - F.-X. Cuhe, *op. cit.* note 8, p. 21.

358 - J. Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et S. Munian Ederra, art. cité note 326, et Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 160.

359 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 160.

De cette critique formulée par Fénelon résultait effectivement un inconfort pour le roi de France et son entourage. Le manque de légitimité du duc d'Anjou à prétendre au trône espagnol, son jeune âge et son caractère influençable rendaient aisée l'association entre son accession au pouvoir et la volonté expansionniste de son grand-père, et ce même si l'Espagne et la France demeuraient dans les faits deux royaumes séparés.

Parmi les preuves de cette gêne vis-à-vis des accusations dont Fénelon se fait l'écho, nous pouvons noter la tentative par Louis XIV au début de l'année 1697 d'envoyer un de ses petits-fils à Madrid pour y être élevé selon les coutumes espagnoles<sup>360</sup>, en prévision de la probable succession de Charles II, ainsi que la volonté dont faisait preuve la cour de France de souligner les traits espagnols du caractère du duc d'Anjou. Monsieur écrivit ainsi à son propos : « Ce qui m'en plaît davantage, c'est qu'avec la gravité espagnole il conserve toute la politesse et la douceur française<sup>361</sup>. » Enfin, dernier exemple des tentatives par la cour de France de faire oublier une situation inconfortable pour elle, le futur roi d'Espagne fut représenté par Hyacinthe Rigaud en habits espagnols dans le tableau commandé avant son départ par Louis XIV<sup>362</sup>. Beaucoup d'efforts furent donc fournis pour faire paraître le royaume qu'il allait recevoir comme l'héritage naturel de Philippe V, la terre sur laquelle il était destiné à régner.

Or tous ces efforts pour prévenir les jugements négatifs ne firent pas taire Fénelon, qui ne manqua pas de dénoncer la volonté de Louis XIV d'étendre son influence au-delà des Pyrénées. Même s'il ne se montra pas critique envers Philippe V, Fénelon était très loin d'approuver la situation et le fit savoir.

Certes la mort de l'archevêque de Cambrai, survenue la même année que celle de Louis XIV, en 1715, mit fin à la gêne qu'il put y avoir concernant son hostilité face à une politique dont Philippe V était l'instrument. En outre, les relations entre le roi d'Espagne et son oncle le Régent étaient différentes de celles qu'il entretenait avec son tout-puissant grand-père, et leurs rapports parfois mauvais donnèrent plus d'indépendance à l'Espagne. Par la suite, les autres Bourbons n'étaient plus si liés à la figure de Louis XIV, qu'ils n'avaient pas directement connu, et cette gêne que repré-

360 - Au début de l'année 1697, c'était une question à l'ordre du jour à Versailles. Louis XIV proposa d'envoyer un de ses petit-fils aux Espagnols « pour être élevé à leur manière, et plusieurs autres conditions très avantageuses », voir Marquis de Sourches, *Mémoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, Paris, Hachette, 1882-1893, vol. 5, p. 239, cité par B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, p. 46.

361 - Monsieur cité par Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 93.

362 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 112.

sentait la position politique de Fénelon put se dissiper. Cependant, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'image de l'auteur demeure celle d'un dissident et d'un opposant à la politique de Louis XIV.

Il est donc permis d'imaginer qu'il y aurait pu avoir une certaine gêne de la part de Philippe V et des Français de son entourage qui les empêchait d'avoir trop recours publiquement à l'iconographie du *Télémaque*, un livre qui, de plus, répétait les opinions critiques de Fénelon concernant le modèle français d'absolutisme et les volontés expansionnistes des souverains.

Le rapprochement fait, certes à tort, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle entre l'auteur et les philosophes des Lumières put également contribuer à créer une méfiance autour de ce livre, cette fois-ci pas tant de la part des rois (on le sait, Charles III n'était pas hostile à ce mouvement), mais de celle des milieux conservateurs et religieux. Ceux-ci pouvaient se méfier du « format "encyclopédique"<sup>363</sup> » d'un livre que l'activité intellectuelle et politique en France pouvait rendre suspect.

Il apparaît ainsi que les rois espagnols, à commencer par Philippe V, furent à la fois étroitement associés au *Télémaque* et en même temps gênés par son auteur. Ce paradoxe se retrouve à l'échelle européenne. Certes, l'œuvre de Fénelon était indissociable de la dynastie des Bourbons, comme le montrent les nombreuses dédicaces adressées à l'un de ses membres dans ses différentes éditions<sup>364</sup>. L'un des exemples les plus frappants de cette association est le frontispice de l'édition de 1776 parue à Bruxelles (fig. 120). On y voit le jeune roi Louis XVI à qui la déesse Minerve montre un portrait de son ancêtre Henri IV, premier Bourbon, insistant ainsi sur la continuité dynastique. Cela permettait sans doute de souligner que ce qui avait été écrit pour l'éducation du duc de Bourgogne pouvait aussi convenir à son jeune arrière-petit-fils, nouvellement roi. Mais par la légende qui l'accompagne, ce frontispice modifie volontairement le sens de la leçon de Fénelon : il est inscrit sous l'image : « Allez, vous êtes maintenant / Digne de marcher sur ses pas », ce qui pourrait être une référence aux dernières paroles que Minerve adresse à Télémaque : « Il est temps que vous appreniez à marcher tout seul<sup>365</sup>. » Or si la déesse de la Sagesse soulignait ainsi l'aptitude de son élève à prendre des décisions par lui-même, l'édition de 1776 insistait sur la capacité du jeune

363 - J. F. Garcia Bascuñana, art. cité note 34, v. 2, p. 93.

364 - Voir par exemple la dédicace à Louis XV dans François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.

365 - François de Salignac de la Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XVIII, p. 411.

souverain à imiter le modèle de ses ancêtres et à se laisser guider par eux. Là où Fénelon présentait un prince surpassant ses ancêtres par l'enseignement qu'il avait reçu, le frontispice célébrait avant tout une dynastie.

Il est intéressant de noter que ce n'est pas en France que l'édition où se trouve ce frontispice parut, mais en Flandres. Certes le fait qu'elle fut publiée en français nous indique qu'elle était en partie destinée à un lectorat français, mais cette langue étant parlée dans de nombreuses cours, il est logique de penser qu'elle visait aussi un public international et associait donc aux yeux de l'Europe le *Télémaque* à la dynastie Bourbon. Or, malgré ce constat, l'iconographie de ce livre ne fut pas plébiscitée par cette dynastie dans les œuvres d'art qu'elle commanda.

Ce n'est d'ailleurs pas en France non plus que le *Télémaque* fut le plus associé aux souverains. Il est vrai que le tableau de Raoux (fig. 1) fut la propriété du Régent, mais celui-ci était peu soucieux d'établir une continuité avec la politique de Louis XIV ; mis à part cette œuvre, seuls deux tableaux au XVIII<sup>e</sup> siècle furent commandés pour un membre de la famille royale : les deux peintures de Natoire qui décoraient à partir de 1745 les appartements du Dauphin, fils de Louis XV (fig. 10 et 11). C'est finalement assez peu, compte tenu de la très grande popularité de cette iconographie en France. Malgré le goût personnel des souverains pour *Les Aventures de Télémaque*, il semble que les opinions critiques de Fénelon vis-à-vis des décisions de Louis XIV et du modèle de royauté qu'il avait mis en place – et dont la France et l'Espagne étaient héritières – aient constitué un frein au développement de l'iconographie de son œuvre dans les collections royales.

Comme nous l'avons souligné dans notre première partie, l'iconographie du *Télémaque* se développa par ailleurs très fortement et très rapidement dans un pays parmi les plus critiques envers la politique de Louis XIV : le Royaume-Uni, adversaire politique et militaire. C'est aussi dans les États germaniques qu'on trouve un exemple de réception très favorable et enthousiaste au *Télémaque*, réception qui témoigne d'une opposition dans les modèles de gouvernement mais aussi dans la religion prédominante<sup>366</sup>.

Cette réception favorable en Allemagne peut donc s'expliquer par le fait que l'image qu'avait Fénelon était aussi celle d'un dissident religieux. Si sa position politique put gêner l'essor de l'iconographie du *Télémaque* au sein de la communauté française établie en Espagne, qui était issue de la cour de Louis XIV, la condamnation par le pape de l'*Explication des maximes des saints sur la vie intérieure* n'était pas pour séduire les Espagnols.

366 - Voir Première partie, [C.2], p. 85.

Juan Francisco García Bascuñana se pose également la question d'une éventuelle exception espagnole à la réception européenne du *Télémaque* et de ses causes. Il émet l'hypothèse que cette œuvre « ait pu être suspecte dans cette Espagne encore surveillée de près par l'Inquisition<sup>367</sup> ». Il souligne ainsi d'éventuelles raisons religieuses et sociales à la timidité de la réception en Espagne, et donc à celle de l'essor de son iconographie, et dont la manifestation la plus évidente est l'apparition de cette œuvre sur la liste des livres expurgés ou interdits par l'Inquisition en 1771. Selon lui, la querelle du quiétisme put réveiller dans la péninsule Ibérique le souvenir d'un autre livre condamné par l'Église en 1687 : le *Guide spirituel* de Miguel de Molinos, paru en 1675. L'auteur, considéré comme l'un des principaux inspireurs du quiétisme, était décédé en 1696 et restait très présent dans la mémoire des Espagnols du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La condamnation d'un livre de Fénelon par l'Église en 1699 pouvait faire écho à cet autre procès à l'issue duquel le *Guide spirituel* fut également réprouvé. Le quiétisme que défendait l'archevêque de Cambrai était associé à ce souvenir déplaisant qui impliquait l'action de l'Inquisition, encore très présente en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette doctrine n'était pas non plus sans rappeler le mysticisme et l'illumination qui avaient marqué l'histoire de l'Espagne et qui avaient aussi fait intervenir l'Inquisition espagnole.

Si le *Télémaque* ne répétait pas de façon explicite les idées religieuses de Fénelon, le livre est tout de même profondément affilié à son auteur, lui-même associé au quiétisme et à la doctrine du pur amour. Par ailleurs, même si le *Télémaque* n'était pas destiné à exposer la doctrine religieuse de son auteur, et si à première vue le quiétisme et le pur amour n'étaient pas des thèmes qui y sont développés, ils transparaissent tout de même dans l'idée du souverain idéal qui y est exposée : le critère établi par Fénelon pour juger de la valeur d'un roi était le pur amour qu'il porte à ses sujets et le parfait désintéressement qu'il doit avoir acquis au terme d'un chemin spirituel long et douloureux<sup>368</sup>.

*Les Aventures de Télémaque* pouvaient donc rappeler aux Espagnols une doctrine impopulaire et incompatible avec la forte présence de l'Inquisition dans ce pays. Mais celle-ci put également s'opposer à un autre aspect du livre de Fénelon qui fut aussi très critiqué par les compatriotes de l'archevêque de Cambrai, et ce dès la première publication du livre : en plus de cette tendance au mysticisme, « une certaine atmosphère d'invitation au plaisir et de mollesse tentatrice » avait fortement déplu aux plus conservateurs (d'autant plus que, comme s'en indignait Bossuet, l'auteur était un homme d'Église).

367 - J. F. Garcia Bascuñana, art. cité note 34, v. 2, p. 90.

368 - J. Le Brun, art. cité note 9.

Juan Francisco García Bascuñana se demande même si le fait que la première traduction, qui date de 1713, ait été publiée à La Haye, chez Adrien Moetjens n'est pas un signe de la difficulté qu'elle aurait eu à s'implanter dans un pays où elle ne bénéficiait pas d'un terrain favorable.

Cependant, l'auteur rappelle également à raison qu'il pourrait y avoir d'autres explications, sans doute plus probables, à cette publication à l'étranger : l'Espagne était, jusqu'à la signature du traité d'Utrecht en 1714, occupée par la guerre de Succession et l'autorité de son roi n'était pas encore pleinement reconnue. En outre, les liens traditionnels qui l'unissaient avec les Pays-Bas purent favoriser cette traduction, d'autant plus qu'une communauté espagnole s'y était établie. Et enfin, si l'on comprend cette publication dans un contexte européen, il faut rappeler que ce livre connut un immense succès qui poussa les éditeurs à vouloir le faire traduire dans un maximum de langues (le titre de l'édition en latin de 1744 de Gregorius Trautwein précise que l'œuvre fut traduite « in Omnes Fere Europæ Linguas<sup>369</sup> » [dans presque toutes les langues européennes]). Or les Pays-Bas étaient caractérisés par une longue tradition éditoriale qui peut donc également expliquer pourquoi cette entreprise de traduire *Les Aventures de Télémaque* dans une langue parmi les plus parlées d'Europe fut concrétisée à La Haye.

Ce constat fait par Juan Francisco García Bascuñana concerne certes la réception en général du *Télémaque* en Espagne. Cependant, peut-être est-il plus juste de préciser son observation, car, lui-même le reconnaît, le livre était bel et bien présent dans les bibliothèques espagnoles. Cette gêne qu'aurait suscitée la position de Fénelon en termes de religion n'engendra donc pas un rejet catégorique du livre, qui était apprécié par les Espagnols comme ailleurs en Europe. Cependant, peut-être est-il vrai que cela eut une influence sur son iconographie, car commander une œuvre qui la représentait serait revenu à afficher chez soi la fable qui servait à illustrer les idées d'un auteur controversé.

Ainsi, dissident politique, l'archevêque de Cambrai gêna-t-il peut-être la communauté française qui avait suivi Philippe V à Madrid ; dissident religieux, il fut certainement indésirable pour les Espagnols, à qui il rappelait

369 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Reverendissimi, ac illustrissimi Domini Domini Francisci Fenelonii Archi-Episcopi Cameracensis, et quondam ab humanioribus litteris serenissimi Ducis Burgundici Telemachus gallice con scriptus. Ob amoenissimum tum tradendae tum addiscendae christianae politicae methodum in omnes fere Europae linguas transfusus, nunc nitidior latinatè donatus a R. D. P. Gregorio Trautwein Can. reg. Ad Exemptas Insulas Wengenses Collegii S. Arch-Angeli Michaelis, Ulm, Cassociae. Typis Acad. Soc. Jesu., 1750* [traduit par Gregorio Trautwein, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].

un autre auteur controversé, Miguel de Molinos, mort seulement trois ans avant la première parution des *Aventures de Télémaque*. Peut-être faut-il alors chercher l'influence de l'œuvre de Fénelon dans les arts sous d'autres formes que celle d'une représentation fidèle de l'histoire.

### [A.3] Les leçons de Fénelon : formation du goût et collectionnisme

Si la monarchie mise en place par Philippe V en Espagne pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et reprise par la suite par ses successeurs rappelle indéniablement le modèle de l'absolutisme français, plusieurs indices laissent entrevoir combien la figure du roi d'Espagne fut éloignée de celle de Louis XIV. Ce sont dans ces points de divergence qu'apparaissent les traces de l'enseignement de Fénelon.

Tout d'abord, la très grande dévotion dont fit preuve Philippe V tout au long de son règne et les principes moraux qui guidaient sans cesse ses décisions, et qui furent même chez lui une obsession handicapante<sup>370</sup>, rappellent la propre dévotion de Fénelon. Cependant, cette tendance pieuse poussa Philippe V à abdiquer au profit de son fils Louis I<sup>er</sup>, car le roi préférait à la vie de dirigeant politique la tranquillité d'une retraite à La Granja, où il était plus libre de se concentrer sur le salut de son âme. Ce choix était à l'opposé de ce que prônait Fénelon dans le *Télémaque*, où le jeune héros était plusieurs fois tenté par le renoncement, mais où il apprenait qu'un roi devait avoir le courage de sa fonction, même si sa situation était fort peu enviable.

Dans le domaine artistique, qui nous intéresse plus spécifiquement, l'héritage de l'archevêque de Cambrai chez son ancien élève semble avoir été plus fort encore que sur le plan religieux.

Les choix que Philippe V fit pour la construction et la décoration de La Granja se distinguaient nettement de ceux que le Roi-Soleil avait faits pour celles de Versailles. Jorge Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et Sara Muniain Ederra s'intéressent aux jardins des deux palais et ne manquent pas de souligner combien, malgré la source d'inspiration que représenta l'un pour l'autre, ils étaient différents dans leur essence et dans l'atmosphère qu'ils dégagaient :

370 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 361 ; B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31 et J. Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et S. Muniain Ederra, art. cité note 326.



« In sharp contrast to Louis XIV's unabashed self-celebration, the Apollonian accents at La Granja were pastoral, bucolic and ultimately subordinated to an allegory of unconquerable virtue [...] bestowed with the attributes of the goddess Minerva, divine protectress of the arts and sciences<sup>371</sup>. [Contrastant nettement avec l'autocélébration assumée de Louis XIV, les accents apollo-niens à La Granja étaient pastoraux, bucoliques et en fin de compte subordonnés à une allégorie de la vertu invincible [...] dotée des attributs de la déesse Minerve, protectrice divine des arts et des sciences]. »

« Pastoraux », « bucoliques », « vertu invincible » : ces termes rappellent effectivement l'esthétique littéraire et la morale du *Télémaque*, qui « accorde une valeur suprême à la simplicité et à la naïveté, symbole d'un âge d'or de l'humanité<sup>372</sup> ». Philippe V aurait ici manifesté son accord avec les idéaux de son ancien précepteur qui, dans le livre écrit pour l'éducation de ses élèves, s'était employé à montrer combien était parfaite et pure la vie des habitants de la Bétique, quoiqu'elle ne puisse plus représenter un modèle pour l'homme civilisé, et avait agrémenté son texte de passages bucoliques, comme celui où le jeune héros, esclave dans les déserts d'Égypte, imitait Apollon en profitant des plaisirs champêtres et en apprenant aux bergers à jouer de la flûte<sup>373</sup>.

Mais les jardins du palais de La Granja rappelaient surtout l'île de Calypso avec ses statues de nymphes chasseresses de Diane très semblables aux compagnes de la déesse dans le *Télémaque* qui s'adonnent à la même activité. Certes, il s'agissait d'une configuration très différente de celle des jardins de Sanspareil (fig. 28, 29 et 30), qui visaient à la récréation plutôt fidèle de l'île de Calypso, et le programme iconographique des jardins de La Granja n'était dans les faits pas le même ; cependant, il est très raisonnable de supposer que dans l'esprit de Philippe V, ces deux iconographies aient été poreuses et que Diane et ses nymphes chasseresses lui rappelaient, entre autres références, ce livre qui lui était si familier.

Transparaît donc dans les jardins de La Granja la manifestation de l'éducation reçue par le roi d'Espagne. C'est le *Télémaque* qui permet à son goût de se former, c'est par ce livre qu'il apprit ce qui devait lui plaire et ce qui devait lui déplaire, et il ne semblait certes pas avoir oublié ces leçons.

371 - J. Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et S. Munian Ederria, art. cité note 326, p. 142.

372 - P. Touboul, *op. cit.* note 143, p. 10.

373 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre II, pp. 51-58.

Il est une autre leçon de Fénelon que Philippe V ne paraissait pas avoir oubliée : celle de l'Académie des Arts. À Salente, Mentor trouvait nécessaire d'établir une école où les meilleurs maîtres devaient enseigner aux meilleurs élèves<sup>374</sup>, dans le but de retrouver la dimension morale de l'art, acceptable seulement parce qu'il est utile<sup>375</sup>. Or c'était aussi réglementer et donner de la dignité aux arts que de créer une Académie, qui servait également, comme le veut Mentor à Salente, à souligner l'éclat de la figure royale. La fondation en 1744 de l'Académie de San Fernando peut justement être interprétée comme « le dernier des grands actes accomplis par Philippe V pour constituer dans ses États un art monarchique sur le modèle de celui de Louis XIV<sup>376</sup> », c'est-à-dire un modèle où par le patronage royal, le souverain contrôlait les arts. Si Fénelon appelait à une surveillance avant tout morale et que Louis XIV, lui, exerçait un contrôle politique, l'existence d'une telle institution leur paraissait à tous deux absolument nécessaire. Ainsi, en fondant l'Académie de San Fernando, Philippe V non seulement reprit l'exemple de son grand-père mais appliqua également la leçon de son ancien précepteur.

Par ailleurs, les Bourbons d'Espagne se firent très volontiers représenter en chasseurs<sup>377</sup>. Certes, cela les rapprochait assez heureusement de la dynastie précédente, celle des Habsbourg, portraiturée de la même manière par Velasquez<sup>378</sup> (la chasse était une activité typique de la monarchie espagnole), mais cela correspondait également à un goût personnel des souverains qui se manifestait déjà chez Philippe V<sup>379</sup>, transmis par la suite sur plusieurs générations. Or Télémaque était également un prince chasseur, activité qui, dans l'œuvre de Fénelon, était tout à fait digne de la monarchie. Une anecdote rapproche encore le roi d'Espagne et le prince d'Ithaque dans leur activité commune : en septembre 1721, le duc d'Arci avait sauvé la vie de Philippe V en le protégeant d'un sanglier, animal que combattit aussi Télémaque pour délivrer Antiope dans le livre XVII<sup>380</sup>.

374 - *Ibid.*, livre X, pp. 19-21.

375 - P. Touboul, art. cité note 28, p. 30.

376 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 599.

377 - Francisco de Goya Y Luciente (1746-1828), *Charles III en tenue de chasseur*, vers 1786, huile sur toile, 207 × 126 cm, Madrid, musée national du Prado et Francisco de Goya Y Luciente, *Charles VI en tenue de chasseur*, 1799, huile sur toile, 210 × 130 cm, Madrid, Palacio Real.

378 - Notamment Diego Rodríguez de Silva Y Velazquez (1599-1660), *Philippe IV en chasseur*, 1632-1634, huile sur toile, 189 × 124 cm, Madrid, musée national du Prado.

379 - B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31.

380 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XVII, pp. 383-384.

Et ce goût pour la chasse, qu'avait encouragé Fénelon, transparait assez largement dans les arts, d'une manière plus vaste que dans les seuls portraits des souverains en chasseurs. Nous avons déjà mentionné le triomphe de la figure de Diane chasserresse dans les jardins de La Granja. Philippe V acquit par ailleurs deux statues de sangliers romains en marbre datant du V<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. (et certainement modifiées au XVII<sup>e</sup> siècle).

En outre, l'iconographie de l'histoire de Méléagre et du sanglier de Calydon, inspiration du passage de la chasse avec Antiope du livre XVII, était très présente dans les collections royales. À l'Alcazar était conservé un bronze italien datant des années 1534-1584, probablement offert à Philippe II et représentant *La Chasse de Méléagre*<sup>381</sup>, qui survécut à l'incendie de 1734 et qui orna par la suite les autres résidences royales. Ce thème se retrouvait également en peinture, notamment dans le tableau de Rubens<sup>382</sup> lui aussi sauvé de l'incendie de l'Alcazar et ensuite exposé au palais du Buen Retiro puis dans le Palacio Real de Madrid. Dernier exemple de la présence importante de cette iconographie : était conservé au palais du Buen Retiro un tableau représentant également *La Chasse de Méléagre* peint par Nicolas Poussin entre 1634 et 1639<sup>383</sup> et qui sans doute plut particulièrement à Philippe V par l'artiste qui l'avait réalisé. Le roi avait d'ailleurs acquit plusieurs peintures de cet artiste par l'achat d'un lot ayant appartenu à Maratta<sup>384</sup>.

Il est indéniable que cette iconographie de la chasse ait été appréciée par les rois d'Espagne en raison de leur goût personnel pour cette activité. Cependant, il est également très tentant de penser à la chasse d'Eucharis et surtout à celle d'Antiope, où Télémaque affrontait un sanglier, à la manière de Méléagre. Sans doute ces raisons à une telle présence de l'iconographie de la chasse – le goût personnel des souverains et le souvenir du Télémaque – étaient-elles étroitement imbriquées : Fénelon put écrire ce passage pour intéresser ses élèves, qui étaient eux-mêmes chasseurs, mais ils étaient également chasseurs parce que Fénelon les y encourageait, en particulier par ce passage du *Télémaque*<sup>385</sup>. Par la suite, cette activité que Philippe V conserva

381 - Giovanni di Benedetto Bandini (1540-1599), *La Chasse de Méléagre*, 1583-1584, bronze doré, 78 × 77 × 45 cm, Madrid, musée national du Prado. Voir Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, p. 227.

382 - Pierre Paul Rubens (1577-1640), *Atalante et Méléagre chassant le sanglier de Calydon*, 1635-1640, huile sur toile, 162 × 264 cm, Madrid, musée national du Prado.

383 - Nicolas Poussin (1594-1665), *La Chasse de Méléagre*, 1634-1639, huile sur toile, 160 × 360 cm, Madrid, musée national du Prado.

384 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, p. 453.

385 - B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, p. 63.

dans ses habitudes tout au long de son règne fut adoptée par ses successeurs. Elle était alors fatalement moins associée dans leur esprit à l'enseignement de l'archevêque de Cambrai ; cependant, Télémaque restait un modèle de prince chasseur qu'ils connaissaient fort bien.

Il faut enfin admettre que deux des œuvres que nous avons citées (le bronze du XVI<sup>e</sup> siècle et le tableau de Rubens) appartenaient déjà aux collections royales avant l'avènement de la dynastie des Bourbons. Aussi ne s'agit-il pas de leurs politiques d'acquisition mais plutôt de l'environnement qui les entourait dans les palais royaux, des tableaux que ces rois et leurs Cours connaissaient et auxquels la connaissance du *Télémaque* put donner une autre strate de référence.

Or ce thème de la chasse, quoique important, n'est qu'un exemple parmi d'autres d'une iconographie associée au *Télémaque* qui pouvait rendre présente l'œuvre à l'esprit des hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle par d'autres biais qu'une représentation fidèle des scènes du livre. Il a déjà été question des « doubles » de Télémaque que sont Hercule et Alexandre le Grand, tous deux présents au palais de La Granja<sup>386</sup>. Le souvenir de la veine plus galante des *Aventures de Télémaque* pouvait aussi être réactivé par les nombreuses iconographies auxquelles elle peut facilement être associée, comme par une *Toilette de Vénus* peinte par l'Albane et dont la présence est attestée dans le Palacio Real de Madrid en 1762<sup>387</sup> ou encore par l'*Histoire de Renauld et Armide* par David Teniers qui était déjà dans les collections royales au XVII<sup>e</sup> siècle et qui se trouve à La Granja en 1746<sup>388</sup>, preuve qu'elle fut appréciée par les souverains.

Il paraît impossible – et inutile – de référencer toutes les œuvres dont l'iconographie se rapprochait de celle du *Télémaque*. Néanmoins, ces quelques exemples mettent en lumière la façon dont le livre de Fénelon pouvait être rappelé à la mémoire de ceux qui fréquentaient les palais d'Espagne, souverains et aristocrates, et dont il contribua peut-être à former le goût, à commencer par celui de son premier destinataire, Philippe V, ce qui lui permit d'avoir une influence sur le collectionnisme royal.

Car, cela a été dit, l'éducation des princes de France passait aussi par un éveil artistique, et Fénelon, avec ses leçons, tenta de leur communiquer son propre goût. Et son goût justement, nous l'avons souligné, penchait

386 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, pp. 569 et 513.

387 - Francesco Albani [L'Albane] (1578-1660), *La Toilette de Vénus*, 1635-1640, huile sur toile, 114 × 171 cm, Madrid, musée national du Prado.

388 - David Tenier (1610-1690), douze toiles de l'*Histoire d'Armide*, 1628-1630, huiles sur toiles, chacune 27 × 39 cm, Madrid, musée national du Prado.

très volontiers vers la peinture de Poussin et transparaissait assez largement dans les *Aventures de Télémaque*. Or, sur ce point non plus, l'enseignement de Fénelon ne semble pas avoir été vain.

D'abord Philippe V acquit de nombreux tableaux autographes de Poussin pour enrichir sa collection. Parmi eux se trouvent des œuvres aussi importantes que *Le Triomphe de David*<sup>389</sup>, *Le Parnasse*<sup>390</sup>, ou encore, dans un style qu'affectionnait particulièrement Fénelon, des paysages avec ruines<sup>391</sup>.

Le souvenir de la leçon artistique dispensée par Fénelon est plus évident encore dans le choix de Michel-Ange Houasse comme *Pintor de Cámara*. Ce peintre, dont le style était inspiré de celui de Nicolas Poussin, était particulièrement apprécié du roi Philippe V. Dans son inventaire à La Granja daté de 1746, le souverain possédait soixante-neuf tableaux de lui, quand la reine n'en possédait qu'un seul<sup>392</sup>. Sa forte présence dans les collections royales correspond donc à un goût personnel de Philippe V. Peut-être une scène comme *L'Offrande à Bacchus*, quoique moralement opposée à la pensée de Fénelon, pouvait-elle rappeler certains passages de son livre, en particulier celui sur l'île de Chypre dont les mœurs choquent tant le jeune héros ? Plus certainement, des paysages comme la *Vue du monastère de l'Escurial*<sup>393</sup> plaisaient par leur proximité avec les paysages de Poussin que Fénelon avait montrés aux jeunes princes et qu'il avait tenté de rendre sous forme de descriptions dans *Les Aventures de Télémaque*<sup>394</sup>.

En outre, le nom de Houasse était loin d'être totalement étranger à l'ancien précepteur. Pierre Force a démontré que la scène représentant l'histoire d'Arachné décrite par Fénelon sur le bouclier de Télémaque était directement inspirée de la peinture de ce sujet faite par René-Antoine Houasse et qui avait été posée au Trianon le 7 mai 1696<sup>395</sup>. Dans son article, l'auteur conclut sa démonstration en soulignant que « Fénelon a choisi le sujet d'un

389 - Voir Deuxième partie, [A.3], p. 120. Nicolas Poussin (1594-1665), *Le Triomphe de David*, vers 1630, huile sur toile, 100 × 130 cm, Madrid, musée national du Prado.

390 - Nicolas Poussin (1594-1665), *Le Parnasse*, 1630-1631, huile sur toile, 145 × 197 cm, Madrid, musée national du Prado.

391 - Notamment Nicolas Poussin (1594-1665), *Paysage avec ruines*, 1642, huile sur toile, 72 × 98 cm, Madrid, musée national du Prado.

392 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, p. 440.

393 - Michel-Ange Houasse (1680-1730), *Vue du monastère de l'Escurial*, vers 1722, huile sur toile, 50 × 82 cm, Madrid, musée national du Prado.

394 - Voir Première partie, [A.3], p. 38.

395 - René-Antoine Houasse (1645-1710), *Minerve et Arachné*, 1706, huile sur toile, 105 × 153 cm, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

tableau que son élève avait fréquemment sous les yeux<sup>396</sup> ». Si, pour Pierre Force cela s'adressait avant tout au jeune duc de Bourgogne (le tableau était accroché dans la salle du Billard du Trianon, salle qui jouxtait l'appartement de sa fiancée, la future duchesse de Bourgogne), il est tentant d'imaginer le précepteur montrant le tableau à ses trois élèves et réactivant le souvenir de cette leçon par la description qu'il faisait des armes du prince d'Ithaque dans les *Aventures de Télémaque*.

René-Antoine Houasse était le père de Michel-Ange Houasse, qui se forma auprès de lui. Lorsqu'il choisissait ce peintre et témoignait de son goût pour son art, Philippe V agissait encore comme l'élève de Fénelon et faisait montre des enseignements qu'il avait tirés du *Télémaque*. C'est d'autant plus intéressant qu'il lui confia la réalisation de cartons de tapisseries pour une *Histoire de Télémaque*, même si, nous le verrons, ce n'est pas le Michel-Ange Houasse qu'aurait réellement apprécié Fénelon qui est en réalité sollicité.

S'il est vrai que le livre écrit par l'archevêque de Cambrai n'était à première vue que peu présent par son iconographie à la cour des rois d'Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui surprend étant donné l'origine française de celle-ci, il n'est pas pour autant tout à fait absent des palais royaux. Son souvenir était peut-être davantage lié au regard que l'on pouvait porter sur certains tableaux, au collectionnisme et aux décisions que les rois prirent en matière de politique artistique, car le livre était entre autres une formation du goût et de ce qu'il était convenable d'aimer et de favoriser dans les arts. Cette hypothèse est permise par la certitude que l'on peut avoir qu'il avait été assez largement lu et apprécié par les populations des palais, à commencer par la famille royale, et en premier lieu Philippe V.

Cependant, l'iconographie du *Télémaque* n'était pas uniquement présente en Espagne par des rappels que suscitaient des tableaux avec d'autres sujets et, malgré le peu d'œuvres qu'il reste aujourd'hui, l'histoire du fils d'Ulysse telle qu'elle était contée par Fénelon était familière car tout de même représentée dans les arts visuels.

396 - P. Force, art. cité note 54, p. 66.

## [B.] Les voies de circulation et d'implantation de l'iconographie du *Télémaque* en Espagne

### [B.1] Circulation de l'iconographie par les gravures

*Télémaque* était peu présent en Espagne, certes, mais il était loin d'être tout à fait absent. Il est vrai que les éditions illustrées publiées dans ce pays ne peuvent pas rivaliser avec les très nombreuses – et parfois très précieuses – éditions publiées ailleurs (en particulier en France et en Flandres), mais elles existèrent pourtant<sup>397</sup>. Ce qui contribue à les invisibiliser, c'est le constat qu'une seule série de gravures fut conçue spécialement pour une publication espagnole. En d'autres termes, les éditions illustrées espagnoles, à une exception près, reprenaient les figures des autres éditions européennes.

Matías de Irala (1680-1753) réalisa les illustrations de l'édition de *Las Aventuras de Telemaco hijo de Ulises* publiée chez Francisco del Hierro en 1723<sup>398</sup>. Cet *in-octavo* ne contient qu'un frontispice et dix figures (auxquelles s'additionne une illustration des *Aventures d'Aristonous*), ce qui n'en fait pas une édition d'un grand prestige. En comparaison, cinq ans auparavant était parue à Paris l'édition de Delaulne qui comptait un frontispice, un portrait de Fénelon et une figure pour chacun des vingt-quatre livres et qui témoigne que l'engouement pour ce livre commençait à se traduire par des éditions plus riches. Il s'agissait donc sans doute plutôt d'une édition relativement peu chère et, par conséquent, destinée à une diffusion plus large.

Malgré la nationalité entièrement espagnole de ces illustrations, il est impossible de les comprendre sans s'intéresser de près aux publications étrangères, et en particulier à celles de Flandres. En effet, la proximité est très grande entre les compositions de Matías de Irala et celles des graveurs du

397 - Brigitte Lepinette, « "Heureux ceux qui s'instruisent en se divertissant !" (*Télémaque*, livre 12) À propos de *Télémaque* en Espagne (fin XVIII<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle) », N. Minerva (dir.), *op. cit.* note 20, v. 2, p. 103.

398 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco hijo de Ulises*, Madrid, Francisco del Hierro, 1723 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

principal centre européen en matière d'impression, et en particulier avec les illustrations de l'édition de 1715 chez Jean Hofhout<sup>399</sup>, qui furent gravées par David Coster (1686-1752)<sup>400</sup>.

On compte le même nombre de figures dans les deux éditions, à ceci près que, dans celle d'Hofhout, une carte était également présente juste avant le texte du premier livre et l'illustration correspondante. Dans les compositions, les ressemblances sont si nombreuses que l'on pourrait parler d'une inspiration directe de la part de Matías de Irala. Le cas du livre IV est emblématique (fig. 121 et 122) : dans les deux éditions se retrouve la figure droite de Neptune tenant son trident, qui s'adresse à Vénus assise sur un nuage. Le dieu des Océans est sur un char tiré par deux chevaux, la déesse de l'Amour est vêtue d'un drap qui serpente autour de son corps et s'élève en un arc de cercle au-dessus d'elle, comme gonflé par le vent. Le paysage est également identique, un navire (celui de Télémaque sans doute) est figuré au-dessus de l'épaule de Neptune, etc. L'inspiration prise par Matías de Irala chez David Coster est si évidente qu'outre le fait qu'une des gravures soit en contrepartie par rapport à l'autre, la seule véritable différence notable entre elles se trouve dans le style, comme s'il s'agissait de deux interprétations relativement fidèles d'une même composition.

Certes, les illustrations de Matías de Irala prenaient parfois davantage de distance par rapport à celles de David Coster. Si l'on regarde l'ensemble du livre, quatre figures (celles des livres III, IV, VI et X) présentent avec l'édition d'Hofhout de 1715 une très grande ressemblance. Quatre autres ont des compositions relativement semblables à celles de David Coster, seulement marquées par quelques modifications (le frontispice et les livres II, VII et VIII). Enfin, trois (les livres I, V et IX) affichent des changements significatifs. L'illustration par Matías de Irala du livre I (fig. 125) est la plus éloignée de la suite de David Coster (fig. 126), car l'artiste espagnol ne reprend ni la position des personnages ni le cadre dans lequel ils sont installés.

Le livre I marque une différence assez importante qui permet de saisir la singularité des illustrations de Matías de Irala. Si l'on retrouve le charme de figures féminines dansantes, chez le graveur espagnol Calypso est représentée de dos, tandis qu'elle était de face chez David Coster : il divulguait ainsi la poitrine de la déesse, sur laquelle le regard du jeune héros semble même se poser. D'emblée, la dimension galante que pouvait avoir le livre de Fénelon était présentée au lecteur ; elle était chez Irala beaucoup moins affirmée.

399 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715.

400 - V. Kapp, art. cité note 23, p. 302.



Mais déjà, en s'inspirant de l'édition de Hofhout de 1715 et non d'une autre, les illustrations d'Irala prenaient des distances par rapport aux passages qui traitaient de l'amour et des plaisirs. Télémaque est une figure bien plus guerrière que galante ; alors que dans l'œuvre de Fénelon, le fils d'Ulysse ne se faisait soldat qu'à la moitié du texte, il porte une armure dans huit de ces illustrations, dont le frontispice, et est vêtu d'une tunique seulement dans la première figure (il est absent de deux illustrations). Irala ne choisit donc pas la voie qu'élirent d'autres illustrateurs, et notamment Charles Monnet, qui se montra plus fidèle au texte en ne représentant Télémaque en armure qu'à partir de la seconde moitié de l'œuvre.

Même si la veine galante est aussi présente en Espagne, notamment dans les arts décoratifs, c'était une tendance non négligeable dans la péninsule Ibérique que de figurer Télémaque en guerrier : les deux peintures pour la confirmation de Valero et de Vergara comme professeurs de l'Académie de Santa Bárbara datant de 1754 (fig. 117 et 118) le représentaient également en armure.

Mais à travers cette figure guerrière, c'était surtout les vertus politiques du prince qui étaient mises en avant. Cet aspect correspondait bien aux valeurs exaltées par Fénelon, car, bien qu'une partie importante de son livre traite de la résolution de relations belliqueuses entre des peuples voisins, les combats sont rares et l'archevêque de Cambrai, en homme de lettres chrétien, ne faisait employer la violence à son héros qu'en tout dernier recours<sup>401</sup>. De ce fait, plus que dans ses batailles, Télémaque est représenté dans ses actions pour obtenir la paix (livre V, fig. 130) ou dans celles qui témoignent de son humilité. Le livre IX (fig. 138) est particulièrement intéressant par la contradiction que l'image présente avec sa légende. Celle-ci indique « Telemaco da la muerte a Adrasto » [Télémaque tue Adraste] alors que l'image montre le jeune héros en difficulté face à son adversaire, que l'on reconnaît grâce à sa barbe indiquant un âge plus avancé, et qui est celui qui tient l'épée. Les illustrations d'Irala se faisaient donc avant tout l'écho des préoccupations politiques de Fénelon.

Il est vrai que le potentiel galant des *Aventures de Télémaque* n'était que peu abordé par les illustrations qui précédèrent celles de 1723. C'est aussi la figure du guerrier qui est par exemple exaltée dans l'édition de 1717 chez Florentin Delaulne<sup>402</sup>. Télémaque n'y est pas représenté en compagnie des nymphes, il est presque toujours en armure et se bat même au livre V (fig. 141) et au livre XVI (fig. 142). Cependant, Irala semble gommer encore

401 - Ph. Sellier, art. cité note 13, pp. 35-37.

402 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.

les allusions aux plaisirs de l'amour, en ne figurant pas un personnage aussi essentiel au récit que celui d'Eucharis, qui apparaissait pourtant très certainement dans l'édition de 1705 chez Moetjens<sup>403</sup> (au livre IV [fig. 143], Télémaque est tourné vers une nymphe qui, selon toute logique, doit être identifiée à ce personnage).

La comparaison avec l'édition parue chez Moetjens<sup>404</sup> la même année que celle de Hofhout, en 1715, est plus intéressante encore. En effet, cinq illustrations sur les quinze qui la composent montrent des scènes qui ont pour cadre l'île de la déesse. Il s'agit vraisemblablement d'une volonté d'insister sur ces passages du récit. Il est effectivement vrai qu'une grande partie des *Aventures de Télémaque* se déroule en ce lieu, néanmoins le texte consiste dans les faits en une majorité d'analepses racontant les aventures du fils d'Ulysse avant son arrivée sur l'île, et l'action ne se déroule véritablement dans l'île que dans une petite partie des livres I, III et IV et dans le livre VI : la proportion consacrée à l'île de Calypso est bien plus importante dans les illustrations de l'édition de 1715 chez Moetjens que dans le livre écrit par Fénelon.

Par ailleurs, toujours dans cette même édition, certaines images semblent volontairement créer des doublons. Ainsi, Télémaque est occupé à raconter ses aventures à Calypso au livre I et au livre V (fig. 144 et 145). Cela s'accompagne d'un manque de chronologie dans l'organisation de ces illustrations, qui ne correspondent pas exactement au livre où elles sont placées. Dès la première illustration, le jeune héros est représenté en pleine conversation avec Calypso, tandis qu'il n'arrive dans son île que dans la figure du deuxième livre. Cette ouverture insiste sur le récit de Télémaque bien plus que sur l'action et contribue à figer le couple de Télémaque et Calypso en le sortant de l'histoire. L'illustration suivante, celle du livre III, montre les nymphes incendiant le vaisseau de Mentor et, à l'arrière-plan, ce dernier saute de la falaise avec son disciple. Dans le texte, cette action met fin à l'épisode de l'île de Calypso, pourtant les deux illustrations suivantes, celles des livres IV et V l'ont encore pour cadre. Il semble donc que l'éditeur et l'illustrateur aient cherché à montrer aux lecteurs des passages mémorables, les présentant par un ordre hiérarchique plus que chronologique, afin de marquer l'esprit de celui qui les voit.

403 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1705.

404 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1715.

Les illustrations de Matías de Irala s'opposent à ce modèle, qu'il connaissait pourtant sans doute (si l'édition de Hofhout de 1715 circulait en Espagne, il est envisageable que celle de Moetjens, qui lui est exactement contemporaine, circulait également). Seules deux de ses gravures reprennent un passage qui se déroule sur l'île de Calypso : la première, celle qui accompagne le livre I, gomme, nous l'avons vu, le potentiel séducteur de la scène ; la seconde représente la fuite de Mentor et Télémaque au livre III (fig. 65). Claude Bisquerra a remarqué qu'il existe deux manières de représenter cette dernière iconographie : l'une place les nymphes détruisant le vaisseau au premier plan, comme c'est le cas de l'édition de 1715 de Moetjens, et insiste sur les effets de l'amour ; l'autre, celle qu'a choisie Irala et avant lui David Coster, montre les nymphes à l'arrière, comme un simple rappel de l'histoire, et insiste sur les figures de Mentor et de Télémaque avec une connotation plus spirituelle<sup>405</sup>.

Est-ce à dire alors que l'éditeur Francisco del Hierro et le graveur Matías de Irala ne s'intéressaient en aucun cas à la dimension sensuelle des *Aventures de Télémaque* qui fut tant reprochée à son auteur ? Certes pas tout à fait : dans l'illustration du livre IV (fig. 121), la déesse Vénus est figurée nue. Or une figure de l'édition de 1715 chez Moetjens est également consacrée à la déesse – en tout cas selon la légende. Vénus apparaît alors dans le coin gauche de l'image, de petite taille et schématisée (fig. 146). Sa nudité dans l'édition de Francisco del Hierro inscrit donc la série dans une veine plus sensuelle, même si cela s'applique uniquement à la déesse, dont la tradition de représentation et le caractère mythologique permettaient plus de liberté pour montrer son corps dévêtu. Cependant, cet exemple est suffisamment remarquable pour être souligné, d'autant plus que si l'on poursuit la comparaison avec la suite de l'édition de 1715 de Moetjens, les nymphes et Calypso, certes plus présentes, ne sont pas représentées avec beaucoup de sensualité.

Malgré tout, quand Matías de Irala réalisa sa suite de gravures pour *Les Aventures de Télémaque*, le choix fut fait de moins insister sur le passage de l'île de Calypso et davantage sur le statut de guerrier de Télémaque. Or cela passa en priorité – mais pas seulement, comme le montre le livre I (fig. 125) – par la sélection de la série qui avait été imitée, celle gravée par David Coster.

Cette inspiration renseigne sur la connaissance que pouvaient avoir les Espagnols des illustrations de l'œuvre de Fénelon réalisées par des artistes à l'étranger. En effet, si Matías de Irala put voir les gravures de David Coster suffisamment bien pour les imiter parfois assez fidèlement, c'est qu'il eut accès à une

405 - C. Bisquerra, art. cité note 25, v. 1, p. 214.

édition des *Aventures Télémaque* de 1715 imprimée chez Jean Hofhout, et donc qu'elle, et sans doute d'autres éditions flamandes, circulaient dans ce royaume. Elles étaient même certainement assez appréciées pour créer une demande qui conduisit Francisco del Hierro, l'imprimeur de l'édition de 1723 où figurent les gravures faites par Matías de Irala, à vouloir doter son livre d'illustrations très semblables à celles qui étaient déjà connues du public espagnol.

Circulaient également des éditions imprimées à l'étranger mais manifestement destinées à un public espagnol. L'année 1733 vit ainsi la publication de deux éditions traduites en espagnol et illustrées de figures inédites : l'une à Paris, chez Witte et Didot<sup>406</sup>, l'autre à Bruxelles, chez les Frères de Tournes<sup>407</sup>. Les gravures de cette seconde sont encore extrêmement proches de celles de l'édition chez Hofhout de 1715 et donc de celles de Matías de Irala. Il est difficile de distinguer la source d'inspiration principale de cette nouvelle série : l'illustration du livre V (fig. 147) s'approche bien plus de celle de la série gravée par David Coster (fig. 122), la version de Matías de Irala (fig. 121) a sur ce point une composition très différente ; cependant, par d'autres détails, les gravures de l'édition des frères de Tournes présentent plus de similitudes avec celles de Matías de Irala. Par exemple, pour celle du livre V (fig. 147 et 121), les bateaux représentés au-dessus de l'épaule de Neptune sont très proches dans ces deux séries et contrastent avec celui de la version de David Coster (fig. 122). Par ailleurs, une certaine ressemblance stylistique se remarque, en particulier dans les formes rondes des visages, que l'on ne retrouve pas chez David Coster.

Peut-être les illustrations de l'édition des Frères de Tournes de 1733 étaient-elles le résultat d'un regard porté sur différentes séries ? Il semble en tout cas que le public espagnol, très manifestement habitué aux séries flamandes, et en particulier à celle gravée par David Coster, ait été en demande de figures semblables. Peut-être aussi ces gravures, finalement relativement simples dans leur composition, étaient-elles plus faciles et moins chères à copier que d'autres ? En 1725 était parue à Amsterdam l'édition des Wetstein<sup>408</sup> qui comporte des figures gravées par Jacques-Philippe Le Bas : circulaient déjà en Europe des séries aux compositions plus complexes, des livres plus précieux.

406 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Aventuras de Telemaco, hijo de Ulises, continuación del Libro IV de la Odyssea de Homero*, Paris, Witte et Didot, 1733, [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

407 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ylises, continuacion del libro IV de la Odyssea de Homero*, Bruxelles, Frères de Tournes, 1733 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].

408 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Amsterdam, Wetstein, 1725.

L'édition de Witte et Didot, pour sa part, présente des gravures moins inspirées des séries antérieures. Certes, le fait qu'il s'agisse d'un *in-duodecimo* qui ne compte que sept figures et un frontispice n'en fait pas un projet extrêmement ambitieux, cependant un certain soin semble avoir été apporté aux compositions et notamment aux cadres dans lesquels évoluent les personnages, qui sont très divers d'un livre à l'autre. Ainsi, le livre V (fig. 148) présente-t-il les remparts d'une ville, tandis que le livre VI (fig. 149) accorde une place importante à un paysage marqué par de grands arbres. Ce n'est pas, il est vrai, une chose inédite, mais cela prend dans cette édition des proportions intéressantes, qui laissent supposer le recours à un artiste suffisamment habile.

Sans doute ces deux éditions, imprimées pour l'une à Bruxelles et pour l'autre à Paris, ne furent-elles pas traduites seulement pour le public en nombre restreint des Espagnols vivant dans ces villes, et elles circulèrent très certainement au-delà des Pyrénées. Étaient donc présents plusieurs livres portant différentes séries de gravures, réalisées spécifiquement pour les lecteurs hispaniques, par le biais d'éditions traduites, ou pour un public européen plus large, qui contribuaient à la diffusion de l'iconographie du *Télémaque* en Espagne.

Ainsi, s'il est vrai que les éditions illustrées espagnoles de l'œuvre ne furent pas nombreuses, les importations de livres imprimés à l'étranger permettaient de pallier en partie cette absence. Cela doit se comprendre dans la globalité du système espagnol en la matière, marqué par « le manque d'une politique éditoriale sérieuse<sup>409</sup> », mais qui, par conséquent, avait développé une tradition d'approvisionnement en livres à l'étranger, en particulier en Flandres et en France.

En outre la trace de ces envois se retrouve ailleurs que dans l'influence que leurs illustrations purent avoir sur celles de Matías de Irala. En plus de la présence de ces éditions aujourd'hui dans les bibliothèques espagnoles<sup>410</sup>, les archives et catalogues témoignent de leur circulation sur le territoire espagnol. Il est par exemple connu qu'en 1734, Philippe V se préoccupait d'acquérir une édition des *Aventures de Télémaque*<sup>411</sup>. Son statut royal ainsi que le fait qu'il possédait déjà le texte, emporté avec lui de France sous forme d'un manuscrit (et qu'il possédait certainement également dans d'autres éditions) tendent à prouver que le livre qu'il souhaitait se procurer était pourvu d'illustrations, capable donc d'actualiser une œuvre qu'il connaissait bien. L'on sait également qu'il ne s'agissait pas de la seule édition que possédait le monarque et qu'il

409 - J. F. Garcia Bascañana, art. cité note 34, v. 2, p. 91.

410 - *Ibid.*, p. 93.

411 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 103.

encourageait comme il le pouvait sa traduction en espagnol. Ce livre faisait même partie de la sélection de « livres d'accompagnement » qui était emportée par le couple royal lors de ses déplacements<sup>412</sup>.

L'Espagne était donc loin d'ignorer les nombreuses séries de gravures qui accompagnaient les éditions publiées dans divers pays d'Europe. Ces images diffusées par des livres imprimés à l'étranger (en particulier à Paris et dans plusieurs villes des Flandres) se retrouvaient également dans les éditions espagnoles du *Télémaque*. Si Matías de Irala fut bel et bien le seul artiste à avoir créé de nouvelles figures pour une édition imprimée à Madrid, l'édition de 1723 chez Francisco del Hierro n'était pas l'unique édition illustrée publiée en Espagne au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par exemple, la suite de gravures de l'édition de 1733 chez les Frères de Tournes se retrouve dans une édition de 1777 publiée chez Joachin Ibarra à Madrid et gravée par Andrés de la Muela<sup>413</sup>, qui signa le frontispice « Andres Muela lo Gravo ».

La suite de Marillier, publiée pour la première fois en 1790 à Paris, trouva aussi une fortune importante dans les éditions espagnoles. Elle fut ainsi utilisée dans une édition bilingue de 1799 publiée par l'Imprenta Real<sup>414</sup> ainsi que dans une édition traduite en espagnol datant de 1803 et imprimée chez Don Mateo Repullés<sup>415</sup>. Les dates rapprochées de ces deux publications indiquent un véritable engouement pour cette série, engouement qui semble par ailleurs avoir été commun au reste de l'Europe (les nombreuses éditions françaises présentant ces illustrations en témoignent aisément<sup>416</sup>).

La nature différente de ces deux exemples est une autre preuve de la large diffusion de la suite de Marillier en Espagne. L'une – l'édition de 1799 – est une édition bilingue, et était donc destinée à l'apprentissage du français, l'autre – celle de 1803 – est traduite en espagnol et pouvait par conséquent être lue par

412 - Jacques Barthelemy, *Catalogue des livres de sa majesté la Rejne, quj ce trouvent dans la nouvelle Bibliothèque, du pallais Rjyal du Retiro, fait dordre de me Toussaint, vallet de chambre de S. Magté pa moy Jacques Barthelemy*, Libraire de S. M. La Rejne, Madrid, s. e., 5 septembre 1739, BnE, MS 8413. Voir J. Fernandez-Santos Ortiz-Iribas et S. Munian Ederra, art. cité note 326, p. 143.

413 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ylisses, continuacion del libro IV de la Odysea de Homero*, Madrid, Ibarra, 1777 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].

414 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Madrid, Imprenta Real, 1799.

415 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulises*, Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, 1803 [traduit par Fernando Nicolás de Rebolleda, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].

416 - Voir, entre autres, François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796.

ceux qui ne comprenaient pas cette langue. Au tournant du siècle, l'augmentation du nombre d'éditions du *Télémaque* publiées en Espagne s'accompagne d'une meilleure accessibilité des illustrations de son iconographie. Certes dès sa première traduction en 1713, le livre n'était plus destiné qu'à une cour ou une élite qui parlaient français, et le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle avait vu les éditions espagnoles s'accompagner d'illustrations, plus ou moins complexes et travaillées. Cependant, les éditions de 1799 et 1803 montrent une véritable accélération dans la diffusion de l'iconographie. La suite de Marillier présente, en outre, un nombre plus important de figures, qui sont au nombre de vingt-cinq (une pour chacun des livres et un portrait de l'auteur), là où les premières éditions illustrées diffusées en Espagne n'en comptaient que onze.

Se constate aussi une montée en qualité de ces images : la suite de Marillier est plus travaillée et présente des compositions plus habiles que celles qui accompagnaient les premières éditions arrivées en Espagne (et en particulier celles des trois suites quasiment similaires que sont les illustrations de l'édition de 1715 chez Hofhout, celles de l'édition de 1723 chez Francisco del Hierro ou celles de l'édition de 1733 chez les Frères de Tournes).

Enfin, l'implantation de la suite de Marillier en Espagne correspond au triomphe de la lecture française du *Télémaque*, avec une plus grande importance donnée à Calypso et à ses nymphes (livre IV), à la dimension pastorale de l'œuvre (livre II) et même à une érotisation du corps de Télémaque (livres I et VI)<sup>417</sup>.

Par ce biais que sont les éditions illustrées, l'iconographie du *Télémaque* s'est donc assez largement répandue en Espagne, et ce même s'il ne s'agissait pratiquement pas de productions nationales.

## [B.2] *Télémaque* dans les intérieurs

Le livre illustré permet l'introduction de l'iconographie du *Télémaque* dans les intérieurs espagnols, de manière d'autant plus forte qu'il n'était pas seulement un objet de délectation individuelle, au moment de la lecture, mais également un objet destiné à être montré et le premier biais par lequel les images des *Aventures de Télémaque* s'implantèrent au sein des demeures ibériques<sup>418</sup>. Progressivement, ce thème quitta les pages des éditions illustrées pour décorer d'autres objets et affirmer sa présence dans les intérieurs espagnols.

417 - Voir Première partie, [C.3], p. 94.

418 - Sur la fonction décorative du livre au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Première partie, [B.3], p. 67.

Il est vrai que c'est surtout l'apport étranger qui permit à cette iconographie de se diffuser en Espagne, pourtant, d'un point de vue uniquement chronologique, avec la commande du cycle de tapisseries représentant l'*Histoire de Télémaque* par le roi Philippe V à Michel-Ange Houasse, la péninsule Ibérique était loin d'être en retard<sup>419</sup>. La commande de l'œuvre par le roi date de 1727<sup>420</sup>. Seuls deux cartons furent effectivement peints par l'artiste (fig. 42 et 43), ce qui est dû à sa mauvaise santé qui provoqua sa mort en 1730.

La commande du cycle de tapisseries à Michel-Ange Houasse inaugura une caractéristique forte de l'iconographie du *Télémaque* dans les arts décoratifs : il semble, contrairement à la peinture<sup>421</sup>, avoir été associé aux intérieurs royaux et à ceux des membres de la cour<sup>422</sup>.

L'autre constat que l'on peut tirer de cette commande est justement qu'elle ne concernait pas la peinture. Le cas espagnol obéit donc à la logique européenne (qui s'oppose à la seule logique française) : l'iconographie du *Télémaque* apparut d'abord dans les arts décoratifs, ici par la commande de tapisseries, avant de fournir des sujets aux peintres. Cependant, par leurs dimensions importantes, qui leur donnaient spatialement une place conséquente, ainsi que par le rôle essentiel qu'avait Michel-Ange Houasse à la cour du roi d'Espagne, ces tapisseries devaient être des œuvres relativement prestigieuses, même si leur fonction utilitaire ne leur permettait pas de concurrencer directement la peinture.

En accord avec leur fonction décorative, les tapisseries de Michel-Ange Houasse semblent s'être avant tout concentrées sur ce qu'il y avait d'agréable dans l'œuvre de Fénelon, ces mêmes aspects qui étaient privilégiés en France et qui lui valurent la condamnation de plusieurs critiques. Cela transparaît d'abord dans les sujets des deux seuls cartons qu'il avait finalement réalisés et qui représentaient, pour l'un, *La Rencontre entre Télémaque et Calypso* (fig. 43), et pour l'autre, *Le Festin de Télémaque sur l'île de Calypso* (fig. 42). Sans doute est-il hâtif d'affirmer que ces deux scènes, qui sont par essence les plus proches de la veine galante de l'iconographie du *Télémaque*, auraient donné le ton à l'ensemble du cycle s'il avait été complet, cependant, ce fut sur elles que Michel-Ange Houasse se pencha en premier. Cela peut certes correspondre à une logique narrative et l'artiste put avoir le projet de

419 - Voir Annexe 6, p. 361.

420 - Paulina Junquera de Vega, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986-2000, v. 3, p. 155.

421 - Voir Deuxième partie, [C.2], p. 157.

422 - Voir Deuxième partie, [C.1], p. 149.



traiter chacune des scènes selon le déroulement de l'histoire dans le livre de Fénelon. Cependant, aucun impératif ne l'y poussait : c'était peut-être alors le souci de l'importance que ces passages auraient dans l'ensemble du cycle qui incita l'artiste à les peindre en priorité.

Les deux compositions ont en commun une importance accordée aux figures féminines qui sont placées en guirlandes et qui séduisent par leur lascivité ainsi que par la diversité de leurs apparences et de leurs positions. En cela, Michel-Ange Houasse rejoignait des peintres comme Nicolas Vleughels qui cherchaient également à séduire le spectateur de leur œuvre par la beauté des nymphes et l'animation produite par le contraste entre elles<sup>423</sup>.

Cette importance de la figure féminine fournit le thème du premier carton : il a pour sujet *La Rencontre entre Télémaque et Calypso*, sujet qu'il convertit en prétexte pour représenter l'opposition entre l'univers masculin et son pendant féminin. Cette opposition est renforcée encore par le fait qu'à partir de ce carton furent réalisées deux tapisseries, l'une mettant en scène Mentor et Télémaque et l'autre Calypso et ses nymphes.

Dans la première partie, qui correspond pour le carton à celle de gauche, le maître et son élève sont plastiquement sur la mer, ce qui renvoie bien sûr à la fois à la narration (Télémaque et Mentor viennent d'arriver sur l'île de Calypso après leur naufrage) et à l'ensemble du livre (qui consiste en partie en un voyage maritime). Mais cette allusion au voyage, au mouvement, est aussi un moyen d'associer la figure masculine à l'action, de la même manière que quand un couple était représenté en pendant, l'homme était plastiquement situé sur un paysage, une ouverture vers l'extérieur, tandis que la femme était davantage associée à un monde plus clos, un intérieur qui rappelait le foyer.

C'est également cette idée qui régit la partie gauche de la composition, celle des femmes. Si Calypso est debout, elle est dans une posture d'accueil qui s'oppose à l'attitude en mouvement de Télémaque. Mais les deux personnages se font face et créent plastiquement un écho, ce qui contribue à faire d'eux un couple, rendant le sujet plus galant, tout en soulignant le contraste de leurs attitudes, très similaires en apparence mais qui s'opposent par le dynamisme de Télémaque. Derrière la déesse, les nymphes sont présentées assises et sont caractérisées par une certaine mollesse, dans une forêt qui leur tient lieu de foyer.

423 - M. Sheriff, art. cité note 7, pp. 306-311.

Parmi elles, une en particulier est reconnaissable : il s'agit d'Eucharis qui porte un arc et un carquois, comme cela est habituel. Placée au second plan, elle se distingue assez nettement car légèrement plus haute que les autres nymphes et contribue à créer un sens de lecture dans l'œuvre : tout à gauche est figuré un rappel du naufrage, puis sont présentés Télémaque et Mentor qui s'avancent vers la suite de l'histoire, c'est-à-dire vers Calypso qui s'apprête à les recevoir, et ce mouvement est souligné par l'Amour, au-dessus d'eux, qui est sur le point de lancer une de ses flèches sur Calypso ; enfin, tout à droite, la nymphe Eucharis, prête à partir à la chasse, annonce un épisode ultérieur. Ainsi, malgré la spontanéité apparente de cette composition, où les personnages sont en mouvement (en particulier l'Amour), ce n'est pas seulement un moment du récit qui a été figé mais l'histoire de l'île de Calypso qui se déroule de gauche à droite.

Eucharis est également reconnaissable dans l'autre composition de Michel-Ange Houasse, celle qui représente *Le Festin de Télémaque sur l'île de Calypso* (fig. 42). En effet, un carquois est posé devant une femme en robe jaune, et est très certainement destiné à permettre son identification. Or la jeune nymphe n'est ici pas seulement associée à la déesse Diane ; la peau de léopard qu'elle porte renvoie au vocabulaire dionysiaque. Michel-Ange Houasse avait d'ailleurs vêtu ainsi plusieurs de ses personnages dans la *Bacchanale*<sup>424</sup> et dans l'*Offrande à Bacchus*<sup>425</sup>. À la présence de cette peau s'ajoute celle du raisin que tient la jeune nymphe vêtue de rouge dans la gauche du tableau. Par ces éléments, la possibilité d'identification d'Eucharis devient anecdotique, la fonction de la jeune femme n'est pas de rappeler l'histoire du livre mais plutôt d'évoquer les plaisirs non contrôlés par la raison.

Ces plaisirs sont associés aux charmes des femmes, très nombreuses dans la composition, mais aussi aux sens, par l'évocation des mets et du vin et par celle de la musique jouée à la lyre par Leucothoé, présente en haut à gauche. Mais le plaisir est avant tout celui du spectateur qui voyait la composition, et dont l'œil était séduit par la beauté des personnages et par celle de la vaisselle exposée à l'arrière-plan et à laquelle l'artiste accorda une grande importance plastique. L'œuvre était donc doublement décorative : elle l'était par sa nature de tapisserie mais aussi par la figuration à l'intérieur de la composition de nombreux objets d'art, dont une vaisselle dorée et argentée, qui permettait de transmettre une impression de luxe.

424 - Michel-Ange Houasse (1680-1730), *Bacchanale*, 1719, huile sur toile, 125 × 180 cm, Madrid, musée national du Prado.

425 - Michel-Ange Houasse (1680-1730), *Offrande à Bacchus*, 1720, huile sur toile, 125 × 180 cm, Madrid, musée national du Prado.

Cependant, la morale voulue par Fénelon, quoique secondaire par rapport à la représentation de l'agréable, n'est pas tout à fait oubliée, ni dans cette composition ni dans celle de *La Rencontre entre Télémaque et Calypso* (fig. 43). En effet, dans les deux cas, une certaine importance est accordée au personnage de Mentor. Dans la scène de la rencontre du jeune héros et de la déesse, il se distingue par sa droiture, par laquelle il s'oppose au personnage de Télémaque penché vers Calypso. Il constitue donc un avertissement, une invitation à rester ferme. Dans la seconde composition, il est représenté de dos et fait office de figure repoussoir, au sens plastique mais aussi parce qu'il s'oppose fermement à la tentation de céder aux séduisants plaisirs présentés à son élève.

Le cycle de l'*Histoire de Télémaque* qui fut commandé à Michel-Ange Houasse était sans doute destiné à orner le palais de La Granja, nouvellement construit<sup>426</sup>. Les deux scènes peintes par l'artiste furent effectivement tissées, comme l'indiquent les tapisseries conservées au monastère de l'Escorial et au musée de Cadix<sup>427</sup> (fig. 45 et 44). Leurs bordures décoratives sont identiques, ce qui laisse supposer qu'elles furent réalisées en même temps ; sans doute il n'y eut qu'un seul tissage réalisé d'après ces cartons, car on ne connaît pas d'autres exemplaires, ni en Espagne ni ailleurs.

Or, si elles furent tissées, si du travail et du temps furent investis pour leur réalisation, c'est certainement qu'elles furent accrochées. Il est néanmoins difficile d'imaginer qu'un cycle incomplet ait pu être exposé dans l'un des palais royaux. Cela permet de penser qu'une solution, peut-être plus économique, put être trouvée pour présenter ces deux œuvres malgré l'absence du reste de la série. On est alors en droit de supposer que les tapisseries conservées également au monastère de l'Escorial, mais réalisées à Bruxelles dans l'atelier de Jean Leynier et d'après les cartons de Jean van Orley (fig. 53, 54, 55 et 167) furent possiblement achetées pour compléter le cycle entrepris d'après les cartons de Michel-Ange Houasse.

426 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 361 ; B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, p. 84. Cette information aurait dû être vérifiée dans le catalogue des tapisseries du Patrimonio Nacional (P. Junquera de Vega, *op. cit.* note 421, v. 3) mais notre départ précipité de Madrid ne nous a pas permis de consulter cette source dans son intégralité, introuvable en France. Nous nous contenterons donc des hypothèses que nous avons pu élaborer à partir des informations dont nous disposons. Sur ce point, nous remercions Mario Mateos Martín qui nous a fourni les renseignements dont il disposait.

427 - Le catalogue du Patrimonio Nacional (P. Junquera de Vega, *op. cit.* note 421, v. 3, p. 155) indique qu'une seule de ces tapisseries, celle de l'Escorial, fut tissée, ce que contredit la présence d'une tapisserie réalisée d'après l'autre carton de Michel-Ange Houasse au musée de Cadix (fig. 44).

Si cette hypothèse est exacte, il y aurait eu une grande insistance sur l'île de Calypso, présente dans trois tapisseries de ce cycle qui en compte cinq. Ces œuvres s'ajoutent à celles réalisées d'après les cartons de Michel-Ange Houasse, quitte à doubler l'épisode du festin de Télémaque, représenté à la fois dans le cycle tissé à Bruxelles et dans celui réalisé à Madrid.

Si ces tapisseries furent effectivement acquises pour compléter celles qui furent réalisées d'après les deux cartons de Michel-Ange Houasse, cela signifierait qu'il aurait été plus économique d'acheter un cycle tissé à l'étranger que de le faire tisser en Espagne d'après des cartons commandés à un autre peintre. Deux explications sont possibles : premièrement, il aurait été difficile de trouver un autre peintre pour finir le cycle à cause de ce manque de figures artistiques importantes qui marque le début du siècle. Deuxièmement, la manufacture de Santa Bárbara, qui venait d'être créée, était moins efficace que les manufactures de Bruxelles, rodées par une longue tradition. Cette tradition était également celle des échanges entre les Flandres et l'Espagne qui permettaient aux palais espagnols de se doter de tapisseries<sup>428</sup>.

Et de fait, les manufactures espagnoles créées avec grande difficulté par Philippe V ont été peu efficaces dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>429</sup>, ce qui renforça les habitudes d'approvisionnement des objets d'arts chez les pays voisins, et en particulier en France<sup>430</sup>. Cette tradition explique également l'acquisition par le comte de Fernán Núñez, ambassadeur d'Espagne en France entre 1787 et 1791, d'un guéridon orné par l'iconographie du *Télémaque*<sup>431</sup> et destiné au roi Charles III, aujourd'hui conservé au *Salón de Espejos* du Palacio Real de Madrid (fig. 150). Les scènes représentées auraient été dessinées par Louis-Simon Boizot et le meuble aurait coûté au roi 13 200 livres<sup>432</sup>.

Aussi bien la notoriété de l'artiste que le prix qui fut payé pour cette acquisition montrent qu'il s'agissait d'un meuble précieux et de grande valeur. La scène représentée sur le plateau est la plus apte à être reconnue comme appartenant à l'histoire écrite par Fénelon : Télémaque racontant son histoire à Calypso et à ses nymphes. À notre connaissance, il ne s'agit pas d'une

428 - P. Junquera de Vega, *op. cit.* note 421, v. 3, p. 156.

429 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 32.

430 - *Ibid.* et voir Y. Bottineau, *op. cit.* note 33.

431 - Voir Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 370. Nous remercions encore Mario Mateos Martín de la documentation et de la photographie qu'il nous a fournies et grâce auxquelles nous pouvons affirmer que le guéridon conservé au Palacio Real de Madrid a un plateau similaire à celui d'un guéridon conservé à la Cité de la céramique de Sèvres, qui lui est à peu près contemporain.

432 - Voir le site internet du Seattle Art Museum, <http://art.seattleartmuseum.org/people/1703/louissimon-boizot> [Consulté pour la dernière fois le 15/10/2020].

interprétation d'une autre œuvre mais bien d'une composition originale. La volonté d'acquisition de ce guéridon ne dépendait donc pas de la popularité que pouvait avoir une gravure ou une peinture et le thème du *Télémaque* était donc sans doute, dans une certaine mesure, apprécié pour lui-même.

Mais l'iconographie ne constituait certainement pas l'attrait principal de ce meuble : son achat pour le Palacio Real pourrait davantage être mis en relation avec l'attrait du style de Wedgwood, premier élément décoratif de ce guéridon. Josiah Wedgwood (1730-1795), qui était à l'origine un simple potier, connut en effet un énorme succès par sa production de céramique. Il sut créer une véritable mode<sup>433</sup> qui, quoique fortement associée au goût anglais, se répandit dans toute l'Europe et dont témoigne l'imitation du style de sa céramique sur ce guéridon.

Il existe au moins un autre guéridon dont le plateau est semblable à celui du Palacio Real de Madrid et qui lui est contemporain (fig. 151 et 152). Cela témoigne donc d'un goût répandu pour cet objet, produit en plusieurs exemplaires. Cependant, la comparaison entre les deux souligne le caractère plus riche du guéridon de Madrid : étant destiné à un roi et devant intégrer l'intérieur d'un palais royal, il était important de lui donner plus de faste et d'éclat. Les pieds toupies du guéridon conservé à Sèvres deviennent dans celui de Madrid des pattes de lion en bronze, un vase en porcelaine bleue et bronze est visible sur l'exemplaire de Madrid et non sur celui de Sèvres, etc. De manière générale, se note sur le guéridon conservé au *Salón de Espejos* du Palacio Real de Madrid une utilisation plus importante du bronze doré et une plus grande sophistication dans les ornements.

La présence de ce guéridon à Madrid ainsi que celle des tapisseries montrent que l'iconographie du *Télémaque* décorait donc bel et bien les palais espagnols, mais les objets qui la véhiculaient étaient plus volontiers fabriqués à l'étranger et importés, ce qui s'explique sans doute par la jeunesse des manufactures espagnoles et une longue tradition d'envois de produits venus d'autres pays.

Cependant, les manufactures créées par les Bourbons en Espagne produisirent tout de même des œuvres qui portent l'iconographie du *Télémaque*, et notamment une statuette en biscuit de porcelaine représentant le jeune prince avec Mentor (fig. 153) créée par la fabrique royale du Buen Retiro. Cela prouve que les institutions espagnoles prirent le relais à la fin du

433 - Laurence Machet, « La mode, expression du désir », *Les Wedgwood : de la poterie à l'industrie des arts de la table*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2008, pp. 150-154.

siècle. Cet objet, destiné à un intérieur richement décoré, sans doute aristocrate, au vu des clients habituels de la fabrique du Buen Retiro, fut créé pour satisfaire à la somptuosité des intérieurs courtoisants<sup>434</sup>. Le fait que le guéridon ne soit aujourd'hui pas conservé dans un des sites royaux mais au Musée d'histoire de Madrid permet de supposer qu'il n'appartenait pas aux collections royales, mais plus probablement à un intérieur privé madrilène ; le *Télémaque* n'était donc pas réservé au roi et à sa famille, il connut une diffusion plus large, et par d'autres *media* que les éditions illustrées.

Il est intéressant de noter que ce qui paraissait le plus significatif pour représenter *Les Aventures de Télémaque* était le couple formé par le jeune héros et Mentor, et non pas celui, pourtant plus souvent représenté, de Télémaque et Calypso. Très éloigné des lectures galantes que le XVIII<sup>e</sup> siècle français avait faites, ce biscuit de porcelaine valorise la dimension pédagogique par l'exaltation de la relation du maître et de l'élève. Ce dernier est d'ailleurs représenté bien plus jeune que pouvait raisonnablement l'être le fils d'Ulysse au moment où il part à la recherche de son père, au début de la narration de Fénelon. Le livre qu'il tient dans sa main gauche renvoie aussi à un moment plus précoce de son éducation, lorsque celle-ci passait par l'étude des textes et non par les exemples concrets de ses « aventures ».

Plus qu'une figuration des personnages de Télémaque et de Mentor, il s'agit donc d'une représentation idéalisée d'un professeur et de son élève, à une époque où le nom propre de Mentor devenait un nom commun pour prendre le sens qu'il a toujours aujourd'hui. Le mot apparut pour la première fois dans la quatrième édition du *Dictionnaire* de l'Académie française, en 1762<sup>435</sup>. Ce n'est que plus d'un siècle plus tard, en 1869, que la traduction du mot entra dans la onzième édition du *Diccionario de lengua castellana* de l'Académie espagnole<sup>436</sup>. Néanmoins, la connaissance que l'élite espagnole avait du français laisse supposer que le sens de ce nom commun était au moins compris, même si le mot en lui-même n'était pas encore utilisé dans la langue castillane. C'était donc cette figure du pédagogue qui était exaltée par le biscuit de porcelaine produit par la fabrique du Buen Retiro, dans un milieu où l'éducation était une marque de qualité, au sens social du terme.

434 - Balbina Martínez Caviro, *Porcelana del Buen Retiro. Escultura*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, p. 14.

435 - Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, Paris, chez la Veuve Bernard Brunet, t. II, p. 123.

436 - Academia española, *Diccionario de lengua castellana*, 1869, Madrid, chez Manuel Rivadeneyra, p. 504.

Cette relation était aussi valorisée dans le dessin par Tiepolo représentant un jeune homme et son professeur, personnages que l'on peut identifier comme Télémaque et Mentor (fig. 154). Comme pour le biscuit de porcelaine, les deux figures se réfèrent à des types – le vieux, dont la sagesse se mesure à la taille de la barbe, et le jeune soutenu physiquement par son professeur, pas encore apte à « marcher tout seul<sup>437</sup> ».

Les trois exemples d'objets d'art que nous avons vus – le double cycle de tapisseries, le guéridon et le biscuit de porcelaine – sont trois manières différentes de représenter le *Télémaque* : les tapisseries racontent l'histoire en la décomposant, épisode par épisode ; le guéridon figure une scène emblématique ; le biscuit se contente de représenter les deux personnages centraux du livre. Sans y voir une évolution véritablement chronologique, ce qui serait trop hâtif compte tenu du petit nombre de ces œuvres et du manque de précision des datations (en particulier pour le biscuit de porcelaine), le constat qui s'impose est qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'était plus nécessaire de rappeler l'ensemble de l'histoire, et la simple évocation d'une scène ou même de types de personnages (le pédagogue et l'élève) suffisait à évoquer le livre écrit par Fénelon.

Mais ces œuvres eurent avant tout une fonction de décoration. Ce sont des objets d'art, ils étaient par conséquent destinés à plaire, plus encore que des peintures dont l'ambition intellectuelle était plus affirmée. Or, se retrouvent ici les clefs de la réception timide mais souvent positive du *Télémaque* en Espagne. Selon Juan Francisco García Bascañana, « c'est autant sa dimension littéraire que la dimension moralisante et pédagogique, en tout cas beaucoup plus que la dimension politique, qui attira l'attention de certaines élites cultivées espagnoles du XVIII<sup>e</sup> siècle et du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>438</sup> ». En d'autres termes, c'est la dimension agréable ainsi que la signification morale qui remportèrent un succès en Espagne : ces deux aspects sont bien présents dans les objets d'art, dont la fonction décorative permettait de rendre ce qu'il y avait de plaisant dans l'œuvre et dans lesquels l'enseignement moral transparaissait parfois, comme dans la statuette en biscuit de porcelaine de la fabrique du Buen Retiro.

Certes ces objets témoignent du succès que le *Télémaque* eut aussi et malgré tout en Espagne, cependant leur nombre très réduit ne permet pas d'affirmer que les intérieurs espagnols étaient complètement décorés de cette

437 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XVIII, p. 411 : dans les dernières paroles qu'elle lui adresse, Minerve déclare à Télémaque : « Il est temps que vous appreniez à marcher tout seul. »

438 - J. F. Garcia Bascañana, art. cité note 34, v. 2, p. 92.

iconographie. Il faut néanmoins souligner qu'il ne s'agit très certainement que d'une petite partie des objets d'art reprenant ce thème, la seule qu'il nous est restée aujourd'hui. Il semblerait surprenant que la statuette de biscuit de porcelaine représentant *Télémaque et Mentor* soit un exemplaire unique, sans doute s'agissait-il plutôt d'une production sérielle. De la même manière, les envois de France étaient très nombreux et concernaient des objets qui n'étaient pas forcément destinés à être conservés, à commencer par les tissus, qui, nous l'avons déjà souligné, pouvaient aussi porter l'iconographie des *Aventures de Télémaque*<sup>439</sup>.

Parmi ces objets qui n'étaient pas destinés à être conservés, il semble qu'il y ait eu des cartes de visite. Un exemplaire représentant *Télémaque dans l'île de Calypso* est en effet conservé à la Biblioteca Nacional d'Espagne<sup>440</sup> et atteste de leur existence. C'était donc une iconographie qui faisait véritablement partie du quotidien des Espagnols, et surtout, mais non pas exclusivement, par des représentations de l'épisode de Calypso, comme c'est le cas sur la carte conservée à la Biblioteca Nacional d'Espagne. Ce sujet semble avoir été familier aux Espagnols, suffisamment en tout cas pour qu'il se retrouve sur un objet à la fois extrêmement personnel et totalement public, puisque cette carte était un outil de communication indispensable qui devait refléter une image positive de son propriétaire.

### [B.3] Télémaque sans Fénelon

L'histoire écrite par Fénelon était donc relativement familière aux Espagnols, qui l'adoptèrent pour leurs intérieurs. Mais la grande célébrité dont bénéficiait le livre permit une sorte de dissociation des personnages et de leur auteur : sa fortune importante avait fait intervenir d'autres mains que celle de Fénelon et le texte écrit par lui n'était « que la matrice de variations dont les agents sont multiples<sup>441</sup> », matrice qui, de plus, avait été traduite à de très nombreuses reprises, ce qui l'éloignait encore de la personnalité de l'archevêque de Cambrai. Bien sûr le souvenir de celui-ci n'était jamais loin,

439 - Voir Première partie, [A.2], p. 31.

440 - Cette œuvre est indiquée dans le catalogue de la Biblioteca Nacional d'Espagne, avec pour numéro d'inventaire ER/2176(40) mais malheureusement, nous n'avons pas pu la voir et ne possédons aucune image la représentant.

441 - Roger Chartier, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015, p. 201.



néanmoins, très rapidement dans le siècle, d'autres hommes de lettres s'approprièrent entièrement son livre et leurs œuvres furent des intermédiaires non négligeables pour la diffusion de l'iconographie du *Télémaque*.

Mais rappelons d'abord que *Les Aventures de Télémaque* consistaient déjà en une réinterprétation personnelle d'une histoire bien connue : celle de l'*Odyssée*. Or, si l'iconographie de l'épopée d'Homère eut une existence indépendante de celle du *Télémaque*, il est légitime de supposer que les apparitions de ce personnage évoquaient le souvenir de la lecture de l'œuvre de l'archevêque de Cambrai à un public qui était familier de cette dernière, souvent dès l'enfance, et qui la connaissait par conséquent presque autant que l'*Odyssée*.

Le jeune fils d'Ulysse apparaît notamment dans le cycle de tapisseries réalisé à Bruxelles, dans la manufacture de Franz van den Hecke, vers 1650 (fig. 155). Aucune lecture des *Aventures de Télémaque* n'a pu guider sa réalisation, antérieure d'une cinquantaine d'années de la première publication de l'œuvre de Fénelon, cependant, il pourrait ne pas en être de même en ce qui concerne le regard porté sur ces tapisseries au moment de leur acquisition par la couronne espagnole. Elles furent en effet achetées entre 1702 (date de l'inventaire après décès de Charles II, où elles ne sont pas inscrites) et 1788 (date de l'inventaire de Charles III, qui les mentionne)<sup>442</sup>, c'est-à-dire à un moment où *Les Aventures de Télémaque* étaient publiées et lues en Espagne, et où la mode concernant cette iconographie se répandait largement en Europe.

Le personnage de Télémaque est reconnaissable par sa jeunesse, caractéristique immuable dans toutes ses représentations. Il est figuré ici en armure, c'est un guerrier, qui vient d'aider son père à tuer les prétendants de Pénélope. Il s'agit donc d'un Télémaque vaillant, digne héritier d'Ulysse et de ses qualités les plus reconnues – son courage et son art de la guerre. C'est effectivement l'un des traits principaux du personnage de Télémaque chez Fénelon, trait qui se retrouve dans son iconographie, particulièrement en Espagne, même si cela transparaît plus dans les éditions illustrées<sup>443</sup> et la peinture<sup>444</sup>.

Petit à petit, le personnage de Télémaque semble s'être détaché des œuvres où il était d'abord apparu, aussi bien de l'*Odyssée* que des *Aventures* écrites par Fénelon. C'est ce que prouve la présence d'une iconographie réunissant Mentor et Télémaque alors que celui-ci est encore jeune, avant son départ pour chercher son père Ulysse. Cette scène n'est directement présente dans aucun des deux textes ; elle est pourtant *a priori* le sujet de deux œuvres de notre corpus (fig. 153 et 154).

442 - P. Junquera de Vega, *op. cit.* note 421, v. 2, pp. 1-5.

443 - Voir Deuxième partie, [B.1], p. 127.

444 - Voir Deuxième partie, [C.2], p. 157.

Il pourrait donc s'être créé autour du personnage de Télémaque un engouement tel que d'autres moments de sa vie que ceux racontés par l'archevêque de Cambrai seraient devenus des sujets pour les artistes. Ceux-ci, en représentant Télémaque et Mentor bien avant le retour d'Ulysse, restaient fidèles à l'œuvre de Fénelon, davantage qu'à celle d'Homère, car c'est cette première qui est l'essence de la relation entre le maître et l'élève, mais omirent la dimension divine de Mentor dans le but de célébrer le pédagogue et l'éducation, ce qui les rapprochait d'Homère chez qui la déesse Athéna ne se cache pas sous les traits du précepteur. Ainsi, s'il est difficile de ne pas y voir une référence au livre de Fénelon, si l'on conçoit mal que cette iconographie ait pu apparaître sans la publication de cet ouvrage, elle montre toutefois que représenter Télémaque ne revenait pas systématiquement à représenter une scène des *Aventures de Télémaque*, et par sa grande célébrité, le personnage s'était affranchi des textes dans lesquels il était né.

Mais la publication des *Aventures de Télémaque* ne modifia pas seulement le regard que le public du XVIII<sup>e</sup> siècle pouvait porter sur ce personnage, elle est à l'origine de l'écriture de beaucoup d'autres œuvres, qui concernent à la fois la « réception critique » et la « réception créatrice<sup>445</sup> ». Au-delà de l'apparition et du développement de son iconographie, le livre se trouvait au centre de la vie culturelle et intellectuelle en Espagne<sup>446</sup>.

La réception critique se traduit par la publication de deux sortes de traités : des textes de critique littéraire et des textes qui discutent de politique. Juan Francisco García Bascuñana a souligné que ce qui fut avant tout apprécié en Espagne dans le *Télémaque*, ce furent ses qualités littéraires<sup>447</sup>, et l'on constate qu'effectivement, au moins deux textes furent écrits pour les défendre<sup>448</sup>. Antonio de Capmany et Montpalau (1742-1813), érudit espagnol, commenta « la nueva traducción castellana<sup>449</sup> » [la nouvelle traduction castillane] : il s'agit là de la preuve que l'actualité des éditions du *Télémaque* attirait bien l'attention des élites intellectuelles. En outre, la volonté de commenter l'exactitude et la qualité d'une traduction renvoie à l'apprentissage du français et à la fonction pédagogique que l'œuvre avait en Espagne comme ailleurs en Europe<sup>450</sup>.

445 - J. Shin, art. cité note 309.

446 - Voir Annexe 5, p. 355.

447 - J. F. García Bascuñana, art. cité note 34, v. 2, p. 92.

448 - Anonyme, *Discurso de la poesía épica y excelencia del poema de Telémaco*, s. l., s. é, 1801 (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne, MS.23180) et Anonyme, *Disertacion particular sobre la poesía épica, y excelencias del poema de Telémaco*, s. l., Cano, 1806.

449 - Antonio de Capmany y Montpalau, *Comentarios con glosas críticas y joco-serias sobre la nueva traducción castellana de las aventuras de Telémaco*, Madrid, Sancha, 1798.

450 - N. Minerva (dir.), *op. cit.* note 20.

Ces trois textes furent écrits entre 1798 et 1806, c'est-à-dire très tardivement dans la période qui nous intéresse. Cela témoigne d'une accélération de l'engouement pour le *Télémaque*, qui, comme ailleurs en Europe, loin de passer de mode, gagna encore en popularité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Est-ce à dire alors que l'œuvre n'intéressa pas en Espagne du point de vue littéraire avant le tournant entre ces siècles et qu'elle était restée jusque-là une œuvre très lue (comme l'indiquent les nombreuses éditions), mais indigne d'être commentée ? Certes les éditions espagnoles et étrangères contenaient des avertissements qui défendaient et louaient l'œuvre, cependant ces textes avaient une visée mercantile, qui était de valoriser le livre. Néanmoins, la traduction publiée en 1756 du texte écrit par le chevalier Ramsay<sup>451</sup> prouve que l'Espagne était informée des débats qui entouraient le *Télémaque*, des critiques formulées et des textes, comme le *Discours* de Ramsay, écrits par des défenseurs de Fénelon qui répondaient à ces avis négatifs.

Mais, même si selon Juan Francisco García Bascuñana le *Télémaque* n'était pas principalement apprécié pour sa leçon de politique, plusieurs traités furent aussi écrits tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle sur cette dimension de l'œuvre<sup>452</sup>. Cela prouve que le public espagnol comprit et prit en compte la position politique de Fénelon, qui certes est quasiment absente des intérieurs espagnols (elle ne transparaît pas dans les objets d'art), mais s'observe bel et bien dans les éditions illustrées<sup>453</sup> et dans la peinture<sup>454</sup>.

Par cette réception critique, *Les Aventures de Télémaque* participaient à la vie intellectuelle. Cette émulation se traduisit aussi par l'écriture d'œuvres qui s'inspirèrent du *Télémaque*, et qui fournirent à leur tour des sujets pour des œuvres d'art, en particulier dans le domaine des décors. Si ce phénomène émergea dans toute l'Europe, quelques caractéristiques locales peuvent être observées. Ainsi, comme l'Italie avait fourni plusieurs opéras dont le livret était

451 - Chevalier Ramsay, *Discurso apologético sobre el poema épico, excelencias del poema de Telémaco, é impugnación de la llave que corre con el título de llave del Telemaco*, Madrid, en la Oficina de Gabriel Ramirez, 1756 [traduction anonyme, « Discours de la poésie épique, et de l'excellence du poème de Telmaque », François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717].

452 - Mateo Antonio Barberi, *El Buen Ciudadano, o verdadero patriota: explicado en dialogos entre Mentor y Telemaco*, Sanlúcar de Barrameda, Imprenta de la Ciudad, 1773, Agustín García De Arrieta, *El espíritu del Telémaco, o maximas y reflexiones políticas y morales del célebre poema intitulado Las aventuras de Telémaco*, Madrid, Cano, 1796 et Anonyme, *Explicación de las alegorías políticas e históricas del "Telémaco" de Fenelon*, XVIII<sup>e</sup> siècle, s. l., s. é. (Manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne MSS/12955/73).

453 - Voir Deuxième partie, [B.1], p. 127.

454 - Voir Deuxième partie, [C.1], p. 149.

inspiré de l'œuvre de Fénelon, en Espagne furent écrites plusieurs *zarzuelas*, pièces de théâtre lyriques qui apparurent au siècle précédent. Il en existe au moins trois, qui sont conservées à la Biblioteca Nacional d'Espagne<sup>455</sup>.

Malgré son origine – il naquit dans l'un des palais royaux d'Espagne –, ce genre théâtral avait un public plutôt populaire<sup>456</sup> et contribuait donc à diffuser des images du *Télémaque*, certes en mouvement, certes différentes des gravures, peintures et objets d'art, mais tout de même présentes dans la société espagnole du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Mais par d'autres genres, ces images étaient aussi vues par des spectateurs d'origines sociales très différentes. Une *Pieza heroyca en un acto*<sup>457</sup> [pièce héroïque en un acte] témoigne que ces œuvres jouées pouvaient consister en un divertissement rapide et relativement simple. Et le fait qu'on relève une comédie<sup>458</sup> et un ballet héroïque<sup>459</sup> montre la diversité qui les caractérise.

Domenico Rossi (vers 1745-après 1821), imprésario du théâtre de Los Caños del Peral, rédigea la description d'un ballet sur le même thème qui a été joué au théâtre du site royal d'Aranjuez en 1774<sup>460</sup>. Le public de ces œuvres inspirées de Fénelon était donc extrêmement divers, populaire pour les *zarzuelas* et royal dans le cas de ce ballet décrit par Domenico Rossi.

L'imprésario écrivit également un ballet héroïque qui fut présenté à son théâtre de Los Caños del Peral<sup>461</sup> en 1796. Les décors furent réalisés par Gregorio Borghini et les costumes par Andres Guerra. La consultation de la description

- 455 - Anonyme, « Los encantos de Telémaco, hijo de Ulises (zarzuela) », Emmanuel Gonima, *Operas y zarzuelas del siglo XVIII*, XVIII<sup>e</sup> siècle, s. l., s. e (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne, MSS/14102), Ricardo Martín y Cortazar, *Las Bodas de Telémaco (zarzuela)*, s. l., s. é., 1801 (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne MSS/14102) et Francisco de Robies, *Zarzuela nueva burlesca, Telemaco y Calipso*, Madrid, Imprenta de D. Gabriël Ramirez, 1763.
- 456 - Rafael Lamas, « Zarzuela, High art, popular culture and music theatre », Maria M. Delgado et David T. Gies (dir.), *A History of Theatre in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 193-210.
- 457 - Antonio Cuzado, *Pieza heroyca en un acto, El Telemaco*, Madrid, Libreria de Cerro, 1784-1800.
- 458 - José de Canizares, *Un precipicio con otro, Calipso y Telémaco: comedia nueva en dos jornadas*, s. l., s. e., 1723 (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne, MSS/1549).
- 459 - Francisco de Robies, *Zarzuela nueva burlesca, Telemaco y Calipso*, Madrid, Imprenta de D. Gabriël Ramirez, 1763.
- 460 - Domenico Rossi, *Descripción del bayle serio, intitulado Calypso, y Telemaco, que se debe hacer en el teatro del Real Sitio de Aranjuez en el presente año de 1774*, Madrid, Imprenta de Don Blas Roman, 1774.
- 461 - Domenico Rossi, *Telemaco en la isla de Calipso : bayle heroyco pantominmo, en cinco actos para representarse en el Teatro de Los Caños del Peral*, Madrid, Imprenta de Don Blas Roman, 1796.

faite de la représentation révèle une forte dimension pastorale et galante, l'action se déroulant sur une plage (scènes I et V), dans un jardin (scène II) ou dans une forêt (scène IV) et enfin l'intérieur « de la gruta de Calypso, adornada de flores, frutas, conchas, corales, fuentes y demas objetos capaces de deleitar la vista<sup>462</sup> » [de la grotte de Calypso, décorée de fleurs, de fruits, de coquillages, de coraux, de fontaines et d'autres objets capables d'enchanter la vue]. Se constate ici une caractéristique commune à toutes ces œuvres en Espagne et que nous avons déjà notée à l'échelle européenne : comme l'indiquaient déjà certains sujets des opéras français, italiens et d'autres origines<sup>463</sup>, ces œuvres se concentraient sur les amours de Calypso et de ses nymphes et présentent des décors archétypaux, dont la grotte imaginée par Pierre-Adrien Pâris (fig. 57) est un bon exemple, et qui étaient les cadres traditionnels de ces sujets d'inspiration mythologique (car le *Télémaque*, quoique écrit à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, se confondait peu à peu avec un sujet mythologique) traités légèrement.

Toutes ces mises en scène fournissaient des images, qui passaient en particulier par les décors et par les costumes, dont malheureusement il reste peu de traces, mais qui contribuèrent largement à la diffusion de l'iconographie du *Télémaque*. Il s'agit pourtant là d'un second degré dans cette iconographie, qui ne dépend pas directement du livre de Fénelon mais des œuvres qui furent inspirées par l'histoire qu'il a écrite. Celles-ci favorisèrent un décalage entre le sens du *Télémaque* et sa réception, qui fut sensible, en Espagne comme ailleurs, à une veine galante que Fénelon s'employait pourtant à critiquer.

## [C.] D'un *Télémaque* français à un *Télémaque* espagnol

### [C.1] *Télémaque* et les Bourbons d'Espagne

Il est vrai qu'au vu de l'association fréquente faite entre Philippe V et le jeune héros de Fénelon et du contexte d'écriture des *Aventures de Télémaque*, dont le futur roi d'Espagne était l'un des premiers destinataires, le nombre peu élevé d'œuvres représentant le *Télémaque* et qui sont liées à la personnalité

462 - *Ibid.*, p. 9.

463 - L. Naudeix, art. cité note 69, pp. 516-517.

du premier Bourbon d'Espagne surprend. Cependant, le personnage de Télémaque se rattache par sa nature aux figures princières, et cette relation se retrouve naturellement dans certains objets d'art, estampes ou peintures qui ont pour sujet un passage du livre de l'archevêque de Cambrai.

Les Bourbons d'Espagne possédaient plusieurs œuvres portant l'iconographie du *Télémaque* et étaient même commanditaires du cycle de tapisseries dont les cartons furent réalisés par Michel-Ange Houasse. La collection royale comptait des éditions du livre de Fénelon, probablement illustrées, et des objets d'art. Il n'en est pas moins vrai que la peinture fait figure de grand absente dans les palais royaux espagnols pour ce qui concerne les représentations des *Aventures de Télémaque*.

Si dans plusieurs domaines, en particulier les objets d'art et les mises en scène d'œuvres adaptées du *Télémaque*, ce n'est pas la dimension politique qui domine, celle-ci se retrouve toutefois largement dans les arts graphiques et dans la peinture. Ainsi, le tableau de Cristobal Valero (1707-1789, fig. 117) représente-t-il Télémaque en chef militaire glorieux, non pas tant par ses qualités de guerrier mais parce qu'il rétablit la paix et reçoit des marques de respect des autres chefs. Une fois de plus, le fils d'Ulysse rappelle Alexandre le Grand, caractérisé aussi par sa jeunesse et ses compétences de chef militaire. L'association prend ici tout son sens, car Télémaque apprend à mériter l'admiration qu'on lui porte non pas par sa valeur au combat mais par l'attitude qu'il adopte après la victoire, à l'exemple d'Alexandre, ce qui se manifestait notamment dans l'épisode de la famille de Darius.

Or justement, la composition de Cristobal Valero n'est pas sans rappeler cette iconographie : le jeune chef s'avance, victorieux mais bienveillant, vers un homme qui reconnaît sa grandeur et la marque par une attitude de soumission (au vu de la représentation du camp et des soldats, on pourrait identifier cette scène comme étant celle où Nestor reconnaît la sagesse de Télémaque, au livre XV<sup>464</sup>). La présence de tentes, à la droite du tableau, et le cadre formé par ce camp militaire rapprochent encore les deux iconographies.

Le parallèle que l'on peut faire entre ces représentations semble encore plus cohérent si l'on prend en compte la présence à La Granja d'un tableau peint par Francesco Trevisani représentant *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, dont l'esquisse se trouve au musée du Louvre (fig. 156). Simples coïncidences ou preuves du souvenir de l'œuvre de Francesco Trevisani chez Cristobal Valero, se retrouvent dans les deux peintures une figure repoussoir accroupie en bas à

464 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XV.

gauche et une insistance sur la bichromie bleue et rouge, qui chez Trevisani différencie les personnages d'Alexandre et d'Ephestion et qui, chez Cristobal Valero, est condensée sur le seul personnage de Télémaque. À cela s'ajoute donc une ressemblance dans la composition de l'ensemble due à une similitude dans les sujets, qui mettent tous les deux en scène le jeune militaire victorieux, Télémaque ou Alexandre, recevant la soumission d'autres personnages devant des témoins admirant les qualités exceptionnelles du jeune héros.

Ces mêmes qualités de dirigeant politique étaient louées dans les illustrations d'Irala. Cependant, le héros n'y montrait pas tant sa grandeur en recevant avec humilité les marques de respect d'un autre qu'en acceptant lui-même de se soumettre devant Hazaël au livre II et devant la divinité au livre X. Télémaque est également remarquable car il sait faire ce qui est juste, ce qui se doit d'être fait, comme rendre dignement hommage à Pisistrate, fils de Nestor, au livre VII.

Dans ces illustrations, Mentor accompagne fort peu son protégé, même quand l'histoire le place à ses côtés : il n'est présent que lorsqu'il est absolument indispensable à l'action (au livre III, quand il pousse Télémaque du haut d'un rocher [fig. 65], et au livre X, quand il reprend la forme de Minerve [fig. 139]). Cela donne une indépendance au prince d'Ithaque, dont les actions généreuses et dignes des plus grands rois brillent d'autant plus qu'elles ne lui sont inspirées par personne. Mentor est même absent des scènes où il devrait en toute logique figurer : il n'est pas représenté au livre II, lorsque Télémaque demande la liberté de son précepteur à Hazaël (fig. 127) ; c'est seulement la grandeur du fils d'Ulysse, acceptant de se mettre à genoux, qui est montrée. Au livre V (fig. 130), alors que la légende indique « Mentor trata la paz con Nestor, en presencia de la Armada » [Mentor traite de la paix avec Nestor, en présence de l'Armée], l'interlocuteur du roi de Pylos est très jeune et, malgré ce qui est indiqué en dessous, ressemble bien plus à Télémaque qu'à Mentor. Il s'agit une fois de plus d'une image destinée à mettre en scène la grandeur du prince.

Cela trahissait certes l'esprit du livre de Fénelon : dans le texte qu'il avait écrit, le jeune élève était exhorté par son maître à reconnaître que les exploits qu'il accomplissait n'étaient jamais entièrement de son fait mais lui avaient été inspirés par la divinité<sup>465</sup>. C'était là l'enseignement qu'il souhaitait délivrer aux trois fils du Dauphin ; cependant, la minimisation du personnage de Mentor permettait de mettre en valeur la figure idéale du prince juste, telle qu'elle était effectivement décrite par l'archevêque de Cambrai.

465 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XVII, p. 367.

Une autre œuvre de notre corpus espagnol a une connotation politique très forte : il s'agit du dessin de Tiepolo, *l'Éducation du prince*. On ignore sa destination, très certainement était-il préparatoire à une œuvre de plus grande envergure. La composition est assez clairement établie et aucune hésitation notable ne semble avoir guidé les traits de Tiepolo ; aussi semble-t-il probable que ce dessin corresponde à une étape assez avancée du projet, à un moment où l'artiste avait déjà décidé de l'agencement général de sa future œuvre.

La datation de ce dessin pose également problème. Néanmoins, l'œuvre étant actuellement conservée dans les collections espagnoles, il est permis de supposer qu'elle n'a pas été déplacée depuis sa création, et donc qu'elle fut réalisée pendant les années madrilènes de l'artiste, entre 1762 et sa mort survenue en 1770.

Ce dessin demeure très mystérieux. Aucune certitude n'existe non plus sur le sujet représenté. Il est possible que cette scène figure simplement l'archétype du pédagogue accompagné d'un jeune élève, mais, dans le cas où il s'agit de personnages identifiables, Mentor et Télémaque correspondent tout à fait à leurs caractéristiques : la vieillesse qui accompagne la sagesse de l'un est marquée par sa longue barbe et s'oppose à l'extrême jeunesse de son interlocuteur. Le cadre est celui d'un palais, peut-être antique, où figurent en tout cas plusieurs éléments destinés à rappeler les palais gréco-romains. C'est notamment le rôle de la statue d'Apollon, reconnaissable à sa lyre, située à l'arrière-plan. La scène se situerait donc à une époque plus ou moins contemporaine de celle du récit de Fénelon. Peut-être alors le couple Télémaque et Mentor se confondrait-il volontairement avec l'archétype du pédagogue et de son élève, sorte d'exemple idéal de cette relation valorisée.

Ainsi, si le sujet est difficile à identifier avec certitude, c'est justement qu'il est ambigu. Si l'on admet qu'il puisse effectivement s'agir du fils d'Ulysse et de son maître, ce serait alors comme modèle de l'éducation idéale que devait recevoir un jeune prince, éducation qui devait lui permettre de réaliser les exploits que Télémaque accomplit dans l'œuvre de Fénelon. Le statut du jeune élève, prince d'Ithaque, est souligné par la richesse de l'intérieur de palais dans lequel il se trouve et donne à l'enseignement qu'il reçoit une importance politique, car c'est elle qui lui permettra de bien gouverner.

Cependant, ce n'est manifestement pas seulement de maximes de bon gouvernement que le maître et son élève sont en train de discuter. La présence à l'arrière-plan d'une statue d'Apollon témoigne que sa formation passe aussi par l'éducation aux arts, peut-être pour les pratiquer, plus certainement pour apprendre à les apprécier et pouvoir soutenir une conversation à leur sujet. Même si le but premier de son livre était de former de futurs



dirigeants politiques, Fénelon n'avait pas négligé leur éducation artistique, et cela se reflétait effectivement dans *Les Aventures de Télémaque*, desquelles les jeunes princes Bourbons pouvaient tirer des leçons dans ce domaine aussi<sup>466</sup>. On se souvient qu'à la fin du récit, à l'occasion d'une discussion portant sur les bonnes façons de gouverner, Mentor rappelle à son élève les cours qu'il lui avait donnés pour qu'il apprenne « à [s'en] connaître en statues<sup>467</sup> » ; peut-être Tiepolo présente-t-il une de ces leçons, jugées indispensables à la dignité princière. En outre, dans le *Télémaque*, cet enseignement ne sert pas seulement à former un prince cultivé puisqu'il est associé aux leçons de politique (le prince apprend à différencier les bons et les mauvais hommes de la même façon qu'il avait appris à comparer les statues entre elles).

Ce dessin n'est pas la seule œuvre de notre corpus espagnol à représenter le prince d'Ithaque et son maître pendant leurs leçons, il peut être rapproché par son sujet du biscuit de porcelaine de la fabrique du Buen Retiro (fig. 153). L'éducation de Télémaque était donc représentée en Espagne comme un idéal, mais, si aucun élément de décor ne permet d'identifier le cadre dans lequel se trouvent les personnages du biscuit de la fabrique du Buen Retiro, qui pouvait donc s'adresser à un public plus vaste, le dessin de Tiepolo, plaçant la scène dans un palais, insistait sur les destinataires de l'éducation idéale représentée. Elle s'adressait aux jeunes princes, aspect qui s'ajoutait au modèle de chef politique et militaire que le personnage évoquait également. Compte tenu de cela, il est difficile d'imaginer que sa représentation soit entièrement dissociable des souverains de la dynastie des Bourbons qui régnait en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Et de fait, plusieurs similitudes peuvent être trouvées entre la façon dont était figuré Télémaque et les représentations des figures royales et princières. En premier lieu, dans les iconographies des monarques, il apparaît que le fils d'Ulysse n'était pas le seul à être conseillé et soutenu directement par Minerve. L'almanach royal de 1701, *Monseigneur le Duc d'Anjou accepte les premiers hommages des royaumes d'Espagne* (fig. 157), montre en effet, derrière le petit-fils de Louis XIV, la déesse en position de conseillère : sa tête est située au-dessus de l'épaule du futur roi et est tournée vers son oreille.

Il s'agit également de la position dans laquelle est souvent figuré Mentor, en particulier dans la tapisserie de *La Rencontre entre Télémaque et Calypso* (fig. 45) et, de manière plus explicite encore, dans la peinture de José Vergara (1726-1799, fig. 118). Il se fait dans ces représentations la voix de

466 - Voir Première partie, [A.2], p. 31.

467 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre XVIII, p. 394.

la raison, soufflant au prince – et au prince seul – ce qu'il convient de faire. Comme dans l'almanach, la déesse Minerve, qui prend dans les iconographies du *Télémaque* la forme de Mentor, est la conseillère directe du prince.

Par ailleurs, outre la bipartition de la tapisserie de la *Rencontre entre Télémaque et Calypso* (fig. 45) qui renvoie à une séparation entre le féminin et le masculin, outre aussi l'association plastique entre d'une part la figure masculine et l'océan, symbole de sa capacité de dynamisme, et d'autre part la figure féminine et la forêt, sorte de foyer pour ses nymphes, la position de Télémaque dans cette œuvre rappelle celle des portraits officiels royaux et princiers. Il a le bras droit tendu de façon à feindre une certaine spontanéité, celui de gauche légèrement replié pour que sa main arrive au niveau de sa hanche, sa jambe droite avance d'un pas tandis que sa jambe gauche semble tournée vers nous dans une attitude peu naturelle.

Il s'agit d'une position très proche de celle adoptée par Hyacinthe Rigaud dans plusieurs de ses portraits, et notamment celui de *Louis XIV en costume de sacre* (fig. 158), dont Philippe V possédait une copie<sup>468</sup>. Ce dernier a également été représenté dans une position similaire par le même peintre (fig. 159), mais également par d'autres artistes<sup>469</sup>. Le premier Bourbon d'Espagne souhaitait introduire à sa cour un art du portrait hérité de Hyacinthe Rigaud : c'est ce qui motiva le passage au-delà des Pyrénées de Jean Ranc<sup>470</sup>, Philippe V ayant d'abord voulu faire venir le portraitiste de Louis XIV lui-même. Jean Ranc reprit naturellement plusieurs caractéristiques des portraits de ce dernier pour certains de ses propres tableaux, et en particulier la position dans laquelle sont représentés les modèles : elle est par exemple adoptée par Don Fernando, futur Ferdinand VI, dans le portrait qu'il fait de lui (fig. 160).

Dans son carton de tapisserie, Michel-Ange Houasse semble avoir fait pivoter le protagoniste d'un portrait princier sans changer sa position. Le couple de Télémaque et Calypso peut même être rapproché de celui de Philippe V et de son épouse Marie-Louise de Savoie, qui est représenté sur l'almanach datant de 1701 et intitulé *Réception faite par Philippe V, Roy d'Espagne à la Princesse de Savoie son Epouse, à Figuières en Catalogne* (fig. 161).

Les personnages du carton de tapisserie peint par Michel-Ange Houasse présentent donc de nombreux parallèles, par leur position, avec des figures royales et princières telles qu'elles apparaissaient dans les œuvres

468 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 112.

469 - Anonyme, *Portrait de Philippe V*, vers 1700, huile sur toile, 204 × 141 cm, Madrid, musée national du Prado, en dépôt au Conseil d'État.

470 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 443.

gravées ou peintes de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cela se comprend d'autant plus que la tapisserie devait prendre place dans un palais royal, celui de La Granja, où l'image de la royauté était omniprésente, sous forme de portraits, notamment celui de Philippe V peint par Rigaud (fig. 159), mais aussi par la référence à de grands souverains (en particulier la figure d'Alexandre<sup>471</sup>).

Cependant, cette œuvre souligne une ambiguïté propre à l'iconographie du *Télémaque* dans sa relation avec le pouvoir royal : on le sait, Philippe V était personnellement associé au personnage de Fénelon, qui était parfois présenté dans les discours ou les lettres comme un *alter ego* du roi. Il est donc légitime de se demander si le Télémaque représenté par Michel-Ange Houasse doit être associé à la figure royale en général ou à un roi en particulier, en l'occurrence Philippe V. Le palais de La Granja était le lieu qu'avait choisi le couple royal pour sa retraite loin de la cour, après l'abdication du premier Bourbon d'Espagne en faveur de son fils, Louis I<sup>er</sup>, en 1724. Aussi revêtait-il une dimension bien plus personnelle que les autres palais royaux, dimension qui était perceptible dans les iconographies choisies pour sa décoration. Philippe V s'attacha en particulier à reproduire les « imagenes afectivas de una adolescencia en que el reloj de su mente parece haberse detenido: las cacerías, el *Quijote y Telémaco*<sup>472</sup> » [images affectives d'une adolescence sur laquelle l'horloge de son esprit semble s'être arrêtée : les chasses, le *Don Quichotte* et *Télémaque*].

Cependant, toute personnelle qu'ait été la relation qu'entretenait Philippe V avec le personnage de Télémaque, voir dans sa représentation faite par Michel-Ange Houasse un double de la personnalité de Philippe V serait une erreur : en 1727, au moment de la commande du cycle à Michel-Ange Houasse, le roi d'Espagne était âgé de quarante-sept ans. Il aurait donc paru très étrange de le figurer sous les traits d'un jeune homme inexpérimenté et en voie de tomber dans les pièges de l'Amour.

Si cela nous aurait semblé incongru, c'est que Télémaque est une figure princière et non proprement royale. Il pourrait donc s'agir de la représentation d'un des fils de Philippe V, l'infant Don Fernando, âgé de quatorze ans au moment de la commande, ou l'infant Don Carlos, âgé de onze ans (l'aîné, Louis I<sup>er</sup> étant décédé trois ans auparavant). Si les âges de ces jeunes garçons rendent plus crédible cette association, elle perd la pertinence que lui donnaient les liens qui existaient entre Philippe V et l'auteur du *Télémaque* ainsi que les fréquents parallèles faits entre le roi et le personnage, et

471 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 513.

472 - B. Torrione et M. Torrione, art. cité note 31, p. 84.

aucun élément concret ne vient légitimer cette hypothèse. Plus certainement ne s'agissait-il pas du double d'une personnalité de la famille royale véritablement identifiable, mais plutôt d'une figure familière, associée à la dignité royale et princière.

Il semble cependant peu probable que Télémaque puisse représenter de manière trop explicite un roi ou un prince destiné à régner car l'iconographie présente dans les palais royaux par le cycle de tapisseries de Michel-Ange Houasse (fig. 44 et 45) ou par le guéridon de Sèvres (fig. 150) présentait un Télémaque tenté par la faute, qui succombe à ce qui lui est agréable. La droiture et la bonne conduite à suivre sont certes rappelées par le personnage de Mentor, mais l'ambiguïté qui caractérise ces représentations et qui les éloigne du texte de Fénelon rend difficile une association trop forte entre Télémaque et un membre de la famille royale.

L'immatunité du personnage est aussi ce qui différencie les représentations où il apparaît avec Mentor de celles des rois telles que dans l'almanach de 1701 (fig. 157). En particulier dans le tableau de José Vergara (fig. 118), Télémaque semble presque sous tutelle, écrasé par l'autorité et la sagesse de son précepteur. Au contraire, dans l'almanach, le futur roi se tient droit et sa tête est légèrement plus haute que celle de la déesse. Celle-ci vient davantage appuyer sa légitimité, montrant qu'il est pourvu de toutes les qualités qu'elle-même possède (sagesse et stratégie militaire principalement) et qu'elle le soutiendra tout au long de son règne. Elle s'oppose encore aux représentations de Mentor par le fait qu'elle ne parle pas, car il semble qu'elle n'ait plus rien à apprendre au duc d'Anjou, et se contente de regarder son protégé avec bienveillance.

Représenté comme il l'était souvent, Télémaque n'était donc pas un *alter ego* acceptable pour des membres de la famille royale ; cependant, il n'en reste pas moins que celle-ci contribuait à le rapprocher des représentations royales et princières. Il est difficile de séparer totalement ce personnage de la dynastie des Bourbons, d'autant plus que le texte lui-même invitait à une identification. Celle-ci était davantage possible dans les discours, car Fénelon mettait l'accent sur l'apprentissage du fils d'Ulysse, qui surmonte avec l'aide de la divinité les épreuves qui se dressent devant lui, aspect souvent moins traité dans les représentations du livre, en particulier dans les arts décoratifs. D'ailleurs, lorsque Télémaque était envisagé comme cette figure confrontée à la tentation de l'amour, le parallèle entre Philippe V et lui devenait moqueur : c'est le cas de la chanson du recueil du comte de Maurepas<sup>473</sup>.

473 - Comte de Maurepas [Jean-Frédéric Phélypeaux], *op. cit.* note 332, p. 35.

Télémaque en Espagne était donc tout de même fortement associé à la dynastie régnante sans la représenter directement. Or, par cette association, c'est avant tout l'influence française qui se perçoit dans l'iconographie du *Télémaque*. Philippe V, par son origine, gardait certains réflexes et certaines habitudes en ce qui concerne ses goûts artistiques, et est le commanditaire du cycle de tapisseries de l'*Histoire de Télémaque* (fig. 44 et 45) à Michel-Ange Houasse, artiste formé en France. Par la suite, les liens entre les souverains d'Espagne et leurs voisins de l'autre côté des Pyrénées furent moins étroits ; cependant, c'est encore en France qu'ils acquirent le guéridon fabriqué à Sèvres et c'est en partie sur le modèle des manufactures françaises que fut fondée la fabrique du Buen Retiro, qui produisit la statuette représentant *Mentor et Télémaque* (fig. 153).

### [C.2] *Télémaque à l'Académie*

*Les Aventures de Télémaque* ne sont, à notre connaissance, pas représentées en peinture dans les collections royales. Mais de fait, les tableaux de notre corpus espagnol sont davantage à rattacher au système des Académies.

Certes l'existence de ces institutions ne relève toujours pas, à l'origine, d'une tradition espagnole. Yves Bottineau en fait le constat : « Les souverains du XVII<sup>e</sup> siècle s'étaient comportés vis-à-vis de l'architecture, de la peinture et de la sculpture moins en chefs politiques qu'en amateurs royaux et ils avaient négligé les facilités qu'aurait pu donner à leur gouvernement cette formule nouvelle de groupement des artistes<sup>474</sup>. » Il s'agit bel et bien d'un modèle étranger, qui témoigne il est vrai d'une influence française, celle de la tradition mise en place par Louis XIV<sup>475</sup>, mais aussi d'un regard porté sur l'Italie : Francisco Antonio Meléndez, l'un des premiers à avoir milité pour la fondation d'une académie en Espagne, s'inspira dans sa revendication de ce qu'il avait pu voir à l'occasion d'un voyage dans la péninsule italienne<sup>476</sup>. Le choix des professeurs de l'académie de San Fernando reflétait d'ailleurs cette influence étrangère, d'abord par leur nationalité, mais également par leur propre formation. En effet, la figure la plus importante de cette académie était le sculpteur italien Giovanni Domenico

474 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, p. 598.

475 - Voir Deuxième partie, [A.] et [C.], p. 103 et 149.

476 - Pour ce passage et pour le reste du développement sur l'Académie, voir Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, pp. 597-601.

Olivieri (1706-1762) et parmi les directeurs se trouvaient le peintre français Louis-Michel Van Loo (1707-1771), le sculpteur de même nationalité Antoine Dumandré (vers 1700-1761) et l'architecte italien Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764). Chacun dans son domaine était la personnalité la plus importante de l'académie de San Fernando. Les autres directeurs, qui eux étaient espagnols, avaient souvent été formés auprès d'artistes étrangers, à l'exemple du peintre Juan Bautista Peña (?-1773), ancien élève de Michel-Ange Houasse.

Cependant, la présence de directeurs espagnols, justement, conférait à l'académie de San Fernando une plus grande autonomie par rapport aux modèles français et italiens. Il faut aussi noter que sa création relevait avant tout de la volonté des artistes espagnols, plus encore que de celle de Philippe V<sup>477</sup>. Celui-ci, quoique également désireux de proposer une formation artistique sur le modèle de celle qu'il avait connue en France, ne rencontra pas de résistance auprès des peintres, sculpteurs et architectes de son pays, au contraire. Ce qui retarda la création de cette académie jusqu'en 1744<sup>478</sup>, c'étaient bien plus les difficultés engendrées par l'absence d'une atmosphère propice à une telle fondation et l'absence d'une grande figure pour porter ce projet (rôle que revêtit finalement Giovanni Domenico Olivieri).

Le caractère proprement espagnol de l'académie était perceptible dans les sujets qui étaient proposés aux élèves lors des concours qu'elle organisait : ils étaient choisis selon « una directriz encauzada o determinada por un pensamiento nacionalista y de acuerdo con las ideas de exaltacion del pasado nacional<sup>479</sup> » [une directive encadrée ou déterminée par une pensée nationaliste et en accord avec les idées d'exaltation du passé national].

L'académie de San Fernando se trouverait alors entre l'influence des académies étrangères et une veine plus nationale. Mais ce qui donnait à cette institution son caractère propre, plus encore que l'imitation d'un pays en particulier, c'était la synthèse qu'elle faisait de plusieurs modèles, principalement français et italiens, avec qui la tradition de liens artistiques était féconde.

Plus que français, le modèle de l'académie était européen, et cette tendance caractérise la vie artistique en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle : celle-ci relève d'un idéal de civilisation internationale, certes partiellement inspiré du modèle français (à la fois de Versailles et des Lumières), mais pas

477 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 32, pp. 597-601.

478 - Même si le décret de sa fondation date de 1752, sous le règne de Ferdinand VI, il s'agit seulement de l'officialisation de sa création.

479 - Isabel Azcárate Luxan, *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 8.

seulement<sup>480</sup>. Le caractère nationaliste des sujets lui-même relevait de cette culture commune puisqu'il est caractéristique du mouvement des Lumières, dans leur dimension européenne<sup>481</sup>. Aussi, l'académie de San Fernando acquit ce caractère national par la synthèse qu'elle faisait de plusieurs influences, synthèse qui lui permettait de se détacher du modèle français.

L'académie de San Fernando était un lieu de compétition pour les artistes, qui s'affrontaient à l'occasion de concours où les sujets étaient imposés. Le récit de Fénelon fournit celui du concours de 1781 pour la seconde classe ; il s'agissait du passage du livre V<sup>482</sup> et il était présenté en ces termes : « Telemaco joven venciendo a un robusto luchador natural de Rodas, como de 35 años de edad: debiéndose expresar la acción en el circo de Creta, colocados los expectadores en terreno natural, con algun declive, cubierto de céspedes, o grama, y frondosidad de árboles en el fondo » [Télémaque jeune vainquant un robuste lutteur originaire de Rhodes, de 35 ans : en devant représenter l'action dans l'arène de Crète, placer les spectateurs sur un terrain naturel, avec une certaine déclinaison, couvert de gazon, ou d'herbe, et la frondaison des arbres au fond].

Une chose surprend dans l'énoncé de ce sujet : l'élément qui était le moins précisément décrit est le personnage de Télémaque lui-même. De manière plus générale, une plus grande liberté était accordée aux concurrents en ce qui concernait les deux protagonistes principaux, tandis que le cadre dans lequel ils évoluaient était déjà fixé. C'était pourtant sur les lutteurs que les jeunes artistes devaient être départagés : au moment de définir les sujets, en novembre 1780, il avait été décidé que les vainqueurs seraient « los que mejor y con mas inteligencia dibuxen las figuras de los luchadores<sup>483</sup> » [ceux qui dessineraient le mieux et avec la plus grande intelligence les figures des lutteurs].

Aussi, considérant la relative liberté qui leur était donnée, il est intéressant d'étudier les réflexes qui furent ceux des artistes pour représenter Télémaque et son adversaire. Sur les onze dessins des participants, seuls trois sont aujourd'hui conservés : celui de José López Perles Enguídanos, qui gagna le premier prix (fig. 162), et ceux des deux seconds prix, Juan Navarro (fig. 163) et Angel Bueno (fig. 164). Si ce dernier se distinguait par son œuvre d'inspiration plus populaire que classique<sup>484</sup>, les deux autres présentèrent à

480 - René Pomeau, *L'Europe des Lumières*, Paris, Hachette, 1995.

481 - I. Azcárate Luxan, *op. cit.* note 480, p. 7.

482 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre V, pp. 101-103.

483 - I. Azcárate Luxan, *op. cit.* note 480, p. 144.

484 - *Ibid.*, p. 145.

ce concours des figures extrêmement proches des canons antiques. Les corps sont caractérisés par leur musculature importante et détaillée. Le Rhodien de José López Perles Enguídanos (fig. 162), par exemple, semble reprendre assez fidèlement le *Galatée mourant* vu de dos (fig. 165), et ne s'en distingue que par son bras gauche placé devant lui pour se protéger et par sa tête penchée en arrière avec une expression terrifiée (et non pas retombant vers l'avant de manière à exprimer le désespoir). Il apparaît donc que l'artiste, alors âgé de vingt et un ans et en pleine formation, ait utilisé la célèbre figure d'un vaincu pour signifier la défaite de ce lutteur rhodien.

Cet exemple est particulièrement significatif, mais ce n'est pas le seul personnage qui semble directement inspiré d'une sculpture antique. Plus encore que chez Juan Navarro, quasiment tous les personnages de José López Perles Enguídanos furent étudiés pour être le plus proches possible de ces modèles et plusieurs paraissent directement copiés sur eux, et en particulier les figures de jeunes lutteurs : ceux qui luttent, mais aussi ceux qui assistent au combat à l'arrière-plan. Cette capacité à imiter les Anciens fut valorisée et permit à l'artiste d'obtenir le premier prix de ce concours de seconde classe de 1701.

Cela renvoie aux pratiques de copie des antiques célèbres au sein de l'académie, qui représentaient une partie importante de la formation des artistes. Il s'agissait même de l'enjeu du concours de la troisième classe, pour les élèves les moins avancés, dont les sujets consistaient en la représentation la plus fidèle possible d'une statue gréco-romaine, souvent d'après un moulage en plâtre.

Peut-être que la capacité d'introduire dans la scène représentée des éléments qui évoquent le reste du récit, pour créer un début de narration, fut-elle également valorisée chez José López Perles Enguídanos ? En effet, contrairement à ses deux concurrents, il ne se contenta pas de placer la lutte de Télémaque et du Rhodien dans un cadre, qui était par ailleurs décrit par le sujet, mais il représenta également le char et les chevaux de la course de chars qui, dans *Les Aventures de Télémaque*, suit cet épisode<sup>485</sup>. Par ce biais, le jeune artiste intégrait son sujet dans une histoire.

Cela suppose que les destinataires de cette œuvre aient eu une connaissance relativement bonne de l'œuvre, car ils devaient être capables de comprendre cette référence au texte de Fénelon. L'académie de San Fernando était donc un milieu où le *Télémaque* était non seulement lu, connu des artistes, mais aussi étudié. Ce fut dans ce cadre que son iconographie se développa le plus

485 - François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995, livre V, p. 103.



en Espagne. Pourrait-on voir dans la prédilection pour un thème de la littérature française la preuve de l'influence de ce pays, qui, par les origines de l'Académie et par la nationalité ou la formation de ses professeurs, était particulièrement forte dans cette institution ?

Or, en France, ce ne fut pas le cadre officiel de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui fut le plus propice à l'épanouissement de l'iconographie du *Télémaque*, mais bien la sphère privée. Il est vrai que le morceau de réception de Jean-Joseph Taillasson représente un *Philoctète* (fig. 12), et le sculpteur Grégoire Giraud obtint le prix de Rome de 1806 avec le même sujet (fig. 18), toutefois, nous l'avons vu, il ne s'agit pas de l'iconographie la plus évidemment rattachée à l'œuvre de Fénelon. Certes aussi, Diderot décrit dans son *Salon* de 1761 une œuvre de Boizot représentant *Télémaque qui raconte ses aventures à Calypso*<sup>486</sup>, néanmoins, cette œuvre, dont on ne connaît pas le lieu de conservation actuel, est le seul exemple de représentation du personnage de Télémaque véritablement en relation avec le système officiel de l'Académie et du Salon en France. Il semblerait donc que la récurrence du *Télémaque* dans les sujets donnés à l'Académie relevait davantage de l'émulation intellectuelle qui l'habitait que de l'imitation de la France.

Cependant, *Les Aventures de Télémaque* n'étaient pas entièrement absentes des académies françaises. Elles se retrouvent ainsi comme sujet de l'un des envois réglementaires des élèves de l'académie de France à Rome, celui de Joseph Charles Marin (fig. 81). On n'en conserve aujourd'hui plus que le marbre, actuellement à Fontainebleau, légèrement postérieur aux limites chronologiques de notre corpus, mais il nous permet de nous faire une idée du modèle en plâtre disparu, qui lui fut réalisé vers 1804-1805.

L'œuvre de Joseph Charles Marin témoigne elle aussi d'une imitation marquée de l'Antique, caractéristique de l'enseignement académique. Très peu d'éléments permettent d'identifier précisément le personnage ou le moment de l'histoire représentés. Ce sujet semble plus avoir été un prétexte à la réalisation d'un nu masculin selon les critères académiques. Le *Télémaque* aurait alors été, à l'académie de San Fernando comme à la Villa Médicis, une occasion de montrer la maîtrise des codes classiques et la capacité d'imitation de ces modèles, omniprésents dans la formation des artistes.

Cela dit, le *Télémaque* académique n'est pas en Espagne l'apanage de la seule académie de San Fernando. Une autre académie en particulier est remarquable par l'importance qu'elle a apportée à l'iconographie des *Aventures*

486 - D. Diderot, *op. cit.* note 265, p. 144.

de *Télémaque*, et plus tôt que l'académie madrilène : il s'agit de l'académie de Santa Bárbara, de Valence, créée en 1753. On connaît aujourd'hui cinq peintres de cette institution qui ont traité ce sujet : José Vergara (fig. 118), Cristóbal Valero (fig. 117), Félix Lorente, José Espinós et José Camarón<sup>487</sup>. Il ne s'agissait pas, comme ce le sera plus tard à l'Académie de San Fernando, d'un concours inscrit dans le cursus académique des élèves, mais de peintures réalisées au moment de la création de l'institution et destinées à valider la légitimité de plusieurs peintres de la ville de Valence à en faire partie. Ces artistes étaient donc des maîtres confirmés, et ne sont plus de jeunes hommes au début de leur carrière : Cristóbal Valero, par exemple, était âgé d'environ quarante-six ans.

Ainsi, le peintre Félix Lorente (1712-1787) peignit-il en 1754, pour rentrer à l'académie de Santa Bárbara, un tableau sur ce sujet<sup>488</sup>. Si cette œuvre est aujourd'hui perdue, la carrière de son auteur nous renseigne sur le profil des académiciens qui ont représenté un sujet puisé dans le livre de Fénelon.

Félix Lorente naquit à Valence, où il vécut et mourut. Ce peintre se fit principalement connaître par ses natures mortes, ses *bodegones*, mais il semble avoir également joui d'une certaine notoriété en matière de portraits. Si son aisance dans ces deux genres n'étonne pas beaucoup, car il s'agit dans les deux cas de copier la réalité<sup>489</sup>, le choix du *Télémaque* se démarque nettement par rapport aux sujets du reste de sa production. Cette anomalie s'explique par le fait que le thème lui a été imposé par l'académie de Santa Bárbara, et ce même s'il ne s'agissait pas du genre dans lequel il s'illustrait habituellement.

Il apparaît donc que le livre de Fénelon fut perçu comme un sujet plus digne d'une institution officielle comme une académie. Le passage exact représenté par Félix Lorente n'est pas connu, mais même s'il s'agissait d'un épisode de l'île de Calypso, il fut considéré comme un sujet élevé, plus acceptable que les *bodegones* ou les portraits que l'artiste avait l'habitude de peindre.

On ignore la composition qu'avait représentée Félix Lorente, mais les œuvres de deux autres peintres sont parvenues jusqu'à nous : il s'agit de celle de Cristóbal Valero (fig. 117) et de celle de José Vergara (fig. 118). Toutes deux présentent un moment différent du récit de l'archevêque de Cambrai, ce qui laisse penser que le choix du sujet exact revenait aux artistes. Leur était simplement imposée la source dans laquelle ils devaient puiser. Destinées à prouver la

487 - Miquel-Àngel Català I Gorgues, *El Pintor y Académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*, Valencia, Secretaria autonómica de Cultura, 2004, p. 113.

488 - Andrés Sánchez López, « La pintura de bodegones y floredos en España en el siglo XVIII », thèse de doctorat, Universidad de Complutense, 2006, p. 297.

489 - *Ibid.*, pp. 297-298.

*maestria* de leur auteur, les deux peintures présentent un nombre important de personnages qui frappent par la diversité de leurs positions et par leur caractère monumental. Une grande attention est portée à la représentation des drapés, qui formait l'un des enseignements de la nouvelle académie. Malgré ces ressemblances stylistiques, ces deux peintures s'opposent en un point essentiel : l'une, celle de Vergara, montre un Télémaque entouré de figures féminines, en grand danger de tomber dans les pièges de l'amour ; l'autre, celle de Valero, présente le fils d'Ulysse en guerrier triomphant.

Si ces œuvres nous sont connues aujourd'hui, c'est parce qu'elles furent proposées à l'académie de San Fernando par leurs auteurs dans l'espoir de recevoir le titre d'*academico de merito*<sup>490</sup> plusieurs années plus tard<sup>491</sup>. Cela prouve que José Vergara tout comme Cristóbal Valero se montrèrent satisfaits de ces tableaux, qui avaient été non seulement acceptés par l'académie de Santa Bárbara mais aussi, selon toute probabilité, admirés par les autres académiciens. Cependant, seule l'œuvre de José Vergara fut acceptée à l'académie de San Fernando. Peut-être fut-il reproché à la peinture de Cristóbal Valero quelques maladresses, en particulier dans la position de l'interlocuteur de Télémaque, ou une composition qui put être jugée peu claire.

À notre connaissance, l'académie de Santa Bárbara fut la seule académie de province à avoir encouragé ainsi la représentation du *Télémaque*. Cela pourrait s'expliquer par la présence dans sa bibliothèque d'une édition castillane<sup>492</sup>, qui aurait donc été accessible aux artistes. La présence de l'iconographie du *Télémaque* dans les académies espagnoles renvoie donc à leur rôle dans la vie intellectuelle des villes et à la formation des artistes dans ce domaine : il ne s'agissait pas seulement d'apprendre à pratiquer la peinture, la sculpture et l'architecture, il était nécessaire d'acquérir une culture littéraire solide, y compris dans la connaissance des livres étrangers.

La présence des *Aventures de Télémaque* à l'académie de Santa Bárbara nous renseigne enfin sur la diffusion de ce livre en dehors de Madrid et des palais royaux. En effet, sans les œuvres des peintres de cette institution, on pourrait avoir la fausse impression qu'il était connu par un nombre finalement restreint de lecteurs, concentrés dans la capitale espagnole ou à la cour du roi.

490 - M.-À. Català I Gorgues, *op. cit.* note 488, p. 114.

491 - Avant le 3 janvier 1762 pour José Vergara.

492 - David Gimilio Sanz et Miquel-Àngel Català I Gorgues parlent tous deux d'une édition publiée en 1753 à Paris, chez Lanceste, dont nous n'avons pas pu trouver la trace. David Gimilio Sanz, *José Vergara, 1726-1799: del Tardobarroco al Clasicismo dieciochesco*, Valence, Generalitat valenciana, Conselleria de cultura, 2005, p. 24 et M.-À. Català I Gorgues, *op. cit.* note 488, p. 114.

Il n'en était rien, non seulement les éditions du *Télémaque* circulaient bien au-delà de Madrid, mais le texte était aussi étudié et les artistes d'une ville comme Valence se l'étaient approprié.

Cependant, par sa taille, le nombre de ses habitants et sa tradition artistique, Valence était un centre intellectuel important, et il ne nous reste finalement aucune trace des *Aventures de Télémaque* dans des régions plus reculées : furent-elles hostiles à l'établissement d'une iconographie d'origine française, ignorèrent-elles le succès de ce livre ou avons-nous plutôt perdu les marques de son implantation ? Le manque d'informations nous oblige à laisser la question en suspens.

Il est certain que l'émulation intellectuelle qui caractérisait les académies fut propice aux représentations du *Télémaque*. Ces institutions, bien qu'elles aient été créées sur le modèle français, jouèrent un rôle essentiel dans la vie artistique espagnole au XVIII<sup>e</sup> siècle et permirent certainement aux interprétations artistiques du livre de Fénelon de s'émanciper de la référence au pays d'origine de l'œuvre. L'académie de Santa Bárbara témoigne d'autant plus de ce détachement que l'influence française y était moins forte qu'à Madrid, où les professeurs venant de France n'étaient pas rares. Cependant, il est impossible de parler d'un véritable processus d'« hispanisation » du *Télémaque*, car cette iconographie apparaît à Valence dès 1753, bien plus tôt qu'à l'académie de San Fernando, où les œuvres de José Vergara et de Cristóbal Valero ne furent envoyées qu'une dizaine d'années plus tard et où le concours qui imposa ce sujet aux jeunes élèves n'eut lieu qu'en 1781, trente ans après la création de l'académie de Santa Bárbara. L'iconographie ne circula donc pas de l'académie madrilène, empreinte du modèle français, à celle d'autres villes, plus fidèles à une tradition espagnole.

Un autre obstacle à l'« hispanisation » résidait dans le fait que le *Télémaque*, qui quitta au XVIII<sup>e</sup> siècle son caractère uniquement français, n'adopta pas non plus des particularités espagnoles traditionnelles, héritées de l'art du Siècle d'or, mais s'adapta plus volontiers aux influences européennes qui caractérisent la vie artistique espagnole au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### [C.3] *Télémaque* de 1700 à 1809 : évolutions et adaptations

Certes, la nationalité de Fénelon, le contexte, la langue d'écriture des *Aventures de Télémaque* et les premiers lecteurs de l'ouvrage rattachent son iconographie au rayonnement français en Espagne. Mais, aussi bien dans les

collections royales qu'au sein de l'Académie, cette origine, même si elle ne fut jamais tout à fait oubliée, prit au fur et à mesure du siècle moins d'importance, d'autant plus que l'influence française s'estompait petit à petit, concurrencée par d'autres tendances.

Les représentations du *Télémaque* s'adaptèrent de fait aux mouvements artistiques qui prédominaient en Espagne tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme dans le reste de l'Europe, l'étude chronologique des occurrences de cette iconographie montre une évolution radicale aussi bien dans les épisodes favorisés que dans le style. C'est en fait la connotation générale du livre qui semble foncièrement différente entre le début et la fin de notre période.

Aussi bien les tapisseries de Michel-Ange Houasse que celles du cycle tissé dans l'atelier de Jean Leynier d'après les cartons de Jean van Orley attestent de la prédominance au début du siècle des scènes de l'île de Calypso, selon le modèle qui commençait à se développer en France avec notamment les peintures de Nicolas Vleughels (fig. 2 et 3) et de Jean Raoux (fig. 1). Et, assez logiquement, ces œuvres sont marquées par le regard qu'elles portaient sur l'art de ce même pays, non pas celui du Grand Siècle, mais davantage celui qui leur est contemporain. Dans le cas des tapisseries d'après les cartons de Jan van Orley, ce regard n'est certes pas tant, dans le cadre de l'étude qui nous intéresse, celui des artistes eux-mêmes, que celui de leur potentielle acquéreuse, la cour de Philippe V, et de leurs premiers spectateurs.

Se note d'abord l'influence importante de la peinture de Rubens, qui caractérise également l'art français du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la tapisserie de *Vénus demandant à Neptune de détruire le bateau de Télémaque* (fig. 55) est très proche, dans sa composition, du *Neptune calmant les vagues* de Rubens, peint vers 1635 (fig. 166). La figure du dieu des Océans particulièrement, témoigne d'une influence directe du tableau, qui présente aussi un homme d'âge mur au début de son geste, s'appêtant à soulever son trident pour contrôler les flots.

Se manifeste également une attention portée à la peinture vénitienne de la Renaissance, extrêmement admirée par les coloristes qui triomphaient de l'autre côté des Pyrénées. Les figures féminines musiciennes de la pièce figurant *Vénus envoyant Cupidon pour enflammer le cœur de Télémaque* (fig. 167), situées dans le coin inférieur droit, ne sont pas sans rappeler la joueuse de flûte du *Concert champêtre* (fig. 168), œuvre qui marqua également l'art de Watteau<sup>493</sup>. Ce peintre peignit effectivement plusieurs scènes de musiciens

493 - Guillaume Glorieux, *Watteau*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011.

jouant dans un cadre naturel, dont *La Finette* (fig. 169), qui se rapproche également d'une des musiciennes de notre tapisserie, aussi bien par sa position, de dos, que par l'instrument qu'elle joue.

La tapisserie représentant *La Danse des nymphes et Calypso essayant de découvrir l'identité de Mentor* rappelle pour sa part le *Pèlerinage à l'île de Cythère* par la succession de couples disposés en guirlande qui marque la gauche de la composition. Comme dans la peinture de Watteau, ces couples, aux positions dansantes, se lèvent au fur et à mesure. Par toutes ces influences, ce cycle de tapisseries s'inscrivait dans un goût, celui des coloristes triomphant en France à la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence. Ce sont ces artistes qui, dans notre pays, favorisèrent particulièrement la lecture galante des *Aventures de Télémaque* en se concentrant surtout sur des scènes qui réunissaient le fils d'Ulysse et Calypso, à qui s'ajoutait parfois Eucharis.

C'est également l'iconographie qu'a choisie en 1753 José Vergara dans son tableau destiné à confirmer son statut de professeur à l'académie de Santa Bárbara. Néanmoins, cette œuvre est marquée par une autre influence que la peinture française : Miquel-Àngel Català I Gorgues souligne les ressemblances qu'elle présente avec l'art de Paolo Matteis ou de Francesco de Mura, et plus généralement avec les tonalités lumineuses et la touche de la peinture napolitaine<sup>494</sup>. Cependant, les traces du regard porté sur la France ne sont pas tout à fait absentes, et ce mélange d'influences fait de cette peinture une œuvre

« muy representativa del encanto, artificiosidad y gracia de la pintura rococó, uno de los pocos ejemplares genuinos de ese estilo que podemos encontrar en la pintura valenciana del promedio del siglo XVIII, en sintonía con el narrativismo intimista nada épico, de las historias clásicas pintadas por Francesco Trevisiani o Giambattista Pittoni, pero también por Charles Van Loo [très représentative du charme, de l'ingéniosité et de la grâce de la peinture rococo, l'un des rares exemples véritables de ce style que l'on peut trouver dans la peinture valencienne du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, en accord avec le narrativisme intimiste sans rien d'épique des histoires classiques peintes par Francesco Trevisiani ou Giambattista Pittoni, mais aussi par Charles Van Loo]. »

L'œuvre reste donc assez exceptionnelle dans le panorama artistique valencien de ce milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, marqué par l'héritage du siècle précédent. Elle témoigne davantage d'une synthèse d'influences caractérisant le

494 - M.-À. Català I Gorgues, *op. cit.* note 488, p. 114.

style rococo qui se répandait alors dans toute l'Europe, mais qui trouvait un écho particulier en Espagne, et dont le premier lieu de réception fut la capitale. Ce n'est donc pas en reprenant les codes esthétiques traditionnels que l'iconographie du *Télémaque* s'intégra au paysage artistique espagnol au milieu du siècle, mais par le biais de l'implantation d'un style européen qui le marqua durablement.

L'iconographie de Télémaque sur l'île de Calypso que choisit José Vergara était, au moment de la réalisation du tableau, concurrencée par d'autres, par exemple celle plus militaire présente dans l'œuvre de Cristóbal Valero. Au fur et à mesure du siècle, l'insistance sur l'épisode des amours du fils d'Ulysse se fit effectivement moins sentir, mais il se retrouvait encore sur le plateau du guéridon importé de France et provenant de la manufacture de Sèvres.

Nous avons d'ailleurs déjà souligné que sur ce guéridon, la scène représentée n'avait finalement qu'une petite importance quant au rôle décoratif de ce meuble, et le style Wedgwood, qui faisait l'objet d'une véritable mode, était un argument peut-être bien plus important dans son appréciation. Or il consistait essentiellement en l'imitation de camées antiques et se rattachait par conséquent au goût qui triomphe en Europe durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'autant plus qu'il s'accompagnait dans le cas de ce guéridon d'un vocabulaire néoclassique, dont la manifestation la plus éclatante est la présence du vase en partie basse. La scène du *Télémaque* semble dans le cas présent avoir été choisie principalement pour les références antiques qu'elle permettait d'introduire, par l'époque à laquelle se situe l'action chez Fénelon.

Cette œuvre n'est pas le seul exemple à montrer une association entre *Les Aventures de Télémaque* et le goût néoclassique et, comme ailleurs en Europe, la nouvelle ferveur pour les formes et les sujets directement puisés de l'Antiquité permit la consolidation et l'accentuation de l'intérêt porté à cette iconographie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>495</sup>. Or, leur présence non négligeable dans les académies espagnoles lia plus étroitement encore ces représentations à l'émergence des normes néoclassiques.

Ce fut en effet par les académies, principalement par celle de San Fernando, que ces normes se développèrent en Espagne. Leur fondation répondait à un double besoin : premièrement, former les artistes espagnols et secondement éduquer le public pour créer une corrélation entre la production

495 - « Télémaque trouva tout naturellement sa place dans un contexte dans lequel émergeait, en France comme outre Pyrénées, le goût pour l'Antiquité », B. Lepinette, « "Heureux ceux qui s'instruisent en se divertissant!" », N. Minerva (dir.), *op. cit.* note 20, v. 2, p. 103.

des premiers et le goût du second<sup>496</sup>. Or le point de rencontre entre ce à quoi la nouvelle génération était formée et ce que les spectateurs espagnols étaient encouragés à apprécier se trouvait dans ces nouvelles normes esthétiques d'inspiration antique. Celles-ci s'accompagnaient d'une pensée héritée des Lumières, qui s'imposèrent en Espagne pendant la seconde partie du siècle. José de Azcárate souligne ainsi que

« [c]onforme a los ideales educativos de la Ilustración el fin último era dirigir y elevar al pueblo y convertir el arte en un noble oficio en el que el carácter intelectual se aunaba a la belleza y a unos ideales estéticos que rompían con el realismo excesivo de la etapa barroca para encauzarlo hacia el mundo ideal que se propugna en los tratados neoclásicos [selon les idéaux éducatifs des Lumières, le but ultime était de conduire et d'élever le peuple et de faire de l'art une profession noble dans laquelle le caractère intellectuel s'unissait à la beauté et à quelques idéaux esthétiques qui rompaient avec le réalisme excessif de la période baroque pour le diriger vers un monde idéal qui était défendu dans les traités néoclassiques]. »

De ce fait, l'iconographie des *Aventures de Télémaque* est non seulement la marque des importants changements qui caractérisèrent à la fois la société et les arts en Espagne, mais était aussi actrice de ce changement. Avec des sujets comme celui de la lutte entre le fils d'Ulysse et le Rhodien, elle permit une diffusion de critères artistiques qui consistaient surtout en la valorisation de l'imitation de la statuaire classique gréco-romaine.

Il s'agit là du pendant esthétique du mouvement intellectuel qu'est l'*Iluminación* – les Lumières espagnoles. Il a déjà été démontré qu'une lecture de *Télémaque* voyait dans cette œuvre beaucoup de points communs avec celle des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans Fénelon, un de leurs précurseurs<sup>497</sup>. Peut-être cela explique-t-il la présence de ce sujet au sein d'une institution héritière de ce courant. Par ailleurs, le concours dont le sujet était le combat de Télémaque et du Rhodien eut lieu pendant le règne de Charles III (roi d'Espagne de 1759 à 1788), qui fut le souverain espagnol du XVIII<sup>e</sup> siècle le plus ouvert à l'influence du modèle du despote éclairé<sup>498</sup>. Le contexte semble donc avoir favorisé l'épanouissement de l'iconographie du *Télémaque* dans les académies, et surtout celle de San Fernando, pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

496 - I. Azcárate Luxan, *op. cit.* note 480, p. 7.

497 - Voir Première partie, [C.2], p. 85.

498 - Y. Bottineau, *op. cit.* note 33, p. 257.



Mais une chose étonne dans la présence des *Aventures de Télémaque* comme l'un des sujets du concours de 1781 de l'académie de San Fernando : il s'agissait du seul exemple de thème qui n'était dans les faits ni religieux, ni mythologique, ni issu de l'histoire. Tous les autres sujets des concours de l'académie de première et de seconde classe étaient issus de l'une de ces trois catégories<sup>499</sup>, et le livre de l'archevêque de Cambrai fut la seule source à appartenir à la littérature moderne. Même les grandes épopées antiques, aussi bien celles d'Homère que celle de Virgile, étaient absentes de ces concours, ce qui confère à l'œuvre de Fénelon un caractère tout à fait exceptionnel. Dès lors, il paraît que *Les Aventures de Télémaque* n'étaient plus tant considérées comme « l'œuvre de Fénelon », mais qu'elles avaient tant intégré la culture commune qu'elles ne se démarquaient plus tant des sujets mythologiques. Ce concours témoigne en tout cas d'une lecture très éloignée de celle qui ne voyait de ce livre qu'un roman racontant les amours des nymphes et décrivant leurs charmes : le livre avait ici largement acquis la dignité des épopées.

Ces représentations académiques étaient bien loin de celles cantonnées au domaine des arts décoratifs qui étaient apparues au premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Non seulement ce n'étaient plus les scènes de l'île de Calypso qui étaient favorisées, mais la lecture qui était faite du livre de Fénelon semble plus riche. C'est en tout cas ce que tend à prouver le choix d'un passage rarement représenté, qui témoigne d'une véritable connaissance du texte. *Les Aventures de Télémaque* ne se résumaient plus à un seul passage, une seule iconographie, et plus que l'archétype d'un couple dans un cadre idyllique, c'était véritablement une scène de l'histoire qui était représentée. Ce thème relativement inédit constituait également une invitation faite aux artistes à proposer une interprétation du livre écrit par Fénelon qui leur soit propre et non à s'inscrire dans une tradition iconographique européenne déjà établie que représentaient les œuvres figurant les amours de Télémaque, de Calypso et d'Eucharis. La bonne connaissance de la source était alors plus importante, car il s'agissait de proposer une composition originale sans pouvoir se reposer sur des codes mis en place par les artistes qui avaient eux aussi pris *Les Aventures de Télémaque* comme sujet.

Au fur et à mesure, le livre de l'archevêque de Cambrai s'était imposé en Europe comme un classique, ce qui se reflétait également en Espagne : loué comme l'un des meilleurs livres de la littérature européenne par des érudits comme Francisco Maria da Silva<sup>500</sup>, il fit petit à petit son entrée dans les classes et avait dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle une utilisation pédagogique importante.

499 - I. Azcárate Luxan, *op. cit.* note 480, p. 261.

500 - F. Garcia Bascuñana, art. cité note 34, v. 2, p. 94.

*Les Aventures de Télémaque* eurent incontestablement plus de difficultés à s'imposer en Espagne que dans d'autres pays européens, et cela se traduit dans la présence de leur iconographie de ce côté-là des Pyrénées. Cependant, contrairement à ce que pourrait faire croire un regard trop rapide, elle fut bien traitée par des artistes espagnols ou vivant en Espagne et ne se limita pas à quelques occurrences ponctuelles. Au contraire, le livre de Fénelon s'affirma parmi les sujets artistiques, peut-être un peu timidement, mais durablement.

Deux milieux en particulier favorisèrent son épanouissement dans les arts : d'abord celui de la cour des Bourbons, qui, semble-t-il, apprécia son potentiel décoratif et succomba à la mode européenne ; ensuite celui des académies qui fleurirent en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui marquèrent une confrontation plus intellectuelle au texte de Fénelon.

Ce qui caractérise finalement cette iconographie, c'est qu'en Espagne, comme en Europe, elle semble particulièrement apte à s'adapter aux modes et aux idées qui traversèrent le siècle et qui révélèrent chacune un aspect différent de l'œuvre.

## Conclusion

La longue histoire des *Aventures de Télémaque* s'est écrite en Europe, et l'étude de leur iconographie ne peut se passer d'un regard international. Ces représentations témoignent certes de l'influence de la France et de la soumission à ce modèle, mais aussi d'adaptations locales et même, souvent, d'une appropriation de ce sujet par un pays ou une région, à tel point que son origine ne semblait plus si française.

C'est bien là l'une des spécificités de la réception du *Télémaque* sur le continent : la figure de Fénelon était étroitement associée à celles de Louis XIV et du duc de Bourgogne, les représentations de l'île de Calypso imitaient partout le goût dit « français ». Cependant, à l'image des épopées homériques ou virgiliennes, l'ouvrage pouvait aussi se comprendre comme une œuvre européenne, appartenant pleinement à la culture commune et dont les scènes et personnages étaient entrés dans un répertoire commun à une civilisation qui dépassait largement les frontières des États. C'est ce dont témoigne l'apparition de l'iconographie du *Télémaque* dans les académies espagnoles durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

À la fois français et européen, le *Télémaque* n'en n'était pas moins pris dans d'autres paradoxes : l'histoire de son iconographie est pleine de contradictions qu'il convient de démêler une par une. Elle est classique et moderne, romanesque et épique, galante et dévote, conservatrice et réformatrice. Ces couples d'oppositions apparentes s'accumulent lorsque se pose la question de la réception de ce livre dans les arts. Ainsi, plus encore que par les valeurs transmises et les idéaux politiques, esthétiques et religieux, *Les Aventures de Télémaque* se caractérisèrent avant tout par une immense faculté d'adaptation qui leur permit de gagner des régions marquées par des contextes très différents et d'être lues à toutes les époques par un public socialement varié. En d'autres termes, *Télémaque* plaisait à tous tout le temps, ou presque.

Ou presque, en effet, car la réception du livre de Fénelon ne fut pas aussi enthousiaste dans tous les pays d'Europe. L'Espagne semble avoir fait figure d'exception, et l'iconographie du livre, qui gagnait petit à petit sur le continent, se répandit de manière plus hésitante. Cette timidité face à la représentation du *Télémaque* ne se traduisit pas par un rejet catégorique de

## CONCLUSION

ces images qui aurait été suivi par une ouverture progressive. Au contraire, Philippe V manifesta le désir de posséder une tenture de l'histoire du *Télémaque* assez tôt, dans les années 1720, au moment de l'éclosion de cette iconographie.

Pourtant, l'échec de la réalisation de l'ensemble de ces tapisseries présagea une implantation difficile pour ces représentations, qui, quoique existantes, furent assez rares, en dehors du cadre des académies. Ces institutions, en effet, associèrent à leur démarche d'instauration en Espagne d'un art officiel et européen des sujets empruntés au *Télémaque*. L'émulation intellectuelle qui y régnait permit la création d'un terrain favorable.

Mais dans d'autres contextes espagnols, les images mises par Fénelon dans son livre eurent une répercussion dans le domaine des arts. L'écriture visuelle de l'auteur, son intérêt pour la peinture – en particulier celle de Poussin – et ses opinions en matière de politique artistique marquèrent manifestement ses lecteurs, à commencer par son ancien élève Philippe V.

Le roi d'Espagne était loin d'être le seul Européen à avoir gardé une impression visuelle très forte des *Aventures de Télémaque*. Le succès que rencontra le livre auprès d'un public très large permit aux nombreux lieux communs et clichés qu'il reprenait de devenir des symboles de cet ouvrage, des éléments si étroitement associés à ce récit qu'ils en devenaient des rappels directs. Ainsi, les grottes étaient nombreuses dans les demeures des divinités féminines magiques ou mythologiques, mais très vite, l'image de la grotte de Calypso s'imposa et devint l'exemple par excellence de ces cavernes dont elle s'inspirait à l'origine.

Tous ces éléments qui faisaient la saveur de l'ouvrage intégrèrent pleinement la culture commune européenne. Cependant, sans doute faut-il percevoir dans cette réception deux niveaux qui caractérisent également le regard porté aux représentations du *Télémaque* : d'abord une adhésion pleine et entière aux idées de Fénelon, qu'elles soient comprises comme conservatrices ou progressistes, mais aussi une distance ironique qui n'accordait finalement que peu de crédit aux enseignements moraux de Mentor. De ce fait, les œuvres de notre corpus témoignent à la fois du désir de s'entourer des images d'un héros exemplaire par son triomphe sur tous les dangers qu'il rencontre et d'un certain plaisir à voir la moralité prêchée par Mentor vaincue, ne serait-ce que temporairement, par les charmes de Calypso et de ses nymphes. Cela pourrait expliquer le grand nombre de représentations de Télémaque sur l'île de la déesse, dont la réception positive s'accorderait avec la moquerie des jeunes

## CONCLUSION

gens qui fréquentent la salle à manger de Madame Vauquer chez Balzac<sup>501</sup>, avec celle qui transparaît dans la chanson du recueil de Maurepas et avec le sourire qui pointe dans la lettre de Madame lorsqu'elle fait allusion à l'admiration sans doute un peu démesurée que Philippe V avait pour le personnage et pour l'enseignement de Fénelon.

Que ce soit dans une optique sérieuse ou humoristique, le *Télémaque* était devenu au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle une référence, dont témoignaient toutes les images qui existaient de son histoire et de ses personnages. Or, si nous avons choisi pour notre part de nous concentrer sur la période allant de 1700 à 1808, le XIX<sup>e</sup> siècle ne tourna pas le dos à ce qui s'était installé comme une longue tradition iconographique. Les représentations continuèrent d'envahir le quotidien des Européens, et sans doute une étude plus approfondie de leurs occurrences après 1808 permettrait de mettre en lumière leur orientation selon deux axes : un élargissement plus important encore des destinataires, gagnant de plus en plus une bourgeoisie moins aisée, et un renforcement de la « classicisation » de cette œuvre et de ses codes de figuration. Ces deux directions menèrent certainement à la réalisation du papier peint de la manufacture Dufour (fig. 95) auquel Balzac fait sûrement allusion dans sa description de la salle à manger Vauquer. Aussi, l'engouement né quasiment au moment même de la rédaction des *Aventures de Télémaque* se poursuivit au siècle suivant et connut une longévité absolument remarquable : pendant plus de deux cents ans, l'ouvrage séduisit un lectorat nombreux qui se plut à s'entourer d'images représentant son histoire. Pourtant, après la Première Guerre mondiale, le public délaissa le livre de l'archevêque de Cambrai et n'y trouva plus le même charme que ses prédécesseurs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Ce n'était plus une lecture agréable mais uniquement scolaire. Parallèlement, le livre devint un sujet d'étude dans une optique religieuse, philosophique et littéraire.

Aujourd'hui le livre ne fait plus partie de la culture commune européenne, et la reconnaissance de cette iconographie sur les nombreuses œuvres produites aux siècles précédents est moins aisée. Le souvenir associé aux *Aventures de Télémaque* les rattache surtout à la personnalité du duc de Bourgogne, et Fénelon n'apparaît plus que comme un précepteur royal et français. Pourtant, dans le milieu universitaire, sa dimension européenne ne fut pas tout à fait oubliée : plusieurs ouvrages collectifs ou colloques eurent à cœur de mener une recherche internationale sur ce sujet, non seulement en s'intéressant à sa diffusion dans divers pays du continent, mais également en donnant

501 - H. de Balzac, *op. cit.* note 1, p. 26.

## CONCLUSION

la possibilité de s'exprimer à des intervenants étrangers. Par conséquent, il semble peu probable que le choix ait été fait au hasard de rendre international le colloque célébrant le tricentenaire de la publication des *Aventures de Télémaque* et de la condamnation des *Maximes des saints*<sup>502</sup> : ces deux événements n'impactèrent pas uniquement la vie intellectuelle et artistique en France, ils eurent des conséquences qui dépassèrent largement le royaume de Louis XIV.

502 - F.-X. Cuche et J. Le Brun (dir.), *op. cit.* note 23.







# Bibliographie

## Sources primaires

- ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de lengua castellana*, 1869, Madrid, chez Manuel Rivadeneyra.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, Paris, chez la Veuve Bernard Brunet.
- ANONYME, *Discurso de la poesia épica y excelencia del poema de Telémaco*, s. l., s. é., 1801 (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne, MS.23180).
- ANONYME, *Disertacion particular sobre la poesia épica, y excelencias del poema de Telémaco*, s. l., Cano, 1806.
- ANONYME, *Explicación de las alegorías políticas e históricas del "Telémaco" de Fenelon*, XVIII<sup>e</sup> siècle, s. l., s. é. (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne MSS/12955/73).
- ANONYME, « Los encantos de Telémaco, hijo de Ulises (zarzuela) », GONIMA Emmanuel, *Operas y zarzuelas del siglo XVIII*, XVIII<sup>e</sup> siècle, s. l., s. e (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne, MSS/14102).
- BALZAC Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971.
- BARBERI Mateo Antonio, *El Buen Ciudadano, o verdadero patriota: explicado en dialogos entre Mentor y Telemaco*, Sanlúcar de Barrameda, Imprenta de la Ciudad, 1773.
- BARTHÉLÉMY Jacques, *Catalogue des livres de sa majesté la Rejne, quj ce trouvent dans la nouvelle Bibliothéque, du pallais Rjal du Retiro, fait dordre de me Toussaint, vallet de chambre de S. Magté pa mojj Jacques Barthelemj*, Libraire de S. M. La Rejne, Madrid, s. é., 5 septembre 1739, BnE, MS 8413.
- CANIZARES José de, *Un precipicio con otro, Calipso y Telémaco: comedia nueva en dos jornadas*, s. l., s. e, 1723 (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne, MSS/1549).
- CAPMANY Y MONTPALAU Antonio de, *Comentarios con glosas críticas y jocoserias sobre la nueva traducción castellana de las aventuras de Telémaco*, Madrid, Sancha, 1798.
- CUZADO Antonio, *Pieza heroyca en un acto, El Telemaco*, Madrid, Libreria de Cerro, 1784-1800.

## BIBLIOGRAPHIE

- DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.
- DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2015.
- FAYDIT Pierre Valentin, *La Télémacomanie, ou La censure et critique du roman intitulé Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, ou suite du quatrième livre de l'Odyssee d'Homère*, Eleutérople, P. Philalèthe, 1700.
- FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.
- GARCÍA DE ARRIETA Agustín, *El espíritu del Telémaco, o maximas y reflexiones politicas y morales del célebre poema intitulado Las aventuras de Telémaco*, Madrid, Cano, 1796.
- GUEUDEVILLE Nicolas, *Critique générale des Aventures de Télémaque*, Cologne, chez les héritiers de P. Marteau, 1700.
- GONIMA Emmanuel, *Operas y zarzuelas del siglo XVIII*, XVIII<sup>e</sup> siècle, s.l., s.é (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne, MSS/14102).
- LICHTENSTEIN Jacqueline et MICHEL Christian, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. III, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007.
- MARTIN Y CORTAZAR Ricardo, *Las Bodas de Telémaco (zarzuela)*, s. l., s. é., 1801 (manuscrit à la Biblioteca Nacional d'Espagne MSS/14102).
- MAUREPAS (Comte de) [Jean Frédéric PHELYPEAUX], *Recueil de chansons, vaudevilles, sonnets, épigrammes, épitaphes et autres vers satiriques et historiques, avec des remarques curieuses, années 1700-1706*, s. é. (manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Français 12625).
- ORTÍZ DE SANDOVAL Y ZÚÑIGA Gerónimo, *Fabula heroica: Hercules, fundator de Duilla : celebración festiua, al felicissimo natal del príncipe de las Asturias Luis I*, Séville, s. n., 1707.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1966 [traduit par Joseph CHAMONARD].
- PILES Roger de, « Si la poésie est préférable à la peinture », LICHTENSTEIN Jacqueline et MICHEL Christian, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. III, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007, pp. 61-78.
- RACINE Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1920, t. I.
- RAMSAY (Chevalier), *Discurso apologético sobre el poema épico, excelencias del poema de Telémaco, é impugnación de la llave que corre con el titulo de llave del Telemaco*, Madrid, en la Oficina de Gabriel Ramirez, 1756 [traduction anonyme, « Discours de la poesie epique, et de l'excellence

BIBLIOGRAPHIE

- du poeme de Telemaque », SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717].
- ROBIES Francisco de, *Zarzuela nueva burlesca, Telemaco y Calipso*, Madrid, Imprenta de D. Gabriël Ramirez, 1763.
- ROSSI Domenico, *Descripción del bayle serio, intitulado Calypso, y Telemaco, que se debe hacer en el teatro del Real Sitio de Aranjuez en el presente año de 1774*, Madrid, Imprenta de Don Blas Roman, 1774.
- ROSSI Domenico, *Telemaco en la isla de Calipso : bayle heroyco pantominmo, en cinco actos para representarse en el Teatro de Los Caños del Peral*, Madrid, Imprenta de Don Blas Roman, 1796.
- SALIGNAC DE LA MOTTE-FÉNELON François de, *Éducation des filles*, Paris, P. Aubouin, 1687.
- SALIGNAC DE LA MOTTE-FÉNELON François de, *Explication des maximes des saints sur la vie intérieure*, Paris, P. Aubouin, 1697.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Dialogues des morts*, Paris, Hachette, 1847.
- SALIGNAC DE LA MOTTE-FÉNELON François de, *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier, avec une Lettre écrite à l'Académie française*, Paris, Florentin Delaulne, 1718.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque*, La Haye, Adrian Moetjens, 1705.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1711.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1713.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrian Moetjens, 1715.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Daniel Barthélémy, 1719.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1725.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Amsterdam, Wetstein, 1725.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Delaulne, 1730.

## BIBLIOGRAPHIE

- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Daniel Barthélémy, 1730.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Amsterdam, J. Wetstein et G. Smith, 1734.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1740.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Théodore Legras, 1755.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque*, Amsterdam et Leyde, Wetstein, 1761.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Frères Estienne, 1763.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Brocas, 1763.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Bruxelles, Drouet, 1776.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, avec figures dessinées par Monnet et gravées par Tilliard*, Paris, Didot Jeune, 1785.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Didot Jeune, 1790.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1790.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Roux, 1793.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Crapelet, 1795.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Madrid, Imprenta Real, 1799.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995.
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Staats-Roman, Welcher Unter der denckwuedigen Lebens-Beschreibung. Telemachi Koenigl. Printzens aus Ithaca, und Sohns des Ulyssis vorstellet, wie die Koenigl. Und Fuerstlichen Printzen vermittelst eines anmuthigen Weges zur Staats-Kunst und Sitten-Lehre anzufuehren durch Franciscum de Salignac De la Mothe-Fenelon, Ertz-Bischoffen zu Cambray. In Frantzoesischer Sprache beschriben und aus deselben ins Deutsche uebersetzt Durch*

BIBLIOGRAPHIE

- Talandem*, Breslau, Christian Bauch, 1700 [Talandem, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Gl' Avvenimenti di Telemaco, figliulo d'Ulisse*, Leyde, F. Haaring, 1704, [traduit par MORETTI B., *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Las Aventuras de Telemaco hijo de Ulises*, Madrid, Francisco del Hierro, 1723 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Historya Telemaka Syna Ulissea Krola Greckiego Itaku. Oyca swoiego z pod Troi bładzacego szukal: Drogi, Expedycye, Awantury Jego, Dziwne y Rozne Przezyednego uybornego Authora w iezyku Francuskim madrym konceptem, solubè, Wypisane y Drukowane, A zaś, "Polskim wierszem, w Książ dziec przetumaczone przez Jana Jabłonowskiego, Woyewode Ruskiego, Sandomierz, W Drukarni J.K.M. Collegium Sandomierskiego Soc: Jesu Roku, 1726 [traduit par JABLOWSKI Jan Stanisław, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].*
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ylises, continuacion del libro IV de la Odyssea de Homero*, Bruxelles, Frères de Tournes, 1733 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Aventuras de Telemaco, hijo de Ulises, continuación del Libro IV de la Odyssea de Homero*, Paris, Witte et Didot, 1733, [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Pryzpdki / Telemaka Syna Ulisesa, Pierwsza Edycya*, W Lipsku w Drukarni Chrystyana Salbacha R.P., 1750 [traduit par TROTZ Michał Abraham, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Reverendissimi, ac illustrissimi Domini Domini Francisci Fenelonii Archi-Episcopi Cameracensis, et quondam ab humanioribus litteris serenissimi Ducis Burgundici Telemachus gallice conscriptus. Oh amoenissimum tum tradendae tum addiscendae christianae politicae methodum in omnes fere Europae linguae transfusus, nunc nitidior latinata donatus a R. D. P. Gregorio Trautwein Can. reg. Ad Exemptas Insulas Wengenses Collegii S. Arch-Angeli Michaelis, Ulm, Cassociae. Typis Acad. Soc. Jesu., 1750 [traduit par TRAUTWEIN Gregorio, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].*
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Telemakus bujdosásának Történetei Mellet francia nyelven irt Fenelon Saligniak Ferencs Magyarra fordított... Haller László Most pedig magyar hazánk fő, közép és alacson rendéinek öröme, kedves és bölcs mularsagara, dicséretes költségével ki-nyomtattatott... Szalai Barkóczy Ferencz egri püspök, Kassán, Akad. Betűkkel, 1755 [traduction par HALLER Laszlo, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].*

## BIBLIOGRAPHIE

- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *The Adventures of Telemachus the Son of Ulysses*, Londres, Awnsham et John Churchil, 1770 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ylises, continuacion del libro IV de la Odyssea de Homero*, Madrid, Ibarra, 1777 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Telemakusnak, az Ulisses fiának bujdosásai. Mellyet frantzia nyelven irt Féneloni Salignak Ferentz kameraki érsek. Magyarra fordított Néhai Med. Doctor Zoltan Josef 1753 - dik esztendoben., Kolozsvár, A réformatus Kollegium betüiivel*, 1783 [traduction par ZOLTAN Joseph, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulises*, Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, 1803 [traduit par REBOLLEDA Fernando Nicolás de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].
- SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Podróże i Przypadki Telemaka, Syna Ulisesowego*, Varsovie, Wilhelma Bogumiła Korna, 1808 [traduit par STAWIARSKI Ignacy Franciszek, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699].
- SCUDÉRY Madeleine de, *Clélie, histoire romaine*, Paris, A. Courbé, 1654-1661.

## Sources secondaires

- ABREU Márcia, « *The Adventures of Telemachus in Luso-Brazilian World* », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 193-209.
- AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014.
- AHN Doohwan, « From Idomeneus to Protesilaus: Fénelon in Early Hanoverian Britain », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 99-128.
- AZCÁRATE LUXAN Isabel, *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

## BIBLIOGRAPHIE

- BISQUERRA Claude, « Les éditions illustrées des *Aventures de Télémaque* (1699-  
XIX<sup>e</sup> siècle) », MINERVA Nadia (dir.), *Les Aventures de Télémaque : trois  
siècles d'enseignement du français*, actes du colloque international de la  
SIHFLES, Bologne, 12-14 juin 2003, Documents pour l'histoire du français  
langue étrangère ou seconde, Paris, SIHFLES, 2003, v. 1 pp. 207-219.
- BLANC André, « Le corps dans le *Télémaque* », CUCHE François-Xavier et LE BRUN  
Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque  
international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du  
*Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999,  
Paris, Champion, 2004, pp. 393-406.
- BOTTINEAU Yves, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bordeaux,  
Féret, 1962.
- BOTTINEAU Yves, *Les Bourbons d'Espagne, 1700-1808*, Paris, Fayard, 1993.
- Gilda BOUCHAT, « Diderot et la question du goût », UNIVERSITÉ DE LAUSANNE,  
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART, ACADÉMIE DE  
FRANCE À ROME – VILLA MÉDICIS, *Penser l'art dans la seconde moitié  
du XVIII<sup>e</sup> siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, actes du colloque de  
l'université de Lausanne, 14-16 février 2008, Centre allemand d'histoire de  
l'art, 10-12 avril 2008, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 22-23 mai  
2008, Paris, Somogy, 2013, pp. 405-420.
- CALATRAVA ESCOBAR Juan, « Dos diálogos de Fénelon sobre la pintura », *Espacio,  
Tiempo y Forma, Revista de la Facultad de Geografía et Historia Separata*,  
n° VII 2, 1989, pp. 209-221.
- CATALÀ I GORGUES Miquel-Àngel, *El Pintor y Académico José Vergara (Valencia  
1726-1799)*, Valencia, secretaria autonómica de Cultura, 2004.
- CAVIGLIA-BRUNEL Susanna, *Charles-Joseph Natoire, 1700-1777*, Paris, Arthena, 2012.
- CAVILLAC Cécile, « Fénelon et le mythe de l'origine des arts », *Poétique*, n° 85, février  
1991, pp. 17-34.
- CHARTIER Roger, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015.
- CHRIST Herbert, « *Télémaque* annoté ou : un texte littéraire comme manuel de français »,  
MINERVA Nadia (dir.), *Les Aventures de Télémaque : trois siècles d'enseignement  
du français*, actes du colloque international de la SIHFLES, Bologne, 12-14 juin  
2003, Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, Paris,  
SIHFLES, 2003, v. 2, pp. 11-27.
- CRONK Nicholas et VIALA Alain (dir.), *La Réception de Racine à l'âge classique : de  
la scène au monument*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.
- CRONK Nicholas et VIALA Alain (dir.), « Introduction », CRONK Nicholas et  
VIALA Alain (dir.), *La Réception de Racine à l'âge classique : de la scène au  
monument*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, pp. 3-4.
- CROW Thomas, *L'Atelier de David : émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1997  
[traduit par STUVERAS Roger, *Emulation, Making Artists for Revolutionary  
France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1995].

## BIBLIOGRAPHIE

- CUCHE François-Xavier, *Télémaque entre père et mer*, Paris, Champion, 1995.
- CUCHE François-Xavier et LE BRUN Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004.
- DELGADO Maria M. et GIES David T. (dir.), *A History of Theatre in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- ECKHARDT Sándor, *Télémaque en Hongrie*, Paris, Champion, 1926.
- FAILLE René, « L'influence du *Télémaque* en Hollande sur l'éducation des princes », CUCHE François-Xavier et LE BRUN Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004, pp. 481-495.
- FERLIER Ophélie, « L'Idéal classique », cat. d'exp., *Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, musée d'Orsay, 24 septembre 2013-12 janvier 2014, ARNAUD Claude, COGEVAL Guy, Paris, Flammarion, 2013, pp. 48-51.
- FERNANDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS Jorge et MUNIAN EDERRA Sara, « Prendre modèle sur *Télémaque*: Fénelonian Underpinnings of "Cultural Policy" at the Court of Philip V of Spain », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 129-146.
- FERRAND Nathalie, *Le Roman français au berceau de la culture allemande : réception des fictions de langue française à Weimar au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'après les fonds de la Herzogin Anna Amalia Bibliothek*, Montpellier, Université de Montpellier-III, 2003.
- FERRAND Nathalie, « Quelques romans français traduits et illustrés en Allemagne au dix-huitième siècle (1700-1792) », Nathalie FERRAND (dir.), *Traduire et illustrer le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2011, pp. 65-92.
- FERRAND Nathalie (dir.), *Traduire et illustrer le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2011.
- FORCE Pierre, « Peinture et poésie dans le *Télémaque* de Fénelon », *L'École des Lettres*, 86<sup>e</sup> année, n° 3, 1994, pp. 65-71.
- FORMENT Bruno, « Fénelon's Operatic Novel: Audiovisual Topoi in *Télémaque* and their Representation in Opera », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 365-375.
- GARAPON Jean et TRIVISANI-MOREAU Isabelle, « Qui est Télémaque ? », TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Lectures de Fénelon : Les Aventures de Télémaque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 9-14.
- GARCIA BASCUÑANA Juan Francisco, « Télémaque en Espagne (1699-1799). Réception, traductions, malentendus », MINERVA Nadia (dir.), *Les Aventures de Télémaque : trois siècles d'enseignement du français*, actes du colloque



## BIBLIOGRAPHIE

- international de la SIHFLES, Bologne, 12-14 juin 2003, Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, Paris, SIHFLES, 2003, v. 2, pp. 89-102.
- GIMILIO SANZ David, *José Vergara, 1726-1799: del Tardobarroco al Clasicismo dieciochesco*, Valence, Generalitat valenciana, Conselleria de cultura, 2005.
- GIORGI Giorgetto, « Les remarques de Fénelon sur le roman et *Les Aventures de Télémaque* », CUCHE François-Xavier et LE BRUN Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004, pp. 243-254.
- GLORIEUX Guillaume, *Watteau*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011.
- GONCOURT Edmond de, GONCOURT Jules de, *L'Art du dix-huitième siècle*, t. II, Paris, E. Dentu, 1875.
- GRUBER Alain, *L'Œuvre de Pierre-Adrien Pâris à la cour de France*, Paris, F. de Nobele, 1974.
- HALLIER Constance, « Charles Le Brun, *La Sainte Famille*, dite *Le Silence* ou *Le Sommeil de l'Enfant Jésus* », Mémoire de Master 1, École du Louvre, 2019.
- HILLENAAR Henk, « Télémaque aux Enfers », CUCHE François-Xavier et LE BRUN Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004, pp. 359-372.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990 [traduit par MAILLARD Claude, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München, W. Fink, 1977].
- JUNQUERA DE VEGA Paulina, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986-2000.
- KAPP Volker, « Les illustrations des éditions du *Télémaque* », CUCHE François-Xavier et LE BRUN Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004, pp. 287-303.
- KAPP Volker, « Mondes oniriques, intertextualité et instruction morale : le voyage dans l'au-delà du livre XIV du *Télémaque* », TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Lectures de Fénelon : Les Aventures de Télémaque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 63-73.
- KELLER Edwige, « "Ut pictura poesis", Les enjeux de l'hypotypose », *L'École des Lettres*, 86<sup>e</sup> année, n° 4, 15 novembre 1994, pp. 11-24.
- LABROSSE Claude, « La fiction, le récit et le livre : l'illustration du *Télémaque* de Fénelon », *Eighteenth-century Fiction*, n° 11, 1998, pp. 1-32.

## BIBLIOGRAPHIE

- LALLEMAND Marie-Gabrielle, « La digression dans *Les Aventures de Télémaque* », TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Lectures de Fénelon : Les Aventures de Télémaque*, Rennes, PUR, 2009, pp. 103-114.
- LAMAS Rafael, « Zarzuela, High art, popular culture and music theatre », DELGADO Maria M. et GIES David T. (dir.), *A History of Theatre in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 193-210.
- LANAVÈRE Alain (dir.), *Télémaque : « Je ne sais quoi de pur et sublime »*, Orléans, Paradigme, 1994.
- LANAVÈRE Alain, « Les deux antiquités dans *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 70, 2009, pp. 50-51.
- LAUTEL Alain, « La fortune des *Aventures de Télémaque* de Fénelon en Grande-Bretagne au dix-huitième siècle », thèse de doctorat, Université Nancy 2, 1987.
- LAVEZZI Elisabeth, « Des amours contre-nature : les arts du dessin dans *Les Aventures de Télémaque* », CUCHE François-Xavier et LE BRUN Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004, pp. 275-285.
- LE BRUN Jacques, « Préface », SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1995.
- LE BRUN Jacques, « *Les Aventures de Télémaque* : destins d'un best-seller », *Littératures classiques*, n° 70, 2009, pp. 133-146.
- LE BRUN Jacques, « Préface : une réception paradoxale », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 7-12.
- LEBEN Ulrich, « Les arts décoratifs en France et en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'histoire d'un chassé-croisé », actes du colloque *Art français et art allemand au XVIII<sup>e</sup> siècle : regards croisés*, 6 et 7 juin 2005, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, École du Louvre, 2008.
- LECOQ Anne-Marie, *Leçon de peinture du duc de Bourgogne : Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris, Le Passage, 2003.
- LEPINETTE Brigitte, « "Heureux ceux qui s'instruisent en se divertissant !" (*Télémaque*, liv. 12). À propos de Télémaque en Espagne (fin XVIII<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle) », MINERVA Nadia (dir.), *Les Aventures de Télémaque : trois siècles d'enseignement du français*, actes du colloque international de la SIHFLES, Bologne, 12-14 juin 2003, Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, Paris, SIHFLES, 2003, pp. 103-106.
- MACHET Laurence, « La mode, expression du désir », MACHET Laurence (dir.), *Les Wedgwood : de la poterie à l'industrie des arts de la table*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2008, pp. 150-154.
- MACHET Laurence, *Les Wedgwood : de la poterie à l'industrie des arts de la table*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2008.

## BIBLIOGRAPHIE

- MANSFIELD Andrew, « Fénelon's Cuckoo: Andrew Michael RAMSAY and the Archbishop Fénelon », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 77-97.
- MARTIN Henri Gérard, *Fénelon en Hollande*, Amsterdam, H. J. Paris, 1928.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ Balbina, *Porcelana del Buen Retiro. Escultura*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- MERAL Arzu, « The Ottoman Reception of Fénelon's *Télémaque* », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 211-235.
- MICHEL Christian, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1987.
- MINERVA Nadia (dir.), *Les Aventures de Télémaque : trois siècles d'enseignement du français*, actes du colloque international de la SIHFLES, Bologne, 12-14 juin 2003, Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, Paris, SIHFLES, 2003.
- NAUDEIX Laura, « Télémaque et sa voix d'opéra », CUCHE François-Xavier et LE BRUN Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004, pp. 515-532.
- NOILLE-CLAUZADE Christine, « Les jeux de l'allégorie dans le *Télémaque* », TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Lectures de Fénelon : Les Aventures de Télémaque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 117-131.
- POMEAU René, *L'Europe des Lumières*, Paris, Hachette, 1995.
- REQUEMORA Sylvie, « L'imaginaire du voyage dans *Les Aventures de Télémaque* », CUCHE François-Xavier et LE BRUN Jacques (dir.), *Fénelon, mystique et politique : 1699-1999*, actes du colloque international de Strasbourg pour le troisième centenaire de la publication du *Télémaque* et de la condamnation des *Maximes de saints*, novembre 1999, Paris, Champion, 2004, pp. 433-451.
- RENCONTRES DE L'ÉCOLE DU LOUVRE, *Art français et art allemand au XVIII<sup>e</sup> siècle : regards croisés*, actes du colloque Rencontres de l'École du Louvre, 6 et 7 juin 2005, Paris, École du Louvre, 2008.
- ROMAGNÉ Iris, « Nicolas Vleughels, peintre des lettres », Mémoire de Master 1, École du Louvre, 2019.
- SÁNCHEZ LÓPEZ Andrés, « La pintura de bodegones y floredos en España en el siglo XVIII », thèse de doctorat, Universidad de Complutense, 2006.
- SCHERF Guilhem, « "La France n'était pas pour eux l'État français, mais un état d'esprit." Un état des lieux de la sculpture française du XVIII<sup>e</sup> siècle en Allemagne », actes du colloque *Art français et art allemand au XVIII<sup>e</sup> siècle : regards croisés*, 6 et 7 juin 2005, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, École du Louvre, 2008, pp. 173-199.

## BIBLIOGRAPHIE

- SCHMITT-MAAß Christoph, « Quietistic Pietists ? The Reception of Fénelon in Central Germany c. 1700 », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 147-170.
- STOCKHORST Stephanie, « Collectionning Fénelon: Images, Imaginations, and Collecting Portraits », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 339-364.
- SELLIER Philippe, « La Résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 70, 2009, pp. 33-41.
- SELLIER Philippe, « *Télémaque* ou les aventures du cliché », LANAVÈRE Alain (dir.), *Télémaque : « Je ne sais quoi de pur et sublime »*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 185-191.
- SHERIFF Mary D., « Painting Fénelon in the French Regency », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 281-311.
- SHIN Junga, « La construction d'un "Racine classique" au dix-huitième siècle : ambivalences des images », CRONK Nicholas et VIALA Alain (dir.), *La Réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, pp. 5-19.
- SZYRWIŃSKA Anna, « Polish Translations of Fénelon's *The Adventures of Telemachus* in the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> Century », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 263-279.
- TEYSSANDIER Bernard, « Le prince à l'école des images : la pédagogie des "peintures" dans le *Télémaque* de Fénelon », *Littératures classiques*, n° 70, 2009, pp. 201-223.
- TORRIONE Béatrice, TORRIONE Margarita, « De Felipe de Anjou, Enfant de France, a Felipe V: la educación de Telémaco », cat. d'exp. *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, fundación Caja, Palacio Real et Museo nacional del Prado, 29 octobre 2002-26 janvier 2003, MORÁN TURINA José Miguel (dir.), Madrid, Patrimonio nacional, Fundación Caja, Museo nacional del Prado, 2002, pp. 41-86.
- TOUBOUL Patricia, *Fénelon et les arts du dessin : instruit par l'image*, Paris, Vrin, 2012.
- TOUBOUL Patricia, « Les arts du dessin au service des mœurs et de la politique dans *Les Aventures de Télémaque* », TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Lectures de Fénelon : Les Aventures de Télémaque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Lectures de Fénelon : Les Aventures de Télémaque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

## BIBLIOGRAPHIE

- UNIVERSITÉ DE LAUSANNE, CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART, ACADÉMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MÉDICIS, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, actes du colloque de l'université de Lausanne, 14-16 février 2008, Centre allemand d'histoire de l'art, 10-12 avril 2008, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 22-23 mai 2008, Paris, Somogy, 2013.
- VIALA Alain, « Préface », LANAVÈRE Alain (dir.), *Télémaque : « Je ne sais quoi de pur et sublime »*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 9-13.
- VIALA Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- WARD Patricia A., « Fénelon and Classical America », AHN Doohwan, SCHMITT-MAAß Christoph, STOCKHORST Stefanie (dir.), *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014, pp. 171-191.
- Cat. d'exp., *Fénelon et son double*, Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, 18 juin-14 août 2015, CUCHE François-Xavier, GUESLIN Julien, Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, 2015.
- Cat. d'exp. *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, fundación Caja, Palacio Real et Museo nacional del Prado, 29 octobre 2002-26 janvier 2003, MORÁN TURINA José Miguel (dir.), Madrid, Patrimonio nacional, Fundación Caja, Museo nacional del Prado, 2002.
- Cat. d'exp., *Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, musée d'Orsay, 24 septembre 2013-12 janvier 2014, ARNAUD Claude, COGEVAL Guy, Paris, Flammarion, 2013.



# Annexes





## TABLE DES MATIÈRES

Annexe 1. Illustrations	195
Annexe 2. Lexique : les personnages des <i>Aventures de Télémaque</i>	309
Annexe 3. Corpus : <i>Les Aventures de Télémaque</i> au XVIII <sup>e</sup> siècle	317
Annexe 4. Les illustrations des <i>Aventures de Télémaque</i> en France, en Espagne et en Flandres	341
Annexe 5. <i>Les Aventures de Télémaque</i> et l'actualité éditoriale et culturelle en Espagne	355
Annexe 6. Chronologie de l'iconographie des <i>Aventures de Télémaque</i> en Europe	361



## Annexe 1. Illustrations



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS

**Figure 1.**  
Jean Raoux (1677-1734)  
*Télémaque sur l'île de Calypso*  
1722  
Huile sur toile : 115 × 146 cm  
Paris, musée du Louvre



**Figure 2.**  
Nicolas Vleughels (1668-1737)  
*Télémaque dans l'île de Calypso*  
*(devant Eucharis ?)*  
1722  
Huile sur bois : 29 × 38 cm  
Paris, collection particulière

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 3.**  
Nicolas Vleughels (1668-1737)  
*Télémaque dans l'île de Calypso*  
1722  
Huile sur bois : 29 × 38 cm  
Paris, collection particulière

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 4.**  
Charles-Joseph Natoire (1700-1777)  
*Vénus qui donne l'Amour à Calypso*  
1735-1740.  
Huile sur toile : 218 × 143 cm  
Moscou, musée Pouchkine



**Figure 5.**  
Charles-Joseph Natoire (1700-1777)  
*Télémaque dans l'île de Calypso*  
1735-1740  
Huile sur toile : 260 × 292 cm  
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 6.** Charles-Joseph Natoire (1700-1777)  
*Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes*  
1735-1740  
Aquarelle sur indications de pierre noire : 31,2 × 40 cm  
Stockholm, Nationalmuseum (esquisse pour l'huile sur toile  
conservée au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg)



**Figure 7.**  
Charles-Joseph Natoire (1700-1777)  
*Calypso écoutant les conseils de l'Amour*  
1735-1740  
Huile sur toile : 140 × 128 cm  
Troyes, musée des Beaux-Arts



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 8.**  
Charles-Joseph Natoire (1700-1777)  
*Télémaque écoutant les conseils de Mentor*  
1735-1740  
Huile sur toile : 140 × 131 cm  
Troyes, musée des Beaux-Arts

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 9.** Charles-Joseph Natoire (1700 – 1777)  
*Télémaque et les nymphes de Calypso, sans doute esquisse*  
pour le « Motif non désigné de Télémaque »  
1735-1740, huile sur toile : 60,5 x 58 cm  
Vevey, musée Jenisch



**Figure 10.** Charles-Joseph Natoire (1700-1777)  
*Télémaque dans l'Île de Calypso*  
1745. Huile sur toile: 121 x 153 cm  
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (dessus de porte  
commandé par Louis XV pour l'appartement du Dauphin à Versailles)

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 11.**

Charles-Joseph Natoire (1700-1777)

*Le Songe de Télémaque*

1745

Esquisse (pour un dessus de porte commandé par Louis XV  
pour l'appartement du Dauphin à Versailles)

Localisation inconnue

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 12.**

Jean-Joseph Taillasson (1745-1809)

*Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète*

*les flèches d'Hercule*

1784

Huile sur toile : 277 × 211 cm

Bordeaux, musée des Beaux-Arts

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 13.**  
Jean-Germain Drouais (1763-1788)  
*Philoctète sur l'île de Lemnos*  
1788  
Huile sur toile : 225 × 176 cm  
Chartres, musée des Beaux-Arts



**Figure 14.**  
Guillaume Guillon Lethière  
(1760-1832)  
*Philoctète sur l'île de Lemnos*  
Dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle  
Huile sur toile : 315 × 348 cm  
Paris, musée du Louvre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 15.** François-Xavier Fabre (1766-1837)  
*Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète l'arc et les flèches d'Hercule*  
1800. Huile sur toile : 289 × 453 cm  
Montpellier, musée Fabre (dépôt du musée du Louvre)



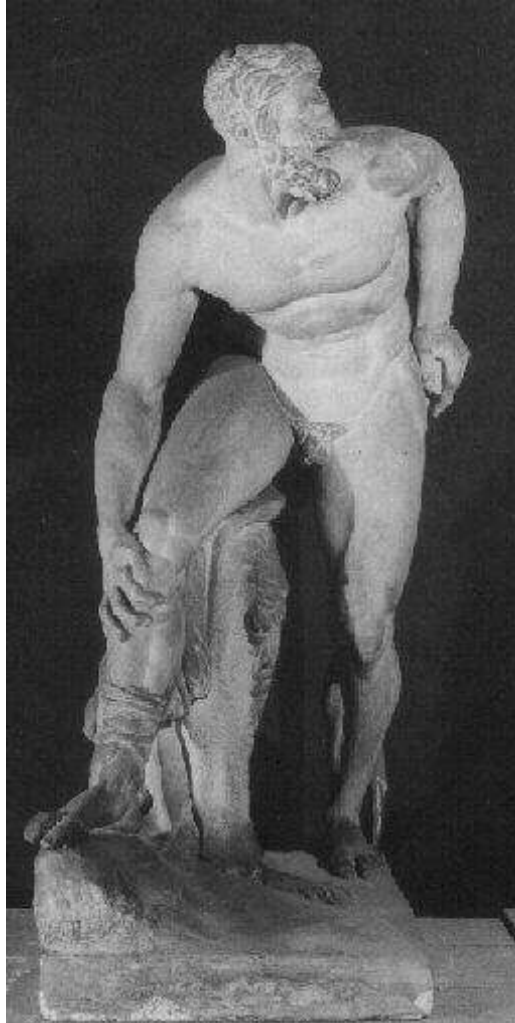
**Figure 16.** Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833)  
*Philoctète*  
1796. Mine de plomb : 52,4 × 38 cm  
Nantes, musée Dobrée

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 17.**  
Jacques Réattu (1760-1833)  
*Philoctète menaçant Ulysse avec les armes d'Hercule*  
1794-1795  
Plume, lavis, encre brune, gouache et rehauts de blanc :  
22,8 × 40,7 cm  
Arles, musée Réattu

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 18.**  
Grégoire Giraud (1783-1836)  
*Philoctète blessé à la jambe, dans l'île  
de Lemnos*  
1806  
Plâtre : 96 × 37 × 43 cm  
Paris, musée de l'École nationale  
supérieure des Beaux-Arts



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 19.** Jean-Baptiste Tillard (1740-1813), avec intervention de plusieurs artistes  
D'après Charles Monnet (1732-1819)  
*Livre XVI, n° 1 : Télémaque par le secours de Minerve combat et vainc Hippias*  
Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*, 1773, publié à Paris, chez Tillard



**Figure 20.** Godefroy d'après Lefebvre  
*Livre XVIII : Télémaque devant Pluton et Proserpine*  
Figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon  
*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Didot l'Aîné, 1796

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 21.** Nicolas Cochin (1688-1754)  
d'après Noël Nicolas Coypel (1690-1734)  
*Livre XVIII: Télémaque conduit par Minerve descend aux enfers, et demande à Pluton la permission d'y chercher son Père*  
François de Salignac de la Mothe-Fénelon  
*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse,*  
Paris, Delaulne, 1730



**Figure 22.** Pieter Van Gunst d'après Dubourg  
*Livre XIX: Telemaque entre dans les Champs Elisées; ou il est reconnu par Arcesius son Bisaïeul*  
François de Salignac de la Mothe-Fénelon,  
*Les Aventures de Télémaque*  
À Amsterdam, chez J. Wetstein et G. Smith  
et Zacharie Chatelain, à Rotterdam chez  
Jean Hoffhout, 1734.

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 23.** Frances Mezia Campbell  
D'après une gravure de Francesco Bartolozzi (1727-1815)  
d'après Angelica Kauffmann (1741-1807)  
*Télémaque et Mentor sur l'île de Calypso*  
1807. Broderie en fils de soie : 45,7 × 52,1 × 6,4 cm  
Baltimore, Baltimore Museum of Art



**Figure 24.** Angelica Kauffmann  
(1741-1807)  
*Télémaque et les Nymphes  
de Calypso*  
1782  
Huile sur toile : 82,6 × 112,4 cm  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 25.** Angelica Kauffmann (1741-1807)  
*Le Chagrin de Télémaque*  
1783. Huile sur toile : 83,2 × 114,3 cm  
New York, The Metropolitan Museum of Art



**Figure 26.** Anonyme nantais  
d'après Jean Raoux (1677-1734)  
*Panneau en tissu avec Télémaque  
sur l'île de Calypso*  
Vers 1785  
Coton imprimé : 304 × 79,5 cm  
Boston, Museum of Fine Arts

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 27.** École anglaise  
*Panneau de tissu représentant*  
Les Aventures de Télémaque  
1770-1799  
Coton imprimé : 151 × 69 cm  
Londres, The Victoria and  
Albert Museum



**Figure 28.** Johann Gottfried Köppel (1749-1798)  
*Die Eremitage zu Sanspareil, Aussicht vom Theater gegen die Calypsogrotte*  
Erlangen, Walther, 1793, Staatsbibliothek Bamberg : représentation des jardins  
de Sanspareil (près de Bayreuth), entre 1731 et 1752

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 29.** Johann Gottfried Köppel (1749-1798)  
*Die Eremitage zu Sanspareil, Das Theater zu Sanspareil*  
Erlangen, Walther, 1793, Staatsbibliothek Bamberg : représentation  
des jardins de Sanspareil (près de Bayreuth), entre 1731 et 1752



**Figure 30.** Johann Gottfried Köppel (1749-1798)  
*Die Eremitage zu Sanspareil, Grotte der Calypso zu Sanspareil*  
Erlangen, Walther, 1793, Staatsbibliothek Bamberg : représentation  
des jardins de Sanspareil (près de Bayreuth), entre 1731 et 1752

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 31.** Nicolas Poussin (1594-1665)  
*Paysage avec un homme tué par un serpent*  
1648. Huile sur toile: 118 × 197 cm  
Londres, National Gallery



**Figure 32.** Nicolas Poussin (1594-1665)  
*La Mort de Phocion*  
1648. Huile sur toile : 117,5 × 178 cm  
Cardiff, musée national de Cardiff

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 33.**

Jean-Baptiste Tillard (1740-1813) avec intervention  
de plusieurs artistes

D'après Charles Monnet (1732-1819)

*Livre XXIV, n° 1: Télémaque dans une Isle déserte parle à son père  
sans le reconnoître*

Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*,  
1773, publié à Paris, chez Tillard



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 34.**

Jean-Baptiste Tillard (1740-1813) avec intervention  
de plusieurs artistes

D'après Charles Monnet (1732-1819)

*Livre XVII, n° 1: Télémaque après avoir mis en déroute l'armée  
d'Adraste prend soin des blessés qui étoient dans le camp*

Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*,  
1773, publié à Paris, chez Tillard

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 35.** Johann Heinrich Tischbein (1751-1829)

*Télémaque dans l'Assemblée de Crète*

Peinture pour l'ensemble de douze peintures représentant l'*Histoire de Télémaque* pour la décoration des appartements de l'étage supérieur du château de Wilhelmsthal

1756-1758. Huile sur toile: 117 × 158 cm

Eckardthausen, château de Wilhelmsthal



**Figure 36.** Placido Costanzi (1702-1759)

*Modello pour Alexandre le Grand fonde Alexandrie*

(commandé pour le palais de San Ildefonso de La Granja)

1736-1737. Huile sur toile : 46 × 65 cm

Baltimore, Walters Art Museum

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 37.** Johann Heinrich Tischbein (1751-1829)

*Télémaque devant Hazaël*

Peinture pour l'ensemble de douze peintures représentant l'*Histoire de Télémaque* pour la décoration des appartements de l'étage supérieur du château de Wilhelmsthal.

1756-1758 Huile sur toile : 117 × 158 cm

Eckardthausen, château de Wilhelmsthal



**Figure 38.** Johann Heinrich Tischbein (1751-1829)

*Télémaque retrouve son père, Ulysse*

Peinture pour l'ensemble de douze peintures représentant l'*Histoire de Télémaque* pour la décoration des appartements de l'étage supérieur du château de Wilhelmsthal

1756-1758. Huile sur toile : 117 × 158 cm

Eckardthausen, château de Wilhelmsthal

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 39.**

Johann Heinrich Tischbein (1751-1829).

*Esquisse pour Télémaque et Calypso*, pour l'ensemble de douze peintures représentant l'*Histoire de Télémaque* pour la décoration des appartements de l'étage supérieur du château de Wilhelmsthal 1756-1758

Huile sur toile : 41 × 60 cm

Localisation inconnue

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 40.** Johann Heinrich Tischbein (1751-1829)  
*Minerve apparaît au Prince Télémaque*  
Peinture pour l'ensemble de douze peintures représentant l'*Histoire de Télémaque* pour la décoration des appartements de l'étage supérieur du château de Wilhelmsthal  
1756-1758. Plume et encre noire, lavis de gris sur papier: 12,8 × 17,6 cm  
Localisation inconnue (vente Karl & Faber, 29 avril 2016)



**Figure 41.** Johann Heinrich Tischbein (1751-1829)  
*Télémaque et Termosiris*  
Peinture pour l'ensemble de douze peintures représentant l'*Histoire de Télémaque* pour la décoration des appartements de l'étage supérieur du château de Wilhelmsthal  
Vers 1756. Encre, lavis gris, encre de Chine sur papier : 18 × 22,5 cm  
Localisation inconnue (vente Bassenge du 29 novembre 2013)

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 42.**

Michel-Ange Houasse (1680-1730)

*Le Festin de Télémaque*

1727-1730

Carton de tapisserie : 260,5 × 316,6 cm

Madrid, musée national du Prado

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 43.** Michel-Ange Houasse  
(1680-1730)  
*La Rencontre de Télémaque  
et de Calypso*  
1727-1730. Huile sur toile,  
dimensions inconnues  
Madrid, musée national du Prado



**Figure 44.** Fabrica de Santa Barbara  
d'après les cartons de Michel-Ange Houasse (1680-1730).  
*Télémaque au festin des Nymphes*  
Vers 1730. Fils de laine et de soie : 387 × 375 cm  
Musée de Cadix

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 45.**

Fabrica de Santa Barbara, d'après les cartons  
de Michel-Ange Houasse (1680-1730)

*La Rencontre de Télémaque et de Calypso*

Vers 1730

Fils de laine et de soie : 387 × 375 cm

Escorial, Monasterio San Lorenzo



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 46.**  
Louis Jean François Lagrenée (1725-1805)  
*Télémaque et Termosiris*  
1770  
Huile sur toile : 109 × 86,5cm  
Stourhead, National Trust

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 47.** Pierre-François Giffart (1677-1758), d'après Robert-François Bonnart (1683-1771)  
*Livre II: Télémaque rencontre Termodiris dans les déserts d'Égypte*, figure de François de Salignac de la Mothe-Fénelon  
*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.



**Figure 48.** Picart  
*Livre II: Télémaque étant réduit en Égypte à la condition de Berger, étouffe entre ses bras un lion qui s'étoit jetté sur son troupeau*, figure de François de Salignac de la Mothe-Fénelon  
*Les Aventures de Télémaque*, à Amsterdam, chez J. Wetstein et G. Smith et Zacharie Chatelain, à Rotterdam chez Jean Hofhout, 1734

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 49.** Pierre Paul Rubens (1577-1640)  
*Hercule combattant le lion de Némée*  
Huile sur toile  
Bucarest, musée national d'Art de Roumanie



**Figure 50.** Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761).  
Ésquisse pour un carton de tapisserie : *Le Banquet de Roger et d'Alcine*  
Huile sur toile : 60 x 104 cm  
Paris, musée du Louvre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 51.**

Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761)

*Carton de tapisserie : Roger arrivant dans l'île d'Alcine*

Vers 1740

Huile sur toile: 386 × 460 cm

Grenoble, musée des Beaux-Arts

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 52.** Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761)  
*Télémaque et Eucharis*  
Avant 1761  
Sanguine et rehauts de blanc sur papier gris : 35 × 48 cm  
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques



**Figure 53.** Atelier de Jean Leyniers d'après Jean van Orley Barend (1665-1735)  
*Le Festin de Télémaque sur l'île de Calypso, Tenture de l'Histoire de Télémaque*  
Entre 1729 et 1745  
Basse lisse, fils de laine et soie : 350 × 615 cm  
Escorial, monastère de San Lorenzo

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 54.** Atelier de Jean Leyniers d'après Jean van Orley Barend (1665-1735)  
*La Danse des nymphes – Calypso essaye de découvrir l'identité de Mentor,*  
*Tenture de l'Histoire de Télémaque*  
Entre 1729 et 1745. Basse lisse, fils de laine et soie : 350 × 615 cm  
Escorial, monastère de San Lorenzo



**Figure 55.** Atelier de Jean Leyniers d'après Jean van Orley Barend (1665-1735)  
*Vénus demande à Neptune de détruire le vaisseau de Télémaque,*  
*Tenture de l'Histoire de Télémaque*  
Entre 1729 et 1745. Basse lisse, fils de laine et soie : 350 × 615 cm  
Escorial, monastère de San Lorenzo

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 56.**  
François Boucher (1703-1770)  
*Renaud et Armide*  
1734  
Huile sur toile: 135 × 170 cm  
Paris, musée du Louvre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 57.** Pierre-Adrien Pâris (1745-1819).

*Grotte des Nymphes, 1785*

Décor créé pour les scènes 4 à 8 de l'acte II de *Pénélope* (2 novembre 1785 à Fontainebleau), réemployé pour *Télémaque*, ballet de Pierre Gardel joué à l'opéra le 23 février 1790

Plume et lavis: 26,3 × 34,1 cm

Besançon, bibliothèque municipale



**Figure 58.**

Giacomo Torelli (1608-1678)

*La grotta dei venti nell'Eolie*

Vers 1642

Décor pour la scène 11 de l'acte I de *Bellerofonte* de Vincenzo Nolfi



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 59.**

Benoît-Louis Prevost (1733-1816)

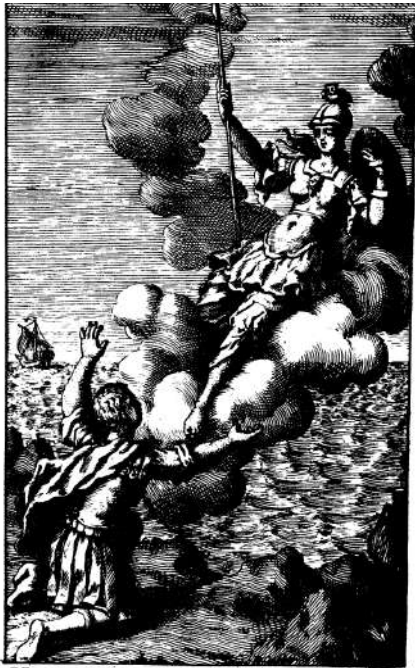
d'après Nicolas Cochin (1688-1754)

*Livre II : Télémaque enseigne aux Bergers à jouer de la Flûte,*

figure de François de Salignac de la Mothe-Fénelon

*Les Aventures de Télémaque*, à Bruxelles, s. é., 1776

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



*Minerve quitte la figure de Mentor, et se separe de Telemaque*

**Figure 60.** David Coste (1686-1752)  
*Livre X: Minerve quitte la figure de Mentor et se separe de Telemaque,*  
figure de François de Salignac de la Mothe-Fénelon  
*Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse,*  
Rotterdam, Jean Hofhout, 1715



*Minerve quitte la figure de Mentor, et se separe de Telemaque*

**Figure 61.** Anonyme  
*Livre XXIV: Minerve quitte la figure de Mentor et se separe de Telemaque,*  
figure de François de Salignac de la Mothe-Fénelon  
*Les Avantures de Télémaque*  
Rotterdam, Jean Hofhout, 1725

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 62.** Jean-Baptiste Tillard (1740-1813), avec intervention de plusieurs artistes, d'après Charles Monnet (1732-1819)  
*Livre II, n° III : Défaite et mort du tyran Boccoris*  
Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*, 1773, publié à Paris, chez Tillard



**Figure 63.** Picart  
*Livre VII : Mentor vivant son vaisseau brûlé et craignant que Télémaque ne sucombe sous le pouvoir de l'Amour, se précipite avec lui dans la Mer*, figure de François de Salignac de la Mothe-Fénelon  
*Les Aventures de Télémaque*, à Bruxelles, s. é., 1776

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 64.** Pierre-François Giffart (1677-1758), d'après Robert-François Bonnart (1683-1771)  
*Livre VII : Mentor se précipite avec Télémaque dans la Mer*, figure de François de Salignac de la Mothe-Fénelon  
*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717



**Figure 65.** Matías de Irala (1680-1753)  
*Mentor arroja a Telemaco del alto de una Roca y se precipita despues de el*, figure de François de Salignac de la Mothe-Fénelon  
*Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*  
Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]



**Figure 66.**  
Jacob Peter Gowy (vers 1610-entre 1644 et 1664),  
d'après Pierre Paul Rubens (1577-1640)  
*La Chute d'Icare*  
Huile sur toile : 19 × 180 cm  
Madrid, musée national du Prado

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 67.** Charles-Joseph Natoire (1700-1777)  
*Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*  
Après 1732  
Huile sur toile : 194 × 140 cm  
Montpellier, musée Fabre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 68.** Anonyme

Frontispice de François de Salignac de la Mothe-Fénelon

*Staats-Roman Welcher Unter der denckwuedjgen Lebens-Beschreibung. Telemachi Koenigl. Printzens aus Ithaca, und Sohns des Ulyssis vorstellet, wie die Koenigl. Und Fuerstlichen Printzen vermittelt eines anmuthigen Weges zur Staats-Kunst und Sitten-Lehre anzufuehren durch Franciscum de Salignac De la Mothe-Fenelon, Ertz-Bischoffen zu Cambray. In Frantzoesischer Sprache beschriben und aus deselben ins Deutsche uebersetzt Durch Talandem Breslau, Christian Bauch, 1700*

[Talandem, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699]



**Figure 69.** Jacob Folkema (1692-1767),  
d'après B. Picart

Frontispice de François de Salignac  
de la Mothe-Fénelon, *Les Aventures  
de Télémaque*

À Amsterdam, chez J. Wetstein et G. Smith  
et Zacharie Chatelain, à Rotterdam chez  
Jean Hoffhout, 1734

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 70.** Rémi Delvaux (1748-1823) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808)  
*Portrait de Fénelon*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon  
*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796



**Figure 71.** Anonyme  
*Frontispice de François de Salignac de La Mothe-Fénelon*  
*Les Aventures de Télémaque*  
Rotterdam, Jean Hoffhout, 1725



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 72.**

Rienk Keyert (1709-1775)

*Mentor jette Télémaque d'un rocher et saute après lui*

1719-1775

Encre et aquarelle sur papier : 24,8 × 18,2 cm

Amsterdam, Rijksmuseum

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 73.**  
Rienk Keyert (1709-1775)  
*Télémaque et Mentor arrivent chez Calypso*  
1719-1775  
Encre et aquarelle sur papier: 24,8 × 18,2 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 74.**

Rienk Keyert (1709-1775)

*Vénus demande à l'Assemblée des dieux à Jupiter  
de détruire Télémaque*

1719-1775

Encre et aquarelle sur papier: 24,8 × 18,2 cm

Amsterdam, Rijksmuseum

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 75.**  
Rienk Keyert (1709-1775)  
*Vénus demande à Neptune d'empêcher Télémaque  
de retourner à Ithaque*  
1719-1775  
Encre et aquarelle sur papier: 24,8 × 18,2 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 76.** École anglaise d'après une gravure d'Edmé Jaurat (1688-1738) d'après Nicolas Vleughels (1668-1737)  
*Éventail avec Télémaque dans l'île de Calypso*  
1751-1775. Gouache sur papier: 13,90 × 51,40 cm  
Madrid, Museo Lazaro Galdiano



**Figure 77.** Manufacture de Sèvres,  
Charles-Nicolas Dodin (1734-1803)  
*Guéridon du comte d'Artois représentant  
Les Aventures de Télémaque*  
1777. Chêne, acajou, porcelaine tendre  
peinte, bronze doré et laiton doré  
Varsovie, musée du palais royal de Varsovie

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 78.**

Anonyme chinois

*Théière avec Vénus, l'Amour et Télémaque*

Vers 1745. Porcelaine dure avec décoration  
en émail et dorure: 13 × 18,4 cm

Philadelphie, Philadelphia Art Museum

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figures 79 et 80.** Mauro Gandolfi (peintre, 1764-1834)  
*Berline de la famille Tanari*  
Après 1786, dimensions inconnues  
Compiègne, musée national de la Voiture et du Tourisme



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 81.**  
Joseph-Charles Marin (1749-1834)  
*Télémaque berger, prisonnier du roi Sésostris*  
1809. Marbre, dimensions inconnues  
Domaine de Fontainebleau



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 82.**  
Johan Joseph Zoffany (1733-1810)  
*Portrait de la reine Charlotte et de ses deux fils aînés*  
1764. Huile sur toile: 112 × 128 cm  
Royaume-Uni, Royal Collection Trust

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 83.** Manufacture de Sèvres: Jacques-François Deparis (dessin des formes, actif 1746-1797), Étienne-Henry Bono (vases, actif 1754-1781), Antoine Caton (peintre des réserves, actif 1753-1798), Étienne-Henri Le Guay (dorures, 1719/1720-vers 1799), Philippe Parpette (émail, actif 1755-1806), d'après des gravures de Jean-Baptiste Tiliard (1740-1813) d'après des dessins de Charles Monnet (1732-1819).

*Trois vases : vase des âges ; vase des âges à têtes de vieillards, première grandeur ; vase des âges à têtes de jeunes femmes, deuxième grandeur, Pièces du Grand Service de Versailles*

1781. Porcelaine peinte, émaillée et dorée  
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



**Figure 84.** Manufacture de Sèvres  
*Gobelet litron : naufrage de Télémaque, pièces du Grand service de Versailles*  
1783-1793

Porcelaine peinte et dorée:  
gobelet 7,5 × 10,1 × 7,5 cm,  
soucoupe 3,6 × 15,1 cm  
Château de Windsor

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 85.** Jean-Baptiste Tillard (1740-1813) avec intervention de plusieurs artistes, d'après Charles Monnet (1732-1819)

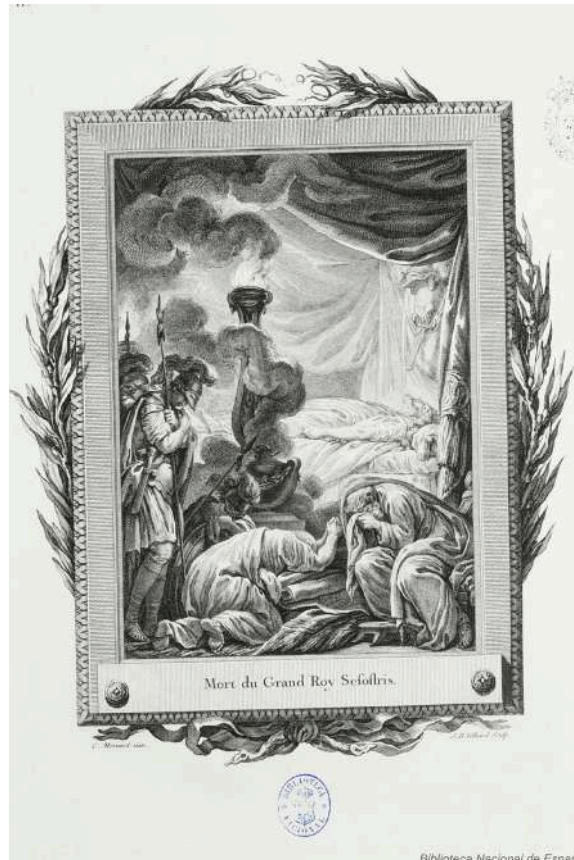
*Livre XX, n° III: Télémaque, après avoir donné la vie à Adraste, est obligé de le tuer pour sauver la sienne, gravure de la suite de 72 estampes des Aventures de Télémaque, 1773, publié à Paris, chez Tillard.*



**Figure 86.** Jacques-Philippe Lebas (1707-1783), d'après Noël-Nicolas Coypel (1690-1734)

*Livre XVI: Télémaque, protégé par Minerve, combat et vainc Hippias, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon  
Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, Paris, Delaulne, 1730*

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 87.**  
Jean-Baptiste Tillard (1740-1813)  
avec intervention de plusieurs artistes,  
d'après Charles Monnet (1732-1819)  
*Livre II, n° II : Mort du Grand Roy Sésostris*  
Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures*  
de *Télémaque*, 1773, publié à Paris, chez Tillard

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 88.**  
Nicolas Poussin (1594-1665)  
*La Mort de Germanicus*  
1627  
Huile sur toile : 148 × 198 cm  
Minneapolis Institute of Art



**Figure 89.**

Michelangelo Merisi [Le Caravage] (1571-1610)

*La Mort de la Vierge*

1601-1606. Huile sur toile : 369 × 245 cm

Paris, musée du Louvre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS

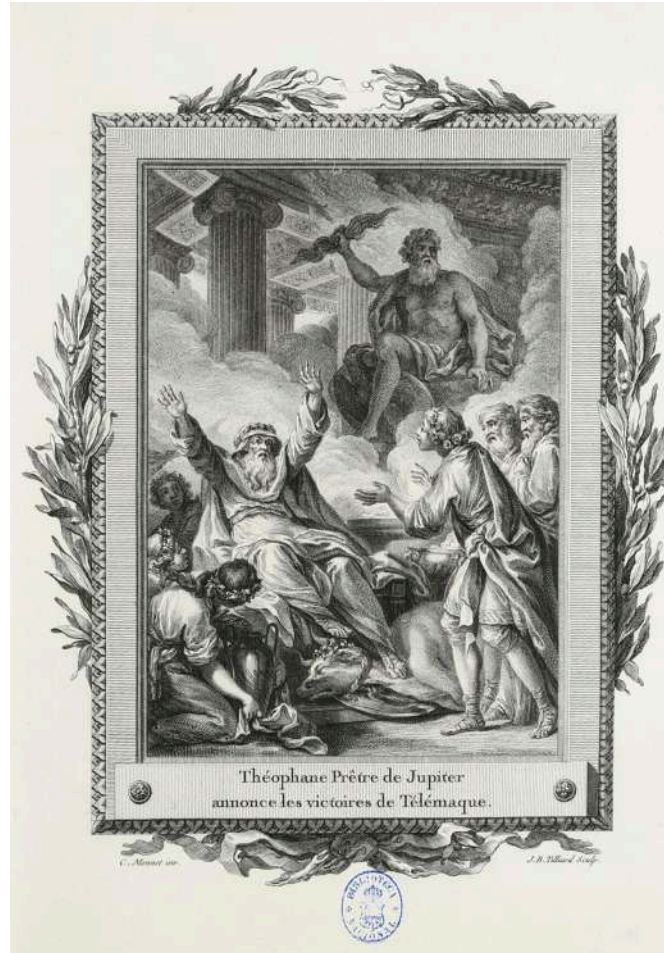


**Figure 90.**

Jean-Baptiste Tillard (1740-1813) avec intervention de plusieurs artistes, d'après Charles Monnet (1732-1819)  
*Livre VII, n° II : L'Amour sous la figure d'un enfant, enflâme Calypso et ses Nymphes*

Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*, 1773, publié à Paris, chez Tillard

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 91.**  
Jean-Baptiste Tillard (1740-1813) avec intervention  
de plusieurs artistes, d'après Charles Monnet (1732-1819)  
*Livre IX, n° III: Théophraste Prêtre de Jupiter annonce  
les victoires de Télémaque*  
Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*,  
1773, publié à Paris, chez Tillard



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 92.**  
Carlo Labruzzi (1748-1817)  
*Télémaque et Minerve*  
Avant 1805  
Huile sur toile : 86 × 59,8 cm  
Château de Compiègne

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 93.**  
Carlo Labruzzi (1748-1817)  
*Le Repos pendant la Fuite en Égypte*  
Avant 1805  
Huile sur toile : 86 × 59,8 cm  
Château de Compiègne

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 94.**  
Manufacture de Sèvres, d'après un modèle de Louis-  
Simon Boizot (1743-1809)  
*Télémaque sur l'île de Calypso, centre de table pour  
le service aux Camées*  
1776-1780  
Biscuit de porcelaine, H. 32 cm  
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 95.**  
Manufacture Dufour  
*Papier peint panoramique avec l'Histoire de Télémaque en 25 lés (détail)*  
1818

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 96.**

Pierre-Jacques Cazes (1676-1754)

*Télémaque racontant ses aventures à Calypso*

Première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle

Huile sur toile: 82 × 100 cm

Rennes, musée des Beaux-Arts

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 97.**  
Jean-Baptiste Tillard (1740-1813) avec intervention de plusieurs artistes, d'après Charles Monnet (1732-1819)  
*Livre VIII, n° III: Mentor surmonte Achitoeas par la douceur de ses chants*  
Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*, 1773, publié à Paris, chez Tillard



**Figure 98.**  
Pierre-François Giffart (1677-1758) d'après Robert-François Bonnart (1683-1771)  
*Livre VIII: Les Dieux marins chantent autour du vaisseau de Telemaque*  
Gravure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 99.**

Nicolas-Gabriel Dupuis (1698-1771)  
d'après Noël-Nicolas Coypel (1690-1734)  
*Livre VIII : Les Dieux marins s'assemblent  
autour du vaisseau de Mentor attirés par  
les doux sons de la Lyre dont il jouoit  
pendant la nuit*  
François de Salignac de La Mothe-Fénelon,  
*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse,*  
Paris, Delaulne, 1730



**Figure 100.**

Rémi Delvaux (1748-1823) d'après  
Clément-Pierre Marillier (1740-1808)  
*Figure du livre VIII de François de Salignac  
de La Mothe-Fénelon, Les Aventures  
de Télémaque fils d'Ulysse, Paris,  
Deterville, 1796*

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 101.**

Richard Westall (1765-1836)

*Télémaque dans la grotte de Calypso*

Vers 1803

Huile sur bois : 54,6 × 74,9 cm

Glasgow Museums Resource Centre



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 102.**

Richard Westall (1765-1836)

*L'Arrivée de Télémaque et Mentor sur l'île de Calypso*

Vers 1803

Huile sur bois : 54,6 × 74,9 cm

Glasgow Museums Resource Centre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 103.**

William Hamilton (1731-1803)

*Calypso recevant Télémaque et Mentor dans sa grotte*

1791

Huile sur toile : 202,7 × 158,8 cm

Localisation inconnue

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 104.**

Benjamin West (1738-1820)

*La Rencontre de Télémaque et Calypso*

Vers 1808-1809

Huile sur toile: 104,1 × 149,2 cm

Washington, National Gallery

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 105.**

Pierre Edmé Louis Pellier (1750-1827)

*Arrivée de Télémaque dans l'île de Calypso*

Dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle-premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle

Huile sur toile : 321 × 269 cm

Caen, musée des Beaux-Arts

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 106.** Anonyme

*Livre II: Télémaque et Mentor après un naufrage arrivent dans l'île de Calypso*

Figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrien Motjens, 1715



**Figure 107.** Rémi Delvaux (1748-1823) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808)

*Figure du livre I de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 108.** Pierre-François Giffart (1677-1758)  
d'après Robert-François Bonnart (1683-1771)  
*Livre IX: Un sacrificeur consulte les entrailles  
des victimes*, figure de François de Salignac  
de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de  
Télémaque*, Paris, Florentin Delaulne, 1717



**Figure 109.** Rémi Delvaux (1748-1823) d'après  
Clément-Pierre Marillier (1740-1808)  
*Figure du livre IX* de François de Salignac  
de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de  
Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris,  
Deterville 1796

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 110.** Rémi Delvaux (1748-1823) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808)  
*Figure du livre II* de François de Salignac de La Mothe-Fénelon,  
*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796



**Figure 111.** Rémi Delvaux (1748-1823) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808)  
*Figure du livre VII* de François de Salignac de La Mothe-Fénelon,  
*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 112.** Rémi Delvaux (1748-1823) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808)  
*Figure du livre XVI* de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796



**Figure 113.** Rémi Delvaux (1748-1823) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808)  
*Figure du livre XVIII* de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Deterville, 1796



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 114.** Rémi Delvaux (1748-1823) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808)  
*Figure du livre VI de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Les Aventures de Télémaque fils, d'Ulysse, Paris, Deterville, 1796*



**Figure 115.** Jean-Baptiste Tillard (1740-1813) avec intervention de plusieurs artistes, d'après Charles Monnet (1732-1808)  
*Livre I, n° 1: Télémaque et Mentor après un naufrage abordent dans l'île de Calypso*  
Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*, 1773, publié à Paris, chez Tillard

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 116.**

Jean-Baptiste Tillard (1740-1813) avec intervention de plusieurs artistes, d'après Charles Monnet (1732-1819)  
*Livre XXIV, n° III: Télémaque à Ithaque retrouve Ulysse son père chez le fidèle Eumée*  
Gravure de la suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*, 1773, publié à Paris, chez Tillard

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 117.**  
Cristobal Valero (1707-1789)  
*Scène du Télémaque (Télémaque devant Nestor ?)*  
1754  
92 × 136 cm  
Madrid, Real Academia de San Fernando

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 118.**  
José Vergara (1726-1799)  
*Télémaque, Mentor et Calypso*  
1754  
91 × 135 cm  
Madrid, Real Academia de San Fernando

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 119.** Anonyme français  
*Almanach royal, Le Prince des Asturies, Nouvel Hercule au berceau*  
1708. Estampe  
Paris, Bibliothèque nationale de France



**Figure 120.** Noël Le Mire (1724-1801),  
d'après Charles-Nicolas Cochin (1715-1790)  
*Frontispice de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Les Aventures de Télémaque*, à Bruxelles,  
s. é., 1776

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 121.** Matías de Irala (1680-1753)  
*Venus desciende à rogar a Neptune que mueva Tempestades afin que Telemaco no arrive a Ithaque*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*, Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]



**Figure 122.** David Coster (1686-1752)  
*Livre IV: Vénus descend pour prier Neptune d'exciter des Tempêtes afin que Telemaque n'arrive pas en Ithaque*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 123.** Matías de Irala (1680-1753)  
*Frontispice* de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*, Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]



**Figure 124.** David Coster (1686-1752)  
*Frontispice* de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 125.** Matías de Irala (1680-1752)

*Telemaco cuenta sus Aventuras a Calypso*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*, Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]



**Figure 126.** David Coster (1686-1752)

*Livre I: Telemaque conte ses Aventures a Calypso*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 127.** Matías de Irala (1680-1753)  
*Telemaco pide a Hazael la libertad de Mentor,*  
figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon,  
*Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses,*  
Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction  
anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse,*  
Paris, Veuve Barbin, 1699]



**Figure 128.** David Coster (1686-1752)  
*Livre II: Telemaque demande a Hazael la liberté de Mentor,*  
figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon,  
*Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse,* Rotterdam, Jean Hofhout, 1715

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



*Mentor jette Télémaque du haut d'un Rocher dans la Mer, et s'y précipite après lui*

**Figure 129.** David Coster (1686-1752)  
 Livre III : Mentor jette Télémaque du haut d'un Rocher dans la Mer et s'y précipite après lui, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715



*Mentor trata la paz con Nestor en presencia de la Armada*

**Figure 130.** Matías de Irala (1680-1753)  
 Mentor trata la paz con Nestor en presencia de la Armada, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*, Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



*Mentor traite la Paix avec Nestor en présence de l'Armée.*

**Figure 131.** David Coster (1686-1752)

*Livre V : Mentor traite la Paix avec Nestor en présence de l'Armée,*  
figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque,*  
 *fils d'Ulysse,* Rotterdam, Jean Hofhout, 1715



**Figure 132.** Matías de Irala (1680-1753).

*Protesilas se arroxa a los pies de Hegesippe,*  
figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon,  
*Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses,* Madrid,  
Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme,  
*Les Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse,* Paris,  
Veuve Barbin, 1699]

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



*Protesilas se jette aux pieds d'Hegesippe.*

**Figure 133.** David Coster (1686-1752)  
*Livre VI : Protesilas se jette aux pieds d'Hegesippe,*  
figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon,  
*Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse,* Rotterdam,  
Jean Hofhout, 1715



*Pompa funebre de Pisistrato.*

**Figure 134.** Matías de Irala (1680-1753)  
*Pompa funebre de Pisistrato,* figure de François de Salignac  
de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses,* Madrid,  
Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme,  
*Les Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse,* Paris, Veuve Barbin, 1699]

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 135.** David Coster (1686-1752)  
*Livre VII : Pompe funèbre d'Hippias*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715



**Figure 136.** Matías de Irala (1680-1753)  
*Telemaco va a los Infiernos acompañado de dos Griegos*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*, Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 137.** David Coster (1686-1752)  
*Livre VIII :Télémaque va aux Enfers*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque*, fils d'Ulysse, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715



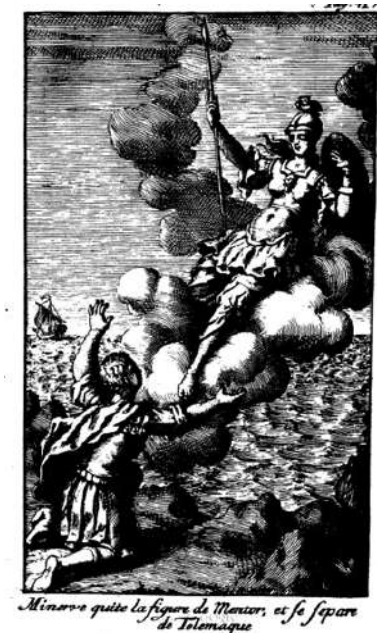
**Figure 138.** Matías de Irala (1680-1753)  
*Telemaco da la muerte a Adrasto*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*, Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 139.** Matías de Irala (1680-1753)

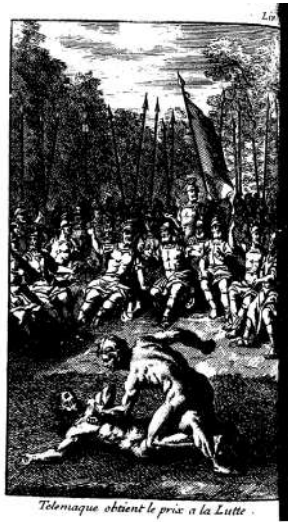
*Minerva dexa la figura de Mentor, i se apana de Telemaco*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*, Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Avantures de Télémaque, fils d’Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]



**Figure 140.** David Coster (1686-1752)

*Livre X: Minerve quitte la figure de Mentor, et se sépare de Telemaque*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d’Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 141.** Pierre-François Giffart (1677-1758) d'après Robert François Bonnart (1683-1771)  
*Livre V : Télémaque obtient le prix de la Lutte*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717



**Figure 142.** Pierre-François Giffart (1677-1758) d'après Robert-François Bonnart (1683-1771)  
*Livre XVI : Télémaque surmonte Hippias*  
Gravure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 143.** Anonyme  
*Figure du livre IV de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, La Haye, Motjens, 1705*



**Figure 144.** Anonyme  
*Livre I: Télémaque conte ses aventures à Calypso, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, La Haye, Motjens, 1715*

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 145.** Anonyme

*Livre V: Suite des aventures que Télémaque raconte à Calypso*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Motjens, 1715



**Figure 146.** Anonyme

*Livre VII: Venus se plaint à Jupiter du mépris que Télémaque a fait de ses sacrifices*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Motjens, 1715

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 147.**

Andrés de Muela

*Livre V: Venus descende á Neptune que mueva Tempestades afin que Telemaco no arrive á Itaque*, figure de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telémaco, hijo de Ylisses, continuacion del libro IV de la Odyssea de Homero*, Bruxelles, Frères de Tournes, 1733 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, chez la Veuve Barbin, 1699]

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 148.** Anonyme

Figure de livre V de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Aventuras de Telemaco, hijo de Ulisses, continuación del Libro IV de la Odyssea de Homero*, Paris, Witte et Didot, 1733 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]



**Figure 149.** Anonyme

Figure du livre VI de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Aventuras de Telemaco, hijo de Ulisses, continuación del Libro IV de la Odyssea de Homero*, Paris, Witte et Didot, 1733, [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699]

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 150.** Manufacture de Sèvres, plaques dessinées par Louis-Simon Boizot (1743-1809)  
*Guéridon avec scène: Télémaque, assis devant Mentor, discours, entouré de Calypso et de ses nymphes*

Vers 1788. Bois, bronze, dorure, porcelaine dure de Sèvres

Madrid, Palacio Real



**Figures 151 et 152.**

*Guéridon avec scène: Télémaque, assis devant Mentor, discours, entouré de Calypso et de ses nymphes*

Vers 1786-1790. Imitation de Wedgwood

Bois, bronze, dorure, porcelaine dure de Sèvres : H. 79 cm, D. 89 cm

Sèvres, Cité de la céramique

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 153.**

Real Fábrica de porcelana del Buen Retiro

*Mentor y Telémaco*

1784-1803

Biscuit de porcelaine : 30 × 22 cm

Madrid, Museo de Historia de Madrid

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 154.**  
Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)  
*La Educación del príncipe*  
XVIII<sup>e</sup> siècle  
Plume et lavis brun et noir sur papier  
préparé jaune : 28,1 × 19 cm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 155.**  
Manufacture de Franz Van Den Hecke  
*Tapisserie du Retour d'Ulysse à Ithaque*  
Vers 1650  
Patrimonio Nacional de España



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 156.**  
Francesco Trevisani (1656-1746)  
*La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* (esquisse  
pour un tableau de La Granja)  
Vers 1737  
Huile sur toile : 73 × 98 cm  
Paris, musée du Louvre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 157.**  
Anonyme français  
*Almanach royal, Monseigneur le Duc d'Anjou  
acceptant les hommages des Royaumes d'Espagne*  
1701  
Estampe  
Paris, Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 158.**  
Hyacinthe Rigaud (1659-1743)  
*Portrait de Louis XIV en costume de sacre*  
1701  
Huile sur toile : 177 × 194 cm  
Paris, musée du Louvre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 159.**

Hyacinthe Rigaud (1659-1743)

*Portrait de Philippe V en costume espagnol*

1700

Huile sur toile : 230 × 194 cm

Versailles, musée national du château de Versailles

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 160.**  
Jean Ranc (1674-1735)  
*Portrait de Don Fernando, futur Ferdinand VI*  
1723. Huile sur toile : 144 × 116 cm  
Madrid, musée national du Prado

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 161.**  
Anonyme français  
*Almanach royal, Reception faite par Philippe V  
Roy d'Espagne à la Princesse de Savoye son épouse  
a Figuiers en Catalogne*  
1701. Estampe  
Paris, Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 162.**

José Lopez Perles Enguidanos (1751-1812)

*Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*

1781

Premier prix de seconde classe du concours de 1781

Pierre noire : 59,2 × 71,9 cm

Madrid, Real Academia de San Fernando

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 163.** Juan Navarro (1760- ?)  
*Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*  
1781. Second prix de seconde classe du concours de 1781  
Pierre noire : 59,2 × 82 cm  
Madrid, Real Academia de San Fernando



**Figure 164.** Angel Bueno (1758- ?)  
*Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*  
1781. Second prix de seconde classe du concours de 1781  
Sanguine : 73,3 × 59,7 cm  
Madrid, Real Academia de San Fernando



ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 165.** Anonyme romain  
*Galatée mourant* (vu de dos)  
III<sup>e</sup> siècle avant J.-C.  
Marbre : 73 × 85 cm  
Rome, musée du Capitole



**Figure 166.** Pierre Paul Rubens (1577-1640)  
*Neptune calmant les vagues*  
Vers 1635  
Huile sur toile : 326 × 384 cm  
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 167.**  
Atelier de Jean Leyniers  
d'après Jean van Orley Barend (1665-1735)  
*Vénus envoyant l'Amour à Calypso*  
Entre 1729 et 1745  
Basse lisse, fils de laine et soie : 350 × 615 cm  
Escorial, monastère de San Lorenzo

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 168.**  
Tiziano Vecellio [Titien] (vers 1488-1576)  
*Le Concert champêtre*  
Vers 1510  
Huile sur toile : 105 × 136,5 cm  
Paris, musée du Louvre

ANNEXE 1. ILLUSTRATIONS



**Figure 169.**  
Antoine Watteau (1684-1721)  
*La Finette*  
Vers 1717  
Huile sur toile : 25 × 19 cm  
Paris, musée du Louvre

## Annexe 2.

Lexique: les personnages  
des *Aventures de Télémaque*



### **Adraste**

C'est le roi des Dauniens. Son caractère belliqueux et ses ambitions concernant les territoires voisins du sien déclenchèrent une guerre qui l'opposa aux armées alliées des peuples de l'Hespérie. Il représente l'ennemi déloyal et impie contre lequel la diplomatie ne peut rien et qu'il est donc juste de combattre. Il est tué par Télémaque, qui met ainsi fin à la guerre et installe à sa place sur le trône Polydamas, un Daunien sage et vertueux.

### **Adoam**

C'est un Phénicien, frère de Narbal. Comme lui, il souffre de la tyrannie de Pygmalion. Il recueille Télémaque et Mentor qui s'étaient jetés à l'eau pour échapper à l'île de Calypso. Il se propose de conduire le fils d'Ulysse et son précepteur à Ithaque, mais à la suite d'une manœuvre de Vénus, le bateau arrive finalement à Salente. Durant le trajet, le Phénicien Achitoas et Mentor chantent, et malgré l'immense talent du premier, Mentor réussit à le surpasser dans ce domaine. Par la suite, Adoam décrit à Télémaque le mode de vie utopique des habitants de la Bétique, marqué par une très grande simplicité.

### **Antiope**

Il s'agit de la fille d'Idoménée. Il n'est fait mention d'elle qu'après le retour de Télémaque à Salente, lorsque le héros avoue à Mentor son amour pour elle. Idoménée souhaite la marier à son invité de manière à empêcher son départ pour Ithaque, mais Télémaque refuse de s'engager sans le consentement de son père. Il quitte donc la ville, retrouve Ulysse et revient à Salente pour épouser Antiope. Modeste et discrète, elle est un modèle de vertu pour les jeunes filles. Elle pratique l'art de la broderie et la chasse. Télémaque la sauve de la fureur d'un sanglier.

### **Astarbé**

Elle est la maîtresse de Pygmalion. Elle permet à Télémaque de s'échapper de Tyr, où le roi voulait le faire arrêter. Néanmoins sa motivation n'était pas d'apporter son aide au fils d'Ulysse mais de faire mourir à sa place un jeune homme qu'elle avait

aimé et qui l'avait méprisée. Elle tombe ensuite amoureuse d'un Tyrien, Joazar, et complotte avec lui pour faire condamner à mort l'aîné des fils du roi et exiler le second. Elle empoisonne Pygmalion et permet à Joazar de prendre sa place. Cependant, avec l'aide de Narbal, Baléazar, second enfant de Pygmalion et héritier légitime, revient à Tyr et fait emprisonner Astarbé. Elle choisit alors de s'empoisonner plutôt que de répondre de ses crimes et d'accepter son châtement.

### **Calypso**

C'est une déesse vivant dans une grotte sur une île peuplée de nymphes. Alors qu'elle se lamentait du départ d'Ulysse, qui l'avait quittée pour retrouver son royaume, elle voit apparaître Télémaque et Mentor, échoués sur ses rivages à cause d'une tempête provoquée par Neptune à la demande de Vénus. Elle tombe immédiatement amoureuse du prince d'Ithaque, qui lui fait le récit des aventures qui l'ont mené sur son île. Vénus lui envoie alors l'Amour sous la forme d'un enfant, mais celui-ci ne touche Télémaque que pour l'attacher à la nymphe Eucharis. La jalousie de la déesse est alors excitée par Mentor, qui cherche à arracher son protégé des dangers de son île. Elle est tiraillée entre son désir de séparer les deux amants et son envie de garder près d'elle le fils d'Ulysse. Elle presse finalement Mentor de construire un vaisseau pour emmener Télémaque, mais ce navire est brûlé par les nymphes, conduites par l'Amour. Mentor pousse alors Télémaque du haut d'une falaise et tous deux s'enfuient ainsi de l'île de la déesse.

### **Eucharis**

C'est l'une des nymphes de Calypso. À l'arrivée de l'Amour sur l'île, Télémaque conçoit pour elle une passion très forte et elle se montre également attirée par le jeune fils d'Ulysse. Tous deux partent ensemble à la chasse, ce qui excite la colère de Calypso. Elle parvient à détourner Télémaque de l'enseignement de Mentor et le retient sur l'île.

### **Hippias**

Il s'agit du frère de Phalante, chef des Lacédémoniens qui combattent avec Télémaque contre Adraste. Néanmoins les deux frères se montrent hostiles au fils d'Ulysse. Télémaque se bat avec Hippias à cause des prisonniers que celui-ci



lui a volés. La victoire revient à Télémaque, mais le prince se rend alors compte de la faute qu'il a commise en cédant à la colère. Hippias est tué parAdraste, qui profite du désordre qui règne dans le camp des Alliés pour mener une attaque. Télémaque a à cœur de s'occuper des funérailles de son ancien ennemi et porte lui-même ses cendres à son frère Phalante dans une urne en or.

### **Idoménée**

C'est le petit-fils de Minos et l'un des héros de la guerre de Troie. À la suite d'un vœu imprudent, il doit sacrifier son propre fils, ce qui suscite la colère des Crétois. Chassé par eux, il fonde une ville dans l'Hespérie : Salente. Télémaque et Mentor y abordent et sont accueillis par le roi avec bienveillance. Ils lui permettent d'éviter la guerre que ses voisins lui avaient déclarée à cause de ses erreurs diplomatiques. Par la suite, Télémaque part avec l'armée qui s'apprêtait à combattre Salente pour s'attaquer à un ennemi plus dangereux, le roiAdraste, tandis que Mentor reste aux côtés d'Idoménée. Celui-ci lui apprend comment il s'est laissé tromper par un mauvais conseiller, Protésilas, et les raisons qui le poussèrent à bannir Philoclès, son serviteur vertueux qui déplaisait par sa franchise. Mentor incite donc Idoménée à rappeler Philoclès et à exiler Protésilas à Samos, puis il donne à Salente un certain nombre de réformes qui permettent à la ville et à sa campagne de prendre un nouveau départ, débarrassant la ville de tout luxe inutile et privilégiant le développement de l'agriculture. Idoménée est un roi bienveillant et a une bonne nature. Par les mauvaises décisions qu'il a prises, il doit se repentir et remédier à ses erreurs. Son exemple est une leçon importante que peut recevoir Télémaque.

### **Minos**

Il est un ancien roi de Crète. Il livre à son peuple un certain nombre de lois réputées exceptionnellement sages. À la suite du départ de son petit-fils Idoménée, divers jeux et épreuves sont organisés pour choisir un nouveau roi. Télémaque est invité à y participer. Il remporte les épreuves physiques sans difficulté notable, puis est confronté par les Crétois les plus sages à trois questions d'ordre moral et politique. La formulation de ses réponses correspond exactement à l'enseignement laissé par Minos. Télémaque et Mentor doivent alors refuser la royauté mais proposent à leur place Arisiodème, homme vertueux pour qui la royauté n'est pas une chose enviable. Par son héritage, Minos représente l'archétype du roi sage qu'il convient d'imiter.

### **Narbal**

C'est le frère d'Adoam. Il recueille Télémaque en même temps que les prisonniers phéniciens rendus par le roi d'Égypte Bocchoris. À ses côtés, Télémaque découvre la puissance commerciale de la Phénicie et la tyrannie de son roi, Pygmalion. Narbal aide Télémaque à se cacher de celui-ci et à s'échapper sur un vaisseau chypriote. Après le départ du fils d'Ulysse, il aide Baléazar, fils de Pygmalion et unique héritier légitime du royaume, à regagner sa couronne.

### **Nestor**

Roi de Pylos, il reçoit Télémaque au début du livre mais ne peut lui apprendre ce qu'est devenu Ulysse. Persuadé qu'Idoménée veut devenir le tyran de l'Hespérie, il marche avec ses alliés contre lui. Il est convaincu par Mentor que le roi de Salente ne représente pas un danger et choisit de combattre Adraste. Il traite Télémaque, parti à ses côtés, comme un fils. Réputé le plus sage des héros de la guerre de Troie, il montre pourtant dans l'ouvrage de Fénelon plusieurs faiblesses qui sont essentiellement dues à l'âge et tire un exemple profitable du comportement du jeune Télémaque qui, contrairement à lui, ne se laisse pas flatter et refuse le partage du royaume des vaincus. Après avoir perdu l'un de ses fils pendant la guerre de Troie, il voit mourir un autre enfant, Pisistrate, tué par Adraste. Fénelon peint alors le vieil homme comme un père anéanti par la disparition de ses deux fils.

### **Mentor**

C'est le précepteur de Télémaque depuis l'enfance de celui-ci. Dans le roman de Fénelon, il s'agit en fait de la déesse Minerve qui prit ses traits dans le but de guider le jeune fils d'Ulysse et de lui livrer un enseignement qui puisse faire de lui un roi exemplaire. Au dernier livre, la déesse reprend sa forme sous les yeux de son jeune protégé, dont elle juge l'éducation terminée.

### **Philoclès**

C'est le conseiller et l'ami d'Idoménée. À cause de la médisance de Protésilas, il est banni par le roi et part sur l'île de Samos, dans une grotte. Il y adopte un mode de vie d'ermite. Pour subvenir à ses besoins et s'occuper, il pratique l'art de

## ANNEXE 2. LEXIQUE

la sculpture. Sur le conseil de Mentor, Idoménée le fait rappeler pour venir gouverner la ville de Salente à ses côtés. C'est un personnage extrêmement vertueux. Il se caractérise par son exceptionnelle franchise, qui lui vaut de nombreux ennemis mais qui fait de lui un personnage essentiel au fonctionnement de l'État : il est capable de dire au roi ce que les autres taisent et se refuse à toute flatterie.

### **Philoctète**

Il est le disciple d'Hercule et l'un des princes alliés contre Adraste. Ayant été trahi par Ulysse, il se montre d'abord hostile à Télémaque, mais il est vite gagné par une affection profonde pour le jeune prince. Celui-ci lui plaît par les qualités qu'il a su montrer et non par sa filiation. Philoctète lui raconte donc son histoire. Il hérite à la mort d'Hercule de son arc et de ses flèches qui causent à celui qu'elles touchent une blessure inguérissable. Philoctète, voulant chasser un daim, fait tomber une flèche sur son pied et souffre donc énormément. Ulysse, qui l'avait sollicité pour partir à la guerre de Troie, engage les Grecs à l'abandonner sur l'île de Lemnos. Il y vit dans la douleur pendant quasiment tout le siège de Troie, jusqu'à ce que Néoptolème, le fils d'Achille, arrive, envoyé par Ulysse qui souhaite par la ruse emporter les armes d'Hercule, nécessaires à la victoire contre les Troyens. Philoctète découvre qu'il est trahi mais accepte quand même de suivre les deux hommes jusqu'aux remparts de Troie, où il est soigné par les fils d'Esculape. Sa douleur diminue, mais il garde un profond ressentiment contre Ulysse.

### **Pygmalion**

Tyr de Tyr, il est le frère de Didon qu'il chasse et dont il usurpe les droits. Il est caractérisé par sa démesure et par son gouvernement injuste qui le pousse à craindre tout le monde et à s'enfermer dans son immense palais. Il a pour maîtresse Astarbé et meurt empoisonné par elle.

### **Sésostris**

C'est le roi d'Égypte. C'est un souverain juste et aimé de son peuple, mais lorsqu'on présente devant lui Télémaque et Mentor, capturés par l'un de ses vaisseaux, il les fait juger par l'un de ses officiers. Celui-ci les vend comme esclaves pour son profit personnel. Sésostris reconnaît ensuite l'innocence de

Télémaque et promet de le renvoyer à Ithaque. Cependant sa mort empêche la réalisation de ce projet et son fils Bocchoris, flatté depuis l'enfance et mauvais souverain, fait enfermer Télémaque avant de périr lors d'une révolte de ses sujets. Télémaque est alors emmené avec des prisonniers phéniciens à Tyr. Sésostris est un roi bon, mais il n'est pas un exemple uniquement positif car son ambition d'étendre sa domination maritime le plus loin possible le pousse à bafouer les droits des Phéniciens.

### **Télémaque**

C'est le fils d'Ulysse. Guidé par Minerve, qui a pris les traits de son précepteur Mentor, il part à la recherche de son père et parcourt la mer Méditerranée pour le trouver. Mais son voyage lui permet avant tout de s'éduquer par l'observation des pratiques et des mœurs de nombreuses contrées et par les épreuves qu'il doit surmonter. Il finit par regagner Ithaque, où il retrouve son père, après avoir tiré de l'enseignement que lui a donné Minerve toutes les leçons qui lui étaient nécessaires pour l'exercice de son futur métier de roi.

### **Termosiris**

Il est prêtre d'Apollon. Télémaque le rencontre alors qu'il est lui-même esclave dans le désert d'Oasis. Termosiris incite le fils d'Ulysse à suivre l'exemple d'Apollon qui enseigna aux bergers le culte des Muses. Télémaque apprend donc à ses compagnons à jouer de la flûte et adoucit leur quotidien par la pratique des arts, en particulier la musique.

### **Vénus**

Déesse de l'Amour, elle est offensée lorsque Télémaque, présent sur l'île de Chypre, méprise son culte et ne cède pas à la beauté des jeunes filles qui la vénèrent. Elle poursuit alors le fils d'Ulysse de sa fureur, convainquant d'abord Neptune de déclencher une tempête pour provoquer le naufrage du bateau dans lequel il se trouve, puis envoyant l'Amour sur l'île de Calypso.

Annexe 3.

Corpus : les *Aventures*  
de *Télémaque* au XVIII<sup>e</sup> siècle



Les limites chronologiques de ce corpus ont été choisies de manière à délimiter une période cohérente dans l'histoire espagnole. Elles vont de 1700 (date de l'avènement de Philippe V) à 1808 (abdication de Ferdinand VII et arrivée de Joseph Bonaparte).

L'école indiquée dans ce corpus correspond au lieu de production de l'œuvre et non à la nationalité de l'artiste.

Certaines œuvres n'ont pas pu être datées précisément, et pourraient donc ne pas appartenir à ce corpus si elles s'avéraient plus tardives. Elles sont donc signalées par un point d'interrogation qui précède leur mention.

Nous avons choisi de réunir les œuvres représentant *Les Aventures de Télémaque* en plusieurs grands centres : la France, l'Espagne, les Flandres et la Hollande, l'Italie, le Royaume-Uni et les territoires germaniques. Il ne s'agit donc pas d'une étude de cette iconographie sur l'ensemble du territoire, mais d'une sélection significative destinée à comprendre son évolution dans les pays où elle fut la plus forte. La réunion de ces œuvres dans des zones géographiques vastes ne permet pas de se rendre compte des nuances qu'il peut y avoir dans leur répartition sur le territoire, mais permet une comparaison plus aisée à l'échelle européenne.

Ce corpus ne peut rendre compte de l'entière réalité de la présence de l'iconographie du *Télémaque* dans ces pays entre 1700 et 1808 : beaucoup d'œuvres furent perdues ou détruites, particulièrement celles qui avaient un usage pratique et qui ne servaient pas uniquement à la décoration. Par ailleurs, elles furent dispersées dans de très nombreux lieux de conservation, y compris dans des collections privées, ce qui rend la réalisation d'une liste exhaustive extrêmement compliquée. Enfin, nous ne connaissons plus l'histoire du *Télémaque* comme les Européens des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : certaines œuvres peuvent avoir été référencées sous un mauvais titre et leur sujet a pu ne pas être reconnu ; elles n'ont donc pas pu être incluses ici.

Nous avons travaillé sur la spécificité du cas espagnol. Ainsi, en menant une recherche plus approfondie que pour les autres pays, nous avons trouvé la mention de plusieurs œuvres aujourd'hui disparues et avons donc atteint un plus haut degré de précision. Cependant, cela ne doit pas fausser le regard porté sur ce corpus : si une pareille étude était réalisée sur les autres zones géographiques, des mentions similaires à des œuvres disparues pourraient certainement être trouvées. Il ne faut donc pas surestimer la présence de ces représentations en Espagne.

Malgré ces manques, ce corpus reste extrêmement conséquent et permet de se faire une idée de la popularité de l'iconographie du livre de Fénelon en Europe entre 1700 et 1808. Notre travail s'intéressant davantage à l'iconographie qu'à l'histoire matérielle de ces œuvres, nous n'avons pas gardé dans ce corpus les études préparatoires ni les reproductions gravées des œuvres que nous citons.

## En France

### Objets d'art

Charles OUIZILLE (vers 1744-1830), *Tabatière avec une miniature représentant le départ d'Égypte de Télémaque*, 1780-1781, or et émail, 2,9 × 7,9 × 5,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

? D'après un dessin de Jean-André REICHE (1752-1817), *Pendule dite « au char de Télémaque »*, vers 1800-1810, château de Malmaison.

François FINET (peintre de la MANUFACTURE ROYALE D'AUBUSSON), *Cartons en grisaille de l'Histoire du "Télémaque"*, pour une tenture non réalisée ou perdue destinée au Portugal, localisation inconnue.

MANUFACTURE ROYALE D'AUBUSSON, tissée par Jean GOUBERT d'après les cartons de DUMONS (retouchés d'après François FINET) d'après une peinture de Nicolas VLEUGHEL (1668-1737), *Tapiserie de Télémaque sur l'île de Calypso*, localisation inconnue (vente Paris, Hôtel Drouot, décembre 1913).

MANUFACTURE ROYALE D'AUBUSSON, tissée par Pierre PICON et Michel JEAUCOURT d'après les cartons anonymes d'après des modèles gravés de divers artistes, dont François BOUCHER (1703-1770), *Tenture de l'Histoire de "Télémaque"*, 1776-1800 :

D'après François BOUCHER (1703-1770), *L'Arrivée de Télémaque dans l'île de Calypso*, 284 × 330 cm, Chicago, The Art Institute.

D'après François BOUCHER (1703-1770), *Terminosiris enseigne à Télémaque qu'il doit suivre l'exemple d'Apollon*, 217 × 491 cm, localisation inconnue.



### ANNEXE 3. CORPUS

*Amour sur la figure d'un enfant enflamme Calypso et ses nymphes*, 259 × 120 cm, localisation inconnue.

*Télémaque loué devant l'autel de Jupiter par le prêtre crétois Théophile*, 292 × 512 cm, localisation inconnue.

*Apollon chassé du ciel par Jupiter (dit La Chute de Phaéton)*, 286 × 351 cm, Chicago, The Art Institute.

D'après Charles MONNET (1732-1819), *Le Banquet de Télémaque*, 292 × 213 cm, New York, Persian Gallery.

? BREGUET, *Montre gousset*, 1801-1825, or et perles, 6,1 × 4,3 cm, Madrid, Museo Lazaro Galdiano.

MANUFACTURE DE SÈVRES, plaques dessinées par Louis-Simon BOIZOT (1743-1809), *Guéridon avec scène : Télémaque, assis devant Mentor, discours, entouré de Calypso et de ses nymphes*, vers 1788, bois, bronze, dorure, porcelaine dure de Sèvres, Madrid, Palacio Real.

MANUFACTURE DE SÈVRES, plaques dessinées par Louis-Simon BOIZOT (1743-1809), *Guéridon avec scène : Télémaque, assis devant Mentor, discours, entouré de Calypso et de ses nymphes*, vers 1786-1790, bois, bronze, dorure, porcelaine dure de Sèvres, 79 cm de hauteur, 89 cm de diamètre, Sèvres, Cité de la céramique.

MANUFACTURE DE SÈVRES, Charles-Nicolas DODIN (1734-1803), *Guéridon du comte d'Artois représentant "Les Aventures de Télémaque"*, 1777, chêne, acajou, porcelaine tendre peinte, bronze doré et laiton doré, Varsovie, musée du Palais royal de Varsovie.

ANONYME NANTAIS d'après Jean RAOUX (1677-1734), Panneau en tissu avec Télémaque sur l'île de Calypso, vers 1785, coton imprimé, 304 × 79,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

? ANONYME, *Pendule dite de Télémaque*, XIX<sup>e</sup> siècle, bronze, Ajaccio, Hôtel de ville.

MANUFACTURE DE SÈVRES, *Grand Service de Versailles* (programme iconographique : *Les Métamorphoses* d'Ovide, *l'Histoire romaine* et le *Télémaque* de Fénelon d'après MONNET), 1783-1793, porcelaine peinte et dorée, en partie au château de Windsor (en majorité acquise par le roi George IV) :

### ANNEXE 3. CORPUS

*Gobelet litron : naufrage de Télémaque*, gobelet : 7,5 × 10,1 × 7,5 cm, soucoupe : 3,6 × 15,1 cm, château de Windsor.

*Seaux à verre : Télémaque quitte l'Égypte, s'embarque, et gagne la confiance de Narbal*, 11 × 12 × 15 cm, château de Windsor.

Jacques-François DEPARIS (dessin des formes, actif 1746-1797), Étienne-Henry BONO (vases, actif 1754-1781), Antoine CATON (peintre des réserves, actif 1753-1798), Étienne-Henri LE GUAY (dorures, 1719/1720-vers 1799), Philippe PARPETTE (émail, actif 1755-1806), d'après des gravures de Jean-Baptiste TILLARD (1740-1813) d'après des dessins de Charles MONNET (1732-1819), *Trois vases : vase des âges ; vase des âges à têtes de vieillards, première grandeur ; vase des âges à têtes de jeunes femmes, deuxième grandeur*, 1781, porcelaine peinte, émaillée et dorée, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

*Deux compotiers : Télémaque fait les honneurs des obsèques d'Hippias et Philocles se rend aux ordres d'Idoménée, qui le reçoit avec amitié*, 4,1 × 20,7 cm, château de Windsor.

### Peintures

Charles-Joseph NATOIRE (1700-1777), *Cycle de l'Histoire de Télémaque*, 1735-1740, huiles sur toile :

*Vénus qui donne l'Amour à Calypso*, 218 × 143 cm, Moscou, musée Pouchkine.

*Télémaque dans l'île de Calypso*, 260 × 292 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

*Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes*, dimensions inconnues, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

*Calypso écoutant les conseils de l'Amour*, 140 × 128 cm, Troyes, musée des Beaux-Arts.

*Télémaque écoutant les conseils de Mentor*, 140 × 131 cm, Troyes, musée des Beaux-Arts.

« Motif non désigné de Télémaque », localisation inconnue.

*Télémaque et les nymphes de Calypso*, sans doute esquisse pour le « Motif non désigné de Télémaque », 60,5 × 58 cm, Vevey, musée Jenisch.

Charles-Joseph NATOIRE (1700-1777), *Télémaque dans l'île de Calypso*, 1745, huile sur toile, 121 × 153 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (dessus de porte commandé par Louis XV pour l'appartement du Dauphin à Versailles).

### ANNEXE 3. CORPUS

Charles-Joseph NATOIRE (1700-1777), *Le Songe de Télémaque*, 1745, huile sur toile, 121 × 153 cm, Versailles, localisation inconnue (dessus de porte commandé par Louis XV pour l'appartement du Dauphin à Versailles).

Jean RAOUX (1677-1734), *Télémaque raconte ses aventures à Calypso*, 1722, huile sur toile, 114,5 × 146 cm, Paris, musée du Louvre (œuvre commandée par le duc de Vendôme pour le Régent).

Pierre-Jacques CAZES (1676-1754), *Télémaque racontant ses aventures à Calypso*, première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 82 × 100 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts.

Henri de FAVANNE (1668-1752), *Cycle de l'Histoire de Télémaque*:

*La Séparation de Télémaque et d'Eucharis*, vers 1746, huile sur toile, 82,1 × 102 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

*La Séparation de Télémaque et d'Eucharis*, 1746, huile sur toile, 79 × 99 cm, Moscou, musée Pouchkine.

*Les Nymphes, excitées par l'Amour, mettent le feu au vaisseau pour empêcher l'évasion de Télémaque*, 1746, huile sur toile, 70 × 100 cm, Moscou, musée Pouchkine.

*Épisode de la Télémachie (Télémaque enseigne aux bergers à jouer de la flûte ?)*, vers 1746, huile sur toile, 73 × 91 cm, localisation inconnue (vendue le 14 septembre 2016, Christie's Paris, lot n° 44).

*Télémaque conte ses aventures à Calypso*, vers 1746, huile sur toile, 73 × 91,5 cm, localisation inconnue (vendue le 9 juillet 1998, Sotheby's Londres, lot n° 352).

*Télémaque sur l'île de Calypso (?)*, vers 1746, huile sur toile, 74 × 91 cm, localisation inconnue (vendue le 2 juin 1997 sous le titre de *Renaud dans la forêt enchantée*, Chassaing-Rivet-Fournie, Toulouse, lot n° 11).

*A Bacchanalian Revel*, vers 1746, huile sur toile, 74 × 92,4 cm, localisation inconnue (vendue le 20 octobre 1995, Christie's Londres, lot n° 40).

*Télémaque sur l'île de Chypre (?)*, vers 1746, huile sur toile, 72,5 × 99 cm, localisation inconnue (vendue le 11 novembre 1992 sous le titre *A priestess and other women making offerings to a statue of Flora*, Sotheby's Amsterdam, lot n° 9).

*A classical scene with an overturned carriage (Télémaque lors de la course de chars en Crète ?)*, vers 1746 (?), huile sur toile, 49,7 × 59,8 cm, localisation inconnue (en vente le 25 octobre 2017, Bonhams Londres, lot n° 256).

### ANNEXE 3. CORPUS

? Pierre Edmé Louis PELLIER (1777-1848), *Arrivée de Télémaque dans l'île de Calypso*, dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle-premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 321 × 269 cm, Caen, musée des Beaux-Arts.

Nicolas VLEUGHEL (1668-1737), *Télémaque dans l'île de Calypso et Télémaque dans l'île de Calypso (devant Eucharis ?)*, 1722, huiles sur cuivre, 25 × 34 cm, Paris, collection particulière.

Louis Jean François LAGRENÉE (1725-1805), *Télémaque et Termosiris*, 1770, huile sur toile, 109 × 86,5 cm, Royaume-Uni, Stourhead, National Trust.

ANONYME FRANÇAIS, *Télémaque refusant la couronne de Crète*, vers 1790-1810, huile sur toile, 111,2 × 145 cm, Royaume-Uni, Barnard Castle, The Bowes Museum.

Attribué à Louis GAUFFIER (1762-1801), *Télémaque, Calypso et Eucharis*, 1787, huile sur toile, 22,5 × 29 cm, localisation inconnue (vente Drouot, le 14 mars 2016).

Antoine BOIZOT (1702-1782), *Télémaque qui raconte ses aventures à Calypso*, vers 1661, 91,5 × 76,2 cm, localisation inconnue (*Salon de Diderot* de 1761).

Jean-Joseph TAILLASSON (1745-1809), *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule*, 1784, huile sur toile, 277 × 211 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

Jean-Germain DROUAI (1763-1788), *Philoctète sur l'île de Lemnos*, 1788, huile sur toile, 225 × 176 cm, Chartres, musée des Beaux-Arts.

Guillaume Guillon LETHIÈRE (1760-1832), *Philoctète sur l'île de Lemnos*, dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 315 × 348 cm, Paris, musée du Louvre.

#### **Arts graphiques**

Pierre-Narcisse GUÉRIN (1774-1833), *Philoctète*, 1796, mine de plomb, 52,4 × 38 cm, Nantes, musée Dobrée.

Jacques RÉATTU (1760-1833), *Philoctète menaçant Ulysse avec les armes d'Hercule*, 1794-1795, plume, lavis, encre brune, gouache et rehauts de blanc, 22,8 × 40,7 cm, Arles, musée Réattu.

### ANNEXE 3. CORPUS

ANONYME, *Album avec Histoire de Philoctète*, quatrième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, crayon noir, 26,7 × 19,2 cm, Paris, musée du Louvre.

Hyacinthe COLLIN DE VERMONT (1693-1761), *Télémaque et Eucharis*, XVIII<sup>e</sup> siècle, avant 1761, sanguine et rehauts de blanc sur papier gris, 35 × 48 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

ANONYME, *Télémaque faisant un sacrifice à Minerve*, XVIII<sup>e</sup> siècle, plume, lavis brun, encre brune et pierre noire, 36,7 × 29,5 cm, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Jean Démosthène DUGOURC (1749-1825), *Télémaque à la Cour de Nestor*, 1787, plume, encre noire, lavis gris et noir sur papier blanc, Lyon, musée des Arts décoratifs.

Attribué à Jean Démosthène DUGOURC (1749-1825), *Télémaque conduit par Minerve à Salente pour rendre hommage aux Arts*, 1782, lavis et craie noire sur papier, 51 × 37,5 cm, localisation inconnue (vente Christie's New York du 30 janvier 1998).

Martin MONCHY (1746-1815) et Jean-Baptiste PATAS (1748-1817) d'après Charles MONNET (1732-1819), Nicolas COCHIN (1688-1754) et François BOUCHER (1703-1770), suite de dix-huit pièces en largeur dont :

Antoine-Jean DUCLOS (1742-1795) d'après Jean-Baptiste PATAS (1748-1817), d'après un dessin de François BOUCHER (1703-1770), *Arrivée de Télémaque sur l'île de Calypso*, avant 1776, gravure à l'eau-forte et retouches au burin, 18,5 × 23,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Pietro Antonio MARTINI (1739-1797) d'après Jean-Baptiste PATAS (1748-1817), d'après un dessin de François BOUCHER (1703-1770), *Terminosiris apprenant à Télémachus à suivre l'exemple d'Apollon*, eau-forte et reprise au burin, 18,7 × 23,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Martin de MONCHY (1746-1815) d'après Charles MONNET (1732-1819), *Calypso jalouxant Eucharis et Télémaque*, estampe, 20,8 × 27,3 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg.

Martin de MONCHY (1746-1815) d'après Charles MONNET (1732-1819), *Mentor propose la paix aux ennemis*, estampe, 21 × 27,5 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg.

Martin de MONCHY (1746-1815) d'après Antoine BOREL (1743-1810), *Télémaque apporte à Phalante les cendres de son frère Hippias*, 22,1 × 28,2 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg.

ANNEXE 3. CORPUS

Martin de MONCHY (1746-1815) d'après Charles MONNET (1732-1819), *Télémaque et Mentor refusent la royauté en Crète*, estampe, 22,2 × 28 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg.

Martin de MONCHY (1746-1815) d'après Charles MONNET (1732-1819), *Les Nymphes apportent les vêtements de Télémaque*, estampe, 23 × 28 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg.

Martin de MONCHY (1746-1815) d'après Charles MONNET (1732-1819), *L'Amour parmi les nymphes de Calypso*, estampe, 22,1 × 28 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg.

Charles-Emmanuel PATAS (1744-1802) d'après Charles MONNET (1732-1819), *Télémaque raconte ses aventures à Calypso*, estampe, 21 × 27,5 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg.

Martin de MONCHY (1746-1815) d'après Charles MONNET (1732-1819), *Télémaque explique les questions de Minos*, estampe, 22,5 × 27,7 cm, Villeneuve-lès-Avignon, musée Pierre-de-Luxembourg.

Jean-Baptiste TILLARD (1740-1813) avec intervention de plusieurs artistes, d'après Charles MONNET (1732-1819), suite de 72 estampes des *Aventures de Télémaque*, 1773, publié à Paris, chez Tillard :

Louis Michel HALBOU (1730-1809) :

– Livre XIX, n° I : *Télémaque passe des ténèbres de l'enfer aux Champs Elisées.*

– Livre XIX, n° II : *Télémaque dans les Champs Elisées et reconnu par Arcésius son bisayeul.*

PAPILLON

Jean Baptiste TILLARD (1740-1813) et autres intervenants :

– Livre I, n° I : *Télémaque et Mentor après un naufrage abordent dans l'Isle de Calypso.*

– Livre I, n° II : *Télémaque accompagné de Mentor raconte ses aventures à Calypso.*

– Livre I, n° III : *Télémaque et Mentor prest d'être sacrifiés aux manes d'Anchises.*

– Livre II, n° I : *Télémaque dans les déserts d'Oasis est consolé par Termosiris Prêtre d'Apollon.*

– Livre II, n° II : *Mort du Grand Roy Sesostris.*

– Livre II, n° III : *Défaite et mort du Tyran Boccoris.*

– Livre III n° I : *Télémaque quitte l'Égypte, s'embarque, et gagne la confiance de Narbal.*

### ANNEXE 3. CORPUS

- Livre III, n° II : Télémaque s'instruit du commerce de Tyr.
- Livre III n° III : Télémaque par un ordre d'Astarbé est soustrait aux poursuites de Pygmalion.
- Livre IV, n° I : Minerve protège Télémaque et le préserve des traits de l'Amour.
- Livre IV, n° II : Télémaque dans le Temple de Vénus à Cypré.
- Livre IV, n° III : Télémaque supplie Hazaël de l'embarquer de le recevoir esclave avec Mentor.
- Livre V, n° I : Idoménée veut se punir d'avoir sacrifié son fils unique pour accomplir un vœu indiscret.
- Livre V, n° II : Télémaque vainqueur à la course des chars.
- Livre V, n° III : Télémaque explique les questions laissées par Minos dans le Livre de ses Loix.
- Livre VI, n° I : Télémaque et Mentor refusent la royauté dans l'Isle de Crète.
- Livre VI, n° II : Aristodème élu Roy de Crete est couronné par les vieillards Chefs des Loix.
- Livre VI, n° III : Naufrage de Télémaque.
- Livre VII, n° I : Vénus pour satisfaire son ressentiment contre Télémaque amène l'Amour à Calypso.
- Livre VII, n° II : L'Amour sous la figure d'un enfant enflâme Calypso et ses Nymphes.
- Livre VII, n° III : Mentor voyant bruler son vaisseau se précipite avec Télémaque dans la mer.
- Livre VIII, n° I : Télémaque et Mentor échappés de l'Isle de Calypso, abordent un vaisseau Phénicien.
- Livre VIII, n° II : Astarbé fuyant du palais de Pygmalion est reconnue et arrêtée.
- Livre VIII, n° III : Mentor surmonte Achitoas par la douceur de ses chants.
- Livre IX, n° I : Vénus se présente à Jupiter pour lui demander la perte de Télémaque.
- Livre IX, n° II : Télémaque et Mentor arrivant à Salente sont reçus par Idoménée.
- Livre IX, n° III : Théophane Prêtre de Jupiter annonce les victoires de Télémaque.
- Livre X, n° I : Des Manduriens viennent offrir à Idoménée la paix ou la guerre.
- Livre X, n° II : Les Salentins ignorant le traité fait par Idoménée attaquent les Manduriens à leur retour.

### ANNEXE 3. CORPUS

- Livre X, n° III : Mentor propose la paix aux ennemis qui venaient assiéger Salente.
- Livre XI, n° I : Télémaque au milieu des alliés embrasse Nestor et sa présence détermine la paix.
- Livre XI, n° II : Alliance jurée entre Idoménée et les Princes Alliés.
- Livre XI, n° III : Sacrifice pour la confirmation de la paix entre l'armée des Alliés et celle d'Idoménée.
- Livre XII, n° I : Mentor engage Télémaque d'aller faire la guerre aux Daumiens.
- Livre XII, n° II : Mentor fait faire à Idoménée des régléments pour les arts et la police dans Salente.
- Livre XII, n° III : Idoménée rétablit et met en honneur l'agriculture qui avait été oubliée dans Salente.
- Livre XIII, n° I : Timocrate persuade Idoménée de la trahison de Philocles par une Lettre supposée.
- Livre XIII, n° II : Philocles desarme ses assassins.
- Livre XIII, n° III : Philocles réduit l'indigence, dans l'île de Samos, trouve sa consolation et sa vie dans son travail.
- Livre XIV, n° I : Les artifices de Protésilas ayant été reconnus, il est arrêté par ordre d'Idoménée.
- Livre XIV, n° II : Hégésippe vient annoncer à Philocles son rappel auprès d'Idoménée.
- Livre XIV, n° III : Philocles se rend aux ordres d'Idoménée, qui le reçoit avec amitié.
- Livre XV, n° I : Philoctète accorde son amitié à Télémaque et lui raconte ses aventures.
- Livre XV, n° II : Philoctète embrase le bucher qu'Hercule avait dresser pour y mourir.
- Livre XV, n° III : Philoctète veut se venger d'Ulysse qui lui avait fait dérober ses armes.
- Livre XVI, n° I : Télémaque par le secours de Minerve combat et vainc Hippias.
- Livre XVI, n° II : Nestor et Philoctète consolent Télémaque livré à la douleur d'avoir vaincu Hippias.
- Livre XVI, n° III :Adraste surprend l'armée des alliés, combat Phalante et tue Hippias.
- Livre XVII, n° I : Télémaque après avoir mis en déroute l'armée d'Adraste prend soin des blessés qui étoient dans le camp.
- Livre XVII, n° II : Télémaque fait les honneurs des obsèques d'Hippias.



### ANNEXE 3. CORPUS

- Livre XVII, n° III : Télémaque apporte à Phalante blessé les cendres d'Hippias son frere.
- Livre XVIII, n° I : Télémaque passe la caverne d'Achérontia pour aller chercher son père aux enfers.
- Livre XVIII, n° II : Télémaque demande à Pluton la permission de chercher son père dans son empire.
- Livre XVIII, n° III : Télémaque, en passant le Tartare, remarque le sort qu'éprouvent les mauvais Rois.
- Livre XIX, n° III : Télémaque quitte Arcésius et va rejoindre les Crétois, qui l'avoient accompagné jusqu'aux enfers.
- Livre XX, n° I : Télémaque persuade les Rois Alliés de la nécessité de ne pas surprendre Venuse.
- Livre XX, n° II : Télémaque confond Acante transfuge d'Adraste.
- Livre XX, n° III : Télémaque, après avoir donné la vie à Adraste, est obligé de le tuer pour sauver la sienne.
- Livre XXI, n° I : Un Esclave apporte au camp des Alliés la tête de Métrodore qu'il avoit tué par trahison.
- Livre XXI, n° II : Diomède, Philoclète et Télémaque viennent consoler Nestor de la mort de son fils Pisistrate
- Livre XXI, n° III : Télémaque propose Daumiens de leur donner Polydamas pour Roi.
- Livre XXII, n° I : Télémaque revenant à Salente admire la fertilité et le changement des campagnes.
- Livre XXII, n° II : Mentor entretient Télémaque des réformes qu'il a faites à Salente pendant son absence.
- Livre XXII, n° III : Télémaque ouvre son cœur à Mentor sur son inclination pour Antiope.
- Livre XVIII, n° II : Télémaque demande à Pluton la permission de chercher son père dans son empire.
- Livre XXIII, n° I : Idoménée essaye de retenir Télémaque en excitant son amour pour Antiope.
- Livre XXIII, n° II : Antiope est délivrée de la fureur d'un sanglier parle secours de Télémaque.
- Livre XXIII, n° III : Télémaque prend congé d'Idoménée avant son départ pour Ithaque.
- Livre XXIV, n° I : Télémaque dans une Isle déserte parle à son père sans le reconnoitre.
- Livre XXIV, n° II : Télémaque offrant un sacrifice à Minerve reconnoit Mentor pour cette Déesse.

### ANNEXE 3. CORPUS

– Livre XXIV, n° III : *Télémaque à Ithaque retrouve Ulysse son père chez le fidele Eumée.*

Pierre-Adrien PÂRIS (1745-1819), *Décors pour Télémaque*, ballet de Pierre GARDEL (1758-1840) joué à l'opéra le 23 février 1790 :

*Bosquet*, plume, encre et crayon gris, 20 × 15,5 cm, Besançon, bibliothèque municipale.

*Grotte des Nymphes*, 1785, plume et lavis, 26,3 × 34,1 cm, Besançon, bibliothèque municipale : décor créé pour les scènes 4 à 8 de l'acte II de *Pénélope* (2 novembre 1785 à Fontainebleau), réemployé pour *Télémaque*.

Jean-Jacques LAGRENÉE (1725-1805), *Paysage avec une scène du Télémaque*, 1780, gouache sur papier préparé bleu, 43,4 × 63,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Jean Jacques François LE BARBIER (1738-1826), *Pallas Athéna sous la forme d'un oiseau quitte Nestor et Télémaque*, vers 1780, plume et encre noire avec lavis gris et brun sur mine de plomb rehaussé de blanc sur papier vergé, 29,5 × 21,9 cm, Washington, National Gallery.

Augustin LEGRAND (1765-1856) d'après Jean-Honoré FRAGONARD (1732-1806), *L'Amour ingénieux et Télémaque et Eucharis*, 1788, deux estampes en taille-douce, en couleur, 29,2 × 21,2 cm chacune, Paris, Bibliothèque nationale de France.

? ANONYME, *Grand jeu de Télémaque avec figures coloriées* (jeu de cartes), entre 1800 et 1830, gravure à l'eau-forte aquarellée, 11,2 × 7,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

### **Sculpture**

Grégoire GIRAUD (1783-1836), *Philoctète blessé à la jambe, dans l'île de Lemnos*, 1806, plâtre, 96 × 37 × 43 cm, Paris, musée de l'École nationale des Beaux-Arts.

## En Espagne

### Objets d'art

FABRICA DE SANTA BARBARA d'après les cartons de Michel-Ange HOUASSE (1680-1730), *Tapisseries de l'Histoire de Télémaque*, 1727-1730, soie et laine (cartons conservés au musée national du Prado):

*La déesse Calypso et Télémaque et Mentor*, tapisserie coupée en deux, 320 × 171 cm et 320 × 175 cm, Escorial, monastère de San Lorenzo.

*Télémaque au festin des Nymphes*, vers 1730, fils de laine et de soie, 387 × 375 cm, musée de Cadix.

REAL FABRICA DE PORCELANA DEL BUEN RETIRO, *Mentor y Telémaco*, 1784-1803, biscuit de porcelaine, 30 × 22 cm, Madrid, Museo de Historia de Madrid.

### Peintures

Cristobal VALERO (1707-1789), *Scène du Télémaque (Télémaque devant Nestor ?)*, 1754, 92 × 136 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando.

José VERGARA (1726-1799), *Télémaque, Mentor et Calypso*, 1754, 91 × 135 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando.

Félix LORENTE (1712-1787), *Télémaque*, 1754, morceau de réception à l'Academia de Santa Barbara, localisation inconnue.

José ESPINOS (1721-1784), *Télémaque*, 1754, morceau de réception à l'Academia de Santa Barbara, localisation inconnue.

José CAMARON (1731-1803), *Télémaque*, 1754, morceau de réception à l'Academia de Santa Barbara, localisation inconnue.

### Arts graphiques

José LOPEZ PERLES ENGUIDANOS (1751-1812), *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, pierre noire, 59,2 × 71,9 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando : premier prix de seconde classe du concours de 1781.

Juan NAVARRO (1760- ?), *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, pierre noire, 59,2 × 82 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando : second prix de seconde classe du concours de 1781.

Angel BUENO, *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, sanguine, 73,3 × 59,7 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando : 2<sup>d</sup> prix de 2<sup>d</sup>e classe du concours de 1781.

Ramón SIEIRO, *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, localisation inconnue : participant au concours de seconde classe de 1781.

Manuel CAMARON (1763-1806), *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, localisation inconnue : participant au concours de seconde classe de 1781.

Lorenzo BARRUTIA, *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, localisation inconnue : participant au concours de seconde classe de 1781.

Francisco ESCUDERO, *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, localisation inconnue : participant au concours de seconde classe de 1781.

Miguel SALAS, *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, localisation inconnue : participant au concours de seconde classe de 1781.

Juan GUALBERTO ESCRIBANO, *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, localisation inconnue : participant au concours de seconde classe de 1781.

Ramón RODRIGUEZ, *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, localisation inconnue : participant au concours de seconde classe de 1781.

Tomás SULANAS, *Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes*, 1781, localisation inconnue : participant au concours de seconde classe de 1781.

? ANONYME ESPAGNOL, *Telemaco en la Ysla de Calipso*, (carte de visite), entre 1750 et 1850 (?), eau-forte, 4,7 × 7,1 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Giovanni Battista TIEPOLO (1696-1770), *La Educación del principe*, XVIII<sup>e</sup> siècle, plume et lavis brun et noir sur papier préparé jaune, 28,1 × 19 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

## Flandres et Hollande

### Architecture

Pierre BEUCKELS (1728-1815), *Ébauche pour la porte d'Honneur dans la Wijngaardstraat de Veere avec au sommet Télémaque et Mentor*, 1766-1767, dessin, 35,5 × 23,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

### Objets d'art

Atelier de Jean LEYNIERS d'après Jean VAN ORLEY BAREND (1665-1735), *Tenture de l'Histoire de Télémaque*, entre 1729 et 1745, basse lisse, fils de laine et soie, plusieurs tissages :

*Le combat de Télémaque et d'Iphiclès, fils d'Adraste*, 328 × 611 cm, Paris, musée du Louvre (MNR).

*L'Amour sur l'île de Calypso*, 320 × 490 cm, Paris, musée du Louvre (MNR) et Escorial, monastère de San Lorenzo.

*Le Festin de Télémaque sur l'île de Calypso*, 350 × 615 cm, Limoges, musée de la porcelaine Adrien-Dubouché (MNR) et Escorial, monastère de San Lorenzo.

*Vénus demande à Neptune de couler le navire de Télémaque*, dimensions inconnues, Liège, Palais des Princes-Évêques et Escorial, monastère de San Lorenzo.

*Télémaque chasse avec Antiope*, dimensions inconnues, Liège, Palais des Princes-Évêques.

*Télémaque tue un lion*, dimensions inconnues, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

*La Danse des nymphes – Calypso essaye de découvrir l'identité de Mentor*, 312 × 436 cm, Escorial, monastère de San Lorenzo.

*Minerve se sépare de Télémaque*, 312 × 268 cm, Escorial, monastère de San Lorenzo.

### ANNEXE 3. CORPUS

Attribué à Richard VAN ORLEY (1663-1732), *Télémaque et Calypso*, plume et encre brune, lavis gris, 28,4 × 44,9 cm, Brunswick, musée Herzog Anton-Ulrich.

Richard VAN ORLEY, cinq feuilles des *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, 1721, encre, bistre et lavis d'encre de Chine, 25 × 38,5 cm, localisation inconnue (vente Arenberg Auctions, 25 mai 2018).

Anonyme hollandais, *Éventail avec scène de l'Histoire de Télémaque*, vers 1720, perle, tissu, ivoire, nacre, métal, aquarelle, dorure et vernis, 37 × 21 cm, Madrid, musée des Arts décoratifs.

#### Peintures

Gerard HOET (1648-1733), *L'Arrivée de Télémaque et Minerve déguisée en Mentor sur l'île de Calypso (?)*, avant 1733, huile sur toile, 33,4 × 43,7 cm, localisation inconnue (vente Lempertz, le 14 novembre 2015, lot n° 1556).

#### Arts graphiques

? Mattheus Ignatius VAN BREE (1773-1839), *Télémaque et Mentor devant le roi Sésostris*, 1783–1839, plume et encre, 22,7 × 29,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

? Mattheus Ignatius VAN BREE (1773-1839), *Télémaque sur l'île de Calypso jouant avec un Amour*, 1783–1839, plume et encre, 23,3 × 28,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Jan WANDELAAR (1690-1759), *Télémaque refuse la couronne et le sceptre des Crétois*, 1758, plume, encre et craie, 20,8 × 17,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Rienk KEYERT (1709-1775), *Série de Télémaque*, 1719–1775, encre et aquarelle sur papier, 24,8 × 18,2 cm, dont :

*Télémaque et Mentor arrivent chez Calypso*, Amsterdam, Rijksmuseum.

*Mentor jette Télémaque d'un rocher et saute après lui*, Amsterdam, Rijksmuseum.

*Vénus demande à l'Assemblée des dieux à Jupiter de détruire Télémaque*, Amsterdam, Rijksmuseum.

*Vénus demande à Neptune d'empêcher Télémaque de retourner à Ithaque, Amsterdam, Rijksmuseum.*

*Mentor fait ses adieux à Télémaque, Amsterdam, Rijksmuseum.*

## En Italie

### Objets d'art

Mauro GANDOLFI (1764-1834), *Berline de la famille Tanari*, après 1786, dimensions inconnues, Compiègne, musée national de la Voiture et du Tourisme.

### Peintures

Antonio BALESTRA (1666-1740), *La Rencontre de Télémaque et Calypso*, avant 1740, huile sur toile, Milwaukee Art Museum.

Angelica KAUFFMANN (1741-1807), *Télémaque et les Nymphes de Calypso*, 1782, huile sur toile, 82,6 × 112,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Angelica KAUFFMANN (1741-1807), *Le Chagrin de Télémaque*, 1783, huile sur toile, 83,2 × 114,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

François-Xavier FABRE (1766-1837), *Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète l'arc et les flèches d'Hercule*, 1800, huile sur toile, 289 × 453 cm, Montpellier, musée Fabre (dépôt du musée du Louvre).

Carlo LABRUZZI (1748-1817), *Télémaque et Minerve*, avant 1805, huile sur toile, 86 × 59,8 cm, château de Compiègne.

### Sculpture

Joseph-Charles MARIN (1759-1834), *Télémaque berger, prisonnier du roi Sésostris*, 1803-1805, plâtre, dimensions inconnues, localisation inconnue (plâtre pour un marbre exécuté en 1809 et conservé à Fontainebleau).

### Arts graphiques

Bartolomeo PINELLI (1781-1835), *Suite de l'Histoire de Télémaque*, 1808-1809, plume et encre brune avec lavis brun et gris et mine de plomb sur papier vergé épais :

*Télémaque demande à Pluton la permission de chercher son Père aux Enfers*, 41,5 × 57,8 cm, Washington, National Gallery.

*Télémaque est consolé par Termosiris, prêtre d'Apollon*, 47,6 × 59 cm, Chicago, The Art Institute.

*Le Rêve de Télémaque*, 45,8 × 57,9 cm, Chicago, The Art Institute.

*Télémaque et Mentor dans une Galère après s'être enfuis de l'Île de Calypso*, 46,4 × 59,1 cm, Chicago, The Art Institute.

*Télémaque raconte ses aventures à la déesse Calypso*, 45,5 × 57,5 cm, Chicago, The Art Institute.

*Calypso regarde Télémaque avec Cupidon sur ses genoux*, 47,2 × 59 cm, Chicago, The Art Institute.

*Télémaque se bat avec un lion*, 47 × 59 cm, Chicago, The Art Institute.

*Télémaque, croyant que son père, Ulysse, est mort, va le chercher aux Enfers*, 48 × 59 cm, Chicago, The Art Institute.

*Télémaque raconte comment il fut admis dans l'Assemblée en Crète*, 47 × 58,9 cm, Chicago, The Art Institute.

*Télémaque chante et joue de la flûte aux bergers en Égypte*, 46 × 58,8 cm, Chicago, The Art Institute.

*Mentor et Télémaque, ayant survécu à la Tempête, sont entraînés vers l'Île de Calypso sur un mât*, 46,5 × 59,1 cm, Chicago, The Art Institute.

*Cupidon conseille à Calypso de mettre le feu au bateau de Mentor*, 45,6 × 58 cm, Chicago, The Art Institute.

*Vénus présente Cupidon à Calypso*, 55,9 × 66,8 cm, Chicago, The Art Institute.

*Mentor quitte Télémaque*, localisation inconnue.



## Territoires germaniques

### Architecture et jardins

Jardins de Sanspareil (près de Bayreuth), entre 1731 et 1752 :

Johann Gottfried KÖPPEL (1749-1798), *Die Eremitage zu Sanspareil*, Erlangen, Walther, 1793 (conservé à la Staatsbibliothek Bamberg).

– *Grotte der Calypso zu Sanspareil*.

– *Aussicht vom Theater gegen die Calypsogrotte*.

– *Das Theater zu Sanspareil*.

### Peinture

Eberhard WÄCHTER (1762-1852), *Le Retour de Télémaque*, vers 1800-1808, huile sur toile, 81,5 × 105,8 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

Johann Heinrich TISCHBEIN (1751-1829), Ensemble de douze peintures représentant l'*Histoire de Télémaque* pour la décoration des appartements de l'étage supérieur du château de Wilhelmsthal, 1756-1758, huiles sur toile, 117 × 158 cm, Eckardthausen, château de Wilhelmsthal, dont :

*Télémaque et l'Assemblée en Crète*.

*Télémaque devant Hazaël*.

*Télémaque retrouve son père, Ulysse*.

*Télémaque et Termosiris*, vers 1756, encre, lavis gris, encre de Chine sur papier, 18 × 22,5 cm, localisation inconnue (vente Bassenge du 29 novembre 2013).

*Minerve apparaît au Prince Télémaque*, plume et encre noire, lavis de gris sur papier, 12,8 × 17,6 cm, localisation inconnue (vente Karl & Faber, 29 avril 2016).

*Esquisse pour Télémaque et Calypso*, huile sur toile, 41 × 60 cm, localisation inconnue.

## Au Royaume-Uni

### Objets d'art

ÉCOLE ANGLAISE d'après une gravure d'Edmé JEAURAT (1688-1738) d'après Nicolas VLEUGHEL (1668-1737), *Éventail avec Télémaque dans l'île de Calypso*, 1751-1775, gouache sur papier, 13,90 × 51,40 cm, Madrid, Museo Lazaro Galdiano.

ÉCOLE ANGLAISE, *Panneau de tissu représentant Les Aventures de Télémaque*, 1770-1799, coton imprimé, 151 × 69 cm, Londres, The Victoria and Albert Museum.

ÉCOLE ANGLAISE, *Fragment de tissu avec Télémaque et Mentor*, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, coton imprimé, Édimbourg, National Museum of Scotland.

### Peintures

Antonio ZUCCHI (1726-1795), *Le Retour de Télémaque*, vers 1773, huile sur toile, 101 × 86 cm, Nostell Priory.

Richard WESTALL (1765-1836), *L'Arrivée de Télémaque sur l'île de Calypso*, vers 1803, huile sur bois, 54,6 × 74,9 cm, Glasgow Museums Resource Centre.

Richard WESTALL (1765-1836), *Télémaque dans la grotte de Calypso*, vers 1803, huile sur bois, 54,6 × 74,9 cm, Glasgow Museums Resource Centre.

William HAMILTON (1731-1803), *Calypso recevant Télémaque et Mentor dans sa grotte*, 1791, huile sur toile, 202,7 × 158,8 cm, localisation inconnue.

Benjamin WEST (1738-1820), *La Rencontre de Télémaque et Calypso*, vers 1808-1809, huile sur toile, 104,1 × 149,2 cm, Washington, National Gallery.

Benjamin WEST (1738-1820), *La Rencontre de Télémaque et Calypso*, 1801, huile sur toile, 102,3 × 143,19 cm, localisation inconnue (vente du 23 janvier 2004, Christie's New York, lot n° 139).

### ANNEXE 3. CORPUS

Sept autres peintures de Benjamin WEST (1738-1820), localisations inconnues.

Johan Joseph ZOFFANY (1733-1810), *Portrait de la Reine Charlotte et de ses deux fils aînés*, 1764, huile sur toile, 112 × 128 cm, Royaume-Uni, Royal Collection Trust.

#### **Arts graphiques**

Thomas STOTHARD (1755-1834), Trente et une planches des *Aventures de Télémaque*, 1793-1803, gravures, 2,7 × 5,2 cm, Chicago, The Art Institute et localisations inconnues.

? Charles HÉNARD (1757-1812), *Madame Rose Didelot en Calypso pour le ballet Télémaque dans l'île de Calypso de Monsieur Dauberval*, entre 1791 et 1812, mezzotinto, Londres, The Victoria and Albert Museum.



Annexe 4.  
Les illustrations des *Aventures*  
*de Télémaque* en France,  
en Espagne et en Flandres



## En France

### **1) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Florentin Delaulne, 1717.**

*Portrait de Fénelon* gravé par Claude Duflos (1665-1727) d'après Bailleul.

Tome 1 : douze figures par Pierre-François Giffart (1677-1758) d'après Robert-François Bonnart (1683-1771)

- Livre I : *Télémaque poussé par les flots sur les bords de l'Isle de Calipso.*
- Livre II : *Télémaque rencontre Termosiris dans les déserts d'Égypte.*
- Livre III : *Télémaque s'instruit du commerce des Tyriens.*
- Livre IV : *Minerve deffend Télémaque des traits de l'amour.*
- Livre V : *Télémaque obtient le prix de la lutte.*
- Livre VI : *Les Crétois veulent choisir Télémaque pour roi.*
- Livre VII : *Mentor se précipite avec Télémaque dans la mer.*
- Livre VIII : *Les Dieux marins chantent autour du vaisseau de Télémaque.*
- Livre IX : *Un sacrificateur consulte les entrailles des victimes.*
- Livre X : *Les ennemis d'Idoménée surprennent Salente.*
- Livre XI : *Télémaque et Mentor proposent la Paix.*
- Livre XII : *Académie des Beaux Arts érigée par Mentor.*

Tome 2 : treize figures et une carte

- *Minerve montrant à Télémaque le temple de la vertu.*
- Livre XIII : *Philocle désarme ses assassins.*
- Livre XIV : *Philocle rappelé par Idomenée.*
- Livre XV : *Télémaque gagne l'amitié de Philocle.*
- Livre XVI : *Télémaque surmonte Hippias.*
- Livre XVII : *Télémaque prend soin de Phalante blessé.*
- Livre XVIII : *Télémaque traverse le Tartare.*
- Livre XIX : *Télémaque étant dans les Champs Elisées.*
- Livre XX : *Télémaque tue Adraste.*

#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

- Livre XXI : *L'avis de Télémaque suivi par les Princes alliés.*
- Livre XXII : *Télémaque revient à Salente.*
- Livre XXIII : *Télémaque délivre Antiope d'un sanglier.*
- Livre XXIV : *Télémaque retrouve Ulysse.*
- Carte

### **2) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Delaulne, 1730.**

#### **Tome I**

Bandeau du Livre I gravé par G. Scotin

D'après Souville :

- Livre I : *Mentor et Télémaque, après un naufrage, abordent dans l'Île de Calypso*, gravé par Jacques-Philippe Lebas (1707-1783).
- Livre II : *Télémaque réduit à garder un troupeau dans le désert d'Oasis, est consolé par Termosiris, grand Prestre d'Apollon*, gravé par Jean-Baptiste Haussard (1679?-1749).
- Livre III : *Télémaque est instruit par Narbal du Commerce de Tyr*, gravé par Jean-Baptiste Haussard (1679?-1749).
- Livre IV : *Télémaque retrouve Mentor dans l'Île de Cypre. Il supplie Hazaël de l'embarquer avec lui pour les conduire en Crete*, gravé par Jacques de Favanne (1705-1784/1787).
- Livre V : *Télémaque explique les Loix de Minos aux Cretois assemblés pour élire un Roi*, gravé par G. Scotin.
- Livre VI : *Télémaque et Mentor refusent la Royauté de Crete, et font couronner Aristodème*, gravé par Jacques de Favanne (1705-1784/1787).
- Livre XI : *Télémaque va joindre Mentor au milieu des Alliez. Nestor le reconnoist. Télémaque l'embrasse et sa présence engage les Alliez à accepter la paix*, gravé par Jacques de Favanne (1705-1784/1787).

D'après Noël-Nicolas Coypel (1690-1734) :

- Livre VII : *Mentor jette Télémaque dans la mer, et s'y précipite avec lui, pour s'échaper de l'Île de Calypso*, gravé par Nicolas-Dauphin de Beauvais (1687-1763).



#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

– Livre VIII : *Les Dieux marins s’assemblent autour du vaisseau de Mentor attirés par les doux sons de la Lyre dont il jouoit pendant la nuit*, gravé par Nicolas-Gabriel Dupuis (1698-1771).

– Livre IX : *Mentor et Télémaque arrivent à Salente lorsque Idomenée preparoit un sacrifice à Jupiter pour le succès de la guerre*, gravé par Nicolas-Gabriel Dupuis (1698-1771).

– Livre X : *Mentor sort de Salente pour proposer la paix aux ennemis qui venoient assieger la ville*, gravé par Jean-Baptiste Scotin.

– Livre XII : *Mentor fait faire à Idomenée des Reglemens pour le Commerce, les Arts, et la Police dans Salente*, gravé par G. Scotin.

#### **Tome II**

D’après Pierre-Jacques Cazes (1676-1754) :

– Livre XIII : *Philocles desarme ses assassins, et se retire dans l’Ile de Samos*, gravé par Jacques-Philippe Lebas (1707-1783).

– Livre XIV : *Idomenée fait arrester Protesillas et l’exile dans l’Ile de Samos*, gravé par G. Scotin.

– Livre XIX : *Télémaque entre dans les champs Elisées, où il est reconnu par Acrise son grand Père*, gravé par Jacques de Favanne (1705-1784/1787).

– Livre XX : *Télémaque après avoir donné la vie à Adraste, est obligé de le tuer pour sauver la sienne*, gravé par G. Scotin.

D’après Noël Nicolas Coypel (1690-1734) :

– Livre XV : *Télémaque gagne l’amitié de Philoctete qui lui raconte ses aventures*, gravé par Nicolas-Gabriel Dupuis (1698-1771).

– Livre XVI : *Télémaque, protégé par Minerve, combat et vainc Hippias*, gravé par Jacques-Philippe Lebas (1707-1783).

– Livre XVII : *Télémaque apporte à Phalante blessé, les cendres de son frer Hippias tué dans le combat*, gravé par Jacques-Philippe Lebas (1707-1783).

– Livre XVIII : *Télémaque conduit par Minerve descend aux enfers, et demande à Pluton la permission d’y chercher son Père*, gravé par Nicolas Cochin (1688-1754).

D’après Humblot :

– Livre XXII : *Télémaque arrivant à Salente trouve le luxe de la Ville reformé et la Campagne bien cultivée*, gravé par Jacques-Philippe Lebas.

#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

- Livre XXIV : *Télémaque arrive à Ithaque et retrouve Ulysse son Père chez le fidele Eumée*, gravé par Jacques-Philippe Lebas (1707-1783).
- Livre XXI : *Polydamas est choisi pour Roi des Dauniens par l'avis de Télémaque*, gravé par Bacquois.
- Livre XXIII : *Télémaque dans une partie de chasse, delivre Antiope d'un sanglier, dont il lui présente la hure*, gravé par Mathey.
- Carte.

**3) François de Salignac de la Motte-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulisses, Continuación del Libro IV de la Odyssea de Homero*, Paris, Witte et Didot, 1733 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1799] : neuf figures et une carte anonymes.**

**4) Édition de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Didot Jeune, 1790, gravures de Rémi Delvaux (1748-1823) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808).**

*Télémaque, accompagné de Minerve sous la figure de Mentor, arrive dans l'isle de Calipso.*

*Télémaque sur l'île de Calypso.*

*Astarbé fait défendre à Narbal de découvrir au Roi quel est l'étranger qu'il a amené d'Égypte.*

*Télémaque explique les questions laissées par Minos dans le livre de ses loix.*

*Philoctète raconte ses aventures à Télémaque.*

*Télémaque, après avoir relevé le perfide Adraste, le renverse une seconde fois et lui ôte la vie.*

*Timocrate assassine Timoclès, par l'ordre d'Idoménée.*

*Télémaque et Mentor assistent à un Sacrifice qu'Idoménée offre à Jupiter.*

Autres vignettes de Jean Dambrun (1741-après 1814) d'après Clément-Pierre Marillier (1740-1808).

**5) Édition de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Didot l'Aîné, 1796.**

Gravé par Charles-Étienne Gaucher (1741-1804) :

#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

*L'arrivée de Télémaque à Salente, d'après Vivien.  
Autres d'après Vivien.*

Gravé par Jacques-Joseph Coiny (1761-1809) :

*Télémaque, réduit à garder les troupeaux en Égypte, entend la voix de Minerve,  
qui apparaît dans un nuage.  
Calypso accueille devant sa grotte Télémaque et Mentor.  
En compagnie de Narbal, Télémaque visite les magasins de Tyr.  
Vénus sur les eaux apparaît à Télémaque, qui navigue.  
Sur l'île de Crète, aux jeux publics, Télémaque, nu, lutte avec un Rhodien et le  
jette à terre.*

Gravé par Robert de Launay (1749-1814) :

*Iris soutient Télémaque contre Hippias, d'après Queverdo.  
Mentor fait la paix, d'après Queverdo.  
Mentor présente la branche d'olivier, d'après Queverdo.  
Les Nymphes incendient les vaisseaux, d'après Queverdo.  
On présente à Télémaque la tête de Métrodore, d'après Queverdo.  
Télémaque soumet Adraste, d'après Queverdo.*

Gravé par François de Godefroy (1743-1819) :

*Minerve apparaît à Télémaque, d'après Le Febvre.  
Télémaque devant Pluton, siégeant sur son trône avec son épouse, Proserpine,  
d'après Le Febvre.  
Télémaque entre dans les Champs élysées, où il est reconnu par Arcésius, son  
bisaïeul, d'après Le Febvre.  
Télémaque tue Adraste sur le champ de bataille, d'après le Febvre.*

Gravé par Rémi Delvaux (1748-1823) :

*Télémaque confesse à Mentor son amour pour la fille d'Idoménée.*

## En Espagne

**François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulyses*, Madrid, Francisco del Herriero, 1723 [traduction anonyme, *Les Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699], douze gravures et une carte de Matías de Irala (1680-1753):**

*Aventuras de Telemaco.*

*Telemaco cuenta sus Aventuras a Calypso.*

*Telemaco pide a Hazael, la libertad de Mentor.*

*Mentor arroja a Telemaco de lo alto de una roca.*

*Venus descende a pedir tempestades a Neptuno.*

*Mentor trata la paz con Nestor en presencia de la Armada.*

*Protesilas se arroja a los pies de Hegesippe.*

*Pompa fúnebre de Pisistrato.*

*Telémaco va a los Infiernos acompañado de los Griegos.*

*Telémaco da la muerte a Adrasto.*

*Avanturas de Aristonous*

*Minerva deja la figura de Mentor y se aparta de Telemaco.*

## En Flandres et Hollande

**1) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Motjens, 1705 (un frontispice et sept gravures anonymes).**

**2) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1715 : un frontispice et dix figures gravés par David Coster (1686-1752):**

#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

Frontispice

Carte

Livre I : *Telemaque conte ses Aventures a Calypso.*

Livre II : *Telemaque demande a Hasaël la liberté de Mentor.*

Livre III : *Mentor jette Telemaque du haut d'un Rocher dans la Mer, et s'y precipite après lui.*

Livre IV : *Venus descend pour prier Neptune d'exciter des Tempêtes afin que Telemaque n'arrive pas en Itaque.*

Livre V : *Mentor traite la Paix avec Nestor en presence de l'Armee.*

Livre VI : *Protesilas se jette aux pieds d'Hegesippe.*

Livre VII : *Pompe funebre d'Hippias.*

Livre VIII : *Telemaque va aux Enfers.*

Livre IX : *Telemaque tue Adraste.*

Livre X : *Minerve quitte la figure de Mentor et se separe de Telemaque.*

### **3) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse*, La Haye, Adrien Motjens, 1715:**

Livre I : *Telemaque conte ses aventures a Calypso.*

Livre II : *Télémaque et Mentor après un naufrage arrivent dans l'île de Calypso.*

Livre III : *Les nymphes excitées par l'amour mettent feu au Vaisseau.*

Livre IV : *Suite du reste de l'histoire de Telemaque inquietude de Calypso pour découvrir Mentor.*

Livre V : *Suite des aventures que Telemaque recite a Calypso.*

Livre VI : *Telemaque après sa chute dans la mer arrive a un Vaisseau ou il est bien receu.*

Livre VII : *Venus se plaint à Jupiter du mépris que Telemaque a fait de ses sacrifices.*

Livre VIII : *Mentor propose la paix lui est accordée.*

Livre IX : *Protesilas et Timocrates exilés dans l'île de Samos par le conseil de Mentor.*

Livre X : *Philoctete raconte ses aventures a Telemaque.*

Livre XI : *Regle que donne Mentor a Idomenne pour faire fleurir les arts et l'agriculture.*

Livre XII : *Telemaque entre au royaume des morts pour y chercher son père.*

Livre XIII : *Telemaque donne des conseils aux Princes de l'Armée pour faire la Paix.*

Livre XIV : *Telemaque arrive a Salente et admire les changements faits par le conseil de Mentor.*

Livre XV : *Mentor se change et redevient Minerve.*

**4) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Rotterdam, Jean Hofhout, 1725.**

Frontispice

Carte

Livre I : *Telemaque conte ses Aventures a Calypso.*

Livre II : *Terminosiris console Telemaque dans son esclavage.*

Livre III : *Telemaque demande a Hasaël la liberté de Mentor.*

Livre VII : *Mentor jette Telemaque du haut d'un Rocher dans la Mer, et s'y précipite après lui.*

Livre IX : *Venus descend pour prier Neptune d'exciter des Tempêtes afin que Telemaque n'arrive pas en Itaqué.*

Livre X : *Mentor traite la Paix avec Nestor en presence de l'Armee.*

Livre XIV : *Protesilas se jette aux pieds d'Hegesippe.*

Livre XVII : *Pompe funebre d'Hippias.*

Livre XX : *Telemaque tue Adraste.*

Livre XXIV : *Minerve quitte la figure de Mentor et se separe de Telemaque.*

**5) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las Aventuras de Telemaco, hijo de Ulisses, Continuación del Libro IV de la Odyssea de Homero*, Bruxelles, Frères de Tournes, 1733 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699].**

**Tome I**

*Aventuras de Telemaco.*

*Telémaco cuenta sus Aventuras a Calypso.*

*Telemaco pide a Hazael, la libertad de Mentor.*

*Mentor arroja a Telémaco de lo alto de una roca.*

*Venus descende a pedir tempestades a Neptuno.*

*Mentor trata la paz con Nestor en presencia de la Armada.*

*Protesilas se arroxa a los pies de Hegesippe.*

**Tome II**

*Pompa fúnebre de Pisistrato.*

*Telémaco va a los Infiernos acompañado de los Griegos.*

#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

*Telémaco da la muerte a Adrasto.*  
*Minerva deja la figura de Mentor y se aparta de Telemaco.*  
*Avanturas de Aristonous*  
*Carta de los Viajes de Telémaco.*

### **6) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, à Amsterdam, chez J. Wetstein et G. Smith et Zacharie Chatelain, à Rotterdam chez Jean Hofhout, 1734.**

D'après Picart :

*Télémaque conduit par Minerve*, gravé par Jacob Folkema (1692-1767).  
Livre II : *Télémaque étant réduit en Égypte à la condition de Berger, étouffe entre ses bras un lion qui s'étoit jetté sur son troupeau*, gravé par Picart.  
Livre VII : *Mentor voiant son Vaisseau brûlé, et craignant que Telemaque ne succombe sous le pouvoir de l'Amour, se precipite avec lui dans la Mer*, gravé par Picart.

D'après Guillaume-François Debrie ( ?-1755) :

Livre III : *Télémaque aiant evité la poursuite de Pigmalion Roi de Tyre, s'embarque par le moyen de Narbal sur un Vaisseau Cyprien*, gravé par Pieter van Gunst (1658/59-1732).  
Livre V : *Victoire de Télémaque dans le Crique au Cours des chariots contre Crantor, Policlete et Hippomaque parent d'Idomenée Roy de Crete*, gravé par Jacob Folkema (1692-1767).  
Livre VI : *Aristodeme est élu Roy de Crete par le Conseil de Mentor qui comme Telemaque avoit refusé la Royauté pour retourner en Ithaque*, gravé par Guillaume-François Debrie ( ?-1755).  
Livre XIII : *Idomenée raconte à Mentor les Artifices de ses deux Ministres Protesilas & Timocrate & les Malheurs où le plongerent leurs Conseils*, gravé par Pieter van Gunst (1658/59-1732).  
Livre XIV : *Idomenée après avoir exilé Protesilas & Timocrate à Samos, en rappelle Philocles, va avec Mentor au devant de lui, temoigne un sensible regret de l'avoir persecuté et lui rend son Amitié*, gravé par Pieter van Gunst (1658/59-1732).

#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

D'après Louis-Fabrice Dubourg (1693-1775) :

Livre I : *Télémaque et Mentor après avoir fait Naufrage abordent dans l'Île de Calypso*, gravé par Bernards.

Livre VIII : *Astarbe aiant tué Pigmalion donne l'Anneau Royal, & son Diamant, à Joazar*, gravé par Jacob Folkema (1692-1767).

Livre IX : *Vénus se presente à l'Assemblée des Dieux & y demande la perte de Telemaque pour avoir meprisé son Culte & sa Puissance*, gravé par Jacob Folkema (1692-1767).

Livre X : *Mentor sort de Salente, va tout seul proposer la Paix aux Ennemis*, gravé par Jacob Folkema (1692-1767).

Livre XI : *Idomenée, par le secours de Mentor, aiant fait la Paix avec les Alliez ; fait faire un Sacrifice commun, entre la Ville & le Camp, pour la continuation de cette Alliance*, gravé par Louis Surugue (1686-1762).

Livre XII : *Les Rois Alliez partent de Salente & vont faire la guerre aux Daumiens avec Télémaque et cent Nobles Cretois*, gravé par Pieter van Gunst (1658/59-1732).

Livre XV : *Telemaque gagne l'amitié de Philoctete, qui lui raconte ses Aventures*, gravé par Bernards.

Livre XVI : *Telemaque après avoir vaincu Hippias, honteux de sa Victoire se retire dans sa Tente, ou Nestor et Philoctete viennent le trouver & le consoler*, gravé par Pieter van Gunst (1658/59-1732).

Livre XVII : *Telemaque accompagne la Pompe funebre d'Hippias, avec toutes les marques d'un Deuil sincere*, gravé par Bernards.

Livre XVIII : *Telemaque se retire secretement du Camp pour aller chercher son Pere aux Enfers*, gravé par Pieter van Gunst (1658/59-1732).

Livre XIX : *Telemaque entre dans les Champs Elisées ; ou il est reconnu par Arcesius son Bisaïeul*, gravé par Pieter van Gunst (1658/59-1732).

Livre XX : *Telemaque, après avoir donné la Vie à Adraste, est obligé de la tuer pour sauver la sienne*, gravé par Bernards.

Livre XXI : *Metrodore fils d'Adraste est tué par son Affranchi qui porte sa Tête aux alliez et ceux-ci font mourir le meurtrier*, gravé par Bernards.

Livre XXIII : *Telemaque delivre Antiope d'un sanglier, dans une Partie de Chasse*, gravé par Jacob Folkema (1692-1767).

Livre XXIV : *Telemaque arrive à Ithaque, & retrouve Ulysse son Pere chez le fidelle Eumée*, gravé par Jacob Folkema (1692-1767).



#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

D'après Louis Surugue (1686-1762) :

Livre IV : *Télémaque est conduit à Cypre dans un Temple de Venus & s'y laisse surprendre aux attraits du Culte voluptueux de cette Déesse*, gravé par Louis Surugue (1686-1762).

#### **7) François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, à Bruxelles, s. é., 1776, gravures par Drouët :**

D'après Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) :

Frontispice : *Allez, vous êtes maintenant / Digne de marcher sur ses pas*, gravé par Noël Le Mire (1724-1800).

Livre I : *Télémaque aborde dans l'Isle de Calypso*, gravé par Auguste de Saint-Sabin (1736-1807).

Livre II : *Télémaque enseigne aux Bergers à jouer de la Flûte*, gravé par Pervost.

Livre III : *Les Adieux de Télémaque et de Narbal*, gravé par Nicolas de Launay (1739-1792).

Livre IV : *Télémaque dans le Temple de Vénus à Cythère*, gravé par Noël Le Mire (1724-1800).

Livre V : *Télémaque explique les Loix de Minos*, gravé par Nicolas de Launay (1739-1792).

Livre VI : *Aristodème proclamé Roi de l'Isle de Crète*, gravé par Jean-Baptiste Simonnet (1742-1817)

D'après Charles Eisen (1720-1778) :

Bandeau du Livre I, gravé par Charles-Étienne Gaucher (1740-1804).

Bandeau du Livre II, gravé par Charles-Étienne Gaucher (1740-1804).

Bandeau du Livre IV, gravé par Charles-Étienne Gaucher (1740-1804).

D'après Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814) :

Bandeau du Livre III, gravé par Charles-Étienne Gaucher (1740-1804).

#### ANNEXE 4. LES ILLUSTRATIONS

D'après Jean-Jacques Le Barbier (1738-1826) :

Bandeau du Livre V, gravé par Charles-Étienne Gaucher (1740-1804).

Bandeau du Livre VI, gravé par Charles-Étienne Gaucher (1740-1804).

Autres gravures

Annexe 5.  
*Les Aventures de Télémaque*  
et l'actualité éditoriale  
et culturelle en Espagne



## Les traductions du *Télémaque*

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, La Haye, Adrian Moetjens, 1713 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises, continuación del libro IV de la Odisea de Homero*, Madrid, Francisco del Hierro, 1723 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises, continuación del libro IV de la Odisea de Homero*, Paris, P. Witte et F. Didot, 1733 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, Madrid, Joachin Ibarra, 1758 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, Barcelona, Thomas Piferrer, 1758 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, Madrid, J. Ibarra, 1777 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, Anvers, De Tournes, 1780 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTTE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1780 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Drama historico-tragica, y político moral quanto a los juvenes vale tener canas a su lado*, Madrid, Josef Otero, 1787 [traduction de Francisco CABELLO Y MESA, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, Madrid, Impr. Benito Cano, 1787 et 1793 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, Madrid, Impr. de la Viuda e hijo de Marín, 1793 [traduction anonyme, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco*, Madrid, Imprenta Real, 1797-1798 [traduction de Josef de COVARRUBIAS, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Aventuras de Telémaco*, Madrid, Impr. de Benito Cano, 1699 [traduction de D. AGUSTIN GARCIA DE ARRIETA, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve Barbin, 1699].

## Les textes de critique littéraire

ANONYME, *Discurso de la poesia épica y excelencia del poema de Telémaco*, s. l., s. é., 1801 (manuscrit à la Bibliothèque nationale d'Espagne, MS.23180).

ANONYME, *Disertacion particular sobre la poesia épica, y excelencias del poema de Telémaco*, s. l., Cano, 1806.

Antonio de CAPMANY Y MONTPALAU, *Comentarios con glosas críticas y joco-serias sobre la nueva traducción castellana de las aventuras de Telémaco*, Madrid, Sancha, 1798.

Chevalier RAMSAY, *Discurso apologético sobre el poema épico, excelencias del poema de Telémaco, é impugnación de la llave que corre con el título de llave del Telemaco*, Madrid, en la Oficina de Gabriel Ramirez, 1756.

## Les textes littéraires avec reprise du sujet dans un autre genre

Domenico ROSSI, *Descripción del bayle serio, intitulado Calypso, y Telemaco, que se debe hacer en el teatro del Real Sitio de Aranjuez en el presente año de 1774*, Madrid, Imprenta de Don Blas Roman, 1774.

Ricardo MARTIN Y CORTAZAR, *Las Bodas de Telémaco (zarzuela)*, s. l., s. é., 1801 (manuscrit à la Bibliothèque nationale d'Espagne, MSS/14102).

ANONYME, *Los Encantos de Telémaco, hijo de Ulises (zarzuela)*, en. Emmanuel GONIMA, *Operas y zarzuelas del siglo XVIII*, s. l., s. é., XVIII<sup>e</sup> s. (manuscrit à la BNE MSS/14102).

Antonio CUZADO, *Pieza heroyca en un acto, El Telemaco*, Madrid, Librería de Cerro, 1784-1800.

José de CANIZARES, *Un precipicio con otro, Calipso y Telémaco: comedia nueva en dos jornadas*, s. l., s. é., 1723 (manuscrit à la Bibliothèque Nationale d'Espagne).

DAUBERVAL, *Telémaco en la isla de Calipso, o el triunfo de la sabiduría: Bayle heroico*, Madrid, Oficina de Alvarez, 1808.

Francisco de ROBIES, *Zarzuela nueva burlesca, Telemaco y Calipso*, Madrid, Imprenta de D. Gabrièl Ramirez, 1763.

## Les traités politiques

Mateo Antonio BARBERI, *El Buen Ciudadano, o verdadero patriota : explicado en dialogos entre Mentor y Telemaco*, Sanlucar de Barrameda, Imprenta de la Ciudad, 1773.

Agustín GARCÍA DE ARRIETA, *El Espíritu del Telémaco, o maximas y reflexiones politicas y morales del célebre poema intitulado "Las aventuras de Telémaco"*, Madrid, Cano, 1796.

ANONYME, *Explicación de las alegorías políticas e históricas del "Telémaco" de Fenelon*, s. l., s. é., XVIII<sup>e</sup> siècle, (manuscrit à la Bibliothèque nationale d'Espagne, MSS/12955/73).





Annexe 6.  
Chronologie de l'iconographie  
des *Aventures de Télémaque*  
en Europe



ANNEXE 6. CHRONOLOGIE DE L'ICONOGRAPHIE

	France	Espagne	Flandres et Hollande	Italie	Territoires germaniques	Royaume-Uni
1700						
1701						
1702						
1703						
1704						
1705						
1710						
1711						
1712						
1713						
1714						
1715						
1716						
1717						
1718						
1719			<b>1719-1775 :</b> Rienk KEYERT, <i>série de Télémaque</i>			
1720			<b>Vers 1720 :</b> ANONYME HOLLANDAIS, <i>événement avec scène de l'Histoire de Télémaque</i>			
1721						
1722	<b>1722 :</b> Jean RAOUX, <i>Télémaque raconte ses aventures à Calypso</i>					



ANNEXE 6. CHRONOLOGIE DE L'ICONOGRAPHIE

<b>1734</b>							
<b>1735</b>	<b>1735-1740 :</b> Charles Joseph NATOIRE, cycle de <i>l'Histoire de Télémaque</i>						
<b>1736</b>							
<b>1737</b>							
<b>1738</b>							
<b>1739</b>							
<b>1740</b>							
<b>1741</b>							
<b>1742</b>							
<b>1743</b>							
<b>1744</b>							
<b>1745</b>	<b>1745 :</b> Charles Joseph NATOIRE, <i>Télémaque</i> dans <i>l'Île de Calypso</i> et <i>Le Songe de Télémaque</i>						
<b>1746</b>	<b>Vers 1746 :</b> Henri de FAVANNE, cycle de <i>l'Histoire</i> de <i>Télémaque</i>						
<b>1747</b>							
<b>1748</b>							
<b>1749</b>							
<b>1750</b>							
<b>1751</b>							<b>1751-1775 :</b> ÉCOLE ANGLAISE d'après une gravure d'Edmé JE:AURAT





ANNEXE 6. CHRONOLOGIE DE L'ICONOGRAPHIE

	Louis Jean François LAGRENEE, <i>Télémaque et Termosiris</i>					ÉCOLE ANGLAISE, <i>panneau de tissu représentant Les Aventures de Télémaque</i>
<b>1771</b>						
<b>1772</b>						
<b>1773</b>	Jean Baptiste TILLARD avec interventions de plusieurs artistes, d'après Charles MONNET, suite de 72 estampes des <i>Aventures de Télémaque</i>					<b>Vers 1773 :</b> Antonio ZUCCHI, <i>Le retour de Télémaque</i>
<b>1774</b>						
<b>1775</b>						
<b>1776</b>	<b>1776-1800 :</b> MANUFACTURE ROYALE D'AUBUSSON, tissée par Pierre PICON et Michel JEACOURT d'après des modèles gravés de divers artistes, dont François BOUCHER, <i>Tenture de l'Histoire de Télémaque</i>					
	<b>1776-1780 :</b> MANUFACTURE DE SEVRES d'après un modèle de Louis-Simon BOIZOT, <i>Télémaque sur</i>					





ANNEXE 6. CHRONOLOGIE DE L'ICONOGRAPHIE

<b>1782</b>	<b>1782 :</b> Attribué à Jean Démosthène DUGOURC, <i>Télémaque conduit par Minerve à Salente pour rendre hommage aux Arts</i>	<i>Télémaque se bat contre un jeune de Rhodes</i> Œuvres de José LÓPEZ PERLES ENGUÍDANOS, Juan NAVARRO, Angel BUENO, Ramón SIEIRO, Manuel CAMARÓN, Lorenzo BARRUTIA, Francisco ESCUDERO, Miguel SALAS, Juan GUALBERTO ESCRIBANO, Ramón RODRIGUEZ et Tomás SULANAS			<b>1782 :</b> Angelica KAUFFMANN, <i>Télémaque et les Nymphes de Calypso</i>		
<b>1783</b>	<b>1783-1793 :</b> MANUFACTURE DE SEVRES, <i>Grand service de Versailles</i>			<b>1783-1839 :</b> ? Matheus Ignatius VAN BREE, <i>Télémaque et Mentor devant le roi Sesostris et Télémaque sur l'île de Calypso jouant avec un Amour</i>	<b>1783 :</b> Angelica KAUFFMANN, <i>Le Chagrin de Télémaque</i>		
<b>1784</b>	<b>1784 :</b> Jean Joseph TAILLASSON, <i>Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule</i>	<b>1784-1803 :</b> REAL FÁBRICA DE PORCELANA DEL BUEN RETIRO, <i>Mentor y Telémaco</i>					

ANNEXE 6. CHRONOLOGIE DE L'ICONOGRAPHIE

<b>1785</b>	<b>Vers 1785</b> : ANONYME NANTAIS d'après Jean RAOUX, <i>Panneau en tissu avec Télémaque sur l'île de Calypso</i>				
<b>1786</b>	<b>Vers 1786 – 1790</b> : MANUFACTURE DE SEVRES, plaques dessinées par Louis- Simon BOIZOT, <i>Guéridon avec scène : Télémaque, assis devant Mentor, discours, entouré de Calypso et de ses nymphes</i>		<b>Après 1786</b> : Mauro GANDOLFI (peintre), <i>berline de la famille Tanari</i>		
<b>1787</b>	<b>1787</b> : Attribué à Louis GAUFFIER, <i>Télémaque, Calypso et Eucharis</i> <b>1787</b> : Jean Démosthène DUGOURC, <i>Télémaque à la Cour de Nestor</i>				
<b>1788</b>	<b>Vers 1788</b> : MANUFACTURE DE SEVRES, plaques dessinées par Louis- Simon BOIZOT, <i>Guéridon avec scène : Télémaque, assis devant Mentor, discours, entouré de Calypso et de ses nymphes</i>				







ANNEXE 6. CHRONOLOGIE DE L'ICONOGRAPHIE

	<p>MANUFACTURE ROYALE D'AUBUSSON, tissée par Jean GOUBERT d'après une peinture de Nicolas VLEUGHEL, <i>tapisserie de Télémaque sur l'île de Calypso</i></p> <p>? ANONYME, <i>Pendule dite de Télémaque</i>, XIX<sup>e</sup> siècle</p> <p>Pierre Jacques CAZES, <i>Télémaque racontant ses aventures à Calypso</i>, Première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle</p> <p>? Pierre Edmé Louis PELLIER, <i>Arrivée de Télémaque dans l'île de Calypso</i>, dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle - premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle</p> <p>Guillaume Guillon LETHIERE, <i>Philoctète sur l'île de Lemnos</i>, dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle</p>	<p>Giovanni Battista Tiepolo, <i>La educación del príncipe</i>, XVIII<sup>e</sup> siècle</p>				<p>Sept peintures de Benjamin West</p>
--	--	--	--	--	--	--

ANNEXE 6. CHRONOLOGIE DE L'ICONOGRAPHIE

ANONYME, <i>Album avec Histoire de Philoctète</i> , quatrième quart du XVIII <sup>e</sup> siècle	
Hyacinthe COLLIN DE VERMONT, <i>Télémaque et Eucharis</i> , XVIII <sup>e</sup> siècle	
ANONYME, <i>Télémaque faisant un sacrifice à Minerve</i> , XVIII <sup>e</sup> siècle	
MONCHY et PATAS d'après Charles MONNET, Nicolas COCHIN et François BOUCHER, suite de dix-huit pièces en largeur	

Objets d'art

Peintures

Sculptures

Arts graphiques

Éditions illustrées

Architecture et jardins









**Ecole du Louvre**

---

Palais du Louvre