



## Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

3 | 2006

Politique du conte

---

# Le fantôme de l'absolutisme dans le conte de fées au XVIII<sup>e</sup> siècle

Fénelon, Galland, Crébillon, Diderot, Beckford

Jean-Paul Sermain

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/144>

ISSN : 1957-7753

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2006

Pagination : 75-85

ISBN : 2-84310-082-8

ISSN : 1766-2842

### Référence électronique

Jean-Paul Sermain, « Le fantôme de l'absolutisme dans le conte de fées au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Féeries* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 13 février 2007, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/144>

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Féeries

---

# Le fantasme de l'absolutisme dans le conte de fées au xviii<sup>e</sup> siècle

Fénelon, Galland, Crébillon, Diderot, Beckford

Jean-Paul Sermain

---

- 1 TANZAÏ ET NÉADARNÉ publié par Crébillon en 1734 est le premier des contes de fées qui soit intervenu publiquement sur une question politique, les conflits autour de la bulle *Unigenitus*. Dans le second paragraphe du premier chapitre<sup>1</sup> Crébillon amorce une justification de cet usage nouveau du genre :

En ce temps-là les Fées gouvernaient l'univers. On n'ignore pas que ces intelligences consultant plus le caprice que la raison, en devaient assez mal régler la conduite. Il est rare qu'on n'abuse pas d'un pouvoir sans bornes ; et quiconque peut faire tout ce qui lui plaît, ne détermine pas toujours ses volontés su la justice.

- 2 Fondé sur les pouvoirs illimités des fées et des intervenants merveilleux, montrant des héros dotés d'une puissance surhumaine, le conte de fées fournit une analogie possible de l'absolutisme, qui, dans la pensée politique et la pratique étatique, s'impose à la France des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles. Le conte pourrait ainsi opérer à la manière des genres narratifs réguliers et, selon le propos aristotélicien, laisser entrevoir, dans ses représentations de monarques, presque obligatoires, les « abus » du pouvoir, son arbitraire, son incohérence, ses « caprices », comme le font depuis la dernière partie du xvii<sup>e</sup> siècle les romans en forme d'anecdotes ou d'histoires secrètes. La baronne d'Aulnoy dépeint dans *La Bonne Petite Souris* des souverains qui occupent le trône et exercent le pouvoir en enfants : face au roi Joyeux ne pensant qu'à faire la fête, le roi du Pays des larmes trouve son plaisir à faire souffrir, à torturer et à tuer ses sujets. Caylus développera dans les années 1740 cette inspiration à la portée limitée<sup>2</sup>. De façon générale, la royauté prend un aspect ridicule en se pliant à la logique qui commande l'univers des contes, comme absorbée dans leur univers joyeusement perturbé, archaïque, infantile et mondain. Cette contamination paralyse aussi bien l'éloge que la critique politique. Préchac, ce romancier pourtant habile, a cru bon de confondre le faste et le pouvoir du Roi Soleil avec ceux des fées. Ni le Roi ni la littérature n'y ont gagné.

- 3 Le conte de fées pouvait apparaître trop léger pour soutenir un discours politique. Plus fondamentalement, ses spécificités poétiques interdisaient tout décalque des pratiques romanesques : il se définit d'abord par son refus de la logique mimétique et par l'articulation entre sa matière merveilleuse et une énonciation complexe, qui, elle, relève de l'imitation : elle transpose les pratiques orales et populaires du contage et les transforme dans l'écriture ; elle soutient ainsi les intentions et des significations du texte par l'évocation des modes archaïques et modernes de parole, de sensibilité, de transmission des récits. Le conte merveilleux prend sens non directement par sa valeur mimétique (comme dans le roman) mais par le lien indirect entre ses propriétés et ce qu'implique son mode complexe d'énonciation conservant la mémoire de la production et des métamorphoses du genre. Le conte s'inscrit dans une histoire anthropologique et nationale, dans laquelle le lecteur peut se reconnaître et se situer.
- 4 Perrault<sup>3</sup>, dans sa Querelle avec les Anciens, avait exploité ce changement de perspective et en particulier le transfert d'autorité qui détermine sa portée politique. Rejetant toute révérence à l'égard des textes et des modèles de l'Antiquité, il puise à la source d'une tradition orale labile, indigne et jusque là inaudible, et il exige de l'écrivain qu'il repère les qualités de ces récits originaires et les intègre à une littérature conforme aux exigences de la sociabilité lettrée et accessible aux honnêtes gens : il les rend au peuple en les traduisant dans une langue commune. Les adversaires de Perrault ont mesuré d'emblée les conséquences de ce nouveau modèle sur les pratiques scolaires, culturelles et littéraires, ses partisans ont vu aussi ses implications politiques : le passé ou l'ordre établi n'avaient aucune raison de s'imposer à des acteurs responsables de leur propre devenir. Le conte de fées aurait pu ainsi ménager une ouverture sur la question de la nation et du pouvoir populaire, mais cela n'a pas été le cas, on peut tout au plus relever son lien avec la recherche des fondements de la souveraineté en France chez les historiens. C'est dans une autre direction que deux grands écrivains, Fénelon et Crébillon, vont s'engager pour exploiter les virtualités politiques du conte de fées.
- 5 Crébillon, dans la remarque déjà citée du *Tanzai et Néardarné*, n'exclut pas que le conte puisse représenter directement le pouvoir politique, mais il cherche, de façon plus pertinente, à relier sa critique au régime propre du récit féerique : l'arbitraire qui y règne peut servir de métaphore à celui des monarques réels. À cet égard, Crébillon a trouvé son inspiration chez Fénelon, qui avait profondément innové en prenant pour support de son message politique le mode même du conte de fées, en particulier ce qu'implique pour le lecteur co-énonciateur son énonciation. Si son œuvre n'a été connue du public qu'à partir de 1717, elle était bien antérieure, puisque Fénelon l'avait conçue dans le cadre de son emploi de précepteur, à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, au moment de la création du genre. Comme Crébillon, Fénelon s'appuie d'abord sur une liaison thématique : le héros du conte bénéficiant des faveurs enchantées de la fée est dans la même position que le souverain ; l'un et l'autre ne voient pas de limites à leur pouvoir ; la justice et le bien de l'État demandent pourtant qu'y soient mises des bornes, comme l'exposent plus en long *Les Aventures de Télémaque* exactement contemporaines.
- 6 La vraie trouvaille de Fénelon a été favorisée par la circonstance de son travail : il s'adresse au Dauphin, cet enfant qui doit devenir le futur roi de France. L'analogie entre l'univers du conte et l'absolutisme est donc doublée d'une identité remarquable : le monarque à venir est d'abord un enfant qui va se laisser emporter et séduire par le merveilleux du conte. Fénelon a vu que celui-ci permettait à son élève de faire une

expérience personnelle, intime, affective, de l'absolutisme, en s'identifiant à un héros doté de tous les pouvoirs ou bien capable, en les désirant, de les obtenir. Dans le conte, les contraintes du réel sont abolies, le désir fait la loi et les obstacles se lèvent d'eux-mêmes. Le conte permet ainsi d'occuper imaginativement la place du souverain, de trouver dans cette expérience un intense plaisir. Il ne représente pas le monarque mais son imaginaire. C'est justement cette expérience virtuelle que peut faire tout lecteur non appelé à devenir roi, et c'est sur elle que Fénelon fonde le propos politique de ses contes.

- 7 Pour ce faire, Fénelon introduit dans le déroulement de l'histoire une perturbation majeure (comme le fera Crébillon) : les héros, d'abord entraînés sur la pente des satisfactions illimitées et des changements d'identités (comme dans le conte de fées libertin sur celle d'un pan-sexualisme), se voient opposer des obstacles qui les amènent à abandonner ce premier mouvement, à découvrir les conséquences destructrices de leur satisfaction (dans le conte de fées libertin, l'impuissance ou le dérèglement physiologique). Cette inversion thématique conduisant la promesse de satisfaction à son échec, assez bizarrement, s'inscrit en même temps dans la logique profonde du genre dans la mesure où elle développe son intention réflexive et la prolonge dans un sens autocritique. Le conte de fées ne met pas seulement le lecteur en position de spectateur jouissant par identification et procuration, il le rend conscient de sa situation délicate et précaire. En effet, il raconte comment un personnage démuné, par la grâce des dons et des chances, parvient à échanger son identité pour une autre, à accéder ainsi aux plaisirs et aux pouvoirs, il ne fournit pas seulement de quoi rêver, il le fait en montrant comment le songe devient réalité. Le conte dit ainsi satisfaire « ingénieusement » les désirs imaginaires, assez fortement investis d'affectivité pour qu'on les assimile à des fantasmes. En concluant l'histoire sur un mode négatif, Fénelon (qu'imitera Crébillon) va au-delà. Cette issue sombre ramène le lecteur à sa réalité, et le laisse ainsi prendre conscience non seulement qu'il rêvait mais que sa position de rêveur a déterminé le contenu même du conte, en a été le moteur profond : son héros possède la capacité qui est la sienne dans le fantasme de n'avoir pas à considérer le réel, de ne rendre aucun compte, de se donner la liberté de pousser à l'extrême la recherche du pouvoir et du plaisir. Par exemple, Fénelon dépeint un héros qui entend être à la fois soi et un autre, cumuler en restant soi tout ce qui est le propre de l'autre (ceci sera repris par le conte libertin) ; dans tous ses contes la non résistance du réel au désir revient à ignorer toute altérité, à utiliser l'autre comme un moyen pour soi. Le déroulement dysphorique du conte se présente au premier degré comme une sorte de sanction de cet absolutisme du désir : il n'y a finalement plus rien à désirer. Mais, à un second degré, réflexif, en suscitant la conscience critique du lecteur, le développement négatif du récit (lié comme à une résistance des volontés et de la réalité) se laisse comprendre comme une conséquence de la logique du rêve réalisé, de ce qu'on peut appeler aujourd'hui fantasme. Le lecteur, dans le conte, compense une insatisfaction réelle comme reconduite dans le mode substitutif de toute fiction et plus essentiellement encore du conte de fées<sup>4</sup> par une sorte d'hypertrophie des objets imaginativement possédés. Fénelon et Crébillon interprètent cette hypertrophie comme une déformation de l'objet de la jouissance, son adultération. L'objet du fantasme est comme déterminé par sa modalité : il est marqué par la convulsion du manque.
- 8 Le propos de Fénelon, son originalité, est d'infléchir dans un sens politique ce processus réflexif. Son destinataire exceptionnel le Dauphin l'amène en effet à utiliser la position du lecteur de conte de fées pour comprendre celle du monarque à l'égard de son

royaume et de ses sujets, à faire de l'une une métaphore de l'autre. Le Prince est relégué par l'absolu de son pouvoir dans la position d'un spectateur séparé de la réalité et s'en affranchissant au point qu'il ne peut plus avoir de rapport qu'imaginaire avec elle, recourant à des scénarios où lui-même et les autres deviennent l'objet d'un spectacle soumis à une surenchère décevante (il vise concrètement la scénographie du pouvoir où s'enferme Louis XIV). Fénelon donne ainsi à la position du spectateur, qui envahit toute la pensée, la morale et l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, une portée critique : il y découvre le monarque devenu le prisonnier de son pouvoir et comme détaché de lui. Montesquieu s'en souvient dans l'obsession du sérail qui saisit le despote asiatique : il remplace la relation amoureuse et même sexuelle par un délire d'enfermement et de contrôle ; Diderot s'en souvient dans les *Bijoux indiscrets* : le roi qui s'ennuie trouve un divertissement à connaître magiquement les secrets les plus intimes des femmes, à transformer leur vie sexuelle en un récit qui fait de lui un confortable auditeur-lecteur. La métaphore du spectateur ainsi utilisée suggère le danger d'une séparation avec la réalité et de sa réduction fantasmatique.

- 9 L'invention corrélée de Fénelon est que le conte permet à chacun de faire à peu de frais cette expérience négative du spectacle absolutiste. Le lecteur parvient ainsi à soupçonner son lien profond à l'absolutisme, à saisir le fondement psychologique et anthropologique de ce régime (cela sera encore la perspective de Montesquieu), à passer ensuite de la fascination au dégoût pour le pouvoir<sup>5</sup>. C'est conforme à son projet éducatif et à la situation de son royal élève. C'est sans doute conforme à une pratique pédagogique de l'Église : une telle conception du conte offre l'avantage d'écarter une lecture symbolique et l'aléa de son application. La réflexion sur la situation du spectateur qui découvre les implications morales du régime absolutiste n'est en effet que le prolongement d'une réaction affective et spontanée aux séductions du conte<sup>6</sup> : Fénelon s'appuie sur une attitude comme élémentaire, et en développe les implications pour susciter une conscience politique. Dans sa lecture de Fénelon, Crébillon renforce cette implication du lecteur en inscrivant le merveilleux sur le registre de la sexualité, il rend ainsi plus visible l'interférence de la position du spectateur avec la formation de l'objet des désirs (engagés dans une surenchère pornographique) et plus troublante l'interférence d'une disposition enfantine avec le comportement de l'adulte, qu'on pourrait alors qualifier de régressive (Bibiena fera de cette double convergence le sujet de sa *Poupée*).
- 10 Fénelon avait frôlé l'extension sexuelle de son propos en traitant à plusieurs reprises la fable de l'anneau de Gygès (l'anneau des *Bijoux indiscrets* de Diderot a aussi ce pouvoir de rendre son utilisateur irresponsable : il entend sans être vu) : l'invisibilité autorise d'assister aux scènes d'amour ou de prendre la place d'un partenaire chanceux et jaloué. La baronne d'Aulnoy avait abordé elle aussi avec retenue ce thème dans *Le Prince Lutin* (dans *Les Contes des fées* de 1697) : son héros ne mettait son invisibilité qu'au service d'une galanterie entendue auprès d'une femme hostile aux hommes. Il la ramenait à la nature par les voies de l'insinuation et du langage indirect de l'art (il avait auparavant utilisé son don pour briser des pouvoirs despotiques contre l'amour, et permettre des unions plus appropriées). D'Aulnoy présente ainsi sur un mode délicat et esthétique, celui des *Amours de Psyché* de La Fontaine, ce qui est le principe même de la séduction libertine : elle n'épouse le langage du sentiment et de la pudeur que pour éveiller les forces du corps jouissant – des pulsions ? et révéler l'inanité des interdits moraux ou religieux. Peu de temps après (à partir de 1704), le recueil des *Mille et Une Nuits* prépare la thématique politique du conte oriental : il peint le despotisme sous son

jour le plus net et voit dans le sérail, on l'a dit, une illustration des conséquences folles de la position imaginante du spectateur (il ne s'agit pas d'aimer des femmes mais de savoir qu'on le pourrait, et qu'elles vous appartiennent). Toutefois Galland ne fait pas du conte le support de cette folie mais son envers : la fureur absolutiste de Schahriar voulant posséder toutes les femmes en s'assurant de leur fidélité éternelle par la mort va se trouver corrigée grâce à l'échange des contes et à la médiation de leur univers commun. Fénelon veut guérir du fantasme absolutiste par le conte, il s'adresse au souverain ou à celui qui lui ressemble (qui aime la servitude volontaire parce qu'il s'identifie à lui). Galland est le seul qui ait vu que le transfert d'autorité littéraire du conte pouvait impliquer un transfert d'autorité également vers le peuple : l'invention collective des contes qui nourrit le répertoire de Schéhérazade appartient à la nation et la définit comme telle ; c'est elle qui rétablit un rapport plus sain à l'expérience et à son interprétation et restaure la santé de l'État. Mais il ne semble pas que les continuateurs de Galland l'aient suivi dans cette voie si belle.

- 11 Crébillon, avec *Tanzaï et Néadarné* (1734), en effet va plutôt les détourner sur les pas de Fénelon, dans une sorte de dialogue avec l'absolutisme. Avec deux apports majeurs : il radicalise l'implication du lecteur dans l'appropriation fantasmatique du conte de fées<sup>7</sup>, en concentrant le désir sur le plan de la sexualité. Il ajoute ainsi un troisième élément au doublet de Fénelon (le prince absolutiste, le lecteur fantasmant), celui du libertinage qui partage avec les deux précédents le rêve d'une liberté et d'une satisfaction illimitées et subit aussi en retour l'effet de cette position songeuse sur la formation de ses objets comme absorbés dans la perversion<sup>8</sup>. La critique du pouvoir absolutiste ne dit ainsi guère plus que Fénelon, sinon moins, puisque Crébillon traque le principe d'une irresponsabilité du désir dans le champ relativement privé des relations amoureuses et débusque au plus l'implication sexuelle du désir d'humiliation, de domination et d'anéantissement propre au pouvoir du maître. Suivant son modèle Fénelon, Crébillon fait de l'univers féérique quelque chose de fascinant avec le tableau d'une jouissance illimitée (celle du héros comme celle de l'enchanteur Jonquille), il en montre (comme dans ses œuvres non merveilleuses) l'altération et la rapporte à la confusion de la position du spectateur fantasmant et de l'acteur : c'est ce qui définit le genre même du conte de fées. Comme Fénelon, il en expose dans la fable les conséquences destructrices. Ses héros en viennent à transformer le plaisir en horreur ou à perdre, dans l'illimité de la satisfaction, tout désir : l'impuissance est comme la conséquence et le miroir de la position du spectateur et de cette confusion avec l'acteur (*Le Paradoxe sur le comédien* porte sur cette convergence de l'acteur et du spectateur, favorable à l'art de la scène mais peu à l'art du théâtre).
- 12 Au-delà de cette fidélité inventive et provocante (car au final quoi de plus différent dans la tonalité et les matériaux entre les deux auteurs ?), Crébillon place une petite bombe qui dynamise l'ensemble en greffant sur l'absolutisme du conte de fées libertin la politique religieuse de la monarchie française depuis plusieurs générations. En effet le prince entreprend un périple sexuel où la prouesse (treize copulations enchaînées) s'accompagne d'une dégradation (puisque sa partenaire obligée lui fait horreur par sa laideur et sa vieillesse) à cause du refus des autorités ecclésiastiques de faire allégeance à une écumoire allégoriquement donnée pour la Bulle *Unigenitus* : l'acte d'obédience consiste à lécher l'écumoire, le renversement obscène continuant dans la greffe de cet objet incommode à la place de la verge du héros ainsi momentanément embarrassé et ridiculisé. Le pouvoir monarchique, la politique religieuse et le désir libertin obéissent à la même logique que le conte de fées : le défaut de réalité et de résistance installe le

sujet dans la solitude d'un fantasme qui ne peut qu'indéfiniment compenser par la fiction la perte de l'objet. La position du lecteur et la modalité de son rapport à l'histoire convergent avec celles où l'absolutisme a placé le monarque dans ses trois projets de domination politique, religieuse et sexuelle. Crébillon accentue la complicité du lecteur dans l'évocation des délices libertins, mais aussi le mouvement de repli en suscitant le rire et le dégoût. Fénelon avait enté son propos sur l'antique usage chrétien du merveilleux (on en trouve une trace dans certains contes du *Manuscrit trouvé à Saragosse*), Crébillon, quant à lui, est plus fidèle au genre du conte de fées fondé par Perrault par son « ingéniosité » et son « esprit » : il invente ainsi un mode particulier de discours politique (déjà amorcé par Montesquieu). Si l'éloge du roi par le truchement du conte le compromettrait par sa frivolité et ses traits infantiles, ici c'est le discours politique qui se voit, sinon menacé dans son sérieux par le jeu spirituel, mais du moins cantonné aux ridicules, aux impostures, aux dépravations du pouvoir. Le mélange du rire et de l'horreur réduit la monarchie au grotesque.

- 13 Une dizaine d'années plus tard environ, en même temps, trois amis philosophes, Duclos avec *Acajou et Zirphile* (1744), Diderot et ses *Bijoux indiscrets* (1748) et Rousseau, avec sa *Reine Fantastique* (publié plusieurs années après sa rédaction en 1754) entendent à leur tour utiliser les traits négatifs du conte de fées pour figurer les défauts de la société et de l'état absolutiste. Mais ils renoncent aussi bien à exploiter la fable du conte qui se retourne contre le fantasme du pouvoir dans une découverte de l'échec qu'à se fonder sur la réaction du lecteur se dégageant de ses attentes et découvrant la collusion entre l'amateur de contes et le Prince. Ils n'ont plus grande confiance dans l'esprit ingénieux du conte ni dans l'articulation du message politique sur le désarroi du lecteur comme pris au piège de ses compromissions. Des trois philosophes, seul Diderot conserve la teneur sexuelle du pouvoir exercé par le Prince. Il identifie explicitement sa position à celle d'un spectateur panoptique, capable par son anneau de rester invisible (métaphore de son irresponsabilité de monarque) et de transformer les secrets de l'intimité amoureuse en spectacle. Diderot a parfaitement compris le propos de Fénelon et de Crébillon en impliquant son lecteur et en donnant à la valeur modale du spectacle un sens politique, mais il s'en tient là et dissocie cette expérience des développements critiques sur la science, la littérature et les mœurs. La sexualisation du politique est poussée à l'extrême mais sans grand rapport avec le message politique principal du texte. Comme si Diderot voulait conjurer une menace de frivolité par un exposé sérieux.
- 14 Une même hésitation chez Rousseau. La reine « fantasque » annoncée par le livre identifie bien le pouvoir à la frivolité, l'inconséquence, l'irrationalité, mais son influence est limitée par la présence d'un roi sage. La menace d'une succession faisant ressembler l'héritier à sa mère est conjurée par le hasard : tout rentre dans l'ordre qui identifie les dangers de l'absolutisme aux femmes. Le conte évoque un moment un monde renversé où les femmes prendraient le flambeau de la raison : les irrégularités du pouvoir monarchique pourraient ainsi ménager quelque *felix culpa*. Le conte de Duclos présente des souverains odieux et infantiles mais guère plus que les contes de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle ou Caylus. Fénelon et Crébillon attendaient surtout du lecteur qu'il reconnaisse dans son propre goût des fictions la pente fatale de l'absolutisme, et s'en détourne, nos trois philosophes introduisent à l'intérieur même du conte ce qui est capable d'en corriger les aberrations : l'absolutisme apparaît ainsi moins vivement attaqué que par un prélat certainement conservateur et par un frivole romancier...



- 15 Quand Diderot retrouve en partie le projet politique de Crébillon, dénonce l'absolutisme religieux qui interdit de rompre ses vœux et de jouir de sa liberté, décrit les couvents comme des prisons et des lieux de torture et de mort, il se garde bien de recourir au conte de fées et cherche à provoquer l'émotion du lecteur par l'identification à son héroïne malheureuse. Tout ce que garde poétiquement *La Religieuse* du *Tanzaï et Néadarné* est peut-être de provoquer l'horreur du lecteur et de le compromettre un peu dans la fascination pour les violences gothiques. Voltaire exploite lui aussi le grotesque, ce mélange d'horreur et de rire, mais sans jamais impliquer ni son lecteur ni lui-même : il laisse son lecteur en position de spectateur satisfait de rejeter l'infâme. L'œuvre de Crébillon est très troublante parce que le texte épouse en partie la logique du fantasme et fonde son message sur le malaise.
- 16 Au risque de laisser le lecteur se satisfaire des évocations scabreuses et de la pente pornographique du libertinage (ce terme s'appliquant conjointement au spectateur irresponsable amateur de féerie, à don Juan qui joue la partition du monarque, et aux Princes noirs). Les écrivains mineurs comme Voisenon ou La Morlière (dans *Angola*) conservent à peu près l'itinéraire sexuel du prince libertin exposé par Crébillon mais en laissant dans l'ombre son activité politique, de telle sorte que seule la chute du héros dans l'impuissance et le dégoût ou les goûts les plus bizarres incitent à identifier le rêve pansexuel à l'absolutisme. Le message politique n'est plus ici dissocié du trajet narratif (comme dans les contes des trois philosophes), il est estompé (quant à Bibiena, il noue de façon frappante et constante dans son conte plaisir amoureux et sentiment d'horreur mais il ignore toute implication politique).
- 17 Le texte qui se rapproche peut-être le plus de ce que Fénelon et Crébillon ont mis en place est le conte pseudo oriental de Beckford, *Vathek*, publié en 1787. Il représente de façon précise un monarque dans l'exercice de ses pouvoirs absolus et fait de l'absence de limite ce qui provoque une recherche aberrante de l'excitation : dans le meurtre de masse en particulier, c'est-à-dire exactement dans le champ d'action du Prince. Ces crimes ne sont pas liés à des enjeux politiques mais à l'incidence sur le caractère de Vathek de sa toute puissance : le débordement sexuel (ici orienté vers le sadique et le pédophile, déjà évoqués par Bibiena) apparaît comme la figuration d'un absolutisme marqué par son implantation orientale. En même temps, Beckford réduit les épisodes et les digressions propres au conte (en particulier ses développements en boucle) pour suivre presque uniquement le héros et son abandon irrésistible à ses désirs violents qui débouche sur une descente aux enfers majestueuse. La progression dans la fiction qui identifie le pouvoir du monarque aux facilités du conte oriental et de son merveilleux conduit le lecteur, par la curiosité pour le malsain, vers l'horreur et la mort. *Vathek* adapte ainsi le conte merveilleux à l'esthétique nouvelle d'un récit plus linéaire et ménageant finement les étapes dans un souci de vraisemblance psychologique importé du roman, et cherchant dans les décors pittoresques l'expression symbolique des états d'âme et des conflits psychiques. Cette psychologisation conforme à l'évolution des genres fictionnels estompe le propos politique sans l'annuler. La publication du livre en France et en français s'explique par des raisons biographiques (la crainte du scandale, la familiarité du français dans la haute société anglaise), mais elle amenait aussi à rapporter le récit à la monarchie française, entourée d'une légende noire de libertinage et d'arbitraire. Ce que Fénelon conservait de respect pour la monarchie, Crébillon d'attrance pour l'élégance des cours modernes (ce qu'a bien préservé l'*Angola* de La Morlière), se retrouve ici dans une peinture à la fois complice et féroce du despote.



- 18 La transformation politique du conte de fées aura finalement marqué presque tout le siècle par trois apports majeurs. D'une part, en tirant parti des singularités du conte de fées, surtout de l'articulation entre un type d'histoire et une énonciation complexe qui sert de support à la *mimésis* et à la portée philosophique du genre, Fénelon et Crébillon ont su développer un message original qui joue essentiellement sur la modalité du spectateur (fondamentale pour tout le xviii<sup>e</sup> siècle) dans la dénonciation de l'absolutisme ; d'autre part, ils ont échappé au piège symbolique ou allégorique – qui cantonne l'histoire à l'illustration d'une leçon – en fondant leur message sur l'implication du lecteur, sur ses rêveries, ses investissements affectifs et leurs manipulations : le conte le conduit à faire une expérience intime de l'absolutisme, à voir et à rejeter ce qui en lui peut séduire et envoûter. Crébillon nous fait ainsi sentir qu'il y a en chacun un sujet archaïque, infantile, omnipotent, capable d'importer ces dispositions dans les champs adultes de la vie sexuelle comme du pouvoir étatique. Parlant de compromission, le conte de fées politique la partage. Il suppose, et c'est le troisième acquis de ce genre, qu'on peut compter sur l'esprit ingénieux du lecteur pour décrypter sa propre expérience, pour se libérer de ce qui le rend semblable au monarque. Sade et Céline ne manqueront pas eux aussi d'engager le lecteur dans leur évocation de l'absolutisme, ils s'appuient sur un sentiment d'horreur et de dégoût, mais ils se gardent bien des agréments de l'élégance et n'auront confiance ni dans leur esprit ni dans celui de leur lecteur. Ils ont perdu le sens, et le goût, de la liberté.

---

## NOTES

1. *Tanzai et Néadarné*, éd. J. Sgard, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, classiques Garnier, 1999, p. 275. On se reportera à l'introduction de l'éditeur et à l'essai complémentaire de J.-F. Perrin. Comme Fielding dans *Joseph Andrews*, Crébillon fait déborder la préface (déjà divisée en trois chapitres mais partageant le mode fictif du roman) sur le corps du roman.
2. Voir Anne Defrance, « L'éducation des héros dans les féeries nouvelles », dans *Le Comte de Caylus, les arts et les lettres*, éd. N. Cronk et K. Peeters, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, p. 209-231.
3. Perrault joue bien d'une ressemblance entre Louis XIV et le monarque incestueux de Peau d'Âne, ou celui fou de Grisélidis, enveloppe ainsi le Roi Soleil d'ombres fâcheuses, mais le propos politique s'arrête à ce sentiment de gêne et d'impropriété.
4. Ce que signifie sa position de retrait du spectateur pointée par Marivaux dans sa réponse à Crébillon dans *Le Paysan parvenu*.
5. C'est le sujet du beau roman de Bruce Chatwin, *The Viceroy of Ouidah*, (Vintage, 1998).
6. Fénelon s'adressait par exception à un enfant (singularité ayant joué un rôle crucial dans sa création), mais il savait que le conte intéresse des adultes invités à retrouver un moment leur situation d'enfant.
7. Appropriation que Murat décrit dans la préface de ses *Histoires sublimes et allégoriques* (1699) en leur donnant une portée sociale mais nullement politique.

8. Les livres de Crébillon amènent à lire dans le personnage de *Don Juan* qui veut rompre tous les liens possibles (famille, caste, royauté, parole, sentiment etc.) un double privé du monarque. Le discours initial de Sganarelle sur le tabac comme médiateur de la liberté en fait un double de son maître à la Sancho Pança : le fantasme du conte de fées partage avec *Don Quichotte* son caractère radical dans l'affranchissement de toute réalité, ce qui séduira à contre-sens les romantiques.

---

## RÉSUMÉS

À titre méthodologique, est écartée l'idée que le conte de fées puisse parler politique par une représentation du pouvoir, et avancée l'hypothèse qu'il engage la question de l'autorité (en considérant Perrault et les *Mille et Une Nuits*). À titre d'exemple (sur un corpus allant de Crébillon à Beckford), est étudié comment il assimile la position du monarque à celle du lecteur et en les définissant l'une et l'autre de façon métaphorique comme celle d'un spectateur tentant de combler son rapport défaillant au monde par une surenchère fantasmatique. Il s'agit à la fois de dénoncer la logique de l'absolutisme et celle du conte de fées et d'amorcer une critique en suscitant un sentiment d'obscur malaise. Le lecteur devient ainsi le frère du souverain, ils partagent les mêmes rêves.

**The Fantasy of Absolutism in the xviii<sup>th</sup> Century Fairy Tale (Fénelon, Galland, Crébillon, Diderot, Beckford).** As a methodological statement, this article rejects the idea according to which the fairy tale addresses political issues through a representation of power, and proposes the hypothesis that it engages into a questioning of authority (in light of Perrault and the *Arabian Nights*). Through a series of examples drawn from a corpus going from Crébillon to Beckford, we study how the fairy tale merges the position of the king to that of the reader, and how it defines both of them in a metaphorical way as attempting to overcome their failing relationship to the world by an overinvestment in fantasy. The point is to denounce in a parallel fashion the logic of absolutism and the logic of the fairy tale, and to launch a critique based on an obscure feeling of discomfort. The reader thus becomes the sovereign's brother, as both share the same dreams.

## AUTEUR

JEAN-PAUL SERMAIN

Université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle