

Universiteit Gent: Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte
Taal- en Letterkunde: Romaanse talen



La satire dans les ‘Lettres persanes’

2006-2007

Promotor : Benoît De Baere
Co-promotor : Lyndia Roveda

Scriptie voorgelegd tot het behalen van de graad
Licentiaat in de Taal- en Letterkunde : Romaanse talen,

door **Annelore Van Herreweghe**

Dans la mesure où ce texte nous regarde, il faut le regarder à deux fois, et, en s'appuyant sur sa maîtrise, accomplir contre sa propre autorité la plus pacifique et la plus féconde des révolutions, celle qui nous fera libres et capables, après l'avoir admiré, de le relire.

Pierre Malandain, « Préface », dans : Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, Coll. « Pocket Classiques », 1998, p. 15

Remerciements

Ce mémoire de littérature n'aurait pas pu voir le jour sans la participation et la collaboration d'un certain nombre de personnes, chacun nous ayant aidé à sa manière et chacun ayant apporté une touche personnelle à la mise en œuvre de ce mémoire.

Un grand merci à notre promoteur, le dr. Benoît De Baere qui a accepté avec une extrême gentillesse de poursuivre le travail du dr. Lyndia Roveda. Tous deux, ils nous ont aidé à la rédaction de ce mémoire, ils nous ont apporté des documents, des livres, des articles utiles, ils nous ont secouru avec leur regard critique et leur expérience. Sans compter les conseils, les relectures, et tout simplement le fait de consacrer une partie de leur temps très précieux.

Merci aussi à M. Philippe Lallemand, d'avoir pris le temps de relire nos textes et de corriger les fautes d'orthographe. Nous sommes conscientes de l'ampleur de cette tâche vu qu'il s'agit d'un sujet qui ne cadre pas avec ses occupations habituelles.

Des remerciements tout particuliers à notre bien-aimé Jan Vandeweghe, pour sa patience, sa gentillesse, son amour, son appui et son attention en général : son aide a été plus que précieuse dans les moments les plus difficiles du mémoire...

Nous aimerions encore remercier tous nos amis pour l'intérêt qu'ils ont porté à l'accomplissement de ce mémoire ainsi que pour leur soutien moral constant. Une place particulière est réservée à nos camarades : nous tenons à les remercier pour la solidarité et la compréhension qui régnait entre nous, « tous dans le même bateau »...

Un énorme remerciement à notre famille, à nos parents surtout, pour leur soutien moral, l'intérêt et l'attention qu'ils ont portés à la conception de ce mémoire. Quoique notre projet de mémoire ne les touche pas pour ce qui est du contenu, c'est pourtant à notre mère que nous devons les petites gâteries et conseils encourageants et à notre père le contact avec notre correcteur M. Lallemand ainsi que le soin d'imprimer à chaque fois les différentes parties du mémoire.

I. Introduction

Même si la censure du 18^{ème} siècle exerce un impact indéniable sur les écrivains « éclairés », son influence ne doit pas être surestimée – ne fût-ce qu'en raison du fait que ces hommes de lettres déploient toute une série de ruses et de tours habiles pour y échapper. Parmi ces auteurs astucieux, nous pouvons citer Montesquieu. En effet : l'objet de ce mémoire est de déterminer l'impact de la censure sur ses *Lettres persanes*, d'une part, et d'identifier les moyens par lesquels il essaie de la déjouer, d'autre part.

Le monde de la littérature n'est pas un monde autonome, qui peut être considéré comme un univers détaché du contexte de la vie quotidienne. Voilà pourquoi il nous a paru intéressant d'étudier les relations entre cette république des lettres, d'une part, et le contexte culturel, politique, religieux, social, économique et moral, d'autre part. Si les écrivains, en tant qu'hommes du monde et de la société dans laquelle ils vivent, peuvent exprimer dans leurs écrits leur opinion – parfois très critique – sur cette réalité environnante, les régimes en place – l'Église et l'État surtout – cherchent à maintenir l'ordre et tentent d'étouffer toute résistance et rébellion au moyen de la censure.

Montesquieu et ses *Lettres persanes* constituent un exemple parfait de ce combat entre l'homme de lettres et la censure politique et religieuse. En tant que philosophe éclairé, Montesquieu cherche à défendre des idéaux politiques, religieux, sociaux et moraux qu'il regrette de ne pas retrouver dans la vie réelle. Il réalise qu'il attirera la censure régnante par ses propos subversifs, mais il est déterminé à ne pas se laisser déconcerter par elle. En effet : conscient de la valeur provocatrice de son style d'écriture ainsi que des idées exprimées, il prend des mesures préventives pour tromper les censeurs. Néanmoins, il ne peut pas éviter que la censure frappe – pourtant assez tardivement – aussi ses *Lettres*.

Essayons, pour commencer, d'étudier la censure qui frappe les œuvres littéraires de l'époque : Quel est son fonctionnement ? Qu'en est-il de son efficacité ? Quelles sont les conséquences du combat interne entre les instances politiques et religieuses ? À cela s'ajoute que les hommes littéraires ne sont pas naïfs ; quels sont les procédés défensifs auxquels ils ont recours ? La question s'impose, car même si la censure frappe les *Lettres persanes*, c'est avec assez bien de retard et sans vraiment porter atteinte à la force critique de l'ouvrage...

Ensuite, nous développerons l'hypothèse qui est au cœur de ce mémoire, à savoir que cet échec relatif de la censure tient au style d'écriture manié par Montesquieu : la satire. En étudiant l'évolution du concept de la satire de l'époque classique jusqu'à nos jours, nous essayons d'expliquer une tendance progressive vers la dénonciation et la condamnation « masquée ». En effet : l'écriture satirique est provocation et défense en même temps.

Retenant ce but – qui sera évidemment aussi celui de Montesquieu – nous essaierons enfin d'identifier les principaux objets des critiques formulées par le Président, tant au niveau politique et religieux qu'au niveau social et moral.

Ce travail préparatoire permet de mieux discerner et de mieux comprendre les attaques camouflées par son écriture satirique. C'est la raison pour laquelle la deuxième moitié de ce mémoire sera consacrée aux diverses techniques satiriques que Montesquieu met en œuvre pour dissimuler ses attaques. À vrai dire, « dissimuler » n'est peut-être pas le terme approprié, car Montesquieu n'entend pas diluer la force de ses attaques. Son objectif est de ne pas donner de prise aux censeurs, qui ne doivent pas pouvoir démanteler ses accusations. Pour ce faire, il les noie dans tout un réseau d'allusions sans donner des indications précises et concrètes. Pourtant il vise, en même temps, à sensibiliser le lecteur français, à le rendre conscient des abus et des travers des régimes en place. Car l'un n'exclut pas l'autre : les allusions distinctes sont suffisamment imprécises pour déjouer les censeurs, mais l'accumulation et l'intégration dans un ensemble éclairent le lecteur.

L'accumulation des allusions suppose une diversité de techniques satiriques, car il faut chasser l'ennui. Montesquieu se servira de la satire « bicéphale » et d'une ironie correctrice dans toute son œuvre, mais conscient de la nécessité de varier l'expression, il fait également appel au portrait-charge ainsi qu'aux procédés de l'analogie et du renversement, du discours rapporté et de la mise en abîme. Outre la variété, ces techniques visent surtout à aiguïser sa critique.

Pour faciliter la lecture de ce mémoire, nous utiliserons le sigle « LP » pour indiquer la source première suivante : MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*, Édition de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2003, 461 p.

II. Combat contre la censure

1. La censure comme invitation à la ruse

a) Les différents types de censure

Les hommes de lettres au XVIII^e siècle ne jouissent pas d'une liberté d'expression absolue. Comme c'est le temps de l'absolutisme, toutes les publications littéraires, la presse, les spectacles, etc., destinés au public, sont soumis à un contrôle sévère. Or, Jean Imbert signale l'importance qu'il y a à entendre le mot « censure » au sens précis où l'entendait l'Ancien Régime. En effet, le mot même est peu employé alors, mais il évoque essentiellement l'action des censeurs, ces « gens de lettres qui étaient chargés par le gouvernement du soin d'examiner les livres, les journaux et généralement tous les écrits qu'on voulait imprimer »¹.

La censure consiste donc en un examen préalable décidant de l'opportunité de la publication (de l'autorisation ou de l'interdiction) d'un ouvrage. Elle tient compte de la façon dont les idées présentées correspondent (ou s'opposent) à ce que prescrivent la Loi et les bonnes mœurs. Cette limite à la liberté d'expression peut être imposée soit par les autorités politiques, soit par les autorités religieuses. Selon René Berthier la censure établit une grille afin de filtrer le système de communications sociales et ainsi protéger un univers culturel et idéologique bien défini². Les autorités ecclésiastiques veulent s'assurer du fait que rien de contraire à la foi ne puisse être publié ; il faut « préserver le peuple chrétien de l'infiltration de la vérité de l'autre qui, en réalité était l'erreur, l'hérésie, aux yeux de l'Église catholique »³. Quant au pouvoir étatique, il ne permet pas que l'ordre public établi par la loi soit perturbé et considère l'opinion comme une menace contre le pouvoir central, une atteinte à l'autorité, aux institutions, bref un « ferment révolutionnaire ».

¹ Jean Imbert, « Préface », dans : Nicole Herrmann-Mascard, *La censure des livres à Paris à la fin de l'Ancien Régime : 1750-1789*, Paris, PUF, 1968, p. V.

² René Berthier, « Censure et liberté d'expression », *Recherches et débats n°68*, Desclée de Brouwer, Paris, 1970, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 151.

Selon Michel Delon toutefois, la relation entre ces deux principaux pouvoirs est loin d'être harmonieuse. Au XVIII^{ème} siècle, de nombreux conflits opposent l'Église et l'État, tous deux déterminés à asseoir leur autorité par la censure.¹

L'Église affirme son devoir d'enseigner la révélation divine et son droit d'interdire toutes les déclarations qui n'y sont pas conformes ; les papes veulent limiter la diffusion des thèses humanistes et exigent même que tous les livres soient lus et examinés avant leur publication, pour que le développement de l'esprit critique et la propagation des hérésies n'aient aucune chance. Or, le bon fonctionnement de cette institution n'est assuré que lorsque les pouvoirs politiques veulent coopérer, car ils sont les seuls à posséder les moyens de supprimer, de façon efficace, tous les exemplaires d'un ouvrage, à pouvoir prendre des sanctions contre son auteur, ses imprimeurs et ses diffuseurs. Or, les pouvoirs politiques, loin d'être préoccupés par la propagation des hérésies, se soucient prioritairement de la diffusion d'idées qui mettent en cause et cherchent à renverser l'ordre politique en vigueur. « À la figure théologique du censeur, gardien de l'orthodoxie, s'oppose la figure romaine du censeur, gardien des mœurs et du sens civique »², Michel Delon affirme-t-il avec raison. L'alliance entre ces deux pouvoirs qui devraient s'unir dans la répression des ouvrages n'est pas évidente. Il en résulte un grand nombre d'institutions et une complexité énorme, car les livres peuvent faire l'objet de toute une série de censures différentes.³

Tout d'abord, Delon note l'existence des censures politiques. Celles-là peuvent être de deux types qui peuvent fonctionner simultanément : la censure préalable (imposée de manière préventive) et la censure après le fait – c'est la condamnation d'ouvrages après leur publication.⁴

La censure préalable fonctionne dans la plupart des monarchies absolues et est exercée en France « par les services de la librairie qui dépendent directement du chancelier et donc du roi »⁵. Les censeurs examinent les manuscrits, vérifient qu'ils ne contiennent aucun énoncé contraire à la religion, à l'ordre politique ou aux bonnes mœurs. Si nécessaire, là où le texte n'est pas entièrement approuvable, ils doivent proposer des « adoucissements ». Si l'ouvrage ne contient pas d'idées subversives, le bureau de la librairie délivre une permission. Pour résoudre le problème de l'existence d'ouvrages que le gouvernement ne peut pas approuver officiellement sans avoir aucune raison non plus de les interdire, les services de la librairie introduisent les permissions tacites : la seule différence est que le texte de l'approbation n'est

¹ Michel Delon, « censure », *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 198.

² *Ibid.*, p. 198.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

pas publié en tête du livre et que la page de titre mentionne assez souvent le nom d'un éditeur étranger, bien que ces ouvrages soient en réalité édités en France. La nécessité de recourir à des « permissions semi-officielles » traduit clairement la difficulté de la mise en place d'un système de censure préalable ; les censeurs ne savent jamais parfaitement jusqu'où ils doivent interdire un texte. De plus, ils savent difficilement mettre la main sur les livres véritablement subversifs ou libertins, car les auteurs qui connaissent la censure et ses règles n'ont pas « la stupidité de donner à l'examen un manuscrit qui n'a aucune chance d'être publié »¹. Dans ce cas-là ils recourent aux réseaux illégaux d'édition et, négligeant les règlements, parviennent à publier des ouvrages qui n'ont subi aucun examen. Ce qui est sûr, c'est que la monarchie absolue n'a plus, au XVIII^{ème} siècle, les moyens de contrôler l'ensemble de la production imprimée :

Trop d'obstacles s'y posent : à la fois l'augmentation constante du nombre des livres, le commerce de mieux en mieux organisé des livres clandestins, fondé sur de véritables réseaux de contrebande, la sévérité, enfin, de la réglementation qui encourage paradoxalement les infractions.²

La censure préventive est une caractéristique de l'absolutisme, voilà pourquoi en Angleterre elle n'est pas appliquée. La censure après publication, par contre, est pratiquée par tous les États européens au XVIII^e siècle. Ce deuxième type de censure politique distingué par Delon, signifie que la condamnation est prononcée publiquement, une fois l'ouvrage publié ; elle permet de prendre les mesures nécessaires pour en empêcher la diffusion. Une saisie de l'édition peut avoir lieu, mais si l'ouvrage est particulièrement scandaleux et subversif, on peut lacérer ou brûler symboliquement un exemplaire et en interdire la vente. Éventuellement, des sanctions peuvent être prises contre l'imprimeur, les libraires et l'auteur.³

La différence essentielle entre la censure préventive et la condamnation de livres après leur publication « réside dans le caractère secret de la première et public de la seconde »⁴. L'une des censures est souterraine, exercée par des censeurs cachés dans les archives de la librairie et ne peut être efficace que dans la mesure où le public ne sait pas en repérer les effets ; l'autre est publique, profite de l'effet de spectacle et est largement commentée.⁵

¹ Michel Delon, « censure », *op. cit.*, p. 198.

² Lise Andries, « Au XVIII^e siècle, entre orthodoxie et clandestinité. », dans : Olivier Bloch et Antony McKenna (éd.), *La Lettre Clandestine (n°5 – 1996) : Tendances actuelles dans la recherche sur les clandestins à l'âge classique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 193.

³ Michel Delon, « censure », *op. cit.*, p. 198.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 198-199

En deuxième lieu opèrent les censures religieuses. Dans ce cas, ce sont les autorités religieuses qui peuvent empêcher ou interdire la publication d'un écrit. L'Église travaille principalement avec un système de censure qui fonctionne après la publication ; la censure préalable est rarement appliquée. Ce sont plutôt deux autres types de censure qui s'opposent ici selon Delon : celle qui est doctrinale et celle exercée par le pape et l'inquisition.¹

La censure doctrinale est exercée par les théologiens qui énumèrent les énoncés blâmables contenus dans un ouvrage et expliquent pourquoi ils sont incompatibles avec les dogmes de la foi :

soit parce qu'ils [elles] sont rédigé[e]s avec des termes équivoques qui peuvent offenser les oreilles pieuses, soit parce qu'ils [elles] risquent de produire de mauvais effets en introduisant un schisme ou en subvertissant la hiérarchie ecclésiastique.²

Si les théologiens peuvent qualifier un énoncé, ils n'ont aucun droit de réprimer les lecteurs imprudents ou impies qui lisent ces propos hérétiques. Seul dans les pays catholiques, les ecclésiastiques peuvent mettre en garde les fidèles contre les dangers d'un ouvrage subversif ; leurs instructions sont souvent accompagnées d'une interdiction de lire l'ouvrage sous peine d'excommunication.³

Aux mandements doctrinaux s'ajoutent les brefs du pape et les décrets de l'inquisition romaine, qui concernent tout catholique car elles vont au-delà des frontières du diocèse et sont reçus dans tous les pays d'inquisition. Suite à leur jugement, l'*Index* des ouvrages interdits par l'Église est composé. Comme l'Église joue un rôle essentiel dans la société du XVIIIe siècle, son influence sur le domaine littéraire ne doit pas être négligée.⁴

Comme ces divers types de censure sont en mesure de prononcer des jugements et des peines distincts, il est possible qu'ils s'acharnent successivement sur le même ouvrage. La coalition entre les autorités religieuses et politiques n'est que théorique, toutefois, car dans la pratique, elles cherchent toutes les deux à s'affirmer séparément, à souligner leur propre rôle, à exalter leur propre intervention. Inévitablement, il arrive que les différentes censures ne soient pas compatibles, qu'un pouvoir se sente remis en cause par un autre. De tels désaccords font ressortir les rivalités opposant les différents pouvoirs.⁵

¹ Michel Delon, « censure », *op. cit.*, p. 199.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 199-200.

Quoique la censure, à cause de ce conflit entre les autorités étatiques et religieuses, ne parviendra jamais à contrôler la totalité de la production littéraire et que certains auteurs réussissent à échapper à la police du livre, la contrainte exercée par cette censure idéologique qui pesait sur les trois domaines majeurs de la vie (la politique, la religion et les bonnes mœurs) est indéniable :

C'était une censure culturellement sclérosante, au point qu'un homme éclairé comme Malesherbes, qui en tant que directeur de la Librairie était chargé de la faire appliquer, admettait qu'un homme qui n'aurait lu que les livres explicitement approuvés par la censure royale, aurait eu près d'un siècle de retard sur ses contemporains.¹

De plus elle était parfois durement répressive : quoique les peines de galères et les peines de mort prévues par la loi soient rarement appliquées, l'auteur d'un ouvrage condamné, son éditeur et parfois tous ceux qui l'avaient distribué, pouvaient être arrêtés, leurs activités suspendues, et même être envoyés à la Bastille.

Ce climat d'étouffement invite inévitablement à la ruse. Le système de la censure contient des imperfections, des limites, des faiblesses, ce qui laisse à ceux qui doivent le subir des possibilités de ruse et de contournement.² Les Lumières déplorent le despotisme qui étouffe les lettres et par conséquent aussi l'économie du livre ; ils envient la relative liberté d'expression et de publication dont profitent les pays voisins comme les Pays-Bas ou la Suisse. La revendication de ces libertés est quasi unanime parmi les gens de lettres.³

b) Les procédés préventifs

Les philosophes-écrivains du XVIII^e siècle portent beaucoup d'intérêt à la liberté d'expression; leur pensée se révolte, et ils tentent d'esquiver la censure. C'est le cas de Montesquieu, qui utilise plusieurs procédés habiles – nous y reviendrons – pour échapper au contrôle de l'État et de l'Église sans pour autant perdre la force de ses critiques. Le procédé principal dont il fait usage, c'est évidemment la satire, mais il y en a d'autres qui servent le même but à la fois protecteur, instructif et innovateur. En effet : les conditions imposées par la France absolutiste et son système de « double censure » rendaient la satire quasi impossible,

¹ Véronique Sarrazin, « Du bon usage de la censure au XVIII^e siècle », dans : Olivier Bloch et Antony McKenna (éd.), *La Lettre Clandestine (n°5 – 1996) : Tendances actuelles dans la recherche sur les clandestins à l'âge classique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 161–162.

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 173.

du moins au premier degré. Quoique le style satirique constitue déjà une espèce de défense pour Montesquieu par sa force allusive, il semble aussi être conscient de la valeur provocatrice de son écriture, car il a recours à l'anonymat, à la polyphonie, au travestissement oriental (avec ses atouts de l'étonnement et de l'ignorance) dans ses *Lettres persanes*. C'est qu'il en a besoin pour pouvoir se permettre des critiques visant l'autorité royale et surtout celle de l'Église.¹ Militant pour la liberté, Montesquieu refuse de vivre dans un régime dictatorial caractérisé par l'oppression intellectuelle – par la censure. Il est conscient des défauts du système politique, religieux et social occidental et éprouve le besoin d'en informer le peuple français. Aussi est-il fermement décidé à faire publier ses *Lettres persanes*...

Dans l'introduction des *Lettres*, Montesquieu se présente comme le simple copieur et traducteur des lettres, qui lui ont été communiquées en toute confiance par les Persans.² Nous y voyons une instance du *topos* du manuscrit trouvé.

Pour Jan Herman, le manuscrit trouvé (ou confié) est une figure de transmission de textes qui sert à authentifier les faits racontés mais aussi à donner au texte une autorité qui est susceptible de lui conférer sa crédibilité.³ Le *topos* du manuscrit trouvé, ou plutôt confié dans ce cas-ci, consiste à présenter un roman comme un document qui a été donné « par hasard » à son auteur qui, dès lors, n'est plus que son éditeur ; il peut se contenter de présenter le texte sans avoir à en assumer le contenu. Celui à qui on confie le texte, dans ce cas-ci apparemment le traducteur, n'a rien fait d'autre que le traduire. Montesquieu exploite cet avantage dans la mesure où il se présente comme un tiers, qui traduit le manuscrit et le publie à l'insu de l'auteur, de sorte que le « moi » du manuscrit se transforme en « lui ».⁴ Ainsi il tente de prendre des distances par rapport au roman, d'en rejeter la responsabilité sur un auteur inconnu. Ce jeu – car c'en est un – a donc plusieurs avantages : (1) en tant que témoignage d'« un autre » il permet à Montesquieu de rendre l'histoire plus authentique ; et (2) il diminue la responsabilité de l'écrivain face aux censeurs parce que le manuscrit n'était pas destiné à la publication ou à la lecture par un tiers. Bien entendu, derrière ce masque d'un être innocent et impartial, l'auteur sait facilement déguiser ses buts réels. En effet : le romancier ne songe pas

¹ Michel Delon, « satire », *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 976-977.

² LP, Préface, p. 7-8.

³ Jan Herman, « Introduction : manuscrits trouvés à Saragosse, c'est-à-dire nulle part », dans : Jan Herman et Fernand Hallyn (éd.), *Le topos du manuscrit trouvé : hommages à Christian Angelet*, Leuven, Peeters, 1999, p. XVIII.

⁴ *Ibid.*, p. XXVI.

à duper son lecteur avec un semblable procédé, mais plutôt à l'inviter à une relation de connivence.¹

De fait, le topos du manuscrit trouvé a été exploité par beaucoup d'écrivains du début du XVIIIe siècle, entre autres dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos et dans *La Vie de Marianne* de Marivaux. Lorsque Pierre Bayle tente d'expliquer la fréquence de ce topos, il remarque que ses contemporains éprouvent le besoin de faire passer leurs fictions pour des récits fondés sur une réalité historique et ainsi prévenir les accusations des critiques du roman.² Il faut que nous le rappelions : le topos du manuscrit trouvé, au XVIIIe siècle, est indissociable du statut du roman lui-même. Enfant mal aimé de la critique, le roman a dû se battre pour atteindre la respectabilité dont il jouit aujourd'hui.³ Pourtant, pour Montesquieu les enjeux de ce procédé sont encore plus vastes : il s'agit aussi de prévenir les accusations des censeurs. Le topos du manuscrit trouvé s'inscrit ainsi, à sa manière, dans la stratégie défensive du romancier qui se présente comme simple intermédiaire entre le texte et le public. Il met en scène une espèce de jeu de masques, une espèce de dédoublement qui devrait masquer son intervention idéologique dans le roman. Ainsi on pourrait classer ce texte dans la catégorie des manuscrits trouvés qui sont probablement faux.⁴ Ils se distinguent de ceux qui mettent en œuvre le topos fictionnel, par le fait qu'ils veulent passer pour vrais. Le topos du manuscrit trouvé implique une décontextualisation du discours rapporté. Une série de questions se posent : l'état matériel du manuscrit rapporté, son auteur, sa destination, sa transmission, ...⁵ Dans ce cas-ci, l'unique élément de décontextualisation que nous possédons, est le prénom des épistoliers. Montesquieu dit ne pas avoir pu donner plus d'informations puisqu'il ne les possède pas, mais très probablement il n'a simplement pas voulu les donner pour ne pas déclencher tout un mécanisme de contrôle.

Revenons toutefois à la « connivence » que le procédé du manuscrit trouvé instaure entre l'auteur et son lecteur. En effet, Montesquieu ne peut pas se contenter de rejeter la responsabi-

¹ Geneviève Goubier-Robert, « Le topos du manuscrit trouvé : de la tradition à la subversion (1745-1799) », dans : Jan Herman et Fernand Hallyn (éd.), *Le topos du manuscrit trouvé : hommages à Christian Angelet*, Leuven, Peeters, 1999, p. 217.

² Jenny Mander, « Moi et l'ouïe : la concurrence entre l'écrit et l'oral mise en évidence par le topos du manuscrit trouvé », dans : Jan Herman et Fernand Hallyn (éd.), *Le topos du manuscrit trouvé : hommages à Christian Angelet*, Leuven, Peeters, 1999, p. 150.

³ Valérie Van Crugten-André, « Entre tradition et innovation... : topos du manuscrit trouvé et roman du libertinage (1782 et 1815) », dans : Jan Herman et Fernand Hallyn (éd.), *Le topos du manuscrit trouvé : hommages à Christian Angelet*, Leuven, Peeters, 1999, p. 225.

⁴ Fernand Hallyn, « Épilogue : le fictif, le vrai et le faux », dans : Jan Herman et Fernand Hallyn (éd.), *Le topos du manuscrit trouvé : hommages à Christian Angelet*, Leuven, Peeters, 1999, p. 501.

⁵ *Ibid.*, p. 489-490.

lité des propos recueillis dans son roman sur quelqu'un d'autre, car le procédé était trop courant à l'époque – et donc, trop *transparent*. C'est pour cette raison que Jean Starobinski insiste sur le fait que l'écrivain est résolu à ne pas révéler son nom. L'auteur prévoit les critiques et semble vouloir s'éclipser. Il sait que ces lettres, si l'on en connaissait l'auteur, feraient dire qu'elles ne sont pas dignes d'un homme grave, qu'elles sont en opposition avec l'idée globale qu'on se fait de la dignité d'un magistrat.¹ Annie Becq estime, quand à elle, que l'anonymat sert à éviter des critiques qui se limitent à voir si l'ouvrage convient ou non au caractère et au statut de l'auteur. Elle le résume bien dans son commentaire sur les *Lettres persanes* :

Double souci : que ce texte, en son état actuel, soit apprécié pour lui-même, et que l'auteur, en cas d'addition, ne « boîte » pas, alors qu'il « marche assez bien ».²

Montesquieu a dû prévoir que la gravité de sa personne jurerait avec son ouvrage, quoique sa frivolité manifeste n'exclue aucunement les enjeux sérieux. C'est dans la publication anonyme à l'étranger que Montesquieu a trouvé la liberté et la protection nécessaire.³ Il a compris qu'il valait mieux laisser parler ces lettres pour elles-mêmes, sans caution, sans garant, rendues mêmes plus provocantes par l'anonymat.⁴

Et l'incognito ne permet-il pas d'ouvrir l'espace pluriel de l'œuvre ? Cette polyphonie facilitée par l'anonymat, se développe tout au long des *Lettres persanes* grâce à la forme épistolaire qui se prête parfaitement à la démultiplication des « voix ». Le roman consiste essentiellement en une série de lettres écrites par plusieurs épistoliers. Les narrateurs se succèdent donc au gré des lettres ; la parole est tour à tour à Usbek, à Rica, aux femmes et aux eunuques d'Orient, aux amis lointains et aux dervis.⁵ L'effacement du romancier a pour effet d'attribuer une apparente autonomie à chacun de ceux qui prennent la plume. Avec autant d'auteurs qu'il y a d'épistoliers, le roman se présente comme un enchaînement de différents points de vue et de convictions diverses. En effet : les *Lettres persanes* font cas d'énormément d'approches et de styles différents d'observation de sorte qu'on aboutit à une pluralité de consciences.⁶ Mœurs et coutumes, opinions et croyances, types et institutions, fonctions sociales, morales, politiques ou religieuses sont autant d'objets de curiosité pour des voyageurs, qui s'initient petit à

¹ LP, Préface, p. 7.

² Annie Becq, *Annie Becq commente : Lettres persanes de Montesquieu*, Paris, Éditions Gallimard, Foliothèque, 1999, p. 14.

³ *Ibid.*

⁴ LP, Préface, p. 7.

⁵ Céline Spector, *Montesquieu. Les « Lettres persanes »*, Paris, PUF, 1997, p. 6.

⁶ LP, Préface, p. 8.

petit aux usages occidentaux. Les personnages mis en situation d'écriture peuvent obéir chacun à leur propre subjectivité, rendre claire leur passion ou leurs préjugés, défendre leur point de vue sans être puni pour cela.¹ Grâce à la forme épistolaire, grâce à l'échange des lettres qui multiplie les points de vue, les jugements émis par les personnages sont relativisés, ou infirmés malignement par la conduite des faits. Tout ceci enrichit le récit et empêche, par ailleurs, de désigner un seul coupable des énoncés subversifs qu'on y trouve.

Selon Dédéyan, la caractéristique essentielle des *Lettres persanes* reste la variété : ne pas fatiguer le lecteur, l'amuser et l'instruire. Les procédés du roman (et, plus particulièrement, du roman par lettres) – lettres épisodes, portraits, contes orientaux, récits historiques, tableaux des mœurs –, rien n'est omis. Dans l'objectif de varier, Montesquieu donne aux lettres une structure polémique solide et stable, spécialisant ses épistoliers l'un dans le sérieux, l'autre dans le badin. Il vise la variété, qu'il s'agisse de la forme ou du contenu. Il sait où il va, il sait parfaitement doser. Il fait de savants mélanges. À peine a-t-il frappé un coup, qu'il s'arrête ; c'est le procédé des coups alternés. « Les clous entrent et l'édifice se construit. »² Cette variété sert non seulement à plaire aux lecteurs, mais aussi à dissimuler ses critiques. Sans doute a-t-il essayé par la suite d'atténuer la portée de ses attaques et lui-même se fait-il illusion dans la *Pensée 111* (III, 2032) :

On ne peut guère imputer aux *Lettres persanes* les choses que l'on prétend y choquer la religion. Ces choses ne s'y trouvent jamais liées avec l'idée d'examen, mais avec l'idée de singularité ; jamais avec l'idée de critique, mais avec l'idée d'extraordinaire, c'était un Persan qui parloit et qui devoit être frappé de tout ce qu'il voyoit ou de tout ce qu'il entendoit. Dans ce cas, quand il parle de religion, il n'en doit pas paroître plus instruit que des autres choses, comme des usages et des manières de la nation, qu'il ne regarde point comme bonnes ou mauvaises, mais comme merveilleuses. Comme il trouve bizarres nos coutumes, il trouve quelquefois la singularité dans certains de nos dogmes, parce qu'il les ignore et il les explique mal, parce qu'il ne connaît rien de ce qui les lie et de la chaîne où ils tiennent. Il est vrai qu'il y a quelque indiscretion à avoir touché ces matières, puisque l'on n'est pas aussi sûr de ce que peuvent penser les autres que de ce qu'on pense soi-même.³

Rica et Usbek sont plus que des porte-paroles : ils forment un véritable « alibi » persan, représentant l'évasion dans le déguisement, le rêve oriental et le rêve philosophique dans une société en mouvement.⁴

Starobinski note pourtant que l'incognito n'a pas pour seul but de protéger l'auteur. Selon lui, le but recherché concerne moins l'auteur que la constitution même de l'œuvre. Feindre de

¹ LP, Préface, p. 8.

² Charles Dédéyan, *Montesquieu ou l'alibi persan*, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1988, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 116-117.

⁴ *Ibid.*, p. 146-147.

publier des documents communiqués par des voyageurs persans, c'est donner à l'œuvre une nouveauté remarquable. Il s'agit de lui donner le prestige d'une origine extérieure à toute tradition littéraire, et donc, paradoxalement, de nier sa provenance imaginaire. L'anonymat permet d'accorder plus d'importance à la vie réelle, permet d'insérer des secrets intimes qu'on prétend avoir surpris à l'insu des voyageurs persans. Il s'agit d'accréditer le plus vigoureusement possible l'existence réelle des personnages et de leurs aventures. Voilà la raison pour laquelle l'auteur s'efforce d'effacer les traces de son activité inventive.¹

Néanmoins, l'effet d'authenticité tellement recherché par Montesquieu fait aussi partie de sa stratégie défensive par le fait qu'il soutient le masque oriental. Il est encore renforcé par l'introduction d'une chronologie et de lieux géographiques réels. En tête de chaque lettre, la date et le lieu de rédaction sont soigneusement mentionnés, ce qui permet de retracer avec précision le voyage de Rica et Usbek en Occident. Partis d'Ispahan en mars 1711 (lettre I), les deux Persans arrivent à Paris au mois de mai 1712 (lettre XXIV), après avoir fait halte successivement à Com, Tauris, Erzeron, Tocat, Smyrne, Livourne et Marseille. Montesquieu a fait parcourir à ses voyageurs un itinéraire « réel » évoqué avec précision, et se réfère en même temps à la durée « réelle » d'un tel trajet, ce qui contribue à la vraisemblance du voyage et de la correspondance.²

Pour gagner la confiance de ses lecteurs, pour augmenter encore plus la crédibilité des visiteurs orientaux, le narrateur entreprend de bien définir l'identité des épistoliers et de leurs motifs de voyage. Dès la première lettre, Usbek donne le ton :

Rica et moi sommes peut-être les premiers, parmi les Persans, que l'envie de savoir ait fait sortir de leur pays, et qui aient renoncé aux douceurs d'une vie tranquille, pour aller chercher laborieusement la sagesse. (LP, lettre I, p. 51)

Dès le début, la volonté de savoir est indiquée comme le motif principal du voyage vers l'Occident. En effet, la poursuite du savoir implique la mobilité, l'ouverture sur le dehors, et surtout le refus de rester soumis à l'autorité de la seule « lumière » du pays natal. « Nous sommes nés dans un royaume florissant ; mais nous n'avons pas cru que ses bornes fussent celles de nos connaissances, et que la lumière orientale dût seule nous éclairer », Usbek affirme-t-il dans la même lettre. Usbek renonce à tout « iranocentrisme » et cette ouverture vers

¹ LP, Préface, p. 7-8.

² Alain Véquaud, *Lettres Persanes de Montesquieu*, Paris, Hatier, Coll. « Profil d'une œuvre », 1983, p. 30-32.

d'autres régions lui permet de s'arracher aux préjugés de son pays natal.¹ L'« envie de savoir » nous paraît d'abord pleinement recevable ; cette cause peut être tenue pour nécessaire et suffisante. Mais, sitôt franchie la frontière entre la Perse et la Turquie, Usbek ose révéler à ses amis d'Ispahan dans la lettre VIII le véritable motif de son voyage² :

Je portai la vérité jusques aux pieds du trône, j'y parlai un langage jusqu'alors inconnu: je déconcertai la flatterie, et j'étonnai en même temps les adorateurs et l'idole. (LP, lettre VIII, p. 60)

Selon Starobinski, cette révélation, expliquée au fond dans la suite de la lettre, jette la lumière sur les véritables motifs du voyage : l'aspiration à la connaissance de l'Occident, mais aussi la fuite rendue nécessaire par un excès de franchise vertueuse à la cour du despote. Bien que le désir de savoir soit un motif sincère, et non un simple prétexte, la nécessité d'échapper à l'arbitraire est pour le moins une cause d'égale importance. Ayant été trop sincère à la cour en voulant combattre la corruption, il s'est fait des ennemis en attirant la jalousie, entre autres, des ministres.³ Au lieu d'abandonner son attachement à la vertu et quitte à courir le plus grave danger (il craint pour sa vie), Usbek choisit de quitter la cour sous prétexte de s'instruire dans les sciences de l'Occident. Dans cette même lettre il affirme d'ailleurs : « Dès que je connus le vice, je m'en éloignai ; mais je m'en approchai ensuite, pour le démasquer. » Nous ressentons donc immédiatement une impression de sincérité de la part des deux personnages principaux. Rica, lui aussi, dans la lettre XXIV, arrivé à Paris depuis un mois, paraît très honnête. En outre, il est bien conscient de son ignorance, et en exprimant cette conscience il sait parfaitement gagner la confiance du lecteur :

Ne crois pas que je puisse, quant à présent, te parler à fond des mœurs et des coutumes européennes : je n'ai moi-même qu'une légère idée, et je n'ai eu à peine que le temps de m'étonner. (LP, lettre XXIV, p. 90)

Il n'empêche : le lecteur sent très vite que, derrière ces voix plurielles, se cache un auteur. Dans ces sujets qui ont successivement raison selon leurs raisons particulières, un auteur omniprésent se complait à confronter les passions opposées, les dogmes et la critique du dogme, en sorte que, insensiblement, une raison qui résulte de la perception des rapports, est victorieuse.⁴ Ainsi la polyphonie se révèle un masque efficace. Et ce masque est d'ailleurs d'autant

¹ LP, Préface, p. 20.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 8.

plus efficace que les deux épistoliers principaux sont des voyageurs orientaux : ce regard étranger est un déguisement parfait.

Rica et Usbek se proposent de visiter le monde occidental pour élargir leur connaissance – jusqu’alors minime – à son sujet. En effet, à l’époque, l’Orient et l’Occident étaient deux mondes tout à fait différents et strictement séparés socialement, politiquement et religieusement; ils n’avaient aucune connaissance l’un de l’autre. Les visiteurs Persans sont présentés comme des excentriques, désireux de connaître ce monde occidental tellement ignoré par l’Orient. Voilà une tendance fortement à la mode au XVIII^{ème} siècle, selon Anne Chamayou, et héritée du siècle précédent : l’introduction du voyage et de la rencontre de l’Étranger en littérature. La thématique des terres lointaines et la forme d’écriture à distance propre à la lettre convergent en effet naturellement. D’ailleurs, chez Montesquieu, ce sont des lieux d’exil qui sont mis en scène, car le voyage d’Usbek en France n’a rien d’une promenade touristique et le « désir de savoir » était vigoureusement facilité par la « malice des puissants ».¹

En nous présentant cette image de voyageurs qui, pour la première fois, font la connaissance de l’Occident, l’auteur justifie leur étonnement envers ce monde et, en particulier, à l’égard de la France. De plus, il peut simuler l’étonnement que doit, à son sens, ressentir un musulman devant les pratiques chrétiennes. Starobinski précise dans sa préface que l’auteur peut ainsi susciter une impression de naïveté. En effet : « rien ne motive mieux le trait de satire que l’hypothèse d’un regard naïf », nécessairement attentif, sincère et étonné. L’évidence de ce regard franc des Persans permet à Montesquieu – traducteur-arrangeur présumé – de rejeter sur eux la responsabilité des propos irrévéreux. Les traits les plus mordants sont mis au compte de la surprise, ce qui libère le franc-parler.²

Starobinski estime que la fiction du voyageur persan narrateur est aussi rajeunissante pour les vérités qu’il met au jour. Cela tient au fait que les épistoliers retiennent surtout des traits frappants qui sont invisibles pour le lecteur occidental en raison de leur banalité. Quelques grands principes, biens connus, trop connus, oubliés, peuvent être rappelés, par leur attribution à un nouveau venu qui les énonce au moment même où sa raison les aperçoit. Il peut aller immédiatement à l’essentiel, sans se laisser embarrasser par toutes les « questions accessoires », qui seraient inévitables pour un auteur occidental.³ Usbek et Rica essaient d’évoquer une vue glo-

¹ Anne Chamayou, *L’esprit de la lettre (XVIII^e siècle)*, Paris, PUF, 1999, p. 34-35.

² LP, Préface, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11.

bale de la société française et de son fonctionnement. Il s'agit nécessairement d'une saisie discontinue et morcelée, de tout ce qui s'offre successivement comme étonnant¹. Usbek affirme d'ailleurs dans la lettre XLVIII :

Je passe ma vie à examiner : j'écris le soir ce que j'ai remarqué, ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu dans la journée : tout m'intéresse, tout m'étonne : je suis comme un enfant, dont les organes encore tendres sont vivement frappés par les moindres objets. (LP, lettre XLVIII, p. 128)

Cette confidence témoigne à la fois de sa volonté de savoir, et de son étonnement à propos de tout ce qui se passe autour de lui.

Starobinski l'analyse bien dans sa préface : « la ruse de Montesquieu consiste à feindre les lacunes de vocabulaire des Persans devant ce qui leur est inconnu »². Ainsi la véridicité de l'origine étrangère des visiteurs n'est pas mise en question. Cette aphasie volontaire oblige à un détour, tantôt par la matérialité redécouverte, « tantôt par les équivalents étrangers des mots français : *prêtre* devient *dervis*, *église* devient *mosquée* »³. Il leur arrive souvent de décrire la vie européenne à travers des termes étrangers qui ont quelque chose de burlesque, par leur inadéquation à la réalité sociale ou aux coutumes, notamment religieuses, que les lecteurs des *Lettres* connaissent bien.⁴ L'effet de cette « aphasie » est double : (1) elle permet de désigner ce qu'il eût été dangereux de nommer ouvertement, et (2) les objets et les êtres jusque-là sacrés peuvent être désacralisés puisqu'ils sont ressaisis dans une langue profane ou dans celle d'une religion concurrente. En effet : l'abolition des noms oblige parfois à redéfinir platement ou naïvement les êtres et les choses, leur fait perdre consistance et prestige ce qui aiguise la satire.⁵ Ainsi Rica parle de « leur Alcoran » pour évoquer la Bible des chrétiens, et pour lui la bulle papale n'est qu'un « grand écrit » dans la lettre XXIV. Le roi et le pape sont décrits par le nom « magicien » dans la lettre XXIV plutôt que par leurs noms. S'ébauchent ainsi des comparaisons entre le mahométisme et la religion catholique, entre le sort réservé aux femmes en Orient et en Occident, entre les divers régimes politiques ; le burlesque correspond à un « choc de cultures » qui conduit nécessairement à une réflexion philosophique.⁶

¹ LP, Préface, p. 14.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ Élisabeth Bourguinat, *Le siècle du persiflage : 1734-1789*, Paris, PUF, 1998, p. 164.

⁵ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 75.

⁶ Élisabeth Bourguinat, *op. cit.*, p. 164-165.

En effet : le nombre de périphrases introduit soutient – outre la stratégie défensive de Montesquieu – la portée critique de l’ouvrage ; ce sont des devinettes aussitôt résolues par le lecteur qui connaît les personnes que l’auteur évite de nommer. La critique et la démystification consistent donc à abolir les noms qui inspirent confiance, pour montrer la futilité des choses réelles qui exerçaient sur la parole un prestige abusif. En fait, ces choses ne méritent plus d’êtres respectées mais les codes linguistiques exercent sur les esprits un pouvoir qui relève de la magie, de l’imposture et du charlatanisme. Déjà avant son voyage, Usbek se déclare (lettre VIII) l’ennemi des masques. Avec son complice Rica, il va faire tomber toute une série de masques et de faux semblants : honneurs vendus par le roi de France, mensonges des coquettes, enrichis qui jouent au noble...¹ Le faux-monnayage est omniprésent et les Persans le dénoncent, avec ingénuité ou en laissant transparaître la colère de Montesquieu, en retirant aux objets de foi leur nom prestigieux pour ne leur laisser que « la mince surface qu’ils livrent à la perception naïve »².

La lettre XXX de Rica démontre que la visite d’un Persan en Europe n’est pas une banalité. Non seulement les visiteurs persans sont abasourdis par ce qu’ils voient, mais les Européens, eux aussi, n’en croient pas leurs yeux. Rica exprime la curiosité extravagante des habitants de Paris. Ils se bousculent autour des Persans comme s’il s’agissait d’apparitions divines : « Lorsque j’arrivai, je fus regardé comme si j’avais été envoyé du ciel : vieillards, hommes, femmes, enfants, tous voulaient me voir. » L’étonnement est mutuel dans la mesure où ces deux mondes sont représentés par des religions différentes, le christianisme et le mahométisme, par des systèmes politiques différents (mais, en définitive, assez similaires), et surtout par d’autres coutumes et mœurs. La réaction des Occidentaux à l’arrivée des voyageurs persans en dit long : « Ah! Ah! monsieur est Persan? C’est une chose bien extraordinaire! Comment peut-on être Persan? » (lettre XXX) Cette ignorance mise en évidence par l’auteur réduit au minimum la possibilité de concevoir des soupçons. Soupçons qui seraient justifiables, d’ailleurs, car comment ne pas chercher derrière ce masque de visiteur persan, un auteur dénonciateur des faiblesses et injustices de la société occidentale ?

¹ LP, Préface p. 17.

² *Ibid.*

c) Les « Lettres persanes » quand même mises à l'Index¹

Malgré toutes ces précautions, Montesquieu n'a pas pu éviter que ses *Lettres* soient mises à l'*Index*, quoique la censure paraisse, selon Laurent Macé, à la fois tardive et « médiocre »². En effet : c'est avec plus de quarante ans de retard que la commission de l'*Index* examine et condamne, le 24 mai 1762, le roman publié en 1721 par le jeune Montesquieu. Certes, pareil délai n'était pas sans exemple dans l'histoire de la censure française, mais contre les *Lettres persanes* l'intervention était tellement tardive que cette fois l'auteur n'était même plus là pour défendre son texte ou pour faire jouer les soutiens qu'il comptait au sein de la Curie. Cette censure posthume frappe l'ouvrage d'un auteur disparu depuis sept ans déjà !

Les autorités laïques françaises n'avaient jamais interdit l'ouvrage de Montesquieu, mais le roman n'avait pas manqué de susciter l'hostilité de l'opinion catholique française. En 1751, l'abbé janséniste Gaultier³ avait convaincu le texte d'impiété en formulant une critique détaillée de onze *Lettres*. Nous savons que Montesquieu avait alors rédigé « quelques fragments d'apologie » avant d'envisager des corrections plus ou moins importantes consignées dans les *Cahiers*⁴ découverts à la Brède à la fin du XIX^{ème} siècle. Les *Lettres persanes convaincues d'impiété* n'étaient pas passées inaperçues à Rome. Macé se laisse tenter à penser que la rapidité – et par conséquent le caractère superficiel – de l'examen sont directement dus au retard pris par Rome pour censurer les *Lettres* et surtout aux tensions suscitées par ce retard. En effet, il affirme que, pour qui a un peu fréquenté les censures rédigées pour le compte de l'*Index* et du Saint-Office à cette époque, les remarques « jetées » sur le papier par le père Joseph Sisti se distinguent par leur arbitraire et leur médiocrité.

Du théologien qui les rédigea, on sait peu de choses sinon qu'il était un collaborateur régulier de la Congrégation et qu'au sein de l'ordre des théatins, il occupait la charge de procureur général au moment où les *Lettres* furent soumises à son examen :

L'homme ne semble pas avoir marqué les annales de son ordre ni particulièrement contribué au rayonnement intellectuel des théatins, et seule une enquête prosopographique systématique dans les archives de l'*Index* – qui reste à mener – permettrait peut-être d'en savoir davantage sur ce personnage obscur.⁵

¹ Laurence Macé, « Les Lettres persanes devant l'Index : une censure 'posthume' », *SVEC* 2005 : 05, p. 48-59.

² Laurent Macé (*op. cit.*, p. 48) utilise le terme « médiocre » pour indiquer la qualité réduite de la censure.

³ Charles Dédéyan, *op. cit.*, p. 40.

⁴ Selon Paul Vernière (Montesquieu, *Lettres persanes*, Édition de Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, Coll. « Classiques », 1960, p. XXXVIII), les *Cahiers* comportent des corrections inédites des *Lettres persanes*. Ils sont retrouvés au château de la Brède.

⁵ Laurence Macé, *op. cit.*, p. 50.

Macé conclut de ces faits qu'on a affaire ici à une figure d'exécutant plutôt médiocre, en rien comparable à l'envergure intellectuelle d'un Giovanni Bottari ou même d'un Tommaso Emaldi qui avaient été appelés à examiner *L'Esprit des lois* dix ans plus tôt. Selon une méthode assez commune, Sisti choisit de présenter l'ouvrage, d'extraire de la trame complexe du roman certains passages particulièrement significatifs dont la fonction est d'illustrer l'impiété du texte. Le but de cette pratique consistait d'ordinaire à isoler des propositions pour les qualifier d'un point de vue doctrinal, mais les critères adoptés par Sisti qui, dans l'ensemble du roman, isole cinq lettres seulement, échappent.

Il retient la lettre III de Zachi à Usbek, qui inciterait à irriter les sens des esprits les plus chastes, et la lettre XVIII, qui se moquerait de manière irrévérencieuse de l'interdit alimentaire portant sur la viande de porc. « Le sexe et l'ordure, donc : il s'en faut de peu qu'en 1762 le consulteur ne range les *Lettres persanes* au rang des ouvrages obscènes. »¹ La troisième lettre retenue par Sisti, c'est la lettre XXIV qui relate l'arrivée d'Usbek à Paris, mais là, à juste titre. Le théatin relève les attaques portées par Usbek contre deux piliers de la foi catholique : le dogme de l'Eucharistie et celui de la Trinité, passage que Montesquieu aurait pensé à éliminer dans l'état primitif du *Grand Cahier*². La remise en cause de l'autorité temporelle exercée par le pape sur le roi est aussi pointée du doigt par Sisti.

Dans la même perspective sont considérées les lettres 116 et 117, dont Sisti évoque les remarques d'Usbek relatives aux mœurs et à la doctrine sociale de la religion catholique. Macé juge que Sisti passe très rapidement sur ces sujets, soucieux, selon lui, d'en finir au plus vite avec un ouvrage qui non seulement s'élève, « en mille endroits », « contre le Décalogue et l'Évangile » mais débite aussi quantité de discours révoltants « contre le droit des gens et la raison naturelle ».

Au terme de son examen, le consulteur proposa d'interdire l'ouvrage et suggère de donner pleine publicité à cette interdiction en condamnant les *Lettres persanes* à être brûlées par la main du bourreau en place publique. Pourtant, il n'y réussit pas : non seulement l'ouvrage ne fut pas détruit par le feu au cœur de la Rome inquisitoriale, mais il fallut attendre le 17 janvier 1763 pour que le texte soit introduit d'une manière discrète dans le catalogue des livres interdits.

¹ Laurent Macé, *op. cit.*, p. 51.

² Selon Paul Vernière (*op. cit.*, p. XXXIX-XLI), le dernier état des *Lettres persanes* est consigné dans le *Grand Cahier*. Cependant, les corrections ne sont probablement pas faites de manière volontaire, mais ce sont plutôt les concessions du vieil homme dont on a fait le siège jusqu'au lit de mort.

La censure de Sisti n'avait pas pu percer l'identité de l'auteur anonyme des *Lettres persanes*, de sorte que le décret n'évoquait pas le nom de Montesquieu. Mais Macé n'exclut pas que c'est peut-être délibérément que le nom de Montesquieu ne fut pas associé à la condamnation des *Lettres*, dans l'objectif de ne pas flétrir la réputation du Président. Ainsi, même après sa mort, Montesquieu a continué à bénéficier d'un traitement particulier...

Reste à poser la question des conséquences qu'eut sur la réception des *Lettres persanes* la condamnation prononcée par l'*Index*. Une chose est certaine : le premier *Index librorum prohibitorum* à mentionner la condamnation des *Lettres* ne fut publié qu'en 1786. Même si des suppléments parurent antérieurement, nous pouvons croire que l'interdiction décrétée par Rome contre le texte le 24 mai 1762, postérieure de quarante et un ans à la première publication de l'ouvrage, n'eut sur sa réception qu'un effet limité. Quoique le roman ne circule plus tout à fait librement dans la péninsule italienne après 1763, sa diffusion en français, très antérieure à la censure, fut vraisemblablement peu entravée par la condamnation de Rome. Le caractère de « fruit défendu » qui s'y donna eut pour effet principal d'aviver la curiosité du public, de faire connaître, remarquer et apprécier un ouvrage jugé dangereux par l'autorité publique : il n'était pas de meilleure publicité pour un auteur que de tomber sous le coup de la censure.¹ Les *Lettres persanes* durent en tout cas attendre les années vingt du XIXe siècle, soit un siècle exactement après la première parution du roman, leur première traduction italienne.

¹ Jean Imbert, *op. cit.*, p. VII.

2. La satire comme arme

a) La satire « classique »

Les raisons pour lesquelles le terme « satire » a été retenu pour désigner le genre que nous appelons toujours « satirique », sont toujours enveloppées d'obscurité. En effet, les principales explications pour le choix de ce mot sont les suivantes : 1° la *satura* aurait été une poésie plaisante et grossière, rappelant les disputes entre convives repus ; 2° le mot aurait été choisi par analogie avec la *satura lanx* pour évoquer ainsi une idée de libre production, de fécondité ; 3° la *satura* serait un mélange d'éléments divers. Ou encore : 4° le mot dériverait de *satura lex*, et 5° la satire aurait eu un rapport avec le drame satyrique des Grecs, d'où elle serait dérivée. Parmi toutes ces hypothèses, nous pouvons regrouper celles qui tendent à faire de la *satura* une espèce de mélange (2, 3, 4) : les spécialistes estiment que ce sont de beaucoup les plus vraisemblables. En fait, elles se réduisent à une seule hypothèse – à savoir, que la *satura* a été, avant tout, un « pot-pourri ». Mais une question majeure se pose alors : pot-pourri de quoi ?¹

Selon l'article du Chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, les *satyres* grecques n'avaient pour but que le plaisir et la joie : c'étaient des farces de villages, des amusements, ou des spectacles de gens rassemblés pour se délasser de leurs travaux et pour se réjouir de leur récolte ou de leur vendanges. Cette sorte de poésie était produite par des jeux champêtres, des railleries grossières, des postures grotesques, des vers faits sur le champ et récités en dansant. Ainsi, le caractère « mêlé » se rapportait tant à la forme (association de poésie, de danse et de musique), qu'au contenu (diversité de sujets).²

De cette poésie est née la tragédie, qui a non seulement la même origine, mais qui a gardé assez longtemps un caractère plus burlesque que sérieux. Au moment où ces compositions ont passé de la campagne aux théâtres, les deux sortes de poésie se sont, toutefois, distinguées : désormais la gravité était associée à la tragédie, et la satire prenait sur soi le côté plus burlesque. La satire était souvent attachée à la tragédie, pour en tempérer la gravité. Comme ces spectacles tragiques étaient consacrés à l'honneur de Bacchus (le dieu de la joie), on croyait

¹ Consulter Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio : <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/feuilleter.xsp?tome=4&partie=2&numPage=274&nomEntree=SATURA&vue=texte>

² Louis de Jaucourt, « satyre », dans : Denis Diderot et Jean d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Lausanne : s.n., 1781, tome 30, p. 106-107.

qu'il était convenable d'y introduire des *satyres*, « ses compagnons de débauche » : au moyen de leur comique et par leur équipage, par leurs actions et par leurs discours, on voulait égayer le théâtre. Après les représentations tragiques qui ne venaient de répandre que la terreur et la tristesse, il était temps de donner matière à rire aux spectateurs. C'est pourquoi l'*Encyclopédie* affirme que « la différence qui se trouvait entre la tragédie et les *satyres* des Grecs, consistait uniquement dans le rire que la première n'admettait pas, et qui était l'essence de ces dernières »¹.

Parmi les Romains, le mot « satire » (de quelque manière qu'on l'écrive, *satira*, *satyra*, *satura*, ou quelque origine qu'on lui donne) était appliqué à des compositions différentes et d'autre nature que les poèmes satiriques des Grecs. Selon Louis de Jaucourt, ils n'étaient, comme ceux-ci, ni dramatiques, ni accompagnés de *Satyres*, de leurs équipages et de leurs danses, ni faites dans le même but. L'encyclopédiste distingue trois types de « poésie » auxquels le nom de satire était attribué.²

À Rome, le mot satire était en premier lieu utilisé pour désigner « un poème réglé et mêlé de plaisanteries ». Cette sorte de poème avait cours avant même que les pièces dramatiques y soient connues, mais disparaissait ou changeait de nom, et faisait place à d'autres passe-temps, comme on l'apprend de Tite-Live.³

Ce même nom fut donné par la suite à un « poème mêlé de diverses sortes de vers, et attaché à plus d'un sujet ». Ce type de poésie est exemplifié par les « satyres » d'Ennius. Il semble en effet qu'il s'agissait de recueils de mélanges en vers, de pièces détachées sur toute espèce de sujet, présentées sans suite et sans ordre. Sa souplesse originale se révélait donc à travers une grande variété de formes, de mètres et de rythmes. Ce genre exclusivement poétique a évolué avec Varron et ses satires Ménippées vers un genre où les vers étaient mélangés à la prose.⁴

On donnait enfin le nom de satire aux poèmes de Lucilius. Avant que lui ne paraisse sur la scène, la moquerie – et surtout les attaques personnelles, qui constituent aujourd'hui la spécificité de la satire – n'y étaient pas encore introduites.⁵ Il semblerait que c'est lui qui a fixé définitivement le type de la satire. Là où chez Varron, la signification du terme se rapportait encore à la forme, dès les satires de Lucilius, le mot se rapporte aussi – et peut-être même surtout – au mélange des choses (des sujets). En effet, sa satire propose un amas confus d'invectives contre les hommes, contre leurs désirs, leurs craintes, leurs emportements, leurs

¹ Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 107-108.

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ *Ibid.*

⁵ Consulter Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio : <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/feuilleter.xsp?tome=4&partie=2&numPage=274&nomEntree=SATURA&vue=texte>

folles joies, leurs intrigues ; elle a le caractère de l'ancienne comédie par la même licence qu'il se donne de reprendre non seulement les vices en général, mais aussi les vicieux de son temps, sans y épargner même les noms des magistrats et des grands de Rome. Bref, Lucilius a fait de la satire ce qu'elle est depuis : une dissertation familière, sur des sujets de littérature et de morale, comportant des railleries contre certaines personnes.¹ C'est sur ce modèle que se sont formées ensuite les satires d'Horace, de Perse et de Juvénal...

Il est vrai que la satire a toujours été dans le goût et dans les mœurs des peuples italiques. L'*italum acetum*, le « vinaigre italique » semble d'ailleurs pendant assez longtemps avoir eu libre cours dans les divertissements populaires. Or, dès l'an 451 avant notre ère la loi des Douze Tables mit fin à cette verve librement moqueuse, introduisant la peine de verges contre les auteurs de vers injurieux. Ceci dit, la satire personnelle a bien survécu à Lucilius – ce qui signifie que cette loi n'a pas été capable d'enrayer complètement cet esprit moqueur. Certaines épigrammes de Catulle et les railleries très mordantes de Horace, entre autres, prouvent que la vieille loi ne fut pas appliquée dans toute sa rigueur, malgré les mesures de répression passagères.²

S'il est vrai que la satire remonte à l'époque antique, ce n'est qu'à l'époque classique qu'elle est définie théoriquement. Boileau fut le principal théoricien de l'esthétique classique ; or, dans le deuxième chant de son *Art poétique* (il s'agit, à bien des égards, du « manifeste » du classicisme) il formule les principes sur lesquels se fonde la satire idéale et en évoque les modèles principaux. Les premiers vers à propos du genre satirique décrivent ce genre littéraire comme une tentative de montrer la Vérité : « L'ardeur de se montrer, et non pas de médire, / arma la Vérité du vers de la satire »³ (v 145-146). Que la Vérité soit ainsi personnifiée, témoigne de la grande importance qu'y attache Boileau. Il la présente presque comme un savoir divin qu'il faut nécessairement atteindre à l'aide de la satire. À travers le verbe « armer », la tentative de révéler la Vérité est associée à une bataille : il faut continuellement se battre pour ne pas la perdre de vue. Il insiste en outre sur le fait que l'objectif de la satire n'est pas de médire, car elle ne se compose pas d'accusations gratuites. Son but est beaucoup plus fondamental : montrer la vérité.

¹ Consulter Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio : <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/feuilleter.xsp?tome=4&partie=2&numPage=274&nomEntree=SATURA&vue=texte>

² *Ibid.*

³ Jean-Clarence Lambert et François Mizrachî, *L'art poétique de Boileau : Suivi de l'Épître aux Pisons (Art poétique) d'Horace et d'une Anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1670)*, Paris, Union générale d'éditions, 1966, p. 36.

Pour confirmer ce point de vue, il évoque quelques exemples classiques. Il s'agit, soit dit en passant, des mêmes poètes satiriques qui sont évoqués, plus tard, par le Chevalier de Jaucourt dans l'article « satire » de l'*Encyclopédie* (quoique celui-ci en ajoute encore quelques autres). Premièrement, il nomme Lucile (II^e siècle av. JC) car c'est lui qui, selon Boileau, a donné à la satire sa forme première en tant que genre poétique. Il écrivait des pièces informelles, autobiographiques surtout, qui comportaient des critiques aigües de certains auteurs et de personnes publiques. Boileau présente Lucile comme un détracteur du luxe excessif (v 149) et comme un protecteur de « l'honnête homme » contre les abus de certaines personnalités publiques (v 150).¹ Il n'empêche : le jugement de l'encyclopédiste est sévère à son égard, puisqu'il soutient l'opinion d'Horace (qui reprochait à Lucile son style diffus, lâche, ses vers durs) plutôt que celle de Quintilien qui l'a jugé plus favorablement : il lui trouvait une érudition merveilleuse, de la hardiesse et de l'amertume.²

En deuxième lieu, Boileau évoque Horace (I^e siècle av. JC). Contrairement à Lucile, celui-ci ne cherchait pas à attaquer violemment des personnes précises ; il se servait d'une satire plus douce et mitigée. Cette absence d'attaques personnelles est exprimée par le vers 151 : « Horace à cette aigreur [héritée de Lucile] mêla son enjouement »³. La satire horacienne se caractérise, dès lors, par une critique douce et par un humour sage. D'ailleurs, Louis de Jaucourt paraît lui aussi avoir plus d'estime pour Horace que pour son prédécesseur. Horace, écrit-il, a profité de l'avantage qu'il avait d'être né dans le « plus beau siècle des lettres latines » et a orné la satire avec toutes les grâces qu'elle pouvait recevoir ; il l'assaisonnait autant qu'il le fallait pour qu'elle plaise aux gens délicats et rende méprisables les méchants et les sots. L'encyclopédiste considère sa satire comme le travail « d'un philosophe poli » ; il s'en sert moins pour offenser qui que ce soit que pour égayer la matière et mettre la morale en action.⁴ Boileau n'oublie pas de signaler la censure, dont la satire doit souvent tenir compte, pour évoquer ensuite un troisième écrivain classique : Perse (I^e siècle après JC). Les satires de Perse sont assez obscures (v. 155) ; il ne se contente pas de simplement faire la critique, il y joint aussi un sens moral (v. 156).⁵ Le tribunal de l'*Encyclopédie* le juge moins gracieux dans ses satires, certainement par rapport à Horace : « quoiqu'il ait tâché d'être l'imitateur d'Horace, il a une sève toute différente ; il est plus fort, plus vif ; mais il a moins de grâces »⁶.

¹ Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi, *op. cit.*, p. 36.

² Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 111-112.

³ Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 112.

⁵ Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi, *op. cit.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 112-113.

Juvénal (fin I^e siècle – début II^e siècle après JC) est le dernier écrivain classique évoqué par Boileau. Chez lui, la satire se caractérise souvent par un ton sarcastique déterminé par son engagement social. Pour Boileau, c'est le dernier grand écrivain satirique classique qui a donné à la satire sa forme définitive. Il dit que Juvénal pousse jusqu'à l'excès « sa mordante hyperbole » (v. 158) ; il se sert donc d'un style marqué d'une âpreté d'autant plus mordante qu'elle fait appel à l'hyperbole – l'amplification et l'exagération.¹ Selon l'encyclopédiste Louis de Jaucourt, ce qui a déterminé Juvénal à embrasser le genre satirique et ce qui explique son aigreur, n'est pas seulement le nombre de mauvais poètes ; raison pourtant qui pouvait suffire selon lui. Il semble qu'il ait pris les armes à cause de l'excès où étaient portés tous les vices. Le désordre était affreux : on volait ; on pillait ; on se ruinait en habits, en bâtiments, en repas ; on se tuait de débauche ; on assassinait ; on empoisonnait. Le crime était la seule chose qui soit récompensée : il triomphait partout, tandis que la vertu gémissait...²

L'évolution du concept « satire » se résume donc essentiellement en ceci : d'un genre exclusivement poétique, la satire se transforme en un genre littéraire qui se développe tant en poésie qu'en prose. Le genre est initié par les écrivains latins – Lucile, Horace, Perse et Juvénal surtout – qui inspirent des auteurs plus modernes. La satire est, évidemment, plus mordante ou plus douce selon l'auteur qui a la parole. Or, pour mieux comprendre le lien entre Montesquieu et la satire il peut être utile de voir comment la conception de ce genre a évolué jusqu'à l'époque des Lumières. Ce n'est qu'ensuite que nous pouvons risquer une tentative de définition plus moderne.

b) La satire des Lumières

Pour Richelet, la satire demeure un genre littéraire essentiellement poétique. Il signale la possibilité de recourir à la prose, certes, mais oriente le reste de sa définition vers la satire en tant que « poème ». Il semble, en outre, concevoir le genre de la satire comme une attaque personnelle contre certains hommes précis : « les sots et les fripons du siècle ». Le satiriste vise à mettre à nu la conduite vicieuse, erronée de quelques personnalités, afin d'obtenir une correction. Pour Richelet cette attaque personnelle reste néanmoins mitigée et douce – ce qu'il in-

¹ Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi, *op. cit.*, p. 36.

² Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 113.

dique par son utilisation de l'adjectif « agréablement ». Respectant l'origine du terme, il insiste sur le caractère varié de la satire et ajoute qu'elle doit être vive, plaisante et morale :

Ce mot en général se dit de la prose et des vers et signifie tout discours où l'on reprend et où l'on médit. Mais il se dit particulièrement en parlant de vers. On peut dire alors que c'est un poème qui corrige agréablement les hommes de leurs vices, de leurs erreurs et de leurs folies. Ses sujets sont les sots et les fripons du siècle. Elle doit être vive, plaisante, morale et variée.¹

Furetière accentue, lui aussi, l'origine poétique du terme, mais il s'attache tout particulièrement à ses manifestations en prose. Il signale, en outre, que ce genre littéraire est souvent utilisé pour s'attaquer à des personnes précises ou pour critiquer un ouvrage. Contrairement à la satire définie par Richelet, celle de Furetière ne constitue pas uniquement une critique douce et polie qui procède par raillerie ; elle peut aussi prendre la forme d'une critique sévère et pointue qui se sert de termes piquants. Pour les satires en vers, il évoque les Anciens (Horace et Juvénal) et les Français (Régner et Boileau) ; comme exemples de la satire en prose, il désigne les satires Ménippées de Macrobie et Varron.

Pour Furetière, la satire ne reste pas uniquement un genre littéraire : elle devient une espèce d'attitude par laquelle on vise à médire de quelqu'un afin de blesser son honneur. Cette pratique diffamatoire n'est pas appréciée par les Officiers de police ; aussi n'est-il pas étonnant que la censure tende à mettre fin aux attaques personnelles jugées offensantes :

Est aussi une espèce de poème inventé pour corriger et reprendre les mœurs corrompues des hommes, ou critiquer les méchants ouvrages tantôt en termes piquants, tantôt avec des railleries. Entre les Anciens Horace et Juvénal ont excellé à faire des *Satyres*. En France Régner et Despréaux ont fait de belles *Satyres*. Il s'en est fait aussi en prose. Le Catholicon d'Espagne est une *Satyre* contre les Ligueurs, et s'appelle *Satyre Menippée*, par allusion à celle qu'avait écrit un certain Menippus, dont parlent Macrobie et Varron, qu'il avait intitulée de son nom. Se dit aussi de toute médisance et raillerie piquante, libelle diffamatoire, chronique scandaleuse, qui blesse l'honneur du prochain. Les Officiers de police empêchent tant qu'ils peuvent qu'on ne fasse de ces *Satyres*.²

Quoique le Furetière ne soit publié que dix années après le Richelet, ce dictionnaire comprend une définition déjà bien plus moderne et complète de la satire. Le Richelet, publié en 1680, y voit surtout un genre littéraire qui sert à livrer une critique morale mitigée, tandis que Furetière se rend compte du fait que ce genre ne reste pas toujours aussi innocent. La satire peut être utilisée pour offenser quelqu'un, ce qui ne sera pas toléré par la censure de l'époque.

¹ Pierre Richelet, « satire », *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise*, Genève, Slatkine reprints, 1970, éd. orig., Genève, Widerhold, 1680, p. 346.

² Antoine Furetière, « satire », *Le dictionnaire universel*, Paris, SNL-Le Robert, 1978, éd. orig., La Haye, chez Arnout & Renier Leers, 1690.

Quoi qu'il en soit, parmi les prédécesseurs de Montesquieu nous pouvons certainement citer Régnier mais aussi Boileau. Pour celui-ci, le seul auteur moderne qui peut vraiment être considéré comme un disciple digne des satiristes latins est Régnier (v 169).¹ Boileau le tient donc pour le « premier » poète satirique de la langue française – un statut qui est d'ailleurs confirmé par Louis de Jaucourt qui lui trouve de la finesse et un tour aisé dans les satires qu'il a travaillées avec soin ; son caractère est aisé, coulant et vigoureux.² Héritier des satiristes latins, Régnier se fait peintre des mœurs de son temps et aborde, notamment, la vie quotidienne à Paris sous le règne de Henri IV. Il fait des discours « cyniques » (v. 173) qui alarment souvent « les oreilles pudiques » (v. 174). Boileau signale toutefois que la satire en français, langue du peuple, exige plus de prudence, vu que chaque attaque est comprise par le lecteur qui pourrait se sentir outragé (v. 175-176). Par conséquent, il encourage le recours à un « esprit de candeur », une certaine naïveté qui pourrait faire pardonner des propos irrévérencieux.³ N'est-ce d'ailleurs pas la stratégie de Montesquieu dans les *Lettres persanes* ? Les voyageurs étrangers qui prennent la parole sont dotés d'une « overdose » d'ingénuité ; or c'est précisément par cette (fausse) naïveté qu'ils ne sont pas compromis par les expressions audacieuses que leur prête l'écrivain rusé.

Boileau, commentateur et juge des auteurs satiriques cités ci-dessus, complète lui-même ce petit aperçu. Le Chevalier de Jaucourt l'apprécie surtout pour sa retenue par rapport à Régnier. Boileau savait, écrit-il, que l'honnêteté est une vertu dans les écrits comme dans les mœurs, et il est admiré pour les soins qu'il apportait à ses vers : ils sont forts, travaillés, harmonieux, pleins de choses, et à son style en général : « il est serré, précis, décent, soigné partout, ne souffrant rien d'inutile, ni d'obscur »⁴. Son plan de satire devait être d'attaquer les vices en général et les mauvais acteurs en particulier : il ne fait point de difficulté de nommer un mauvais auteur qui lui déplait, pour servir d'exemple aux autres et pour maintenir le droit du bon sens et du bon goût. L'encyclopédiste continue à faire son éloge :

Ses ouvrages se font admirer par la justesse de la critique, par la pureté du style et par la richesse de l'expression. La plupart de ses vers sont si beaux, qu'ils sont devenus des proverbes. Il semble créer les pensées d'autrui, et paraît original lorsqu'il n'est qu'imitateur. [...] Son art poétique est un chef-d'œuvre de raison, de goût, de versification.⁵

¹ Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi, *op. cit.*, p. 37.

² Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 113.

³ Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 113-114.

⁵ *Ibid.*, p. 114.

Quoique les ressemblances entre les travaux de ces auteurs satiriques français et l'ouvrage de Montesquieu soient évidentes, nous savons cependant que le Président n'a pas voulu faire une satire. Vier¹ confirme que Montesquieu déplore la fureur de la satire, où l'esprit lui paraît complètement dépourvu de substance, mais trouve pourtant dans ses *Lettres persanes* beaucoup de cet esprit satirique quoiqu'il reste toujours très poli :

Bien qu'il fasse profession de détester la satire, il enferme dans les *Lettres persanes* tout un code de la raillerie, mais aussi, en vertu d'un étrange pouvoir de faire cohabiter les contraires, une somme de la politesse. Ni Voltaire, par excès de nervosité, ni Diderot, ni Duclos, tous deux mal élevés, ne sont polis ; Jean-Jacques est gauche et sauvage, Grimm obséquieux, d'Alembert trop raide, Buffon exagère les cérémonies ; en Montesquieu s'incarne le savoir-vivre un peu pédant de la robe provinciale, vite assoupli par les salons parisiens.²

Ce refus formel de la satire est parfaitement justifiable à l'époque, car l'esprit satirique n'était point estimé. En considérant les jugements du Chevalier de Jaucourt à propos des différents auteurs satiriques que nous avons connus depuis l'époque romaine, nous pouvons même conclure que ses jugements sont d'autant plus positifs que les satires sont d'autant moins marquées par l'aigreur et les attaques personnelles ! En effet : dans l'*Encyclopédie*, nous lisons que l'esprit qui anime ordinairement le satirique « n'est point celui d'un philosophe qui, sans sortir de sa tranquillité, peint les charmes de la vertu et la difformité du vice »³. Mais n'est-ce pas précisément ce que Montesquieu tente de faire ? La définition ancienne de l'esprit satirique ne se conjugue-t-elle pas avec la conception que nous en avons aujourd'hui ? Nous pouvons croire que ce n'est pas le cas, car pour Louis de Jaucourt l'esprit satirique consiste en ceci :

Il semble que, dans le cœur du *satyrique*, il y ait un certain germe de cruauté enveloppé, qui se couvre de l'intérêt de la vertu et de la méchanceté, de la haine pour le vice, et au moins du mépris pour les hommes, du désir pour se venger, et une sorte de dépit de ne pouvoir le faire que par des paroles : et si par hasard les *satyres* rendaient meilleurs les hommes, il semble que tout ce que pourrait faire alors le *satyrique*, ce serait de n'en être pas fâché.⁴

Il ne semble pas approuver la satire qui cherche à piquer l'homme même et déclare explicitement lui trouver « un caractère condamnable ». Voilà pourquoi Montesquieu – entre autres – s'éclipse ; il prévoit les critiques, le genre satirique n'étant pas (encore ?) considéré comme digne d'un homme grave. Pourtant l'encyclopédiste avoue déjà que les satires peuvent être très instructives : « On y trouve des principes excellents pour les mœurs, des peintures frap-

¹ Jacques Vier, *Histoire de la littérature française : XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1970, tome I, p. 152.

² *Ibid.*, p.115.

³ Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 110-111.

⁴ *Ibid.*

pantes qui réveillent. On y rencontre de ces avis durs, dont nous avons besoin quelquefois. »¹ C'est précisément ce que Montesquieu a voulu faire : instruire (et divertir) à l'aide de la satire ; la satire qui est à l'honneur dans ses *Lettres* n'a rien de l'impolitesse de la satire qu'il condamne. Michel Delon, dans son *Dictionnaire européen des Lumières*, explique la distinction introduite par Marmontel dans les *Éléments de la Littérature* (1787) et qui oppose la satire politique et la satire morale, d'une part, et la satire générale et personnelle, d'autre part. De ces quatre catégories, seule la dernière est condamnable selon Marmontel, les autres formes étant non seulement légitimes mais salutaires même dans un gouvernement libre et sage. Il croît que la « bonne satire » demande du feu et de la gaieté et non de la noirceur ou de l'impudence. La satire purement personnelle ne se justifie que dans les cas de légitime défense : le rôle du satiriste est d'éclairer, non de quereller ses semblables.²

c) La définition moderne

Lorsque nous nous intéressons aux conceptions « modernes », contemporaines, de la satire, nous nous rendons compte qu'elle a perdu les connotations négatives qu'elle avait à l'époque des Lumières. De nos jours, la plupart des auteurs ne se servent pas de la satire pour médire les autres, mais pour soutenir un but moral : ils veulent améliorer un monde à leurs yeux corrompu.³ Voilà ce qui résume parfaitement l'esprit satirique : saisissant spontanément la faille et ne blessant que parce qu'il vise juste.⁴

Pour comprendre la conception moderne du terme, il peut être utile de se référer à la définition du *Petit Robert*, pour qui la satire constitue un « poème (en vers) où l'auteur attaque les vices, les ridicules de ses contemporains », et par extension : « écrit, discours qui s'attaque à qqch., à qqn, en s'en moquant »⁵.

Globalement, nous pouvons affirmer qu'une satire est une représentation critique et humoristique d'un défaut, d'un vice ou d'un mensonge observé dans la réalité quotidienne, sur le plan politique, religieux ou social. La satire moderne peut prendre des formes diverses ; non seulement celle du poème – dont témoigne la tradition des poètes satiriques allant de Horace à

¹ Louis de Jaucourt, *op. cit.*, p. 110-111.

² Michel Delon, « satire », *op. cit.*, p. 974, 978.

³ Colette Arnould, *op. cit.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*

⁵ Paul Robert (dir.), « satire », *Le Petit Robert : dictionnaire de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert – VUEF, 2003, p. 2365.

Boileau – mais aussi celle du récit, du théâtre ou de l'essai.¹ Indépendamment de la forme qu'elle emprunte, la satire se présente comme un texte engagé ; le comique n'y est jamais gratuit. Sa cible est située à l'extérieur du texte ; elle peut viser un comportement, une idée, une personnalité publique, une institution, etc. L'auteur satirique n'est pas content du monde réel qui l'entoure ; il le perçoit comme un désordre, une absurdité, sans logique et vérité. Or, c'est précisément au nom de cette logique et de cette vérité universelles qu'il refuse d'adhérer à ce monde, qu'il choisit même de l'attaquer avec une arme efficace : le rire.

En tournant en dérision tout ce qui appartient à ce monde, en grossissant, en caricaturant ses défauts et ses vices, il cherche à le discréditer, à le disqualifier, à dévoiler sa fausseté, son incohérence.²

Il n'empêche : selon Colette Arnould, la satire est assez méchante. Seulement, sa méchanceté est toute ludique :

À l'image du chat jouant avec la souris, la satire tourne et retourne en tous sens un même sujet, jusqu'au moment où la violence calculée trouve son assouvissement dans le coup qui abat sa victime. Le plus souvent, pourtant, elle égratigne plus qu'elle n'écrase, même si de telles égratignures peuvent être mortelles ; elle empêtre si bien l'autre dans ses filets qu'il n'a plus aucune chance de s'en sortir. Son arme c'est le ridicule, son triomphe, l'évidence avec laquelle elle s'impose.³

Le propre de la satire est de se décharger de tout ce qui lui est intolérable. Se sauvant par la dérision, la satire « change en étincelles la braise qui couve et transforme une souffrance en plaisir »⁴. Toute véritable satire comporte donc inévitablement l'élément de fantaisie, constatation faite aussi par Hodgart. L'auteur satirique ne dépeint pas objectivement le mal qu'il constate, car le réalisme serait trop accablant. Ce qu'il nous propose habituellement est une sorte de travestissement qui attire notre attention sur la réalité et permet en même temps d'y échapper. Toute bonne satire devrait combiner alors l'agression avec une vision fantastique du monde : son objet est d'amuser, mais elle s'en prend aux problèmes du monde où nous vivons en nous montrant « des jardins imaginaires pleins de crapauds très réels »⁵. L'humour satirique exprime du mépris, parfois même de l'agressivité à l'égard (d'un aspect) du monde quotidien, mais en écartant toute passion (tout tragique), car la satire suppose, outre un engagement réel, une distance ou un détachement de l'auteur par rapport au fait réel critiqué.⁶ Cette distance ironique entre l'auteur et le fait critiqué provoque un effet de désaffection qui devrait

¹ Matthew Hodgart, *La satire*, Paris, Hachette (coll. l'Univers des Connaissances), 1969, p. 14.

² Consulter <http://www.cafe.umontreal.ca/genres/n-satire.html>.

³ Colette Arnould, *op. cit.*, p. 9-10.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 12-13.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

annuler toute compassion. Pour que l'efficacité de la satire soit garantie, le lecteur doit s'engager dans un même type de relation – complice de l'artiste – avec le réel.

Le satiriste est souvent comparé à l'amateur optique qui, jouant avec des lentilles grossissantes, a le pouvoir de révéler ce qui, à l'œil nu, serait invisible [...].¹

Il est vrai que l'auteur satirique cherche à ridiculiser le monde qu'il évoque ; qu'il cherche, par son humour, à rendre conscients ses lecteurs de l'absurdité du monde qui les entoure. L'art de la satire réside alors dans son pouvoir de suggestion. Concise, elle dit tout en quelques mots ; la dénonciation la plus virulente ne connaît pas d'autre loi.² C'est le principe même de la satire : faire confiance à l'intelligence du lecteur pour qui le clin d'œil suffit.³

L'essence de la plaisanterie et de la satire littéraire est l'esprit, que l'on devrait – selon Hodgart – distinguer de l'humour. Le sens moderne du mot « esprit » est « le pouvoir d'amuser en combinant ou en opposant des idées » et aussi le style qui peut « surprendre et enchanter par quelque chose d'inattendu ». Les ingrédients essentiels de l'« esprit » sont en effet ceux-ci : un rapprochement ingénieux, une révélation subite d'implications cachées et l'association de deux idées incongrues. L'art consiste à placer dans un même cadre plusieurs idées ou événements habituellement incompatibles entre eux. Mais il n'est pas nécessaire d'en limiter la pratique à l'esprit verbal, étant donné que cette technique peut également être appliquée au comique visuel de la caricature et du dessin humoristique, où l'on voit s'accoupler deux cadres de référence bien distincts, habituellement le grand personnage (un homme public) et la créature la plus humble (par exemple un animal).⁴

Mais bien entendu, à travers cette dénonciation, le satiriste cherche aussi à corriger le monde, à rétablir un ordre perdu. En même temps, il veut répandre une morale, une leçon ; il veut provoquer un changement. La satire, à tous les niveaux, doit amuser en même temps qu'elle s'efforce de réformer, précise Hodgart.⁵ « L'équilibre entre ces deux éléments doit être maintenu pour éviter que la satire ne devienne une farce gratuite ou n texte moralisateur »⁶.

Le mécontentement propre au satiriste marque aussi Montesquieu. Il réprouve l'ordre politique, clérical, social et moral établi au XVIII^{ème} siècle. Nous pouvons lire ses *Lettres persanes* comme une mise en accusation de l'ordre en place, comme un plaidoyer en faveur d'un

¹ Consulter http://www.inha.fr/article.php3?id_article=932.

² Colette Arnould, *op. cit.*, p. 12.

³ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 72.

⁴ Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 110-111.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ Consulter <http://www.cafe.umontreal.ca/genres/n-satire.html>.

nouvel ordre caractérisé surtout par la tolérance et par la philanthropie. Une raison pour laquelle il a recours à la satire – la censure – est d'ailleurs déjà une indication de l'intolérance des systèmes en place qui ne sont pas ouverts à la contestation. Pour Montesquieu la satire est tantôt un moyen pour déjouer la censure, tantôt une arme dans la lutte qui l'oppose à elle.

3. La satire comme dénonciation

Nous tenons à distinguer les principaux travers et faiblesses, à la fois au niveau politique, religieux, social et moral, que Montesquieu a voulu dénoncer et condamner.

Tout d'abord : pour Jean Ehrard, Montesquieu apparaît plus soucieux de comprendre que de combattre. Nous estimons toutefois que nous ne pouvons pas réduire sa condition à celle d'un savant, sans tenir compte de son intention militante. Ehrard décrit Montesquieu comme un penseur dont l'ambition proclamée est de donner surtout les raisons des choses¹, et il est vrai que Montesquieu n'attaque pas directement les hommes au pouvoir, le régime et les institutions en place. Or, s'il fait appel à la sensibilité de son public, c'est pour inviter les lecteurs à réfléchir sur la société imparfaite. Montesquieu est donc *aussi* un combattant : son écriture satirique est une arme offensive, qui vise à rendre conscients les citoyens français des abus et des faiblesses du régime en place. Quoique Montesquieu ne soit certainement pas doctrinaire, l'on découvre dans les *Lettres* l'écho de ses espérances et certaines équivoques durables de sa pensée politique, religieuse et sociale.²

Au lieu de proposer des critères absolus, Montesquieu adopte la méthode de la comparaison relative entre l'Occident et l'Orient.³ Cela tient au fait que son intention première est, selon Robert Schackleton, de détruire tout préjugé. Ainsi le masque persan, outre sa fonction défensive pour pouvoir s'exprimer librement, est en même temps un authentique véhicule pour l'objectivité et pour le relativisme. L'introduction du relativisme dans la pensée française était son apport le plus positif.⁴

a) Le contexte général : le « siècle des Lumières »

Les *Lettres persanes* furent écrites par Charles-Louis de Secondat, châtelain de la Brède et baron de Montesquieu, pendant la seconde décennie du XVIII^{ème} siècle. Montesquieu est un moraliste, penseur et philosophe français de grande importance au « siècle des Lumières ». Mais quelles sont ces « Lumières » ?

¹ Jean Ehrard, *Politique de Montesquieu*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Robert Schackleton, *Montesquieu : une biographie critique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977, p. 37. (version française de Jean Loiseau)

⁴ *Ibid.*, p. 43.

L'expression « siècle des Lumières » naît au XVIII^{ème} siècle et elle est fréquemment utilisée par les écrivains de l'époque, qui sont convaincus qu'ils entrent dans un nouvel âge illuminé par la raison, la science et le respect de l'humanité. Ils souhaitent mettre un terme à une longue période d'obscurité et d'ignorance, ce qui nécessite la critique de l'ordre social, de l'idéologie politique régnante et de la hiérarchie religieuse. Voici comment Paul Hazard décrit cette transition remarquable :

Quel contraste ! quel brusque passage ! La hiérarchie, la discipline, l'ordre que l'autorité se charge d'assurer, les dogmes qui règlent fermement la vie : voilà ce qu'aimaient les hommes du dix-septième siècle. Les contraintes, l'autorité, les dogmes, voilà ce que détestent les hommes du dix-huitième siècle, leurs successeurs immédiats. [...] et toujours cette question surgissait, alors qu'on l'avait crue définitivement réglée : *qui est Veritas ?*¹

Les philosophes rationalistes du siècle précédent, tels que René Descartes et Baruch Spinoza, les philosophes politiques Thomas Hobbes et John Locke, et certains penseurs sceptiques en France, comme Pierre Bayle, peuvent être considérés comme les précurseurs du siècle des Lumières. Montesquieu, un des premiers représentants de ce siècle révolutionnaire, sera profondément influencé par leur pensée.

Au modèle de l'« honnête homme » tel que le conçoit le XVII^{ème} siècle, les Encyclopédistes substituent celui du « philosophe ». Armé de sa raison, et comme le précise Diderot, de « trois moyens principaux, l'observation de la nature, la réflexion et l'expérience », le philosophe du XVIII^{ème} siècle est un amoureux de la sagesse, s'intéresse à la nature des hommes, à la vie (sociale, politique, religieuse, économique et culturelle), et aux sciences, et est, en outre, un militant. En effet : il est persuadé que le progrès et l'éducation permettront d'établir une société où l'homme vivra plus heureux, et pour cette raison il multiplie les débats et les combats.²

Pour Hazard, les « nouveaux philosophes » ont essayé de substituer une civilisation fondée sur l'idée de devoir (les devoirs envers Dieu et le prince) par une civilisation fondée sur l'idée de droit : les droits de la conscience individuelle, les droits de la critique, les droits de la raison, les droits de l'homme et du citoyen.³

Ce qui forme la base du XVIII^{ème} siècle, ce sont les découvertes scientifiques, mais aussi le relativisme culturel lié à l'étude des civilisations non européennes. Le philosophe éclairé a compris que chaque nation possède des mœurs, une manière d'être, un génie, qui lui sont

¹ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne : 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, p. 7-8.

² Charles Ammirati, Brigitte Lefebvre, Christine Marcandier-Colard, *Littérature française (Manuel de poche)*, PUF, Coll. « Major Bac », Paris, 1998, p. 260-261.

³ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 9.

propres, et représente une valeur qu'une autre nation ne saurait réduire à sa propre loi. Autrement dit, il s'est refusé à voir, dans l'étranger, un barbare. Il a appliqué aux relations internationales la même tolérance qu'il professait pour les idées. Comme il y a du vrai dans tout système, il y a des qualités dans chaque peuple.¹ Jusqu'alors, la tolérance n'était pas une vertu ; c'était une faiblesse, et presque une lâcheté. Tolérer toutes les opinions ? Autant se déclarer ouvertement complice de la fausseté et de l'erreur... Le devoir consiste, au contraire, à dessiller les yeux de ceux qui s'aveuglent, à ramener dans la voie droite ceux qui dévient. Mais la tolérance devenait peu à peu une vertu. Elle était l'enjeu de deux débats, l'un politique et l'autre religieux.²

b) Le contexte politique

Alors qu'au XVII^{ème} siècle, la monarchie absolue n'est guère mise en cause, les questions politiques agitent le XVIII^{ème} siècle et les critiques vont se multiplier. En effet, voilà la principale question que se pose Montesquieu : quelle est la meilleure forme de gouvernement ?³

L'écriture des *Lettres persanes* recouvre deux périodes politiques importantes : d'une part la fin du règne du Roi Soleil (Louis XIV), d'autre part le début de la Régence de Philippe d'Orléans, qui régna en France en attendant la majorité de Louis XV – l'arrière-petit-fils de Louis « le Grand ».

Louis XIV naquit en 1638 mais n'accéda au trône qu'en 1651. Arrivé au pouvoir, il maintint la politique de centralisation et fit régner l'absolutisme de droit divin jusqu'à sa mort en 1715. Son successeur, Louis XV, n'avait que cinq ans quand il monta sur le trône. Un prince, son oncle, fut déclaré régent. La période de huit années (1715-1723) où le royaume fut gouverné par le régent s'appelle la Régence et cette période fut marquée par une violente réaction contre tout ce qui avait caractérisé le règne précédent. Versailles, centre du règne de Louis XIV, fut provisoirement abandonné et la cour s'établit à Paris où elle mena une vie de plaisirs et de fêtes. Les Jansénistes, persécutés et emprisonnés par le Roi Soleil, furent mis en liberté, et le Régent tenta de rétablir les finances et l'économie à l'aide du « système » de Law...

La transition du règne de Louis XIV à la Régence du duc d'Orléans et puis le règne de Louis XV est formellement nommée dans le livre ; dans la lettre XCII, qui vaut à la fois comme repère historique dans la chronologie de l'échange épistolaire et comme date clé pour la ma-

¹ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 123.

² *Ibid.*, p. 285.

³ Charles Ammirati, *op. cit.*, p. 263.

tière politique de l'œuvre.¹ Dans cette lettre, Usbek rapporte à Rhédi : « Le monarque qui a si longtemps régné n'est plus ». Il explique aussi la composition du règne suivant : « Le roi, arrière-petit-fils du monarque défunt, n'ayant que cinq ans, un prince, son oncle, a été déclaré régent du royaume ». Il dénonce aussi l'astuce et l'habileté du régent qui, parce que le testament du feu roi bornait son autorité, est allé au Parlement, « y exposant tous les droits de sa naissance », pour faire casser la disposition du monarque, qui semblait vouloir régner encore après sa mort. Désormais il est reconnu comme seul régent, ce qui lui permet de réorganiser le Conseil à son gré, de ménager le Parlement, de séduire les Français par la paix qui est rétablie. Mais quand l'adversité submerge le royaume – incendies, peste de Marseille, effondrement du système économique de Law – le Régent est accusé d'incompétence. Suite à ces échecs, Louis XV est sacré le 25 octobre 1722.

En 1715 la figure du Roi-Soleil, qui a si longtemps dominé de manière écrasante la scène politique, s'efface. Au Régent maintenant de tenir un rôle sur le devant de la scène. Cette seule lettre, la lettre XCII, même assez courte, rapporte la substitution – historiquement et politiquement de grande importance – du nouveau maître à l'ancien, du Régent à Louis XIV. Une seule lettre qui devrait marquer la fin d'un monde et le surgissement d'un autre. Que ce passage important ne se retrouve que dans cette lettre unique semble suggérer le caractère brusque de cette substitution, et en même temps peut-être la rapidité avec laquelle le testament du défunt roi a été cassé. Dans cette lettre Usbek-Montesquieu ébauche un bilan de cette transition, dans lequel se glissent ambiguïtés et ombres inquiétantes. D'un côté, la gloire du règne passé est exaltée comme le courage et la fermeté du vieux monarque devant la mort, mais de l'autre côté, en évoquant le rôle joué par les parlements, une voix soulagée annonce le retour de la « liberté publique » et la restauration d'une « autorité légitime », soit comme le formule Puzin : « le renversement d'une tyrannie »².

La principale source de critique politique de Montesquieu est le roi : Louis XIV. Les Persans tracent de lui un portrait peu flatteur : à la fois lucide et aveugle, avare et dépensier mais surtout absolu, il distribue des récompenses ou des blâmes de façon aléatoire. Une critique plus fondamentale s'organise autour du système politique qui règne en France : l'absolutisme de droit divin qui met Dieu au centre des affaires politiques.

Notre auteur accuse, entre autres, l'arbitraire du pouvoir royal : il s'agit d'être en grâce auprès du Roi. Usbek, qui ne l'est pas, est même obligé de s'enfuir de la cour, craignant à bon droit

¹ Claude Puzin, *Lettres persanes, Montesquieu*, Paris, Hatier, Coll. « Profil d'une œuvre », 2004, p. 61-62.

² *Ibid.*, p. 61.

pour sa vie. Montesquieu révèle aussi la corruption à la cour : le monarque, dupe de la flatterie de ses courtisans, devient finalement la marionnette de ses proches.

Le philosophe déplore aussi la confusion des pouvoirs. Le roi justifie sa revendication d'un pouvoir absolu en se donnant comme le représentant de Dieu sur terre. En s'appropriant un droit divin pour pouvoir mener un régime politique absolutiste, le monarque obtient l'obéissance du peuple par l'implication de la religion dans la politique. Or, une monarchie dans laquelle le roi tient son autorité souveraine de Dieu est une monarchie dans laquelle les différents pouvoirs (législatif, exécutif, judiciaire) ne peuvent pas être séparés pour tenir en équilibre. Le politique s'appuie sur l'ecclésiastique pour pouvoir dominer sans opposition et la résistance au système politique a des conséquences religieuses, ce qui fait peur au peuple. Dès lors, le gouvernement règne par la crainte et le peuple n'a d'autre choix que celui d'être docile. En découvrant l'avachissement des Parlements, dont certains membres sont sans doute impliqués dans les pratiques corruptrices à la cour, l'auteur espère avoir mis à nu les principales faiblesses, aspects négatifs du système politique français de l'époque.

Dans l'ensemble, les Lumières comprendront la nécessité d'une réforme fondamentale de l'ordre politique. L'affirmation de la séparation du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel va de pair avec les aspirations à plus de justice, d'égalité et de liberté. Se développe alors l'idée d'une nation gouvernée par un despote éclairé qui se met entièrement au service des intérêts de son peuple. La source de tout pouvoir est dans le peuple, donc au peuple, par l'intermédiaire de ses représentants, d'agir en fonction du bien public. Voilà l'idée républicaine qui s'impose. Rêvée par les Européens, c'est d'abord en Amérique que la République voit le jour. L'idée est que tous les citoyens sont égaux devant la loi, mais il reste toutefois un long chemin à parcourir avant que le principe d'égalité soit mis en exécution. Bref, le système élaboré doit garantir à chacun un espace d'autonomie. Ainsi le libéralisme politique devrait compléter l'idée républicaine et conduire à une réunion harmonieuse.¹

c) Le contexte religieux

Les auteurs-philosophes du XVIII^{ème} siècle commencent par revendiquer la liberté religieuse qui se heurte à l'intolérance et au fanatisme.² À cette fin, ils adoptent une attitude fondamentalement sceptique à l'égard de la religion :

¹ Charles Ammirati, *op. cit.*, p. 275-277.

² *Ibid.*, p. 277.

ils critiquent le rôle inutile et nuisible du clergé, dénoncent les préjugés et les superstitions qui abusent le croyant, le sectarisme qui refuse les différences d'expression religieuse ; enfin, ils remettent en cause les dogmes même. Ils prônent une religion individuelle, déiste, qui serait davantage une morale à l'usage de l'homme au milieu de ses semblables.¹

En effet : au XVIII^{ème} siècle, la notion clé de la mentalité religieuse est l'intolérance ! Ce fanatisme religieux se traduit inévitablement par des persécutions religieuses dont l'inquisition est le protagoniste redoutable. Ce tribunal ecclésiastique joue un rôle considérable et est chargé de réprimer l'« hérésie ». En effet : si la Bible affirme que « Dieu ne veut pas la mort du pêcheur, mais qu'il se convertisse », l'Église comprend qu'il faut – en principe, du moins – tuer l'hérésie (et, non les hérétiques). La réalité est différente, toutefois, car la persécution des hérétiques et la pratique du bûcher sont indéniables. Néanmoins, le tribunal d'inquisition n'a le droit que de se prononcer sur l'orthodoxie ; les sanctions, elles, sont édictées par le pouvoir temporel. Mais la distinction entre pouvoir temporel et spirituel peut être subtile dans une société qui se veut « officiellement » orthodoxe, et se donne les moyens civils de l'imposer.

Avec l'Édit de Nantes, de 1598, le roi Henri IV a voulu mettre fin aux guerres de religion. Pour la première fois en Europe, la coexistence de protestants et de catholiques est officialisée. L'Édit de Nantes constitue le symbole de l'instauration d'une tolérance entre des confessions autrefois rivales et désormais prêtes à accepter la religion de l'opposant.² Or, en 1685 Louis XIV supprime cette tolérance ; il révoque l'Édit de Nantes et interdit, de fait, la pratique d'une foi autre que celle catholique.³ En outre, il oblige de baptiser dans la foi catholique tous les enfants à naître. Il n'empêche : ces mesures n'ont pas conduit à l'éradication de l'« hérésie » protestante, car plusieurs foyers de résistance se forment.⁴

Le combat religieux mené par Louis XIV, au nom de l'unité de la foi, affaiblit cependant la cohésion nationale. Les querelles religieuses divisent la Cour, le royaume et les familles : les jansénistes et les jésuites continuent à s'opposer, de même que les protestants et les catholiques. Les jésuites sont appuyés par l'Église et le pouvoir royal et le conflit s'achève par la condamnation par le pape des 101 propositions de Jansénius, dans la bulle *Unigenitus*.⁵ Le remplacement de l'Édit de Nantes par l'Édit de Fontainebleau permettra une nouvelle persécution des protestants et condamnera à l'exil un grand nombre de personnes appartenant ma-

¹ Charles Ammirati, *op. cit.*, p. 278.

² Consulter <http://www.herodote.net/15980430.htm?main=a1ac726d98f1c50b0857cfddb072bfa6>.

³ Charles Ammirati, *op. cit.*, p. 277.

⁴ Consulter <http://www.herodote.net/histoire10182.htm>.

⁵ Charles Ammirati, *op. cit.*, p. 158-160.

généralement à l'élite économique et intellectuelle du pays. Les protestants restés en France sont contraints à la clandestinité et doivent endurer les fameuses « dragonnades ».

On comprend que Montesquieu n'épargne pas l'Église... Le despotisme, toutefois, constitue sa cible principale, à cause de l'arbitraire qui le fonde. C'est le philosophe, après le chrétien, qui condamne avec vigueur l'inquisition et les superstitions. D'un côté le christianisme éclairé, tolérant, évangélique, que Montesquieu a professé toute sa vie ; de l'autre une « philosophie » engagée dans le combat de la raison.¹ Le philosophe ne se limite pas à la condamnation du christianisme et de l'islamisme, toutes les religions sont mises au même niveau et critiquées. Pourtant, Montesquieu ne renonce pas entièrement à la religion. Il est anticlérical, certes, mais ce terme contient – contrairement à ce que le préfixe « anti » peut faire penser – une idée positive : il développe l'idée de tolérance, de la séparation de l'Église et de l'État. L'anticléricalisme n'est pas forcément antireligieux, car il n'est pas contre toute religion ; il exige seulement que la religion n'intervienne pas dans les affaires de la société civile. Le fait de croire (ou de ne pas croire) en Dieu et de pratiquer une religion, d'appartenir à telle ou telle Église ne doit pas avoir de répercussions dans la société. La loi civile doit pouvoir s'appliquer à tous, tout en garantissant la liberté de religion et de conscience.

Montesquieu condamne donc le fanatisme religieux et essaie de montrer que les divergences entre les différentes religions ne sont pas essentielles, que les ressemblances sont multiples. Il prêche le déisme et la religion naturelle, car il ne supporte pas qu'il y ait (ou qu'il puisse y avoir) une religion, qu'elle soit catholique, protestante ou juive, qui impose des contraintes. Hazard insiste sur cette volonté de supprimer toute contrainte religieuse :

Plus de prêtres, de ministres ou de rabbins qui prétendent détenir une autorité. Plus de sacrements ; plus de rites, de jeûnes et de mortifications ; plus d'obligation de se rendre à l'église, au temple ou à la synagogue. L'Écriture Sainte n'a plus de valeur surnaturelle ; plus de tablettes de la loi ; plus de commandements.²

Les représentants de l'église chrétienne ne seront pas épargnés par les critiques, que ce soient les jansénistes, ou les jésuites, les anglicans ou les protestants. Il s'agit avant tout de revendiquer le droit de penser par soi-même et de disposer d'une entière liberté d'examiner, de critiquer, de mettre en doute : aucun dogme, aucune institution ne sont sacrés ! Cette idée contient inévitablement la négation de la superstition et des miracles. Les Lumières se mettent à observer et à décrire toutes les croyances : les religions proches, comme le judaïsme et l'islam, mais aussi des religions plus lointaines, celles de l'Inde et de la Chine, ou même celles des

¹ Jean Ehrard, *L'esprit des mots : Montesquieu en lui-même et parmi les siens*, Genève, Droz, 1998, p. 86.

² Paul Hazard, *op. cit.*, p. 238.

païens en Océanie, en Afrique noire ou en Amérique. Montesquieu, dans ses *Lettres Persanes*, entreprend la description d'une religion autre que la sienne, c'est-à-dire de l'islam. La prise en considération d'autres religions conduit à une notion extraordinaire, revendiquée fortement par les Lumières : celle de la tolérance. Ces peuples ne prient pas les mêmes dieux, ne les honorent pas de la même manière, acceptent d'autres dogmes et d'autres rituels ; certains vivent même libres et heureux sans lois ni Église, et cette multiplicité prouve la relativité des coutumes religieuses. Les « philosophes » ne se donnent pas (ou : pas tous) pour but de récuser les religions, mais ils aimeraient conduire à une attitude de tolérance et à une défense de la liberté de conscience.

d) Le contexte social et moral

La vie sociale à l'époque du Roi Soleil n'est qu'un « duplicata » de la vie qui se déroule à la cour. À Versailles, Louis XIV avait toute une suite de courtisans, dont la seule occupation était de le servir et de l'honorer. Mais la situation change : « la société de la Régence se « libérait », après l'atmosphère morose et pudibonde qu'on avait connue à la fin du règne de Louis XIV. »¹ Brunet précise :

Entre la fin du règne de Louis XIV et le début de la Régence, les Français s'émancipent de la tutelle rigoriste du roi et la moralité du pays s'effondre. Cette situation est propice à la critique des mœurs qui s'attache ici particulièrement aux femmes dont Montesquieu stigmatise la frivolité et le libertinage. À cette critique générale des mœurs s'ajoute la satire des individus, des parasites pour la plupart, qui n'épargne aucun milieu : intellectuel, politique, militaire, religieux...²

La moquerie de Montesquieu atteint donc aussi la vie sociale. Elle est représentée comme une comédie où les personnages de théâtre apparaissent fardés derrière leurs masques. Sous l'œil des Persans, les Français semblent faits uniquement pour la société, ne trouvant identité que dans le miroir complaisant de leurs propres conversations. Le philosophe critique ce monde d'apparences dans lequel règnent les mensonges des femmes, la prétention des hommes d'esprit et le brillant superficiel. La vie intellectuelle parisienne semble tout entière organisée autour de querelles idéologiques bavardes et inutiles. Le regard persan fait preuve ici de sa plus grande acuité : la malice de Rica et l'étonnement d'Usbek cèdent peu à peu la place au dégoût à l'égard du néant de la vie sociale.

¹ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 13.

² Consulter <http://perso.orange.fr/chevrel/dossiers/brunet.htm>.

Sa critique porte donc globalement sur le mensonge et le culte des apparences qui gouvernent la société à l'époque, mais Montesquieu prêche aussi, comme au niveau politique et religieux, la relativité. On était habitué de juger les autres à l'aune du code moral de la société, mais d'une telle vision ethnocentriste basée sur la supériorité de sa propre humanité par rapport aux autres, dérive par exemple l'approbation de l'esclavage. Une fois que l'on a pris le goût du voyage, la perspective change. On commence à comprendre que la diversité des concepts, pratiques et habitudes ne reflète que la diversité des lieux. Tandis que « nous laissons croître nos cheveux, et nous nous rasons la barbe tout unie ; les Turcs se rasent les cheveux et laissent croître leur barbe »¹. Selon Paul Hazard, ce sont des contrariétés qu'il ne faut pas juger, mais accepter telles qu'elles sont.² Pourtant, c'est avec la même attitude ethnocentriste que les Persans arrivent à Paris. Ils se font les témoins railleurs de nos manies, de nos vices et de nos défauts ; ce sont des étrangers qui se promènent dans les rues de nos villes en observant et en critiquant. Ils amusent et désoblignent à la fois, chargés de rappeler à une nation fière d'elle-même qu'elle ne détient ni la vérité, ni la perfection.

Voyager : ce ne fut pas encore chercher d'éblouissantes images, promener sous des cieux divers une sensibilité avide de saisir ses propres altérations. Ce fut, du moins, comparer les mœurs, les principes, les philosophies, les religions ; arriver au sens du relatif ; opposer, douter.³

À côté du relativisme culturel se développe aussi le relativisme moral ; une position selon laquelle la morale n'est ni absolue ni universelle. La morale diffère selon qu'elle émerge de coutumes sociales ou d'autres institutions humaines. Ainsi les valeurs morales ne sont applicables qu'à l'intérieur des frontières culturelles.

Si ce qui importe le plus à la satire est son contenu – qu'il s'agisse de politique, de religion, de relations sexuelles, de mauvaises manières ou d'imbécillité personnelle –, ce qui la distingue des autres formes de littérature est sa façon d'aborder le sujet. L'auteur satirique peut recourir à toutes sortes de genres littéraires, mais il doit se limiter à un nombre restreint de techniques.⁴ Dans ce qui suit, nous proposons une analyse approfondie des techniques satiriques maniées par Montesquieu. Nous démontrerons d'abord que ses *Lettres persanes* sont l'objet d'une « satire bicéphale » qui se caractérise par une ironie omniprésente, pour étudier ensuite trois techniques spécifiques utilisées par Montesquieu qui soulignent son esprit satirique qu'il

¹ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 21.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Matthew Hodgart, *op.cit.*, p. 107.

a tant voulu nier : le portrait, l'analogie et le renversement, le discours rapporté et la mise en abîme. Ce sont trois techniques qui l'aident à exprimer sa propre opinion sans se voir arrêté par la censure et qui garantissent que le lecteur comprendra le message moral véhiculé.

III. Techniques satiriques

1. Caractéristiques générales

a) La satire bicéphale

La structure épistolaire permet à Montesquieu – nous l’avons déjà vu – de faire intervenir plusieurs épistoliers sur un même problème. En pratique, il s’agit surtout des deux correspondants privilégiés, Usbek et Rica. Personnages nuancés et variés, les témoins persans sont dédoublés : semblables dans leur origine, dissemblables dans leur sensibilité, Usbek et Rica forment un personnage bicéphale derrière lequel Montesquieu peut se cacher.

Là où Rica fait preuve d’un humour décapant et d’une ironie acerbe, Usbek préfère capter la sagesse là où il la trouve. Autrement dit : Rica représente le côté riant et amusant de la satire, tandis qu’Usbek, lui, se cherche du côté plus sérieux et philosophique.¹ En raison de ce dédoublement, l’on qualifie souvent la satire que Montesquieu produit par l’intermédiaire de ces deux Persans, de « satire bicéphale »². Rica et Usbek constituent les deux aspects complémentaires de l’homme persan et reflètent en même temps deux stades différents dans la vie et du comportement de l’auteur : Rica serait Montesquieu pendant sa jeunesse et Usbek le représenterait à un stade plus tardif, plus sage.³ Tout cela signifie que la quantité d’ironie ajoutée au propos par les visiteurs persans diffère. En tant que personnage conflictuel, à la fois maître despotique au sérail et philosophe éclairé, Usbek, le sérieux, est en proie aux doutes sur ses propres valeurs. Ce sont précisément ces doutes qui constituent une espèce de dénonciation, car cela signifie qu’il ne trouve ni en Orient ni en Occident une société qui pourrait satisfaire son goût pour la Vertu et la Raison.

En rappelant la distinction entre l’ironie et la satire d’André Jolles⁴ dans *Formes Simples* (1936), nous pourrions identifier Usbek non pas à un maître ou à un guide, mais à un juge – et plus précisément à un juge qui refuse d’avoir quoi que ce soit en commun avec l’objet du blâme et qui, par conséquent, attaque sans sympathie ni complaisance. Rica, par contre, est le pédagogue. Comme nous savons qu’il a « pris le goût de ce pays-ci » (lettre XXXVIII), nous

¹ Voilà une distinction établie (entre autres) par Claude Puzin (*op. cit.*, p. 36-39) et par Alain Véquaud (*op. cit.*, p. 39-41).

² Claude Puzin, *op. cit.*, p. 36-39.

³ Pierre Malandain, « Préface », dans : Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, Coll. « Pocket Classiques », 1998, p. 13.

⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 220.

pouvons supposer qu'il éprouve une certaine sympathie pour sa cible. Par conséquent, il se prête plus facilement à la pratique de l'ironie qui contient une idée de solidarité. Il ne faudrait pas non plus sous-estimer le plus jeune de la compagnie, car c'est derrière cet enthousiasme à propos de la France et de ses mœurs que se cache souvent une ironie libératrice. Ce n'est pas par hasard que Montesquieu lui confie la première description de la ville de Paris dans la lettre XXIV. En effet, il goûte vivement de la surprise et relate de manière enthousiaste ses sensations dans ses lettres, mais rien n'échappe à ce jeune homme vif à l'œil moqueur.

La voix d'Usbek domine dans les *Lettres persanes* ; comme auteur d'un grand nombre de lettres et destinataire de plusieurs autres, il se situe au centre de l'échange épistolaire. Montesquieu en a fait, en quelque sorte, son favori.¹ En tant que sultan, il est propriétaire d'un sérail qui renferme les « plus belles femmes de Perse » ; aussi entretient-il une correspondance régulière avec les eunuques chargés de les surveiller.

Usbek est parti chercher la sagesse et il est soucieux de relativisme. En proie au doute sur ses propres valeurs, il est un personnage conflictuel. C'est une âme inquiète, troublée par le pourquoi des choses. Il est dans un état d'instabilité – les conseils qu'il demande à Méhemet Ali et ses doutes sur la pureté et l'impureté des choses le montrent.² Marqué par l'Islam, il oscille entre un scepticisme à l'égard de cette religion et une allégeance fanatique. Despote et phalocrate lorsqu'il s'agit des femmes de son harem, il voudrait n'être qu'époux mais se conduit pourtant en maître; polygame, il condamne étrangement la polygamie. Il manifeste parfois de l'enthousiasme à l'égard des valeurs occidentales, notamment à propos du progrès scientifique, mais se répand en même temps en imprécations contre lui. « Son esprit réformiste, sa foi dans le progrès se heurtent au regret d'un ordre « naturel » du monde à jamais disparu. »³ Il n'est pas cohérent : le raisonneur lucide à Paris se révèle être un mari tyrannique à Ispahan; sa haine du despotisme ne l'empêche pas d'exercer une autorité absolue sur son harem.⁴

Sa conduite contradictoire se traduit en une catastrophe ; le suicide de Roxane peut être considéré comme « la punition d'un aveuglement et d'une méconnaissance »⁵. Rien n'évolue comme le souhaite Usbek ; la marche des événements contredit le sérieux de ses propos. En effet : le monde fictif dont il est le maître en tant que despote s'oppose en tout au monde idéal dont il rêve en tant que philosophe, ce qui ôte beaucoup de sa crédibilité. Le chaos règne dans

¹ Charles Dédéyan, *op. cit.*, p. 140-141.

² *Ibid.*, p. 143.

³ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*

⁵ LP, Préface, p. 29.

son sérail : ses épouses et ses eunuques le trompent. Ses idées, sa conduite, ne semblent pas adaptés à la réalité. Parti chercher la sagesse, il a voulu comprendre le monde pour le réformer ; or, il comprend chaque jour davantage l'imperfection du monde. Nous voyons très clairement que le sérail idyllique, comme il le présente, n'existe que dans sa tête. Réalisant la tromperie dans le sérail, Usbek est rongé par le pessimisme ; il finit par céder au désespoir.¹

« Rica est le cadet ; c'est le rieur, parfois le ricaner. Son nom seul, pour le lecteur français, dit sa gaieté, sa liberté. »² La présentation faite par Jean Starobinski est d'ailleurs confirmée par Usbek, dans la lettre XXVII : « Rica jouit d'une santé parfaite: la force de sa constitution, sa jeunesse et sa gaieté naturelle le mettent au-dessus de toute épreuve ». La lettre V nous apprend qu'il a laissé en Perse une mère « inconsolable », mais il ne semble guère préoccupé. En outre, comme il n'a pas d'épouses, pas de harem à administrer de loin, il peut appartenir tout entier au monde nouveau qui l'accueille avec une curiosité intermittente comme en témoigne la lettre XXX.³ Plus facilement qu'Usbek il s'euphémise puisqu'il est libre, sans attache ni sérail à Ispahan. Véquaud le présente comme un jeune homme ravi de découvrir le monde, qui se jette dans la « jungle » parisienne et y décèle le pittoresque, les bizarreries, le ridicule. Sa faim des plaisirs terrestres et de l'amusement mondain lui ouvrent les portes de la « bonne société ».⁴ Aussi sa curiosité se change-t-elle vite en habitude, et adopte-t-il assez vite les manières, le badinage et le persiflage. Beaucoup plus marqué par les différences qu'Usbek, il évolue promptement vers le doute et le relativisme : l'Occident finit par le séduire. Il l'affirme d'ailleurs dans la lettre LXIII :

Je me répands dans le monde, et je cherche à le connaître : mon esprit perd insensiblement tout ce qui lui reste d'asiatique, et se plie sans effort aux mœurs européennes. (LP, lettre LXIII, p. 159)

Loin d'en être écœuré comme Usbek, le cadet se délecte aux salons, au Théâtre ou à l'Opéra – la lettre XXVIII, par exemple, le démontre. À lui d'exercer l'ironie libératrice et à corriger parfois la vision désabusée de l'aîné. Sa plume est bonne conductrice pour la satire en traquant sans cesse les faux semblants.⁵

À l'opposé d'Usbek, il n'est pas aveuglé par les préjugés et les habitudes de son pays. Il comprend assez vite que le despotisme règne aussi chez lui, en Perse, et même au sein du sérail

¹ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 40.

² LP, Préface, p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*

que gouverne son cher ami Usbek. Dans la lettre LXIII, il dit à propos du sérail :

Chez nous, les caractères sont tous uniformes, parce qu'ils sont forcés : on ne voit point les gens tels qu'ils sont, mais tels qu'on les oblige d'être : dans cette servitude du cœur et de l'esprit, on n'entend parler que la crainte, [...] et non la nature [...]. (LP, lettre LXIII, p. 159)

Par le fait qu'il ne retrouve point en Occident le même type d'esclavage et de dissimulation, il adopte une attitude plus bienveillante à l'égard de ce monde. Cela n'empêche pas, toutefois, qu'il ne tarde pas à découvrir certains aspects négatifs. La sévérité de sa critique portera donc également sur les pratiques des pays occidentaux...¹

Quoique dans le livre, Rica et Usbek sont présentés comme deux personnages, deux corps différents, leurs traits de caractère peuvent constituer le caractère complet d'un seul et même individu. « Montesquieu nous envoie Usbek et Rica, un visiteur à deux têtes »², écrit d'ailleurs Véquaud. Le dédoublement n'est pas fait de manière artificielle car chacun reçoit un nom, un âge, une personnalité qui les rendent différents par leurs façons d'être, de sentir, de penser et d'observer. Grâce à ce dédoublement, les *Lettres persanes* nous proposent une « double vue ». À Usbek le sérieux philosophique, la profondeur politique et l'indignation morale, tandis que Rica prend l'humour et le sarcasme à son compte. « Si Usbek est l'homme des grandes interrogations et de l'ironie amère, Rica, lui, est le 'garnement' qui brise les mythes, gratte le vernis et arrache joyeusement les masques. Ces deux-là font la paire »³, Véquaud conclut-il avec raison. Grâce au genre épistolaire qui rend possible l'alternance des scripteurs, les *Lettres persanes* peuvent sans cesse passer du plaisant au sévère, en réalisant un mélange à point.⁴

En raison de leur complémentarité, ces deux personnages très différents peuvent facilement fusionner en une seule personne, surtout si l'on voit en eux une espèce de reflet de Montesquieu à des stades différents de sa vie. Rica est bien plus jeune que son compagnon, puisque sa mère est inconsolable de son départ et qu'il n'est pas encore marié. Nous pourrions lui donner l'âge de vingt ans au début de son voyage et y voir le jeune Montesquieu. Quant à Usbek, si nous admettons qu'il doit bien des traits à Montesquieu, il pourrait représenter Montesquieu au moment où il visite Paris en tant que jeune provincial. Par conséquent, nous pour-

¹ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Charles Dédéyan, *op. cit.*, p. 101.

rions admettre qu'il n'est pas loin de la trentaine en 1711.¹ La structure et l'attitude propres des *Lettres persanes* correspondent bien à l'évolution de Montesquieu qui, jeune provincial, vient à Paris et y fait son apprentissage social, moral et intellectuel. N'est-ce pas la base, le point de départ des *Lettres* ? Les intrigues de sérail ne sont-elles pas l'image très déformée des intrigues menées autour de son foyer et surtout du désordre provoqué dans la famille de Montesquieu par son départ pour l'étranger ? Semblables sont les médisances et calomnies, les intrigues autour de la femme demeurée seule et l'étonnement d'un jeune provincial en contact avec une société nouvelle. Les *Lettres* sont situées entre 1709 et 1720, lors des premiers séjours du Président à Paris, quand il se perfectionne dans le droit et la connaissance du monde. L'étonnement des premiers jours disparaît graduellement pour faire place à l'observation juste et profonde. Dans la lettre LXIII, Rica déclare : « Mon esprit perd insensiblement tout ce qui lui reste d'Asiatique... Je ne suis pas étonné. » C'est la fin d'une étape de vie, l'achèvement de la jeunesse.²

Même si les Persans représentent une autre mentalité et une autre approche par rapport à la réalité, ils ont des traits communs qui caractérisent l'écrivain pendant toute sa vie. « Tout m'intéresse, tout m'étonne » : cette confiance d'un de ses Persans dans la lettre XLVIII, reflète bien un trait permanent de la personnalité intellectuelle de Montesquieu, comme le note Ehrard.³ Comme ses deux personnages principaux, Usbek et Rica, il s'intéresse aux choses et aux hommes. Trait soutenu d'une part par la richesse énorme du catalogue de la bibliothèque de la Brède, et d'autre part par le grand voyage qu'il accomplit lui-même en Europe avant de s'atteler à la tâche épuisante de *L'Esprit des Lois*. Il se fait remarquer par sa curiosité insatiable et universelle. En effet : ce qui semble occuper notre auteur, et ses porte-paroles, c'est la recherche de la vérité. Nous croyons y reconnaître un reflet de Pierre Bayle, « disciple de la pensée claire et de l'évidence rationnelle »⁴. Tout comme Montesquieu, il sentait en lui un appel ; c'était un besoin de sa nature : chercher, examiner, en toute chose peser le pour et le contre, ne rien accepter, sans un jugement préalable de son propre tribunal.⁵ La *libido sciendi* le tient : tout connaître pour tout critiquer.⁶ Une recherche de la vérité signifie inévitablement un emportement polémique : « que chaque avis s'exprime ». Une idée semblable explique le combat de Montesquieu pour la liberté d'expression et défend son recours au déguisement

¹ Charles Dédéyan, *op. cit.*, p. 133-134.

² *Ibid.*, p. 117-118.

³ Jean Ehrard, *L'esprit des mots : Montesquieu en lui-même et parmi les siens*, Genève, Droz, 1998, p. 15-16.

⁴ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

dans les *Lettres persanes* dans un climat d'étouffement et d'oppression intellectuelle. Ce courage, cet amour de la bataille, cette volonté de désabuser les hommes, présupposent la conviction qu'on peut atteindre une vérité qui subsiste malgré tous les efforts contraires : la vérité des faits que dégage la critique, la connaissance du réel.¹

Ne soyons pourtant pas inattentifs à la deuxième partie de cette confidence du Persan : tout l'intéresse, mais il ajoute : « tout m'étonne ». Selon Ehrard², chez Montesquieu, il ne s'agit pas d'un étonnement naïf et crédule. L'étonnement chez lui est intellectuel car il suppose un recul critique, un dépaysement volontaire. Cet étonnement est parfaitement illustré dans les *Lettres Persanes*, car il fait en sorte qu'au travers du regard des Persans sur la ville de Paris, les Parisiens se voient eux-mêmes, du dehors, comme des étrangers. Avec les Parisiens, Montesquieu essaie de découvrir l'étrangeté au quotidien : non pas seulement dans quelque royaume lointain mais aussi dans son propre entourage. L'étonnement des Persans – ce sont en quelque sorte des ethnologues de la vie contemporaine – est le miroir de l'étonnement constant de l'auteur de *L'Esprit des Lois*. Dans son *Essai sur le goût*, et en particulier dans le chapitre du « Plaisir de la Surprise », Montesquieu nous explique que l'aptitude à s'étonner est une caractéristique fondamentale de l'homme d'esprit, parce que l'homme d'esprit est celui dont l'âme aime être continuellement remuée. « Ce qui fait ordinairement une grande pensée, » explique l'auteur, « c'est lorsqu'on dit une chose qui en fait voir un grand nombre d'autres et qu'on nous a fait découvrir tout d'un coup ce que nous ne pouvions espérer qu'après une grande lecture. »³ Voilà une phrase qui exprime bien le sentiment éprouvé après la lecture des *Lettres persanes*.

Il faut avouer que les similitudes entre Montesquieu et ses doubles persans sont multiples. Quoique Rica et Usbek aient en commun quelques caractéristiques fondamentales de Montesquieu qui le marquent pendant toute sa vie, ils sont différents – et pourtant complémentaires – quand nous croyons voire en eux, respectivement, « Montesquieu le Jeune » et « Montesquieu le Sage ». Tandis que Usbek incarne et explique les idéaux de Montesquieu, avec Rica on est confronté à la réalité pure de l'absolutisme qui rend impossible la réalisation de ces idéaux. Ainsi Rica représente une espèce de dégrisement immédiat, tandis qu'Usbek ne comprendra la cause du problème qu'au moment où il se brûle à la chandelle...

¹ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 106.

² Jean Ehrard, *L'esprit des mots : Montesquieu en lui-même et parmi les siens*, Genève, Droz, 1998, p. 15-16.

³ Montesquieu, « De la curiosité », dans : *Essai sur le goût*, Genève, Droz, 1967, p. 38.

b) L'ironie correctrice

Il est important de bien saisir l'affinité entre la satire et l'ironie ; elle explique la grande fréquence des traits ironiques dans les ouvrages satiriques. Pour bien comprendre la différence : la satire est un discours combatif qui procède par moquerie, tandis que l'ironie est simplement une manière de se moquer. L'ironie est donc un procédé par lequel peut fonctionner la satire ; elle en est même « la pointe la plus mordante »¹. Parmi les techniques qui sont propres à la satire, Hodgart² mentionne en effet, la dégradation (cf. le portrait) et l'ironie. Une raison importante pour laquelle la satire est souvent confondue avec l'ironie, est probablement que la satire s'exerce assez souvent par ironie : leur association fréquente favorise la confusion. Or, l'ironie n'est pas toujours pratiquée dans un but moral et combatif ; ses objectifs sont beaucoup plus variés et peuvent par exemple simplement inviter à rire dans une situation banale.

La satire passe nécessairement par le ridicule, alors que la raillerie ne détermine qu'une certaine forme d'ironie : l'ironie antiphrastique ou – par extension – le blâme par la louange. De même que toute ironie n'est pas satirique, il est nécessaire d'observer encore que toute satire n'est pas ironique. Parmi les outils de la satire nous pouvons citer un certain nombre de procédés directs : la caricature et l'invective, par exemple, qui ne doivent rien à l'implicite de l'ironie.³

Il n'empêche : l'association de l'ironie et de la satire est ancienne. Ce n'est que le romantisme qui redécouvre les implications philosophiques de l'ironie chez Socrate et qui étend l'usage du terme à la critique littéraire et artistique. Mais à l'origine, l'ironie était considérée presque exclusivement comme un procédé de la satire. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, les histoires des deux pratiques se confondent même largement. Quoique l'ironie reste aujourd'hui un outil de la satire, il n'est pas inutile de signaler qu'au début du XIX^{ème} siècle les chemins de la satire et de l'ironie se sont séparés. L'ironie ne se contente plus d'un rôle de servante et son importance dépasse de loin celle de la satire.⁴

Dans son *Essai sur la comédie*, Georges Meredith comprend l'ironie comme « l'humour de la satire » mais définit les positions respectives de l'ironiste et du satiriste. Selon lui, « le Sati-

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 121.

² Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 107-130.

³ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 218.

⁴ *Ibid.*, p. 217.

riste est un agent moral » tandis que « l'Ironiste est n'importe quoi selon son caprice »¹. Cette distinction n'a rien perdu de sa pertinence, car elle rappelle que la satire se réduit en définitive à une intention moralisatrice directe, alors que l'ironie emprunte des voies détournées. La préoccupation du satiriste est en premier lieu de ridiculiser les abus de la société ou les travers des personnes pour imposer ensuite une norme morale stricte. Northrop Frye confirme dans son *Anatomy of Criticism* (1957) la distinction établie par Meredith :

La différence majeure entre l'ironie et la satire réside dans le fait que la satire est une ironie militante, ses normes morales sont relativement claires et lui permettent de se situer par rapport au grotesque et à l'absurde.²

Alors que l'ironie propose une interrogation, recherche une ambiguïté et essaie de mettre en question les vérités établies, la satire impose une solution, ou encore, une norme morale.³

Il s'ensuit qu'il ne faut pas décrire l'ironie de Montesquieu comme une simple plaisanterie ; il s'agit d'un point de vue choisi par l'auteur pour observer la vie. L'ironie consiste à jouer sur les doubles sens ; elle suppose une certaine habileté dans l'allusion qui permet de voiler l'insulte ouverte.

On distingue habituellement trois rôles dans un texte ironiste : l'ironiste, la cible et l'observateur.⁴ Dans le cas des *Lettres persanes*, la difficulté réside dans l'identification de l'ironiste : sont-ce les voyageurs étrangers ou Montesquieu ? C'est le citoyen français qui revête le rôle d'observateur, et la cible est constituée par toutes les situations, les opinions et les personnes douteuses et contradictoires. La composante critique ou violente se reflète d'ailleurs dans le mot « cible » : l'ironie de Montesquieu évoque l'image de l'arme plutôt que celle du masque, parce qu'elle met en relief l'agression de l'ironie et sa volonté de dénoncer. Mais la volonté de dissimulation reste toujours présente en raison de sa volonté d'ambiguïté pour tromper la censure. D'ailleurs, Montesquieu ne se sert-il pas d'un déguisement réel par l'invocation des voyageurs persans ? L'observateur est celui qui entend l'ironie. L'observateur, c'est-à-dire le citoyen français, est en même temps un interprète dans la mesure où tout discours, même le discours non ironique, demande à être interprété et déchiffré. Il peut alors percer la dissimulation et arracher le masque ou les vêtements des étrangers afin de découvrir le vrai visage de Montesquieu. Dans ce sens, Montesquieu met un masque dans

¹ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 219.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 185-186.

l'intention d'être mieux compris, et afin de mieux démasquer les autres. En même temps qu'il se dissimule, il dépouille ses victimes des symboles de leur rang et de leurs habits pour ce qu'il y a dessous : nudité et corruption.¹

L'ironie corrective de la satire s'adresse d'habitude ouvertement à la cible. On entend par ironie corrective celle qui fait la morale au maladroit lorsqu'il renverse un vase et le félicite pour son adresse. Elle est facilement repérable par le responsable, mais il arrive pourtant que certains observateurs ne saisissent pas l'ironie. C'est précisément cette incapacité à percevoir l'intention de l'ironiste qui les handicapera. Quoiqu'ils ne soient pas visés par l'ironie, leur naïveté risque de les faire passer pour des sots. L'ironie implique donc l'existence de deux publics, comme le résume Hodgart : l'un qui se laisse tromper par la signification apparente des mots, l'autre qui en saisit le sens caché et qui s'amuse avec le trompeur aux dépens du trompé.² Mais la satire, comme l'a dit Frye, est de l'ironie militante, et exige un public suffisamment grand du deuxième type. L'auteur satirique recourt à l'ironie pour troubler le lecteur, pour l'arracher à sa suffisance et pour s'en faire un allié dans la lutte contre la stupidité du monde.³

On pourrait même qualifier l'ouvrage de Montesquieu d'auto-ironique dans la mesure où l'auto-ironie ne doit pas nécessairement se tourner contre l'ironiste en particulier ; elle porte souvent sur des valeurs que celui-ci partage avec un groupe spécifique. Montesquieu fait partie du groupe des Français dont les pratiques sociales, religieuses et politiques sont souvent méprisables. Il ironise sur son propre pays, son propre roi et pape, et même assez souvent sur la catégorie des « hommes d'esprit » dont il est présumé faire partie.⁴

¹ Matthew Hodgart, *op. cit.* p. 126.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 187.

2. Techniques satiriques précises

a) Le portrait-charge

- *Une arme de combat entre tradition et nouveauté*

En littérature, les portraits sont généralement des descriptions écrites ou des analyses d'une personne ou d'une chose. Chez Montesquieu les portraits ne servent pas à donner une vision objective et neutre, mais ils sont au service de la satire et soutiennent un but moral. Au moyen du portrait, Montesquieu cherche une espèce de dénonciation ; il veut indiquer les travers de l'ordre politique, religieux et moral tant aux citoyens français qu'aux responsables eux-mêmes. Sa manière de portraiturer est donc différente de celle de ses prédécesseurs, Fénelon et Fontenelle.¹

Prenons Fénelon : dans sa *Lettre à Louis XIV*, il essaie de détromper le monarque en lui démontrant la chimère de sa toute-puissance : en réalité, il n'est que le simple arbitrage exercé entre ses ministres, dont l'outil principal de gouvernement a toujours été la force nue. Il tient aussi à lui rappeler en contrepoint son obligation d'observer en tout une justice exacte et le bien-être de ses sujets. Le portrait de Fénelon est une espèce de reproduction honnête et réaliste et sa moralité consiste à montrer que le pouvoir despotique mine le tyran même et le détruit à la longue. Il invite donc le monarque à consulter le miroir préparé par lui, car il espère de sa part une prise de conscience qui conduirait à une correction de sa conduite. L'objectif est noble, selon Montesquieu, mais cet auteur ne croit pas à l'efficacité de ce type de portrait : c'est pourquoi il cherche d'autres voies.

Les portraits satiriques de Fontenelle offrent un autre modèle. Dans ses *Nouveaux dialogues des morts*, il s'est inspiré de l'esprit satirique de Lucien. Toujours dans le but d'instruire, Fontenelle n'hésite pas à renverser les idoles, à choquer les jugements reçus, et à condamner la conduite humaine dominée par les passions : amour-propre, concupiscence, vanité.

Montesquieu verra dans la réconciliation des deux modèles – Fénelon et Fontenelle – une approche parfaite.²

¹ Sheila Mason, « Le portrait littéraire chez Montesquieu : une arme de combat renouvelée », *Le Travail des Lumières*, p. 187, 190-191.

² *Ibid.*

Notre auteur recourt à plusieurs types de portrait. Tout d'abord, le portrait peut être le résultat d'une description ironique et caricaturale fournie par un des voyageurs persans (et donc par l'auteur) ou par un autre personnage qui parle très souvent en connaissance de cause. Quoique le portrait dressé par les Persans puisse paraître mal fondé et impertinent par suite de leur ignorance à propos des mœurs en Occident, leur première impression est assez souvent confirmée par un tiers qui n'est pas étranger à l'affaire, ou par la personne même qui est portraiturée.¹ Que leurs soupçons paraissent justes, indique leur bonne connaissance des hommes et surtout leur volonté de sincérité et leur sens de vérité.

Mais c'est surtout au portrait dialogué qu'ils recourent comme canal d'instruction, pour éviter des doutes à propos de leur intégrité. La moralité du dialogue de Montesquieu a de multiples facettes, comme l'indique Mason. La force didactique du dialogue tient autant au portrait, à l'agencement dramatique des échanges entre les personnages qu'au texte de leur argument ou à l'énonciation directe d'une leçon sous forme de sentences. Le portrait est une image toujours en construction, comparable à un puzzle. La beauté et l'efficacité du portrait consistent à faire évoluer le tout par degrés ; la construction de suspense est au service de la surprise, qui est tellement valorisée dans l'*Essai sur le goût*. C'est l'auteur qui guide le lecteur, qui donne au moment approprié les éléments-clé pour attiser la curiosité du lecteur afin que celui-ci construise au fur et à mesure l'image préconçue par l'auteur. Il exige donc une participation active de la part du lecteur. C'est évidemment au moyen des détours d'une conversation imaginée que Montesquieu cherche à saisir la personnalité de ses « objets » de critique. Il les laisse se définir par leurs propres paroles, en réservant à l'interlocuteur la fonction de lui opposer les faits et les jugements acceptés de l'histoire et de rendre, en conclusion, le verdict que dicterait la raison commune.²

Comme nous verrons plus tard, les objets du portrait de Montesquieu sont variables. Mais quelque soit l'objet du portrait littéraire de Montesquieu, il faut remarquer que la peinture des « caractères » est due en général à Rica. Plus qu'Usbek, il est frappé par le côté « curieux » des êtres et des choses, par les traits les plus saillants et les plus voyants des mœurs. Il représente pour ainsi dire le « côté La Bruyère » du personnage de Montesquieu. Il est grand portraitiste, ou dessinateur, relevant les traits essentiels d'un homme à la minute, avec une étonnante vérité.³ Mais Usbek n'oublie pas non plus de mettre en scène quelques types sociaux ;

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 111.

² Sheila Mason, *op. cit.*, p. 193-194.

³ Charles Dédéyan, *op. cit.*, p. 137-138.

pensons à la lettre XLVIII dans laquelle, tour à tour, le fermier, le prédicateur, le poète, le guerrier et l'homme à bonne fortune passent en revue. Il est important de remarquer que les visiteurs persans ne s'attardent pas à dépeindre l'ensemble des manières habituelles de sentir et de réagir qui distinguent un individu d'un autre. Chez eux, les personnages deviennent des « types » ; ils sont tous l'incarnation exemplaire d'un comportement collectif.¹

Comme nous venons de le suggérer, Montesquieu a – comme critique et peintre de la société et surtout comme portraitiste – subi l'influence de La Bruyère. Pourtant, selon Dédéyan il ne faut pas exagérer les ressemblances: dans sa peinture des mœurs, Montesquieu cherche et décèle surtout les petits côtés, les travers, les ridicules, parfois les tares. Dans ce sens, il n'a rien de l'art minutieux, de l'état complet de son devancier. Avec La Bruyère, on assiste à une mise en valeur des attitudes familières, du trait physique qui indiquerait la défaillance morale, et il présente tous ces traits dans une pièce d'art consommée et achevée. Quant à la forme, Montesquieu, au contraire, cherche plutôt le trait brutal, sans vraiment vouloir varier les nuances. Dédéyan le considère presque comme un « brutaliste » au niveau formel. Pour le fond, la société française a évolué des *Caractères* aux *Lettres persanes* ; au temps de Montesquieu, les traits à peine esquissés du temps de La Bruyère sont devenus éclatants. En effet, nous retrouvons aussi dans les *Caractères* le jeu, les femmes, les vieilles coquettes, les gens de finance, les partisans, et les directeurs de conscience. Seulement, dans les *Lettres*, cette liberté des mœurs est devenue licence. Les passions (comme celle du jeu dans les *Caractères*) se sont exacerbées et sont accusées par les classes dirigeantes qui les considèrent comme des pratiques décadentes. Montesquieu s'est donc bien aperçu de la décomposition de la société. Pourtant, comme nous l'avons déjà indiqué, son tableau n'est pas aussi complet que celui de La Bruyère : il ne s'occupe que des gens de la société où il vit, sans avoir d'yeux pour les paysans ou les bourgeois. Mais est-ce que, dans ce cas, son tableau des mœurs françaises est toujours valable ? A-t-il bien su analyser, n'a-t-il pas trop exagéré ?²

Pour répondre à cette question, nous pouvons prendre en considération un de ses contemporains qui appartient à la même classe sociale que La Bruyère, et qui fréquente les mêmes milieux et les mêmes salons que Montesquieu : c'est Marivaux. En effet, Ehrard voit en Marivaux et Montesquieu « deux parallèles qui se croisent »³. Après avoir confronté Montesquieu avec La Bruyère, les *Lettres persanes* avec les *Caractères*, il peut donc être utile de les con-

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 45.

² Charles Dédéyan, *op. cit.*, p. 193-194.

³ Jean Ehrard, *L'esprit des mots : Montesquieu en lui-même et parmi les siens*, Genève, Droz, 1998, p. 231.

fronter avec les articles de Marivaux où il nous donne « la température de son temps », le tableau des mœurs de Paris. La distance qui sépare trop évidemment l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard* et celui des *Lettres* fait trop souvent oublier qu'ils sont strictement contemporains, qu'ils pensent et écrivent dans le même climat culturel.¹ En relisant *Le Spectateur*, *Le Cabinet du Philosophe* et *L'Indigent Philosophe*, nous nous rendrions compte, selon Dédéyan, qu'il s'agit de la confirmation et du complément des *Lettres persanes*. La confirmation par ce qu'il dit des salons, des nouvellistes, des directeurs, des financiers, de la noblesse et surtout des femmes, le complément par l'évocation de la vie paysanne et bourgeoise.²

Mais quiconque soit le contemporain le plus proche de son travail de portraitiste, dans quelle mesure le portrait fait-il partie de l'objectif satirique de notre auteur ?

Montesquieu se sert très souvent – comme nous le verrons bientôt dans les exemples – du procédé de base de la satire : la dégradation. Il dégrade ou dévalue la victime en diminuant sa stature et sa dignité. Pour cela, le satiriste s'inspire premièrement du monde animal (et parfois du monde végétal ou minéral). Comparer l'homme à l'animal est un procédé essentiel de l'analogie visuelle, de la caricature et du dessin humoristique. Une autre stratégie de la satire dégradante consiste à présenter l'objet de la satire soit comme une créature « insensée et inconsciente de ce qu'elle fait », soit comme quelqu'un de « vicieux qui serait entièrement conscient de ses actes mais ne ressentirait aucune culpabilité ». Le ridicule sort alors assez souvent du caractère paradoxal de la conduite et des propos des personnages mis en scène. Citons en dernier lieu la caricature, laquelle s'attaque souvent à un geste inconscient.³ Caricaturer consiste à « déformer par une simplification excessive ou par l'outrance »⁴, et en effet : le portrait caricatural de Montesquieu se construit très souvent en grossissant et en minimisant certains aspects défavorables. Cette technique implique chez Montesquieu – pour se moquer davantage des personnages dépeints – le recours au stéréotype. L'usage de stéréotypes est dû selon Brunet au fait que « la découverte d'une société est nécessairement parcellaire dans un premier temps, car ce ne sont pas des cultures qui sont confrontées l'une à l'autre mais bel et bien des individus »⁵. Ce morcellement évident permet à notre auteur de réaliser de nombreux portraits de caractères types de la société, qui sont caricaturés par le filtre grossissant du regard étranger. Ce recours à des stéréotypes peut probablement être attribué à l'attachement

¹ Jean Ehrard, *L'esprit des mots : Montesquieu en lui-même et parmi les siens*, Genève, Droz, 1998, p. 231.

² Charles Dédéyan, *op. cit.*, p. 194.

³ Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 112-121.

⁴ Paul Robert, (dir.), « caricaturer », *op. cit.*, p. 357.

⁵ Consulter <http://perso.orange.fr/chevrel/dossiers/brunet.htm>.

naturel des gens à leur propre humanité. Que Montesquieu en utilise beaucoup démontre son projet de dénoncer l'intolérance et le fanatisme, qui se basent aussi sur des préjugés et des exagérations.

Brunet précise que le stéréotype est indissociable de l'ironie dans ce roman. De même, l'usage du stéréotype est strictement lié à l'objectif satirique de Montesquieu. En effet, selon Brunet, il exige le même type d'engagement de la part du lecteur : une reconnaissance suite à une lecture active. « Pour Montesquieu, l'usage de l'ironie et du stéréotype ne participe pas seulement d'une volonté de créer l'adhésion de son lectorat par l'humour, ils sont aussi de puissants vecteurs de réflexion. »¹ Le stéréotype vise à faire prendre conscience d'une vérité par l'exposition d'un exemple remarquable et frappant qui oblige le lecteur à réfléchir. Les portraits stéréotypés permettent donc à Montesquieu de se livrer à une critique des mœurs et des conditions politiques et religieuses.

Le regard étranger vise une prise de conscience du lecteur, car la comparaison fait naître une réflexion sur notre propre culture. Brunet explique : « Tout le monde sait que les Noirs ont le rythme dans la peau, que les femmes sont plus sensibles que les hommes et qu'il y a en France un bistrot par habitant. »² Or, si un étranger s'étonne de ces affirmations, pourtant si évidentes pour nous, nous sommes contraints d'y réfléchir. Le portrait outré mis en œuvre nous oblige à en percevoir le ridicule et le non-fondé. Brunet résume le projet de notre auteur-philosophe ainsi :

faire réfléchir ses lecteurs en les distrayant par les portraits qu'ils font des étrangers ou de ceux que les étrangers font d'eux-mêmes, dans une perspective humaniste de tolérance entre les peuples et de relativisation des vérités que l'on croit absolues. Le stéréotype, en nous montrant nos idées fausses, joue ici le rôle de révélateur de la vérité.³

¹ Consulter <http://perso.orange.fr/chevrel/dossiers/brunet.htm>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

- *Les objets du portrait*

Comme nous l'avons déjà indiqué, les objets du portrait sont multiples. Avec Annie Becq, nous pouvons – en gros – distinguer trois types de portraits : d'abord les portraits de personnes réelles précises, ensuite ceux de « types » méprisables par leur « naturel » et enfin ceux des « types » méprisables en raison de leur lien avec telle ou telle institution¹. Pour le satiriste, la terre est pleine de fous ; leur spectacle est tellement réjouissant qu'il en arrive à assimiler le monde à un vaste théâtre où se joue la « comédie de la vie ». Et vu que les institutions ne sont que le reflet de cette folie, elles non plus n'échappent pas à la satire.²

Commençons par signaler les attaques personnelles : il s'agit d'un aspect traditionnel de la satire mais peu pratiqué par Montesquieu – si ce n'est de façon allusive. La satire personnelle nécessite même souvent des clés, et ce tant pour des raisons externes à l'œuvre (censure, répression, prudence) que pour des raisons internes : Montesquieu se veut philosophe, et les individus ne l'intéressent qu'en tant que types ou caractères, qu'en tant que rouages de la vie sociale.³ Pourtant, certains portraits faits par notre auteur tracent les traits de caractère de personnes réelles, même si, par prudence, il ne les nomme pas. L'incognito fait en effet partie du système littéraire des *Lettres persanes*, du moins pour tout ce qui touche à l'Occident. Dans l'ensemble du livre apparaissent uniquement les noms des voyageurs, de leurs amis, de leurs épouses, de leurs esclaves. Les noms de personnes occupent donc la région de la fiction orientale. Pour ce qui est de l'Occident, seuls les pays, les villes ou les institutions sont dénommés : l'Italie, la France, Venise, Paris, le Parlement, l'Académie française, etc. En revanche, la règle quasi absolue suivie par Montesquieu consiste à ne désigner aucun Français par son nom. Louis XIV, Philippe d'Orléans, Law, etc. autant de personnages clairement évoqués mais qui ne sont désignés que par la fonction qu'ils remplissent ou par leur origine : « le roi de France », « le régent », « un étranger ». Sous le regard des voyageurs persans, l'individu, dépouillé de toute identité personnelle, n'existe que par les gestes et les discours typiques. L'éclipse du nom signifie suggère que les étrangers ne savent juger l'individu qu'au travers de sa fonction et de son rôle social.⁴ Or, cette règle protège aussi l'auteur des *Lettres persanes* dans la mesure où sa critique livrée ne nuit à aucune personne ni à aucun groupe précis, quoi-

¹ Annie Becq, *op. cit.*, p. 34-37.

² Colette Arnould, *op. cit.*, p. 5.

³ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 109-110.

⁴ LP, Préface, p. 12.

qu'on puisse les deviner sans problème. L'auteur se cache derrière l'ignorance – évidemment feinte – des étrangers pour pouvoir faire la critique sans se compromettre. Car inévitablement, quoique le goût de médire ne le pousse pas, les peintures satiriques sont comme des « fusées volantes » et la baguette retombe toujours sur quelqu'un.¹

Alors, sont égratignés, selon Becq, le roi Louis XIV et le pape Clément XI, les « grands magiciens » dans la lettre XXIV ; le comte de Caylus, modèle probable de la lettre CXLII ; l'abbé de Saint-Victor pour qui la bibliothèque est « une terre étrangère » dans la lettre CXXXIII, et le bibliothécaire sympathique qui n'est autre que le Père Desmolens ; peut-être Fleury, alors évêque de Fréjus, que le Saint-Esprit en personne a éclairé dans la rédaction du mandement contre la bulle *Unigenitus* dans la lettre CI, Méhémet Riza Beg, dont les excentricités et la ladrerie avaient fait douter du caractère officiel de sa mission d'ambassadeur persan, dans la lettre XCI ; « l'Étranger », c'est-à-dire Law qui « a tourné l'État comme un fripier tourne un habit » dans la lettre CXXXVIII, etc.²

Dans l'ensemble, toutefois, Montesquieu tend à limiter l'évocation de personnes précises pour représenter surtout des « caractères », à la manière de Boileau ou de La Bruyère. Avec son œuvre, *Les Caractères*, constituée d'observations sur la société de l'époque et de portraits précis, La Bruyère a fait une satire de la cour, de la noblesse, du clergé et même du roi. Si nous pouvons donc rapprocher Montesquieu de La Bruyère, ce n'est donc pas uniquement parce que leurs commentaires se rejoignent : en fait Montesquieu peut, lui aussi, être rangé parmi les moralistes. La Bruyère poursuit au fond un double objectif : dresser le portrait de ses contemporains d'après nature, d'une part, et inviter le lecteur à prendre de la distance envers lui-même et à rire de défauts qui sont les siens, d'autre part. Pourtant, La Bruyère ne cherche pas à corriger l'homme, et en ce sens il peut être considéré comme le moraliste le plus pessimiste de son époque.³

Tant l'aspect satirique que le développement concret du portrait littéraire inspireront Montesquieu dans les *Lettres persanes*. Ses cibles sont en général connues de tous et par conséquent un simple « coup de crayon » suffit pour représenter le type ou l'attitude, pour condenser la mentalité.⁴ Que la victime soit désignée par son nom ou ramenée à un cas général ne change finalement pas grand-chose selon Colette Arnould, parce que rien n'est gratuit pour le satiriste. Les plus malins sauront bien se reconnaître et les plus bêtes riront d'eux-mêmes, ache-

¹ Colette Arnould, *op. cit.*, p. 5-6.

² Annie Becq, *op. cit.*, p. 34-35.

³ Charles Ammirati, *op. cit.*, p. 182-183.

⁴ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 69-70.

vant ainsi de se ridiculiser.¹ Le modèle sort pour ainsi dire de la foule, articule peut-être quelques mots et disparaît ensuite « exécuté ». « À l’instar des dessinateurs humoristiques, Montesquieu aime l’esthétique du choc, il a le souci de l’effet immédiat, » précise Véquaud.² En effet, tout est pensé dans les *Lettres* pour imprimer la phrase dans l’esprit du lecteur, d’où une recherche méthodique de l’effet. Être réduit à un type est moins effrayant et dénigrant que d’être réduit à une bête, à une plante ou à une machine, mais c’est déjà désagréable, ajoute Hodgart. Cela signifie en quelque sorte que le personnage auquel on vous a assimilé ne peut sortir du rôle qui lui est imposé, ni agir librement. Bien que la satire y ait aussi recours, ce procédé est surtout celui de la comédie théâtrale, tradition à son tour associée au mime. Or, le pouvoir du mime tient au fait qu’il est capable de reproduire les gestes inconscients de ses victimes : il peut les abaisser en insistant sur leurs automatismes, leurs répétitions.³

Nous verrons que les femmes, objets privilégiés de la tradition satirique, se taillent une bonne place. Les vieilles coquettes cherchent à tromper sur leur âge (lettre LII), accordent le plus grand sérieux à des futilités (lettre CX) et ruinent leurs maris au jeu (lettre LVI). Montesquieu évoque aussi des maniaques comme le fou d’alchimie (lettre XLV), le géomètre (lettre CXXVIII), le vaniteux qui ne parle que de lui (lettre L),...⁴

À côté du dessein de ces travers imputables à une « nature humaine » qui domine dans les *Lettres persanes*, Montesquieu évoque des types dont le caractère répréhensible tient à certaines institutions, à leurs fonctions ou aux conditions générales de la vie en société à ce moment historique. Nous pourrions citer l’actrice qui écrit à Rica la lettre insérée dans la lettre XXVIII, victime de l’Opéra et des usages de ses coulisses ; le poète famélique, « si mal habillé », qui parle « un langage si différent des autres » et vit des bontés des maîtres de la maison qui reçoit Usbek dans la lettre XLVIII. Comment ne pas être adultère dans une société qui regarde un mari qui voudrait seul posséder sa femme comme « un perturbateur de la joie publique » et qui honnit les « maris jaloux » ? Comment ne pas sombrer dans le vain bavardage, quand on fait partie de ces « établissements singuliers et bizarres » comme l’Académie française ? Comment ne pas s’attacher si fort aux minuties quand on appartient à un de ces « grands corps » telle l’Université ?⁵ Plaçons surtout, dans cette catégorie, les hommes politiques et religieux en général : ils abusent de la naïveté du peuple, le mettent au profit de leurs propres intérêts ou à celui du système politique ou religieux en place.

¹ Colette Arnould, *op. cit.*, p. 11.

² Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 70.

³ Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 119-120.

⁴ Annie Becq, *op. cit.*, p. 35-36.

⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

- *La technique du portrait*

Dans ce qui suit, nous tenterons de montrer que la technique du portrait est toujours la même, même si le type d'objet change : Montesquieu se plaît à combiner la description ironique, l'évocation de dialogues ou de lettres compromettants et l'illustration par des anecdotes ou des exemples précis. La description critique et ironique fournit le point de départ de la critique ; les autres techniques servent à la soutenir. Ainsi, les auteurs des lettres invoquent parfois l'aide d'autres personnes qui partagent la même opinion, ou les paroles de l'accusé même pour que celui-ci se rende inconsciemment ridicule.

Étudions à titre d'illustration les portraits de quatre types : celui de la femme et du vantard, types méprisables par nature, et celui de l'homme religieux et de l'homme politique et judiciaire, types méprisables par leur lien aux institutions en place. Soyons particulièrement attentifs à deux aspects du portrait : étudions à la fois sa technique et le « catalogue » des principales caractéristiques (négatives) que Montesquieu attribue aux types portraituretés.

– *La femme*

Les femmes semblent constituer les « victimes » privilégiées de Montesquieu. Peu importe leur âge, leur nationalité ou leur rang social : toutes sont condamnables. Dans la lettre XXXIV, Usbek établit une comparaison entre les femmes françaises et les femmes persanes : « les femmes de Perse sont plus belles que celles de France ; mais celles de France sont plus jolies ». À première vue, cette expression paraît flatteuse tant à l'égard des Françaises qu'à l'égard des Persanes. Or, rien n'est moins vrai car derrière cette apparente flatterie se cache une condamnation de la femme en général. En établissant une comparaison entre les femmes des deux nations, ce que Montesquieu a voulu mettre en lumière ce sont leurs défauts et leur infériorité. Le problème tient à l'apparente synonymie des qualités évoquées : la joliesse et la beauté. Or, le *Dictionnaire de L'Académie française* nous aide à discerner les spécificités sémantiques, le premier sens attribué à « joli » étant : « gentil, agréable [...], qui plaît plutôt par la gentillesse que par la beauté »¹, et celui de « beau » étant : « tout ce qui est agréable & excellent dans son genre »², mais cela surtout en rapport avec l'âme et l'esprit. Autrement dit : une personne jolie est aimable, amusante et plaisante, tandis qu'une beauté est admirée surtout pour son honnêteté, sa politesse et sa modestie. Résumant ces explications, nous pouvons

¹ Consulter <http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=joli#ACAD1762>.

² Consulter <http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=beau#ACAD1762>.

conclure qu'Usbek déplore chez les femmes persanes (ou : orientales) le manque de gaieté, tandis que les femmes françaises (ou : occidentales) manquent de tendresse et de modestie. Cela est confirmé d'ailleurs par ce qui suit :

il faut avouer que le sérail est plutôt fait pour la santé que pour les plaisirs : c'est une vie qui ne pique point ; tout s'y ressent de la subordination et du devoir. (LP, lettre XXXIV, p. 108)

Implicitement, Montesquieu condamne donc l'immoralité des femmes occidentales tout en se servant d'une description astucieuse et très efficace, qui jette les femmes dans le discrédit. Dans la lettre LV aussi, Rica s'exprime à propos des femmes et du libertinage en expliquant les rapports des époux en France :

Chez les peuples d'Europe, le premier quart d'heure du mariage aplanit toutes les difficultés ; les dernières faveurs sont toujours de même date que la bénédiction nuptiale : les femmes n'y font point comme nos Persanes, qui disputent le terrain quelquefois des mois entiers : il n'y a rien de si plénier : si elles ne perdent rien, c'est qu'elles n'ont rien à perdre : mais on sait toujours, chose honteuse ! le moment de leur défaite ; et, sans consulter les astres, on peut prédire au juste l'heure de la naissance de leurs enfants. (LP, lettre LV, p. 145)

Cette description de l'activité sexuelle des époux est saturée d'exagérations qui visent à opposer la légèreté, l'irréflexion et la frivolité des femmes occidentales à la gravité, la réflexion et la constance des femmes orientales. En présentant l'acte d'amour comme une conséquence évidente (« toujours ») du mariage et comme la réconciliation définitive (« aplanit toutes les difficultés »), il condamne la femme occidentale, même explicitement : « chose honteuse ! ». Rica exprime son indignation et continue sur le même ton ironique à propos des femmes occidentales, mais son ton hyperbolique se tourne aussi contre les époux persans. En effet, cette lettre rappelle la lettre XXVI qui évoque la défloration violente de Roxane par Usbek. Pour que le lecteur associe sans problème cette lettre à la lettre XXVI, Montesquieu utilise d'ailleurs le même vocabulaire militaire : le mot « défaite » compare la défloration des femmes à un combat qu'elles ont perdu.

La suite de la lettre LV semble indiquer que le commerce facile des femmes ne se limite pas aux seuls époux, mais qu'elles ont aussi des liaisons avec d'autres hommes : « Les Français ne parlent presque jamais de leurs femmes : c'est qu'ils ont peur d'en parler devant des gens qui les connaissent mieux qu'eux ». En Occident, par contraste avec l'Orient, les femmes ne sont pas la propriété de leur seul mari.¹ Cette expression fait d'ailleurs allusion à la lettre XLVIII dans laquelle est caricaturé le gigolo. Rica continue de même :

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 42.

Un mari, qui voudrait seul posséder sa femme, serait regardé comme un perturbateur de la joie publique, et comme un insensé qui voudrait jouir de la lumière du soleil, à l'exclusion des autres hommes. (LP, lettre, p. 146)

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ce n'est pas le gigolo (celui qui est la cause de la duperie) qui est condamné, mais le mari jaloux : il est considéré comme « un perturbateur de la joie publique ». En effet, à partir de la Régence, ce qui compte, c'est le divertissement et le plaisir ; la moralité du pays s'écroule. Dans la lettre LVIII sont évoqués les bordels et les filles de joie :

Toutes les boutiques sont tendues de filets invisibles où se vont prendre tous les acheteurs. L'on en sort pourtant quelque fois à bon marché : une jeune marchande cajole un homme une heure entière pour lui faire acheter un paquet de cure-dents. (LP, lettre LVIII, p. 152)

Rica, peintre à notre service, nous suggère ici l'image du bordel. Se sert-il de son ignorance pour évoquer une image particulièrement audacieuse ? Les « filets invisibles » indiquent en tout cas qu'il s'agit d'une pratique honteuse et pernicieuse. Il pourrait d'ailleurs être suspect qu'un homme entre pour une « heure entière » pour n'y sortir qu'avec « un paquet de cure-dents ». S'agit-il là d'une simple exagération dans l'esprit de la satire, ou devrait-on identifier « la jeune marchande » à une fille de joie et « les boutiques » à des bordels ? Le fait qu'il parle au pluriel montre qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé et unique. Au contraire : à travers l'adjectif « toutes » il semble même vouloir dénoncer l'omniprésence du bordel. Voilà comment Montesquieu trace le portrait de la femme occidentale immorale en se servant de la simple description. Sa force tient surtout au choix des mots, qui est bien réfléchi ; cela lui permet de donner une apparente innocence à chaque expression, quoique l'usage multiple de l'exagération et de petits détails comme l'usage rusé d'adverbes, le choix d'un vocabulaire précis et les jeux sur le double sens des mots ajoutent un effet d'ironie.

Le portrait de la femme ne se limite pourtant pas à une condamnation de l'immoralité et du libertinage. Montesquieu veut également mettre en lumière leur caractère superficiel, badin, impertinent et coquet, et ne se limite pas pour ce portrait à une simple description. Rappelons d'abord la lettre CX dans laquelle Rica s'exprime sur les soucis des jolies femmes. Paradoxalement, il commence sa lettre en disant que « le rôle d'une jolie femme est beaucoup plus grave que l'on ne pense ». Quoique l'on lui attribue d'ordinaire les idées les plus négatives à propos des femmes, il semble se présenter ici comme le défenseur des femmes. Pourtant, nous devinons toute de suite son imposture. En effet, le ton moqueur de la suite de la lettre indique

que lui aussi – avec tous les autres – a très mauvaise opinion des femmes et qu’il ne cherche, une fois de plus, qu’à les ridiculiser :

Il n’y a rien de plus sérieux que ce qui se passe le matin à la toilette, au milieu de ses domestiques : un général d’armée n’emploie pas plus d’attention à placer sa droite, ou son corps de réserve, qu’elle ne met à poster une mouche qui peut manquer, mais dont elle espère ou prévoit le succès. (LP, lettre CX, p. 244)

En comparant les femmes qui s’occupent minutieusement de leur toilette à des généraux d’armée qui s’occupent de leurs militaires, l’auteur de cette lettre semble vouloir suggérer qu’elles investissent trop de temps dans des futilités. L’énorme disproportion de la comparaison montre l’absurdité de cette mobilisation des énergies à des fins aussi dérisoires. L’efficacité d’une mouche n’est en rien comparable à l’efficacité des troupes militaires. Or, selon Geffriaud Rosso, étaler la vanité et la légèreté féminine, c’est prévenir ou compenser le danger que toute femme, charmante et belle, incarne aux yeux de l’homme. Ainsi, comparer les femmes à une troupe de militaires, ce n’est pas seulement les ridiculiser, mais c’est aussi trahir l’incapacité des hommes de résister à la force des charmes féminins.¹ Dans la suite de sa lettre, il dénonce aussi leur volonté de sauver les apparences à tout moment :

Avec tout cela, la plus grande peine n’est pas de se divertir ; c’est de le paraître. Ennuyez-les tant que vous voudrez ; elles vous le pardonneront, pourvu que l’on puisse croire qu’elles se sont réjouies. (LP, lettre CX, p. 244)

Alors que les preuves de l’immoralité de la femme se trouvent dans la société même, par l’omniprésence des bordels et des gigolos par exemple, Montesquieu devra chercher d’autres voies pour appuyer son affirmation concernant la coquetterie et l’impertinence des femmes. Ses portraitistes ne peuvent pas, par conséquent, se limiter à une simple description de leurs pratiques ; ils doivent encore essayer de les illustrer. Voilà pourquoi Rica va invoquer une situation illustrative précise pour procéder ensuite au portrait dialogué.

Il évoque dans la même lettre CX un souper entre femmes à la campagne auquel il a participé. Tandis qu’une de ces femmes dit : « il faut avouer, [...] que nous nous divertissons bien : il n’y a pas aujourd’hui, dans Paris, une partie si gaie que la nôtre », Rica ne s’amuse pas. Au contraire : « l’ennui » le gagne, il ne peut pas arrêter de bâiller et ajoute par ironie : « je crois que je crèverai à force de rire ». Cette espèce d’anecdote avec des discours rapportés met en scène une tentative forcée des femmes à sauver les apparences et sert à soutenir sa thèse de

¹ Jeannette Geffriaud Rosso, *Montesquieu et la féminité*, Paris, Nizet, 1977, p. 345.

l'omniprésence de la pratique de la feinte parmi les femmes. La discordance entre l'être et le paraître est soulignée ici explicitement par l'opposition entre les sentiments de Rica et ceux des femmes, et implicitement par la divergence entre les sentiments « dits » et les sentiments « réellement éprouvés » : la gaieté s'oppose à la tristesse.

Le portrait dialogué se retrouve encore dans la lettre LII où Rica se trouve en compagnie de « femmes de tous les âges ». Il s'adressera à chaque femme de la compagnie, et tour à tour elles chercheront à ridiculiser les femmes plus âgées qui passent beaucoup de temps à leur toilette et veulent se montrer plus jeunes qu'elles ne le sont. La fille de vingt ans lui dit : « Que dites-vous de ma tante, qui, à son âge, veut avoir des amants et fait encore la jolie ? », sa tante : « Que dites-vous de cette femme qui a pour le moins soixante ans, qui a passé aujourd'hui plus d'une heure à sa toilette ? », et la femme de soixante ans : « Y a-t-il rien de si ridicule ? Voyez cette femme qui a quatre-vingts ans, et qui mes des rubans de couleur-de-feu : elle veut faire la jeune ». La ressemblance entre les différentes réponses est évidente. Rica tentera de montrer la fausseté de leurs accusations, car chacune d'elles se rendra coupable du crime dont elles accusent une autre : celles qui guettent chez leurs aînées les signes infaillibles de la décadence prochaine et se croient elles-mêmes hors de cause deviennent à leur tour l'objet, de la part des cadettes, d'un examen sévère.¹ Après avoir monté, il descend : il commence par la vieille. En leur faisant tour à tour des compliments sur leur apparence et en les estimant plus jeunes qu'elles ne le sont, Rica incite ces femmes à mentir à propos de leur âge véritable. Puisque vieillir, c'est enlaidir et perdre son emprise naturelle sur les hommes, la femme cherche désespérément – et en vain – à prolonger sa vie ; elle tente de faire marche arrière.² L'accumulation de réponses semblables, pour la deuxième fois, soutient l'argumentation et sert à mettre toutes les femmes dans le même sac.

Montesquieu suggère que si quatre femmes commettent la même faute, la cinquième ne fera pas mieux ; il paraît associer à chaque femme la même attitude fausse et hypocrite. En les démasquant et en ne les déclarant capables que d'auto-tromperie, l'auteur tourne en dérision les femmes coquettes en général...

¹ Jeannette Geffriaud Rosso, *op. cit.*, p. 346.

² *Ibid.*

Bien entendu, la femme n'est pas la seule cible des critiques des Persans : tout au long du roman, leurs lettres s'en prennent aux hommes prétentieux et aux vantards qui n'ont d'autre intérêt que leur propre spécialité ou leur propre personne. La méthode de travail utilisée pour esquisser le portrait de ces vaniteux reste la même : Montesquieu mélange les descriptions, les illustrations et les dialogues.

L'omniprésence des vaniteux est confirmée par Rica dans la lettre L : « Je vois de tous côtés des gens qui parlent sans cesse d'eux-mêmes : leurs conversations sont un miroir qui présente toujours leur impertinente figure ». En effet, les exagérations « de tous côtés », « sans cesse » et « toujours » servent à souligner que les fanfarons sont massivement présents à Paris. Dans cette lettre, Rica tient à montrer l'impertinence de la vanité et le charme de la modestie. Il parle de manière très méprisante du vantard pour mettre en valeur celui qui est modeste :

Si la modestie est une vertu nécessaire à ceux que le ciel a donné de grands talents, que peut-on dire de ces insectes qui osent faire paraître un orgueil qui déshonorerait les plus grands hommes ? (LP, lettre L, p. 136)

Rica condamne le vaniteux à travers cette espèce de dégradation, mais il ne se limite pas à une condamnation par l'intermédiaire d'une simple description. Il tient à soutenir ses propos par l'insertion des paroles d'un homme qui prouvent, en même temps qu'il essaie de le nier, qu'il est un vantard. Montesquieu procède à la technique du portrait dialogué en évoquant donc ce discours entre un homme modeste et un fanfaron :

Un homme, qui me paraissait assez chagrin, commença par se plaindre de l'ennui répandu dans les conversations. « Quoi ! toujours des sots, qui se peignent eux-mêmes, et ramènent tout à eux ? – Vous avez raison, reprit brusquement notre discoureur. Il n'y a qu'à faire comme moi ; je ne me loue pas : j'ai du bien, de la naissance, je fais de la dépense, mes amis disent que j'ai quelque esprit ; mais je ne parle jamais de tout cela : si j'ai quelques bonnes qualités, celle dont je fais le plus le cas, c'est ma modestie. » (LP, lettre L, p. 136)

Tout en se déclarant modeste, l'interlocuteur prouve qu'il est un vantard. Voilà que le discours rapporté confirme le portrait négatif dressé du fanfaron. Le comble est qu'il n'a pas conscience de sa propre prétention et infatuation. Très ironiquement, Rica termine sa lettre ainsi : « pendant qu'il parlait tout haut, je disais tout bas [...] ». La mise en accusation du vantard se renforce d'ailleurs encore par l'évocation de certains exemples précis au cours du roman (nous citerons encore l'homme d'esprit). Dans la lettre CXLIV, Usbek finit par affirmer ouvertement la supériorité de la modestie sur la vanité et il fait l'éloge des hommes modestes :

Hommes modestes, venez, que je vous embrasse. Vous faites la douceur et le charme de la vie. Vous croyez que vous n'avez rien ; et moi, je vous dis que vous avez tout. Vous pensez que vous n'humiliez personne ; et vous humiliez tout le monde. Et, quand je vous compare dans mon idée avec ces hommes absolus que je vois partout, je les précipite de leur tribunal, et je les mets à vos pieds. (LP, lettre CXLIV, p. 321-322)

Les voyageurs persans renforcent la crédibilité de leurs propos par l'évocation d'une autre conversation exemplaire qui va dans le même sens. Le portrait dialogué se trouve dans la lettre LIV, où Rica surprend derrière la cloison de sa chambre une conversation entre deux « beaux esprits ». Au moyen de cette lettre, Montesquieu semble vouloir démontrer que la réputation des hommes d'esprit n'est souvent pas méritée et qu'eux aussi – comme beaucoup de Français – ne font preuve que de vanité. L'auteur met effectivement en scène deux hommes qui entendent « parader » leur esprit. Ils déclarent qu'il leur suffira de s'associer pour se faire valoir l'un et l'autre en société. Rien ne peut être abandonné à son sort, tout est mis en scène, même le « bel esprit ». Il est évident que ces pensées bêtes émises par des hommes d'esprit n'ont d'autre fonction que de les rendre ridicules. Le ridicule de leur conduite est d'autant plus mis en relief qu'ils se montrent prétentieux, qu'ils ne réalisent pas qu'ils font mauvaise figure. La première « victime » entre dans la conversation en se plaignant :

Il y a plus de trois jours que je n'ai rien dit qui m'ait fait honneur [...]. J'avais préparé quelques saillies pour relever mon discours ; jamais on n'a voulu souffrir que je les fisse venir [...]. (LP, lettre LIV, p. 143)

L'autre « bel esprit » propose alors une alliance pour orienter la conversation dans la direction voulue pour qu'ils en sortent tous les deux comme des hommes d'esprit. Ils considèrent une conversation comme une pièce de théâtre : les « signes de tête mutuels » ne sont rien d'autre que de simples signes de mise en scène, et quand l'un d'entre eux propose de « récite[r] quelques-uns de [s]es vers », nous nous rendons compte qu'ils apprennent tout par cœur comme le font les comédiens. Tout est comédie, tout est faux. Ils sont extrêmement orgueilleux, quoique leur « présence d'esprit » soit entièrement fautive. Discours étourdissant qui va en crescendo jusqu'au mot « applaudissements », signal pour le lecteur d'applaudir à son tour, comme à la fin d'une véritable pièce de théâtre !¹ Voilà que Montesquieu, par le biais de l'évocation d'une situation précise, ridiculise le vantard - dans ce cas, deux faux hommes d'esprit.

¹ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 70-71.

L’étiquette d’homme religieux s’applique évidemment au Pape, mais nous pouvons également attribuer ce titre aux prêtres (ou dervis), aux abbés, aux prédicateurs, aux inquisiteurs, aux Capucins... Comme c’est le cas pour la plupart des « types » dont Montesquieu esquisse le portrait, les portraits des religieux comportent des éléments fort critiques.

Une description significative des religieux, confesseurs et casuistes se retrouve dans la lettre LVII. Cette lettre est clairement teintée d’un goût anticlérical : elle condamne – par l’intermédiaire de la description ironique – la vanité des vœux monastiques (obéissance, pauvreté, chasteté) comme la duplicité et l’avidité d’une Église qui nage dans l’opulence.¹ La phrase d’ouverture d’Usbek est déjà très révélatrice et suscite des doutes sur l’intégrité des ecclésiastiques : « Les libertins entretiennent ici un nombre infini de filles de joie, et les dévots un nombre innombrable de dervis. » La structure de la phrase est doublée ; le parallélisme entre les deux parties de la phrase est évident : le même verbe est utilisé et la quantification (« un nombre infini » et « un nombre innombrable ») est quasiment la même. Les seules choses qui diffèrent sont les sujets et les objets de la quantification. Pourtant, à cause de la structure presque identique, l’on a tendance à supposer une similarité entre les parties respectives de la structure, à assimiler « les libertins » aux « dévots » et les « filles de joie » aux « dervis ».² Cette mise en parallèle est d’ailleurs très audacieuse, car elle suggère que les ecclésiastiques ne sont rien d’autre que de purs libertins qui ont, en outre, énormément de filles de joie, ce qui jurerait avec leur vœu de chasteté ! Cette supposition est d’ailleurs confirmée – quoique implicitement – par ce qui suit :

Ces dervis font trois vœux, d’obéissance, de pauvreté et de chasteté. On dit que le premier est le mieux observé de tous ; quant au second, je te réponds qu’il ne l’est point ; je te laisse à juger du troisième. (LP, lettre LVII, p. 149)

Dans la mesure où l’on aperçoit une gradation descendante dans les deux premiers vœux – le premier étant le mieux observé, le second n’étant pas observé – nous pouvons deviner facilement ce qu’il en est avec l’observation du troisième vœu. Le vœu de chasteté semble non seulement ne pas être respecté, il est, en outre, transgressé dans le plus pire sens du mot ! Les religieux ne semblent pas violer ce vœu en ayant une seule et unique amante, mais en recourant à l’espèce de femmes la plus méprisable – selon Montesquieu du moins : les filles de joie.

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 42.

² Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 69.

Cet amour défendu est d'autant plus condamnable qu'il n'est pas sincère et qu'il ne se limite pas à une seule personne : les bons pères ont des relations purement sexuelles et perfides avec un nombre « infini » de filles de joie. Rappelons-nous la lettre XLVIII – qui précède d'ailleurs presque immédiatement celle que nous venons d'évoquer – dans laquelle Usbek trace le portrait du prédicateur : Montesquieu se sert donc d'un exemple précis pour soutenir son affirmation du comportement libertin des ecclésiastiques. Le prédicateur rejette clairement le célibat ordinairement propre à sa condition – il est en grâce auprès des femmes ! – et de ce fait, il est particulièrement condamnable. En mettant en évidence l'opposition entre son attitude en public et son attitude en privé, Usbek vise à montrer l'inconséquence de ce personnage, son hypocrisie, sa déloyauté, sa malhonnêteté. Une troisième lettre encore souligne l'imposture des hommes religieux pour ce qui concerne l'observation du vœu de chasteté : la lettre XXVIII. Cette lettre comprend une autre lettre (il y a donc mise en abîme) adressée à Rica par une actrice, qui relate comment elle a été violée par un ecclésiastique. De la description et de l'illustration, Montesquieu passe donc au portrait dialogué. L'accusation est d'autant plus grave que le religieux n'est plus seulement comparé à un libertin (lettre LVII), mais pire encore, à un violeur de femmes ! Le jeu sur les costumes souligne d'ailleurs la divergence entre son apparence et son être : l'ecclésiastique n'est le fidèle serviteur de Dieu que par ses vêtements, non par ses actes. Cette attaque anticléricale est d'autant plus efficace qu'elle implique une troisième personne, une actrice, « victime »¹ de l'attitude licencieuse de l'ecclésiastique. L'actrice est impliquée dans l'affaire et peut donc confirmer le point de vue de Montesquieu : elle a été « victime » du viol commis par l'ecclésiastique. Ce témoignage immédiat (sincère) soutient et renforce encore la mauvaise opinion du Persan vis-à-vis des ecclésiastiques.

L'auteur des *Lettres persanes* ne se limite pas simplement à condamner le comportement de ces hommes religieux. Il exagère et se moque d'eux en dressant à plusieurs endroits un portrait fortement stéréotypé. S'il est vrai qu'il fait appel à des clichés (entre autres sur le Capucin et l'abbé), ces idées préconçues sont renforcées par des descriptions ironiques et par les paroles mêmes des personnes portraiturees. Dans la lettre XLIX, Rica entreprend la description du Capucin :

¹ L'actrice est évidemment la victime d'un abus de la part de l'ecclésiastique, mais n'oublions pas que les actrices, elles non plus, ne sont pas très estimées à l'époque. D'ailleurs dans sa lettre, insérée dans la lettre XXVIII, l'actrice ne nous produit pas une bonne impression...

Étant l'autre jour dans ma chambre, je vis entrer un dervis extraordinairement habillé. Sa barbe descendait jusques à sa ceinture de corde : il avait les pieds nus : son habit était gris, grossier, et en quelques endroits pointu. Le tout me parut si bizarre, que ma première idée fut d'envoyer chercher un peintre, pour en faire une fantaisie. (LP, lettre XLIX, p. 134)

Voilà qu'il évoque l'image type que nous nous faisons du Capucin. Ce qui est tout à fait remarquable, c'est que Rica le déclare propre à en faire une « fantaisie ». Le *Dictionnaire de L'Académie française* explique que ce mot se dit entre autres « pour signifier une chose inventée à plaisir, & dans laquelle on a plutôt suivi le caprice, que les règles de l'Art »¹. Autrement dit, ou comme le définit *Le Petit Robert* : une « fantaisie » est une « œuvre d'imagination, dans laquelle la création artistique n'est généralement pas soumise à des règles formelles »². Il le trouve tellement « bizarre » ou « anormal » que l'on puisse en faire une fantaisie, ou une caricature. Ce lien établi avec la caricature (de l'italien *caricare*, charger), qui constitue proprement l'expression la plus claire de la satire dans les arts picturaux, est particulièrement révélatrice : tout en dressant une caricature littéraire de ce personnage, il évoque l'idée d'une caricature picturale.

Quoique la caricature littéraire se limite ici à l'exagération des caractères physiques du Capucin, la déformation physique est utilisée ici comme métaphore d'une idée plus fondamentale : la dépréciation des ecclésiastiques et de l'institution « Église » en général. En effet, cette lettre illustre parfaitement le style satirique de Montesquieu puisqu'en agrandissant certaines caractéristiques propres à une personne, l'auteur vise à accentuer un trait négatif pour stigmatiser et ridiculiser ensuite la personne entière. Ici, le Capucin est d'autant plus ridicule que Rica le destine ouvertement à la « fantaisie », à la caricature.

Cette caricature de personnage est accompagnée d'une caricature de situation, dans laquelle Rica évoque une conversation réelle ou imaginaire qui sert à mettre en relief le caractère condamnable des mœurs ou du comportement de ce « type » religieux. Rica rapporte l'entretien qu'il a eu avec un Capucin qui sollicitait l'acquisition d'une « petite habitation » en Perse pour son ordre. Toute cette lettre « caricaturale » réfère à la politique de colonisation religieuse qui est, à cette époque, particulièrement vive.³ Quoique le Capucin essaie de voiler ses intentions, Rica le démasque facilement et pour que le lecteur se rende, lui aussi, compte de son, il affirme : « voilà ce qui s'appelle de belles colonies ». Rica montre sa vivacité d'esprit en employant le terme de « colonies » pour « traduire » la requête du religieux. Il n'est pas dupe de sa démarche hypocrite.

¹ Consulter <http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=fantaisie#ACAD1762>.

² Paul Robert, « fantaisie », *op. cit.*, p. 1034.

³ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 44.

Quand Rica relate sa visite à une bibliothèque publique, entre autres dans les lettres CXXXIII et CXXXIV, il dresse à nouveau un portrait très négatif d'un ecclésiastique. La personne précisée visée ici, c'est l'abbé qui est à la tête de la bibliothèque. Il voit, en première instance, en l'abbé « un homme grave » - qualification basée surtout sur des critères extérieurs. Or, le dialogue évoqué contredit immédiatement le sérieux que lui attribue Rica. En lui demandant des explications sur quelques livres, l'abbé répond ainsi :

« [...] j'habite ici une terre étrangère ; je n'y connais personne. Bien des gens me font de pareilles questions ; mais vous voyez bien que je n'irai pas lire tous ces livres pour les satisfaire [...]. » (LP, lettre CXXXIII, p. 290)

Quoique l'abbé séjourne quotidiennement dans la bibliothèque, il se déclare dans « une terre étrangère » et paraît ne pas être au courant des livres qui s'y trouvent. Il utilise la même excuse dont se servent assez souvent les voyageurs persans pour expliquer leur ignorance, avec la seule différence que l'ignorance de l'abbé n'est pas justifiable. Normalement, quelqu'un qui est à la tête d'une entreprise, d'un établissement etc., se consacre sérieusement à son métier et s'y connaît. C'est d'ailleurs ce qu'affirme l'abbé lui-même à la fin de la conversation : « Ceux qui, comme moi, sont à la tête d'une communauté, doivent être les premiers à tous les exercices. » Cette prétention contraste fortement avec l'ignorance à propos des livres de la bibliothèque dont il est le maître, et c'est cette contradiction qui détermine notre jugement final sur ce personnage : loin d'être un homme grave, il s'agit, au fond, d'un ignorant. Voilà qu'un dialogue avec la victime sert à la tourner en ridicule.

Dans la lettre CXXXIV, Rica continue, quoique implicitement, le portrait négatif de l'ecclésiastique par une description :

Je retournai le lendemain à cette bibliothèque, où je trouvai tout un autre homme que celui que j'avais vu la première fois [l'abbé]. Son air était simple, sa physionomie spirituelle, et son abord très affable. (LP, lettre CXXXIV, p. 290)

À travers l'évocation innocente – en apparence – du bibliothécaire, il attaque implicitement l'abbé qu'il avait rencontré dans la lettre précédente. En déclarant trouver « tout un autre homme » que celui qu'il avait rencontré la première fois, il suggère déjà qu'il lui attribue des caractéristiques entièrement opposées. Ainsi, tandis qu'il loue le bibliothécaire pour « son air simple », « sa physionomie spirituelle » et « son abord très affable », il déprécie l'abbé du jour précédent qui posséderait les caractéristiques contraires. Un exemple : le premier abbé, qui n'avait pas un air « simple » - selon le *Dictionnaire de L'Académie française*, une per-

sonne simple est une personne « sans déguisement » ou « sans malice »¹ - ne fait *pas* preuve de cette honnêteté naturelle. A-t-il de mauvaises intentions ? En jouant sur les contrastes, au lieu d'être modeste et franc, il serait donc orgueilleux et hypocrite. Aussi l'abbé n'aurait-t-il pas de « physionomie spirituelle », ce qui est peut-être surprenant pour un ecclésiastique. Implicitement, Montesquieu condamne ici le pouvoir temporel des ecclésiastiques et l'importance qu'ils attachent aux aspects matériels (richesses) au lieu de privilégier les choses d'ordre moral. Finalement, il ne serait pas « affable » mais plutôt brusque et désagréable. En mettant en scène de manière inconsciente, en apparence, un jeu sur les contrastes, Rica condamne par une voie détournée cet ecclésiastique vaniteux et impertinent.

Montesquieu éclaire encore un autre aspect, ici encore négatif, des ecclésiastiques, en traçant le portrait des inquisiteurs (lettre XXIX). Pour évoquer les pratiques méprisables des inquisiteurs, il peut se limiter à une description ironique et à l'invocation d'un exemple général sans devoir recourir au portrait dialogué, car les faits historiques sont éloquentes. Dans la deuxième partie de la lettre, Rica passe à la critique des guerres de religions. Il dénonce, en outre, l'arbitraire des assassinats au nom de Dieu : il n'y a qu'à « donner une distinction à ceux qui accusent d'hérésie », et qu'elle soit « intelligible ou non, elle rend un homme blanc comme la neige, et il peut se faire appeler orthodoxe ». L'ironie se cache évidemment dans « il n'y a que » et « intelligible ou non » ; elle indique que les inquisiteurs basent leur décision sur peu d'arguments pour déterminer si quelqu'un est orthodoxe ou non. En évoquant la punition particulièrement sévère de l'hérésie en Espagne et au Portugal, Rica indique l'existence de certains dervis « qui font brûler un homme comme de la paille ». Cette dernière comparaison qui constitue une espèce de dégradation en ramenant l'homme au niveau d'un élément végétal semble insinuer que les inquisiteurs considèrent leurs victimes comme des brins de paille, minces, petits et futiles, indignes même d'un jugement sérieux. L'explication que donne ensuite Rica pour l'extrême sévérité des inquisiteurs est faussement naïve et sert à mettre en relief leur inconséquence :

Dans le doute, ils tiennent pour règle, de se déterminer du côté de la rigueur ; apparemment parce qu'ils croient les hommes mauvais. Mais, d'un autre côté, ils en ont si bonne opinion, qu'ils ne les jugent jamais capables de mentir ; car ils reçoivent le témoignage des ennemis capitaux, des femmes de mauvaise vie, de ceux qui exercent un profession infâme. (LP, lettre XXIX, p. 102)

Il s'ensuit une curieuse contradiction auprès des inquisiteurs : d'un côté « ils croient les hommes mauvais », puisque, pour eux, tout accusé est présumé coupable ; de l'autre, ils se

¹ Consulter <http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=simple#ACAD1762>.

comportent comme si les hommes étaient incapables de mensonge et donnent du crédit à la parole de tous les accusateurs...¹ Cette remarque ironique dénonce la logique absurde que suivent les inquisiteurs et dénonce l'arbitraire de leurs décisions. L'ironie atteint son point culminant à la fin de cette lettre, lorsque Rica évoque l'image des inquisiteurs qui font semblant d'avoir pitié des condamnés mais qui, « pour se consoler » (pour chasser ce « gros chagrin » évidemment feint), « confisquent tous les biens de ces malheureux à leur profit ». Ils saisissent l'occasion dont ils prétendent souffrir pour s'enrichir. Montesquieu dénonce évidemment l'hypocrisie des ecclésiastiques qui ne cherchent qu'à s'enrichir, et cela même aux dépens des pauvres. Cette lettre, ainsi que beaucoup d'autres, est marquée par un goût fortement anticlérical.

– *L'homme politique*

Avec l'étude du portrait des hommes politiques et juridiques, nous arrivons à un deuxième grand groupe de types qui dépendent d'une institution précise (après les hommes religieux). Parlons, tour à tour, de l'image dressée des ministres, des magistrats et des législateurs, sans oublier d'analyser la technique du portrait mise en œuvre à maintes reprises par Montesquieu. Dans la lettre LXXXVIII, Usbek ébauche le climat politique général à Paris :

À Paris, règne la liberté et l'égalité. La naissance, la vertu, le mérite même de la guerre, quelque brillant qu'il soit, ne sauve pas un homme de la foule dans laquelle il est confondu. (LP, lettre LXXXVIII, p. 207)

Cette première expression à propos du climat à Paris est particulièrement positive. Contrairement à ce qu'Usbek attend, ni la naissance, ni la vertu, ni le mérite de la guerre ne déterminent la condition sociale d'un homme à Paris. Pourtant, la suite de la lettre contredit cette idée de liberté et d'égalité en introduisant un nouveau paramètre qui devrait permettre de distinguer un « grand seigneur » d'un homme moyen : la faveur. Comment ne pas déceler l'importance de la flatterie dans la description d'un « grand seigneur » fournie par Usbek ? « Un grand seigneur est un homme qui voit le roi, qui parle aux ministres [...] ». En effet : la lutte pour le prestige et la reconnaissance marque la société parisienne.² Selon Spector, la recherche de la « réputation » exige par conséquent que l'attention de ceux que nous ne connaissons pas soit sollicitée à l'instant à notre profit, et cela en opposition à la considération obtenue par le mé-

¹ Jean Ehrard, *L'esprit des mots : Montesquieu en lui-même et parmi les siens*, Genève, Droz, 1998, p. 89.

² Céline Spector, *op. cit.*, p. 47.

rite, qui exige des talents ou des actions nobles et vertueuses, résultats de toute une vie. Ainsi, désormais, un trait d'esprit suffit à acquérir une réputation, de même qu'une futilité suffit pour la perdre.¹ Dans la lettre LXXXVIII d'ailleurs, Usbek proclame la faveur « la grande divinité des Français ». Mais comment peut-on gagner la faveur ? En premier lieu, il faut essayer d'être en grâce auprès du roi et cela en lui faisant voir directement son empressement à l'obéissance : « Les rois sont comme ces ouvriers habiles, qui, pour exécuter leurs ouvrages, se servent toujours des machines les plus simples ».

Bien sûr, il y a encore d'autres moyens pour obtenir la faveur du roi : il faut se servir des possibilités qu'offre la cour. Se met alors en place un système clos où la faveur se gagne par l'intrigue auprès des maîtresses courtisanes qui peuvent placer les requêtes personnellement auprès du roi. Ainsi préfère-t-on s'adonner à la galanterie plutôt que de s'illustrer par le service du bien public. Les femmes sont au centre d'un système de coteries, car ce sont elles que l'on découvre à l'origine des décisions, instigatrices de distributions et redistributions² :

Mais c'est qu'il n'y a personne qui ait quelque emploi à la cour, dans Paris, ou dans les provinces, qui n'ait une femme par les mains de laquelle passent toutes les grâces et quelquefois les injustices qu'il peut faire. (LP, lettre CVII, p. 241)

Cette expression tirée de la lettre CVII saute aux yeux par son ironie, qui se révèle par l'usage de l'hyperbole ; elle est, en outre, marquée par l'indignation. La description est mordante, pour que le lecteur se rende compte de l'influence considérable des maîtresses du roi sur ses décisions ; il faut simplement pouvoir satisfaire leur goût de la fortune et le roi vous embrasse – grâce à leur influence. Les ministres, eux aussi, savent faire valoir leur influence auprès du roi. Dans la lettre LXXXVIII, Usbek dit du ministre qu'il « est le grand prêtre, qui lui [au roi] offre bien des victimes ». L'usage du terme « victimes » indique déjà le danger que contient la condition de celui qui cède au favoritisme : la faveur du roi n'est pas durable ! Même les ministres et les courtisanes peuvent être l'objet de l'inconstance, de l'arbitraire de la volonté du monarque : « Ceux qui l'entourent ne sont point habillés de blanc ; tantôt sacrificateurs et tantôt sacrifiés, ils se dévouent eux-mêmes à leur idole avec toute le peuple. » D'un moment à l'autre, ils peuvent être en disgrâce. L'opposition forte entre « sacrificateurs » et « sacrifiés » indique le grand degré de variabilité qui caractérise les jugements du roi : l'on peut passer d'un extrême à l'autre. Le choix d'un vocabulaire fort et le jeu continu sur les contrastes assurent que le lecteur comprend la portée du problème. De même, la lettre CXXXVIII af-

¹ Céline Spector, *op. cit.*, p. 48-49.

² *Ibid.*, p. 55.

firme que les ministres ne peuvent jamais être en repos au sujet de leur position : « Les ministres se succèdent et se détruisent ici, comme les saisons. »

Quoi qu'il en soit, l'influence des ministres sur le roi est réelle, ce qui est confirmé d'ailleurs par Rica dans la lettre CXXVII¹ :

Je ne sais comment il arrive qu'il n'y a presque jamais de prince si méchant, que son ministre ne le soit encore davantage ; s'il fait quelque action mauvaise, elle a presque toujours été suggérée : de manière que l'ambition des princes n'est jamais si dangereuse, que la bassesse d'âme de ses conseillers. (LP, lettre CXXVII, 276)

Voilà que le véritable portrait du ministre est tracé, et Rica n'est pas généreux : il estime que le ministre est plus responsable que le prince des pratiques méprisables qui marquent le climat politique dans le royaume. Il lui attribue ouvertement « une bassesse d'âme » qui est plus dangereuse que l'ambition du prince. Rica ne dénonce pas seulement les caractéristiques négatives du ministre, mais il les condamne en s'indignant. Il ne peut pas comprendre qu'un homme « qui n'est que d'hier dans le ministère, qui peut-être n'y sera pas demain » puisse trahir sa famille, sa patrie, le peuple, et même lui-même. Comment peut-il un jour opprimer le peuple, alors que – par l'arbitraire qui marque les décisions du prince – il pourrait en faire partie à nouveau le jour suivant ? Le portrait descriptif du ministre est d'autant plus négatif qu'il est baigné d'un sentiment d'indignation qui invite le lecteur à prendre une même position critique.

Les épistoliers persans ne dévoilent pas le climat politique en dressant seulement le portrait (uniquement descriptif) des ministres et des courtisanes ; ils dressent également les portraits de l'homme de robe et du législateur pour toucher à l'ambiance de la Justice. Dans la lettre LXVIII, Rica évoque sa conversation avec un magistrat à propos de son métier ; ses propres paroles servent à illustrer son ignorance et sa légèreté. Au moyen d'un portrait dialogué, Montesquieu voue le magistrat à l'auto-ridiculisaiton. En effet : lorsque Rica suggère que le métier d'un homme de robe est « bien pénible », celui-ci répond : « Pas tant que vous vous l'imaginez [...] : de la manière dont nous le faisons, ce n'est qu'un amusement. » Il avoue même : « ces choses [dont s'occupent les hommes de robe] ne sont point intéressantes, car nous nous y intéressons si peu que rien ». Il ne considère son métier que comme un divertis-

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 69.

sement sans intérêt ; il ne s'y engage pas. L'explication par le magistrat de l'absence d'un cabinet est très révélatrice sur sa condition¹ :

Quand je pris cette charge, j'eus besoin d'argent pour la payer ; je vendis ma bibliothèque ; et le libraire qui la prit, d'un nombre prodigieux de volumes, ne me laissa que mon livre de raison. (LP, lettre LXVIII, p. 176)

Cet aveu témoigne de la vente de charges dont le roi se rend coupable, ce qui indique que ce n'est pas la compétence qui compte pour les hommes au pouvoir, mais plutôt la quantité d'argent qu'ils peuvent empocher. Au lieu de chercher des hommes qui savent de quoi ils parlent, ils préfèrent des hommes qui « savent de quoi payer ». Le magistrat a dû vendre toute sa bibliothèque pour rassembler assez d'argent, ce qui montre que le prix qu'il a dû payer pour sa charge était très élevé. Mais il ne le regrette pas : « Qu'avons-nous affaire de tous ces volumes de lois ? Presque tous les cas sont hypothétiques, et sortent de la règle générale. » Il ne s'intéresse point à connaître les lois, autrement dit : son jugement sera arbitraire et mal fondé. Aussi les oracles que rendent de tels ignorants ne diffèrent-ils guère de ceux que rendent les charlatans s'enrichissant de la crédulité de leurs victimes.² Après avoir dénoncé l'arbitraire qui marque ses décisions, il trahit lui-même sa naïveté : « nous avons des livres vivants, qui sont les avocats ». Il est tellement naïf qu'il se fie aux avocats, tandis que tout le monde se rend bien compte que les avocats ne sont pas des êtres objectifs et qu'ils ne s'engagent pas qu'à « instruire » : ils défendent toujours la cause de quelqu'un et peuvent parfaitement déformer les lois pour faire pardonner à leur client les crimes qu'il a commis. Rica signale immédiatement cette possibilité, pour montrer au lecteur l'impertinence et la légèreté de ce personnage :

Et ne se chargent-ils pas aussi quelquefois de vous tromper [...] ? Vous ne feriez donc pas mal de vous garantir de leurs embûches. Ils ont des armes avec lesquelles ils attaquent votre équité ; il serait bon que vous en eussiez aussi pour la défendre ; que vous n'allassiez pas vous mettre dans la mêlée, habillés à la légère, parmi des gens cuirassés jusqu'aux dents. (LP, lettre LXVIII, p. 177)

La lettre finit par cette leçon donnée par Rica au magistrat. Il lui conseille de ne plus « s'habiller à la légère ». Le terme « léger » ne qualifie évidemment pas ses habits, mais à travers son sens figuré, ce mot s'attache à sa personne entière : « il n'est pas trop sage, trop sensé »³. Cette lettre montre comment, en dressant le portrait d'un homme spécifique, Mon-

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 47.

² Colette Arnould, *op. cit.*, p. 124.

³ Consulter <http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=1%E9ger#ACAD1762>.

tesquieu évoque l'homme de robe en général pour exprimer finalement une idée fondamentale sur le système judiciaire en place (par induction). Le style satirique ou caricatural appliqué au fond à une seule personne, s'avère avoir une portée beaucoup plus grande.

Les similarités entre le portrait du magistrat et celui du législateur dressé dans la lettre CXXIX sont évidentes, mais tandis que le magistrat fait son autoportrait par ses propres paroles, le portrait du législateur est fourni par l'intermédiaire d'une description audacieuse de la main d'Usbek. Le début de la lettre donne déjà le ton :

La plupart des législateurs ont été des hommes bornés, que le hasard a mis à la tête des autres, et qui n'ont presque consulté que leurs préjugés et leurs fantaisies. (LP, lettre CXXIX, 279)

Comme au magistrat, Usbek reproche au législateur son manque d'objectivité et de gravité. Il le déclare même ouvertement « borné » ; il est devenu législateur non pas par mérite, mais par hasard. Il a très mauvaise opinion des législateurs car il les compare à des enfants en les accusant de faire « des institutions puériles » ; il les met au même niveau que les « petits esprits », leur attribue une étroitesse d'esprit et leur reproche de ne s'occuper que de « détails inutiles ». L'attente du lecteur est trompée, car ne s'attend-il pas à recevoir le portrait d'un homme grave et sérieux ? Les lois ne sont-elles pas d'une grande importance dans une communauté ? Pourtant, Usbek nous donne du législateur une image tout à fait contraire, qui s'oppose à celle d'un homme sage.

Après avoir critiqué la qualité des gens de loi, Usbek s'en prend à la difficulté de la langue judiciaire :

Quelques-uns ont affecté de se servir d'une autre langue que la vulgaire ; chose absurde pour un faiseur de lois : comment peut-on les observer, si elles ne sont pas connues ? (LP, lettre CXXIX, p. 279)

L'absurdité de l'usage d'une langue difficile pour promulguer les lois se révèle encore par une contradiction évidente : les lois sont faites pour être respectées, mais comment observer ce qu'on ne comprend pas ?¹ Cette langue ne dépend pas de l'homme de loi qui l'utilise, mais du système législatif établi ; de même, la suite de la lettre portera sur les traits propres au système législatif en général. Usbek continue en se plaignant de la grande variabilité des lois, rendant

¹ Colette Arnould, *op. cit.*, p. 124.

impossible au peuple de les suivre vu qu'elles ne peuvent pas être connues à tout moment. Il semble insinuer que les législateurs adaptent, créent et abolissent des lois à leur propre gré.¹

La lettre LVIII comporte de pareilles descriptions défavorables des gens de loi :

Qui voudrait nombrer tous les gens de loi qui poursuivent le revenu de quelque mosquée, aurait aussitôt compté les sables de la mer, et les esclaves de notre monarque. (LP, lettre LVIII, p. 151)

Rica présente les gens de lois comme des imposteurs qui, pour s'enrichir, peuvent changer la loi selon leur volonté. La comparaison des « sables de la mer » aux « esclaves de notre monarque » suggère déjà la multitude d'esclaves en Perse, et en y ajoutant ensuite les « gens de loi » imposteurs, leur omniprésence est clairement dénoncée. Il se révèle qu'Usbek attache une très grande importance aux lois. Pour qu'elles puissent à tout moment être observées, il veut donner quelques conseils : il plaide en faveur de l'utilisation d'une langue plus accessible, il prie de n'y toucher que « d'une main tremblante » (lettre CXXIX), donc d'apporter le minimum de changements possible pour que le peuple puisse tout comprendre et sache à tout moment quelles lois sont en vigueur....

Ainsi se révèle la principale différence entre les portraits de personnes précises ou de personnes méprisables par « nature » (comme la femme et le vantard) et ceux de personnages dont le caractère répréhensible tient à l'institution à laquelle ils sont liés (comme l'homme religieux et l'homme politique) : tandis que les premiers cherchent surtout à dénoncer les caractéristiques négatives d'une personne, les deuxièmes tendent à souligner les côtés défavorables du système religieux, politique et judiciaire en général. Car, comme le note Colette Arnould, des défauts aux vices il n'y a qu'un pas que favorise la société. On passera des individus à la critique des institutions et à une dénonciation de tout ce qui contribue à faire de l'homme une marionnette, comme de toutes ces chimères derrière lesquelles il préfère se retrancher pour ne pas se mettre en question.² Au lieu d'attaquer une personne ou un type précis, la cible du satiriste s'étend donc à la société entière.

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 69.

² Colette Arnould, *op. cit.*, p. 11.

b) L'analogie et le renversement

- *Analogie entre Occident et Orient, entre Versailles et Ispahan*

Outre le portrait, l'image du miroir est un autre procédé de base des *Lettres Persanes*. Rappelons-nous de la ressemblance entre Montesquieu et ces deux épistoliers principaux, Usbek et Rica (cf. la satire bicéphale). La cause même de leur voyage en Occident (Usbek recourt à la fuite pour éviter la colère d'un despote) nous rappelle, comme en miroir, la voie de constitution et de publication des *Lettres Persanes* de Montesquieu : il recourt au travesti persan pour déjouer les réactions des pouvoirs en place. Le voyage d'Usbek semble être le reflet hyperbolique de l'incognito de Montesquieu, Starobinski précise-t-il dans sa préface.¹ *Mutatis mutandis*, le despotisme oriental qui fait peser sa menace sur la vie d'Usbek, semble l'image renforcée des abus de pouvoir de la monarchie française. Ainsi, Montesquieu paraît glisser, sous l'image de la France absolutiste, celle de l'Orient despotique. Les ressemblances entre les deux empires sont d'ailleurs explicitées à plusieurs reprises. Usbek par exemple écrit dans la lettre XXXVII à propos de Louis XIV :

On lui a souvent entendu dire que, de tous les gouvernements du monde, celui des Turcs ou celui de notre auguste sultan lui plaisait le mieux, tant il fait cas de la politique orientale. (LP, lettre XXXVII, p. 112-113)

Il est clair que Montesquieu essaie d'établir une espèce d'analogie entre la France et la Perse, entre l'Occident et l'Orient. La comparaison repose, en gros, sur la ressemblance entre l'absolutisme et le despotisme. Un des principaux buts de Montesquieu sera d'ailleurs d'accuser le pouvoir illimité d'un seul, régnant par la crainte qu'il inspire. Pour que l'effet désavantageux et nuisible d'un gouvernement despotique soit compris par ses lecteurs, il utilise le procédé du dédoublement. Il met à côté de l'image de la monarchie française, celle du despotisme persan, ayant conscience du fait qu'un être humain est plus disposé à reconnaître les fautes d'un autre, ou d'un autre milieu. Ayant assez peu confiance en son public de lecteurs français toutefois (en raison de l'instinct grégaire et du manque d'esprit critique ?), il ne se limite pas à établir un parallèle entre la France et la Perse pour montrer les travers du despotisme. Il invoque aussi les modèles turc, moscovite, etc. pour démontrer son caractère néfaste partout dans le monde. Mais là encore, il ne s'arrête pas. Il se déplace non seulement

¹ LP, Préface, p. 22-23.

dans l'espace, mais il change aussi de niveau. Ainsi il évoque non seulement le despotisme au niveau politique, mais aussi le despotisme au niveau privé, pour qu'il soit plus reconnaissable pour ses lecteurs. Montesquieu compare la cour et le harem despotique. Selon Starobinski, il essaie de faire comprendre que le despotisme apparaît comme le terme d'un processus de dégénérescence qui touche toutes les sociétés.¹ C'est la leçon énoncée par Usbek dans la lettre CII :

La plupart des gouvernements d'Europe sont monarchiques, ou plutôt sont ainsi appelés : car je ne sais pas s'il y en a jamais eu véritablement de tels ; au moins est-il difficile qu'ils aient subsisté longtemps dans leur pureté. C'est un état violent, qui dégénère toujours en despotisme ou en république. (LP, lettre CII, p. 229)

La question de la violence et du despotisme est la source de l'ouvrage entier. Montesquieu montre comment ce type de régime cause des dégâts en Occident (citons l'esclavagisme ou le colonialisme) mais aussi en Orient, où le désastre du harem d'Usbek constitue un exemple parfait. Selon Spector, le parallèle entre ces deux mondes est le plus souvent suggéré par un jeu transparent d'analogies et d'oppositions : en France comme en Perse, les hommes ne se distinguent pas par la vertu, ni par la naissance, ni par leur mérite, mais par le seul regard du souverain (lettre LXXXVIII). Le but secret de tout gouvernement consiste à faire en sorte que les sujets se dévouent d'eux-mêmes à leur idole, qu'ils soient partisans de la machination qu'ils subissent. Rica n'affirme-t-il pas dans la lettre XXIV du « grand magicien » qui est le roi, qu' « il les fait penser comme il veut » ? Ce qui fascine surtout ses sujets, et les incite à flatter le roi, c'est la vie de plaisirs et de festivités qu'il offre à la cour, bien plus encore que les récompenses et les bienfaits. Les favoris du roi qui peuvent le servir de façon privilégiée, ne sont à ce titre que des pions. Spector utilise la comparaison de Montesquieu-même évoquée dans la lettre LXXXVIII : ils ne sont que des « prêtres », adorateurs du roi divinisé, auquel ils consacrent un culte dont les rites confinent à l'idolâtrie. Tant en Perse qu'en France les courtisans ne sont que rouages d'une machine qui les fait mouvoir. La description du gouvernement despotique est particulièrement similaire à la description du gouvernement des femmes au sein du sérail.²

Montesquieu n'oublie pas non plus de souligner que les sujets eux-mêmes forment les « chaînes » de leur servitude, comme l'indique Spector.³ Tant pour l'eunuque que pour la

¹ LP, Préface, p. 24-25.

² Céline Spector, *op. cit.*, p. 75-76.

³ *Ibid.*, p. 77-78.

courtisane, ce qui importe, c'est la faveur, mais ils la paient cher - par leur servitude. Volontaire ou contrainte, cette servitude ne pourrait durer sans la participation active des sujets qui se comportent en rivaux et qui se battent entre eux pour gagner la faveur du souverain. La soumission se fortifie grâce aux moteurs de l'envie, la jalousie, l'ambition et la cupidité. Quoiqu'ils ne soient jamais capables de remporter ce pouvoir ultime, représenté par leur maître, ils se disputent entre eux pour obtenir ce petit bout de pouvoir qui distingue les sujets « plus importants » des sujets « moins importants ». La discipline qui régnait à Versailles ressemble incontestablement à celle des eunuques du sérail idéal, et les courtisanes entretiennent entre elles un rapport de rivalité analogue à celui des femmes du sérail :

Nous remarquons que, plus nous avons de femmes sous nos yeux, moins elles nous donnent d'embarras. Une plus grande nécessité de plaire, moins de facilité de s'unir, plus d'exemples de soumission : tout cela leur forme des chaînes. Les unes sont sans cesse attentives sur les démarches des autres ; il semble que, de concert avec nous, elles travaillent à se rendre plus dépendantes ; elles font une partie de notre ouvrage et nous ouvrent les yeux quand nous les fermons. Que dis-je ? Elles irritent sans cesse le maître contre leurs rivales, et elles ne voient pas combien elles se trouvent près de celles qu'on punit. (LP, lettre XCVI, p. 220)

Voilà la grande faiblesse des femmes : elles sont divisées.¹

L'analogie entre royaume et sérail se réalise aussi à travers l'emploi de récompenses et de punitions par lequel le souverain essaie de fortifier sa domination. De plus, le thème de la distinction du regard est récurrent dans les deux cas. « Combien de fois m'est-il arrivé de me coucher dans la faveur et de me lever dans la disgrâce », s'indigne d'ailleurs un eunuque dans la lettre IX. Le même désir de plaire au maître de le flatter et de satisfaire ses passions occupe les courtisans en Perse comme en France. Or, en définitive l'arbitre est soumis à ceux qui savent le plus insidieusement tirer partie de ses passions. C'est plaire (et non servir) qui devient la cible vers laquelle les énergies se tendent. Le bien commun se perd dans les méandres des ambitions particulières, dans le seul but d'acquérir la récompense la plus précieuse : l'honneur.²

¹ Charles Dédéyan, *op. cit.*, p. 154.

² Céline Spector, *op. cit.*, p. 10.

- *Mise en évidence de l'analogie par le renversement*

Ces analogies qui constituent le fil conducteur au sein des *Lettres persanes* ne sont mises en valeur qu'à travers le procédé du renversement qui met en œuvre de multiples contradictions. Tandis que les analogies constituent une espèce de dédoublement pour que l'image du despotisme atteigne certainement les lecteurs, les renversements servent à souligner les travers du despotisme. En offrant à son public l'image inverse de ce qu'il attend, Montesquieu veut souligner ce qui ne va pas dans le monde. À travers l'indignation de ses visiteurs persans, à qui on attribue un haut degré de sincérité, il essaie de démontrer que ce qui semble normal et accepté parmi les Français n'est pas nécessairement correct. « La contradiction est montrée partout »¹, dit d'ailleurs Starobinski dans sa préface. En effet : Montesquieu souligne à tout moment l'écart entre l'ordre des faits observables et celui des valeurs alléguées, ou entre les actes et les prétextes. Après avoir montré à ses lecteurs l'analogie qui existe entre le royaume français et le règne persan, Montesquieu tient à révéler en premier lieu que la contradiction règne en Perse, pour que les lecteurs comprennent ensuite que ces mêmes contradictions se retrouvent aussi en Occident. Or, c'est de la même façon que le Président se réalise qu'il vaut mieux montrer la contradiction au niveau domestique d'abord, pour que ses lecteurs fassent le parallèle avec le despotisme politique. Montesquieu procède par induction : il part des faits particuliers, d'une situation particulière (celle du sérail d'Usbek lors de son absence), pour démontrer une proposition plus générale.

– *Le procédé du blâme par la louange*

Le procédé principal qu'utilise Montesquieu pour mettre au jour les contradictions qu'il découvre, c'est celui du blâme par la louange. Ce procédé est vraiment omniprésent dans son ouvrage, et sert à dénoncer la contradiction à la fois au niveau politique, religieux et social. Il peut être considéré comme une extension de la figure rhétorique de l'antiphrase, dans la mesure où il s'agit de faire entendre le contraire de ce qu'il dit - ou du moins, de faire comprendre la contradiction qui s'y cache. Cette forme d'ironie se rapproche de l'allégorie dans la mesure où elle exprime aussi autre chose que ce qu'elle semble dire.² Nous pouvons faire référence ici à la figure de Socrate, qui dissimule sa pensée et se présente comme un ignorant.

¹ LP, Préface, p. 9.

² Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 84.

Mais connaissance et ignorance ne fusionnent pas en un seul personnage : la connaissance se fonde dans le personnage de l'auteur ou du lecteur français, tandis que l'ignorance marque les visiteurs étrangers, Usbek et Rica. Leur perception naïve est la condition *sine qua non* de l'efficacité de la critique formulée par Montesquieu, qui est d'ailleurs d'autant plus efficace qu'elle va de pair avec la spontanéité d'un témoignage direct, non déformé encore par l'accoutumance, et en dehors du code social qui forge les mythes.¹ Tout comme l'allégorie, l'ironie du blâme par la louange exprime autre chose, mais au lieu de jouer comme elle sur les harmonies, elle joue sur les contrastes.²

Déjà dans la lettre XXIV, qui constitue la première description de la ville de Paris, Rica se montre maître de cette technique pour s'en prendre au roi et au pape. Une grande partie de la lettre est marquée par un ton faussement laudatif. Rica semble louer le roi de France parce qu'il est « le plus puissant prince de l'Europe », mais enfin il ne veut que tourner en dérision les moyens par lesquels il atteint cette puissance et cette richesse : « il les tire de la vanité de ses sujets » et vend des « titres d'honneur ». Il se moque certainement aussi de cette vanité des sujets « plus inépuisable que les mines ». Cette expression est le plus souvent associée à une qualité pour susciter l'admiration, mais ici elle constitue l'exagération d'un défaut et ainsi une condamnation de la crédulité des Français. Rica continue sur le même ton, présentant le roi comme « un grand magicien », qualification qui prend ici un sens négatif.

D'ailleurs, la comparaison du roi et du pape à un magicien est particulièrement audacieuse car elle trahit le désir de Montesquieu d'éliminer ces personnages si abjects, ou du moins de les chasser de la scène politique et religieuse. Si le roi et le pape sont associés à des magiciens, est-ce que cela ne signifie pas que leurs doctrines et leurs mœurs sont corrompues et qu'ils méritent le bûcher ?³

Ce sentiment est d'ailleurs soutenu par les exemples ridicules que nous fournit Rica sur la pratique de la magie. Les exemples à propos du pape jouent sur les dogmes pour en montrer le ridicule. Le manque de connaissance de Rica-étranger sur la religion chrétienne souligne l'incohérence de l'institution Église et du pouvoir politique que détient le pape. Montesquieu se sert ici du procédé du blâme par la louange : blâme du roi et du pape, évidemment, mais blâme des sujets français aussi, auxquels il reproche le manque d'opinion critique.

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 126.

² Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 84.

³ Paul Hazard (*op. cit.*, p. 149-170) précise que le XVIII^{ème} siècle se marque par la négation du miracle et des superstitions. Une espèce particulièrement condamnable serait d'ailleurs celle des magiciens.

Même type d'ironie dans la lettre XXIX, qui est un véritable manifeste anticlérical. Le début de la lettre annonce à nouveau le procédé du blâme par la louange, très souvent utilisé par Montesquieu. Quoique l'évocation du pape par l'intermédiaire de la périphrase « vieille idole » semble simplement indiquer qu'il est très vénérable et fort âgé, elle peut être retenue comme péjorative. Elle pourrait, en effet, suggérer que le pape est sur le retour ; qu'il s'agit d'un personnage démodé ou de quelqu'un qu'on admire par habitude et non pas par conviction. La proposition qui suit nous incite d'ailleurs à interpréter cette périphrase péjorativement : « qu'on encense par habitude ». Rica signale aussi l'origine divine du pouvoir du pape en tant que successeur de « saint Pierre ». La remarque de Rica – « c'est certainement une riche succession ; car il a des trésors immenses, et un grand pays sous sa domination » - est tout à fait logique mais cette logique ne correspond pas à la réalité. De ce fait, cette remarque a un effet désillusionnant car elle montre l'absurdité et dénonce les abus que fait le pape de son pouvoir divin, surtout dans des buts financiers. Par la suite, le lecteur comprend vite que la richesse du pape n'est pas une question d'héritage, mais qu'elle est acquise par des pratiques trompeuses de la part des ecclésiastiques. Et le plus scandaleux est encore à venir selon Puzin : « l'évocation d'une papauté tout autant tyrannique, dont le pouvoir spirituel a dégénéré en pouvoir temporel, au fil des mêmes abus et des mêmes tares »¹.

L'ironie finale consiste une fois de plus à voiler la critique derrière un discours faussement laudatif : « La sainte religion que les anges y [en Orient] ont apportée se défend par sa vérité même ; elle n'a point besoin de moyens violents pour se maintenir. » Il n'approuve évidemment pas la cruauté des supplices, mais il critique aussi le caractère dogmatique de la religion en Orient : elle seule apporterait la « vérité » et toute déviation est considérée comme fausse. La même infatuation et le même ethnocentrisme réapparaît.

Montesquieu se permet ici d'incroyables audaces, mais se déguise à nouveau facilement en voyageur persan naïf en utilisant le vocabulaire persan, ou en prétendant ignorer les pratiques chrétiennes : « faire le rahmazan » pour le carême, « certains dervis » pour les inquisiteurs, « de petits grains de bois » pour le chapelet, « deux morceaux de drap » pour le costume des pèlerins, « une province qu'on appelle la Galice » pour le pèlerinage de Saint Jacques de Compostelle. Les comparaisons opérées entre l'Occident et l'Orient – « aussi facilement que nous magnifiques sultans », « jurerait comme un païen » – servent à mettre en relief leurs ressemblances, donc à condamner non seulement l'hypocrisie en Occident, mais à dénoncer en

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 129.

même temps celle en Orient. Elles illustrent aussi la volonté chez Montesquieu de souligner que le point de vue de l'observateur reste toujours assez ethnocentrique.

Le procédé du blâme par la louange apparaît non seulement dans les lettres à arguments politiques et religieux, dont témoignent les deux exemples cités ci-dessus, mais se retrouve dans les portraits sociaux et moraux tracés par Montesquieu. C'est le cas de la lettre LXXIV, dans laquelle Usbek s'exprime à propos du « grand seigneur » :

et je vis un petit homme si fier ; il prit une prise de tabac avec tant de hauteur, il se moucha si impitoyablement, il cracha avec tant de flegme, il caressa ses chiens d'une manière si offensante pour les hommes que je ne pouvais me lasser de l'admirer. (LP, lettre LXXIV, p. 184)

Dans cette première description ironique, Usbek (ou Montesquieu ?) joue malignement avec l'image de la « hauteur ». En affirmant voir en lui « un petit homme si fier », il oppose son attitude hautaine à la petite dimension de son physique. Il met en scène un jeu sur les proportions, mais ces proportions opposées s'appliquent à une autre caractéristique de l'homme, l'une physique, l'autre psychologique. Cette opposition entre « petit » et « fier » qui semble à première vue impossible à appliquer à un seul personnage, sert à le ridiculiser et à montrer son inconséquence : son titre et l'image idéale que l'on s'en forme ne riment pas avec son comportement qui déçoit. Cette association ridicule semble contredire évidemment la fin de la phrase où Usbek semble affirmer qu'il ne pouvait pas se « lasser de l'admirer ». Voilà qu'il condamne ce « grand seigneur » en recourant au procédé du blâme par la louange. Quoique l'on puisse à première vue croire en la sincérité de ces propos, l'utilisation de multiples adverbess d'intensité (« tant de », « si ») et l'usage de structures extrêmement fortes (« ne pas pouvoir se lasser de ») nous rendent déjà vigilants. Or, il met surtout en évidence des traits de caractère peu dignes d'admiration au lieu d'en souligner les caractéristiques positives. Et là où l'on pourrait encore douter de la fausseté de son admiration, ces doutes sont immédiatement annulés par le monologue intérieur particulièrement péjoratif qui suit :

Ah, bon dieu ! dis-je en moi-même, si, lorsque j'étais à la cour de Perse, je représentais ainsi, je représentais en grand sot ! (LP, lettre LXXIV, p. 184)

En effet : sur base de la comparaison du « grand seigneur » à un « grand sot », l'apparente admiration tourne en pure moquerie. Et pour que ceux qui n'ont pas compris puissent finalement voir clair, il évoque ensuite un contre-exemple, un personnage dont l'attitude condamne le « grand seigneur » :

Il aurait fallu, Rica, que nous eussions eu un bien mauvais naturel, pour aller faire cent petites insultes à des gens qui venaient tous les jours chez nous nous témoigner leur bienveillance. Ils savaient bien que nous étions au-dessus d'eux ; et, s'ils l'avaient ignoré, nos bienfaits le leur auraient appris chaque jour. (LP, lettre LXXIV, p. 184)

En faisant ressortir la conduite méprisante de ce personnage à travers les exagérations à propos du nombre d'insultes qu'il adresse à des gens bienveillants, et cela quotidiennement, il le condamne. Usbek se moque encore lorsqu'il semble suggérer que cette habitude d'insulter est un signe de faiblesse, qu'il utilise les mauvais moyens pour affirmer sa supériorité – ce qui explique sa faillite. Autrement dit, à la fin de la lettre il ne reste que peu de notre considération à l'égard du « grand seigneur », effet naturel de l'application du procédé du blâme par la louange.

Nous avons vu que le procédé du blâme par la louange fonctionne à tous les niveaux : politique, religieux et social. Cependant, le renversement (ou encore, le style à renversement) semble l'image de prédilection de Montesquieu lorsqu'il évoque la tyrannie et ses conséquences. La tyrannie est le pouvoir porté à l'excès, le pouvoir « hyperbolique » dont l'outrance appelle une bascule brutale vers l'excès contraire.

– *L'exemple de l'eunuque*

Montesquieu, nous l'avons vu, aime partir de cas concrets pour présenter ensuite une leçon morale plus générale. Il montre, par exemple, les contradictions qui existent dans tout règne despotique en partant de l'exemple du sérail. Sa démarche tend encore plus vers le particulier – comme nous verrons bientôt – quand il évoque l'exemple d'un maître de sérail précis : Usbek. Pour l'instant, toutefois, examinons la fonction d'un groupe de personnages bien précis et étroitement liés à la vie de sérail : les eunuques.

Selon Starobinski, les eunuques sont « les instruments de la tyrannie » ; paradoxalement, les contraires s'inscrivent en eux. « Hommes, mais ayant cessé d'être véritablement hommes, ils sont le renversement incarné. »¹ Dans la lettre II, Usbek écrit au premier eunuque noir :

Tu leur commandes, et leur obéis ; tu exécutes aveuglément toutes leurs volontés et leur fais exécuter de même les lois du sérail [...]. Tiens-toi dans un profond abaissement auprès celles qui partagent mon amour ; mais fais-leur sentir aussi leur extrême dépendance. (LP, lettre II, p. 52)

¹ LP, Préface, p. 33.

Ce fragment de lettre témoigne de l'ambiguïté du rôle de l'eunuque par rapport aux femmes : il est tantôt maître, tantôt esclave. Cette même ambiguïté se retrouve d'ailleurs dans son rôle par rapport au maître : il est maître de ses femmes, mais il est maître dans la servitude car il reçoit ce pouvoir par délégation. Autrement dit : l'eunuque dispose d'un pouvoir redoutable parce qu'il est l'œil du maître, mais il est faible parce qu'il est soumis aux caprices de son seigneur et des épouses.¹ En outre, il ne faut pas oublier qu'on l'a fait maître du harem en anéantissant d'abord en lui la puissance virile. Il vit la contradiction d'un pouvoir qui s'annule, ou d'une « annulation physique qui se transforme en pouvoir »², Starobinski écrit-il. L'émasculatation fait partie d'une espèce de transaction ; la perte infligée devrait trouver sa contrepartie : « Las de servir dans les emplois les plus pénibles, je comptai sacrifier mes passions à mon repos et à ma fortune » (lettre IX). Reste à savoir si la transaction s'accomplit conformément à cet espoir ? Les profits matériels (la fortune) et moraux (le repos) sont-ils vraiment acquis en échange de l'intégrité sexuelle (les passions) ? Non, hélas ! La mutilation des eunuques, qui est la source de leur pouvoir, est en même temps la source de leur désespoir.³ L'impossibilité physique d'aimer et de posséder un être réel, loin d'annuler tout appétit, donne libre cours aux désirs vains, aux regrets, aux fantasmes. L'équilibre recherché ne se trouve pas ; le pouvoir gagné par le sacrifice ne compense pas la perte subie⁴ :

Malheureux que j'étais ! Mon esprit me faisait voir le dédommagement, et non pas la perte : j'espérais que je serais délivré des atteintes de l'amour par l'impuissance de le satisfaire. Hélas ! on éteignit en moi l'effet des passions, sans en éteindre la cause et, bien loin d'en être soulagé, je me trouvais environné d'objets qui les irritaient sans cesse. (LP, lettre IX, p. 62)

Le pouvoir que l'eunuque reçoit en échange de l'émasculatation est un pouvoir qui le lie étroitement à l'objet qui lui est de toute manière interdit, mais il ne peut désormais le rejoindre que par des voies perverses et forcées : la terreur, l'intimidation, les châtements. La « souffrance subie » par l'eunuque pour cette raison se transforme en « souffrance infligée » à la femme :

Ces mêmes femmes que j'étais tenté de regarder avec des yeux si tendres, je ne les envisageais qu'avec des regards sévères [...]. Quoique je les garde pour un autre, le plaisir de me faire obéir me donne une joie secrète : quand je les prive de tout, il me semble que c'est pour moi, et il m'en revient toujours une satisfaction indirecte [...]. Ce n'est pas qu'à mon tour je n'aie un nombre infini de désagréments, et que tous les jours les femmes vindicatives ne cherchent à renchérir sur ceux que je leur donne : elles ont des revers terribles. Il y a entre nous comme un flux et un reflux d'empire et de soumission. (LP, lettre IX, p. 63-64)

¹ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 45.

² LP, Préface, p. 33.

³ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 45

⁴ LP, Préface, p. 33.

En échange de la perte de son emprise naturelle sur la femme, l'eunuque reçoit un pouvoir forcé, basé sur la contrainte. La puissance virile s'exerce ordinairement de façon naturelle, mais une fois cette puissance annulée, la douceur doit se transformer en sévérité pour ne pas perdre le contrôle sur la femme. Starobinski précise que la seule voie compensatoire qui s'ouvre pour l'eunuque est celle de l'omniscience et de la ruse : ce n'est qu'en développant un savoir spécialisé, en pénétrant les femmes du regard, en semant la division et les médisances, qu'il peut établir une maîtrise plus solide sur les créatures du harem.¹ Tel est l'exemple que propose le chef des eunuques noirs dans la lettre LXIV :

C'est sous ce grand maître que j'appris l'art difficile de commander, et que je me formai aux maximes d'un gouvernement inflexible : j'étudiai sous lui le cœur des femmes ; il m'apprit à profiter de leurs faiblesses et à ne point m'étonner de leurs hauteurs [...]. Il avait non seulement de la fermeté, mais aussi de la pénétration. Il lisait leurs pensées et leurs dissimulations ; leurs gestes étudiés, leur visage feint ne lui dérobaient rien. Il savait toutes leurs actions les plus cachées, et leurs paroles les plus secrètes. Il se servait des unes pour connaître les autres, et il se plaisait à récompenser la moindre confiance. Comme elles n'abordaient leur mari que lorsqu'elles étaient averties, l'eunuque appelait qui il voulait, et tournait les yeux de son maître sur celle qu'il avait en vue ; et cette distinction était la récompense de quelque secret révélé. Il avait persuadé à son maître qu'il était du bon ordre qu'il lui laissât ce choix. (LP, lettre LXIV, p. 162-163)

Mais il est vrai que les femmes ne se tiennent pas pour battues : elles font exécuter les travaux les plus bas par les eunuques qu'ils convoquent de jour et réveillent de nuit. En revanche, le maître leur a délégué le pouvoir de sévir physiquement et psychologiquement. Ainsi, souvent humiliés, les eunuques humilient à leur tour, en rappelant toujours à la femme qu'elle est objet de plaisir. Ils interviennent dans la relation intime entre épouses et mari, en guidant le choix de ce dernier.²

L'eunuque ne cherche pas seulement à contrôler les femmes du sérail, il essaie aussi d'influencer son maître. Ainsi, au sein de l'asservissement s'agence une « remarquable machinerie de domination », où les ressources de la psychologie se conjuguent avec la technique de la trahison et de la récompense. Il semble même évident que le maître devient à son tour le jouet d'une administration stable et raffinée, d'un corps intermédiaire devenu indispensable à l'ordre général.³ Ainsi l'eunuque est plus maître que le maître du sérail. « Il est tenu par tous mais les tient tous », explique Alain Véquaud.⁴

¹ LP, Préface, p. 34-38.

² Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 46.

³ LP, Préface, p. 35.

⁴ Alain Véquaud, *op. cit.*, p. 46.

Le premier eunuque formule une comparaison bien éclaircissante dans la lettre XI : « Je me trouve dans le sérail comme dans un petit empire, et mon ambition, la seule passion qui me reste, se satisfait un peu ». Premièrement, l'eunuque établit un parallèle explicite entre le despotisme politique et le despotisme domestique comparant « le sérail » à « un petit empire ». En deuxième lieu, il annonce la substitution de la passion sexuelle par la passion de l'ambition. Faut-il en conclure que le pouvoir absolu ne peut se mettre en place qu'au moyen d'une classe de fonctionnaires, à la fois privilégiés et frustrés, qui trouvent un plaisir substitutif à se rendre redoutables face au peuple ? Comme les eunuques, ils ont en main pour chaque individu, la faveur et la disgrâce, les récompenses et les peines. Grâce à ce double pouvoir, selon Starobinski, les despotes peuvent de loin imposer leur volonté. Il fait d'eux des organisateurs de la diversion par les jeux et les activités « téléguidées » ; ils incarnent à la fois le divertissement et le contrôle : le divertissement pour éviter toute révolte, le contrôle, le regard omniprésent pour garder les femmes sur la bonne voie, pour les réprimander si elles s'en écartent. Le divertissement sert à tromper les femmes, à leur faire oublier qu'elles sont les esclaves d'un régime despotique : « Procure-leur tous les plaisirs qui peuvent être innocents : trompe leurs inquiétudes : amuse-les par la musique, les danses, les boissons délicieuses : persuade-leur de s'assembler souvent ». ¹

Le lecteur, toutefois, constate bientôt que cette stratégie ne suffit pas toujours. Quoiqu'Usbek semble vouloir chercher un équilibre entre liberté et dépendance, il ne parvient pas à annuler le sentiment d'enfermement qu'éprouvent les femmes. En guise d'exemple, citons les promenades des femmes : elles constituent autant de concessions de la part du maître pour reconforter les femmes, mais là s'arrête, de fait, leur liberté. Nous savons de la troisième lettre du recueil (écrite par Zachi), que les femmes sont « selon la coutume, dans des boîtes » pour traverser la rivière. Les éclaircissements ajoutés à la fin de l'édition de Jean Starobinski nous apprennent qu'il s'agit sans doute de « grandes cuves en manière de berceaux couverts ou fermés » décrites par d'autres voyageurs et notamment par Chardin. ² De plus, elles ne connaissent que des sorties surveillées. Ainsi, cette vague concession par rapport à leur liberté s'éclipse pour retenir uniquement les limites beaucoup plus nombreuses imposées à leur mobilité. Immobilité qui contraste, d'ailleurs, avec la grande mobilité d'Usbek et Rica, qui voient s'ouvrir devant eux l'espace du monde. Contrairement à ses souhaits, étant trop économe de ses concessions par rapport aux femmes, Usbek n'arrivera donc pas à tromper ou à apaiser les

¹ LP, Préface, p. 35-36.

² LP, Éclaircissements, p. 416.

femmes. L'image de la prison est omniprésente. Déjà la lettre II brosse le décor du sérail, que Puzin résume ainsi :

un monde clos, interdit, derrière ses « portes fatales », surveillé nuit et jour ; un lieu d'enfermement pour des corps féminins réservés aux jouissances exclusives de leur unique possesseur, privés de tout contact – sous peine des châtimens les plus terribles – avec tous les autres hommes non castrés (ceux-ci menacés de mort) ; des « lois » contraignant les épouses à la vertu, à la fidélité, à la pudeur, à la modestie, à l'obéissance absolue ou « extrême dépendance », aux seuls « plaisirs innocents », dérivatifs autorisés à l'ennui, sans oublier « la propreté, qui est l'image de la netteté de l'âme.¹

La meilleure preuve est constituée d'ailleurs par les multiples lettres dans lesquelles le thème de la prison est récurrent. Dans la lettre VII, par exemple, où Fatmé, une des épouses d'Usbek, lui déclare son amour, l'image de la prison est associée à celle du sérail :

Je te le jure, Usbek ; quand il me serait permis de sortir de ce lieu où je suis enfermée par la nécessité de ma condition, quand je pourrais me dérober à la garde qui m'environne ; quand il me serait permis de choisir parmi tous les hommes qui vivent dans cette capitale des nations ; Usbek, je te le jure, je ne choiserais que toi. (LP, lettre VII, 58)

En même temps que la femme jure fidélité à son maître, le sérail est proposé comme une prison : il ne lui est pas permis de sortir, ni de se dérober à la garde, ni de choisir un homme. Son existence au sein du sérail semble pleine de limitations, de restrictions, d'atteintes à sa liberté. Ce qui frappe, c'est qu'une image tellement négative se développe dans un discours apparemment positif. Et Fatmé continue sur le même élan : « Il ne peut y avoir que toi dans le monde qui mérite d'être aimé ». De ces propos apparemment positifs découle pourtant une ironie remarquable. Montesquieu utilise ici le procédé du blâme par la louange, car est-ce qu'un homme qui essaie de gagner l'amour et la fidélité par la violence, la crainte et l'incarcération mérite d'être aimé ?

Partant de cette image, Montesquieu élabore toute une réflexion sur la position de la femme dans la société, accusant leur infériorité par rapport aux hommes et donc la phallocratie. Quoique Zélis développe la même image de la prison dans la lettre LXII, elle semble pourtant se moquer de son maître, se déclarant plus libre que lui dans cette prison :

Cependant, Usbek, ne t'imagine pas que ta situation soit plus heureuse que la mienne : j'ai goûté ici mille plaisirs que tu ne connais pas. Mon imagination a travaillé sans cesse à m'en faire connaître le prix : j'ai vécu, et tu n'as fait que languir. Dans la prison même où tu me retiens, je suis plus libre que toi. Tu ne saurais redoubler tes attentions pour me faire garder, que je ne jouisse de tes inquiétudes : et tes soupçons, ta jalousie, tes chagrins, sont autant de marques de ta dépendance. (LP, lettre LXII, p. 158)

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 16.

À travers cette déclaration, elle veut démontrer que la liberté d'esprit vaut beaucoup plus que la liberté du corps. Elle trouve plus pitoyable la situation de son maître, en proie à ses inquiétudes, que sa propre condition qui consiste en une immobilité physique mais aussi – et surtout – en une imagination sans bornes. Toutes les contraintes imposées aux femmes ne sont pas capables de contrôler leur imagination ; elles ne peuvent les limiter que de manière physique et spatiale, mais non de manière psychologique. Les hommes ne peuvent pas obliger les femmes à les aimer, ils ne peuvent pas conditionner leurs sentiments et leur cœur. Or voilà, précisément, une « faiblesse » du despotisme dont souffre énormément Usbek : à mille lieux de son sérail, en voyage en Occident, il ne peut penser qu'à ses femmes. Dans la lettre CLV il avoue à Nessir : « Mais, quelque raison que j'aie eue de sortir de ma patrie, quoique je doive ma vie à ma retraite, je ne puis plus, Nessir, rester dans cet affreux exil. » Physiquement à l'étranger il est, mentalement, chez lui. Il croyait échapper aux murs en s'ouvrant sur le monde mais il se trouve arrêté par son esprit trop occupé. La jalousie le domine et il finit même par avouer à Nessir, mais surtout aussi à lui-même que, pour cette raison, sa condition est beaucoup plus misérable que celle de ses femmes :

J'irai m'enfermer dans des murs plus terribles pour moi que pour les femmes qui y sont gardées ; j'y porterai tous mes soupçons ; leurs empressements ne m'en déroberont rien ; dans mon lit, dans leurs bras, je ne jouirai que de mes inquiétudes ; dans un temps si peu propre aux réflexions, ma jalousie trouvera à en faire. (LP, lettre CLV, p. 335)

Le monde oriental nous est présenté en gros comme une phallocratie, c'est-à-dire un monde dans lequel les hommes tiennent le pouvoir absolu. Pourtant, les hommes y sont plus dépendants qu'ils ne le croient eux-mêmes. Nous venons de citer l'exemple du maître lui-même, qui réalise qu'il est le prisonnier de ses propres doutes. Les eunuques, quant à eux, se sentent emprisonnés dans le sérail. Leur position montre bien comment, au sein du règne des hommes, se présente encore tout un réseau de rapports de dépendance. En effet, les eunuques sont tous des esclaves du maître du harem. Quoiqu'ils aient un certain pouvoir sur les femmes, ce pouvoir ne leur est donné que par leur maître, auquel ils restent entièrement soumis. En fait, ce monde n'est dominé que par un nombre limité d'hommes puissants et tous les autres sont à leur service. Dans la lettre IX, le premier eunuque confesse à Ibbi se sentir prisonnier au sein du sérail : « Il n'en est pas de même de moi, qui, enfermé dans une affreuse prison, suis toujours environné des mêmes objets, et dévoré des mêmes chagrins. » Ce sont les plaintes et les récriminations d'un esclave mutilé. Car le sort des eunuques est encore pire que celui des esclaves hors du sérail : dans la lettre XLI, le premier eunuque noir raconte qu'il a voulu faire

un eunuque d'un des esclaves de campagne, mais que celui-ci a résisté violemment : « il se mit à hurler, comme si l'on avait voulu l'écorcher, et fit tant qu'il échappa de nos mains, et évita le fatal couteau ». La « promotion » à l'état d'eunuque est ressentie comme une punition, comme un sacrifice : « mais je n'ai pu jusqu'ici le porter à souffrir qu'on le consacra à cet emploi », déclare d'ailleurs le premier eunuque à Usbek. Le verbe « souffrir » utilisé ici n'indique-t-il pas que ce métier est une espèce de torture ?

Dans la lettre IX, le premier eunuque parle d'un « cruel projet » entrepris par son maître pour référer au moment où ses femmes lui sont confiées. Quoique leur pouvoir sur les femmes et même sur leur maître soit considérable, ils restent, en définitive, victimes et prisonniers d'un régime despotique...

– *L'exemple d'Usbek*

Il est important d'étudier le personnage d'Usbek, qui constitue outre les eunuques un autre exemple d'un personnage conflictuel. Quoiqu'il sache que les hommes deviennent injustes sitôt qu'ils « préfèrent leur propre satisfaction à celle des autres », il est lui-même incapable de s'apercevoir de sa propre injustice. Il est l'exemple-même de la contradiction persistante entre l'ordre de la réflexion et celui des actes, entre ce que l'on dit et ce que l'on fait.¹ Bien qu'au travers de ses paroles à propos de l'organisation politique en France il se présente en tant que philosophe éclairé, à la maison, en Perse, au sein de son sérail, il se comporte en vrai despote, sans en être conscient. Nous en recevons des témoignages à travers les multiples lettres de femmes et d'eunuques qui se trouvent assez souvent maltraités par lui, mais parfois aussi au travers de ses propres paroles.

La lettre III de Zachi est significative :

[...] dans ces lieux qui, me rappelant sans cesse mes plaisirs passés, irritaient tous les jours mes desirs avec une nouvelle violence ? J'errais d'appartements en appartements, te cherchant toujours, et ne te trouvant jamais ; mais rencontrant partout un cruel souvenir de ma félicité passée. (LP, lettre III, p. 53)

Ce passage trahit sans réserve le sentiment ambigu qu'éprouve Zachi ; d'une part elle parle de sa « félicité passée » et de ses « plaisirs passés », mais d'autre part, cette félicité et ces plaisirs sont associés à une espèce de violence et de cruauté. Cela démontre que d'une part Usbek est

¹ LP, Préface, p. 39.

son époux qui devrait l'aimer et la chérir, mais d'autre part, il régit par la crainte et par la violence, même dans son acte d'amour. Ainsi Usbek apparaît, dès le début, tyrannique plus qu'amoureux. De cette même tyrannie témoigne aussi la lettre VII, dans laquelle se développe le topos du feu d'amour qui établit un lien entre violence et amour. Mais la lettre la plus exemplaire est évidemment la lettre XXVI adressé par Usbek à Roxane et qui commence pourtant par l'exclamation : « Que vous êtes heureuse, Roxane ». L'ironie de cette affirmation se révèlera bientôt quand Usbek explique sans gêne comment il a volé la virginité de Roxane :

Deux mois se passèrent dans ce combat de l'amour et de la vertu. Vous poussâtes trop loin vos chastes scrupules : vous ne vous rendîtes pas même, après avoir été vaincue : vous défendîtes jusqu'à la dernière extrémité une virginité mourante : vous me regardâtes comme un ennemi qui vous avait fait un outrage, non pas comme un époux qui vous avait aimée : vous fûtes plus de trois mois que vous n'osiez me regarder sans rougir : votre air confus semblait me reprocher l'avantage que j'avais pris. (LP, lettre XXVI, p. 94)

Quoiqu'Usbek présente son sérail comme « le séjour de l'innocence » où Roxane peut vivre « inaccessible aux attentats de tous les humains », c'est pourtant dans ce lieu qu'elle sera attaquée par le maître même. Par contrainte, Roxane est devenue l'épouse d'Usbek, mais elle ne se donne pas immédiatement à lui. Selon Usbek, elle se refuse par vertu, mais au fond, elle refuse de se donner à un homme qu'elle n'aime pas. L'acte d'amour est décrit ici comme un combat dont Usbek sort victorieux. Il a dû la déflorer de force comme un véritable violeur. Quoiqu'il se rende compte du fait qu'elle se défendait jusqu'à la dernière minute, qu'elle le regardait comme un ennemi, et qu'elle lui reprochait ce qu'il avait fait, il ne réalise pas la perfidie de son acte qui ne ressemble en rien à un véritable acte d'amour.

Pourtant, ce ne sont pas uniquement les lettres des femmes qui assimilent Usbek à un despote. Une fois que les choses tournent mal, Usbek ne sait plus se contrôler, et se montre despote à travers ses propres paroles. Dans la lettre XIX, il parle encore à Rustan, un ami éclairé, de la décadence de l'empire turc : « Ce corps malade ne se soutient pas par un régime doux et tempéré, mais par des remèdes violents, qui l'épuisent encore et le minent sans cesse », ne réalisant pas que les mêmes « remèdes violents » qu'il utilise dans son sérail signifieront son échec. Il nous semble absurde que celui qui régit lui-même par la crainte dans son sérail, ose accuser ici le despotisme en Turquie. Et pourtant... Immédiatement après cette lettre s'insèrent deux lettres qui témoignent de son règne violent, pour mieux accentuer l'absurdité et l'inconséquence : « Vous m'avez offensé, Zachi ; et je sens dans mon cœur des mouvements que vous devriez craindre » et « Vous devez trembler à l'ouverture de cette lettre », avertit-il tour à tour Zachi (lettre XX) et le premier eunuque blanc (lettre XXI).

Ce qui suit à propos des eunuques en général est plus significatif encore :

Et qui êtes vous, que de vils instruments, que je puis briser à ma fantaisie ; qui n'existez qu'autant que vous savez obéir ; qui n'êtes dans le monde, que pour vivre sous mes lois, ou pour mourir dès que je l'ordonne ; qui ne respirez qu'autant que mon bonheur, mon amour, ma jalousie même ont besoin de votre bassesse ; et enfin, qui ne pouvez avoir d'autre partage que la soumission, d'autre âme que mes volontés, d'autre espérance que ma félicité ? (LP, lettre XXI, p. 86-87)

Voilà la preuve parfaite du régime despotique qu'il soutient dans son sérail, voilà la preuve par excellence de sa propre cruauté et de son règne qu'il maintient par la violence et par la crainte, fournie par le coupable lui-même. Il considère les eunuques comme de « vils instruments », même pas comme des hommes, dont témoigne d'ailleurs la phrase finale qui conclut cette lettre : « si vous vous écartez de votre devoir, je regarderai votre vie comme celle des insectes que je trouve sous mes pieds ». Après avoir comparé les eunuques à de simples instruments, il les compare à des animaux – c'est une *double* dégradation.

Or, la lettre LXXXVIII (dans laquelle Usbek accuse l'absolutisme en France) reflète comme un miroir les mêmes idées à propos des courtisans : « Les rois sont comme ces ouvriers habiles, qui, pour exécuter leurs ouvrages, se servent toujours des machines les plus simples ». Et dans la lettre suivante, un « homme de bon sens » révèle que même en Perse, les Persans, les emplois et les dignités « ne sont que des attributs de la fantaisie du souverain ». La ressemblance entre le despotisme domestique et le despotisme politique tant en France qu'en Perse est évidente.

Parlant du despotisme en général (sans se rendre compte qu'il parle aussi de son propre « gouvernement domestique »), Usbek écrit dans la lettre LXXX : « Je trouve même le prince, qui est la loi même, moins maître que partout ailleurs ». Il avait pourtant lu les propos éclaircissants de Zélis, dans la lettre LXII, où elle lui signifiait l'indomptable autonomie d'une conscience qui ne se laisse pas traiter en objet : « Dans la prison même où tu me retiens, je suis plus libre que toi ; tu ne saurais redoubler les attentions pour me faire garder, que je ne jouisse de tes inquiétudes ».¹ L'exemple est gênant et désillusionnant. Usbek n'est pas différent des autres hommes qui accordent la préférence à leur « propre satisfaction ». À travers l'échec d'Usbek, Montesquieu nous engage à reconnaître une exigence que nous ne sommes pas près encore de savoir satisfaire : l'accord des actes et de la pensée dans une même raison libératrice, c'est-à-dire le refus des tyrannies qui encagent les peuples et qui mutilent les individus.²

¹ LP, Préface, p. 33.

² *Ibid.*, p. 39-40.

Dans ce contexte, la dernière lettre (qui annonce le suicide de Roxane) revêt une signification particulière : Usbek, le sociologue, l'observateur et le commentateur de la vie parisienne, y est caractérisé par Roxane comme un tyran. Il est patent que l'ouverture d'esprit dont témoigne Usbek n'est que rhétorique, ou du moins, jamais perceptible par ses femmes. La liberté que s'attribue Roxane par le suicide signifie l'échec de la philosophie d'Usbek, qui ne fut tolérant qu'en paroles. Il n'a pas su la tromper par les quelques pauvres concessions qu'il a faites aux femmes par rapport à leur liberté, mais il s'est trompé lui-même :

Mais tu as eu longtemps l'avantage de croire qu'un cœur comme le mien t'était soumis : nous étions tous les deux heureux ; tu me croyais trompée, et je te trompais. (LP, lettre CLXI, p. 341)

Le suicide de Roxane équivaut à une dénonciation de la cruauté des eunuques, de la tyrannie de son maître et à la proclamation qu'elle seule parmi les femmes a su garder son indépendance de pensée en répondant à la tyrannie par l'hypocrisie.¹ La résistance au despote domestique est incarnée par la figure féminine de Roxane, à qui le texte laisse le dernier mot. Le courage d'un suicide devient une révolte héroïque, dans la mesure où il dénonce la tyrannie et affirme la liberté.² Les ressemblances avec la situation politique en France sont évidentes.

- *Une démonstration politique*

La démonstration politique, insinuée au travers du drame romanesque est proposée comme une métaphore hyperbolique du danger qui menace la France : « Le domaine érotique sert de lieu d'expérience imaginaire pour une politique généralisée du pouvoir. »³ Mais face à la raison, au courage et à la détermination, le sérail en tant qu'organisation totalitaire est autant dépourvu d'avenir que la monarchie absolue du Roi Soleil. Et c'est précisément de cette analogie qu'Alain Grosrichard est conscient. Il remarque avec raison que la lettre CXLVI constitue l'ultime lettre « philosophique » d'Usbek ; elle se termine par la sombre constatation de « l'affreux néant où elle [la génération française *présente*⁴] s'est mise »⁵. Cependant, l'œuvre se poursuit et s'achève sur le tableau d'une autre catastrophe. Cette dernière est, évidemment, fictive mais nous laisse entrevoir un autre néant : celui du sérail plongé dans un « deuil af-

¹ Pierre Malandain, « Les clés de l'œuvre », dans : Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, Coll. « Pocket Classiques », 1998, p. XIII.

² Annie Becq, *op. cit.*, p. 112.

³ LP, Préface, p. 36.

⁴ Il s'agit de la génération « présente » à l'époque de Montesquieu.

⁵ Alain Grosrichard, *Structure du sérail (TI) : la fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979, p. 36.

freux » où règnent « l'horreur, la nuit, l'épouvante » (lettre CLVI). Les deux catastrophes, quoique présentées successivement, sont exactement contemporaines.¹ Bien qu'on puisse n'y voir qu'une simple coïncidence, tout invite le lecteur à donner du sens à cette coïncidence à travers le parallèle entre l'histoire et la fiction : « l'une devient alors l'allégorie cryptée de l'autre »².

Au moment où Usbek dresse le sombre bilan d'une Régence où le pouvoir est aux mains du « corps des laquais » et la conduite des affaires livrée à un ministre étranger qui « corrompt les mœurs de toute une nation, dégrade les âmes les plus généreuses, ternit l'éclat des dignités, obscurcit la vertu même, et confond la plus haute naissance dans le mépris universel » (lettre CXLVI), à ce moment-là, son sérail, déjà, est près d'être anéanti : l'amour a fait place à la haine, la confiance au mensonge, ... Usbek parti, l'ordre du sérail, qui ne tenait que par sa présence, se décompose complètement.³ En son absence, tout son pouvoir passe aux mains de ses eunuques qui vont désormais commander ses femmes en son nom. Voilà « l'image même de la dégradation du pouvoir absolu en pouvoir despotique, lorsque le monarque trop aimé n'est plus là »⁴. Voilà ce qui lie l'analyse historique et la fiction romanesque, ce qui donne son véritable sens à la conclusion de l'œuvre. Grosrichard comprend pourquoi « la fiction a le dernier mot » : c'est qu'elle permet de déborder sur la conjoncture historique présente, qui n'est encore que corruption des mœurs monarchiques et vacance du pouvoir. Bref, « au dernier maillon historique s'enchaîne un maillon imaginaire », comme si « le romancier avait voulu donner à imaginer, sous les traits du sérail oriental, un avenir que l'historien n'ose prévoir »⁵. Suite à cette analogie ici esquissée, le cri de détresse émis par Roxane peut être interprété comme un cri d'alarme de la part de Montesquieu :

Comment as-tu pensé que je fusse assez crédule pour m'imaginer que je ne fusse dans le monde que pour adorer tes caprices ? que, pendant que tu te permets tout, tu eusses le droit d'affliger tous mes désirs ? Non : j'ai pu vivre dans la servitude ; mais j'ai toujours été libre : j'ai réformé tes lois sur celles de la nature ; et mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance. (LP, lettre CLXI, p. 340)

Cette dernière lettre sert en effet à réveiller les Français qui n'étaient pas encore réveillés par ce qui précède dans le roman. C'est implicitement une dénonciation de la crédulité des ci-

¹ Selon Alain Grosrichard (*op. cit.*, p. 36), les dernières lettres (CXLVII à CLXI), qui concernent les ultimes événements du sérail se déploient de 1717 à 1720. La dernière, dans laquelle Roxane avoue sa trahison et annonce sa mort, est datée du « 8 de la lune de Rebiab, 1, 1720 ». Elle est donc légèrement antérieure à la lettre CXLVI d'Usbek qui date du « 11 de la lune de Rhamazan 1720 ».

² Alain Grosrichard, *op. cit.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ *Ibid.*

toyens, et en même temps une incitation à adopter une attitude plus indépendante et critique par rapport au monde qui nous entoure. Le personnage de Roxane doit servir d'exemple à tous les Français ; il n'incite peut-être pas vraiment à la révolte, mais il montre que la liberté d'esprit est le bien souverain.

Ce qui préoccupe Montesquieu, c'est la forme et le type général du pouvoir ; ce sont les conséquences qu'entraîne la manière dont sont prises les décisions et les méthodes par lesquelles elles sont appliquées : « Il aime à évaluer le prix à payer : il fait le compte du profit et de la perte »¹. C'est ainsi qu'il pèse les avantages et les inconvénients d'exercer de loin un pouvoir absolu, comme Usbek. Le prix à payer est lourd, car il faut que la terreur règne tant parmi les eunuques que parmi les femmes, et de plus, le maître est laissé dans l'incertitude. Que vaut-il, si les femmes ne doivent leur vertu et leur beauté qu'à la vie réglée qu'implique la surveillance constante des eunuques ? Dans une telle société, à la fois les femmes, les éducateurs, et le maître seront des esclaves. À cette conséquence morale s'en ajoute une autre, démographique, dont Usbek semble prendre conscience dans la lettre CXIV :

Ainsi un homme qui a dix femmes, ou concubines, n'a pas trop d'autant d'eunuques pour les garder. Mais quelle perte pour la société, que ce grand nombre d'hommes morts dès leur naissance ! Quelle dépopulation ne doit-il pas s'ensuivre. (LP, lettre CXIV, p. 253)

Le prix, décidément, est lourd, trop lourd au regard d'un juge raisonnable... Le souci exclusif de l'intérêt personnel coûte cher, comme le montre l'exemple des Troglodytes (lettres XI-XIV). Le peuple ne peut survivre qu'en tant que communauté ; pour éviter l'anéantissement collectif, il faut que chaque individu soit respecté dans sa liberté. La série des lettres d'Usbek sur la dépopulation du monde établit aussi le compte – largement déficitaire – des conséquences du monachisme chrétien, de l'interdiction du divorce, de la polygamie musulmane, des conquêtes coloniales : c'est en hommes qu'il faut payer ! Les *Lettres Persanes* analysent la « machine » de la tyrannie et montrent qu'à la longue, elle ne peut se soutenir.² Starobinski cite cette phrase du dossier de *L'Esprit des Lois*, qui résume sèchement, mais fortement, le résultat de l'expérience :

Il ne faut pas que les rois d'Europe s'exposent au despotisme de l'Asie ; ce petit bonheur d'avoir des volontés irrévocables s'y achète si cher, qu'un homme sensé ne le peut envier.³

¹ LP, Préface, p. 37.

² *Ibid.*, p. 37-38.

³ LP, Préface, p. 38.

Quoique Montesquieu veuille rendre conscients les Français des travers du système politique de l'absolutisme de droit divin en France, par le regard nouveau qu'offrent les Persans, l'image que reçoivent les lecteurs de la Perse n'est pas moins négative. Aussi sévère que soit la critique formulée par les visiteurs étrangers, si évident que soit, en Occident, en France, le recours au fard et aux conduites hypocrites, il n'en reste pas moins que la France chrétienne, comparée à la Perse mahométane, est un pays où l'on vit à visage découvert, où les femmes osent et peuvent paraître en public, où la gaieté peut régner dans les compagnies choisies. Et, si pernicieux que soit bien souvent le souci de l'honneur, il entraîne des conséquences publiques et privées moins redoutables que la crainte qui prévaut en Perse, en Moscovie, en Chine...¹

À travers ce jeu d'analogies et de renversements, le livre de Montesquieu ne développe qu'une interrogation unique selon Starobinski :

si l'homme ne veut imposer ni souffrir nulle séparation, et si, tout en refusant le désordre et la violence qui suivent nécessairement l'émancipation de l'appétit individuel, il rejette également un ordre oppressif qui s'établirait au prix d'une amputation de sa chair et de son intelligence, quelle organisation doit-il donner à sa vie et à ses institutions ? A quelle autorité doit-il en appeler s'il ne veut sacrifier ni son désir ni sa raison ?²

La réponse est donnée par Usbek : la Justice est à la fois un « principe intérieur » et un « rapport de convenance » entre les choses. Dans les *Lettres persanes*, qui mettent toutes les autorités extérieures au défi, Montesquieu propose d'adopter la Justice en tant que norme innée et universelle qui s'oppose à toutes les injonctions imposées du dehors. Usbek propose aussi de suivre le système judiciaire de Beccaria, où la sévérité de la peine est adaptée à la gravité du délit (lettre LXXX).³ En ce qui concerne l'exercice de l'autorité, l'homme devrait poursuivre une perfection rationnelle d'un gouvernement, permettant d'aller « à son but à moins de frais » (lettre LXXX).

¹ LP, Préface, p. 17-18.

² *Ibid.*, p. 38-39.

³ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 52.

c) *Le discours rapporté et la mise en abîme*

- *Des paroles d'appui*

La malignité de l'auteur se révèle aussi à travers l'utilisation multiple du discours rapporté et de la mise en abîme. Les deux procédés consistent à s'appuyer sur l'autorité des paroles de quelqu'un d'autre pour ajouter de la force à ses propres paroles.

Précisément, les textes rapportés dans les *Lettres persanes* sont nombreux. Il s'agit, d'abord, de lettres reproduites dans d'autres lettres (celle de l'actrice de l'Opéra à Rica, celle d'une Moscovite à sa mère, citée par Nargum, celle d'un Français sur les Espagnols et celle imaginée d'un Espagnol sur les Français, celle d'un nouvelliste, celle du savant anticomane, celle d'un médecin de Paris, celle d'un « savant » à un de ses amis). En deuxième lieu, nous pouvons citer les propos restitués au style direct (ceux de l'alchimiste, ceux des deux beaux esprits, ceux d'un « homme de bon sens » parlant à Usbek de la gloire, ceux d'« un Européen assez sensé » lui parlant du régicide, ceux du Père bibliothécaire à Rica), et finalement encore ceux rapportés au style indirect (l'histoire racontée à Rica par « un homme qui avait été dans le pays du Mogol », le texte du discours d'un Frondeur, et celui d'une ordonnance du roi sur les libéralités qu'il entend accorder à certains de ses sujets).¹

Le discours rapporté est un procédé narratif qui consiste à rapporter, dans un récit, les paroles ou les pensées d'une ou de plusieurs personnes. Il existe trois types de discours rapportés : le style direct, le style indirect (lié) et le style indirect libre. Dans le discours rapporté de type direct, les paroles ou les pensées sont rapportées directement, telles quelles, sans être modifiées. D'habitude, elles sont encadrées de guillemets ou précédées du tiret (dans les dialogues). Dans le style indirect lié, les paroles ou les pensées sont rapportées indirectement ; le narrateur les rapporte selon son propre point de vue. Ce type de discours place les phrases reproduisant les paroles ou les pensées en dépendance grammaticale du verbe principal et les transforme en propositions ou en infinitifs. Dans ce cas, les pronoms, les adverbes et les temps grammaticaux ne sont plus ceux du discours, mais ceux du récit. On y retrouve des verbes de déclaration ou de pensée qui doivent indiquer que ce sont les paroles d'autrui. Quant au style indirect libre, les paroles ou les pensées sont reproduites dans des phrases qui

¹ Pierre Malandain, « Préface », dans : Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, Coll. « Pocket Classiques », 1998, p. 8-9.

ne dépendent pas grammaticalement du verbe principal. Par rapport au style indirect lié, les verbes introducteurs et les subordonnées sont supprimés, mais le style reste celui du récit.¹ Montesquieu, ou plutôt les épistoliers persans préfèrent le discours rapporté de type direct, probablement parce que celui-ci est considéré comme étant le plus fidèle. Contrairement aux deux autres styles, le style direct vise à rapporter les propos d'un autre directement de sorte qu'il n'y a pas de voix narrative qui intervient, ce qui réduit au minimum les possibilités d'y apporter des modifications. En refusant de déformer les paroles de cette autre personne, ils donnent une impression de fidélité et essaient d'influencer les lecteurs pour qu'ils ne doutent plus de leur sincérité. La citation de paroles d'autrui, Montesquieu le fait déjà directement à travers ses porte-paroles principaux, Usbek et Rica, qui racontent les événements et leurs idées dans le style direct. Mais Montesquieu le fait donc aussi de manière indirecte, en laissant les Persans invoquer les paroles de plusieurs individus pour mieux illustrer et confirmer leur critique.

La mise en abîme travaille de la même manière. Il s'agit d'un procédé narratif qui consiste (souvent) à insérer une œuvre dans une œuvre du même type (parenté avec le procédé du « récit enchâssé »). Dans les *Lettres persanes*, la mise en abîme la plus fréquente est l'insertion d'une lettre dans une autre lettre. Tout se passe comme si le regard du scripteur avait besoin de la médiation d'un autre regard pour attirer le nôtre sur l'objet qu'il considère, et pour pouvoir en faire varier l'angle.² Cette technique permet de dévoiler une vérité qui serait, autrement, invisible ; elle permet de révéler une chose dont les voyageurs persans ne sont pas conscients à cause de leur origine étrangère, ou une chose que Montesquieu juge trop audacieuse pour la faire rapporter par ses épistoliers principaux. Le résultat final est qu'une vérité nouvelle peut être exprimée, ou qu'une vérité déjà énoncée peut être confirmée.

¹ Maurice Grevisse et André Goosse, *Nouvelle grammaire française*, 3^e édition, Bruxelles, De Boeck, 1995, p. 124-128.

² Pierre Malandain, « Préface », dans : Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, Coll. « Pocket Classiques », 1998, p. 9.

- *Les avantages du discours indirect*

Le procédé du discours rapporté peut s'appliquer à des domaines divers : la politique, la religion, la société et la morale. Il sert à renforcer la critique faite de chaque domaine et soutient ainsi la satire. Abordons en premier lieu le niveau politique, dans lequel il faut encore distinguer la Perse de la France, car les discours rapportés à propos de la Perse sont insérés dans d'autres buts que ceux qui concernent la France. Dans la lettre CIII par exemple, Usbek rapporte les paroles d'un « Européen assez sensé » qui s'exprime sur l'isolement des princes d'Orient sur leurs trônes :

« Le plus mauvais parti que les princes d'Asie aient pu prendre, c'est de se cacher comme ils font. Ils veulent se rendre plus respectables : mais ils font respecter la royauté, et non pas le roi ; et attachent l'esprit des sujets à un certain trône, et non pas à une certaine personne. [...] Un mécontent, en Europe, songe à entretenir quelque intelligence secrète, à se jeter chez les ennemis, à se saisir de quelque place, à exciter quelques vains murmures parmi les sujets. Un mécontent, en Asie, va droit au prince, étonne, frappe, renverse : il en efface jusqu'à l'idée [...]. Malheureux le roi qui n'a qu'une tête ! Il semble ne réunir sur elle toute sa puissance, que pour indiquer au premier ambitieux l'endroit où il la trouvera tout entière. » (LP, lettre CIII, p. 231-233)

Usbek montre, en citant directement les paroles d'un Européen, les inconvénients du despotisme. Les désavantages pour le peuple étaient déjà évidents, mais ici il essaie d'atteindre le cœur du problème, c'est-à-dire les empereurs eux-mêmes, en leur montrant que le despotisme est dangereux et néfaste à leur égard aussi : ils sont vulnérables puisque toute tentative de réforme ou de révolution doit passer par leur assassinat.¹ Parce qu'il serait trop risqué de faire exprimer ces propos par un Persan, notre auteur fait appel à un étranger, un non-persan. De la même façon que Montesquieu critique les travers de la société française à l'aide des visiteurs persans Usbek et Rica, Usbek invoque ici les paroles d'une personne étrangère qui jette une toute autre lumière sur les pratiques en Orient. Ce procédé aide à protéger le Persan, ou du moins à ne pas nuire au masque persan que porte Montesquieu.

Pour les déclarations à propos de la France, les Persans ne doivent pas se cacher, ils ne courent aucun risque car ils sont excusés par leur naïveté. Quand ils évoquent les paroles d'un tiers, ils ne le font que pour confirmer leurs propos. C'est également ce que fait Rica dans la lettre LIX, mais dans ce cas, toutefois, le discours rapporté est utilisé de manière particulièrement maligne puisque c'est un Français qui dénonce, sans le savoir, les pratiques corruptrices en France. La crédibilité de ses propos est d'autant plus grande qu'ils sont confirmés par

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 59.

quelqu'un qui parle en connaissance de cause et, surtout, que cette personne ne se rend pas compte de sa dénonciation, ici en raison de son auto-compassion.

« Morbleu, dit un vieux seigneur, l'État n'est plus gouverné : trouvez-moi à présent un ministre comme monsieur Colbert ; je le connaissais beaucoup, ce monsieur Colbert ; il était de mes amis ; il me faisait toujours payer de mes pensions avant que ce fût : le bel ordre qu'il y avait dans les finances ! tout le monde était à son aise ; mais, aujourd'hui, je suis ruiné. » (LP, lettre LIX, p. 153)

Voilà les paroles d'un vieux seigneur qui, apparemment, fût un des favoris du ministre Colbert. Il ne s'en rend pas compte, mais en se plaignant de la situation qui a changé à son désavantage il dénonce le favoritisme et la corruption qui règnent à la cour. Il regrette la disparition du « bel ordre qu'il y avait dans les finances », autrement dit : il regrette la perte de sa position de favori. En se compromettant, son discours illustre aussi l'égoïsme qui règne en France : « Il me semble, Usbek, que nous ne jugeons jamais des choses que par un retour secret que nous faisons sur nous-mêmes », confirme d'ailleurs Rica, et il ajoute :

quand je vois des hommes qui rampent sur un atome, c'est-à-dire la terre, qui n'est qu'un point de l'univers, se proposer directement pour modèles de la Providence, je ne sais comment accorder tant d'extravagance, avec tant de petitesse. (LP, lettre LIX, p. 153)

Il condamne l'orgueil des Français en opposant à leur extravagance une image de nullité. Le substantif « petitesse » a un double sens : caractère de ce qui est de « peu d'étendue, peu de volume », mais aussi « figurément, en parlant des qualités du cœur, de l'esprit, & alors il signifie Bassesse »¹. Rica joue sur les deux.

Pour ce qui concerne le discours rapporté utilisé dans le contexte religieux, nous pouvons citer quatre lettres importantes. La lettre XLVI est la première ; Usbek y relate les multiples disputes entre fidèles sur la religion ; il y essaie de voir en quoi consiste l'essence de la religion : « dans quelque religion qu'on vive, l'observation des lois, l'amour pour les hommes, la piété, envers les parents, sont toujours les premiers actes de religion ». Il comprend que « le premier objet d'un religieux » doit être de plaire « à la divinité qui a établi la religion qu'il professe ». Or, il estime que « le moyen le plus sûr, pour y parvenir » est « d'observer les règles de la société, et les devoirs de l'humanité » plutôt que d'observer « telle ou telle cérémonie ». Pourtant, c'est précisément la « cérémonie » qui fait l'objet d'« une grande discussion » parmi les fidèles, car « il faut choisir les cérémonies d'une religion entre celles de deux mille ». Montesquieu tente d'illustrer ce paradoxe à travers l'évocation d'une prière adressée à Dieu par un

¹ Consulter <http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=petitesse#ACAD1762>.

croyant. Une fois de plus, il cherche à s'appuyer sur les paroles d'un autre pour confirmer la théorie qu'il vient d'énoncer. Nous recevons l'image d'un fidèle qui est en pleine confusion, ne sachant plus quels rites il doit observer pour plaire à Dieu :

« Lorsque je veux vous faire ma prière, je ne sais en quelle langue je dois vous parler. Je ne sais plus en quelle posture je dois me mettre : l'un me dit que je dois vous prier debout ; l'autre veut que je sois assis ; l'autre exige que mon corps porte sur mes genoux. » (LP, lettre XLVI, p. 125)

À travers ces paroles (et celles qui suivent), il accuse l'attachement obstiné de l'homme aux rites de sa propre religion, qui est une source d'intolérance. Montesquieu veut démontrer, à travers cette accumulation absurde de différents rites, que les gens attachent trop d'importance aux rites, aux cérémonies, et qu'ils ont ainsi perdu de vue l'essence de la religion.¹ L'homme termine sa prière par la déclaration suivante :

« Je ne sais si je me trompe ; mais je crois que le meilleur moyen pour y parvenir [pour plaire à Dieu], est de vivre en bon citoyen dans la société où vous m'avez fait naître, et en bon père dans la famille que vous m'avez donnée. » (LP, lettre XLVI, p. 126)

Il répète ainsi les idées prononcées par Usbek au début de la même lettre. Usbek espère que les gens seront touchés par la sincérité et la modestie dont témoignent les paroles de cet homme qui avoue ne pas être sûr de ce qu'il dit, et qu'ils porteront par conséquent aussi beaucoup de foi à ses paroles à lui. À travers le discours d'Usbek et de ce fidèle, Montesquieu proclame le respect de Dieu et l'amour des hommes pour les hommes.

La lettre LIX touche une toute autre problématique au niveau religieux, celle du pouvoir temporel des religieux et des persécutions des hérétiques qui en sont la terrible conséquence. Rica évoque les paroles d'un ecclésiastique qui regrette l'abolition de l'Édit de Nantes :

« Monsieur, dit pour lors un ecclésiastique, vous parlez là du temps le plus miraculeux de notre invincible monarque : y a-t-il rien de si grand que ce qu'il faisait alors pour détruire l'hérésie ? » (LP, lettre LIX, p. 153)

Il n'empêche : la persécution des hérétiques est un acte de fanatisme, et c'est précisément l'intolérance qui sera accusée dans la suite de la lettre. Le propos de l'ecclésiastique montre l'obstination d'un adepte de la persécution. Rica désapprouve ce que le monarque a fait pour détruire l'hérésie, et accuse l'outrecuidance de ceux qui continuent à croire que leur religion est la meilleure au monde. Il proclamera le relativisme, selon lequel toutes les religions sont d'égale valeur.

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 44-45.

En troisième lieu, citons la lettre LXXV dans laquelle Usbek essaie de démontrer l'inconstance des principes professés chez les Chrétiens.¹ Il cite pour cela les paroles d'un fidèle qui livre sans le savoir la preuve même de cette assertion :

Un d'eux me disait un jour : « je crois l'immortalité de l'âme par semestre ; mes opinions dépendent absolument de la constitution de mon corps : selon que j'ai plus ou moins esprits animaux, que mon estomac digère bien ou mal, que l'air que je respire est subtil ou grossier, que les viandes dont je me nourris sont légères ou solides, je suis spinoziste, socinien, catholique, impie ou, dévot. » (LP, lettre LXXV, p. 185-186)

Usbek utilise, une fois de plus, le discours rapporté pour soutenir son requisitoire ; la preuve qu'il fournit est d'autant plus accablante qu'elle est fournie par le coupable lui-même. L'inconstance des principes est mise en relief par les multiples oppositions que cachent ses propos : « plus ou moins », « bien ou mal », « subtil ou grossier », « légères ou solides ». Le croyant n'hésite pas non plus entre deux, mais entre cinq attitudes différentes. L'accumulation d'oppositions et d'attachements accentue la variabilité de sa croyance, et son indécision permanente. Le fidèle est tourné en dérision parce qu'il compare une chose fondamentale comme la foi à des choses assez banales comme la constitution de son corps, de l'air et de la viande. Ce rapprochement absurde constitue une espèce d'auto-ridiculisantion et sert, en outre, à ridiculiser tous les autres fidèles qui font preuve d'une telle inconstance. Il permet aussi d'exprimer l'opinion de Montesquieu sur les différentes étiquettes que peut porter la foi, qui sont tout à fait banales pour lui. En tant que véritable anticlérical, il estime fortement la foi en soi, mais ridiculise cette diversité de religions qui ne reviennent, en vérité, qu'à la même chose. Aussi se moque-t-il de leur intolérance, car elle ne se base sur rien d'autre que sur des conventions formelles : l'essentiel ne change pas d'une religion à une autre.

La lettre CXXXIV, enfin, met en scène un dialogue entre Rica et un bibliothécaire à propos des interprétations de la Sainte Écriture :

« Mon père, lui dis-je, quels sont les gros volumes qui tiennent tout ce côté de bibliothèque ? – Ce sont, me dit-il, les interprètes de l'Écriture. – Il y en a un grand nombre, lui repartis-je : il faut que l'Écriture fût bien obscure autrefois, et bien claire à présent. Reste-t-il encore quelques doutes ? Peut-il y avoir des points contestés ? – S'il y en a, bon Dieu ! s'il y en a ! me répondit-il. Il y en a presque autant que de lignes. » (LP, lettre CXXXIV, p. 290-291)

À travers les paroles du bibliothécaire, qui se montrera un vrai sage et quelqu'un qui a une bonne connaissance de tout ce qui se trouve dans la bibliothèque, Rica dénonce l'obscurantisme de la religion. Il évoque une contradiction : le grand nombre de volumes sur l'Écriture semble contredire paradoxalement le grand nombre de doutes qui restent. Il la met

¹ Claude Puzin, *op. cit.*, p. 48.

en évidence à travers quelques exagérations précises sur la grande ampleur des livres, l'énormité de la place qu'ils occupent et leur grand nombre, mais aussi sur la quantité de doutes restants. Il met en scène une attente détrompée de sa part ; il feint la surprise et se montre indigné pour que le lecteur se rende compte aussi de l'illogisme. Il continue à broder sur ces volumes sur l'Écriture et aiguise son attaque contre l'obscurantisme :

« Oui, lui dis-je ? Et qu'on donc fait tout ces auteurs ? – Ces auteurs, me repartit-il, n'ont point cherché dans l'Écriture ce qu'il faut croire, mais ce qu'ils croient eux-mêmes ; ils ne l'ont point regardée comme un livre où étaient contenus les dogmes qu'ils devaient recevoir, mais comme un ouvrage qui pourrait donner de l'autorité à leurs propres idées : c'est pour cela qu'ils en ont corrompu tous les sens, et ont donné la torture à tous les passages. » (LP, lettre CXXXIV, p. 291)

Il dénonce le fait que les interprètes de l'Écriture ne cherchent pas à expliquer objectivement, mais qu'ils cherchent à donner et même à imposer leur propre interprétation. Il leur reproche cette pratique en la comparant à une espèce de corruption et de torture.

« C'est un pays où les hommes de toutes les sectes font des descentes, et vont comme au pillage ; c'est un champ de bataille où les nations ennemies qui se rencontrent livrent bien des combats, où l'on s'attaque, où l'on s'escarmouche de bien des manières. » (LP, lettre CXXXIV, p. 291)

Le vocabulaire de la violence est appliqué au domaine de l'interprétation de l'Écriture : « pillage », « champ de bataille », « ennemis », « combats », « s'attaque », « s'escarmouche », pour montrer que l'on essaie non simplement de proposer, mais aussi d'*imposer* sa propre opinion et sa propre interprétation de l'Écriture, et cela par la violence. Le bibliothécaire continue son discours en justifiant sa franchise :

« Vous voyez, monsieur, que je pense librement, et que je vous dis tout ce que je pense. Je suis naturellement naïf, et plus encore avec vous qui êtes un étranger, qui voulez savoir des choses, et les savoir telles qu'elles sont. Si je voulais, je ne vous parlerais de tout ceci qu'avec admiration ; je vous dirais sans cesse : « Cela est divin, cela est respectable ; il y a du merveilleux ». Et il en arriverait, de deux chose l'une, ou que je vous tromperais, ou que je me déshonorerais dans votre esprit. » (LP, lettre CXXXIV, p. 292)

Par précaution, Montesquieu insiste ici sur la naïveté de son personnage et accentue le fait que sa hardiesse et sa liberté de pensée son dues au fait que l'autre est un étranger, qui a besoin d'être instruit. Le bibliothécaire ne doit pas le craindre ; un étranger ne sait pas que ces propos seraient compromettants devant un croyant. La sincérité du bibliothécaire est mise en évidence, car il a voulu dire les choses « telles qu'elles sont » et non pas telles qu'on a voulu les représenter. C'est une attaque implicite contre la censure des livres et le manque de liberté de parole tout court.

Après avoir montré que le discours rapporté peut être mis au service de la dénonciation d'abus tant au niveau politique que religieux, examinons son apport au domaine social et moral.

L'exemple le plus significatif en est sans doute fourni par la lettre XLVIII, qui constitue une description de la société mondaine. Usbek trace tour à tour les portraits de tous les individus de sa compagnie : le fermier, le directeur, le poète, le vieil officier, l'homme à bonne fortune. Pour que ses portraits soient de bonne qualité, il invoque l'aide d'un autre homme de la compagnie dont la « simplicité » lui plaît. Il entame cette lettre en signalant sa volonté d'examiner et d'instruire, ce qui devrait soutenir sa sincérité. Rica commence par entreprendre le fermier. À partir de la question qu'il pose à propos de ce personnage, nous pouvons déjà conclure qu'il s'agit d'un qui fait le fanfaron. Par son ignorance, Usbek base sa question sur les choses qui lui paraissent bizarres, étranges et singulières, les choses qu'il ne comprend pas. Autrement dit : il la base toujours sur ce qui lui paraît contradictoire dans les attitudes des personnages. Ainsi la fausseté de leur comportement nous est-elle immédiatement présentée :

« Qui est cet homme, lui dis-je, qui nous a tant parlé des repas qu'il a donnés aux grands, qui est si familier avec vos ducs, et qui parle si souvent à vos ministres qu'on me dit être d'un accès si difficile ? » (LP, lettre XLVIII, p. 129)

La question suggère qu'il s'agit d'un personnage haut-placé, qui est dans la grâce des ministres ; qu'il s'agit d'un homme de qualité – les ministres ne sont-ils pas d'un accès difficile ? Il n'empêche : la seule caractéristique positive évoquée de façon explicite (il s'agit d'un haut-placé) est immédiatement nuancée par le constat que sa situation sociale ne correspond pas à sa laideur physiologique. De plus, on ne lui trouve « point d'éducation », ce qui devrait soutenir le fait qu'il n'a pas pu être en grâce auprès des ministres par son intelligence extraordinaire, mais par une autre « qualité » moins claire. En mettant une nouvelle fois en lumière son origine étrangère, Usbek ose poser une question particulièrement audacieuse qui, en d'autres circonstances, aurait été extrêmement grossière : « est-ce que vos gens de qualité sont plus mal élevés que les autres ? ». Le tout est baigné d'ironie parce qu'il nous semble s'agir de questions quasi rhétoriques, dont peut-être non pas Usbek, mais certainement Montesquieu connaît déjà la réponse. La réponse est presque sous-entendue à travers la question. Dans ce sens la réponse de l'homme français n'est qu'une goutte d'eau dans la mer, mais elle renforce et confirme les soupçons d'Usbek. C'est la raison pour laquelle la dénomination de son métier est ironique : il s'agit d'un fermier. Quoique Starobinski précise dans ses éclaircissements

qu'il s'agit de quelqu'un « qui tient à ferme la levée des impôts et des droits »¹, on a tendance à associer cet homme à un simple paysan par la double signification que peut avoir ce terme. De plus, cette interprétation s'accorde bien avec son manque de politesse.

Le deuxième personnage visé par Usbek est un prédicateur, comme le révélera son informateur. Une fois de plus, la question posée est éclaircissante :

« Et ce gros homme vêtu de noir, [...] que cette dame a fait placer auprès d'elle ? Comment a-t-il un habit si lugubre, avec un air si gai et un teint si fleuri ? » (LP, lettre XLVIII, p. 130)

L'incohérence du personnage est immédiatement dénoncée ; aussi la question comporte-t-elle presque en elle-même sa réponse. À travers la description des vêtements, nous reconnaissons déjà le prédicateur (ou, du moins, l'ecclésiastique) ; par conséquent, la suite de la phrase nous choque car elle suggère que cet ecclésiastique est en grâce auprès des femmes, ce qui jure avec le célibat qui devrait marquer sa condition. Cette image est d'ailleurs renforcée par l'association insolite de son « habit si lugubre » avec son « air si gai » et son « teint si fleuri ». Le contraste que contient cette association souligne immédiatement l'opposition entre son apparence et sa conduite réelle. L'ironie joue sur la discordance, voire le contraste entre l'être et le paraître. Les soupçons qui résultent de la question même sont confirmés par la réponse du compagnon d'Usbek : « Tel que vous le voyez, il en sait plus que les maris ; il connaît le faible des femmes : elles savent aussi qu'il a le sien ». Il semble évoquer un pacte entre les femmes et le prédicateur ; un pacte par lequel le prédicateur ne les dénoncera pas auprès de leurs maris pour leur infidélité à condition que les femmes ne révèlent pas sa déloyauté par rapport au célibat. Pour mettre en relief l'imposture de la part du prédicateur, Montesquieu travaille une opposition claire entre son attitude « en public » et son attitude « en particulier » ; entre son attitude foudroyante et son attitude douce. L'opposition est renforcée par l'utilisation d'images particulièrement contradictoires : l'image de la foudre s'oppose à celle de l'agneau. Quoiqu'il ne semble pas possible d'accorder ces deux attitudes, le prédicateur le fait, et avec verve ! Ces éléments mettent en relief le vice qui se cache dans son attitude. La critique faite ici par Montesquieu est fortement anticléricale.

Usbek tracera le portrait d'autres personnages encore dans cette lettre, mais ce qui importe ici c'est le discours rapporté, les paroles de son compagnon qui servent à confirmer ses propres pensées. À chaque fois, ses propres idées sont comprises dans la question qu'il pose à son informateur, et sa réponse ne sert à rien d'autre qu'à répéter et à expliquer ce qu'Usbek soup-

¹ LP, *Éclaircissements*, p. 424.

çonnait déjà. Ces confirmations nous indiquent que les portraits que trace Usbek, ses premières impressions à propos d'un personnage sont pertinents et que nous pouvons avoir confiance en ses intuitions. La vérification de la part du Français, qui connaît ces personnages depuis longtemps et est au courant de leurs pratiques, sert à souligner la valeur et le contenu de ces portraits. Que les portraits dressés par Usbek ne soient pas flatteurs ne signifie donc pas qu'ils seraient le résultat d'une mauvaise volonté, mais simplement qu'ils donnent une reproduction fidèle de la réalité.

- *L'alternative : la mise en abîme*

La mise en abîme n'est que la forme élargie du discours rapporté, du moins dans ce cas-ci où une lettre s'insère dans une autre. Or, il arrive, dans les *Lettres persanes*, que les épistoliers insèrent dans leur communication des lettres qui ont été écrites par quelqu'un d'autre. Ce procédé permet, tant au niveau politique ou religieux qu'au niveau social ou moral, de confirmer les idées critiques des visiteurs persans (et de Montesquieu lui-même) : la lettre fournit une illustration et / ou une confirmation de la part d'un tiers qui, lui, parle en connaissance de cause. Dans d'autres cas, les lettres insérées peuvent représenter des idées qui, exprimées par Usbek ou Rica, seraient trop audacieuses. Les six exemples que nous avons repérés servent surtout à dénoncer la malice d'un type précis qui se rend ridicule par ses propres paroles. En effet, dans les lettres CXXX, CXLII et CXLV, les lettres d'un nouvelliste et les lettres d'un savant sont insérées pour tourner en dérision ces personnages à travers leurs propres paroles et pour nuire à la belle image qu'on a généralement d'eux. La même technique est utilisée dans la lettre CXLIII, mais cette fois-ci c'est un médecin de province qui fait l'objet de la raillerie : le procédé de la mise en abîme y sert à dénoncer les superstitions.

Il y a, toutefois, deux lettres particulières : la première met en scène la victime d'un homme méprisable, qui est condamné tandis que le témoignage de sa victime la met, elle aussi, en cause ; la seconde lettre est immédiatement reconnue comme fausse par celui qui la cite.

La première de ces deux lettres est insérée dans la lettre XXVIII, et est intitulée « Lettre d'une Actrice ». Dans sa lettre XXVIII, Rica traite de la comédie au théâtre et à l'opéra, mais aussi dans la vie réelle. À la Comédie-Française, il observe plutôt le public des loges que la scène elle-même. Il parle de quelques personnes, vraisemblablement des individus haut-placés, qui viennent voir la comédie au théâtre mais qui souvent « quittent le lieu de la scène, et vont

jouer dans un autre ». Les lieux où ils se rendent sont, selon Rica, des « salles où l'on joue une comédie particulière », où on « commence par des révérences » et « continue par des embrassades ». La vie parisienne se présente à Rica comme une comédie... Cette remarque vise, bien entendu, le jeu des apparences, la comédie sociale au sein de la société parisienne. Aussi Rica précise-t-il, à propos de ces individus :

Ils sont obligés d'être partout ; ils passent par des endroits qu'eux seuls connaissent, montent avec une adresse surprenante d'étage en étage ; ils sont en haut, en bas, dans toutes les loges ; ils plongent, pour ainsi dire ; on les perd, ils reparaissent ; souvent ils quittent le lieu de la scène et vont jouer dans un autre. (LP, lettre XXVIII, p. 98)

À travers cette observation à première vue innocente, le jeu des apparences est critiqué. En société le Français est un caméléon, qui change de couleur pour plaire à chacun qui se présente devant lui. L'inconstance de sa conduite est exprimée à travers le jeu des oppositions : haut et bas, perdre et reparaître,... Cette dissimulation, cette fausseté ne plaît pas du tout à Montesquieu. La lettre qu'il insère doit démontrer que ce manque de sincérité touche tout le monde, même ceux dont on l'attend le moins : les ecclésiastiques.

La fausseté des ecclésiastiques est dénoncée à travers le témoignage d'une actrice qui, dans une référence sans doute ironique à son état, montre que les apparences peuvent être trompeuses. L'abbé dont elle a à se plaindre, a abusé d'elle alors même qu'elle était habillée – c'est un comble ! – « en prêtresse de Diane ». La fille qui a la parole ici, fait cette confession à Rica : « un jeune abbé vint m'y trouver ; et, sans respect de mon habit blanc, mon voile et mon bandeau, il me ravit de mon innocence ». Ce qui semble choquer la fille, ce n'est pas qu'il soit un violeur (déloyal, en outre, par rapport au célibat), mais qu'il ose agresser une fille déguisée en prêtresse. Elle ne semble pas lui reprocher d'avoir manqué à son état d'ecclésiastique ; elle n'insiste pas sur l'inconséquence de cet homme qui est ecclésiastique par ses paroles et par son statut, mais qui est tout autre par ses actes. Pourtant, elle joue, sans le savoir elle-même, sur l'écart entre l'être et le paraître ; elle tourne en dérision cette société basée sur les apparences par le fait qu'elle se sent offensée dans son « état » de prêtresse quoiqu'elle n'en soit pas une. Le jeu des apparences est représenté ici par un travestissement qui ne sert qu'à dénoncer le manque de sincérité qui caractérise l'ecclésiastique et l'actrice. D'ailleurs, la jeune fille n'est probablement pas innocente non plus : elle a beau se plaindre d'avoir perdu son « innocence », les actrices, à l'époque, n'avaient pas une très bonne réputation...

Cela signifie qu'en dernière instance le satiriste s'en prend aussi bien à l'ecclésiastique qu'à sa victime. L'indignation de l'actrice vis-à-vis de l'abbé se retourne contre elle, puisqu'à

l'époque on associe souvent les actrices à une attitude licencieuse et débauchée. C'est tout le contraire d'une prêtresse de Diane ! Comme l'ecclésiastique, l'actrice se caractérise donc par la divergence entre son apparence et ses actes ; elle se présente comme innocente, mais elle ne l'est probablement pas.

Dans la suite de la lettre, l'actrice avoue qu'elle est enceinte et qu'elle le regrette :

« vous jugez bien que ce jeune abbé n'eût jamais réussi, s'il ne m'avait promis de se marier avec moi : un motif si légitime me fit passer sur les petites formalités ordinaires ». (LP, lettre XXVIII, p. 99)

L'hypocrisie de l'abbé est d'autant plus mise en relief que la jeune actrice n'en dénonce que la moitié. Elle considère que sa promesse de l'épouser aurait été plus importante que sa fidélité aux serments qu'il a prêtés pour pouvoir occuper la fonction d'ecclésiastique. C'est bien que ces serments ne sont pas d'une grande importance !

À travers cette lettre, Montesquieu donne une illustration, une preuve même de ce qu'il veut démontrer. Il évoque ici les paroles d'une actrice française qui n'a pas voulu dénoncer l'hypocrisie des ecclésiastiques, mais celle d'un homme commun qui ne lui a pas été fidèle. Or, ni l'abbé ni l'actrice ne respectent les serments que doivent prêter les ecclésiastiques. Ses paroles sont d'autant plus crédibles qu'elle est un témoin direct de l'imposture de l'abbé. En même temps, toutefois, elle dénonce sa propre hypocrisie en se montrant beaucoup plus innocente qu'elle ne l'est en réalité...

Dans la lettre LXXVIII, Rica insère la copie de la lettre d'un Français qui est en Espagne et qui s'exprime sur les Espagnols et les Portugais. Cette lettre est imprégnée d'outrecuidance de la part d'un Français qui veut mettre en question le caractère grave qui est souvent associé à ces deux nations. Par son imprévoyance et son intolérance qui se manifestent à travers son jeu sur les stéréotypes et les clichés, il se ridiculise lui-même, et avec lui toute sa nation. Cette infatuation est punie par Rica, qui conclut sa lettre par la citation de paroles fictives, inventées d'un Espagnol qui voyagerait en France. Rica souligne bien qu'il s'agit d'une lettre qu'il a inventée lui-même, et cela par opposition à toutes les autres lettres insérées :

Je m'imagine qu'il commencerait ainsi la description de Paris : Il y a ici une maison où l'on met les fous : on croirait d'abord qu'elle est la plus grande de la ville ; non : le remède est bien petit pour le mal. Sans doute que les Français, extrêmement décriés chez leurs voisins, enferment quelques fous dans une maison, pour persuader que ceux qui sont dehors ne le sont pas. (LP, lettre LXXVIII, p. 193)

Le prix à payer pour la fierté déplacée est lourd ; l'effort pour tourner en dérision l'Espagne et le Portugal s'évanouit, se tourne même contre le Français cité dans la lettre. Les trois longues

pages de moqueries à propos de ces deux nations ne font pas le poids face à ces quelques lignes qui constituent la « contre-attaque » d'un Espagnol imaginaire. Dans sa réplique, il évoque l'hospice des Quinze-Vingt qui loge les fous de Paris ; or, l'évocation ne devient insultante que lorsqu'il prétend que la grandeur de cette maison ne correspond pas à la quantité de fous qui se trouvent à Paris : « le remède est bien petit pour le mal ». Il semble suggérer que la folie est omniprésente à Paris, qu'elle marque la majorité des Parisiens vu qu'il supposait d'abord que cette maison « est la plus grande de la ville ». Il explique l'inattendue petite taille de l'hôpital par une stratégie des Français qui consisterait à cacher la folie – d'ailleurs omniprésente à Paris – pour le dehors, pour sauver les apparences. Rica ose dans ce cas-ci prendre sur soi ces propos, car ils sont excusés par la lettre tellement offensante à l'égard des Espagnols et des Portugais. Cette lettre du Français témoigne déjà de la haine et de la jalousie qui déterminent le rapport entre la France et l'Espagne, et l'on trouve dans la lettre de l'Espagnol imaginaire une réponse appropriée, adaptée à la gravité des injures qui lui ont d'abord été adressées...

IV. Conclusion

Les *Lettres persanes* sont emblématiques tant en raison du combat qu'elles mènent contre la censure qu'en raison de leur portée critique, des vérités qui y sont mises au jour par le procédé de la satire. Bien entendu, l'intérêt de ce chef-d'œuvre ne se trouve pas uniquement dans sa capacité à tromper les censeurs ; la portée de ce combat est beaucoup plus grande car il symbolise la volonté d'introduire la tolérance et la liberté dans la société française. Quoique la censure littéraire ne représente qu'une partie de l'oppression, toute la société de l'époque se marque par une ambiance d'intolérance à la fois au niveau intellectuel, religieux, politique, social et moral. Les régimes politiques et religieux en place dictent pour ainsi dire toutes les idées et toutes les actions des citoyens. Il n'est donc pas étonnant que quelqu'un comme Montesquieu essaie de révéler les abus et les travers des hommes au pouvoir : il est propre à ce travail de révélation compte tenu de sa familiarité avec la vie judiciaire (et politique en général) et ses contacts avec des gens des plus hauts rangs. En d'autres mots : il parle en connaissance de cause.

En outre, il sait prendre les choses par le bon bout ! L'effet de son recours à la satire est extraordinaire. Jouant avec les allusions, il voue ses censeurs à la perplexité et au désespoir ; il est capable d'exprimer des idées audacieuses sans laisser des traces claires et précises. Quoique ses critiques se rendent compte des idées révolutionnaires exprimées dans cet ouvrage, ils ne peuvent pas désigner directement les idées compromettantes. Les quelques passages qu'ils censurent ne suffisent pas à éliminer toute idée subversive et incongrue. Voilà la force de Montesquieu : en insérant tout un réseau d'indications insaisissables quoique assez intelligibles, il veille à ce que son message passe, à ce que les lecteurs saisissent ses critiques. Or, le caractère insaisissable de ses indications est dû en grande partie à la variation des techniques mises en œuvre. Ses idées se reflètent à la fois dans les descriptions ironiques, dans les nombreux portraits physiques (stéréotypés), dans les dialogues dans lesquels certains personnages se ridiculisent eux-mêmes, dans les illustrations et anecdotes...

Les grands thèmes politiques, religieux, sociaux et moraux ne sont pas faciles d'accès ; mais Montesquieu a compris qu'il fallait varier les propos, les égayer, ranimer ces thèmes graves en les introduisant dans un cadre oriental – l'orientalisme étant très à la mode à l'époque. En conséquence, son message passe ! L'écriture de Montesquieu n'a donc pas seulement une fonction défensive, mais également un rôle provocateur par les idées subversives qu'elle contient.

D'ailleurs, Montesquieu va encore plus loin pour captiver l'attention de son public : en plongeant son ouvrage dans une ambiance satirique, il donne à ses lecteurs de quoi rire. On peut rire de ses portraits et du ton moqueur qui caractérise les *Lettres*, mais ce rire n'est pas gratuit à cause du sérieux des critiques qui sont exprimées dans les *Lettres persanes*. Lorsqu'il s'agit de l'imposture et de l'égoïsme qui marquent les régimes en place, le rire n'est, dans la plupart des cas, que le rire de la désillusion. En faisant un sage mélange de gaieté et de critique, Montesquieu s'assure à la fois de l'intérêt de son public et d'une prise de conscience de sa part. Il établit des analogies multiples, il introduit des renversements, il fait surgir une même idée à la fois au niveau politique, religieux et social, à la fois dans une ambiance privée et publique, à la fois en Occident et en Orient, à la fois dans la réalité et dans la fiction. Même un aveugle doit finir par y voir clair ! La dénonciation et l'accusation reviennent à plusieurs reprises, de sorte que le lecteur ne peut presque pas ne pas comprendre...

Montesquieu n'a probablement jamais voulu que son lecteur change le monde. C'est une prise de conscience qu'il a voulu lui imposer, et l'importance du relativisme.

Bibliographie

I. sources primaires

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Édition de Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, Coll. « Classiques », 1960, 399 p.

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Édition de Pierre Malandain, Paris, Pocket, Coll. « Pocket Classiques », 1998, 383 p.

MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*, Édition de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2003, 461 p.

MONTESQUIEU, *Essai sur le goût*, Genève, Droz, 1967, 172 p.

II. sources secondaires

a) sources littéraires

ALEXANDRE, Arsène, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, [1892?], 350 p.

AMMIRATI, C., LEFEBVRE B., MARCANDIER-COLARD, *Littérature française (Manuel de poche)*, PUF, Coll. « Major Bac », Paris, 1998.

ARNOULD, Colette, *La satire, une histoire dans l'histoire : Antiquité et France, Moyen Age – XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1996, 248 p.

BECQ, Annie, *Annie Becq commente : Lettres persanes de Montesquieu*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1999, 176 p.

BERTHIER, René, « Censure et liberté d'expression », *Recherches et débats n°68*, Desclée de Brouwer, Paris, 1970.

BLOCH, Olivier et MCKENNA, Antony, *La Lettre Clandestine (n°5 – 1996) : Tendances actuelles dans la recherche sur les clandestins à l'âge classique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, 360 p.

BOURGUINAT, Élisabeth, *Le siècle du persiflage : 1734-1789*, Paris, PUF, 1998, 228 p.

CHAMAYOU, Anne, *L'esprit de la lettre (XVIIIe siècle)*, Paris, PUF, 1999, 202 p.

DARNTON, Robert, *Édition et sédition : l'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1991, 278 p.

DÉDÉYAN, Charles, *Montesquieu ou l'alibi persan*, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1988, 260 p.

DELON, Michel, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997.

DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Lausanne : s.n., 1781, tome 30.

EHRARD, Jean, *Politique de Montesquieu*, Paris, Armand Colin, 1965, 333 p.

EHRARD, Jean, *L'esprit des mots : Montesquieu en lui-même et parmi les siens*, Genève, Droz, 1998, 334 p.

FURETIÈRE, Antoine, *Le dictionnaire universel*, Paris, SNL-Le Robert, 1978, éd. orig., La Haye, chez Arnout & Renier Leers, 1690.

GEFFRIAUD ROSSO, Jeannette, *Montesquieu et la féminité*, Paris, Nizet, 1977.

GREVISSE, Maurice et GOOSSE, André, *Nouvelle grammaire française*, 3^e édition, Bruxelles, De Boeck, 1995.

GROSRICHARD, Alain, *Structure du sérail (TI) : la fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979, 234 p.

HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne : 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, 444 p.

HERMAN, Jan et HALLYN, Fernand, *Le topos du manuscrit trouvé : hommages à Christian Angelet*, Leuven, Peeters, 1999, 532 p.

HERRMANN-MASCARD, Nicole, *La censure des livres à Paris à la fin de l'Ancien Régime : 1750-1789*, Paris, PUF, 1968.

HODGART, Matthew, *La Satire*, Paris, Hachette, Coll. « l'Univers des Connaissances », 1969, 255 p. (traduction en français par Frédéric Pierre)

LAMBERT, Jean-Clarence et MIZRACHI, François, *L'art poétique de Boileau : Suivi de l'Épître aux Pisons (Art poétique) d'Horace et d'une Anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1670)*, Paris, Union générale d'éditions, 1966, 305 p.

MACÉ, Laurence, « Les Lettres persanes devant l'Index : une censure 'posthume' », *SVEC* 2005 : 05, p. 48-59.

MASON, Sheila, « Le portrait littéraire chez Montesquieu : une arme de combat renouvelée », *Le Travail des Lumières*, p. 187-202.

PUZIN, Claude, *Lettres persanes, Montesquieu*, Paris, Hatier, Coll. « Profil d'une œuvre », 2004, 159 p.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise*, Genève, Slatkine reprints, 1970, éd. orig., Genève, Widerhold, 1680.

ROBERT, Paul, *Le Petit Robert : dictionnaire de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert – VUEF, 2003.

SCHACKLETON Robert, *Montesquieu : une biographie critique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977. (version française de Jean Loiseau)

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, 347 p.

SPECTOR, Céline, *Montesquieu, Les « Lettres persanes » : de l'anthropologie à la politique*, Paris, PUF, 1997.

VÉQUAUD, Alain, *Lettres Persanes de Montesquieu*, Paris, Hatier, Coll. « Profil d'une œuvre », 1983, 78 p.

VIER, Jacques, *Histoire de la littérature française : XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1970, tome I.

b) sources électroniques

ANONYME (C.A.F.É.), *Satire, épigramme, pamphlet, parodie*,
<http://www.cafe.umontreal.ca/genres/n-satire.html>, 1998. (14/03/2007)

ANONYME (Institut national d'histoire de l'art), *La satire : conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme – XIXe – XXe siècles*,
http://www.inha.fr/article.php?id_article=932. (Page consultée le 14/03/2007)

BRUNET, Solène, *Autostéréotype et hétérostéréotype dans les Lettres persanes de Montesquieu*, <http://perso.orange.fr/chevrel/dossiers/brunet.htm>. (Page consultée le 03/05/2007)

DAREMBERG et SAGLIO, « satura », *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, <http://dagr.univ-lse2.fr/sdx/dagr/feuilleter.xsp?tome=4&partie=2&numPage=274&nomEntree=SATURA&vue=texte>. (Page consultée le 24/03/2007)

LARANÉ, André (dir.), *L'Édit de Nantes*,
<http://www.herodote.net/15980430.htm?main=a1ac726d98f1c50b0857cfddb072bfa6>.
(Page consultée le 03/05/2007)

LARANÉ, André (dir.), *Révocation de l'Édit de Nantes*,

<http://www.herodote.net/histoire10182.htm>. (Page consultée le 03/05/2007)

WOOLDRIDGE, R. et LEROY-TURCAN, I. (dir.), The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language (ARTFL), *Dictionnaire de L'Académie française*, 4e édition (1762),

<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE/QUATRIEME/>. (Page consultée le 12/05/2007)

Table de matières

I.	Introduction	4
II.	Combat contre la censure	6
1.	La censure comme invitation à la ruse	6
a)	Les différents types de censure.....	6
b)	Les procédés préventifs	10
c)	Les « Lettres persanes » quand même mises à l'Index.....	20
2.	La satire comme arme	23
a)	La satire « classique ».....	23
b)	La satire des Lumières.....	27
c)	La définition moderne	31
3.	La satire comme dénonciation.....	35
a)	Le contexte général : le « siècle des Lumières »	35
b)	Le contexte politique	37
c)	Le contexte religieux	39
d)	Le contexte social et moral.....	42
III.	Techniques satiriques	45
1.	Caractéristiques générales	45
a)	La satire bicéphale	45
b)	L'ironie correctrice	51
2.	Techniques satiriques précises	54
a)	Le portrait-charge	54
b)	L'analogie et le renversement.....	80
c)	Le discours rapporté et la mise en abîme	100
IV.	Conclusion.....	113