



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 3 juin 2021

Objet d'étude : La littérature d'idées du XVI^e siècle au XVIII^e siècle

Parcours : le regard éloigné

Œuvre : Montesquieu, *Lettres persanes*

Pour les classes de première de la voie générale

Texte analysé : Lettre 141

ANALYSE

Introduction/Mise en situation

Les *Lettres persanes*, publiées en 1721 de manière anonyme, sont désignées comme une « espèce de roman » dans « Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* », que Montesquieu rédige en réponse à un pamphlet, et qui paraissent de manière posthume dans l'édition de 1754. L'expression est élogieuse sous la plume de l'auteur. Il célèbre l'ambiguïté générique de son ouvrage : il est un objet indéterminé, difficile à appréhender et à caractériser, mais c'est précisément ce qui fait sa richesse. Et en effet, quelle variété lorsque l'on se plonge dans la lecture de cette œuvre ! La forme épistolaire donne à entendre une multiplicité de narrateurs, de voix qui se croisent. Au fil des 161 lettres qui composent cette « espèce de roman », on multiplie les allers-retours entre la Perse et l'Europe, on rencontre une profusion de thèmes, et on voyage, d'une lettre à l'autre, de la satire au tragique.

Dans cet ensemble virtuose, se glissent plusieurs apologues, racontés par différents correspondants. Ainsi, dans la lettre 141, Rica écrit à Usbek pour lui annoncer qu'il va lui rendre visite, et au détour d'une anecdote, il lui fait parvenir un conte persan, l'histoire d'Anaïs et Ibrahim. Une jeune épouse, tuée par son mari pour avoir osé revendiquer une condition plus douce pour ses compagnes et elle dans le harem dans lequel elles sont enfermées, accède, au paradis, à un sérail inversé, où elle devient la maîtresse d'esclaves divins soumis à ses désirs. La lettre a beau être adressée par un homme à son correspondant masculin, c'est un faux-semblant. Le dispositif d'emboîtement en gigogne, complexe, multiplie les voix et les destinataires, et c'est bien le féminin qui règne en maître au cœur des histoires enchâssées. Au premier abord, cet apologue semble détaché de la diégèse épistolaire, mais c'est un leurre : il noue en réalité avec elle des liens étroits, servant à la fois de chambre d'écho et de miroir aux comportements et aux préoccupations des personnages principaux du roman.

Plongeons-nous dans la lecture de cette lettre, et suivons Anaïs tandis qu'elle découvre cet éden...

Lecture de la lettre 141

Sérait réel, sérait outré, sérait inversé, anti-sérait : dans cette lettre, le motif se déploie à l'infini, comme s'il s'agissait d'en explorer tous les possibles. Comment ces reprises et variations permettent-elles d'interroger la place des femmes et la possibilité d'une émancipation féminine ? Quelle réflexion politique sur l'exercice du pouvoir et sur la tyrannie Montesquieu mène-t-il ? Quel rôle cette apparente digression joue-t-elle dans l'économie d'ensemble du roman ?

Premier mouvement

Le début de la lettre 141 est consacré à la mise en place d'un dispositif d'emboîtement vertigineux.

Rica écrit à Usbek pour lui raconter sa rencontre avec « une dame de la cour ». Il loue sa grande beauté en suggérant qu'elle saurait plaire au « monarque » persan, et aurait même sa place dans « le lieu sacré où son cœur repose », c'est-à-dire parmi ses épouses, dans son harem. Le motif du sérait est ainsi discrètement introduit, au seuil de la lettre. Mais l'éloge ne se borne pas à ses attraits physiques ; la « dame » française se distingue également par son esprit : l'hyperbole « Elle me fit mille questions » souligne sa « curiosité » intellectuelle pour les « mœurs des Persans et la vie des Persanes ». Le motif du sérait réapparaît, cette fois sous l'angle de l'inégalité des conditions féminine et masculine, comme en témoigne l'antithèse « Elle ne put voir, sans envie, le bonheur de l'un ; et sans pitié, la condition des autres ». La dissymétrie est sensible dans l'opposition entre le singulier (« un homme », « l'un ») et le pluriel (« dix ou douze femmes », « les autres »). A sa demande, Rica adresse à la dame un « conte persan » qu'il a fait « traduire » en français, et qu'il insère également dans la lettre envoyée à Usbek. L'apologue est donc enchâssé dans le récit-cadre de la correspondance. Mais est-ce une simple traduction ? Ou bien a-t-il, non sans humour, modifié (« travesti », dit-il) le conte original pour imaginer un sérait inversé conforme aux désirs de sa destinataire, qui ne semblait pas goûter le mode de vie des femmes persanes ? Veut-il amuser Usbek en lui faisant part d'une transposition licencieuse d'un conte persan ? Souhaite-t-il l'amener à réfléchir à son propre exercice du pouvoir ? En supposant qu'Usbek sera « peut-être bien aise de le voir travesti », Rica éveille le doute du lecteur sur la fidélité de cette version du conte à l'original.

À l'intérieur de la traduction adressée à la dame française et à Usbek, se cache un nouveau récit-cadre, dont le personnage central est Zuléma, une femme lettrée et savante, fine connaisseuse des textes sacrés, mais aussi de la littérature arabe. Par un habile jeu de miroirs, elle semble être un reflet, une déclinaison persane de la dame française du début du texte. Les hyperboles insistent sur l'étendue de son savoir et soulignent qu'elle peut rivaliser avec les hommes sur les plans intellectuel et spirituel : « elle savait par cœur tout le saint Alcoran ; il n'y avait point de dervis qui entendit mieux qu'elle les traditions des saints prophètes ; les docteurs arabes n'avaient rien dit de si mystérieux, qu'elle n'en comprît tous les sens ». Étonnamment, cette femme si éduquée vit enfermée dans un harem. Comment a-t-elle eu accès à la connaissance ? Est-elle autodidacte ? Le texte n'éclaire pas ce paradoxe. Quoi qu'il en soit, dans la conversation qu'elle entretient avec ses compagnes, et qui porte sur la possibilité pour les femmes d'accéder au paradis, on voit qu'elles s'éduquent entre elles, dans un entre-soi féminin propice à un partage horizontal du savoir. Cette douceur, cette solidarité, on les retrouvera d'ailleurs dans la suite du conte, parmi les épouses d'Ibrahim. Dans la description des propos de Zuléma, se trouve une clé de lecture du conte : « elle joignait, à tant de

connaissances, un certain caractère d'esprit enjoué, qui laissait à peine deviner si elle voulait amuser ceux à qui elle parlait, ou les instruire ». Zuléma, héritière d'Horace et de La Fontaine, va en même temps « instruire » et « amuser ». Pour aider ses compagnes à saisir sa leçon philosophique et religieuse, elle passe par un récit plaisant : c'est la définition même de l'apologue. Elle apparaît donc comme un relais textuel de Rica, mais aussi de Montesquieu, qui se fait ici conteur. Zuléma, en devisant avec ses compagnes, répond à leur inquiétude en faisant le constat de l'injuste condition faite aux femmes dans les religions, et en lui opposant la justice divine qui mettra toutes et tous sur un pied d'égalité.

C'est là que s'insère le conte d'Ibrahim et Anaïs, que Zuléma raconte librement à son auditoire d'après un souvenir de lecture d' « un livre arabe ».

Deuxième mouvement

Le deuxième mouvement du texte est consacré à la relation par Zuléma du conte d'Anaïs et Ibrahim, au sein de cette structure en gigogne. Il est inséré dans un récit-cadre, la conversation qu'elle entretient avec ses compagnes, lui-même enchâssé dans le récit-cadre de la correspondance entre Rica et Usbek.

Le conte s'articule autour de trois moments successifs, qui correspondent à trois variations autour du motif du sérail, trois images en miroir, mais en miroir déformant, comme en anamorphose.

Le premier harem présenté est celui d'un homme dur et injuste, Ibrahim, d'une « jalousie insupportable ». Ses « douze » épouses vivent sous le joug d'une contrainte extrême, comme en témoigne le lexique de la prison : « murs », « sous la clé », « enfermées », « esclavage ». Les hyperboles et les adverbes de temps mettent l'accent sur la cruelle condition qui leur est faite : « toutes ses actions prenaient la teinte de sa brutalité naturelle : jamais une douce parole ne sortit de sa bouche ; et jamais il ne fit le moindre signe, qui n'ajoutât quelque chose à la rigueur de leur esclavage ». Le lecteur du roman ne peut s'empêcher de remarquer de troublantes similitudes entre ce sérail et celui d'Usbek, dont il semble être un double légèrement grossi. L'une des épouses d'Ibrahim, Anaïs, se distingue par son courage, puisqu'elle est prête à dire la vérité au péril de sa vie. Elle adresse à son époux un réquisitoire sévère et poignant, retranscrit au discours direct, et se montre prête à mourir pour échapper à sa condition : « d'autres, à ma place, souhaiteraient votre mort ; je ne souhaite que la mienne ; et, ne pouvant espérer d'être séparée de vous que par là, il me sera encore bien doux d'en être séparée ». Elle connaît une mort violente, poignardée par Ibrahim, tout comme Roxane qui se suicide dans la lettre 161 pour devancer l'exécution à laquelle elle est promise. Pour ces deux figures féminines, le prix de la liberté est funeste. Terrible alternative : seules s'offriraient aux femmes l'aliénation ou la mort. Les dernières paroles d'Anaïs sont pour ses « chères compagnes », elle leur promet vengeance en réaffirmant la puissante sororité qui les lie.

Par sa mort, Anaïs accède au paradis, désigné comme « le séjour des délices ». Le topos littéraire de l'utopie est travaillé, avec la description d'un paysage idyllique, adossée à un lexique laudatif. Dans cette nature personnifiée, la « prairie » est « riante » et les fleurs paraissent l'œuvre de peintres. Seule surprise pour le lecteur, ou la lectrice !, qui rompt avec ce cadre assez convenu, la présence inhabituelle d' « hommes célestes », en nombre, « destinés » aux « plaisirs » de la jeune défunte. Anaïs est en effet entrée dans son sérail paradisiaque, un sérail inversé dans lequel elle est la maîtresse qui commande à une multitude de concubins soumis à ses désirs. Tous les sens sont flattés : l'odorat (« parfumèrent », « essences », « odoriférants »), le goût (« les mets les plus exquis »), l'ouïe (« une musique d'autant plus

divine qu'elle était tendre »), la vue (« elle ne voyait que des danses de ces hommes divins »). Le toucher serait-il oublié, dans cet éveil des sens ? Oh non, il en sera l'apothéose ! Il est suggéré dans la périphrase qui annonce « des plaisirs plus grands »... et devient explicite lorsque « deux hommes d'une beauté charmante la reçoivent dans leurs bras ». Le récit glisse alors vers le conte libertin. Le lecteur est amusé par la description des délices inouïes que connaît la jeune femme dans les bras de ces « hommes divins ». Le vocabulaire du plaisir sature l'écriture, et les hyperboles constantes suggèrent qu'Anaïs découvre une satisfaction charnelle qu'elle n'avait pas connue de son vivant auprès d'Ibrahim. Les passages au discours direct donnent chair à ses jouissances, avec une variation plaisante sur la métaphore de la petite mort, ici réinvestie, très à-propos, par une défunte : « Je croirais mourir, si je n'étais sûre de mon immortalité. [...] je succombe sous la violence des plaisirs ». Les paroles d'Anaïs mettent l'accent sur la pulsion scopique, le plaisir qui vient de la possession de l'autre par le regard, puisqu'elle s'offusque d'abord que l'on ait enlevé les « flambeaux » : « D'où vient que l'on a ôté les flambeaux ? Que ne puis-je à présent considérer votre beauté divine ? que ne puis-je voir... » avant de se raviser : « Mais, pourquoi voir ? [...] Ô Dieux ! que ces ténèbres sont aimables ! ». Dans l'enivrement des sens, Anaïs aurait-elle renoncé aux Lumières de l'esprit ? Dans le dialogue qu'elle entretient avec ses deux amants, la jeune femme reprend la métaphore guerrière traditionnelle pour parler de conquête amoureuse : « Mais, quoi ! vous vous disputez tous deux l'honneur de me persuader ! Ah ! si vous vous disputez, si vous joignez l'ambition au plaisir de ma défaite, je suis perdue ; vous serez tous les deux vainqueurs, il n'y aura que moi de vaincue : mais je vous vendrai bien cher la victoire. » Souvenons-nous que dans la lettre 26, Usbek utilisait les mêmes termes pour rappeler à Roxane combien il avait dû la contraindre pour obtenir des faveurs qu'elle lui refusait. Mais ce qui était glaçant sous la plume d'Usbek, mari tout-puissant, devient ici joyeux, car le vocabulaire martial est employé dans un contexte badin. C'est Anaïs, *in fine*, qui contrôle le jeu érotique. Plus de contrainte, plus de violence, plus de menaces, mais une sexualité féminine librement consentie. Il y a là une réflexion sur le droit au plaisir des femmes. Cet éveil des sens semble d'ailleurs avoir comme ressuscité la défunte : « Cette nuit l'avait embellie ; elle avait donné de la vie à son teint ». Lecteurs et lectrices s'amuse de ce sérail inversé dans lequel « cinquante esclaves d'une beauté miraculeuse » sont cloîtrés, Anaïs passant de chambre en chambre pour assouvir ses désirs. Le texte est transgressif et réjouissant : il joue sur le fantasme du harem, dans l'esprit des Occidentaux, pour le détourner en une fable qui célèbre une jeune femme maîtresse de sa sexualité. « Il y avait plus de huit jours qu'elle était dans cette demeure heureuse, que, toujours hors d'elle-même, elle n'avait pas fait une seule réflexion » : l'ellipse temporelle dépeint une Anaïs qui a temporairement égaré sa raison dans les plaisirs. Ses qualités intellectuelles sont toutefois vantées, comme l'étaient celles de la narratrice Zuléma, puisque son « esprit » est qualifié de « vraiment philosophe ». Il s'agit d'une disposition naturelle, puisqu'« elle avait poussé ses réflexions beaucoup plus loin qu'on n'aurait dû l'attendre d'une femme laissée à elle-même ». Montesquieu déplore que les femmes soient laissées sans éducation malgré leur « force d'esprit » exceptionnelle. Anaïs et Zuléma sont d'autant plus admirables qu'elles ont su élever leur esprit à la philosophie dans la servitude, en autodidactes. La bravoure de la jeune femme, qui s'était montrée capable de défier un époux cruel, se double de grandes qualités morales : en témoigne sa sollicitude à l'égard de ses anciennes compagnes de misère, dont elle entend améliorer le sort. Anaïs n'est pas seulement un corps ; elle se révèle aussi tête pensante et femme d'action, en choisissant d'intervenir pour « secourir » les autres épouses d'Ibrahim. Le courage et la loyauté, valeurs traditionnelles de l'héroïsme, se déclinent chez elle au féminin. Elle s'émancipe ainsi des stéréotypes de genre en brouillant les lignes.

Par un double mouvement vertical, après l'ascension du sérail terrestre au sérail céleste, il y a un retour sur terre, qui consiste en une subversion du motif du sérail. Anaïs ordonne à l'un de ses amants de « prendre la figure de son mari » pour le « chasser » de son harem. Cette métamorphose, proprement merveilleuse, ouvre sur le thème du double, puisqu'une lutte va s'engager entre « les deux Ibrahims ». Le présent de narration (« Il frappe ; tout lui est ouvert ; les eunuques tombent à ses pieds ») donne du rythme à la scène. Le conte libertin n'est pas loin : le récit multiplie les allusions à la vigueur sexuelle du faux Ibrahim, qui surprend (mais enchante !) des épouses habituées à la froideur de son alter ego. Comme Anaïs au paradis, elles découvrent le plaisir charnel auprès de l' « homme céleste ». (En leur envoyant son amant depuis l'au-delà, elle leur apporte quasiment une vérité révélée). C'est l'occasion d'une réflexion sur l'identité : « Vous ne ressemblez pas à Ibrahim, disaient ces femmes. – Dites, dites plutôt que cet imposteur ne me ressemble pas, disait le triomphant Ibrahim [...] si vous n'êtes pas Ibrahim, il nous suffit que vous ayez bien mérité de l'être : vous êtes plus Ibrahim en un jour, qu'il ne l'a été dans le cours de dix années ». Par un tour de passe-passe, le faux Ibrahim apparaît comme plus authentique que le vrai Ibrahim : la contrefaçon a paradoxalement plus de vérité que l'original. On comprend que celui qui pense avoir assuré sa domination par la violence n'a qu'un pouvoir illusoire : le vrai Ibrahim est un colosse aux pieds d'argile, dont la force repose uniquement sur la soumission de ses épouses. Aussitôt qu'elles cessent de le soutenir, il s'effondre, et perd même symboliquement son identité. Il y a là une leçon politique sur l'exercice du pouvoir, on pense aux propos de La Boétie sur le tyran. N'oublions pas qu'Usbek, par le biais des enchâssements successifs, est l'un des destinataires de ce récit édifiant. « Le nouvel Ibrahim » éloigne à plusieurs reprises l'ancien maître des lieux, et en son absence, il substitue à une société structurée par des rapports de domination un ordre égalitaire. Le mode de vie qu'il instaure n'est pas sans rappeler l'abbaye de Thélème pensée par Rabelais, avec une insistance sur la mixité, dont on comprend qu'elle est aussi profitable aux hommes qu'aux femmes. L'effacement des murs et l'ouverture au monde extérieur en font une sorte de contre-modèle, d'anti-sérail. Le conte se clôt sur un pied de nez: le faux Ibrahim « dissipa avec une immense profusion les biens du jaloux, qui, de retour trois ans après des pays lointains où il avait été transporté, ne trouva plus que les femmes, et trente-six enfants ». Tout l'argent a été dépensé, le seul bien qui reste, et qui compte, c'est une progéniture hyperbolique. L'insistance finale sur cette fécondité retrouvée, cruciale pour asseoir le pouvoir d'une civilisation, tranche avec le fait que le vrai Ibrahim n'a pas eu d'enfant malgré ses « douze épouses ». Usbek, d'ailleurs, n'en a eu qu'un...

Conclusion

Ce conte prémonitoire, fait de subtils jeux de miroirs déformants, annonce l'effondrement à venir du pouvoir tyrannique qu'exerce Usbek sur son sérail. On se prend à rêver que Roxane puisse trouver, à la fin du roman, la félicité dans le paradis d'Anaïs, entourée d'hommes célestes dévoués à ses plaisirs !