

Classe de Seconde

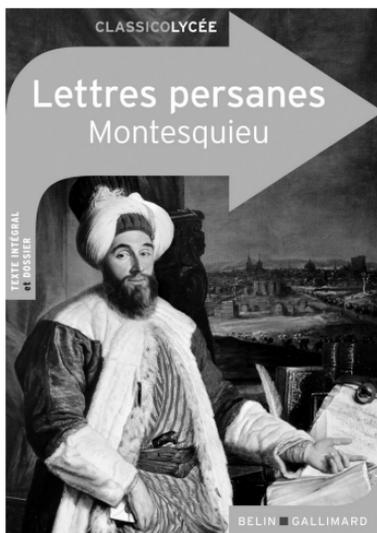
☛ Genres et formes de l'argumentation :
XVII^e et XVIII^e siècles

Lettres persanes

Montesquieu

Édition de Delphine Descaves

De Paris à Venise, en passant par Smyrne, Rica et Usbek, deux voyageurs persans, échangent des lettres avec leurs amis demeurés en Perse. Pendant huit ans, ils observent et décrivent les mœurs occidentales, le fonctionnement de la monarchie absolue, le pouvoir de l'Église. À travers ce roman épistolaire, Montesquieu compose un tableau critique de la France de l'Ancien Régime.



ISBN 978-2-7011-6160-0
384 pages

Arrêt sur lecture 1 p. 55-59

Pour comprendre l'essentiel p. 55-56

Le roman épistolaire: un jeu de masques

❶ Dans les « réflexions sur les Lettres persanes » (p. 9-11), il semble que l'auteur prenne la parole pour souligner le caractère fictif de son œuvre. Prouvez-le en vous appuyant sur les termes employés pour désigner son texte et en dressant la liste des avantages attribués au genre épistolaire. Explicitez ensuite la dernière phrase de ces « réflexions » (l. 64-66). Le caractère fictif de l'œuvre est annoncé dès la deuxième ligne de ces « réflexions » par l'expression « espèce de roman ». On note d'ailleurs que cette difficulté à identifier précisément le genre littéraire des *Lettres persanes* est soulignée par les deux tournures redondantes « espèce de » (l. 2) et « sortes de » (l. 12). Le terme « roman » revient quatre fois dans les vingt premières lignes: Montesquieu insiste donc sur le caractère fictif de son ouvrage. Selon le scripteur, le genre épistolaire a de nombreux avantages. Les personnages sont d'abord les narrateurs et les commentateurs de leur propre histoire, ce qui favorise l'identification des lecteurs aux héros (l. 12-13). Le genre épistolaire permet ensuite de vagabonder d'un thème à l'autre sans être soumis à un canevas d'intrigue trop rigide: il peut ainsi s'autoriser des « digressions » (l. 17) traitant de « philosophie » (l. 24), de « politique » et de « morale » (l. 25). Enfin, le roman par lettres est constitué de fragments dont la cohérence ne doit pas nécessairement être évidente: c'est ce que suggère la célèbre formule « lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue » (l. 25-26). La dernière phrase de ces « réflexions » demande un travail d'éclaircissement: « Certainement la nature et le dessein des lettres persanes sont si à découvert, qu'elles ne tromperont jamais que ceux qui voudront se tromper eux-mêmes » (l. 64-66). Ces lignes soutiennent que ce roman ne contient aucune intention dissimulée, et n'a pour but ni de déguiser un message ni de tromper les lecteurs. Si certains y voient des intentions ou des discours cachés, c'est qu'ils désirent les y trouver et qu'ils sont victimes de leur erreur. Montesquieu affiche donc, apparemment en toute innocence, le caractère inoffensif, transparent et purement plaisant de son roman, qui ne devrait être interprété qu'à un niveau de lecture basique. L'auteur se prémunit

ainsi contre la censure, tout en rejetant malicieusement la faute potentielle sur les censeurs eux-mêmes: s'ils voient dans son ouvrage un discours déguisé et répréhensible, c'est leur lecture qui est en cause, et non pas l'intention de l'écrivain.

❷ L'introduction (p. 13-15) semble émaner d'un narrateur fictif. Résumez la façon dont, selon lui, le recueil de lettres aurait été formé. Expliquez en quoi la fin de l'introduction (l. 49-51) apporte une note d'humour. Le narrateur se présente comme le simple « traducteur » (l. 24) de lettres écrites par des Persans qui logeaient dans le même lieu que lui: « Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi » (l. 16). Cette précision contribue à créer un effet de réel. Il affirme avoir recopié cette correspondance (l. 20) avant de la traduire. Les seules modifications qu'il se serait autorisées sont l'allègement du style et la coupe de certains passages exagérément longs: « J'ai soulagé le lecteur du langage asiatique, autant que je l'ai pu, et j'ai sauvé d'une infinité d'expressions sublimes, qui l'auraient ennuyé jusque dans les nues » (l. 25-27) et « J'ai retranché les longs compliments, dont les Orientaux ne sont pas moins prodigues que nous » (l. 28-30). La lourdeur du style oriental, que les contemporains de Montesquieu croient ampoulé et chargé de figures de style, est l'un des clichés véhiculés par la vogue orientaliste du XVIII^e siècle. Dans la dernière phrase (l. 49-51), le locuteur raille avec humour le principe de la préface, texte qualifié de « très ennuyeux » (l. 50), alors même que cette introduction a tout d'une préface. Le narrateur semble donc prendre de la distance par rapport au statut de ce texte.

❸ Les Lettres persanes reposent sur différentes voix, mais l'une d'entre elles se détache d'emblée. Dans les lettres 1 à 23, recensez les personnages scripteurs, destinataires, ou mentionnés dans les lettres. Dites qui semble être le personnage principal. Les premières lettres frappent par l'abondance du personnel romanesque qu'elles introduisent: de nombreux personnages apparaissent, qu'ils soient scripteurs, destinataires ou alternativement l'un et l'autre. On peut relever les eunuques blancs et noirs, gardiens du sérail d'Usbek et garants de son bon fonctionnement (lettres 2, 9, 15, 21, 22). Ils semblent occuper des fonctions très hiérarchisées, comme le suggèrent les appellations « premier eunuque noir » (p. 18), « premier eunuque » (p. 27), « eunuque noir » (p. 42), « premier eunuque blanc » (p. 51). Les diverses épouses d'Usbek – Zachi, Zéphis et Fatmé – délaissées par le voyage de leur maître en Europe, sont respectivement énumérées dans les lettres 3, 4 et 7. La nouvelle épouse, Roxane, est présentée dans la lettre 20 comme la favorite: c'est ce qu'indiquent les expressions « l'amour que j'ai pour Roxane » (l. 56) et « Roxane n'a d'autre avantage que celui que la vertu peut ajouter à la beauté » (l. 59-60). Les amis d'Usbek, Rustan, Rica, Nessir, Mirza et Ibben,

sont enfin mentionnés dans les lettres 1, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 23, dans des situations d'énonciation variées. Un destinataire et scripteur occasionnel, le « mol-lak Méhémet-Ali, gardien des trois tombeaux » (p. 43), apparaît également dans les lettres 16 à 18. À travers ces vingt-trois premières lettres, un personnage se dégage déjà très nettement. Il peut apparaître comme le fil rouge de ce roman épistolaire, dont il prend en charge l'essentiel du récit : il s'agit d'Usbek, le maître du sérail. Tantôt scripteur, tantôt destinataire, tantôt sujet des lettres, il est omniprésent.

Le sérail : un univers sensuel et trouble

4 **Le sérail est un lieu clos où l'intensité des sentiments est exacerbée par la privation de liberté. Prouvez-le en vous appuyant sur les lettres 3 et 7. Décrivez le mode de vie des femmes et ce qu'on attend d'elles dans le sérail.** Lieu clos et étroitement surveillé par de nombreux eunuques, le sérail constitue une forme luxueuse de prison dans laquelle languissent les épouses d'Usbek. C'est ce que suggèrent les lettres 3 et 7, adressées par Zachi puis par Fatmé à Usbek : la situation d'énonciation permet aux deux femmes d'exprimer librement leur amour et leurs griefs. Ne vivant que pour plaire à leur maître, elles sont d'abord livrées à un désir physique qui les torture dès lors que leur époux s'est absenté : Zachi évoque ainsi la douleur de parcourir « ces lieux qui, me rappelant sans cesse mes plaisirs passés, irritaient tous les jours mes désirs avec une nouvelle violence » (lettre 3, l. 7-8) et Fatmé avoue que « [son] imagination se perd dans ses désirs, comme elle se flatte dans ses espérances » (lettre 7, l. 28-29). La frustration semble le sentiment qui l'emporte chez toutes les femmes : Zachi l'exprime en décrivant les manifestations physiques de ce manque (« Je pousse des soupirs qui ne sont point entendus ; mes larmes coulent, et tu n'en jouis pas », lettre 3, l. 45-46) tandis que Fatmé utilise la métaphore précieuse du feu qui la consume (« le feu coule dans mes veines », lettre 7, l. 35). L'aliénation des épouses résulte par ailleurs de l'obligation, qui leur est imposée, de se consacrer exclusivement à l'agrément de leur maître, y compris quand il est absent. Fatmé exprime ce paradoxe quand elle écrit : « Ne pense pas que ton absence m'ait fait négliger une beauté qui t'est chère » (lettre 7, l. 21-22). Le climat délétère du sérail découle enfin de la jalousie féroce qui divise et oppose les épouses, et qui semble savamment entretenue par Usbek et par ses eunuques. Les femmes rivalisent en effet de beauté et de sensualité dans l'espoir d'attirer ou de retenir Usbek, comme le dépeint Zachi dans son récit passionné de la « fameuse querelle entre tes femmes » (lettre 3, l. 13) : des lignes 13 à 41, la jeune femme y décrit la débauche d'érotisme et de concurrence imaginée par Usbek. Avec le départ de leur époux, c'est la raison de vivre de ces femmes qui semble s'éloigner.

5 **Le pouvoir est un enjeu majeur dans le sérail. Relisez la lettre 2 et, en vous appuyant sur le vocabulaire et sur le mode des verbes, montrez comment Usbek assoit son pouvoir. Puis rapprochez cette observation de la critique du despotisme menée dans la lettre 8.** Dans la lettre 2, qu'il adresse au premier eunuque noir, Usbek rappelle à son serviteur l'importance de ses responsabilités : il le flatte habilement en le présentant comme le gardien de l'ordre et de la vertu au sein du sérail. Pour cela, il accumule les termes désignant l'autorité : « gardien » (l. 1), « tu tiens en tes mains les clefs » (l. 2-3), « tu veilles » (l. 4), « tu fais la garde » (l. 5). Il emploie aussi des métaphores mélioratives comme « fléau du vice » et « colonne de la fidélité » (l. 9), toujours pour flatter son destinataire. Dès la seconde partie de la lettre, le ton s'inverse toutefois car Usbek le met en garde contre l'ivresse du pouvoir qui pourrait s'emparer de lui : il lui rappelle ainsi que même s'il se trouve à des milliers de kilomètres de la Perse, c'est bien lui qui reste le détenteur de l'autorité. On remarque l'accumulation des impératifs (« souviens-toi », l. 17 ; « tiens-toi », l. 19 ; « fais-leur », l. 20 ; « procure-leur », l. 21 ; « trompe » et « amuse-les », l. 22 ; « persuade-leur », l. 23), qui ne laisse aucun doute possible sur la relation hiérarchique qui asservit l'eunuque à Usbek. Certains termes rappellent la dette que le serviteur a contractée envers son maître, ce qui renforce le pouvoir de celui-ci : « Souviens-toi toujours du néant d'où je t'ai fait sortir, lorsque tu étais le dernier de mes esclaves » (l. 17-18). L'hyperbole du « néant » et le superlatif « le dernier » soulignent l'importance de cette dette. Ainsi, le véritable maître des femmes reste bien Usbek, ce qui contraint l'eunuque, malgré sa fonction, à vouer un profond respect aux épouses dont il assure la garde : « tiens-toi dans un profond abaissement auprès de celles qui partagent mon amour » (l. 19-20). Si l'eunuque détient un semblant de pouvoir, ce n'est donc que par « un retour d'empire » (l. 14-15). Quelques pages après la lettre 2, la lettre 8 semble pourtant révéler un paradoxe, ou une contradiction inconsciente, chez Usbek : en effet, il y décrit de façon très péjorative une cour despotique qu'il a préféré fuir. Sa description du fonctionnement de la cour n'est pourtant pas sans rappeler le sérail qu'il régit et dont il se veut le maître absolu et incontesté. Ainsi, les mots qu'il utilise pour peindre l'univers de la cour, par exemple « flatterie » (l. 10), « idole » (l. 11), « jalousie » (l. 13), « faveur » (l. 13) et « vertu » (l. 15), pourraient parfaitement décrire les relations de rivalité existant entre ses épouses au sein du sérail. L'idolâtrie des courtisans pour le roi évoque très directement le piédestal symbolique sur lequel les femmes semblent placer le personnage d'Usbek.

6 **Le décor du sérail est empreint d'un érotisme diffus. Sélectionnez quelques passages dans lesquels se révèle cette touche sensuelle et expliquez en quoi ils ont pu fasciner les lecteurs contemporains de Montesquieu. Comparez cette**

représentation du sérail avec le tableau de Carle Van Loo (→ image reproduite en début d'ouvrage, au verso de la couverture). Le sérail est le lieu emblématique de la mode orientaliste du XVIII^e siècle. Lieu clos, saturé de féminité, gardé par les figures ambiguës des eunuques, il évoque une polygamie qui fait vraisemblablement rêver les Occidentaux. Les femmes, toutes plus belles, plus jeunes et plus sensuelles les unes que les autres, y passent leur temps à s'apprêter pour leur maître, comme le racontent les lettres 3 et 7. L'évocation de la nudité, qu'elle soit voilée ou non, confère une couleur érotique certaine à plusieurs lettres, par exemple quand Zachi décrit, dans la lettre 3, le concours organisé par Usbek : ce souvenir est d'ailleurs rapporté avec complaisance et force détails par la jeune femme, malgré la « pudeur » (l. 22) qu'elle réaffirme. Mais le harem abrite également des intrigues plus sulfureuses encore, comme le suggèrent les accusations à peine voilées de saphisme proférées par l'eunuque noir et rapportées par Zéphus dans la lettre 4 : la jeune femme s'y plaint d'être injustement séparée de son esclave Zélide (l. 1-4). Les eunuques, eux, sont des personnages fascinants, spectateurs amputés, frustrés et malveillants des beautés qui s'affichent sous leurs yeux. À cet égard, la lettre 9, rédigée par le premier eunuque, résonne comme une confession douloureuse. Ce personnage avoue d'abord que la terrible opération qu'il a subie l'a « sépar[é] pour jamais de [lui]-même » (l. 12). Les cruels regrets que lui cause cette perte sont exprimés dans cette plainte : « je n'ai jamais conduit une femme dans le lit de mon maître, je ne l'ai jamais déshabillée, que je ne sois rentré chez moi la rage dans le cœur, et un affreux désespoir dans l'âme » (l. 24-26). Le premier eunuque explique alors que l'autorité qu'il exerce sur les femmes est le dernier plaisir qui lui reste : « le plaisir de me faire obéir me donne une joie secrète » (l. 49-50). La peinture de Carle Van Loo représente enfin un sérail saturé de féminité : les femmes y sont très apprêtées, parées de riches tenues. Celle qui se tient debout au milieu, manifestement la sultane, a une toilette agrémentée de dorures. Le sérail apparaît comme un lieu particulièrement luxueux puisque s'y déploient des tapis chaleureux et des étoffes au drapé cossu. La présence vigilante des eunuques est suggérée par le personnage que l'on entrevoit à la porte : il semble surveiller – et peut-être écouter – ce qui se passe et se dit à l'intérieur de la pièce. Comme dans les *Lettres persanes*, on retrouve sur le tableau certains détails pittoresques qui créent un exotisme oriental assez convenu, comme le tapis aux motifs orientaux ou le perroquet. Il est amusant de constater à l'inverse que les femmes du harem n'ont aucun trait oriental : elles ont même le teint de porcelaine que cultivaient les femmes européennes. En outre, la nudité et la lascivité évoquées dans les *Lettres persanes* sont totalement absentes de la toile de Van Loo, probablement à cause des règles de bienséance de l'époque.

Usbek : un voyageur hors du commun

7 Si les motivations du voyage sont exposées dans la lettre 1, son véritable point de départ est révélé par la lettre 8. Montrez-le, puis analysez l'image qu'Usbek donne de lui-même dans cette lettre. Dans la lettre 1, c'est la curiosité intellectuelle (« l'envie de savoir », l. 7) et le désir d'« aller chercher laborieusement la sagesse » (l. 8-9) qui sont mis en avant par Usbek afin de justifier son départ pour l'Europe. Mais la lettre 8 révèle la véritable motivation de ce grand voyage : il s'agit pour Usbek de fuir une cour corrompue où sa « sincérité » (l. 12) lui a attiré une hostilité presque unanime. C'est ce qu'exprime cette longue phrase, qui énumère les véritables motivations de son départ : « quand je vis que ma sincérité m'avait fait des ennemis ; que je m'étais attiré la jalousie des ministres, sans avoir la faveur du prince ; que, dans une cour corrompue, je ne me soutenais plus que par une faible vertu, je résolus de la quitter » (l. 12-15). Les trois propositions complétives introduites par « que » ménagent une gradation dans l'argumentation, qui justifie le choix de l'exil exprimé par la proposition principale. Il est frappant de constater à quel point Usbek s'attribue un rôle valorisant dans cette lettre : il se présente à la fois comme un incorruptible vertueux (« j'osai y être vertueux », l. 7), comme une victime (« je restais toujours exposé à la malice de mes ennemis », l. 19), comme un diplomate habile (« je lui insinuai qu'il pourrait tirer de l'utilité de mes voyages », l. 24-25) et comme un aventurier (« je résolus de m'exiler de ma patrie », l. 21-22).

8 Usbek consacre plusieurs longues lettres aux Troglodytes : relisez-les et résumez l'histoire de ce peuple. Dites ce que l'importance accordée à ce récit indique sur Usbek. Usbek consacre les lettres 11 à 14 à l'histoire des Troglodytes. Situé en Arabie, ce peuple était à l'origine composé d'individus d'une nature profondément mauvaise : « ils étaient si méchants et si féroces, qu'il n'y avait parmi eux aucun principe d'équité, ni de justice » (lettre 11, l. 14-16). Après avoir évincé son roi, un étranger qui cherchait à le réformer par diverses mesures, ce peuple élit un nouveau gouvernement, qui ne le contente pas davantage et qu'il finit par renverser également. Livrés à une forme d'anarchie, les habitants décident alors que chacun ne se consacra plus qu'à ses propres affaires. Or, comme la géographie du pays présente des terres plus ou moins arides, certains sont avantagés au détriment des autres. Les plus défavorisés périssent, abandonnés par les privilégiés qui ne cherchent aucunement à les aider. Une maladie s'abat ensuite sur le pays et seules deux familles en réchappent. La lettre 12 relate alors la progressive métamorphose des Troglodytes : deux hommes, qui « avaient de l'humanité » (l. 5) décident en effet de travailler « pour l'intérêt commun » (l. 10). La vie quotidienne de tous les survivants commence à être régie par des principes de justice et d'équité :

«la vertu, bien loin de s'affaiblir dans la multitude, fut fortifiée, au contraire, par un plus grand nombre d'exemples» (l. 27-29). Usbek présente dès lors une utopie, celle d'un peuple uni et pacifiste, parfaitement heureux, organisé et partageur. Le recours à l'imparfait de l'Indicatif («célébraient», l. 35; «se plaisaient», l. 42; «ils s'assemblaient», l. 54, etc.) suggère la répétition d'un temps heureux, qui aurait pu durer indéfiniment. Ce bonheur suscite toutefois la jalousie des peuples voisins qui tentent de piller leurs richesses, ce à quoi les Troglodytes s'opposent avec diplomatie, puis avec une combative ardeur, faisant fuir leurs lâches ennemis. Mais la lettre 14 raconte que les Troglodytes, après cette victoire, décident de se doter d'un roi, en la personne d'«un vieillard vénérable par son âge et par une longue vertu» (l. 4-5). Ce dernier répugne cependant à assujettir les habitants: il craint que ce désir de roi ne soit une manière, pour le peuple, de ne plus se gouverner lui-même. La réponse qu'il lui donne est ainsi extrêmement négative: «Dans l'état où vous êtes, n'ayant point de chef, il faut que vous soyez vertueux malgré vous [...]. Mais ce joug vous paraît trop dur: vous aimez mieux être soumis à un prince, et obéir à ses lois moins rigides que vos mœurs» (l. 17-21). Le récit des Troglodytes se clôt donc sur la déploration du vieux sage, qui regrette la faiblesse de la vertu chez les hommes. La longueur de cet apologue enchâssé montre à la fois le talent et le goût d'Usbek pour ce type de récit didactique, et son intérêt pour la question des lois humaines et des formes possibles de gouvernement. Usbek annonce ainsi, au début de la lettre 11, l'efficacité de l'apologue: «Il y a de certaines vérités qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir; telles sont les vérités de morale. Peut-être que ce morceau d'histoire te touchera plus qu'une philosophie subtile» (l. 6-9). Derrière Usbek, c'est bien sûr Montesquieu qui cherche à soulever la réflexion chez son lecteur.

9 La lettre 23 constitue un tournant dans le récit du voyage. Prouvez-le, en vous appuyant notamment sur l'usage des pluriels et sur le lexique de la vue, et indiquez l'effet que produit cette lettre sur le lecteur. La lettre 23 marque un tournant dans le voyage des Persans: ils sont parvenus en Europe puisqu'Usbek écrit de Livourne, en Italie. Ils y découvrent de multiples nouveautés. L'emploi des pluriels a une valeur généralisante car les remarques portent sur les mœurs d'un peuple ou d'un groupe d'individus, «les femmes» (l. 5), «les hommes» (l. 6) «leurs beaux-frères, leurs oncles, leurs neveux» (l. 8-9). Ces pluriels suggèrent en même temps la profusion, la multiplicité des détails qui attirent l'attention des voyageurs, comme le suggèrent les expressions «la différence des édifices, des habits, des principales coutumes» (l. 13-14), «les moindres bagatelles» (l. 14-15), «les grandes villes» (l. 20). Les voyageurs découvrent une culture différente («ville chrétienne», l. 12; «quelque chose de singulier», l. 15). L'emploi du lexique

de la vue traduit leur curiosité, qui s'explique par leur posture de spectateurs d'un mode de vie qui leur est inconnu: on peut relever, entre autres, «spectacle» et «voir» (l. 11), «frappent [...] les yeux» (l. 13). Ces procédés soulignent la curiosité et l'étonnement des personnages face au mode de vie occidental. L'effet d'attente créé chez le lecteur est d'autant plus grand: dans le dernier paragraphe, Usbek annonce que les deux voyageurs seront «incessamment», (l. 18-19) en France et en particulier à Paris. Le lecteur français n'en est que plus impatient de lire les constatations des personnages sur son pays.

Vers l'oral du Bac p. 57-59

Analyse de la lettre 12, l. 1-52, p. 36-37

☛ Analyser les visées de l'apologue

Analyse guidée

I. Un récit utopique

a. Cet épisode heureux s'oppose à celui qui le précède. Rappelez brièvement les épisodes à l'issue desquels deux hommes ont survécu, et montrez comment le début de la lettre met en valeur le caractère exceptionnel de ces individus par opposition à leurs prédécesseurs. Le début de la lettre 12 apprend que deux familles seulement ont échappé à l'épidémie qui s'est répandue parmi les Troglodytes dans le dernier paragraphe de la lettre 11. Cette maladie pouvait apparaître comme une forme de châtement de la méchanceté de ces habitants. Égoïstes et individualistes, les anciens Troglodytes avaient en effet refusé de s'entraider, de sorte que les écarts de richesse s'étaient creusés au sein de leur peuple. La lettre 12 annonce une rupture totale avec les mœurs décrites auparavant. Deux des survivants de l'épidémie ont en effet une personnalité radicalement différente, ce qu'exprime l'expression «bien singuliers» (l. 5). Ils sont valorisés par l'accumulation, sur le mode de la parataxe, de propositions commençant par le pronom «ils» et composées d'un vocabulaire mélioratif: «ils avaient de l'humanité; ils connaissaient la justice; ils aimaient la vertu [...]. Ils travaillaient [...] pour l'intérêt commun» (l. 5-10), «ils menaient une vie heureuse et tranquille» (l. 13), «Ils aimaient leurs femmes» (l. 15). Le lexique de l'affect («aimaient», l. 6, 15; «douce et tendre amitié», l. 11; «tendrement chéris», l. 15) souligne l'humanité des deux personnages, par opposition aux anciens Troglodytes, durs et dénués d'empathie.

b. L'utopie se caractérise par son aspect atemporel. En vous appuyant sur le temps verbal dominant, prouvez que le récit des Troglodytes n'est pas précisément situé dans le temps et qu'il se rapproche d'un conte. Les verbes sont très majoritairement conjugués à l'imparfait de l'indicatif : ce temps est utilisé pour les contes et pour les récits d'actions qui ne sont ni bornées par une date de fin, ni situées précisément dans le temps. De surcroît, le lecteur n'a aucune information précise sur le cadre spatio-temporel dans lequel le récit prend place. Cette imprécision contribue à rapprocher ce récit enchâssé d'un conte, d'un apologue.

c. Cette utopie met en scène une société idéale. Repérez la famille de mots récurrente et interprétez le sens de cette répétition. Dans cet apologue, l'accent est mis sur la vertu des nouveaux Troglodytes : le terme « vertu » apparaît aux lignes 6, 16, 21 et 27, et l'adjectif « vertueux » aux lignes 14 et 24. Cette qualité désignait étymologiquement le courage (*virtus* en latin), puis une honnêteté particulièrement profonde et fiable. Elle est ici présentée comme le pilier et la condition du bonheur. On remarque d'ailleurs que la famille du mot « bonheur » est également très présente dans la lettre : on peut citer « heureuse » (l. 13), « heureux » (l. 26, 52) ou encore « bonheur » (l. 30).

II. L'apologie d'une société idéale

a. Le vocabulaire désignant les nouveaux Troglodytes est exclusivement mélioratif. Relevez-en plusieurs exemples et expliquez quelle valeur ils confèrent aux Troglodytes. Quel effet produisent-ils sur les lecteurs ? Les Troglodytes sont qualifiés par un vocabulaire exclusivement mélioratif, par exemple « avaient de l'humanité » (l. 5), « droiture de leur cœur » (l. 6-7), « sollicitude » (l. 9), « vertueux » (l. 24). Cette description élogieuse donne de ces Troglodytes l'image d'individus mus par l'altruisme et le souci de l'intérêt commun. Ces valeurs semblent être présentées comme le fondement même d'une société juste et donc prête pour le bonheur. L'apologue produit un effet didactique et persuasif sur le lecteur, qui est amené à considérer ces deux hommes comme des modèles.

b. Les deux Troglodytes vertueux ont beau être « bien singuliers » (l. 5), ils ne sont pas caractérisés en tant qu'individus. Montrez que le récit a une portée universelle. Relevez les formules généralisantes révélant que l'apologue a pour fonction de donner une leçon morale. Les deux hommes ne sont jamais nommés, ni décrits physiquement. Ils sont généralement désignés par le pronom personnel « ils ». De même, les autres Troglodytes sont présentés collectivement sans être précisément caractérisés. Usbek les cite par des formules très générales comme « les Troglodytes » (l. 1), « la nation » et « ce pays » (l. 4), « leurs compatriotes » (l. 12 et 17), « le jeune peuple » (l. 25), « un peuple » (l. 31), ou le pronom indéfini « on »

(l. 36, 39, 44). Cette absence de caractérisation donne au récit une portée universelle : les Troglodytes pourraient être n'importe quel peuple, vivant à n'importe quelle époque. Cette visée universelle se lit également dans les formules écrites au présent de vérité générale, par exemple « ils leur faisaient surtout sentir que l'intérêt des particuliers se trouve toujours dans l'intérêt commun ; que vouloir s'en séparer, c'est vouloir se perdre ; que la vertu n'est point une chose qui doive nous coûter ; qu'il ne faut point la regarder comme un exercice pénible ; et que la justice pour autrui est une charité pour nous » (l. 18-23). On remarque le poids de l'adverbe « toujours », qui confère la dimension d'une maxime à la première proposition complétive. Dans la deuxième, c'est la reprise en anaphore de l'infinitif « vouloir » qui donne un caractère frappant à l'affirmation. L'usage du présent du subjonctif, avec « doive », soulève toutefois le caractère hypothétique de cet amour pour la vertu. La tournure « il ne faut » introduit enfin une modalisation injonctive qui exhorte à embrasser volontairement une vie vertueuse.

c. Toute société repose sur des valeurs qui la fondent. Mettez en lumière les principales valeurs de cette nouvelle société des Troglodytes, et citez celles qui, au contraire, sont totalement absentes ici. Les valeurs qui fondent la société des nouveaux Troglodytes sont la « vertu » (l. 6, 16, 21 et 27), la « justice » (l. 6) et surtout le souci de « l'intérêt commun » (l. 10 et 20). De ces valeurs fondatrices découle la sobriété d'un mode de vie qui est débarrassé de toute mondanité. Les joies simples et naturelles se substituent au goût du luxe, comme le suggère cette description des fêtes : « Les jeunes filles ornées de fleurs, et les jeunes garçons les célébraient par leurs danses, et par les accords d'une musique champêtre : on faisait ensuite des festins, où la joie ne régnait pas moins que la frugalité » (l. 34-38). Ces lignes, et celles qui suivent, décrivent la pratique d'un polythéisme modéré, mais aussi la pudeur et la modération jointes à l'amour de la famille. Les inclinations réciproques semblent en effet régner, entre époux (« Ils aimaient leurs femmes, et ils en étaient tendrement chéris », l. 15) et au sein des familles (« Ils eurent bientôt la consolation des pères vertueux, qui est d'avoir des enfants qui leur ressemblent », l. 24-25). L'individualisme, le désir de la richesse matérielle ou du pouvoir semblent totalement absents de cette société, de même que la rigueur ou le fanatisme religieux.

III. La critique voilée d'une société bien réelle

a. Dans ce récit utopique, la religion est polythéiste et empreinte de simplicité. Citez les passages qui soulignent cette recherche de sobriété, que vous confronterez avec la richesse du clergé au XVIII^e siècle. Mettez en évidence la part de critique implicite formulée ici à l'égard de l'Église. Le polythéisme troglodyte

est simple et sobre, mais reste joyeux, comme le montrent les fêtes où se mêlent « fleurs » (l. 35), « musique champêtre » (l. 36) et « frugalité » (l. 38). La foi s'exprime sobrement, et non par des démonstrations de richesse : « On allait au temple pour demander les faveurs des dieux : ce n'était pas les richesses, et une onéreuse abondance ; de pareils souhaits étaient indignes des heureux Troglodytes » (l. 44-46). Cette simplicité s'oppose à la richesse du clergé au XVIII^e siècle : un peu plus loin, la lettre 24 prend d'ailleurs le pape comme cible explicite. Dans cette lettre 12, la description du polythéisme des Troglodytes est donc connotée très positivement : il apparaît comme l'expression d'une « nature naïve » (l. 38). Il propose un contre-modèle qui montre à quel point l'Église catholique s'est éloignée de son message originel d'humilité et de charité.

b. Usbek insiste sur le mariage. Relevez les passages qui présentent les fondements de cette institution chez les Troglodytes. Sur Internet, effectuez des recherches sur le mariage sous l'Ancien Régime, puis comparez son fonctionnement avec celui du mariage dans la société des Troglodytes. Dans la société des nouveaux Troglodytes, le mariage est fondé sur l'amour entre deux êtres, et sur le désir d'éduquer ensemble des enfants (« Toute leur attention était d'élever leurs enfants à la vertu », l. 16). L'union se fait avec l'accord souriant des parents, sans autoritarisme de leur part, ni volonté d'intrusion. Cette conception d'un mariage d'amour s'oppose à la réalité de la société du XVIII^e siècle, où les femmes, éternelles mineures, passaient de l'autorité paternelle à celle de leur époux. Les mariages étaient alors organisés par les familles en tenant compte d'intérêts financiers et patrimoniaux. Les jeunes filles épousaient souvent des hommes beaucoup plus âgés qu'elles, et la question du sentiment amoureux était hors de propos.

c. L'harmonie sociale repose sur l'absence d'égoïsme et d'individualisme. Citez les passages qui établissent le lien entre l'intérêt particulier et l'intérêt collectif. Dites quel système politique correspond à cette description et comparez-le avec celui qui est en vigueur au temps de Montesquieu. Les lignes 18 à 20 (« ils leur faisaient surtout sentir que l'intérêt des particuliers se trouve toujours dans l'intérêt commun ») établissent un lien explicite entre l'intérêt particulier et l'intérêt général : c'est parce que l'on prend en compte l'intérêt collectif que l'on sera heureux en tant qu'individu. Cette idée d'une recherche collective et solidaire du bonheur est présente dans toute la lettre (l. 27-29, l. 46-47). Cette description correspond à celle d'une société de droit, régie par des lois justes qui visent à protéger la liberté et les droits de tous. Les individus y ont intérêt à respecter et à rechercher le bien commun puisque celui-ci garantit leur intérêt particulier. L'idée d'intérêt général est fondatrice de la pensée politique en Occident : c'est cette notion qui rend légitime une forme de gouvernement. Le système politique construit par les

nouveaux Troglodytes relève apparemment de la démocratie, qui s'oppose à la monarchie d'Ancien Régime, dénuée de fondement légitime et basée sur l'hérédité et sur le droit divin. Le modèle décrit semble toutefois idéalisé dans la mesure où tous les individus agissent selon l'intérêt commun et la vertu. L'histoire des Troglodytes semble avoir pour objectif de démontrer que la démocratie ne peut fonctionner que si les citoyens agissent justement et vertueusement.

Les trois questions de l'examineur

Question 1. Pour quelle(s) raison(s) Montesquieu emploie-t-il le filtre du récit enchâssé pour véhiculer sa pensée ? Rappelez de quelle manière sont parues les Lettres persanes. Les *Lettres persanes* sont parues de façon anonyme en 1721 à Amsterdam, afin d'échapper à la censure française. Montesquieu a également recours à des stratégies de contournement. Il utilise d'abord le masque d'Usbek, un étranger venu d'un pays lointain, pour critiquer les mœurs et le système politique français. Il place ensuite les discours politiques ou les idées polémiques au sein de récits enchâssés, dont le statut est incertain. C'est notamment le cas avec le récit des Troglodytes. Les discours sont ainsi véhiculés de façon très indirecte : c'est le personnage scripteur, ou encore les personnages des récits enchâssés, qui tiennent les propos qui pourraient déplaire aux censeurs, et non pas l'auteur lui-même.

Question 2. D'après la lettre 11, quels autres systèmes politiques les Troglodytes avaient-ils tenté d'instaurer par le passé ? Les anciens Troglodytes connaissent d'abord la tyrannie d'un « roi d'une origine étrangère » (l. 17), puis ils tentent d'instaurer une république dirigée par un gouvernement de « magistrats » (l. 22). Ce second système politique pourrait correspondre à l'oligarchie, c'est-à-dire le commandement par quelques individus, ou à la démocratie représentative car ces magistrats sont « élus » (l. 23). Toutefois, les Troglodytes renversent eux-mêmes ce gouvernement, et optent finalement pour l'anarchie comme le suggère la phrase : « Tous les particuliers convinrent qu'ils n'obéiraient plus à personne » (l. 26-27). Le reste de la lettre 11 décrit les conséquences dramatiques de cette décision.

Question 3. Quelles autres œuvres littéraires ou cinématographiques de votre connaissance mettent en scène une utopie ? Dès le XVI^e siècle, les plus grands humanistes présentent des utopies qui proposent un miroir plus ou moins déformant des sociétés contemporaines. Thomas More, dans *Utopia* (1516), est l'un des premiers à développer ainsi la critique indirecte d'une société anglaise très inégalitaire. Rabelais, dans *Gargantua* (1534), imagine de son côté l'abbaye de Thélème,

qui met en œuvre l'égalité entre les sexes, le développement des qualités physiques et intellectuelles prôné par le courant humaniste. Au XVIII^e siècle, on peut citer *L'île des esclaves*, une pièce de Marivaux (1725) qui se déroule dans une île sur laquelle les pouvoirs sont inversés : les maîtres deviennent provisoirement esclaves et ces derniers jouent le rôle de leurs maîtres. Cette utopie permet une réflexion plaisante et ludique sur la comédie sociale. L'Eldorado de *Candide* (1759), est également un pays merveilleux où des richesses abondantes appartiennent à tous, et où règne l'harmonie politique et religieuse. Le mythe littéraire du pays de Cocagne est ainsi réactualisé. Au XX^e siècle, le début de *La Ferme des animaux* de George Orwell (1945) relate une révolution : les animaux renversent la tyrannie humaine et instaurent une organisation démocratique respectueuse de tous, du moins au départ. Dans *L'île des gauchers* (1995), un roman de l'auteur très contemporain Alexandre Jardin, c'est une utopie amoureuse et non pas politique qui est imaginée : les personnages de l'île savent cultiver l'amour et accorder la priorité aux choses essentielles de la vie. L'inverse d'une utopie s'appelle une dystopie, ou contre-utopie. Elle met en général en scène une société dont l'organisation empêche les individus d'accéder au bonheur. La science-fiction a imaginé de nombreuses contre-utopies, comme le roman *1984* de George Orwell (1949), adapté au cinéma en 1984, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), ou encore *La Planète des singes* de Pierre Boulle (1963) qui a été adapté au cinéma. On peut enfin citer les films *Bienvenue à Gattaca* d'Andrew Niccol (1997), ou *Minority Report* de Steven Spielberg (2002), inspiré d'une nouvelle de Philip K. Dick.

Arrêt sur lecture 2 p. 155-159

Pour comprendre l'essentiel p. 155-156

Les chroniques d'un voyageur étonné

① **Usbek et Rica manifestent de façon récurrente leur étonnement face aux lieux, aux personnes et au mode de vie qu'ils découvrent. Montrez-le en vous appuyant sur le vocabulaire employé dans les lettres où ils décrivent la France.** Dans leur découverte de la France et des Français, les Persans trouvent de nombreux sujets d'étonnement. Le rythme de vie des Parisiens semble frénétique à Rica (lettre 24), et certaines pratiques lui paraissent incompréhensibles : il qualifie ainsi de « chose assez singulière » (lettre 28, l. 1) le théâtre et ses coulisses parfois peu glorieuses. La curiosité indiscrete que les Parisiens lui portent lui semble également une « chose admirable » (lettre 30, l. 11). De son côté, Usbek juge sévèrement la légèreté de mœurs des Françaises (lettre 26), comme l'exprime la réflexion : « si vous étiez ici, vous vous sentiriez outragée dans l'affreuse ignominie où votre sexe est descendu » (l. 48-49). Enfin, le pouvoir, la richesse, et l'influence prodigieuse du roi et du pape donnent lieu à une charge très ironique dans les lettres 24 et 29 : les deux figures y sont successivement qualifiées de « magicien[s] » (lettre 24, l. 34) puis d'« idole[s] » (lettre 29, l. 1). Rica dénonce par ailleurs des débats religieux incessants (lettre 29), et la difficulté extrême à mettre à exécution les préceptes de la religion catholique (lettre 46) : « Je vois ici des gens qui disputent, sans fin, sur la religion : mais il semble qu'ils combattent en même temps à qui l'observera le moins » (lettre 46, l. 1-2). Cet étonnement devant les mœurs et les pouvoirs européens se traduit par la récurrence des intensifs, par exemple « les maisons y sont si hautes » (lettre 24, l. 6), des hyperboles telles que « Les femmes y ont perdu toute retenue » (lettre 26, l. 40), « des choses qui tiennent du prodige » (lettre 24, l. 71), « ces abominables lieux » (lettre 26, l. 49-50). Diverses formules expriment aussi la surprise, par exemple : « Tu ne le croirais pas peut-être » (lettre 24, l. 11), « m'étonner » (lettre 24, l. 26), « que puis-je penser des femmes d'Europe ? » (lettre 26, l. 65), « une chose assez singulière » (lettre 28, l. 1), « tout m'intéresse, tout m'étonne » (lettre 48, l. 5).

② **Dans la lettre 48, Usbek brosse une galerie de portraits des Français. Identifiez, dans le dialogue (l. 71-137) et dans la fin de la lettre (l. 164-169), le**

procédé utilisé pour exprimer indirectement la surprise du Persan. Dites quel effet a pu produire la fin de cette lettre sur le lecteur contemporain de Montesquieu. Dans la lettre 48, Montesquieu se livre à l'exercice de style des portraits, illustré au siècle précédent par La Bruyère dans *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688). Comme chez le célèbre moraliste, les différents portraits relèvent ici d'un art plaisant de la devinette, ou de l'énigme: Usbek, invité «quelques jours dans une maison de campagne» (l. 16), interroge un homme «dont la simplicité [lui] plut» (l. 24) sur l'identité des différents personnages présents. S'ensuivent le portrait d'un fermier général d'abord, puis celui d'un ecclésiastique qui est aussi directeur de conscience et enfin les portraits d'un poète (l. 74-80), du couple de leurs hôtes (l. 85-96) et d'un vieux guerrier (l. 97-115). L'étonnement du Persan et la critique voilée s'expriment indirectement par l'accumulation des phrases interrogatives et exclamatives, très nombreuses dans le dernier paragraphe («Que dis-tu d'un pays où l'on tolère de pareilles gens, et où l'on laisse vivre un homme qui fait un tel métier?», l. 164-165; «Heureux les enfants d'Hali, qui défendent leurs familles de l'opprobre et de la séduction!», l. 169-170). Le personnage feint l'innocence, de sorte que son interlocuteur et son lecteur tirent eux-mêmes les conclusions. Celles-ci soulignent en général le manque de cohérence entre l'attitude et la fonction du personnage décrit, par un jeu d'antithèses («les gens qu'on dit être de si bonne compagnie ne sont souvent que ceux dont les vices sont plus raffinés», l. 93-95). Les réponses de l'hôte aux questions d'Usbek accentuent encore ces antithèses, en opérant un dévoilement plaisant. Cette galerie de portraits satiriques, qui ont manifestement pour cible des figures d'autorité socialement privilégiées, donne à réfléchir, mais provoque surtout le plaisir du lecteur. Les contemporains de Montesquieu pouvaient certainement y reconnaître des personnes réelles. On imagine aisément qu'il y ait une certaine jubilation, pour l'auteur comme pour le lecteur du temps, à voir démasquer ces personnages peu sympathiques.

③ *Les sujets abordés dans les lettres frappent par leur caractère hétéroclite. En vous appuyant sur les lettres 28, 30, 32, 36, 40, 67 et 73, mettez en évidence cette caractéristique puis proposez-en une interprétation.* La lettre 28 évoque le milieu du théâtre et de l'opéra: même si les contemporains s'y assemblent pour voir une «comédie» (l. 4), c'est la cruauté de cet univers que souligne Rica. La lettre enchâssée de la comédienne (p. 71), violée par un prêtre puis réduite à la pauvreté à cause de son âge, rend d'ailleurs inutile toute conclusion par le scripteur. La lettre 30 se moque de la curiosité indiscreète des Parisiens, qui ne jugent que sur les apparences: une fois qu'il a quitté l'habit persan pour endosser un costume européen, Rica retombe en effet dans l'anonymat le plus total. Il en

déduit avec malice: «Libre de tous les ornements étrangers, je me vis apprécié au plus juste. J'eus sujet de me plaindre de mon tailleur, qui m'avait fait perdre, en un instant, l'attention et l'estime publique» (l. 22-24). La lettre 32 s'attache à un sujet plus anecdotique puisqu'elle décrit les conditions de vie modestes des aveugles: elle rend hommage à leur gaieté serviable et à leur capacité d'adaptation. La lettre 36 épingle, quant à elle, l'énergie stérile et un peu ridicule que mettent les «beaux esprits» (l. 8) à gloser des textes antiques. Usbek écrit ainsi: «ce qui me choque de ces beaux esprits, c'est qu'ils ne se rendent pas utiles à leur patrie, et qu'ils amusent leurs talents à des choses puérides» (l. 8-10). La lettre 40 aborde un sujet plus sombre: elle souligne la vanité humaine et ses paradoxes, qui consistent à ne chanter les louanges d'un homme qu'après sa mort. Pour Usbek, les éloges funèbres sont si généraux qu'«on serait bien embarrassé de décider au juste du mérite du défunt» (l. 3-4). La lettre 67 offre la lecture d'un long apologue enchâssé, l'«Histoire d'Aphéridon et d'Astarté»: un Guèbre, c'est-à-dire un musulman hérétique, y raconte son amour passionné pour sa sœur, auquel son père s'oppose en faisant entrer la jeune fille «dans le beiram du roi» (l. 55). Cette histoire très romanesque, pleine de rebondissements, permet de réfléchir au poids de la religion et des traditions face à un amour naturel. Enfin, la lettre 73 décrit le fonctionnement de l'Académie française, présentée comme «une espèce de tribunal» (l. 1) puis comme un organisme monstrueux: «Ce corps a quarante têtes, toutes remplies de figures, de métaphores et d'antithèses: tant de bouches ne parlent presque que par exclamation: ses oreilles veulent toujours être frappées par la cadence et l'harmonie» (l. 13-16). Cet ensemble de lettres montre donc l'aspect composite du recueil, tant au niveau de la forme, que de la variété des thèmes. Cependant, un fil directeur relie toutes ces épîtres: il s'agit du ton satirique qui prédomine, et qui est rendu très plaisant par le regard neuf et naïf des Persans.

Usbek et Rica: observateurs des mœurs et moralistes

④ *Dans la lettre 52, Rica se moque de la vanité des femmes qui refusent de se voir vieillir. Analysez les procédés qui rendent la satire percutante. Expliquez en quoi, selon vous, elle paraît toujours d'actualité.* Cette lettre est particulièrement cruelle et ironique à l'égard des femmes, mais elle prouve avant tout l'acuité du regard de l'écrivain sur les êtres et sur leur capacité à se bercer d'illusions. La lettre s'appuie sur un jeu de rebonds d'un personnage féminin à un autre. Les parallélismes, soulignés par les répétitions dans les passages au discours direct, amplifient l'effet pathétique produit par ces quatre femmes: elles ont respectivement vingt ans, quarante ans, soixante ans et quatre-vingts ans mais elles refusent toutes le passage du temps. Rica se rend d'abord de la femme la plus jeune à celle

qui est la plus âgée, et écoute avec surprise les perfidies que chacune profère sur son aînée. Puis il décide de reproduire l'expérience en sens inverse, en provoquant cette fois lui-même les réactions de vanité : « Nous avons assez monté ; descendons à présent, et commençons par la vieille qui est au sommet » (l. 20-21). L'image de la pyramide des âges est ainsi convoquée. Sans doute Montesquieu fait-il preuve d'une misogynie assez transparente dans cette construction en échos, qui montre la femme en plein déni de la vieillesse. L'aveuglement de ces femmes est en effet dénoncé par un personnage et par un auteur masculins. Enfin, cette lettre semble avoir une forme d'universalité : aujourd'hui, dans une société marquée par le culte de la jeunesse et par la crainte de vieillir, elle résonne avec une grande actualité.

5 **Les lettres 40, 50 et 59 tournent en dérision l'être humain. En vous appuyant sur les temps verbaux et sur l'énonciation, montrez qu'Usbek et Rica se livrent à une réflexion générale sur les hommes. Citez les défauts critiqués.** La visée universelle de ces lettres se lit dans l'utilisation fréquente du présent de vérité générale : « il n'y a point de mouvement perpétuel dans le monde » (lettre 50, l. 21), « nous ne jugeons jamais des choses que par un retour secret que nous faisons sur nous-mêmes » (lettre 59, l. 25-26). Ces formules sonnent comme des maximes à valeur morale. Les lettres 40 et 59 emploient par ailleurs régulièrement le pronom « nous », qui renvoie aux êtres humains de manière générale : le scripteur s'inclut donc dans les leçons qu'il dispense. Dans son premier paragraphe, la lettre 40 a également recours au pronom indéfini « on », plus ambigu (« on s'assemble », l. 1 ; « on fait son oraison », l. 2 ; « on serait bien embarrassé », l. 3) : ce pronom semble désigner l'ensemble des hommes, mais le contraste avec l'emploi du « je » au paragraphe suivant révèle qu'Usbek ne s'incluait pas dans le propos, et pointait au contraire le comportement des autres individus. Le Persan épingle, par ces deux procédés stylistiques, la vanité humaine qui se traduit par une absence de lucidité (lettre 40), un narcissisme complaisant (lettre 50) et une tendance à juger du monde et des êtres d'après le prisme de sa propre personne, sans être capable de recul (lettre 59).

6 **Les lettres sont aussi le support d'un discours moral. Prouvez-le en vous appuyant sur la lettre 26 : identifiez le procédé prétexte à une critique détournée de la France et montrez que le vocabulaire employé ancre le texte dans le genre épideictique (éloge et blâme).** La lettre 26 présente un discours moral caractéristique du registre épideictique : Usbek, choqué par le comportement des femmes françaises, adresse en effet une lettre virulente et très manichéenne à sa favorite Roxane. Le Persan se livre d'abord à un éloge enflammé de la pudeur virginale de Roxane, qui s'est exprimée pendant les premiers mois de leur mariage (l. 13-38,

l. 54-64), puis il développe un blâme violent de la liberté de mœurs des Françaises. La modestie de ses épouses lui paraît la meilleure manière de conserver son pouvoir sur son sérail. Toute la lettre repose sur le balancement entre le modèle de la femme orientale et le contre-modèle que constituerait la femme occidentale. Ce contraste est visible à travers l'opposition du vocabulaire de l'éloge et du lexique du blâme :

Lexique de l'éloge	Lexique du blâme
douce retraite (l. 50)	climats empoisonnés (l. 2)
chastes scrupules (l. 29-30)	abominables lieux (l. 50)
noble simplicité (l. 45)	impudence brutale (l. 46)
aimable pudeur (l. 45)	affreuse ignominie (l. 49)
gracieusement (l. 59)	taches faites à leur vertu (l. 68)
modestement (l. 61)	outrages (l. 68)
	débauche (l. 71)

Faut-il en déduire que Montesquieu lui-même réproche les mœurs des femmes françaises ? Il semble très difficile de soutenir une telle affirmation, car cette critique des Françaises est placée dans la bouche d'un personnage qui sera présenté comme un tyran sans pitié. S'il est libéral dans l'expression de ses principes politiques, le Persan l'est en effet nettement moins dès lors qu'il s'agit de sa propre existence – et notamment de ses épouses. La description de la résistance de Roxane suggère par ailleurs un véritable viol pratiqué sans scrupule par Usbek : « 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 » (l. 30-33). L'opinion du lecteur, sur le bonheur des Persanes et des Françaises, ne peut donc que diverger de celle d'Usbek.

Les puissants, cibles privilégiées de la satire

7 **Rica jette un regard prétendument innocent sur l'organisation de l'Église. Dans la lettre 29, expliquez en quoi l'emploi du mot « idole » (l. 1) relève de l'irrévérence puis citez les motifs d'étonnement de Rica à l'égard de la religion chrétienne.** Dans le contexte chrétien, le mot « idole » est péjoratif et désigne étymologiquement une image, puis une divinité adorée par les païens, notamment les polythéistes. Ce type de culte est perçu comme une foi fautive et illégitime. Il est donc paradoxal et particulièrement irrévérencieux de qualifier de ce terme le chef de l'Église catholique. Plusieurs aspects de la religion chrétienne soulèvent

l'étonnement de Rica. La richesse du pape lui paraît d'abord extraordinaire: «Il se dit successeur d'un des premiers chrétiens, qu'on appelle saint Pierre: et c'est certainement une riche succession; car il a des trésors immenses, et un grand pays sous sa domination» (l. 5-8). Le Persan formule l'hypothèse selon laquelle les trésors du pape proviendraient de la succession de saint Pierre. L'humour acide de cette remarque réside dans le jeu de syllepse (c'est-à-dire de double sens) entre le sens propre (héritage matériel, fortune) et le sens figuré (héritage spirituel) du mot « succession ». Le pape aurait donc hérité de biens matériels, plus que de valeurs spirituelles. Un même jeu entre le matériel et le spirituel apparaît un peu plus loin, quand Rica présente les objets et les lieux de culte catholiques: la nomination très prosaïque qu'il propose des chapelets, du scapulaire ou du pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle (« celui qui a toujours prié Dieu avec de petits grains de bois à la main, qui a porté sur lui deux morceaux de drap attachés à deux rubans, et qui a été quelquefois dans une province qu'on appelle la Galice », l. 40-42) désacralise ces objets et lieux saints. Rica relève ensuite la contradiction manifeste entre la fonction publique des hauts dignitaires de l'Église et leur comportement dans le cercle privé: « Quand ils sont assemblés, ils font, comme lui, des articles de foi. Quand ils sont en particulier, ils n'ont guère d'autre fonction, que de dispenser d'accomplir la loi » (l. 10-13). Le parallélisme de construction entre les deux propositions circonstanciées de temps introduites par « quand » accentue le contraste souligné par les verbes ici antithétiques « ils font » et « dispenser ». C'est l'hypocrisie de ces dignitaires qui est, dès lors, soulignée. Rica mentionne aussi le caractère très complexe des règles chrétiennes, par cette remarque: « Car tu sauras que la religion chrétienne est chargée d'une infinité de pratiques très difficiles » (l. 13-14). Il fait ensuite allusion aux querelles intestines de l'Église, agitée par « mille questions nouvelles sur la religion » (l. 24): ces dernières conduisent à une véritable « guerre » (l. 25) qui enfonce profondément le message de paix et d'amour du christianisme. Des lignes 29 à 47, Rica dénonce par ailleurs le caractère arbitraire et souvent provisoire de la distinction entre hérésie et orthodoxie: ce dernier terme est en général attribué à ceux qui sont les plus prompts à lancer les accusations d'hérésie. Le fanatisme religieux, qui méprise la vie humaine, est présenté comme indissociable de ces querelles d'école ou de chapelle. La violence de la répression éclate dans cette remarque: « il y a de certains dervis qui n'entendent point raillerie, et qui font brûler un homme comme de la paille » (l. 37-39). Ce passage fait songer au « bel auto-da-fé » décrit quelques années plus tard, en 1759, par Voltaire dans le chapitre 6 de *Candide*. Cette lettre remet donc profondément en cause les pratiques d'une Église catholique qui semble s'être éloignée des principes fondateurs du christianisme.

8 **Le héros persan dresse un portrait peu flatteur du roi. Dans la lettre 37, relevez les traits décrits dans ce portrait, et analysez le procédé littéraire qui parcourt le texte. Précisez quel effet il produit.** La lettre 37 restitue le point de vue d'Usbek, donc d'un étranger, sur Louis XIV: il ressort de ses observations que le roi de France est âgé, autoritaire, plein de contradictions, orgueilleux, belliqueux et dispendieux. La lettre tout entière repose sur une série d'antithèses qui soulignent les « contradictions » (l. 8) inhérentes au comportement du souverain. Les lignes 8 à 30 sont rythmées par un jeu de balancements binaires, soulignés par des conjonctions (« mais », « et », « quoique ») ou par la parataxe, par exemple dans cette phrase: « il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingts: il aime sa religion, et il ne peut souffrir ceux qui disent qu'il la faut observer à la rigueur » (l. 9-12). Les conjonctions de coordination « et » ont ici une valeur adversative très forte, qui témoigne de l'incompréhension absolue d'Usbek. Ainsi, le roi privilégie l'expérience pour ses relations privées, puisque Madame de Maintenon était effectivement plus âgée que lui, mais pas dans le choix de ses ministres. La mention de sa haine pour ceux qui pratiquent la religion de façon rigoureuse est une allusion à la répression féroce qu'il ordonna pour anéantir les jansénistes. Au-delà de ces choix sentimentaux et politiques, le roi cultive un véritable culte de sa personnalité. C'est bien la mise en place d'une « société de cour », pour reprendre la célèbre formule de Norbert Élias, que dénonce Usbek quand il écrit que « souvent il préfère un homme qui le déshabille, ou qui lui donne la serviette lorsqu'il se met à table, à un autre qui lui prend des villes, ou lui gagne des batailles » (l. 22-25). Louis XIV est donc coupable d'avoir transformé ses grands seigneurs en vils courtisans, et d'épuiser le pays par des campagnes militaires. Ce rythme binaire systématique confère une grande efficacité à la critique: le roi est, dans l'ensemble, présenté comme un personnage incohérent, dont les décisions sont motivées par son désir de pouvoir et par sa vanité, et non par l'intérêt de ses sujets. Enfin, les contradictions pointées rendent la lettre pleine d'humour et plaisante pour le lecteur.

9 **Usbek et Rica rappellent perpétuellement leur statut d'observateurs étrangers. Dans les lettres 24, 29, 35, 37, 44 et 46, retrouvez les termes utilisés à cette fin. Expliquez en quoi cette posture des personnages rend possible une critique des puissants par l'auteur.**

Lettre 24	De multiples expressions soulignent que Rica vient d'arriver en Europe, et garde comme premières références les réalités de son pays: «Nous sommes à Paris depuis un mois» (l. 1) «depuis un mois que je suis ici» (l. 11) «les voitures lentes d'Asie, le pas réglé de nos chameaux» (l. 14) «Pour moi, qui ne suis point fait à ce train» (l. 15-16) «Ne crois pas que je puisse, quant à présent, te parler à fond des mœurs et des coutumes européennes: je n'en ai moi-même qu'une légère idée, et je n'ai eu à peine que le temps de m'étonner.» (l. 24-26)
Lettre 29	Rica utilise des mots empruntés au vocabulaire de la religion musulmane: «rahmazan» (l. 17) et «dervis», (l. 23, 37) se substituent en effet aux termes «carême» et «docteurs en théologie». Le Persan projette donc sur les réalités occidentales ses grilles d'interprétation orientale et musulmane.
Lettre 35	Usbek fait de nombreuses références à sa religion musulmane, indissociable de sa culture et de son identité: «dans le séjour des prophètes» (l. 4), «le grand Hali» (l. 5), «mosquées» (l. 6), «nos saints prophètes» (l. 13). À l'inverse, il met à distance les chrétiens par l'article démonstratif «ces»: «j'ai souvent examiné ces chrétiens» (l. 9-10). Le jeu des articles et des pronoms creuse cette opposition entre la communauté musulmane, dans laquelle Usbek s'inclut, et les chrétiens: «leur religion [...] nos dogmes» (l. 18-19), «leur baptême [...] nos ablutions légales» (l. 23-24). La comparaison systématique apparaît aussi dans le comparatif «comme nous» (l. 26-27, 29 et 33).
Lettre 37	La convocation d'une culture commune au scripteur et au destinataire est visible dans des tournures comme «dans nos histoires» (l. 1-2) ou «notre auguste sultan» (l. 6).
Lettre 44	Usbek fait allusion à «la province d'Erivan» (l. 10) et au «gouverneur d'Erivan» (l. 12), puis au «kan de Tartarie» (l. 26), autant de réalités exotiques pour le lecteur français.
Lettre 46	Dès l'ouverture de la lettre, le statut d'observateur est posé avec «Je vois ici...» (l. 1).

La posture d'étrangers d'Usbek et de Rica permet à l'écrivain d'exprimer une critique sans craindre la censure. En effet, les Persans consignent leurs observations, apparemment en toute ingénuité, s'étonnent, soi-disant sans juger. De surcroît, quand bien même la critique serait trop compréhensible, elle est formulée par des personnages lointains, qui ont fort peu de points communs avec l'auteur, et qui, en apparence, semblent bien loin d'être des doubles de Montesquieu.

Vers l'oral du Bac p. 157-159

Analyse de la lettre 24, l. 1-54, p. 61-63

☛ Analyser le fonctionnement de l'ironie

Analyse guidée

I. Un discours apparemment élogieux

a. Le héros découvre Paris. Identifiez la figure de style récurrente dans cette description et précisez l'effet qu'elle produit. Le début de la lettre, consacré à la description étonnée de Paris par Rica, est dominé par la figure de l'hyperbole. Dans les lignes 6 à 10, c'est la hauteur des maisons parisiennes qui stupéfie les Persans, comme le suggèrent ces phrases: «les maisons y sont si hautes, qu'on jurerait qu'elles ne sont habitées que par des astrologues» (l. 6-7), «une ville bâtie en l'air» (l. 8). L'accumulation des négations à valeur absolue relève aussi de l'hyperbole, par exemple dans «je n'y ai encore vu marcher personne. Il n'y a point de gens au monde qui tirent mieux parti de leur machine que les Français» (l. 11-13). Le Persan semble donc décrire un lieu extraordinaire, et un lecteur peu avisé pourrait penser que ce discours est un éloge de la capitale française.

b. Rica s'étonne du rythme de vie des Parisiens. Dégagez deux procédés qui mettent en lumière l'effervescence de la capitale et dites quelle première image Rica se fait des Français. Les déplacements effrénés des Parisiens sont la première cible d'exagérations amusantes: «ils courent; ils volent» (l. 13-14), «je n'ai pas fait cent pas, que je suis plus brisé que si j'avais fait dix lieues» (l. 22-23). Dans ces deux exemples, l'hyperbole est combinée à l'antithèse: «ils courent; ils volent» contraste en effet avec «les voitures lentes d'Asie, le pas réglé de[s] chameaux», puis «cent pas» s'opposent à «dix lieues». Rica a donc des Français l'image d'un peuple doté d'une énergie exceptionnelle, mais peu courtois. C'est ce que suggère par exemple la phrase: «passe qu'on m'éclabousse depuis les pieds jusqu'à la tête; mais je ne puis pardonner les coups de coude, que je reçois régulièrement

et périodiquement» (l. 17-19). Se promener dans Paris relève donc d'une loi de la jungle moderne et urbaine.

c. Le vocabulaire de cette lettre, qu'il qualifie Paris, le roi ou le pape, est mélioratif. Relevez les mots ou expressions qui le montrent, et identifiez le procédé utilisé par Rica pour exprimer sa surprise en apparence admirative. L'apparente admiration de Rica se manifeste par l'emploi de termes mélioratifs, très souvent renforcés par des tournures intensives, comparatives ou superlatives : « le plus puissant prince de l'Europe » (l. 27), « plus de richesses que lui » (l. 29), « un prodige de l'orgueil humain » (l. 32), « un grand magicien » (l. 34), « tant est grande la force et la puissance qu'il a sur les esprits » (l. 42), « plus fort que lui » (l. 44). L'hyperbole est le moyen d'expression privilégié de l'étonnement du personnage : toutefois, les images et les expressions qu'il utilise sont trop appuyées pour être honnêtes, et doivent alerter le lecteur sur l'interprétation à en tirer.

II. Une critique virulente

a. Le roi de France manipule les esprits. Mettez en lumière la façon dont il joue de la crédulité et la vanité de ses sujets pour parvenir à ses fins. Mettez en évidence le lexique péjoratif de la manipulation. Le paragraphe qui s'étend des lignes 34 à 42 est consacré au pouvoir que le souverain exerce sur l'esprit de ses sujets. En apparence, Rica s'émerveille des extraordinaires capacités de persuasion du roi : « il les fait penser comme il veut. S'il n'a qu'un million d'écus dans son trésor, et qu'il en ait besoin de deux, il n'a qu'à leur persuader qu'un écu en vaut deux ; et ils le croient » (l. 35-37). Mais à y regarder de plus près, le passage est saturé d'expressions qui ne sont pas liées à la notion de persuasion, mais à l'idée de manipulation : « il exerce son empire » (l. 34), « il les fait penser comme il veut » (l. 35), « mettre dans la tête » (l. 39), « faire croire » (l. 41). Le lecteur est invité à déchiffrer l'ironie et à saisir la critique sous les éloges apparents.

b. La satire de l'auteur s'exerce contre la puissance financière du monarque. Montrez que cette richesse apparemment louée est en fait critiquée, à travers le jeu des antithèses en particulier. Selon Rica, le roi de France ne détient pas une grande puissance parce qu'il dispose d'importantes ressources naturelles, comme le roi d'Espagne qui possède des mines d'or, mais parce qu'il s'adonne à des manipulations financières. Il influe en effet sur le cours de sa monnaie (l. 35-37), instaure les billets de banque, argent désincarné dont on peut aisément modifier la valeur (« il n'a qu'à leur mettre dans la tête qu'un morceau de papier est de l'argent », l. 38-40), et crée des titres de noblesse qu'il échange contre des richesses réelles afin d'équiper son armée (« On lui a vu entreprendre ou soutenir de grandes guerres, n'ayant d'autres fonds que des titres d'honneur à vendre », l. 30-32). Autrement dit, il crée

des monnaies abstraites et peu fiables, sans se soucier des conséquences possibles. Les antithèses soulignent l'opposition entre ces valeurs abstraites et leurs contreparties bien concrètes : « mines d'or » / « vanité de ses sujets » (l. 28-30) ; « titres d'honneur » / « ses troupes se trouvaient payées, ses places munies, et ses flottes équipées » (l. 31-33) ; « morceau de papier » / « de l'argent » (l. 39-40). Là encore, le vocabulaire est apparemment élogieux, mais il est systématiquement contrecarré par des tournures négatives (« il n'a point », l. 27-28 ; « il n'ait point », l. 38) et restrictives (« n'ayant d'autres fonds que », l. 31 ; « s'il n'a qu' », l. 35-36 ; « il n'a qu'à », l. 37), ce qui doit faire saisir au lecteur l'ironie du discours.

c. Comme le roi, le pape est la cible de la satire. Relevez et explicitez les exemples d'antiphrases ironiques qui le désignent et expliquez quels indices permettent de comprendre le propos réel. En vous appuyant sur la structure de la lettre, dites quel est finalement son véritable objet. Comme le roi, le pape est aussi désigné par le terme de « magicien » (l. 44). L'éloge apparent de sa puissance (« qui n'est pas moins maître de son esprit, qu'il l'est lui-même de celui des autres », l. 44-45) recouvre en réalité une critique de la manière dont il manipule des fidèles crédules. La démonstration de ces pouvoirs magiques s'appuie sur l'évocation de plusieurs rites ou croyances catholiques tels que l'eucharistie, la Trinité, « et mille autres choses de cette espèce » (l. 48). Ces fondements de la religion chrétienne sont présentés de façon triviale, pour souligner leur caractère arbitraire : « il lui fait croire que trois ne sont qu'un ; que le pain qu'on mange n'est pas du pain, ou que le vin qu'on boit n'est pas du vin » (l. 46-48). De même, les nouvelles règles édictées par le pape (« certains articles de croyance », l. 51) sont présentées comme une habile stratégie par l'expression « pour le tenir toujours en haleine » (l. 49). En outre, le groupe de mots suivants (« et ne point lui laisser perdre l'habitude de croire », l. 49-50) dévalorise la foi, la présentant trivialement comme une « habitude » qu'on peut perdre : un lecteur avisé est alerté par cette expression écrite apparemment incidemment. Le double discours se confirme avec la précision suivante, quelques lignes plus bas : « [le pape] voulut obliger sous de grandes peines, ce prince et ses sujets de croire tout ce qui y était contenu » (l. 52-54) : ce n'est ni par magie ni par force de persuasion que le pape convainc les fidèles, mais par la contrainte et parfois même la violence. La structure de la lettre révèle quel est, en réalité, son véritable objet : une dénonciation du pouvoir abusif du roi et du pape, présentés ici comme des usurpateurs. Masquée par un sujet en apparence frivole – la description de Paris et des Parisiens –, la critique se fait plus insidieuse, moins directe. Notons que l'écrivain reprend plus loin ce stratagème, par exemple dans la lettre 99, qui traite en apparence de la mode mais qui se clôt sur une dénonciation de l'emprise du monarque sur ses sujets.

Les trois questions de l'examinateur

Question 1. *Selon vous, pour quelle raison la critique de la monarchie et de l'Église occupe-t-elle seulement la seconde partie de la lettre 24 ?* Ce choix de Montesquieu s'explique par plusieurs raisons. Comme il veut d'abord divertir le lecteur, un sujet frivole – les embarras de la vie parisienne – lui garantit de ne pas le rebuter par des discours trop graves ou dogmatiques. Par ailleurs, réserver la véritable critique pour la fin lui permet d'espérer déjouer la vigilance de la censure, très sévère à l'époque, en la trompant par un début amusant et badin. Enfin, Montesquieu a peut-être estimé qu'une critique placée en guise de clôture frapperait davantage l'esprit des lecteurs, et marquerait plus durablement leur mémoire.

Question 2. *Quel écrivain français du XVIII^e siècle a lui aussi utilisé l'ironie comme instrument d'une critique masquée de la politique et de la religion ? Citez une œuvre ayant recours à cette stratégie.* En 1759, dans *Candide*, Voltaire a recours à l'ironie pour dénoncer avec virulence, mais de manière indirecte, l'intolérance religieuse et politique. Tous ses contes philosophiques, aussi bien *Zadig* que *L'Ingénu*, recourent au détour par le romanesque et souvent par le merveilleux pour mieux dénoncer la tyrannie politique, le pouvoir des mauvais conseillers et la perfidie des courtisans. Ses contes intègrent des références cryptées, mais toujours lisibles, aux diverses controverses de l'époque : dans *L'Ingénu*, le Huron est ainsi confronté à l'arbitraire et au fanatisme religieux, à l'hypocrisie des jésuites et aux théories jansénistes. Le rythme enlevé de ces contes, qui usent eux aussi de procédés stylistiques comme la parataxe, se joint à des situations souvent invraisemblables pour déjouer la censure.

Question 3. *En quoi l'image de couverture de ce volume illustre-t-elle la posture et l'entreprise d'Usbek dans ses lettres ?* Cette peinture présente le portrait d'un Oriental qui arbore un demi-sourire serein, peut-être légèrement ironique. Il semble regarder le spectateur du tableau, ce qui peut rappeler la fonction des personnages persans dans le roman de Montesquieu : ils tendent aux Français un miroir de leur société, et au-delà, c'est un miroir de leur condition qu'ils présentent aux humains, dans une perspective d'édification morale. Par ailleurs, la plume, la lettre cachetée qui dépasse de la poche du personnage et celle que l'on devine sur son écritoire évoquent la posture de scribes des Persans. Enfin, la ville représentée à l'arrière-plan est manifestement d'architecture occidentale : le personnage du tableau semble donc en voyage en Europe, comme Rica et Usbek. La richesse de son vêtement suggère qu'il appartient aux classes les plus favorisées de son pays, comme les deux Persans.

Arrêt sur lecture 3 p. 245-249

Pour comprendre l'essentiel p. 245-246

Un miroir malicieusement tendu aux Français

① *Dans les lettres 82, 87 et 110, Rica dépeint le goût bien français pour l'art du discours et pour les mondanités. Énumérez les reproches formulés par ce personnage et identifiez les procédés qui confèrent un ton comique à certains passages de ces lettres.* Au début de la lettre 82, Rica ironise sur la capacité de certains Français à parler pour ne rien dire. La lettre s'ouvre d'emblée sur une antithèse qui introduit la dimension satirique : « Quoique les Français parlent beaucoup, il y a cependant parmi eux une espèce de dervis taciturnes, qu'on appelle chartreux. [...] et on souhaiterait fort que tous les autres dervis se retranchassent de même tout ce que leur profession leur rend inutile » (l. 1-5). Le conditionnel présent, renforcé par l'adverbe d'intensité « fort », exprime le désir que tous les Parisiens renoncent, comme les moines, à leurs vains bavardages. La lettre 87 est elle aussi entièrement ironique : elle a recours à de nombreuses hyperboles pour souligner la mondanité frénétique des Parisiens. Cela apparaît par exemple dans ces phrases juxtaposées en une parataxe rapide et efficace : « un Français est plus homme qu'un autre : c'est l'homme par excellence ; car il semble être fait uniquement pour la société » (l. 2-3). Une gradation est ménagée, du comparatif « plus [...] que » aux deux hyperboles « par excellence » et « uniquement pour ». Enfin, la lettre 110 prend pour cible la frivolité des jolies femmes qui jouent pourtant un rôle considérable à Paris. La première phrase sonne comme une antithèse, pour souligner cette contradiction apparente : « Le rôle d'une jolie femme est beaucoup plus grave que l'on ne pense. » La métaphore militaire qui lui succède (« un général d'armée n'emploie pas plus d'attention à placer sa droite, ou son corps de réserve, qu'elle en met à poster une mouche », l. 3-5) crée un effet comique par la disproportion entre le contexte stratégique d'une bataille et le choix judicieux d'une mouche sur un visage. Rica, non sans cruauté, pointe ensuite l'ennui d'un après-midi mondain : le système des antithèses lui permet à nouveau de mettre en lumière la vacuité de ces moments, et la vanité de ces femmes qui feignent de s'amuser. C'est cette fois au discours direct que l'ironie s'exprime, quand Rica répond aux sollicitations d'une femme : « Oui, lui répondis-je en bâillant ; je crois

que je crèverai à force de rire» (l. 23-24). L'expression «mourir de rire» est ici utilisée avec une forte valeur antiphrastique.

2 *Les Français aiment la mode et montrent leur versatilité dans ce domaine. Relevez le procédé littéraire qui traverse la lettre 99 pour souligner ce trait de caractère puis expliquez comment Montesquieu joue sur les apparences, en masquant le vrai sujet de cette lettre.* La lettre 99 est tout entière construite sur une série d'antithèses, souvent renforcées par des hyperboles. Ces figures pointent la rapidité des changements de mode vestimentaire, qui rend presque impossible la reconnaissance d'une même femme à quelques mois d'intervalle. Le champ lexical de l'oubli est ainsi très développé («Ils ont oublié» et «ils ignorent» l. 2; «si elle s'y était oubliée» l. 11). L'absurdité de telles métamorphoses est soulignée par les phrases suivantes: «Une femme qui quitte Paris, pour aller passer six mois à la campagne, en revient aussi antique que si elle s'y était oubliée trente ans. Le fils méconnaît le portrait de sa mère» (l. 10-12). La comparaison «aussi antique» crée d'abord un effet comique par l'hyperbole qui transforme six mois en trente ans. La rapidité de ces métamorphoses interroge cependant aussi la possibilité de liens de parenté durables et l'identité des êtres dans le temps. Des lignes 16 à 29, des corps sens dessus dessous sont ainsi décrits: les images de l'architecture («les coiffures montent insensiblement, et une révolution les fait descendre tout à coup», l. 16-17), de l'artefact («les talons faisaient un piédestal qui les tenait en l'air», l. 20) et finalement du monstre («On voit quelquefois, sur un visage, une quantité prodigieuse de mouches», l. 24-25) sont convoquées pour dénoncer l'artificialité de ces métamorphoses. La lettre glisse ensuite vers une critique de la versatilité des Français, pour aboutir dans le dernier paragraphe au véritable objet de la lettre: les Français sont soumis en toutes choses au bon plaisir de leur roi et vivent finalement à la mode qu'il leur impose. Des formules laconiques et frappantes résumant cette idée, par exemple «les Français changent de mœurs, selon l'âge de leur roi» (l. 31). Prudemment, Montesquieu garde le plus sévère de sa critique pour la fin – en espérant avoir semé les censeurs, rassurés par le motif apparemment frivole de la lettre.

3 *Dans la lettre 78 est reproduite une autre lettre, très critique, écrite par un Français à propos des Espagnols. Identifiez les critiques formulées par le Français, et dites à quelles conclusions le lecteur est amené. Expliquez ensuite en quoi la remarque de Rica aux lignes 85-87 est malicieuse.* La lettre débute par une satire qui prend pour cible les Espagnols et les Portugais, en s'attachant à un détail en apparence anecdotique: leur goût pour les lunettes et les moustaches, qui leur confèrent un prestige social (l. 6-19). Le contraste entre ces traits

qui pourraient presque relever de la coquetterie et le pouvoir qu'ils symbolisent donne déjà à réfléchir. Le voyageur français se livre ensuite à une accumulation de reproches contre les Espagnols, fustigeant leur orgueil et leur prétention de colons blancs: «Il n'y a jamais eu, dans le sérail du grand seigneur, de sultane si orgueilleuse de sa beauté, que le plus vieux et le plus vilain mâtin ne l'est de la blancheur olivâtre de son teint, lorsqu'il est dans une ville du Mexique» (l. 29-32). La comparaison avec une sultane, qui rappelle discrètement l'intrigue du sérail, est particulièrement dévalorisante pour les Espagnols: elle féminise en effet ces grands explorateurs. Le voyageur dénonce ensuite la façon dont ce peuple profite d'une organisation sociale basée sur des privilèges et sur un sens de l'honneur transmis héréditairement (l. 36-43). Il s'attaque aussi à leurs incohérences dans le chapitre des mœurs («Ils permettent à leurs femmes de paraître avec le sein découvert: mais ils ne veulent pas qu'on leur voie le talon», l. 53-54) mais aussi dans la fierté qu'ils ont de leur empire colonial alors même qu'ils délaissent leurs propres terres («Ils ont fait des découvertes immenses dans le nouveau monde, et ils ne connaissent pas encore leur propre continent», l. 78-79). Une accusation plus grave encore concerne leur attachement inhumain à l'Inquisition: «Les Espagnols qu'on ne brûle pas paraissent si attachés à l'Inquisition, qu'il y aurait de la mauvaise humeur de la leur ôter» (l. 64-65). L'ironie est ici cinglante: la proposition relative «qu'on ne brûle pas» implique que beaucoup d'autres sont soumis à cette même torture, pour le plus grand plaisir des premiers. Après avoir reproduit dans sa lettre cette énumération sévère, Rica imagine malicieusement qu'un Espagnol, en voyage à Paris, pourrait rendre la pareille aux Français en leur présentant un miroir de leurs vices (l. 85-87). La remarque est d'autant plus savoureuse et perfide que c'est précisément ce que font les Persans à longueur de lettres: ils donnent à voir aux Français leur vrai visage.

Des échanges philosophiques

4 *Dans la lettre 76, qui traite du suicide, Usbek met en évidence la façon dont l'homme occidental considère sa place dans l'univers. Expliquez cette représentation et les moyens employés pour la critiquer, puis analysez la fonction du pronom «nous» (l. 41-49).* En Europe, le suicide était jugé très sévèrement au XVIII^e siècle et condamné par l'Église catholique, comme le rappellent les lignes 1 à 4. Cette sévérité s'explique, pour Usbek, par l'orgueil démesuré de l'homme, qui n'est pas lucide sur la place qu'il occupe réellement dans l'univers. Des lignes 5 à 21, une succession de questions oratoires souligne l'absurdité des lois qui tentent d'empêcher un homme de se suicider quand il ne supporte plus sa propre existence («Pourquoi veut-on que je travaille pour une société dont je consens

de n'être plus? », l. 9-10; « qui m'empêche d'y renoncer? », l. 12; « Le prince veut-il que je sois son sujet, quand je ne retire point les avantages de la sujétion? », l. 15-16). Usbek dénonce surtout le principal argument de l'Église, qui est que le suicide trouble « l'ordre de la Providence » (l. 22). Le ton devient alors très virulent pour dévoiler la vanité de cet argument bien peu scientifique: « Troublé-je l'ordre de la Providence, lorsque je change les modifications de la matière, et que je rends carrée une boule [...]? » (l. 25-27). Enfin, Usbek élargit son propos en lui conférant une valeur universelle et philosophique, dont il ne s'exclut pas – comme l'indiquent l'utilisation du « nous » et le présent de vérité générale: « Toutes ces idées, mon cher Ibben, n'ont d'autre source que notre orgueil. Nous ne sentons point notre petitesse; et, malgré qu'on en ait, nous voulons être comptés dans l'univers, y figurer, et y être un objet important » (l. 41-44). La perspective morale se nourrit ici d'enjeux scientifiques, comme dans la section « Misère de l'homme sans Dieu » des *Pensées* de Pascal.

5 **Usbek évoque dans la lettre 93 les tentations auxquelles sont soumis les saints chrétiens. Indiquez quel crédit il accorde à ces récits et à quelle question universelle il les rattache.** Usbek trouve intéressantes les vies de saints chrétiens, qu'il qualifie d'« allégorie » (l. 26): ces récits révèlent en effet le poids des passions humaines, qui torturent les individus, même quand ils mènent une vie ascétique dans le désert (« ils habitaient la nuit et le jour avec des démons », l. 20-21). Usbek accorde à ces modes de vie une puissance symbolique, car ils emblématisent la misère de la condition humaine. Cette interprétation des récits chrétiens est loin d'être courante au XVIII^e siècle: elle témoigne du recul critique de Montesquieu qui se cache derrière le masque d'Usbek. Rappelons au passage que les musulmans, encore aujourd'hui, reconnaissent plusieurs des saints chrétiens, par exemple la Vierge Marie ou Jésus. Ils considèrent par contre que Mahomet est « le sceau », c'est-à-dire le dernier des prophètes. Le monachisme n'existe pas non plus dans l'islam, mais les moines chrétiens étaient nombreux dans tout le monde arabe jusqu'au XX^e siècle, par exemple en Égypte ou en Syrie. Ils étaient des figures connues et souvent respectées.

6 **Dans la lettre 113, Usbek aborde le sujet de la fin possible de l'humanité. Citez les termes qui définissent les différents modes de destruction et précisez quelle image de l'homme en découle.** La lettre 113 évoque la question angoissante d'une possible fin de l'humanité: divers scénarii sont suggérés, par exemple des « pestes universelles » (l. 17) ou la « plus honteuse de toutes les maladies » (l. 23-24). Quand Montesquieu écrit, l'humanité a en effet subi plusieurs épidémies et des catastrophes naturelles dramatiques. La seconde partie de la lettre évoque aussi la

responsabilité des hommes eux-mêmes, qui se comportent comme des prédateurs de la nature. Conformément au mythe biblique de la Genèse, l'homme se croit créé pour exploiter les richesses naturelles. Usbek suggère toutefois qu'un jour, la nature se lassera peut-être des hommes (l. 52-55). Ainsi, l'être humain n'est pas seulement une victime, mais il prépare lui-même le terreau de sa future destruction.

Une réflexion sur les peuples

7 **La lettre 112 fait le constat très sombre d'une dépopulation mondiale. En vous appuyant sur les lettres 114, 116 et 117, mettez en évidence quelles responsabilités Usbek attribue aux religions dans cette dépopulation.** La lettre 112 livre une longue énumération des villes, des pays et des continents qui sont victimes de la dépopulation: « Rome » (l. 16), « la Sicile » (l. 23), « la Grèce » (l. 26), « l'Espagne » (l. 28), « les pays du Nord » (l. 31), « la Pologne et la Turquie » (l. 35), « l'Amérique » (l. 36), « l'Asie » (l. 38), les « petits États » (l. 46), « l'Égypte » (l. 50) ou encore « l'Afrique » (l. 53). La planète entière semble ainsi frappée par ce fléau. La lettre 114 met explicitement en cause « les mœurs » (l. 3) introduites par « la religion chrétienne et la mahométane » (l. 4). Le « saint Alcoran » (l. 13) et « le prophète » (l. 14 et 20) sont notamment désignés comme responsables car ils prônent la polygamie. Or, selon Usbek, cette pratique a des conséquences désastreuses sur la natalité. Elle exige en effet des hommes qu'ils soient de véritables « athlète[s] » (l. 23) pour honorer toutes leurs femmes: il en conclut que ces multiples mariages sont « plus propre[s] à [nous] épuiser qu'à [nous] satisfaire » (l. 34). À l'inverse, les femmes confinées dans les harems sont, pour beaucoup, vouées à une « affligeante virginité » (l. 51): c'est le cas des esclaves ou des premières épouses délaissées. Enfin, la virilité des eunuques est sacrifiée sur l'autel du plaisir de leur maître: « quelle perte pour la société, que ce grand nombre d'hommes morts dès leur naissance! Quelle dépopulation ne doit-il pas s'ensuivre! » (l. 47-48). Après avoir critiqué la religion musulmane, c'est à la religion chrétienne, et plus précisément à la religion catholique, que s'en prend Usbek dans les lettres 116 et 117. La lettre 116 déplore longuement l'interdiction du divorce qui nuit tout autant à la natalité que la polygamie. L'impossibilité de divorcer accroît, selon le Persan, la haine de deux êtres qui ne s'aiment plus: « chacun vit et reste de son côté; et tout cela au préjudice des races futures. Bientôt un homme, dégoûté d'une femme éternelle, se livrera aux filles de joie: commerce honteux et si contraire à la société » (l. 33-36). Enfin, la lettre 117 pointe la « vertu dont il ne résulte rien » (l. 7) des moines, des religieuses et des prêtres à qui on impose « une continence éternelle » (l. 5) par le vœu de chasteté. Des hyperboles puissantes traduisent

l'indignation d'Usbek, par exemple dans ces tournures comparatives: «Ce métier de continence a anéanti plus d'hommes, que les pestes et les guerres les plus sanglantes n'ont jamais fait» (l. 16-17) ou «comme autant de gouffres où s'ensevelissent les races futures» (l. 20-21). Des lignes 36 à 59, Usbek développe ensuite un éloge des pays protestants, qui n'exigent pas la pratique du célibat, et un blâme des pays catholiques. Dans ces derniers, les prêtres possèdent en outre des richesses colossales («Les dervis ont en leurs mains presque toutes les richesses de l'État», l. 60-61), ce qui prive le peuple d'une santé économique nécessaire à la vitalité démographique. Par contraste, la religion protestante semble plus rationnelle dans son organisation. Usbek en déduit qu'elle devrait l'emporter à terme sur la religion catholique, grâce à sa natalité plus saine: «Les protestants deviendront plus riches et plus puissants, et les catholiques plus faibles» (l. 40-41).

8 Dans la lettre 115, les Romains font figure de peuple modèle concernant leur organisation sociale. Montrez comment Usbek idéalise la Rome antique: appuyez-vous notamment sur le lexique ainsi que sur le jeu des antithèses entre époque passée et époque contemporaine. Usbek propose, dans cette lettre, un véritable éloge de la République romaine. Un jeu d'antithèses et de balancements oppose sans cesse le modèle de la Rome antique au modèle persan. Ce travail de comparaison apparaît dès la première phrase: «Les Romains n'avaient pas moins d'esclaves que nous; ils en avaient même plus: mais ils en faisaient un meilleur usage» (l. 1-2). L'antithèse entre «moins» et «plus» est contrebalancée par les négations, et se résout finalement dans le superlatif «meilleur» qui émet un jugement de valeur tranché. Usbek loue notamment l'usage que les Romains faisaient des esclaves: ces derniers étaient suffisamment bien traités pour devenir un «peuple innombrable» (l. 7). Par ailleurs, l'autonomie financière qui leur était octroyée, par la constitution d'un «pécule» personnel (l. 20), leur permettait d'accéder à «l'abondance et [à] l'industrie» (l. 41-42). L'accumulation des verbes d'action («il travaillait, et se tournait», l. 21; «celui-ci faisait», l. 22; «l'un vendait», l. 23; «l'autre s'appliquait», l. 24; «affermais», l. 25) suggère une répartition intelligente des tâches. Chacun vise une ascension économique et sociale («l'espérance d'une liberté future», l. 28), tout en œuvrant au bien commun. La lettre alterne enfin des verbes à l'imparfait («n'avaient», l. 1; «favorisaient», l. 4; «remplissaient», l. 6; «naissaient», l. 9; etc.) et des verbes au présent («sont occupés», l. 13; «il faut», l. 15; «s'y donnent», l. 17), pour souligner la différence entre le modèle antique et le présent persan.

9 À travers les lettres 118 et 121 se dessine une critique de la colonisation. Reformulez les inconvénients qu'y voit Usbek, et expliquez la valeur accordée aux

exemples dans sa démonstration de la lettre 121. Dans la lettre 118, Usbek critique la colonisation européenne en Afrique: ce phénomène dépeuple ce continent par la traite des esclaves («plus si peuplées», l. 5; «furieusement dégarnies», l. 7). Le déracinement des Africains provoque des «pertes continues» d'êtres humains (l. 12) dans le but d'amasser «l'or et l'argent; ces métaux d'eux-mêmes absolument inutiles, et qui ne sont des richesses, que parce qu'on les a choisis pour en être les signes» (l. 18-20). L'injustice et la vanité humaines se nourrissent donc l'une de l'autre. De même, la lettre 121 dénonce l'absurdité de la colonisation par le recours au paradoxe: «L'effet ordinaire des colonies est d'affaiblir les pays d'où on les tire, sans peupler ceux où on les envoie» (l. 1-2). L'accumulation des exemples historiques («les Romains», l. 17; «le grand Chah Abas», l. 21; «Constantinople», l. 26; «l'Amérique», l. 29) vient ensuite à l'appui de cette démonstration pour suggérer le caractère universellement néfaste des déplacements de population liés aux colonisations. À cet égard, l'Espagne sert de contre-modèle absolu, du fait de la cruauté des exactions commises pour soumettre les populations. Très habilement, Usbek a recours à l'argument stratégique du bien de l'Espagne: «il faudrait faire repasser les Indiens et les métis en Espagne; il faudrait rendre à cette monarchie tous ses peuples dispersés: et, si la moitié seulement de ces grandes colonies se conservait, l'Espagne deviendrait la puissance de l'Europe la plus redoutable» (l. 61-64). La colonisation est donc présentée comme néfaste pour les colons, comme pour les peuples colonisés.

Vers l'oral du Bac p. 247-249

Analyse de la lettre 125, p. 243-244

► Montrer comment sont dénoncées les superstitions religieuses

Analyse guidée

I. Une lettre amusante sur un sujet sérieux

a. Le second paragraphe de cette lettre a une dimension burlesque. En vous appuyant notamment sur les indices de temporalité, montrez comment des situations ordinairement idylliques deviennent cauchemardesques. Soulignez l'inversion comique ainsi produite entre paradis et enfer. Dans le premier paragraphe de cette lettre, Rica souligne la difficulté d'imaginer et de décrire le paradis: puisque «la nature des plaisirs [est] d'être d'une courte durée» (l. 5-6), l'esprit

humain peine à concevoir des délices éternelles. Le second paragraphe adopte une tonalité burlesque car il procède à un jeu de renversement entre le sujet décrit et le ton adopté: il décrit en effet des plaisirs devenus «supplice[s]» (l. 10) car ils n'ont pas de fin. Les indices de temporalité comme «éternellement» (l. 11) ou «cent millions d'années» (l. 12) soulignent avec humour que la récompense devient torture quand elle se prolonge trop. L'enfer et le paradis se trouvent ainsi inversés.

b. La lettre de Rica présente un récit enchâssé. Relevez, ici, les caractéristiques de l'apologue. Puis identifiez la morale présente en début de récit, et expliquez ce que le lecteur doit en conclure. Le récit enchâssé proposé par Rica est un apologue, c'est-à-dire un récit court, écrit ici en prose, et porteur d'une visée morale. Rica délimite clairement cet enchâssement par une phrase d'introduction: «Je me souviens, à ce propos, d'une histoire que j'ai ouï raconter à un homme qui avait été dans le pays du Mogol» (l. 15-16). On reconnaît cet apologue à sa dimension narrative: le conte est relaté du début à la fin, et utilise les temps emblématiques du récit que sont l'imparfait («venait», l. 19; «était», l. 37; «séduisaient», l. 41) et le passé simple («vint», l. 19; «refusa», l. 22; «trouva», l. 30). Les passés simples sont plus nombreux, car ils correspondent aux événements ponctuels qui se détachent sur un passé répétitif. Comme dans les contes de Perrault ou de Madame d'Aulnoy, les personnages sont par ailleurs peu nombreux et très stéréotypés: on relève une jeune épouse, un époux défunt, un gouverneur, un jeune bonze et deux vieux bonzes. La chute, comique, est enfin destinée à faire réfléchir sur les véritables motivations de la jeune femme, qui ne souhaite absolument plus s'immoler par le feu si c'est pour retrouver son époux. La morale donnée au début de la lettre s'applique aussi parfaitement à cet apologue: elle évoquait la difficulté universelle de représenter le paradis («On est bien embarrassé dans toutes les religions, quand il s'agit de donner une idée des plaisirs qui sont destinés à ceux qui ont bien vécu», l. 1-3). Le lecteur peut en conclure que toutes les religions s'obstinent vainement à promettre un paradis de plaisirs qui varient pourtant d'un individu à l'autre, et qui ne valent que par leur fugacité.

c. Cet apologue relève de l'absurde, et vise autant à faire sourire qu'à faire réfléchir. Mettez en lumière le comique de situation, ainsi que le vocabulaire employé par la femme pour évoquer son sort. Soulignez les effets de décalage comique dans le récit. Le comique de situation réside dans l'obstination de la femme qui veut s'immoler après la mort de son époux, afin de suivre une «cruelle coutume» (l. 22). Les lignes 24 à 29, qui ont recours au discours direct, soulignent l'absurdité de la situation: cette femme jeune soutient avec virulence qu'elle considère comme un privilège qui lui est dû de se faire brûler. La proposition circonstancielle

de temps introduite par «quand» («se brûler, quand elle en a envie», l. 25-26), donne même l'impression que cette revendication relève d'un caprice qu'il faudrait absolument satisfaire. Le mimétisme semble déterminant, comme le suggère la remarque: «Ma mère, ma tante, mes sœurs se sont bien brûlées» (l. 26-27). L'inversion des valeurs est ici profondément comique. Montesquieu renoue avec la tradition des fabliaux du Moyen Âge, qui mettaient en scène des personnages de femmes légères et inconséquentes.

II. L'irrévérence envers les religieux et les religions

a. Rica présente avec ironie la difficulté des religions à traiter la question du paradis (l. 1-14). En vous appuyant sur l'antithèse entre «méchants» et «vertueux» ainsi que sur le lexique caractérisant les discours religieux, et en vous interrogeant sur l'utilisation du pronom «on», mettez en lumière l'ironie de Rica. Rica utilise des formules généralisantes, afin de montrer que toutes les religions se heurtent à la même difficulté. Il ne cite pas les religions nommément, mais utilise des formules assez vagues comme «les uns» (l. 9), «d'autres» (l. 10), «d'autres enfin» (l. 11). Par ailleurs, le lexique qu'il emploie met en relief, non sans ironie, la difficulté dans laquelle se trouvent les religions qui veulent donner une représentation du paradis: «On est bien embarrassé dans toutes les religions» (l. 1), «l'imagination a peine à» (l. 6). L'utilisation du pronom «on» mérite d'être soulignée. Elle manifeste l'universalité de ces difficultés rencontrées par toutes les religions, de sorte que Rica s'inclut dans ce pronom et invite peut-être aussi le lecteur à s'associer à cette difficulté – reconnaissant ainsi un défaut humain, qui est de ne savoir profiter des plaisirs que très provisoirement.

b. L'apologue est l'occasion de faire une satire des religieux. Montrez que le discours du jeune bonze est articulé comme une argumentation et appartient au registre didactique. Puis, en vous appuyant sur la réponse de la femme, soulignez l'inefficacité de son argumentation. L'argumentation du jeune bonze est très articulée, grâce aux connecteurs logiques («mais», l. 32; «aussi» et «car», l. 34; «et», l. 35), qui lui donnent une apparence pleinement logique. Ce discours se veut consolateur, puisque le jeune bonze fait naïvement miroiter à la femme des retrouvailles avec son époux, dans l'autre monde. C'est toutefois à un acte barbare qu'il l'invite, exhortation qui suggère une insensibilité profonde aux souffrances d'autrui. Un soupçon de misogynie pèse aussi sérieusement sur cette figure de l'autorité religieuse: il semble faire peu de cas de la vie d'une femme, qui devrait suivre son époux dans la tombe. La réponse de la jeune veuve ne se fait cependant pas attendre: par un renversement comique, elle évoque la vieillesse et le caractère acariâtre de son époux («jaloux, chagrin, et d'ailleurs si vieux»,

l. 37-38), qu'elle ne souhaite absolument pas retrouver. Ainsi, l'argumentation du bonze se révèle particulièrement inefficace.

c. L'apologue traite avec une égale désinvolture les différentes religions. Relevez les termes qui qualifient certains fondements de la religion indienne, tels que les bonzes ou le dieu Brama, puis commentez la chute de l'apologue. Dites l'effet produit. Les trois bonzes (« un jeune bonze », l. 30 ; « deux vieux bonzes », l. 41) sont présentés comme des êtres dotés de peu d'humanité. Le premier invite en effet cette femme à accomplir une coutume particulièrement barbare, au discours direct (l. 32-36). Les seconds lui avaient donné le même conseil : « Deux vieux bonzes, qui me séduisaient, [...] n'avaient garde de me tout dire » (l. 41-42). Ces prêtres indiens abusent donc les fidèles, en créant de toutes pièces ce qu'ils croient être des mirages consolateurs. Le dieu Brama lui-même est présenté avec une certaine désinvolture dans les propos de la jeune femme. La proposition hypothétique « si le dieu Brama n'a point fait sur lui quelque réforme » (l. 38-39) suggère que son sens de la justice est aléatoire. La chute met enfin en scène la prise d'indépendance de la jeune veuve qui s'affranchit des discours religieux : elle souligne son désir de vivre, supérieur aux injonctions mortifères du bonze.

III. Une réflexion critique et métaphysique

a. La femme mise en scène dans l'apologue ne paraît pas fondamentalement attachée à sa religion. En vous appuyant sur l'allusion qu'elle fait à sa famille, mais aussi en commentant sa pratique de la prière et son revirement final, montrez que ce personnage ne semble pas animé par une foi véritable. Vous mettez en lumière l'image que Rica donne ainsi des pratiques religieuses. À travers ces divers personnages, Rica présente les pratiques religieuses comme des actions que l'on mène machinalement, par tradition familiale (« Ma mère, ma tante, mes sœurs se sont bien brûlées », l. 26-27), par superstition (« elle fera une action agréable au dieu Brama : aussi en sera-t-elle bien récompensée », l. 33-34) et même par aliénation pure (« se brûler, quand elle en a envie ! », l. 25-26) : la véritable foi n'est jamais évoquée explicitement comme un motif déterminant. Le comique revirement final de la jeune femme (« je me fais mahométane », l. 44) suggère que le rapport à la religion est souvent intéressé : l'héroïne embrasse cette nouvelle religion parce que « dans les pays soumis aux Mahométans, on abolit, tant qu'on peut, cette cruelle coutume » (l. 21-22).

b. La religion se distingue ordinairement de la superstition. En vous appuyant sur le lexique de la peur et sur celui de l'autre monde, promis par le jeune bonze, montrez que Rica tend à abolir cette distinction. Dans sa lettre, Rica révèle le lien souvent inextricable entre superstition et religion. La crainte de la mort ou de

souffrances éternelles est souvent déterminante dans la croyance en une religion, surtout à une époque où les prêtres menaçaient les infidèles de brûler à jamais dans les feux de l'enfer. Le début de la lettre a ainsi recours au lexique de la peur, par exemple dans cette phrase : « On épouvante facilement les méchants par une longue suite de peines, dont on les menace » (l. 3-4). On remarque le caractère redondant de la proposition relative introduite par « dont », qui vient renforcer le sens du verbe de la principale, « épouvante », comme pour reproduire les menaces des prêtres. Dans l'apologue, le jeune bonze suggère en effet, en une démarche proche de celle du chantage, qu'un sacrifice réjouira le dieu Brama et apportera à la jeune femme la récompense de retrouver son époux (l. 33-35). Il lui fait ainsi miroiter un autre monde simpliste, à l'image du monde terrestre.

c. Le début de la lettre incite à réfléchir à la notion de plaisir dans l'existence humaine. Reformulez l'idée contenue dans le premier paragraphe (l. 1-7). Puis, en vous interrogeant sur la valeur du présent et la tournure impersonnelle de la phrase, mettez en lumière la portée philosophique de ce propos. Les présents de vérité générale (« on épouvante », l. 3 ; « a peine », l. 6) et les tournures impersonnelles (« il s'agit », l. 1 ; « il semble », l. 5) assimilent Rica à un moraliste et à un philosophe. Il formule en effet une véritable maxime : « Il semble que la nature des plaisirs soit d'être d'une courte durée ; l'imagination a peine à en représenter d'autres » (l. 5-7). C'est avec précaution qu'il formule cette hypothèse, comme le suggèrent le verbe de modalisation « il semble » et le recours au subjonctif : sa démarche intellectuelle se veut honnête et posée. Rica nous invite ainsi à réfléchir à la place paradoxale qu'occupe le plaisir dans notre vie : tous les hommes le convoitent avidement, mais il n'est délectable qu'à condition d'être fugace. La question universelle du plaisir est d'ailleurs illustrée dans le roman par l'intrigue du sérail : Usbek et ses femmes expriment régulièrement à quel point le manque alimente le désir, et exacerbe le plaisir. C'est par exemple le cas dans la lettre 26, quand Usbek rappelle à Roxane les résistances qu'elle lui a opposées.

Les trois questions de l'examinateur

Question 1. Quel terme du lexique religieux traduit le fait d'admettre l'existence de Dieu, tout en refusant les dogmes et les religions institués dans un cadre contraignant ? Quel philosophe du XVIII^e siècle, auteur du « Poème sur le désastre de Lisbonne » (1756) a incarné cette position ? Cette posture s'appelle le déisme et fut notamment défendue par Voltaire. Profondément anticlérical, le philosophe est farouchement opposé aux fanatismes religieux, tant dans ses contes

philosophiques que dans son *Dictionnaire philosophique*. Il n'était cependant pas athée, et son goût pour les sciences, qu'il partageait avec sa maîtresse Madame du Châtelet, lui faisait admirer l'œuvre du « Grand horloger ». Dans le « Poème sur le désastre de Lisbonne », il exprime sa colère devant la catastrophe qui a causé la mort de milliers de Lisboètes : « Philosophes trompés qui criez : "Tout est bien" / [...] / Direz-vous : "c'est l'effet des éternelles lois / Qui d'un Dieu libre et bon nécessitent le choix ?" » Ce cri d'indignation a souvent été interprété comme une remise en cause de l'existence de Dieu, mais c'est en réalité aux philosophes que s'en prend Voltaire. Jean-Jacques Rousseau, dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* par exemple, exprime aussi un déisme assez proche de celui de Voltaire.

Question 2. Notre monde contemporain est-il à l'abri des problèmes d'intolérance religieuse ? Justifiez votre réponse par des exemples précis. L'intolérance religieuse reste encore flagrante dans certaines régions du monde, ou dans certains groupuscules. Pensons par exemple au régime des Talibans qui s'est installé en 1994 en Afghanistan : il interdit aux femmes tout travail et toute liberté et régit la vie quotidienne de l'ensemble de la population. Des activités en apparence anodines, comme jouer au cerf-volant ou écouter de la musique, sont sévèrement réprimées. Le radicalisme religieux existe donc encore, qu'il soit musulman, si l'on évoque les salafistes et les frères musulmans, juif avec les pratiquants ultra-orthodoxes, ou chrétien dans le cas du mouvement puritain aux États-Unis.

Question 3. Quel est l'intérêt d'une écriture ironique par rapport à une écriture pamphlétaire ? Vous appellerez ce qu'est un pamphlet. Un pamphlet est un texte argumentatif, violemment polémique – qui peut aller jusqu'à l'invective, voire l'insulte. L'intérêt d'une écriture ironique est qu'elle délivre une critique plus subtile, et donc plus difficile à contrer, à contredire, parfois même plus difficile à détecter car elle est fondée sur un système d'antiphrases. L'ironie, dans un pays ou un contexte de censure, est évidemment bien plus commode et efficace qu'une écriture pamphlétaire, trop spectaculaire.

Arrêt sur lecture 4 p. 314-319

Pour comprendre l'essentiel p. 314-315

L'intrigue du sérail : la fin romanesque des *Lettres persanes*

① *Les dernières lettres du roman rétablissent au premier plan l'intrigue du sérail. Analysez la variété des personnages qui apparaissent à partir de la lettre 147, ainsi que l'accélération des événements et la tension grandissante afin de montrer comment la dimension romanesque prend le dessus sur le discours moraliste et philosophique.* Le roman du sérail resurgit à partir de la lettre 147 : les observations des Persans en Europe disparaissent alors totalement. Dans la lettre 147, le grand eunuque annonce en effet à Usbek que son sérail a sombré dans l'anarchie la plus totale : « Les choses sont venues à un état qui ne se peut plus soutenir : tes femmes se sont imaginé que ton départ leur laissait une impunité entière : il se passe ici des choses horribles » (l. 1-3). Se succèdent alors des lettres entre Usbek et différents destinataires, en un va-et-vient qui souligne l'agitation du seigneur persan, sa jalousie grandissante, mais aussi son impuissance. De fait, qu'il ait des échanges épistolaires avec son ami Nessir (lettre 155) ou avec les eunuques et esclaves du sérail (le premier eunuque, Narsit, Solim aux lettres 148, 150 et 153), c'est son inquiétude dévorante, aggravée par l'éloignement géographique, qui prédomine. Le seigneur est de plus en plus en porte-à-faux avec les habitants du sérail. Ce décalage est souligné par les lettres que lui adressent tour à tour – en une sorte d'envoi groupé – ses épouses Roxane (lettres 156 et 161), Zachi (lettre 157) et Zélis (lettre 158). Toutes expriment avec virulence leur indignation face aux outrages que leur font subir les eunuques. Elles disent aussi leur rancune et leur incompréhension devant le durcissement de l'autorité qui pèse sur elles. Les eunuques, de leur côté, font état du désordre croissant qui s'établit au sérail, et de leur progressive impuissance. Ainsi, dans ces quelques lettres échangées fébrilement de part et d'autre, dans la virulence nouvelle et unanime des femmes, dans le tableau que les eunuques dressent du sérail et dans la frénésie autoritaire d'Usbek, se lisent à la fois le retour du romanesque et l'annonce d'une fin tragique des *Lettres persanes*.

② *Dans les dernières lettres, Roxane devient une véritable héroïne de roman. En confrontant les lettres 156 et 161 avec la lettre 26, commentez le langage qu'elle emploie et la manière dont elle s'adresse à Usbek puis mettez en évidence la surprise créée chez le lecteur par l'émergence de ce personnage féminin.* Dans la lettre 26, Usbek se livrait à un éloge exalté de la pudeur de Roxane et de sa vertu farouche. Ces qualités trouvent toutefois une interprétation radicalement différente quand on a lu les lettres 156 et surtout 161. La lettre 156 est marquée par le registre épideictique du blâme, comme en témoigne le vocabulaire péjoratif caractérisant le sérail: «L'horreur, la nuit et l'épouvante règnent dans le sérail: un deuil affreux l'environne» (l. 1-2), «supplices» (l. 3), «indigne» (l. 7), «sacrilège» (l. 7), «outrages» (l. 17). La lettre 161 révèle abruptement les sentiments réels de la jeune femme envers son époux: elle mentionne en effet «toute la violence de la haine» (l. 21-22) qu'elle a toujours ressentie envers lui. La lettre 161 s'oppose presque point par point à la lettre 26. Roxane était peinte par Usbek comme une jeune fille farouche et timide, mais elle apparaît désormais comme une héroïne qui a toujours su garder une indépendance intérieure: «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» (l. 12-14). Sa parfaite maîtrise d'elle-même lui a permis de mener à terme une stratégie de dissimulation, en masquant ses véritables sentiments: «Tu étais étonné de ne point trouver en moi les transports de l'amour: si tu m'avais bien connue, tu y aurais trouvé toute la violence de la haine» (l. 20-22). Alors qu'elle semblait être une vierge pleine de pudeur, elle cherchait en réalité à fuir l'emprise physique d'un maître qui lui imposait son désir. Elle paraissait attachée à la défense de sa vertu mais pour mieux transformer le sérail en un «lieu de délices et de plaisirs» (l. 2-3). Elle avoue en effet à Usbek son amour passionné pour un autre homme, que les eunuques viennent de tuer. Lorsqu'elle affirme «le seul homme qui me retenait à la vie n'est plus» (l. 5-6), Roxane semble chercher à blesser Usbek, pour lui imposer un peu des souffrances qu'il lui a infligées. Ainsi, celle qui semblait un modèle de soumission se révèle une féministe qui ne peut qu'éblouir par sa maîtrise rhétorique, sa force intérieure et sa sensibilité.

③ *Les Lettres persanes proposent une fin particulièrement noire et le lecteur ne connaît pas la réaction d'Usbek à la mort de Roxane. Identifiez à quel(s) registre(s) appartient la dernière lettre et expliquez l'effet produit sur le lecteur par l'utilisation de ces registres et par cette fin ouverte.* Cette dernière lettre contient plusieurs éléments tragiques. La mort est d'abord omniprésente, car Roxane se suicide après l'assassinat de son amant: la seule liberté qui lui reste, thème éminemment tragique, semble résider dans cet acte extrême. Le

huis clos que constitue le sérail crée aussi une atmosphère délétère et étouffante. Des éléments pathétiques sont par ailleurs développés, par exemple le thème de la séparation des amants maudits et l'expression du désespoir. Roxane trouve en effet des accents lyriques pour chanter sa plainte: «Je vais mourir; le poison va couler dans mes veines: car que ferais-je ici, puisque le seul homme qui me retenait à la vie n'est plus? Je meurs; mais mon ombre s'envole bien accompagnée» (l. 4-6). La musicalité de ces phrases apparaît par exemple dans l'allitération en [m] et dans les assonances sombres en [ʃ] et [ɑ̃]. Une tension dramatique est créée par le passage du futur proche «je vais mourir» au présent «je meurs». Roxane met véritablement en scène son suicide, comme dans les lignes 28 à 30. Cette double dimension tragique et pathétique est toutefois fortement tempérée par la virulence des attaques de la jeune femme à l'encontre d'Usbek. Elle revendique avec provocation sa liberté («Oui, je t'ai trompé; j'ai séduit tes eunuques; je me suis jouée de ta jalousie», l. 1-2) et récus violemment la domination dont a usé et abusé son époux («Comment as-tu pensé que je fusse assez crédule pour m'imaginer que je ne fusse dans le monde que pour adorer tes caprices?», l. 9-10). Les questions oratoires se chargent ici d'une très grande violence, car elles soulignent l'aveuglement d'un Usbek à qui toute possibilité de réponse est ôtée. Avec un cynisme éclatant, elle met au jour le faux jeu de dupes qu'elle entretenait avec Usbek (l. 20-22), comme pour ne lui laisser que des souvenirs démythifiés. Ces registres tranchent nettement avec la tonalité du reste du recueil; le lecteur se trouve soudain plongé dans une tragédie dont il ne soupçonnait pas l'existence. L'intrigue, mais aussi le ton et même le genre de cette fin, qui fait oublier les apologues et autres passages argumentatifs, produisent un effet de surprise et de chute.

La face sombre d'Usbek

④ *Dans la lettre 148, Usbek laisse éclater son désir de contrôle. Dites sur quel procédé d'écriture repose cette lettre et précisez l'effet produit. Trouvez au moins une autre lettre, parmi les suivantes, qui relève du même procédé.* La lettre 148 frappe par sa virulence et par la frénésie qu'elle révèle: la première phrase s'étend presque sur l'intégralité de la lettre, comme pour mimer le mouvement incontrôlable qui assaille le scripteur. Le sage Usbek se révèle un despote aux abois, rendu fou de rage par l'intuition qu'il perd tout contrôle sur son sérail. La lettre est structurée par une accumulation, sur le mode de la parataxe, de verbes d'action à l'impératif («recevez», l. 1; «commandez», l. 2; «courez», l. 3; etc.) et de tournures injonctives introduites par «que» suivi du subjonctif («que la crainte et la terreur marchent avec vous», l. 2-3; «que tout fonde en larmes

devant vous», l. 5) : une impression de grande urgence est ainsi créée. En outre, la lettre est saturée de termes appartenant au lexique du pouvoir : «pouvoir sans bornes» (l. 1), «commandez» (l. 2), «la crainte et la terreur» (l. 2-3), «les punitions et les châtements» (l. 4), «tribunal» (l. 7). Les lettres 150, 153 et 154 reposent sur des procédés similaires, afin de reproduire le sentiment incontrôlable d'Usbek.

⑤ *Dans la lettre 155, Usbek est en proie aux tortures de la jalousie, accrue par la distance. Relevez et commentez les procédés (images, exagérations, ponctuation) qui soulignent la force de ce sentiment.* Usbek est ici en proie à une jalousie dévorante, amplifiée par l'éloignement géographique qui le rend impuissant. La lettre, particulièrement expressive, souligne par différents procédés le caractère torturant de ses soupçons. Le scripteur emploie d'abord une ponctuation forte, notamment des exclamations («Malheureux que je suis ! Je souhaite de revoir ma patrie, peut-être pour devenir plus malheureux encore !», l. 26-27), mais aussi des questions oratoires («et, si j'y trouve des coupables, que deviendrai-je ?», l. 30). Des images puissantes sont par ailleurs utilisées, par exemple : «une sombre jalousie vient s'allumer, et enfanter dans mon âme la crainte, les soupçons, la haine et les regrets» (l. 7-9). La métaphore du feu s'allie à celle de l'enfantement pour suggérer une torture morale et peut-être même physique. Les hyperboles sont également omniprésentes («je compte tous les instants qui s'écoulent», l. 12-13 ; «un coup plus cruel pour moi que mille morts», l. 18 ; «J'ai pressé mille fois Rica de quitter cette terre étrangère», l. 22 ; «Je vais rapporter ma tête à mes ennemis», l. 27-28 ; «esclaves vils [...], vous ne gémiriez plus sur votre condition, si vous connaissiez le malheur de la mienne», l. 42-44). Une stylistique de la passion et de la haine est ainsi déployée.

Les limites d'un univers cloîtré : une réflexion sur le pouvoir

⑥ *La lettre 147 fait état d'un désordre dans le sérail. Dites d'abord sur quels points il porte. Expliquez ensuite pourquoi ces manifestations de désordre sont interprétées par le grand eunuque et par Usbek comme les signes d'une révolte des femmes contre leur maître.* Le désordre du sérail est provoqué par le comportement des femmes, qui revendiquent une liberté toute nouvelle : les interdits commencent à être bravés et contournés. Toutes les contraintes liées à la pudeur et à la sexualité sont notamment enfreintes : Zélis a découvert son visage en se rendant à la mosquée («laissa tomber son voile», l. 5-6), Zachi a eu des relations lesbiennes avec une de ses esclaves (l. 7-8), une correspondance amoureuse anonyme a été surprise (l. 9-10), et enfin un jeune amant clandestin s'est échappé du sérail (l. 11-12). Selon l'eunuque, tous ces signes d'émancipation

contiennent en germe la révolte des femmes qui aspirent à libérer leur corps et leur esprit de l'aliénation qui les opprime. Pour le grand eunuque, c'est l'absence prolongée d'Usbek qui est responsable de l'illusion que les femmes ont eue d'une «impunité entière» (l. 2-3).

⑦ *Les dernières lettres du roman (lettres 156 à 161) mettent en valeur les voix féminines. Dressez la liste des femmes auteurs de ces lettres et résumez leurs propos. Puis analysez en quoi ces lettres mettent à l'épreuve les lois du sérail instaurées par Usbek.* Les épouses d'Usbek, Roxane (lettres 156 et 161), Zachi (lettre 157) et Zélis (lettre 158), se plaignent les unes après les autres auprès de leur époux des sévices dont elles sont victimes. Plusieurs d'entre elles évoquent à mots couverts les «outrages» (lettre 156, l. 17 ; lettre 157, l. 1 ; lettre 158, l. 4) accomplis par un eunuque «barbare» (lettre 157, l. 1 ; lettre 158, l. 3), et enfin l'«humiliation extrême» (lettre 157, l. 3) qu'elles ressentent. On peut noter que Montesquieu suggère des scènes de sadisme, mais laisse à ses lecteurs le soin d'imaginer en quoi elles consistent. Les femmes reprochent très directement à Usbek d'être l'initiateur cruel de ces sévices et évoquent toutes leur mort prochaine («ces peines finiront avec ma vie», lettre 156, l. 15-16 ; «que j'expire à tes pieds», lettre 157, l. 24 ; «adieu», lettre 158, l. 9) annonçant par là l'issue tragique du roman. Ces lettres constituent donc à la fois une plainte, une accusation et une menace envers le maître du sérail.

⑧ *C'est la voix de Roxane qui clôt le roman. Interrogez-vous sur le choix de Montesquieu d'achever son roman sur cette voix, aux dépens de celle d'Usbek, et donnez-en une interprétation.* La façon dont Montesquieu clôt son roman crée un effet de surprise redoutable. En effet, Usbek semble finalement décrédibilisé intellectuellement et humainement : son pouvoir est anéanti et il est presque ridiculisé par son aveuglement qui l'a empêché de voir l'évidence. Il apparaît en outre, à travers les propos venimeux de Roxane, comme un despote odieux. Ainsi, l'écrivain opère un ultime renversement : Usbek, qui s'était affirmé comme le porte-parole d'une pensée claire, modérée et rationnelle dans la première partie du roman, comme le contempteur des mœurs et des dysfonctionnements français, comme un moraliste et un philosophe, n'était peut-être qu'un tyran pétri d'illusions. Il se trouve donc à son tour mis en cause et critiqué. Un tel choix peut laisser penser que le roman délivre une leçon désabusée à son lecteur : nul ne possède une sagesse absolue car l'homme est, par essence, soumis à de déchirantes contradictions. Ainsi Usbek, qui possède un sens critique aigu, est également un mari jaloux et possessif, incapable de modérer son désir de pouvoir. On peut avancer l'hypothèse que l'écrivain veut mettre à l'épreuve

le sens critique de ses lecteurs. Son personnage présente des contradictions criantes, mais ses observations, ses critiques et son ironie sur la France ne sont pas pour autant forcément illégitimes. Montesquieu donne une leçon au moraliste du roman, mais cela ne remet pas nécessairement en cause les analyses portées par son héros.

Vers l'oral du Bac p. 316-319

Analyse de la lettre 161, p. 312-313

☛ Montrer en quoi la fin du roman désavoue le personnage d'Usbek

Analyse guidée

I. Une révélation venimeuse

a. Roxane n'emploie presque jamais le pronom « nous » lorsqu'elle évoque sa relation avec Usbek. Commentez le jeu de l'énonciation dans cette lettre et l'usage que fait Roxane du pronom « nous ». Dans cette dernière lettre qu'elle adresse à Usbek avant de se suicider, Roxane n'emploie que les pronoms « je » (« je t'ai trompé; j'ai séduit », l. 1; « j'ai pu vivre », l. 12; etc.) et « tu » (« comment as-tu pensé », l. 9; « tu te permets tout », l. 11; etc.), qu'elle oppose violemment l'un à l'autre: le jeu de l'énonciation souligne la séparation et le fossé qui ont toujours existé au sein du couple. On peut noter que le seul « nous » qu'utilise Roxane est placé dans l'expression « nous étions tous deux heureux » (l. 24) qui exprime ironiquement l'aveuglement de l'époux et la fausseté de la situation dans laquelle ils vivaient.

b. Le lecteur ne s'attend pas à une telle virulence de la part de Roxane. Relevez les éléments du portrait qu'elle brosse d'Usbek: citez et commentez notamment le vocabulaire péjoratif et les marques de mépris dont elle use. Mettez en lumière l'image inattendue qu'elle donne d'Usbek. Roxane évoque d'emblée l'« affreux sérail » (l. 2) qui matérialise son état de servitude. Dans l'ensemble, c'est surtout contre son époux que s'expriment sa haine, son mépris et son ironie mordante. Le lexique qu'elle utilise pointe le caractère dominateur d'Usbek, par exemple avec « ta jalousie » (l. 2), « tes caprices » (l. 10), « tu te permets tout » (l. 11), « tes lois » (l. 13), « ma soumission à tes fantaisies » (l. 19). L'emploi de ce dernier terme est particulièrement accusateur et méprisant car il confère une image dérisoire aux transports amoureux d'Usbek: comme Louis XIV, le Persan se comporte

en prince absolu, dont le bon plaisir régit la vie de ses sujets. Roxane lui fait observer la naïveté et l'aveuglement dont il a fait preuve: « Tu étais étonné » (l. 20), « si tu m'avais bien connue » (l. 21), « tu me croyais » (l. 24). Elle dresse donc un portrait très sombre de son époux.

c. Roxane n'épargne pas Usbek lorsqu'elle évoque leur couple. Relisez la première phrase de la lettre (l. 1-3) en prêtant attention à son rythme; puis montrez le cynisme dont fait preuve Roxane en commentant sa déclaration: « nous étions tous deux heureux; tu me croyais trompée, et je te trompais » (l. 24-25). La première phrase, ou la première période pour user d'un terme de rhétorique, est relativement ample et construite en cadence majeure: les segments sont de plus en plus longs. Ce procédé est souligné par l'accumulation, en parataxe, de verbes au passé composé et à la première personne (« je t'ai trompé », « j'ai séduit », « je me suis jouée », l. 1). Cette phrase, et par la même occasion la lettre, débute par un arrogant « Oui », qui signale à Usbek la volonté de Roxane d'assumer sans aucun regret ni remords l'infidélité qu'elle a commise. Par ailleurs, l'antithèse entre les expressions « affreux sérail » (l. 2) et « lieu de délices et de plaisirs » (l. 2-3) souligne l'émancipation, notamment sexuelle, de la jeune femme. La phrase des lignes 24 et 25 est teintée de cynisme car elle présente le couple qu'elle formait avec Usbek, comme entièrement factice. L'antithèse entre « tu me croyais trompée » et « je te trompais » met en lumière un jeu de dupes: Usbek pensait dominer leur couple, tandis que Roxane exerçait sa liberté aux dépens de son époux.

II. Une fin tragique

a. Roxane, dans cette dernière lettre, acquiert la dimension d'une héroïne tragique. Identifiez la situation romanesque, les champs lexicaux utilisés, et commentez les dernières lignes de la lettre, afin de justifier cette affirmation. La situation romanesque est celle du suicide annoncé puis d'une mort en temps réel. Roxane meurt en écrivant. Par ailleurs, la situation est empreinte d'une ironie tragique car la jeune femme expire au moment même où elle s'émancipe, en avouant à son époux son infidélité et la haine qu'elle lui voue depuis le début de leur mariage. Les champs lexicaux de la liberté et de la servitude se succèdent tout en s'opposant, marquant ainsi le processus de libération mené par Roxane: « je me suis jouée » (l. 1), « j'ai toujours été libre » (l. 12-13), « j'ai réformé tes lois » (l. 13), « indépendance » (l. 14) s'opposent à « affreux sérail » (l. 2), « servitude » (l. 12), « sacrifice » (l. 15), « lâchement gardé dans mon cœur » (l. 17). Les dernières lignes, et en particulier la remarque « Ce langage, sans doute, te paraît nouveau » (l. 26), montrent que si Roxane meurt, c'est en femme libre et maîtresse d'elle-même: elle a elle-même choisi les modalités de son affranchissement, fussent-elles la mort.

b. La lettre est essentiellement écrite au présent. Indiquez précisément la valeur de ce temps ici, puis expliquez en quoi son emploi ajoute une dimension dramatique et pathétique aux derniers mots de la lettre. La lettre utilise le présent d'énonciation, c'est-à-dire le temps qui correspond à la situation d'énonciation: en l'occurrence, le temps de l'écriture accompagne l'agonie de Roxane, ce qui accentue le caractère dramatique et la portée tragique de cette fin. Le lecteur a l'impression que Roxane meurt sous les yeux impuissants d'Usbek. Pourtant, quand il recevra cette lettre, la jeune femme sera déjà morte depuis plusieurs semaines, puisqu'il faut prendre en compte la distance temporelle, due à l'éloignement géographique.

c. Cette lettre constitue une revendication d'émancipation et a une dimension provocatrice. Montrez-le en étudiant les termes qui révèlent l'affranchissement de Roxane face à Usbek, et en analysant le réseau d'antithèses qui parcourt le texte, ainsi que l'usage des interrogations rhétoriques. Roxane emploie le lexique de l'autorité, comme pour la subvertir en la reprenant à son compte. Par ailleurs, elle assume ses propres sentiments à travers des termes bien pesés tels qu'« abaissée » (l. 16), « lâchement gardé » (l. 17) ou « toute la violence de la haine » (l. 21-22). Les questions rhétoriques interpellent Usbek, le forcent à considérer le système de domination qu'il a instauré et entreteint (l. 9-12). Enfin, le réseau d'antithèses, visibles en particulier à travers l'opposition systématique du « je » et du « tu », met en lumière l'émancipation de Roxane.

III. Une relecture du personnage d'Usbek

a. La virulence de Roxane et certaines de ses assertions conduisent le lecteur à s'interroger sur le personnage d'Usbek. En vous appuyant sur les affirmations de Roxane qui prouvent son absence d'amour et révèlent son aveuglement, montrez en quoi Usbek est ainsi décrédibilisé. Roxane, avec une cruelle ironie, souligne l'aveuglement d'Usbek, par des figures comme l'interrogation rhétorique (« comment as-tu pensé que je fusse assez crédule pour m'imaginer », l. 9-10), l'antithèse (« Tu étais étonné de ne point trouver en moi les transports de l'amour: si tu m'avais bien connue, tu y aurais trouvé toute la violence de la haine », l. 20-22), ou le parallélisme (« tu me croyais trompée, et je te trompais », l. 24-25). Ainsi, Usbek revêt un nouveau visage, celui d'un homme aveuglé par son désir et par l'ivresse de son propre pouvoir, incapable de distinguer l'amour de la haine chez la femme qu'il est censé aimer.

b. Cette nouvelle image d'Usbek s'oppose à celle du personnage hostile au despotisme et ouvert à la tolérance que laissent supposer les propos tenus dans ses lettres. Retrouvez au moins un exemple de ces discours. Puis interrogez-vous

sur les motivations de Montesquieu à désavouer son héros porte-parole. Ce nouveau visage d'Usbek est déconcertant pour le lecteur: en effet, il entre en contradiction flagrante avec certains des discours tenus par ce héros lucide et sagace, empreints de tolérance et annonciateurs des Lumières. Usbek dénonçait par exemple les abus de la colonisation dans les lettres 118 et 121, et pointait l'orgueil démesuré de l'homme dans sa lettre sur le suicide (lettre 76). Le personnage semble donc incapable d'appliquer à sa propre personne les jugements et les discours qu'il tenait sur d'autres. Comment interpréter ce revirement final? On peut le comprendre comme le désir de Montesquieu d'éprouver l'esprit critique du lecteur: peut-être faut-il savoir saisir le paradoxe de ce personnage humain, sans que soient pour autant désavouées les idées progressistes et tolérantes qu'il développe. C'est sans doute également l'ultime ironie du moraliste qui s'exprime: ce « donneur de leçons » qu'est Usbek, reçoit à son tour une magistrale et mordante leçon, dont il lui faudra tirer un enseignement. Ainsi l'être humain, incapable de perfection ou même d'une parfaite cohérence intérieure, peut-il être à la fois supérieurement intelligent, perspicace et lucide sur le monde qui l'entoure, et, dans le même temps, tout à fait aveuglé sur sa propre existence et ses failles intimes. Enfin, on pourrait lire, dans le choix de cette fin surprenante, un ultime refus du didactisme: il n'y a de vérité qu'incarnée, dans un personnage qui est loin d'être univoque.

c. Montesquieu fait taire son héros dans les dernières lettres. Indiquez précisément à partir de quel moment Usbek devient muet, prenez en compte ses dernières paroles et précisez qui sont les derniers scripteurs. Vous interprétez ensuite ce silence en vous appuyant sur le contraste avec l'omniprésence du personnage dans le reste du recueil. Usbek est omniprésent dans le recueil: il est à la fois le fil conducteur des *Lettres persanes*, et son principal scripteur. Son silence n'en est que plus marquant à la fin du roman. Sa dernière épître est la lettre 155, adressée à son fidèle ami Nessir: il s'en dégage un désespoir et un pessimisme extrêmes. Cette lettre est sûrement la plus sombre et la plus amère de toutes celles envoyées par Usbek. Les dernières lettres du roman sont principalement écrites par les épouses, toutes également désespérées et indignées. On peut interpréter le silence d'Usbek, après qu'il a reçu ces lettres, comme un signe d'impuissance, un aveu d'échec. Peut-être aussi exprime-t-il la stupeur ressentie après avoir lu les deux dernières lettres de Roxane. Ce silence d'Usbek, après tant de lettres, après tant d'éloquence et de plaisir à raconter, commenter, analyser, portraiturer ou encore critiquer ne peut qu'interroger le lecteur et stimuler son imagination. Montesquieu révèle ici un vrai talent de romancier, outre la finesse de ses stratégies argumentatives démontrée au cours du roman.

Les trois questions de l'examineur

Question 1. Connaissez-vous d'autres héroïnes tragiques de théâtre ou de roman dont la fin rappelle celle de Roxane ? La fin de Roxane n'est pas sans rappeler celle de l'héroïne tragique de Racine, Phèdre, dans la pièce du même nom. En effet, cette pièce exprime les sentiments exacerbés du personnage, et se clôt sur son suicide, ce qui fait écho au parcours de Roxane dans le roman de Montesquieu. Une autre tragédie de Racine, *Bajazet*, prend pour cadre le huis clos oriental d'un sérail où les passions et les jalousies les plus violentes s'affrontent, jusqu'à la mort de tous les personnages. Enfin, beaucoup d'héroïnes de roman se suicident, par exemple Madame Bovary chez Flaubert, ou Ariane dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen.

Question 2. En quoi le tableau de Théodore Ralli (image reproduite en fin d'ouvrage, au verso de la couverture) fait-il écho à la fin des Lettres persanes ? Plusieurs éléments créent un écho entre les *Lettres persanes* et cette toile de Théodore Ralli, *La Jalousie*. La scène représentée prend place dans un décor manifestement oriental, comme le suggèrent le tapis d'Orient qui s'étale au premier plan, le costume du personnage assis dans l'alcôve ou encore le style du candélabre et des guéridons renversés. Une impression de luxe se dégage de ce tableau, que l'on pense au marbre, aux riches étoffes ou aux dorures. Le titre de la toile, *La Jalousie*, entre par ailleurs en résonance directe avec la jalousie dévorante exprimée par Usbek à partir de la lettre 148. La femme gisant au sol, probablement morte, rappelle la funeste fin de Roxane. En effet, le tableau met en scène le désordre, le chaos visible après un événement tragique, ce qui fait écho à l'anarchie qui règne dans le sérail et qui est rapportée à partir de la lettre 147. L'expression de la jeune femme assise souligne le caractère dramatique de la scène, comme l'est la fin du roman. À ce titre, le tableau pourrait représenter l'une des odalisques découvrant le corps de Roxane après son suicide. Quant à la femme gisant au sol, elle offre une vision tragique car la mort l'a frappée alors qu'elle était dans tout l'éclat de sa beauté. Sa nudité fait aussi songer à l'érotisme orientalisant dans lequel baigne le roman de Montesquieu.

Question 3. Quelles lettres vous ont particulièrement marqué(e) lors de votre lecture des Lettres persanes ? Expliquez votre choix. Toute réponse est recevable dans la mesure où elle est argumentée et révèle une connaissance précise de la lettre choisie. Certains élèves privilégieront peut-être l'intrigue du sérail, pour sa couleur érotique et son romanesque exotique. D'autres auront sans doute été marqués par les lettres satiriques, comme celles de Rica (lettres 24, 29 ou 87 entre autres), ou par les puissantes stratégies argumentatives déployées

par Usbek, par exemple dans la série de lettres qui cherche les causes de la dépopulation (lettres 114 à 122).

Groupements de textes p. 342-356

■ Regards satiriques

1. En quoi ces extraits ont-ils une visée satirique ? Rappelez les traits dominants des différents portraits et indiquez les effets qu'ils produisent sur les lecteurs. Les deux premiers textes, écrits par Molière et par Jean de La Bruyère, s'attaquent aux comportements des courtisans, cible de prédilection des moralistes du ^{XVII^e} siècle. Obsédés par leur apparence, imbus d'eux-mêmes et d'une vanité transparente, les courtisans vivent en effet essentiellement pour plaire et pour conserver la faveur des princes. L'héroïne du *Misanthrope*, Célimène, a un esprit critique particulièrement acéré qui lui permet de brosser des portraits, dont les sujets lui sont soufflés par Clitandre, Acaste et Éliante. La galerie de portraits se succède, et la satire se fonde sur une observation attentive des singularités individuelles : ainsi, chacun des personnages évoqué par Célimène se trouve mis à nu et ridiculisé. Dans le texte de La Bruyère, la satire passe par le détour de l'anecdote, qui constitue en elle-même une preuve accablante car elle fait éclater au grand jour le mensonge du personnage. Le courtisan Arrias est en effet ridiculisé publiquement, puisqu'il se vante d'avoir pour ami le puissant Sethon, alors que c'est précisément à ce dernier qu'il est en train de débiter ces mensonges. Après un portrait en actes, ou plutôt en paroles, une chute savoureuse vient, mieux qu'une morale, condamner le piètre menteur. Le poème de Verlaine pointe, quant à lui, les hypocrisies sociales et la comédie humaine, à travers la description ironiquement riante d'un enterrement. Fossoyeur, prêtre, croque-morts et enfants de chœur font l'objet d'une satire mordante, qui passe par un art subtil du détail. Ainsi, le prêtre prie « allègrement » (v. 4), et les croque-morts ont le « nez rougi par les pourboires » (v. 11). Dans ces deux exemples, un comique burlesque est introduit par le décalage entre la nature de la cérémonie et la gaieté de celui qui officie,

et de ceux qui y trouvent l'occasion de gagner quelques pourboires. Par un effet de subtile gradation à l'intérieur du poème, Verlaine garde toutefois ses flèches les plus féroces pour le dernier vers, qui se détache car il ne compte que huit syllabes : « Les héritiers resplendissants ! » (l. 14). C'est ainsi une satire de la bourgeoisie qui se dessine : elle est présentée comme hypocrite, vénale et incapable d'éprouver un chagrin sincère. Dans l'extrait de *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert décrit la rencontre des deux vieux garçons comme une parodie de coup de foudre amoureux. Après avoir brossé un portrait physique assez peu flatteur des deux copistes, Flaubert rapporte au discours direct leur premier dialogue, qui concerne un point dérisoire : tous deux ont inscrit leur nom dans leur chapeau, pour éviter de le perdre. Dès l'incipit, ils apparaissent donc comme deux vieux enfants dont le ridicule et le conformisme annoncent *Le Dictionnaire des idées reçues*. Enfin, le texte de Houellebecq place sa satire au sein du monde de l'entreprise, dans les années 1990. Le narrateur désigne froidement la médiocrité de son collègue de bureau, Bernard. La satire passe ici par l'évocation d'un dialogue sur un rat crevé, par le détail de la moustache, mais aussi par le mode de vie de son personnage, notamment son attachement obsessionnel à l'argent et son incapacité à développer une vie affective. Tous ces extraits à visée satirique présentent donc une vision très sombre de la nature humaine.

2. Rendez-vous sur <http://expositions.bnf.fr/daumier/feuille/01.htm> et observez les gravures de Daumier présentées par cette exposition en ligne de la BNF. En quoi les dessins de Daumier se rattachent-ils à la veine satirique ? Montrez les points communs qu'entretient l'œuvre de Daumier avec les extraits de Molière et de Flaubert. Daumier est l'un des plus célèbres caricaturistes du XIX^e siècle. L'exposition en ligne montre son goût pour le grossissement de certains défauts physiques, dans une perspective critique et comique. Le lithographe publiait en effet dans les journaux les plus populaires de son temps, par exemple *La Caricature* ou *Le Charivari* : à l'heure où la presse devient un média de masse, ces images trouvent une très large diffusion. Le succès de Daumier découle du génie avec lequel il métamorphose les silhouettes des puissants de son temps, à ses risques et périls : sa planche qui représente Louis-Philippe en Gargantua lui vaut ainsi six mois de prison. Si ces caricatures relèvent d'une tradition grotesque, elles ne manquent toutefois pas de finesse, comme l'indiquent la précision dans le traitement des vêtements, le soin apporté à la gestuelle, l'art de dépeindre un comportement : un caractère singulier est ainsi suggéré. À cet égard, le travail de Daumier est assez proche de celui de Molière ou de Flaubert. Les galeries de portraits que proposent ces artistes reflètent les ridicules et les travers de leur époque. Par ailleurs, tous les trois semblent liés par une même ambition de

moraliste : il s'agit de pointer la vanité humaine, son enflure prétentieuse et creuse mais hélas universelle.

■ Écrire l'altérité

1. Comparez la manière dont l'autre est perçu et présenté dans chacun des extraits du groupement, puis précisez la particularité du texte de Céline. La confrontation à une altérité, réelle ou fantasmée, présente des formes différentes dans ces trois textes : il s'agit d'une rencontre avec des Bretons du Finistère chez Flaubert, avec le peuple imaginaire des Oreillons chez Voltaire, avec la ville de New York dans le texte de Céline et avec une tresse qui emblématise le sexe féminin chez Leïla Sebbar. L'autre, sous la plume de Flaubert, ne semble pas incarner un exotisme absolu car c'est la population du Finistère que le narrateur décrit. Les autochtones sont pourtant présentés de manière extrêmement péjorative, notamment par des portraits physiques difformes et ingrats (« quantité d'estropiés, de manchots, d'aveugles-nés, de bossus, de dartreux, de rachitiques », l. 33-34). Par ailleurs, Flaubert aggrave encore le blâme en comparant cette population à « la pauvreté du Midi » (l. 24), bien plus pittoresque et riante. Les Finistériens apparaissent donc comme une population misérable et quasiment dégénérée, qui suscite la peur et le dégoût. Dans l'extrait de *Candide*, le peuple des Oreillons est présenté comme l'exemple d'une altérité totale, à travers le récit d'un malentendu comique : Candide croit en effet sauver deux femmes des griffes de deux singes qui s'avèrent être leurs amants. Ces mœurs zoophiles confrontent le lecteur à l'altérité la plus troublante : la tonalité légère du conte philosophique, qui a souvent recours au merveilleux, permet d'interroger les limites de l'humanité. L'intérêt du texte de Leïla Sebbar est, quant à lui, de restituer la perception d'une réalité française à travers le regard d'un étranger. L'altérité correspond ici à celle des femmes françaises, et plus précisément de leurs cheveux secs qui rappellent au personnage combien ceux des femmes de son propre pays – l'Algérie – sont beaux, souples et abondants. La question de l'altérité reflète donc, dans ce texte, le regret que peut éprouver n'importe quel exilé. À travers la description péjorative de ces chevelures sans charme, portées par des Françaises peu attirantes, se dessine en creux toute la déception que peut ressentir un étranger lorsqu'il arrive en France. Le texte de Céline se distingue des autres extraits car l'altérité et le sentiment d'étrangeté y résultent de la rencontre avec une ville. Le narrateur exprime la « surprise » (l. 1), le choc éprouvé devant une « ville debout » (l. 7). L'arrivée dans cette grande ville verticale, dont l'architecture est radicalement différente de celle des villes européennes ou africaines, brouille tous les repères du galérien. La découverte de l'altérité peut donc revêtir des formes variées.

2. Rendez-vous sur <http://expositions.bnf.fr/socgeo/pedago/12.htm>, page consacrée aux rapports entre l'explorateur et l'indigène. Agrandissez la première photographie de la page, qui a pour légende « Fuégiens, baie d'Oufaténa, canal Lajarte, 1882 ou 1883 ». Dans quelle mesure le regard de l'explorateur sur ses modèles (et inversement) rappelle-t-il le regard de Candide sur les Oreillons, ou celui du narrateur sur les Finistériens (et inversement) dans le texte de Flaubert ? La photographie prend pour modèles trois Fuégiens, c'est-à-dire des habitants de la Terre de Feu. Ces personnages sont nus, mais cachent pudiquement leurs parties génitales, comme s'ils éprouvaient une honte nouvelle sous le regard du photographe. Ce dernier est en effet un missionnaire venu d'Europe, dont les vêtements, les mœurs et la mentalité sont radicalement différents de ceux des Fuégiens. Le regard des trois personnages trahit ainsi une peur mêlée de curiosité. À l'inverse, le photographe ne semble pas avoir mis ses modèles très à l'aise : il les considère sans doute comme des sauvages, qui ont un intérêt ethnologique et anthropologique, mais dont l'humanité reste un objet de débat. Comme dans les textes de Flaubert et de Voltaire, cette photographie interroge notre rapport à l'autre : la rencontre avec un autre peuple, souvent qualifié d'exotique, présente un miroir par lequel l'étranger perçoit sa propre singularité. Les jugements de valeur, émis par les colonisateurs européens, expriment toutefois une arrogance bien mal placée : avec cette photographie, on se demande en effet qui est le plus sauvage, entre les trois jeunes hommes qui se prêtent à cet exercice et le photographe qui leur impose une pose humiliante.

Vers l'écrit du Bac p. 357-365

Sujet Rébellions féminines au XVIII^e siècle

☛ Genres et formes de l'argumentation : XVII^e et XVIII^e siècles

■ Questions sur le corpus

1. Que conteste chacun des personnages féminins du corpus ? Montrez comment le texte ou l'image donne du poids à leur révolte. Chaque personnage féminin conteste une autorité qui lui est imposée. Le pouvoir abusif d'un époux est d'abord rejeté par Roxane dans la lettre 161 des *Lettres persanes*. Dans l'extrait de Marivaux, ce sont les caprices insupportables d'une maîtresse coquette et narcissique qui sont épinglés par sa servante Cléanthis. Chez Diderot, le joug d'une condition de religieuse, imposé contre son gré à Suzanne, est présenté comme l'aliénation d'une jeune fille par un système oppressant. Enfin, dans le texte de Choderlos de Laclos, Madame de Merteuil relate comment elle est parvenue à contourner les règles d'une société qui accorde aux femmes un statut de second rang. La contestation passe, dans tous ces extraits, par le recours à un vocabulaire virulent, souligné par une ponctuation très expressive, notamment grâce aux modalités exclamatives et interrogatives. Des sentiments de colère et d'indignation sont ainsi exprimés, comme lorsque Roxane interpelle Usbek par des questions rhétoriques : « Comment as-tu pensé que je fusse assez crédule pour m'imaginer que je ne fusse dans le monde que pour adorer tes caprices ? » (l. 9-10). Chez Diderot, Suzanne tient elle aussi tête à la mère supérieure, en répétant son refus de garder l'habit religieux : « Non, madame, non, je ne veux plus de ce vêtement. Je n'en veux plus » (l. 40-41). De son côté, Cléanthis adopte une stratégie moins frontale : elle ridiculise, avec un grand talent satirique, les humeurs de sa maîtresse, à travers la description d'une de ses journées. Enfin, la contestation peut prendre la forme d'une froide détermination, comme le montre brillamment la lettre que la marquise de Merteuil adresse à son complice le vicomte de Valmont : elle lui raconte comment, par la dissimulation et la discipline de fer qu'elle s'est imposées, elle a réussi à comprendre tous les ressorts de la comédie sociale puis à se jouer

d'elle. Le lexique de la dissimulation est omniprésent dans ce texte, par exemple «prendre l'air» dans cette phrase: «Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie» (l. 20-21). Les antithèses soulignent ici la contradiction entre l'apparence extérieure de la jeune femme, et ses véritables sentiments. Dans ces quatre textes, des femmes d'exception dévoilent ainsi leur vrai visage, après avoir endossé les masques et les rôles que la société attendait d'elles: l'émancipation à laquelle elles aspirent rend nécessaire ce moment de vérité, qui se joue à leurs risques et périls.

2. Analysez la place et le rôle des destinataires dans ces discours de révolte.

Les destinataires de ces divers discours semblent occuper une place secondaire, comme s'ils se trouvaient réduits au silence et à l'impuissance par ces mouvements de contestation. Il faut d'abord noter que deux de ces quatre textes sont des lettres, ce qui crée une situation d'énonciation particulière: le scripteur a toute liberté d'écrire, sans craindre une réaction qui ne peut naître qu'en différé. La lettre de Roxane, qui est la dernière du recueil des *Lettres persanes*, prive d'ailleurs le lecteur de la réponse d'Usbek. Ce choix de l'auteur suggère que le Persan ne peut rien répondre à cette lettre, qui se clôt sur la mort de Roxane. La lettre de la marquise s'affirme également comme un espace de liberté, qui lui permet de développer son argumentation sans qu'aucune contradiction ne lui soit opposée. Dans le texte de Marivaux, Euphrosine, la maîtresse de Cléanthis, est quasiment réduite au silence. Même si elle est présente sur scène, son unique réplique, très courte, en dit long sur son degré de stupéfaction: «Je ne sais où j'en suis» (l. 21). Le rapport de force entre la maîtresse et la suivante s'est totalement inversé. De même, la mère supérieure semble abasourdie par la rébellion de Suzanne. Elle est incapable de riposter ou de déployer un semblant d'argumentation, et ne réussit qu'à se réfugier dans la superstition, comme le suggère la dernière phrase: «Ô Jésus! Elle est possédée, rien de plus vrai. Elle est possédée...»

■ Travaux d'écriture

Commentaire (séries générales)

Vous ferez le commentaire du texte de Diderot (texte C).

I. Suzanne, en affirmant son choix, prend, sous la plume de Diderot, l'étoffe d'une grande héroïne de roman

A. Suzanne, narratrice et actrice de cette scène, assume sa subjectivité

Le «je» de Suzanne est omniprésent, à la fois dans son récit, puisqu'elle en est la narratrice et le sujet, mais également dans le discours qu'elle adresse à la mère supérieure. Sa parole se libère et prend l'allure d'une confession, même si

elle n'exprime aucune contrition. Elle affirme son désir de sincérité, à travers les formules «Je suis lasse d'être une hypocrite» (l. 3) ou encore «Voilà mes sentiments» (l. 11). Suzanne affirme donc une subjectivité et une volonté puissantes.

B. La jeune fille défend sa décision de quitter le voile

Pour appuyer son argumentation, la jeune héroïne a recours à un réseau d'antithèses pour opposer son absence de vocation à celle des autres religieuses: son «je» se distingue donc de «ce nombre» (l. 8). Par ailleurs, elle oppose son «corps» (l. 8) et son «cœur» (l. 9) pour montrer que sa présence au couvent est uniquement physique. Elle achève son argumentation sur l'évocation de sa mort comme possible délivrance, en mettant en balance «la mort» et la «clôture perpétuelle» (l. 10). Suzanne place donc l'argument le plus frappant à la fin de son discours.

C. Sa contestation s'accompagne d'une forme de violence

La virulence de la contestation de Suzanne est visible dans le désir physique qu'elle a de se libérer de son habit. Sa manière de se promener à grands pas souligne le combat qui l'anime, et l'assimile à un fauve en cage. Le «désordre» (l. 36) de son habit est à l'image de son désordre intérieur: l'accumulation des verbes de mouvement ou d'action, «promenais» (l. 21), «tremblaient» (l. 42-43), «m'efforçais à l'arranger» (l. 43), «saisis», «arrachai» et «jetai» (l. 44), ainsi que la description de sa «tête échevelée» (l. 46) matérialisent cette révolte qui était jusqu'ici intérieure. Le lexique des sentiments, «ennuyée» (l. 38), «dépité» (l. 39), «impatimentée» (l. 44), accentue encore cette violence qui anime Suzanne contre l'institution qui la retient malgré elle.

II. Le conflit entre Suzanne et l'Église se matérialise dans le dialogue qui oppose la jeune religieuse à la mère supérieure

A. La mère supérieure tente de convaincre la jeune fille

La mère supérieure sent que la jeune religieuse lui échappe, et tente de la ramener à la raison. Son désir de la persuader passe par des questions rhétoriques et des phrases exclamatives qui essayent de susciter chez elle un sentiment de culpabilité. Elle convoque à cet effet le lexique de la honte: «C'est donc un parti pris? Vous voulez nous déshonorer, nous rendre et devenir la fable publique, vous perdre!» (l. 26-27). Elle invoque également la communauté des religieuses avec «que diront mes sœurs?» (l. 23), comme pour solliciter un argument d'autorité. On note d'ailleurs que l'essentiel de son argumentation prend appui sur les apparences qu'il faut sauver, la réputation du couvent qu'il faut préserver. En bonne représentante d'une puissante institution, elle prend très à cœur de protéger l'image de celle-ci.

B. Suzanne oppose à ces tentatives de persuasion sa détermination et son obstination

La détermination de Suzanne se marque par les réponses qu'elle oppose à la mère supérieure. Ce sont des répliques courtes, déclaratives, dans lesquelles le verbe «vouloir» prédomine (l. 28, 30, 40, 41). Les phrases brèves semblent marteler sa décision et en souligner la force, comme l'indique par exemple le rythme ternaire des trois courtes affirmations: «C'est la maison. C'est mon état. C'est la religion» (l. 30).

C. Face à cette détermination, la mère supérieure semble vouée à l'impuissance

La défaite de la mère supérieure se lit physiquement: «elle pâlit; elle voulut encore parler, mais ses lèvres tremblaient» (l. 19-20). Peu habituée à des marques de révolte, elle est en proie à l'indécision, comme le révèle la formule en forme d'alternative «incertaine si elle devait rester ou sortir» (l. 46-47). Impuissante à persuader Suzanne, elle se réfugie dans la superstition en invoquant l'intervention du diable (l. 48-49) – ce qui la discrédite encore davantage aux yeux de l'héroïne comme à ceux du lecteur. On note la répétition du terme «possédée» (l. 48-49), qui souligne la force de la superstition au sein de l'Église et même au sommet de la hiérarchie catholique, puisque cette femme est la mère supérieure du couvent et non une simple religieuse parmi d'autres.

Commentaire (séries technologiques)

Vous ferez le commentaire du texte de Marivaux (texte B) en vous aidant du parcours de lecture suivant:

– *Vous analyserez d'abord la façon dont la jeune servante, devenue maîtresse, se met en scène et profite du pouvoir qui lui est accordé afin de critiquer et d'humilier sa maîtresse.*

– *Puis vous montrerez que Cléanthis, avant l'inversion des rôles, manipulait déjà Euphrosine et exploitait son statut de servante à cette fin; vous essaieriez d'interpréter cette constatation.*

I. La jeune servante, devenue maîtresse, se met en scène et profite du pouvoir qui lui est accordé afin de critiquer et d'humilier sa maîtresse.

A. Cléanthis savoure une parole libératrice

On peut d'abord noter la longueur des répliques de Cléanthis, par rapport au quasi-silence d'Euphrosine. Cléanthis prononce presque un monologue. Pour une fois qu'elle obtient la parole, elle s'en saisit comme d'un véritable exutoire, un moment de vérité. Elle ironise d'ailleurs en ripostant à sa maîtresse «Vous en êtes aux deux tiers» (l. 22), lui signifiant ainsi que son discours est loin d'être fini. Elle

prend Euphrosine à témoin de ses propres défauts, et l'apostrophe avec une certaine virulence, par exemple avec «Vous souvenez-vous [...]?» (l. 25). Elle sollicite aussi l'attention de sa maîtresse et de Trivelin, un esclave affranchi qui arbitre ce dialogue, en répétant «Écoutez, écoutez» (l. 40). La parole se désigne donc elle-même, comme pour souligner son importance.

B. Cléanthis dresse un portrait cruel et satirique de «Madame»

La suivante imite, singe la manière de parler de sa maîtresse, dans des passages de discours rapportés (l. 1-3, 11-13) qui ridiculisent le narcissisme, la coquetterie et la vanité de «Madame». Cléanthis utilise aussi le pronom personnel «on» («on se mire, on éprouve son visage», l. 3), ce qui peut s'interpréter comme une manière de s'approprier le personnage de «Madame», dont elle connaît tous les petits défauts. Le recours à ce pronom évoque aussi la façon dont certains adultes parlent à un enfant. Cléanthis souligne ainsi la comédie puérile à laquelle se livre Euphrosine, qui ne veut pas être vue sous un jour défavorable, et minaude en feignant un mal qu'elle n'a pas (l. 5-7).

C. Cléanthis parodie une scène de rencontre amoureuse et dévoile la duplicité de sa maîtresse

Cléanthis rapporte précisément le dialogue amoureux entre Euphrosine et un cavalier (l. 25-38). Elle démonte un à un tous les stratagèmes de séduction utilisés par sa maîtresse, aussi bien la manière faussement innocente dont elle dresse le portrait déloyal d'une rivale («elle a les yeux petits, mais très doux», l. 29-30), que le jeu de scène qui lui permet d'exposer la beauté de sa main («en ôtant vos gants sous prétexte de m'en demander d'autres», l. 35-36). Enfin, la servante rapporte les quelques paroles coquettes et minaudières que «Madame» adresse à son soupirant: «Continuez, folâtre, continuez» (l. 34-35).

II. Cléanthis, avant l'inversion des rôles, manipulait déjà Euphrosine et exploitait son statut de servante à cette fin

A. Cléanthis est une observatrice impitoyable d'Euphrosine, à la fois spectatrice, témoin et satiriste

Cléanthis avoue qu'elle a toujours été aux aguets, notamment en espionnant des conversations privées («j'ai l'oreille fine», l. 27) et en observant «Madame» à la dérobée, peut-être par jalousie, sans doute aussi avec amusement et fascination: le commentaire «Je risais» (l. 32) évoque la réaction d'un public qui assiste à une petite pièce de théâtre. Toutes les répliques de Cléanthis montrent l'acuité de son regard. Familière de «Madame» et de son quotidien, elle est la mieux placée pour connaître, dans les moindres ressorts, les petits secrets de sa vie et de sa personne. Elle n'est jamais dupe des simagrées de sa maîtresse, comme l'indique tout

le lexique qui se rapporte à la théâtralité (« des tons, des gestes de tête, de petites contorsions, des vivacités », I. 31). À l'évidence, « Madame » semble toutefois une piètre comédienne, car trop lisible pour être convaincante.

B. Cléanthis sait comment s'attirer les grâces de sa maîtresse, pour mieux se moquer d'elle

Cléanthis s'est toujours jouée de sa maîtresse en flattant sa vanité : comme une petite fille, « Madame » est tombée dans le piège de grossières flatteries, telles que l'hyperbole « une des plus belles femmes du monde » (I. 43). Cette manipulation se lit dans le stratagème rapporté par Cléanthis : « Un jour qu'elle pouvait m'entendre, et qu'elle croyait que je ne m'en doutais pas, je parlais d'elle, et je dis » (I. 40-42). La vanité de « Madame » est perceptible dans la disproportion entre ce « petit mot » (I. 44) proféré par Cléanthis et la reconnaissance qu'elle lui témoigne, exprimée par la tournure exclamative « Que de bontés, pendant huit jours » (I. 43-44). Une pique finale clôt cette anecdote : « J'essayai en pareille occasion de dire que Madame était une femme très raisonnable : oh ! je n'eus rien, cela ne prit point ; et c'était bien fait, car je la flattais » (I. 44-47). Cette manipulation met en lumière l'intelligence de Cléanthis qui accomplit diverses expériences sur sa maîtresse, comme sur une marionnette docile : les réactions de « Madame » sont toujours prévisibles, et confortent la vision que Cléanthis s'est forgée de sa maîtresse.

C. Derrière la satire brillante et caustique de Cléanthis, se dévoile une vraie souffrance

Ces répliques pleines d'ironie sont enfin émaillées de quelques réflexions, discrètes mais pleines d'amertume, sur la condition de servante. Cléanthis exprime en effet l'humiliation permanente dont elle et ses pairs sont victimes : un « nous » collectif est ainsi convoqué pour désigner les personnes de sa condition (« nous autres esclaves », I. 17 ; « ce sont pauvres gens pour nous », I. 18). Le terme « esclaves » montre que le dramaturge sait adopter une plume engagée pour critiquer la condition des domestiques de son époque, livrés aux caprices de leurs maîtres : derrière une Antiquité de fantaisie, c'est bien du XVIII^e siècle que parle Marivaux.

Dissertation

Dans quelle mesure une œuvre de fiction (roman, tableau) peut-elle, de façon indirecte, servir une argumentation plus efficacement qu'un essai ou une argumentation directe ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur les documents du corpus, sur les œuvres étudiées en classe et sur vos lectures personnelles.

I. Une œuvre de fiction peut être plus convaincante qu'une argumentation

A. Le roman, par la mise en scène d'actions, d'époques et de personnages, permet de rendre concrètes des idées abstraites

Dans *Les Liaisons dangereuses*, la marquise de Merteuil met à exécution ses idées sur la liberté féminine : le roman tout entier explore les modalités de cette émancipation à la fois intellectuelle, morale et sexuelle. Cette héroïne incarne donc un féminisme combatif et extrêmement audacieux pour l'époque. De même, un roman comme *Germinal* de Zola donne un sens très concret à la question des injustices sociales : la dénonciation des conditions de travail dans les mines n'en est que plus efficace. Grâce aux scènes épiques qu'il met en scène, Zola marque plus profondément et peut-être plus durablement l'esprit des lecteurs, et, ce faisant, peut le convaincre de la nécessité de lutter contre ces injustices.

B. L'apologue est un genre littéraire qui instrumentalise le récit à des fins argumentatives

Voltaire, dans son apologue *Candide*, emploie l'ironie pour proposer une critique acerbe des maux de son temps, tout en échappant à la censure. Songeons également aux contes de fées, comme ceux de Perrault, qui sont porteurs d'une visée morale. Le conte met en images et en situations des comportements humains et des défauts qu'il faudrait corriger. La psychanalyse, grâce à Bruno Bettelheim et à son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*, a souligné combien ces récits à première vue limpides révèlent nos désirs et nos pulsions les plus enfouis. « Le Petit Chaperon rouge » trouve ainsi une interprétation psychanalytique et sexuelle assez transparente.

II. Mais les romans ou les œuvres de fiction peuvent parfois délivrer un message argumentatif brouillé, moins lisible que dans un essai ou un pamphlet.

A. La mise en fiction d'une idée prend le risque de brouiller la visée argumentative

Les contes de fées revêtent une apparence merveilleuse et jouent avec un ensemble de *topoi* : des caractères schématiques, des lieux codés, des objets magiques ou enchantés et des animaux qui parlent éloignent du monde réel. Dès lors, le lecteur peut ne pas prendre au sérieux l'argumentation indirecte qui y est diffusée. De même, dans des contes philosophiques comme *Candide* et *L'Ingénu* de Voltaire ou, plus récemment, *Matin brun* de Franck Pavloff, les personnages particulièrement stéréotypés peuvent suggérer que l'argumentation est simpliste.

B. La critique implicite est plus exigeante pour le lecteur

L'ironie, que manie brillamment Voltaire pour contourner la censure, court toujours le risque de ne pas être comprise. Une critique indirecte, détournée, implicite,

est en effet plus subtile – et moins immédiatement lisible – qu'une argumentation pamphlétaire dont la cible est clairement énoncée. À cet égard, le recueil des *Lettres persanes*, par son labyrinthe de lettres, son personnel romanesque foisonnant, son héros ambivalent et sa fin inattendue, témoigne de la complexité de la fiction argumentative : ce type d'ouvrage exige du lecteur un esprit critique avisé.

III. L'essai aussi a sa complexité et peut s'avérer retors à la lecture : dès lors, il existe des genres hybrides qui permettent de déployer une argumentation plaisante et pourtant très claire

A. Les textes argumentatifs sont parfois difficiles à comprendre

Les *Essais* de Montaigne expriment une pensée extrêmement subtile, de sorte qu'il n'est pas impossible que le lecteur passe à côté des idées défendues par l'auteur. De même, certains textes d'Aimé Césaire, qui critiquent le racisme avec virulence, ne sont pas immédiatement limpides. Quant aux pamphlets, c'est leur violence même qui les dessert souvent. Argumenter de façon trop abrupte, asséner ses arguments n'est pas toujours efficace. Le genre de l'essai doit donc éviter ces deux écueils.

B. Certains écrivains ont réussi à mêler habilement récit et visée argumentative aisée à comprendre

Nous pensons ici à Victor Hugo, notamment dans *Claude Gueux*, qui dénonce avec une grande clarté la peine de mort, à travers l'histoire du héros éponyme. Les *Fables* de Jean de La Fontaine ont également recours à une forme brève et à un récit plaisant – faussement adressé aux enfants – pour délivrer une morale en général explicite, par exemple dans « La jeune veuve ». Quand la morale est implicite, le récit aide à la deviner, comme dans « Les obsèques de la lionne ». Dans toutes ces fables, l'attrait d'une intrigue brossée à grands traits et la saveur de personnages bien croqués, frappent davantage l'esprit du lecteur qu'un développement sévère : les préceptes diffusés s'enracinent donc plus durablement dans sa mémoire.

Écriture d'invention

Usbek répond à Roxane (texte A). Rédigez cette lettre en respectant la situation et le caractère du personnage tel qu'ils apparaissent dans les Lettres persanes.

Les élèves devront veiller à suivre les codes épistolaires et à conserver les éléments de datation donnés dans les *Lettres persanes*. Il faut respecter le contexte culturel : Usbek est un riche persan, qui possède un sérail dont Roxane n'est que l'une des épouses. Il s'est toutefois absenté depuis neuf ans quand cet ultime échange de lettres a lieu. Il faut donc prendre en compte le contexte précis de

la réponse d'Usbek : Roxane a achevé sa lettre sur l'évocation de son suicide. Si Usbek lui écrit, il faut ainsi en déduire qu'il refuse de croire à cette annonce et la considère comme un chantage affectif. Il peut aussi avoir appris par un des eunuques que ce suicide a échoué et que Roxane est encore vivante. Il peut enfin lui adresser une lettre par-delà la mort, à la fois pour exprimer les sentiments qui l'agitent et pour soulager sa conscience. Quelle que soit la solution choisie par les élèves, des procédés comme l'antithèse et l'hyperbole, fréquents dans les *Lettres persanes*, lui permettront de traduire la violence de la réaction d'Usbek. On peut également penser que le personnage cherchera, dans cette dernière lettre, à se justifier d'un comportement tyrannique dénoncé par Roxane. Ses divers arguments pourront porter sur l'éloignement contraint qui l'a séparé de ses femmes, sur son désir de garder intactes la vertu et la pudeur merveilleuses de Roxane, ou encore sur l'aveu d'une jalousie malade et incontrôlable. Il pourra enfin évoquer sa déception face à l'infidélité de sa favorite, son incrédulité et sa souffrance. Pour mettre en valeur l'ensemble de ces justifications, l'élève devra utiliser des questions rhétoriques et des arguments d'ordre affectif.

Bibliographie et sitographie

■ **Ouvrages**

D'autres contes philosophiques

Voltaire, *Zadig* [1748], Belin-Gallimard, « Classico », 2010.

Voltaire, *Candide* [1759], Belin-Gallimard, « Classico », 2011.

D'autres ouvrages sur l'Orient

Jean Racine, *Bajazet* [1672], Larousse, « Les Classiques », 1993.

Victor Hugo, *Les Orientales* [1829], Gallimard, « NRF », 1981.

Ouvrage sur Montesquieu

Jean Starobinski, *Montesquieu par lui-même*, Seuil, 1971.

■ **Ressources sur Internet**

<http://expositions.bnf.fr/socgeo/pedago/12.htm>

<http://expositions.bnf.fr/daumier/feuille/01.htm>