



HAL
open science

**Du conte au roman : l'effet-personnage chez
Montesquieu**
Françoise Gevrey

► **To cite this version:**

Françoise Gevrey. Du conte au roman : l'effet-personnage chez Montesquieu. Christine Chollier; Anne-Élisabeth Halpern; Audrey Louyer; Alain Trouvé. De la personne au personnage : traitements génériques différenciés, *Approches interdisciplinaires de la lecture* (16), Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.255-272, 2024, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 978-2-37496-228-3. 10.4000/12p0h . hal-04807785

HAL Id: hal-04807785

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04807785v1>

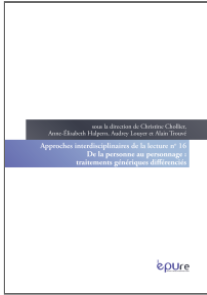
Submitted on 27 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé

De la personne au personnage traitements génériques différenciés

Du conte au roman : l'effet-personnage chez Montesquieu

Françoise Gevrey

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Publication sur OpenEdition Books : 15 novembre 2024
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
ISBN numérique : 978-2-37496-228-3



<https://books.openedition.org>

Fourni par Université de Reims Champagne-Ardenne



RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Gevrey, Françoise. « Du conte au roman : l'effet-personnage chez Montesquieu ». *De la personne au personnage*, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2024, <https://doi.org/10.4000/12p0h>.

Ce document a été généré automatiquement le 27 novembre 2024.



Le format PDF est diffusé sous licence Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0 sauf mention contraire.

Du conte au roman : l'effet-personnage chez Montesquieu

Il peut sembler étrange de traiter de la fiction dans l'œuvre de Montesquieu qui n'est pas aujourd'hui considéré comme un romancier ; il n'est qu'à lire le début de la notice de Wikipedia¹ pour s'en convaincre : s'il fut d'abord l'auteur anonyme des *Lettres persanes* (1721), il fut ensuite surtout reconnu comme celui de *L'Esprit des lois* (1748-50). Lui-même souligna très tôt qu'il ne pouvait signer ses fictions : « Si l'on savait qui je suis, on dirait : " Son livre jure avec son caractère ; il devait employer son temps à quelque chose de mieux ; cela n'est pas digne d'un homme grave"² ». Le roman était un genre à la fois méprisé et valorisé par la librairie et le public au XVIII^e siècle³, et très vite au XIX^e siècle on classa les écrits de Montesquieu en œuvres majeures et œuvres mineures⁴, ces dernières étant sans doute inspirées par l'esthétique baroque ou rococo⁵ et souvent destinées aux femmes. En outre ces œuvres de fiction restaient souvent dans une indétermination générique qui les mettait en marge des institutions des Belles-Lettres. Pourtant Montesquieu lut et pratiqua le genre du roman du début à la fin de sa carrière et composa des fictions dont on doit tenir compte dans ses *Œuvres complètes*, ce que fait l'édition dirigée par Catherine Volpillac-Auger et ce que met en valeur l'édition

-
1. « Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, est un penseur politique, précurseur de la sociologie, philosophe et écrivain français des Lumières, né le 18 janvier 1689 à La Brède (Guyenne, près de Bordeaux) et mort le 10 février 1755 à Paris. »
 2. « Introduction », *Lettres persanes*, préface de J. Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 47.
 3. C'est ce que montre Jean Sgard dans *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Le Livre de poche, 2000.
 4. Voir Christophe Martin, « Le devenir d'une œuvre "frivole" : remarques sur l'histoire éditoriale et la réception du *Temple de Gnide* de Montesquieu », in Catherine Volpillac-Auger (dir.), *Œuvres mineures, œuvres majeures ?* Paris, ENS Éditions, 2004, p. 73-94.
 5. Voir Laurent Versini, *Baroque Montesquieu*, Genève, Droz, 2004. Jean Starobinski ne goûtait ni *Le Temple de Gnide* ni *Arsace et Isménie* assimilés pour lui au monde des *Indes galantes*.

d'*Histoire véritable et autres fictions* qu'elle a publiée avec Philip Stewart en 2003. Loin de minimiser les écrits romanesques de l'auteur, nous souhaitons montrer ici que la manière dont Montesquieu conçoit la fiction produit des personnages riches et complexes qui correspondent aux critères de la critique contemporaine.

Les contes des Lettres persanes

Pour revenir aux *Lettres persanes* qui seront à l'origine de notre réflexion, rappelons qu'elles ont été publiées sous l'anonymat, et qu'elles eurent un grand succès de librairie ; Montesquieu écrira plus tard en 1754 dans les « Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* » que son ouvrage fut considéré par beaucoup de lecteurs comme « une espèce de roman », et que les libraires « allaient tirer par la manche tous ceux qu'ils rencontraient : *Monsieur*, disaient-ils, *faites-moi des lettres persanes*⁶ ». Cependant cet ouvrage ne fut généralement pas considéré au moment de sa parution comme un vrai roman : Lenglet-Dufresnoy ne le mentionne pas dans sa *Bibliothèque des romans* en 1734, alors qu'il cite *L'Espion turc* de Marana et les *Lettres historiques et galantes* de M^{me} Dunoyer dans la catégorie des romans historiques. Les *Lettres persanes* doivent en effet beaucoup au modèle des périodiques⁷ ; leurs sources sont loin d'être toutes romanesques : la forme épistolaire était fréquente dans les périodiques, et Montesquieu lisait le *Spectator* anglais où se développait l'observation des mœurs et des gouvernements. On peut aussi penser au modèle des utopies comme l'*Histoire des Sévarambres* de Veiras ou les *Voyages et aventures de Jacques Massé* de Tyssot de Patot⁸. Ce n'est qu'en 1754 que Montesquieu cherche à préciser une définition générique dans les *Réflexions* quand il déclare avoir voulu « joindre de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman⁹ ». Il faut souligner qu'il

6. *Lettres persanes*, éd. cit., p. 43-44.

7. Voir Myrtille Méricam-Bourdet, « Aux marges de la fiction : les modèles journalistiques des *Lettres persanes* », *Lumières*, n° 40, 2022, « Autour des *Lettres persanes* : Montesquieu et la fiction », p. 79-92.

8. Voir Colas Duflo, « Les *Lettres persanes* et le “roman politique” », *Lumières*, n° 40, p. 23.

9. *Lettres persanes*, éd. cit., p. 44.

a en général un emploi très large du mot « roman », alors qu'il utilise celui de « fiction¹⁰ » strictement pour ce qui est feint, inventé (« Les fictions sont si bien de l'essence du poème épique, que celui de Milton, fondé sur la religion chrétienne, n'a commencé à être admiré en Angleterre que depuis que la religion y passe pour une fiction¹¹ »). Il est vrai néanmoins que, par un jeu d'inclusion à double sens, il donne un cadre romanesque à ses observations sur Paris avec les événements qui se déroulent dans le sérail d'Usbek jusqu'à la mort de Roxane qui sert de clôture à l'ouvrage.

On peut parler de double inclusion parce que Montesquieu introduit dans le recueil de lettres plusieurs « fictions » au sens moderne, notamment deux « contes » qui ne sont pas attribués aux principaux personnages, mais qui leur sont envoyés, après avoir été racontés ou lus. Ils sont liés à la culture orientale : *Les Mille et Une nuits* traduit par Galland entre 1704 et 1717, les contes de Gueulette¹², auxquels s'ajoutent les relations de voyage. Le premier est l'« Histoire d'Aphéridon et d'Astarté » (lettre 67 d'Ibben qui est à Smyrne en Turquie, adressée à Usbek), l'autre est l'histoire d'Anaïs donnée comme un « conte persan » sans titre pour mettre la lumière sur les personnages (l. 141 de Rica à Usbek). Dans les deux cas ces fictions insérées dans les lettres sont destinées à faire réfléchir pour comparer, mais aussi pour faire sentir la morale ; d'où l'intérêt de ces personnages situés dans un Orient fantasmé qui excite l'imagination du lecteur tout en permettant par la distance de remettre en question la morale. Soulignons que si le personnage narrateur du premier conte vit au même moment que Rica et Usbek, Montesquieu s'autorise un écart culturel puisque la religion des Guèbres renvoie à un monde préislamique : les Guèbres sont plus anciens, le personnage principal revendique cette antériorité contre l'Orient despotique, il se veut plus

10. Fiction : « Invention fabuleuse », et « mensonge, dissimulation de la vérité », *Dictionnaire de l'Académie*, 1762.

11. *Mes Pensées*, 1502, *Œuvres complètes*, I, éd. R. Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. 1224.

12. Thomas-Simon Gueulette est connu par la publication de nombreux contes d'un caractère amusant et d'une forme agréable : *Les Mille et un quarts-d'heure, contes tartares* (1715, 1753) ; *Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam, contes chinois* (1723) ; *Les Sultanes de Guzarate, contes mogols* (1732).

près de la nature quand il oppose sa religion à la nouvelle. L'histoire d'Anaïs est censée se dérouler en Perse dans un passé proche, celui du règne de Louis XIV, au temps du Cheik-ali-Can.

Le premier conte, très court (11 pages), met en lumière deux personnages, comme plus tard dans le titre *d'Arsace et Isménie* : c'est un élément de parallélisme entre le conte et le roman. Aphéridon est le narrateur autodiégétique comme Arsace le sera dans une bonne partie du roman qui lui sera consacré. L'histoire est connue par l'intermédiaire d'Ibben qui l'envoie de Smyrne à Usbek, lui-même maître d'un sérail et alors en séjour à Paris. Ibben l'introduit par une leçon de morale qui plaide pour la retraite tranquille et heureuse d'Aphéridon dans un « trafic honnête » avec une femme qu'il aime : « il y a plus d'héroïsme dans son cœur que dans les plus grands monarques¹³ ». Aphéridon entre dans l'intimité d'Ibben et même dans celle d'Usbek puisqu'il lit les lettres de ce dernier. Le conte est censé rapporter « ses principales aventures » (le mot renvoyant au romanesque en désignant les événements qui arrivent, mais aussi un certain nombre de *topoi* : l'amour, l'enlèvement, la fuite) ; le lecteur connaît d'avance la fin de l'histoire qui sera heureuse comme dans beaucoup de contes.

Que sait-on de cet effet-personnage pour se référer à la terminologie de Philippe Hamon et Vincent Jouve¹⁴, puisqu'il s'agit bien de voir ce que la représentation du personnage produit sur le lecteur ? Son nom, qui participe de l'illusion référentielle, appartient à une société précise : les Guèbres, adorateurs de Zoroastre, qui ont été persécutés par les conquérants (plus tard en 1768 Voltaire composera *Les Guèbres* pour défendre la tolérance avec le personnage d'Arzémon). On sait que dès ses six ans Aphéridon a eu les yeux attachés sur sa sœur Astarté : ce nom compte plus encore ; dans la mythologie égyptienne, c'est la femme par excellence, vierge et fertile : elle apparaît comme la sœur et l'amante du Guèbre Aphéridon, convertie de force à l'islam. Mariée à un eunuque, elle s'échappe avec l'aide de son frère, et après plusieurs péripéties, ils se retrouvent à Smyrne où

13. *Lettres persanes*, éd. cit., p. 170.

14. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* [1992], Paris, Puf, 2001.

ils mènent une vie heureuse¹⁵. Montesquieu ne dit rien du physique de ses personnages qui restent des silhouettes ; mais il insiste sur leur sensibilité : Aphéridon a « les yeux baignés de larmes¹⁶ » quand sa sœur le quitte, ce qui pousse le père à les séparer ; plus loin lors de cette séparation : « j'embrassai ma sœur toute baignée de larmes ; mais je n'en versai point, car la douleur m'avait rendu comme insensible¹⁷ » ; la jeune fille verse aussi « quelques larmes » quand elle revoit son frère. L'inceste est bien au centre du conte, un thème audacieux, mais présenté dans un tel contexte qu'il paraît moins sulfureux, puisque c'est une loi de la nature dans une certaine religion. L'abbé Prévost traitera le sujet d'une autre manière dans un récit du *Pour et Contre*⁸, dans *Cleveland* et dans *l'Histoire d'une Grecque moderne*. Pour les situer dans un cadre géographique lointain, les personnages se déplacent de Tefflis à Ispahan et à Smyrne (les noms comptent plus que les décors) ; on cite cependant la monnaie exotique, que Montesquieu peut avoir empruntée à Tavernier et qui est devenue la monnaie actuelle de l'Iran. En revanche il convient d'insister sur le harem – nommé le beiram peut-être en confondant les fêtes religieuses et le lieu – où la sœur convertie est au service d'une sultane, avant d'être mariée à un eunuque amoureux et jaloux. Les personnages caractéristiques du sérail sont donc en place. Le frère va voir sa sœur voilée, qu'il ne reconnaît qu'au son de sa voix, et va l'aider à s'échapper en lui faisant lire Zoroastre.

Plusieurs scènes sont dialoguées pour faire avancer les résolutions de la sœur : trois avant la fuite, avec des répliques assez longues au discours direct. Astarté souhaite pouvoir enfin embrasser son frère et craint d'en mourir d'émotion. Montesquieu entretient l'attente du lecteur avant l'évasion, puis les deux personnages se retirent par prudence dans un lieu écarté, « le creux d'un vieux chêne¹⁹ » jusqu'à ce qu'un prêtre vienne les marier. Ils vivent ensuite une retraite paisible

15. Voltaire présentera une reine Astarté dans *Zadig* en 1745-46.

16. *Lettres persanes*, éd. cit., p. 170.

17. *Ibid.*, p. 171.

18. « Inceste à la Jamaïque », dans *Contes singuliers tirés du Pour et Contre* (1733), éd. J. Sgard, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 159.

19. *Lettres persanes*, éd. cit., p. 176.

en Géorgie : cet épisode sera repris dans *Arsace et Isménie* quand les héros iront en Margiane. Ce bonheur est contrarié par le manque d'argent et par l'arrivée des Tartares qui vendent la sœur : Aphéridon n'a d'autre solution que de se vendre et de vendre leur fille à un marchand arménien qui a acheté Astarté. L'Arménien, homme doux et généreux, les libère après un an de servitude, et ils s'installent à Smyrne.

Sans doute le parcours déjà mouvementé de ces personnages de conte dans un univers bien connu fait-il partager au lecteur les émois de l'amour et de la séparation, dans une forme de sympathie pour le héros-narrateur, afin d'inviter ensuite à un parcours idéologique qui mène à l'éloge de la liberté humaine. On relève quatre formes d'esclavage pour la femme : l'autorité du père craignant la religion, le harem de la sultane, le mariage sans consentement, le fait d'être vendue à un marchand. Aphéridon dit à sa sœur : « En perdant votre religion, vous avez perdu votre liberté, votre bonheur, et cette précieuse égalité qui fait l'honneur de votre sexe²⁰ » ; la femme est encore ici sujette, même si elle contribue à son évasion. Mais on est dans une forme d'utopie, car si les personnages trouvent enfin la paix, si le couple se retrouve et se réconcilie, c'est autant grâce à la générosité du marchand qui les libère que par la force de leur morale et de leurs convictions. Du reste l'efficacité immédiate de la lettre datée de 1714 est faible sur Usbek dont le sérail s'effondrera en 1720. En somme ce conte présente un cadre narratif encore simple, des personnages schématiques, sans merveilleux, mais déjà plus complexes qu'il n'y paraît au premier coup d'œil en raison du sujet.

Si l'on compare avec l'histoire d'Anaïs (incluse dans une lettre censée être écrite plus tard, en 1720, l'année du dénouement, ce qui va justifier un éclairage encore plus net sur la condition de la femme), on voit que la longueur est à peu près la même, mais le dispositif narratif est beaucoup plus complexe, comme s'il fallait une série d'intermédiaires pour faire accepter la morale. Sans doute ce dispositif renvoie-t-il encore aux *Mille et une Nuits* (le roi auquel Sindbad raconte ses voyages, avant que ceux-ci soient racontés par Shéhérazade).

20. *Ibid.*, p. 173-174.

Mais ici c'est Rica, le Persan le plus enjoué et le plus mondain, qui écrit à Usbek. Il évoque le contexte dont le lecteur a l'habitude : on l'a invité chez une belle dame de la cour, curieuse de connaître les mœurs des Persans et apparemment déjà informée sur le sérail qui symbolise pour elle l'Orient et la condition des femmes. Comme elle aime la lecture des poèmes et des romans, elle demande la traduction de fragments orientaux apportés par Rica : « je lui envoyai, quelques jours après un conte persan. Peut-être seras-tu bien aise de le voir travesti²¹ » : la traduction est donc donnée au lecteur pour un travestissement. Mais le dispositif se complique encore avant qu'on découvre les personnages du conte : la Persane Zuléma, femme de culture très enjouée, avait un caractère « qui laissait à peine deviner si elle voulait amuser ceux à qui elle parlait, ou les instruire²² ». L'ambiguïté est ici beaucoup plus grande que dans le conte précédent. Dans le sérail, Zuléma défend l'idée qu'il y a un paradis pour les femmes vertueuses « où elles seront enivrées d'un torrent de voluptés, avec des hommes divins qui leur seront soumis » ; « chacune d'elles aura un sérail, dans lequel ils seront enfermés ; et des eunuques, encore plus fidèles que les nôtres, pour les garder²³. » Le renversement, étudié par Aurélia Gaillard²⁴, est clairement annoncé avec cette forme de sérail. Dès lors Zuléma va citer « un livre arabe » dans lequel elle a lu l'histoire d'Anaïs et Ibrahim ; ce qui fait bien des transcriptions et des intermédiaires, cinq au total, avant de voir les personnages, et qui semble garantir l'existence de ceux-ci. Du reste l'absence de rapprochement des noms des deux héros dans un titre confirme la prédominance du personnage féminin dans l'histoire : sa voix donne le ton, elle détermine l'approche des personnages²⁵.

C'est Ibrahim qui est nommé en premier, caractérisé par « une jalousie insupportable », et par une conduite de son sérail extrêmement dure et inhumaine ; comme une caricature, il est transformé

21. *Ibid.*, p. 310.

22. *Id.*

23. *Ibid.*, p. 311.

24. Aurélia Gaillard, « Montesquieu et le conte oriental : l'expérience du renversement », *Féeries*, n° 2, 2004, p. 109-124.

25. Voir Jeannette Geffriaud-Rosso, *Montesquieu et la féminité*, Pise, La Goliardica, 1977.

en ridicule fantoche qui sera finalement enlevé, ruiné et cocu. Une femme se dresse face à lui dans son sérail en souhaitant la mort et en se faisant ainsi poignarder (ce qui introduit le thème du suicide, celui de Roxane et celui d'Isménie plus tard). Dès lors elle quitte la terre pour le paradis des femmes qui ressemble à un paradis de conte ou de roman pastoral avec la prairie riante, les peintures de fleurs, le chant des oiseaux, le palais superbe, et avec des hommes destinés à ses plaisirs. Montesquieu décrit l'érotisme avec les soins qui sont donnés à Anaïs quand tout concourt « au ravissement des sens²⁶ » dans un contexte merveilleux. Quand elle pénètre dans la chambre, deux hommes la reçoivent dans leurs bras. L'auteur s'attarde sur l'émotion dans un style coupé ; il insiste sur les baisers et sur l'inquiétude de cette nuit plus que chaude. Le nom d'Anaïs n'est donné qu'après cette nuit (en perse c'est Anahita et en hébreu le nom signifie « grâce, gracieuse »). Elle est alors un personnage livré au seul plaisir pendant huit jours. Mais comme elle est « philosophe » et qu'elle a passé sa vie à méditer, notamment sur le bonheur, elle veut secourir les autres femmes.

Dans la deuxième partie du conte, consacrée à la vengeance, un homme est envoyé chez le mari dont il a pris la figure. S'ensuit une scène d'amour avec les femmes du sérail ; quand Ibrahim arrive et qu'il est confronté à sa propre image, les femmes choisissent le faux Ibrahim. D'où une « conversation » qui dura longtemps, et un renversement : l'homme envoyé du paradis fait passer Ibrahim pour l'imposteur. Les femmes y voient des « merveilles » – on approche du conte de fées –, le mari est écarté et « transporté dans les airs à quatre cents lieues de là ». Il s'agit bien d'« étranges aventures »... Le nouveau maître revient, congédie les eunuques, « ren[d] sa maison accessible à toute le monde²⁷ » ; il ne veut pas même souffrir que ses femmes se voilent, elles sont libres dans les festins. Finalement, « il dissipa avec une immense profusion les biens du jaloux qui, de retour

26. *Lettres persanes*, éd. cit., p. 313.

27. *Ibid.*, p. 318.

trois ans après des pays lointains où il avait été transporté, ne trouva plus que ses femmes et trente-six enfants²⁸. »

C'est un dénouement heureux, et même plaisant. Montesquieu, qui s'intéresse à la dépopulation dans ses écrits philosophiques, peut ainsi souligner l'intérêt de cette abondante descendance. Mais le lecteur de la fiction doit rester à bonne distance du plaisir et de la réflexion : le monde du pouvoir féminin n'existe que dans un paradis rêvé, et il n'est pas sûr que ce soit une solution économique et politique pour les autres sérails. Du reste là encore le conte ne semble pas avoir d'effet sur le destinataire de la lettre puisque la catastrophe du sérail d'Usbek approche. Ainsi, Montesquieu use ici davantage des formes du conte, tout en accentuant la distance à l'égard de la fiction par le dispositif narratif et par le regard jeté sur le merveilleux.

Les autres fictions

Quand on pense à l'œuvre de Montesquieu, on ne privilégie pas la frivolité du *Temple de Gnide*, qui se donne plus pour un poème en prose que pour un conte : l'auteur reste donc dans l'indétermination générique avec une œuvre conçue sans doute comme un divertissement pour la société de M^{lle} de Clermont. Sa publication anonyme, d'abord dans un périodique *La Bibliothèque française* en 1724, puis en 1725, vint après celle des *Lettres persanes* ; Montesquieu apporta des corrections pour une réédition en 1742 ; l'ouvrage connut finalement au moins trente éditions au XVIII^e siècle. C'est un galant pastiche du roman grec que l'auteur désigne comme un « roman²⁹ ».

28. *Id.*

29. *Mes Pensées*, 1438, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 998 : « Quelques gens ont regardé la lecture du *Temple de Gnide* comme dangereuse. Mais ils ne prennent pas garde qu'ils imputent à un seul roman le défaut de tous. [...] La lecture des romans est dangereuse sans doute. Qu'est ce qui ne l'est pas ? Plût à Dieu que l'on n'eût à réformer que les mauvais effets de la lecture des romans ! Mais ordonner de n'avoir pas de sentiments à un être toujours sensible ; vouloir bannir les passions, sans souffrir même qu'on les rectifie ; proposer la perfection à un siècle qui est tous les jours pire ; parmi tant de méchancetés se révolter contre les faiblesses : j'ai bien peur qu'une morale si haute en devienne spéculative, et qu'en nous montrant de si loin ce que nous devrions être, on ne nous laisse ce que nous sommes. »

Dans cette œuvre de trente-cinq pages on retrouve le *topos* de la traduction, déjà utilisé dans les *Lettres persanes*. Gnide était dans l'Antiquité située en Turquie ; elle était l'équivalent de Paphos avec son temple d'Aphrodite³⁰. Le narrateur du récit, fils d'Antiloque, prêtre de Vénus, quitte sa ville natale pour visiter la Crète, Lesbos, Lemnos, Délos, et finalement Gnide où il rencontre la belle Thémire. Au hasard d'une promenade en compagnie d'Aristée, un jeune Gnidien amoureux de Camille, il s'égaré dans un antre où règnent la Jalousie et la Fureur. Dévorés de soupçons injustes, les deux amis se persuadent que Thémire et Camille les ont trahis, mais Bacchus et Vénus les guérissent de leur folie. Sous prétexte d'expiation ses injustes soupçons, le narrateur tente enfin de fléchir la résistance de Thémire. Mais la fin du texte ne conclut rien : « Elle m'embrassa : je reçus ma grâce, hélas ! sans espérance de devenir coupable³¹ ». Montesquieu dans la préface de 1742 écrit : « Ce petit roman est une espèce de tableau où l'on a peint avec choix les objets les plus agréables. Le public y a trouvé des idées riantes, une certaine magnificence dans les descriptions et de la naïveté dans les sentiments³² ». Il souligne aussi qu'il veut plaire au beau sexe, ce qui manifeste une ironie relative quant à son public. Une nouveauté est à signaler en ce qui concerne la perception des personnages : le texte a été souvent illustré³³, à la différence des *Lettres persanes*. Or le support de l'illustration complète la représentation du personnage et de son espace, souvent peu décrits par Montesquieu, en orientant l'imagination du lecteur. De même on ajoutera une illustration pour *Arsace et Isménie* quand le roman sera publié à la suite du *Temple de Gnide* à la fin du siècle.

En revanche l'*Histoire véritable* (roman écrit vers 1735, corrigé en 1750) n'a pas été publié du vivant de Montesquieu. On y retrouve l'Orient, cette fois-ci avec la pratique de la métempsychose avant

30. Le temple a ici une valeur métaphorique et allégorique tout en insérant l'ouvrage dans une série (voir aussi Voltaire, *Le Temple du goût*, 1733).

31. *Le Temple de Gnide*, in *Histoire véritable et autres fictions*, Catherine Volpilhac-Augier et Philip Stewart (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003, p. 314. Dans le titre de cette édition le terme de « fiction » correspond à l'usage moderne de la critique.

32. *Ibid.*, p. 281.

33. Voir les illustrations de de Sève en 1742, puis celles d'Eisen en 1772.

Le Sopha de Crébillon. Par ce biais Montesquieu déconstruit le personnage qui prend plusieurs apparences humaines, sexuelles ou animales, et plusieurs rôles. Dans l'Avis du premier manuscrit il fait référence à Madeleine de Scudéry (*Ibrahim ou l'Illustre Bassa*), et à Gueullette (le mandarin Fun Hoam des *Contes chinois*, « aventures regardées comme fabuleuses par tous les critiques »)³⁴. C'est peut-être la plus « baroque » des fictions de Montesquieu : le choix provoquant du titre « Histoire véritable » et la remarque selon laquelle « [...] le public peut acheter mon livre comme un roman, s'il ne juge pas à propos de l'acheter comme une histoire³⁵ » imposent plus encore l'indétermination générique. Si cette œuvre nous intéresse moins du point de vue du personnage, il est cependant fort probable qu'*Arsace et Isménie* fut conçu d'abord pour en constituer la quatrième partie. Montesquieu s'intéresse alors de plus en plus à la forme du roman, comme le prouvent les remarques de son ami J.-J. Bel : « Histoire amoureuse, vive et intéressante³⁶ ».

Avec *Arsace et Isménie*³⁷ Montesquieu choisit en effet clairement le modèle du roman que le lecteur doit reconnaître. Commencé probablement en 1742, vingt ans après les *Lettres persanes*, il n'a pas été publié par l'auteur qui retravailla pourtant son manuscrit entre 1748 et 1754³⁸. On a souvent souligné que cette œuvre « mineure » aurait été écrite pour plaire à un lectorat féminin, en l'occurrence M^{lle} de Charolais³⁹, mais elle développe l'histoire de personnages plus complexes qui prouvent l'intérêt que Montesquieu accordait à la fiction.

34. « Le libraire au lecteur », *Histoire véritable et autres fictions*, éd. cit., p. 87.

35. *Ibid.*, p. 88.

36. *Ibid.*, p. 101.

37. Pour une analyse plus détaillée sur ce roman, on se reportera à mon article « Sémilogie du personnage dans *Arsace et Isménie* de Montesquieu », *Lumières*, n° 40, « Autour des *Lettres persanes* : Montesquieu et la fiction », 2022, p. 129-144. Voir aussi l'article « *Arsace et Isménie* » de Catherine Volpilhac-Auger dans le *Dictionnaire Montesquieu* (<http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr>).

38. Le roman ne sera imprimé qu'en 1783 par le fils de Montesquieu, sous sa forme abrégée et heureuse.

39. Voir la lettre à Barbot du 3 septembre 1742 : « Je vous dirai que mademoiselle (de Charolais) m'obligea il y a quelque temps que j'étais chez elle à Madrid, [à faire] un petit roman ». On se reportera à l'étude de Laurent Versini, *Baroque Montesquieu*, op. cit., p. 49-50.

Le roman n'était pas pour lui un simple jeu, même si l'absence de préface ne permet pas d'orienter la réception recherchée.

Comme dans le premier conte, le titre met en valeur deux personnages amoureux ; mais ceux-ci deviennent roi et reine, ce qui leur confère un caractère « héroïque »⁴⁰. En outre leurs noms requièrent l'érudition du lecteur puisqu'ils évoquent ceux de héros de romans grecs ou baroques qui revenaient au goût du jour. Le cadre narratif reprend aussi des usages du siècle précédent pour capter l'attention avec le début *in medias res*, qui pique la curiosité, ou l'alternance entre le narrateur omniscient et Arsace qui conte son histoire en anticipant les réactions du lecteur ou en usant d'expressions destinées à faire partager son émotion : « il me serait impossible de dire comment je n'expirai pas aussi⁴¹ ». Si on voit d'emblée Isménie monter sur le trône, on la perd de vue très vite puisqu'elle a été appelée Ardasire, et il faut du temps pour comprendre qu'Arsace est l'« étranger » qui a sauvé son royaume. Montesquieu ne donne pas de portrait physique de son héros, quant à Isménie elle est décrite de manière impressionniste : « Sa physionomie était ravissante : sa taille, son air, ses grâces, le son de sa voix, le charme de ses discours, tout m'enchantait⁴² ». L'histoire des deux héros est largement conditionnée par l'action du ministre Aspar – son nom vaut surtout pour la paronymie qui souligne les liens entre les personnages – dont l'auteur fait un portrait moral précis⁴³, tout en conservant une part d'ambiguïté notamment à propos de sa politique. Outre les rois, les princes rivaux et les ambassadeurs, l'action nécessite un entourage d'eunuques, d'esclaves et de messagers anonymes.

Dans un contexte où l'on observe un renouveau d'intérêt pour l'exotisme et pour l'Orient, Montesquieu imagine une Asie mythique. Le lecteur peut identifier la Perse ancienne puisque la Bactriane, l'Hyrcanie, la Médie et la Margiane sont connues d'Hérodote et des

40. Sur le modèle du héros et les valeurs qu'il porte, voir l'analyse de Pierre Glaudes et Yves Reuter, dans *Le Personnage*, Paris, Puf, 1998, p. 32-40.

41. *Arsace et Isménie*, dans *Histoire véritable et autres fictions*, éd. cit., p. 238. Les autres références renverront à cette édition, le titre étant abrégé *AI*.

42. *Ibid.*, p. 213.

43. Dans *Mes Pensées* (470, *O.C.*, éd. cit., p. 1025), Montesquieu dit en avoir fait « le caractère » et avoir voulu le resserrer.

voyageurs. Mais le roman se réfère aussi à l'islam en privilégiant le cadre du sérail⁴⁴ contemporain du lecteur. Enfin le monde des montagnes avec ses bêtes sauvages ou le cadre idyllique de la Margiane, inspiré du *Télémaque* de Fénelon, situent les personnages dans un univers fictif reconnaissable. Le merveilleux des contes orientaux permet d'expliquer la richesse d'Arsace lors de son exil (Aspar évoque alors ces « génies puissants qui s'attachent aux hommes et leur font de grands biens ») ou au cours de l'épisode de la bague dans le poisson en Hyrcanie ; mais, une fois le récit d'Arsace terminé, Montesquieu invite à se méfier du surnaturel en révélant qu'Aspar tenait le rôle du génie. Le but est de confronter les personnages à des péripéties nombreuses (combat, enlèvement, suicide) destinées à se ressembler. L'auteur, qui selon l'expression de Georges Benrekassa, manifeste « un goût secret pour ce qui fait vaciller et déstabilise⁴⁵ », aime à jouer du renversement des rôles.

Au-delà d'une théâtralité qui s'impose dans la fiction du XVIII^e siècle⁴⁶, ici illustrée dans des scènes d'épreuve souvent pathétiques (dans la dernière scène Arsace a les accents d'un héros de tragédie : « Je meurs, dit-il, comme est morte Isménie⁴⁷ »), puis dans des dialogues publics et politiques, le lecteur est invité à entrer dans l'intériorité des héros par des « pensées » ou des monologues. Il n'est pas surprenant que l'auteur des *Lettres persanes*⁴⁸ ait recours à la forme épistolaire pour dévoiler l'intimité des personnages. On compte deux lettres d'Ardasire-Isménie : elle dit d'abord sa souffrance à celui qui

44. Sur le sérail comme espace spécifique, décrit dans *L'Esprit des lois*, voir Christophe Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, SVÉC, 2004, p. 347.

45. Georges Benrekassa, *Montesquieu. La liberté et l'histoire*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, p. 39.

46. Voir Catherine Ramond, *La Voix racinienne dans les romans du dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014, et Charlene Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leiden / Boston, Brill / Rodopi, 2016.

47. *AI*, p. 268.

48. « [...] l'on rend compte soi-même de sa situation actuelle ; ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire », « Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* », *Lettres persanes*, éd. cit., p. 43.

l'a quittée ; la lettre qu'elle écrit ensuite avant de mourir rappelle celle de Roxane, même si les intentions sont très différentes.

La trajectoire des personnages ne respecte cependant pas tous les codes du genre romanesque. Montesquieu a choisi de ne pas conserver la scène de la première vue qu'il avait d'abord voulu situer chez une parente d'Arsace et il ne mentionne pas non plus le mariage des deux héros avant leur fuite. S'il est courant à l'époque d'user du secret⁴⁹, il semble que l'auteur en multiplie les formes dans des épisodes liés au port du voile et à l'interdiction de regarder les femmes. Des déguisements dissimulent l'identité des personnages : Ardasire met un esclave à sa place ; puis elle fait enlever Arsace qu'on déshabille pour lui faire revêtir une robe de femme ; le héros reprend ensuite un vêtement de femme pour tuer un rival. La poétique du roman et du conte exigeait une conclusion et préférait les dénouements heureux, ce qui correspond à la version publiée par le fils de Montesquieu. Mais finalement le suicide des deux héros, qui renvoie au mythe de Pyrame et Thisbé, transgresse les exigences morales du temps comme dans les *Lettres persanes*⁵⁰, et se justifie en partie par l'intention de toucher la sensibilité du lecteur.

Comme dans la tradition du roman, c'est l'amour-passion qui reste à l'origine de la conduite des personnages⁵¹, cet amour étant confronté au besoin de gloire et à la tyrannie politique. Arsace et Ismérie font l'expérience d'un amour aussi sensuel que celui du conte d'Anaïs et du *Temple de Gnide*, une passion dont les effets doivent se faire sentir chez le lecteur. Après l'enlèvement d'Arsace, placé dans une sorte de sérail, les scènes deviennent érotiques et le décor renvoie aux romans du libertinage avec le sofa de pourpre, les parfums et le lit fermé par des guirlandes de fleurs, jusqu'au baiser

49. Sur ce thème voir *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, F. Gevrey, A. Lévrier et B. Teyssandier (dir.), Louvain, Peeters, 2015

50. Voir *Lettres persanes*, LXXVI, Usbek à Ibben « Les lois sont furieuses en Europe contre ceux qui se tuent eux-mêmes » (éd. cit., p. 191).

51. Voir Philip Stewart, article « Amour », dans le *Dictionnaire électronique Montesquieu*, *op. cit.*

qui enflamme les sens du héros, l'idée d'Ardasire lui paraissant un songe : « J'allais... j'allais la préférer à elle-même⁵² ».

Le bonheur idéal⁵³, grand sujet du siècle, est trouvé d'abord en Margiane où Arsace paraît « enchanté » dans une sorte d'utopie égalitaire où le concept de « bienveillance » supplante la grandeur : « le cœur n'est le cœur que quand il se donne, parce que ses jouissances sont hors de lui⁵⁴ ». Quand Arsace monte sur le trône de Bactriane, il semble qu'il puisse concilier bonheur et incarnation des valeurs de gouvernement. Mais le lien entre l'amour et la politique provoque finalement la mort d'Isménie : Arsace est contraint de dissocier son rôle de souverain et son personnage d'amoureux qui rejoint Isménie dans le suicide, ce qui rend la validité du modèle politique douteuse pour le lecteur.

Dans ce roman de Montesquieu, plus encore que dans ses fictions précédentes, rien n'est stable. Presque tous les personnages sont soumis au « renversement » et le lecteur doit avoir des doutes sur eux. Des mystères les entourent : qui est l'étranger pour Aspar ? Isménie doit-elle se fier à ses soupçons ? Arsace se montre souvent extérieur à lui-même, il se trompe sur les effets de la vengeance ; quand il part à la cour, il souligne son mauvais choix : « j'avais quitté des plaisirs réels pour chercher des erreurs⁵⁵ ». De son côté Isménie est jalouse à tort, ce qui provoque l'enlèvement pendant lequel Arsace constate qu'elle « cherchait à jouir de [s]on erreur⁵⁶ ». Enfin elle se déshonore par amour et par jalousie en se laissant tromper par la reine de Médie.

Au-delà de cette place accordée au secret et à l'erreur qui sollicitent la réflexion du lecteur, le roman joue de l'intertextualité pour

52. *AI*, p. 231. Cette scène a été illustrée par Jean-Jacques Le Barbier dans *Le Temple de Gnide suivi d'Arsace et Isménie*, Paris, Didot jeune, 1795, et reprise dans l'édition de Rouen, Lemonnyer, 1881.

53. Voir Jean Starobinski, *Montesquieu*, Paris, Seuil, 1979, p. 28 *sq.*, et Philip Stewart, article « Bonheur » dans le *Dictionnaire Montesquieu*. Montesquieu a ébauché un traité « Sur le bonheur ».

54. *AI*, p. 235. Dans l'*Histoire véritable* Damir rêve de bienveillance (éd. cit., p. 84). L'abbé de Saint-Pierre insiste sur la bienveillance, ainsi que Levesque de Pouilly dans la *Théorie des sentiments agréables*, F. Gevrey (dir.), Reims, Épure, coll. « Héritages critiques » ; n° 14, 2021, ch. XIII, p. 83-88.

55. *AI*, p. 224.

56. *Ibid.*, p. 227.

stimuler celui qui le découvre. Les personnages d'*Arsace et Isménie* font penser à la fois au roman grec, aux romans du xvii^e siècle, aux *Mille et une Nuits*, pour se rapprocher ensuite de Crébillon fils et de Prévost. Il doit y avoir un plaisir à reconnaître les traits qui relient les personnages à d'autres, à participer à la découverte des reflets. Quand il écrit *Arsace et Isménie*, Montesquieu garde à l'esprit la « chaîne secrète » qu'il évoque à propos des *Lettres persanes*. Le lecteur doit dépasser son plaisir et regarder les personnages dans l'adhésion et la distance⁵⁷.



Ce parcours dans les fictions de Montesquieu invite à revoir l'image que nous avons de l'auteur de *L'Esprit des lois* : il aimait les romans comme lecteur, leur écriture était plus qu'un « délassement » pour lui, et il trouvait un sens à composer des aventures qu'il faisait d'abord lire à ses amis en manuscrit. Pour atteindre son but il s'est préoccupé de l'immersion fictionnelle de ses lecteurs et de l'« effet-personnage » en se jouant des règles de la poétique du conte et du roman. Il savait que pour apprécier ses fictions il fallait entrer dans le jeu de la réflexivité⁵⁸ à la manière de celui qu'il a nommé le « lecteur ingénieux⁵⁹ ». Le préjugé défavorable que beaucoup avaient alors à l'égard du genre romanesque reste bien présent au cours du siècle comme le révèle la préface de l'édition de 1788⁶⁰, mais Montesquieu pensait pour sa part que les effets-personnages pouvaient donner corps à ses idées sur la morale individuelle, sur la société et sur le pouvoir. Dans cette période qui a engagé une réflexion critique sur la prose narrative et qui pratique l'intergénéricité, l'intérêt des person-

57. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Le Seuil, 1999.

58. Sur le processus de réflexivité on se reportera à Jean-Paul Sermain, *Métafictions. La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, 2000.

59. *Histoire véritable*, éd. cit., p. 87 « Le Libraire au lecteur ».

60. « L'Auteur voyait l'empire que les dames ont aujourd'hui sur les pensées des hommes : pour s'assurer les disciples, il a cherché à se rendre les maîtres favorables ; il a parlé la langue qui leur est la plus familière et la plus agréable : il a fait un roman, il a peint l'amour tel qu'il le sentait, impétueux, rarement sombre, souvent badin. » (Montesquieu, *Œuvres*, Amsterdam, 1788, t. VII, p. 4).

nages de Montesquieu est d'incarner des lieux communs associés aux passions et à la volupté pour interroger les valeurs qui sont analysées dans *L'Esprit des lois*. Ainsi l'auteur exprime agréablement à travers ses personnages ce qu'il pense de la morale : « Il y a de certaines vérités qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir⁶¹ ». La fiction permet aux idées d'être vécues de manière agréable avant d'être formulées, et les aventures d'Aphéridon, d'Anaïs ou d'Arsace rendent leur morale à la fois proche et lointaine, selon l'angle sous lequel on les regarde.

Françoise Gevrey
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France

61. *Lettres persanes*, l. XI, éd. cit., p. 67.

