

LA LITTÉRATURE D'IDÉES DU XVI^e au XVIII^e

Françoise de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne* (1747)

Parcours : « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux »

LE COURS

QUI EST FRANÇOISE DE GRAFFIGNY ?

Née en 1695 à Nancy en Lorraine, morte à Paris en 1758, Françoise de Graffigny est une figure paradoxale : autrice d'un des plus grands best-sellers du XVIII^e s. — plus de cent trente éditions, des traductions en neuf langues, un triomphe immédiat lors de la parution en 1747 — elle est tombée dans un oubli presque total pendant deux siècles, avant d'être redécouverte dans les années 1980 par la critique féministe.

Mariée à dix-sept ans à un mari violent, elle parvient à divorcer après des années de déclassement et d'humiliation sociale. Elle est accusée à tort d'avoir divulgué des manuscrits de Voltaire lors d'un séjour chez lui à Cirey, et se retrouve seule et sans ressources à Paris. C'est dans ce dénuement qu'elle commence à écrire. Comme Zilia, Graffigny connaît l'exil, la précarité et l'art de reconstruire une vie par l'intelligence et le langage.

Le roman paraît en 1747, d'abord anonymement, puis avec son nom pour la deuxième édition de 1752 — édition augmentée de quatre lettres qui renforcent considérablement la portée critique et argumentative de l'œuvre, comme on le verra.

LE LIVRE : UN ROMAN ÉPISTOLAIRE MONODIQUE

Les *Lettres d'une Péruvienne* racontent l'histoire de Zilia, jeune Vierge du Soleil — prêtresse inca consacrée au culte solaire — arrachée le jour de ses noces par des conquistadors espagnols et emmenée en France par un officier de marine, le chevalier Déterville. Elle apprend la langue française, observe avec un regard étranger la société de Louis XV, et finit par construire une existence libre et solitaire, refusant le mariage que lui propose Déterville et tournant la page de sa passion pour Aza, son fiancé inca qui l'a trahie.

Le roman est un *soliloque* (Jean Rousset appelle un « *duo dont on n'entend qu'une seule voix* ») : trente-huit lettres écrites par Zilia, sans qu'une seule réponse soit jamais transcrite. Là où Montesquieu, dans les *Lettres persanes* (1721), distribue la parole entre plusieurs correspondants, Graffigny concentre tout dans une conscience unique.

Il y a une forme de *double énonciation* : les lettres sont adressées à Aza, jeune prince inca, mais leur vrai destinataire est le public du siècle des Lumières — et nous lecteurs et lectrices d'aujourd'hui. Aza est un *destinataire-relais*, créé pour permettre la diffusion des idées de l'autrice auprès du public.

Ce roman est bien autre chose qu'un roman d'amour. Graffigny elle-même, dans une lettre à son ami François-Antoine Devaux, résume ainsi son projet : « *Le meilleur costume est celui des idées reçues.* » Le Pérou n'est pas l'objet d'une étude documentaire, c'est plutôt un prétexte qui permet de faire parler une étrangère sur la France. Ce que pointent les *quipos* de Zilia, puis sa plume, c'est l'incohérence, l'hypocrisie et la fausseté. Le roman est donc un roman épistolaire et philosophique — et c'est bien pourquoi il figure au programme de littérature d'idées.

LE PARCOURS : « UN NOUVEL UNIVERS S'EST OFFERT À MES YEUX »

La citation du parcours vient de la lettre XVIII. Il est indispensable de la lire dans son contexte immédiat : « *À mesure que j'en ai acquis l'intelligence [du français], un nouvel univers s'est offert à mes yeux.* ». Ce que cette phrase dit est décisif pour comprendre l'ensemble de l'œuvre : Zilia découvre un nouvel univers parce qu'elle acquiert un savoir. Ce n'est pas le voyage qui ouvre le monde — c'est le langage. Traverser l'océan n'a rien changé ; apprendre à lire a tout changé.

Mais la suite immédiate tempère tout enthousiasme : « *Les objets ont pris une autre forme, chaque éclaircissement m'a découvert un nouveau malheur.* ». Le nouvel univers est d'abord douloureux. Comprendre la langue française, c'est comprendre que la France est à une distance infranchissable du Pérou, qu'Aza est perdu, que la société dans laquelle Zilia se trouve est organisée sur le mensonge social. La connaissance entraîne la désillusion.

Le parcours demande donc d'accompagner une *trajectoire* : celle d'une conscience qui se construit lettre après lettre. Au départ, Zilia est prudente : « *je remarque des contradictions dans leur conduite, qui suspendent mon jugement* » (lettre IV). Progressivement, son style s'affirme : « *en général, je soupçonne cette nation de n'être point telle qu'elle paraît* » (lettre XVI). À la fin, le doute a disparu, et c'est la formule tranchante de la maxime qui s'impose : « *La vanité dominante des Français est celle de paraître opulents* » (lettre XXIX de l'édition 1752).

STRUCTURE ET CONTEXTE

Le roman se divise en cinq grandes étapes. Les lettres I à X couvrent la capture et le voyage, Zilia écrivant encore en *quipos* dans une langue incompréhensible pour ses ravisseurs. Les lettres XI à XVII correspondent à l'installation chez les Déterville et les premières observations de la société française. Les lettres XVIII à XXIII marquent le tournant : séjour au couvent, apprentissage de l'écriture. Les lettres XXIV à XXXIV constituent le cœur de la critique sociale, ethnographique et féministe. Les lettres XXXV à XXXVIII montrent l'émancipation dans la petite maison.

Cette progression est doublement significative : elle trace le parcours géographique de Zilia, mais aussi son parcours intellectuel — de la « *femme de lettres d'amour* à la *femme de lettres philosophiques* », comme dit une fiche du Ministère de l'Éducation nationale sur cette œuvre au programme. Son regard est celui d'une femme instruite, sans préjugés sur la France, capable d'observer sans juger trop vite — et dont la progression vers la lucidité est précisément l'histoire que raconte le roman.

NOTE SUR LES ÉDITIONS

Les numéros de lettres suivent la numérotation de la deuxième édition de 1752 (41 lettres), qui est celle adoptée par les éditions de référence. Les élèves qui disposent de l'édition Gallimard « Folio classique » (préface Martine Reid) trouveront les lettres XXVIII, XXIX, XXX et XXXIV de l'édition 1752 dans les Annexes de ce volume ; les lettres XXXI à XXXIII de 1752 correspondent aux lettres XXIX à XXXI de cette édition, et les lettres XXXV à XLI aux lettres XXXII à XXXVIII.

1. Attirer le lecteur : la monodie épistolaire et le roman d'amour

Un roman d'amour touchant

Le roman s'ouvre sur un cri :

« Aza ! mon cher Aza ! les cris de ta tendre Zilia, tels qu'une vapeur du matin, s'exhalent et sont dissipés avant d'arriver jusqu'à toi. »

Dès la première ligne, le lecteur est placé au cœur d'une douleur amoureuse intense — une jeune femme arrachée à son fiancé le jour de leurs noces, emportée par des inconnus dans un monde qui lui est entièrement étranger. Dès 1747, le roman est reçu ainsi par le public du XVIII^e s., amateur de grands sentiments et de larmes. Zilia aime, souffre, attend, espère, pleure. Les lecteurs et lectrices s'identifient à elle, s'émeuvent de son sort. Ce registre sentimental permet l'entrée dans le texte.

Mais ce roman d'amour est aussi une manière d'attirer. L'amour de Zilia pour Aza est une porte d'entrée. Ce que le roman porte plus profondément (la critique des mœurs françaises, la dénonciation de la condition des femmes, la réflexion philosophique sur la connaissance et la liberté) se glisse dans les plis du sentiment. En pleurant avec Zilia, nous sommes conduits, lettre après lettre, à penser avec elle.

La monodie épistolaire : faire du lecteur le vrai destinataire

Le dispositif formel du roman renforce aussi cette stratégie. Les *Lettres d'une Péruvienne* sont un roman épistolaire *monodique*. Les lettres sont officiellement adressées à Aza, « prince péruvien en exil ». Mais Aza est un *destinataire-relais* : créé pour permettre à Zilia de parler, jamais pour répondre. Derrière lui, les vrais destinataires sont les lecteurs des Lumières. Cette structure est la machine argumentative du roman, qui permet à Graffigny de faire tenir ensemble la lettre d'amour (le registre sentimental attire les lecteurs) et la « lettre-reportage » (qui construit le propos critique).

La lettre XXIII exhibe ce dispositif, puisque Zilia vient de rédiger une longue lettre à Aza — et se retrouve face à une évidence terrible :

« les caractères ne sont tracés que pour moi. »

Aza ignore qu'elle existe, qu'elle souffre, qu'elle l'aime.

« Tu ignores ce que je souffre ; tu ne sais pas même si j'existe, si je t'aime. Aza, mon cher Aza, ne le sauras-tu jamais ? »

La lettre, soudainement, n'a plus de destinataire. Elle tombe dans le vide. Mais ce vide est précisément ce qui la rend lisible par le lecteur : Zilia écrit pour rien, et pour cela son écriture est pour nous authentique, sincère et intime. La lettre n'est plus un message — elle est comme un *journal intime*. Le lecteur est le seul confident de Zilia, le seul à connaître la totalité de sa situation. Cette asymétrie de savoir produit une intimité puissante : on ne lit pas *sur* Zilia, on lit *avec* elle, depuis l'intérieur de sa conscience.

Cette substitution d'Aza par le lecteur permet aussi de transformer la lecture sentimentale en lecture philosophique : à partir de la lettre XXIII, on ne lit plus pour savoir si Zilia retrouvera Aza. On lit pour comprendre ce que Zilia comprend du monde qu'elle découvre.

2. Le regard étranger : Zilia l'étrangère instruite face à un monde inconnu

Une étrangère qui n'est pas une naïve

Zilia n'est pas une naïve. Elle a été formée dans le temple du Soleil par les Amautas — les sages de la civilisation inca — et l'*Avertissement* le dit clairement : les Incas ont laissé « des monuments de la sagacité de leur esprit et de la solidité de leur philosophie ». Ce qu'elle ignore, c'est la France — ses objets, ses codes, sa langue. Cette ignorance-là est précise, délimitée, et c'est elle qui produit le regard.

La lettre IV le montre dès le début du roman. Zilia observe les Espagnols et les Français et les distingue par une analyse des éléments, par une métaphore cosmogonique très élaborée :

« L'air grave et farouche des premiers fait voir qu'ils sont composés de la matière des plus durs métaux ; ceux-ci semblent s'être échappés des mains du Créateur au moment où il n'avait encore assemblé pour leur formation que l'air et le feu. »

La candeur de Zilia n'est donc pas l'absence de culture — c'est l'absence de préjugés sur *cette* culture-là. Elle ne sait pas ce qu'est un carrosse, un théâtre, une messe, mais elle sait ce que sont la justice, le respect dû aux femmes, la vertu.

Les catachrèses : voir juste sans savoir nommer

Pour désigner les réalités européennes qui n'ont pas d'équivalent dans la langue péruvienne, Zilia ne cherche pas les mots — elle les invente. La figure rhétorique s'appelle la catachrèse : l'emploi d'un terme dont le sens est détourné, élargi, transféré à un objet nouveau. Graffigny construit ainsi tout un vocabulaire, qui dit à la fois l'ignorance de Zilia et son intelligence.

La caravelle espagnole de la lettre III est une « maison comme suspendue, et ne tenant point à la terre ».

La longue-vue, lettre VIII, est une « espèce de canne percée » qui « fait voir la terre dans un éloignement où mes yeux n'auraient pu atteindre ».

La lettre IX donne un premier bilan de l'apprentissage : « je sais que le nom du cacique est Déterville, celui de notre maison flottante vaisseau, et celui de la terre où nous allons France. »

Dans la lettre XII, le carrosse devient une « machine ou cabane » — désignation qui associe un terme de technique (machine, renvoyant aux inventions européennes) et un terme d'habitat rudimentaire (cabane), produisant une formulation à la fois exacte et déplacée qui exprime la stupéfaction de l'observatrice.

Mais c'est la lettre XII qui offre la catachrèse la plus belle et la plus philosophique : le miroir de la chambre des Déterville, dont Zilia avait été bouleversée à la lettre X, est désormais nommé « l'ingénieuse machine qui double les objets ». La formule est d'une précision parfaite — un miroir *double* effectivement les objets.

Chacune de ces formules dit la même chose : Zilia voit *correctement* ce qui est, sans savoir encore ce que cela signifie. C'est cet écart entre la perception juste et l'interprétation manquante qui produit le regard candide — et qui, pour le lecteur, rend soudainement étranges des objets parfaitement familiers.

3. Zilia « nouvelliste » : le roman-reportage

Surtout à partir du moment où elle maîtrise le français, Zilia devient ce qu'on appelle alors une « nouvelliste » — au sens du XVIII^e siècle : celle qui envoie à son correspondant les nouvelles du monde qu'elle traverse, comme une sorte de journaliste privée. Les lettres changent de nature. Elles ne sont plus seulement des cris d'amour — elles deviennent des comptes-rendus. Zilia décrit ce qu'elle voit, pour Aza qui n'a jamais vu Paris. Mais pour les lecteurs et lectrices qui reçoivent ces descriptions, elles ont une tout autre portée : elles leur font voir leur propre société comme s'ils et elles la découvraient pour la première fois.

Quatre lettres illustrent particulièrement cette dimension de reportage.

La lettre XIV : Zilia en curiosité

Avant même de maîtriser la langue, Zilia fait l'expérience d'être elle-même l'objet du regard. On l'a habillée de ses costumes de vierge du Soleil, et elle est exposée dans un salon. Une grande dame la remarque, éclate de rire, se lève, vient à elle et la tourne et retourne « **autant de fois que sa vivacité le lui suggéra** », palpant son habit « **avec une attention scrupuleuse** », puis appelle un jeune homme pour recommencer l'examen. Zilia, qui prend la dame pour une *pallas* et le jeune homme pour un *anqui* — c'est-à-dire des personnages de haut rang à qui le respect est dû — n'ose d'abord pas résister. Mais quand le jeune homme va plus loin, elle le repousse avec une indignation qui lui « **fit connaître qu'elle était mieux instruite que lui des lois de l'honnêteté** ». Le renversement est complet : dans cette scène, c'est Zilia qui a des mœurs, et les Français qui se comportent en « **sauvages** ». La lettre se termine sur une formule qui résume tout le dispositif du roman : « **Dans les différentes contrées que j'ai parcourues, je n'ai point vu des sauvages si orgueilleusement familiers que ceux-ci.** »

La lettre XVI sur le théâtre

On a emmené Zilia voir une représentation. Elle la désigne d'abord par comparaison avec ce qu'elle connaît : « **un endroit où l'on représente à peu près comme dans ton palais les actions des hommes qui ne sont plus.** ». Mais la ressemblance s'arrête là. Chez les Incas, on ne commémore que les sages et les vertueux. Ici, les acteurs « **crient et s'agitent comme des furieux** », une femme pleure sans cesse, un homme va jusqu'à se tuer lui-même. Zilia décrit le spectacle avec une précision ethnographique, sans encore le condamner : elle constate, elle s'étonne, elle cherche une explication. Peut-être, dit-elle prudemment, ce peuple a-t-il besoin de « **l'horreur du vice pour conduire à la vertu** ».

La lettre XVII sur la musique

Le lendemain, on l'emmena à l'opéra — et le contraste avec la veille est immédiat : « **un spectacle totalement opposé au premier. Celui-là, cruel, effrayant, révolte la raison. Celui-ci, amusant, agréable, imite la nature.** ». La description de l'opéra donne à Zilia l'occasion d'une observation qui dépasse le simple compte rendu : la musique, contrairement à la langue, parle à tous. Les sons aigus expriment la peur, les gémissements touchent au cœur, les rythmes vifs portent la gaieté — sans qu'on ait besoin d'en connaître les mots. Zilia nomme cela « **l'intelligence des sons universelle** ». C'est une réflexion sur le langage naturel par opposition au langage artificiel (les langues) — et cela est formulé depuis la position de quelqu'un qui justement ne partage pas la langue conventionnelle de ceux qui l'entourent. La lettre-reportage touche ici à quelque chose de plus profond, sans encore le développer.

La lettre XXVIII sur les festivités du mariage de Céline

Cette lettre est une longue description. Zilia assiste aux fêtes du mariage de Céline à la campagne et découvre les arts français dans leur déploiement le plus spectaculaire. Les jardins d'abord : la terre « **étonnée** » nourrit des plantes venues de tous les climats, l'eau des fontaines est « **forcée à s'élancer rapidement dans les airs, sans guide, sans soutien, par sa propre force** ». Puis le feu d'artifice, décrit comme l'*ekphrasis* d'un tableau mythologique :

« **Le feu, ce terrible élément, je l'ai vu, renonçant à son pouvoir destructeur, dirigé docilement par une puissance supérieure, prendre toutes les formes qu'on lui prescrit, tantôt dessinant un vaste tableau de lumière sur un ciel obscurci par l'absence du soleil.** »

Zilia est sincèrement émerveillée : « **Quel art, mon cher Aza ! Quels hommes ! Quel génie ! J'oublie tout ce que j'ai vu de leur petitesse.** ». Ce moment d'admiration franche est important — il dit que le

regard de Zilia n'est pas hostile par principe. Elle voit les Français tels qu'ils sont, avec leurs grandeurs et leurs travers (dans la lettre suivante d'ailleurs, l'émerveillement se retourne). Ces quatre exemples montrent comment le roman-reportage fonctionne chez Graffigny : l'observation particulière – une scène de salon, un spectacle, un concert, une fête – est toujours rendue avec précision et honnêteté avant d'ouvrir sur une réflexion. C'est le regard d'abord, la pensée ensuite.

4. Portraits et anecdotes : le raisonnement par l'exemple

Les idées véhiculées par le roman passent par les formes ordinaires du genre romanesque lui-même, comme le portrait et les micro-récits.

Le double portrait de la lettre XIII : Madame Déterville et Céline

Se développe ici le double portrait de deux personnages mis face à face, dont le contraste fait la démonstration à la place du commentaire. Zilia arrive à Paris chez la famille Déterville et rencontre successivement la mère et la jeune sœur. Les deux portraits sont construits en opposition terme à terme. Voici la mère :

« Nous la trouvâmes à demi couchée sur un lit à peu près de la même forme que celui des Incas et de même métal. Après avoir présenté sa main au cacique, qui la baisa en se prosternant presque jusqu'à terre, elle l'embrassa, mais avec une bonté si froide, une joie si contrainte, que, si je n'eusse été avertie, je n'aurais pas reconnu les sentiments de la nature dans les caresses de cette mère. »

(...)

« Elle jeta sur moi un regard dédaigneux, et, sans répondre à ce que son fils lui disait, elle continua d'entourer gravement ses doigts d'un cordon qui pendait à un petit morceau d'or. »

Chaque détail est un signe : le regard dédaigneux dit le mépris, l'absence de réponse dit l'arrogance, le geste des doigts dit le désintéret. La formule « les sentiments de la nature » dans les « caresses de cette mère » est particulièrement acérée : une mère qui embrasse son fils sans qu'on y reconnaisse la nature, c'est une mère qui a perdu quelque chose d'essentiel. Voici maintenant Céline :

« Quoique je n'entendisse rien de ce qu'elle me disait, ses yeux pleins de bonté me parlaient le langage universel des cœurs bienfaisants ; ils m'inspiraient la confiance et l'amitié. »

Le contraste est évident. Là où la mère communiquait par des signes de hiérarchie et de froideur, Céline communique par « le langage universel des cœurs » (le même langage naturel que Zilia évoquera à propos de la musique). Et c'est précisément ce langage-là que Zilia comprend, elle qui ne parle pas encore le français. Mais la mère met fin à cet échange d'un mot. Céline baisse les yeux, repousse la main de Zilia, cesse de la regarder. La hiérarchie sociale reprend le dessus sur la nature. Cette idée — la bonté naturelle écrasée par la société — est condensée en quelques lignes.

Deux anecdotes, deux leçons : Céline et le billet doux, le jésuite

Le roman procède souvent ainsi : une scène particulière, observée par Zilia, qui remonte vers une vérité générale. C'est un raisonnement par induction : généralisation à partir d'un cas particulier.

La lettre XVII en donne un premier exemple. En sortant de l'opéra, Zilia voit un jeune homme s'approcher de Céline, lui glisser quelques mots à l'oreille, lui laisser un billet, et repartir. Céline « qui s'était effrayée à son abord jusqu'à me faire partager le tremblement qui la saisit, tourna la tête languissamment vers lui lorsqu'il nous quitta. ». Zilia, ne comprenant pas encore les règles du badinage amoureux, croit d'abord à un malaise physique et s'apprête à appeler Déterville. Mais Céline l'arrête, lui impose le silence. Le soir, le billet est montré à Déterville. Zilia en déduit que Céline aime ce jeune homme — mais ne comprend pas pourquoi on s'effraye de la présence de quelqu'un qu'on aime. Ce qu'elle a sous les yeux, sans encore le nommer, c'est la pression qui s'exerce sur les jeunes femmes non mariées — la surveillance, l'obligation du secret, la clandestinité du sentiment. L'anecdote suffit : le roman n'a pas besoin d'expliquer davantage.

La lettre XXI offre un deuxième exemple, plus frappant encore. Zilia rencontre un jésuite — qu'elle nomme un « *cusipata* », transposant dans sa grille inca ce personnage instruit et poli. La première visite est enthousiasmante :

« Poli comme un grand seigneur, savant comme un Amauta, il sait aussi parfaitement les usages du monde que les dogmes de sa religion. »

Mais la lettre XXII ouvre sur un retournement complet : « une seconde visite qu'il m'a faite a détruit la bonne opinion que j'avais prise de lui dans la première. ». Le jésuite, lors de cette deuxième visite, se moque des questions de Zilia sur les gens de lettres, ment sur leur condition, puis lui dit que son amour pour Aza est « incompatible avec la vertu ». La colère de Zilia est immédiate et totale — elle l'accable de reproches et le chasse.

Ce que cette séquence en deux temps démontre — et c'est la leçon que le lecteur est invité à tirer — c'est que les Français « pèchent plus communément faute d'avoir une idée juste des choses que faute de droiture » : ils affichent des vertus qu'ils ne pratiquent pas. L'écart entre la première et la deuxième visite du jésuite dit tout ce qu'il y a à dire sur l'hypocrisie. L'anecdote a fait le travail qu'une démonstration directe n'aurait pas fait aussi bien.

5. La critique de l'hypocrisie sociale et de la religion

La « fausseté » comme caractère dominant

La critique que Zilia adresse à la société française ne part pas de positions abstraites — elle émerge de l'observation, lettre après lettre, d'un même écart : entre ce que les Français montrent et ce qu'ils sont. La lettre XVI formule ce constat pour la première fois, encore prudemment :

« en général je soupçonne cette nation de n'être point telle qu'elle paraît ; l'affectation me paraît son caractère dominant. »

Le verbe *soupçonner* dit la réserve ; Zilia n'affirme pas encore. Mais les lettres suivantes vont transformer ce soupçon en certitude. Ce qui frappe Zilia, c'est que les Français savent que leurs vertus sont feintes — et qu'ils continuent à faire semblant. La lettre XX en tire une formule :

« leurs vertus n'ont pas plus de réalité que leurs richesses. Les meubles que je croyais d'or n'en ont que la superficie, leur véritable substance est de bois ; de même ce qu'ils appellent politesse a tous les dehors de la vertu et cache légèrement leurs défauts. »

La métaphore des meubles dorés est parfaite : Zilia a été trompée par leur apparence, comme le lecteur est trompé par celle des Français. Et c'est précisément parce qu'elle est étrangère qu'elle voit ce que les Français ont cessé de voir.

La censure et le jouet : lettre XXXII

La lettre XXXII porte sur la sociabilité française et en expose le mécanisme interne. Zilia observe les « devoirs » que Céline et elle rendent en ville : entrer dans le plus grand nombre de maisons possible pour échanger des compliments sur les robes et les visages. Elle note aussitôt que ces éloges sont purement momentanés :

« Dès que l'on disparaît, il prend une autre forme. Les agréments que l'on trouvait à celle qui sort ne servent plus que de comparaison méprisante pour établir les perfections de celle qui arrive. »

La médisance est le revers obligé de la politesse. Les Français médisent non par méchanceté naturelle, mais par conformisme : « tel qui pense bien médit d'un absent pour n'être pas méprisé de ceux qui l'écourent. ». Ce n'est pas le vice qui est premier — c'est la peur du ridicule. Cette nuance est importante : Zilia ne condamne pas les individus, elle condamne le système.

La lettre se clôt sur une image que Graffigny construit comme une maxime :

« Ainsi que leurs jouets de l'enfance, [...] ils n'ont, comme eux, qu'une ressemblance ébauchée avec leurs modèles, du poids aux yeux, de la légèreté au tact, la surface colorée, un intérieur informe, un prix apparent, aucune valeur réelle. »

Le jouet est l'emblème de la France : brillant, creux, sans valeur réelle. La formule est celle d'un moraliste comme La Rochefoucault ou La Bruyère.

La religion sans vertu : lettres XXI et XXII

La critique de la religion suit exactement le même schéma que celle de la sociabilité : l'écart entre la proclamation et la pratique. On a vu dans la partie précédente comment le jésuite s'effondre entre la première et la deuxième visite. La lettre XXII en tire la leçon générale :

« De la façon dont il m'a parlé des vertus qu'elle prescrit, elles sont tirées de la loi naturelle, et en vérité aussi pures que les nôtres ; mais je n'ai pas l'esprit assez subtil pour apercevoir le rapport que devraient avoir avec elle les mœurs et les usages de la nation, j'y trouve au contraire une inconséquence si remarquable, que ma raison refuse absolument de s'y prêter. »

Le raisonnement de Zilia est d'une logique implacable : si la religion prescrit des vertus conformes à la loi naturelle, pourquoi les mœurs françaises sont-elles si éloignées de cette loi ? La réponse est dans la question : la religion en France est une façade de plus. Ce que Zilia critique ici n'est pas le christianisme en lui-même — elle dit qu'elle l'embrasserait volontiers si elle était sûre que le jésuite lui en avait « fait une peinture véritable ». Ce qu'elle refuse, c'est l'institution qui prêche la tolérance et pratique la condamnation, qui vante l'humilité et affiche l'arrogance.

6. La critique de la condition féminine

La galanterie comme système d'impunité

La lettre XXXI est le texte le plus direct du roman sur la condition des femmes. Zilia l'ouvre sur un paradoxe qu'elle formule comme une thèse :

« Ils les respectent, mon cher Aza, et en même temps ils les méprisent avec un égal excès. »

Ce n'est pas seulement une impression, mais une véritable démonstration. La politesse française oblige l'homme le plus haut placé à des égards pour la femme la plus humble. Et pourtant :

« l'homme le moins considérable, le moins estimé, peut tromper, trahir une femme de mérite, noircir sa réputation par des calomnies, sans craindre ni blâme ni punition. »

Zilia cherche l'explication. Elle la trouve dans l'anecdote du duel : un homme a été tué par son ami pour avoir dit du mal de lui, et la société approuve. Elle en tire le raisonnement suivant — si les hommes n'obéissent qu'à la crainte des punitions corporelles, et si les femmes ne peuvent pas provoquer en duel, alors les femmes peuvent être insultées, trahies et calomniées impunément. La galanterie n'est donc pas un hommage, c'est le masque de cette impunité. La conclusion est lapidaire :

« Les lâches n'ont rien à craindre, ils ont trop bien fondé cet abus pour le voir jamais abolir. »

L'éducation comme cercle vicieux

La lettre XXXIV de l'édition 1752, ajoutée spécifiquement pour la deuxième édition, pousse l'analyse plus loin. Pourquoi les femmes françaises sont-elles ainsi ? Parce qu'on les a rendues telles. Le raisonnement de Zilia est d'une rigueur implacable :

« On voudrait, comme ailleurs, qu'elles eussent du mérite et de la vertu. Mais il faudrait que la nature les fît ainsi ; car l'éducation qu'on leur donne est si opposée à la fin qu'on leur propose, qu'elle me paraît être le chef-d'œuvre de l'inconséquence française. »

On confie l'éducation des filles à des religieuses, « des personnes auxquelles on ferait peut-être un crime d'en avoir » (de l'esprit). On leur enseigne les cérémonies d'un culte extérieur, sans principes intérieurs. On leur apprend à « régler les mouvements du corps » plutôt qu'à former le caractère. Puis on les marie jeunes et ignorantes... et on s'étonne qu'elles soient frivoles.

La conclusion est d'une franchise rare pour 1752 (qu'on retrouve dans *La Colonie* de Marivaux) :

« En général, il me semble que les femmes naissent ici, bien plus communément que chez nous, avec toutes les dispositions nécessaires pour égaler les hommes en mérite et en vertus. Mais comme s'ils en convenaient au fond de leur cœur, et que leur orgueil ne pût supporter cette égalité, ils contribuent en toute manière à les rendre méprisables. »

L'inégalité entre les sexes n'est pas naturelle — elle est produite, entretenue, voulue. Ce que Graffigny formule ici, c'est la distinction entre la nature et la culture. Les femmes ne naissent pas inférieures : on les y oblige.

Ce passage n'existait pas dans la première édition de 1747. Graffigny l'a ajouté en 1752, délibérément, après le succès du roman : elle savait qu'elle pouvait se permettre de dire davantage. C'est la preuve que la portée critique de l'œuvre n'est pas accidentelle : elle est le résultat d'un projet conscient et assumé.

7. De la prudence à la maxime : l'affirmation d'une conscience

Une pensée prudente, qui observe avant de juger

La dimension moraliste des *Lettres d'une Péruvienne* se manifeste d'abord dans une méthode d'observation rigoureuse. Zilia ne se précipite pas vers le jugement. Elle observe, suspend, corrige :

« je remarque des contradictions dans leur conduite qui suspendent mon jugement. » (lettre IV)

Le verbe *suspendre* signifie ici « remettre à plus tard » : Zilia sait qu'elle voit quelque chose, mais refuse de conclure avant d'en savoir davantage.

« en général, je soupçonne cette nation de n'être point telle qu'elle paraît ; l'affectation me paraît son caractère dominant. » (lettre XVI)

Le verbe *soupçonner* et le verbe *paraître* sont les marqueurs d'une modalisation prudente : Zilia n'affirme pas encore — elle formule des hypothèses.

La lettre XXII montre déjà un durcissement du jugement : Zilia avait cru, à la lettre XXI, avoir trouvé dans le jésuite un guide fiable : « Poli comme un grand seigneur, savant comme un Amauta. ». La lettre XXII corrige immédiatement : « une seconde visite qu'il m'a faite a détruit la bonne opinion que j'avais prise de lui, dans la première ; nous sommes déjà brouillés. ». Ce mouvement — adhésion, correction — est le rythme même de la formation du jugement moral. Zilia apprend que les Français excellent dans l'art des premières impressions, et que leurs secondes visites les trahissent.

L'aboutissement : la lettre XXIX et l'emploi de maximes

La lettre XXIX est l'aboutissement de cette progression. Elle s'ouvre sur un aveu de bonne foi :

« Ce n'est pas sans un véritable regret que je passe de l'admiration du génie des Français au mépris de l'usage qu'ils en font. Je me plaisais de bonne foi à estimer cette nation charmante, mais je ne puis me refuser à l'évidence de ses défauts. »

Zilia n'est pas hostile par principe : elle est contrainte par l'évidence. Et dès lors, la modalisation disparaît. Les formules se durcissent, le rythme s'accélère, les vérités générales tombent comme des sentences :

« La vanité dominante des Français est celle de paraître opulents. »

« Parmi eux rien n'est grave, rien n'a de poids. »

« ce qu'ils appellent politesse leur tient lieu de sentiment : elle consiste dans une infinité de paroles sans signification, d'égards sans estime et de soins sans affection. »

« l'exagération aussitôt désavouée que prononcée est le fond inépuisable de la conversation des Français. »

Ces formules sont des *maximes* au sens classique : une *maxime* est une formule brève et percutante qui énonce une règle de conduite ou une vérité morale. On pense à La Bruyère, dont les *Caractères* procèdent de la même manière : observation d'un type social, puis formule qui le fixe pour toujours.

La maxime tire sa force d'une écriture de la concision et de la symétrie : l'anaphore (« rien n'est grave, rien n'a de poids »), le parallélisme ternaire (« paroles sans signification, égards sans estime, soins sans affection »), par exemple, produisent une phrase qui se referme sur elle-même comme une vérité définitive, sans appel.

Cette lettre XXIX dit aussi quelque chose d'essentiel sur l'édition de 1752. Ce texte n'existait pas dans la première édition en 1747. Graffigny l'a ajouté après le succès du roman, quand elle savait que son public lui faisait confiance. C'est la preuve que Graffigny construisait la trajectoire intellectuelle de Zilia, et qu'elle l'a parachevée quand elle en a eu la liberté.

8. Un récit de voyage : le plaisir du monde et la petite maison

Le voyage comme révélation

Notre roman est aussi un récit de voyage — mais d'un genre particulier. Zilia ne choisit pas de voyager : elle est enlevée, transportée, déplacée contre sa volonté. Chaque étape de son trajet est le résultat d'un rapt ou d'une décision qui ne lui appartient pas. Et pourtant, quelque chose d'inattendu se produit dans la lettre XII, pendant le trajet en carrosse vers Paris : Zilia découvre la beauté du monde.

« Renfermée dans le temple dès ma plus tendre enfance, je ne connaissais pas les beautés de l'univers ; tout ce que je vois me ravit et m'enchanté. »

Ce qui frappe dans ce passage, c'est que le plaisir est entièrement neuf. Zilia n'a pas de référence, pas de comparaison : elle voit la campagne française pour la première fois, et c'est simplement beau. La description qui suit est une sorte de rêverie poétique :

« Les campagnes immenses, qui se changent et se renouvellent sans cesse à des regards attentifs, emportent l'âme avec plus de rapidité que l'on ne les traverse. »

Puis les forêts :

« En entrant dans ces beaux lieux, un charme universel se répand sur tous les sens et confond leur usage. On croit voir la fraîcheur avant de la sentir ; les différentes nuances de la couleur des feuilles adoucissent la lumière qui les pénètre et semblent frapper le sentiment aussitôt que les yeux. »

Cette description sensualiste — où les sens se mêlent, se répondent — fait penser à des auteurs postérieurs comme Rousseau ou les poètes romantiques : on trouve ici cette idée que la nature parle directement à l'âme, sans intermédiaire, sans langage.

Dans ce sens, la lettre XII dit une chose essentielle pour le parcours du programme « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux » : il y a un autre monde à découvrir qui n'est pas celui de la société française, celui de la beauté du monde.

La petite maison : une utopie réelle

La lettre XXXV, qui décrit la révélation de la petite maison, est l'aboutissement de ce voyage. Déterville a converti les ornements d'or du temple du Soleil en propriété foncière : une maison, un jardin, une cassette d'or. Zilia devient propriétaire sans l'avoir demandé, et la surprise est totale.

Ce que Déterville a créé n'est pas seulement une demeure, c'est un espace pensé pour Zilia. La clé secrète ouvre sur un cabinet dont les lambris imitent « les jeux et les cérémonies de la ville du Soleil ». Les ornements du temple y sont disposés sur des pyramides dorées. La figure du Soleil est suspendue au plafond. Et la pièce voisine est une bibliothèque : « une infinité de livres de toutes couleurs, de toutes formes » que Zilia veut tous lire tout de suite !

Cet espace est une synthèse : Pérou et France, passé et présent, mémoire et avenir. Zilia n'y efface pas son identité — elle y installe un Pérou possible au cœur de la France.

La lettre XL montre Zilia installée dans sa maison après la trahison d'Aza. Elle aurait pu s'effondrer. Graffigny fait le choix inverse. Zilia se retire dans sa solitude, et elle y trouve une ressource :

« Si le souvenir d'Aza se présente à mon esprit, je prends des livres, je lis d'abord avec effort, insensiblement de nouvelles idées enveloppent l'affreuse vérité qui m'entourne. »

La lecture n'est pas une évasion — c'est un remède. Et Zilia ajoute une formule qui dit tout sur sa philosophie :

« Les maladies de l'âme ne souffrent pas les remèdes violents. »

La petite maison est ainsi le terme du voyage de Zilia — non pas un retour, mais une arrivée. Elle n'est plus nulle part chez elle ; elle est enfin quelque part chez elle.

9. La fin : le choix de la liberté et du simple plaisir de vivre

Le triple refus

La dernière lettre du roman est une surprise. Déterville revient de Malte, écrit à Zilia pour lui dire qu'il l'aime toujours, lui demande à la voir. On attendrait de Zilia — une héroïne abandonnée, sans famille, sans patrie — qu'elle accepte. C'est ce à quoi pouvaient s'attendre les lecteurs et lectrices contemporaines. Zilia refuse Déterville, sans brutalité, mais sans ambiguïté : « **ma bonne foi trahie ne dégage pas mes serments** ». Elle refuse le couvent, qu'elle n'a jamais cessé de dénoncer. Et elle ne meurt pas, contrairement à presque toutes les héroïnes de roman du XVIII^e s., comme Manon Lescaut. La fin des *Lettres d'une Péruvienne* ne fait pas de la défaite de la femme un spectacle littéraire. Zilia vit, reste seule, et choisit cette solitude.

Ce triple refus est en lui-même une position philosophique et féministe : une femme peut exister en dehors du mariage, du couvent et de la mort.

« Je suis, je vis, j'existe »

Mais la lettre ne s'arrête pas au refus. Elle propose une vision de ce que peut être une vie bonne, indépendante, intellectuelle. Zilia invite Déterville à venir partager non pas l'amour, mais l'amitié, la connaissance et les « vertus » :

« **Vous me donnerez quelque connaissance de vos sciences et de vos arts ; vous goûterez le plaisir de la supériorité ; je le reprendrai en développant dans votre cœur des vertus que vous n'y connaissez pas.** »

L'échange qu'elle propose est celui de l'égalité : il apporte ses savoirs, elle apporte les siens. Ce n'est pas la soumission d'une femme reconnaissante, mais un contrat entre égaux.

Et la lettre se clôt sur la formule la plus philosophique du roman :

« **Le plaisir d'être, ce plaisir oublié, ignoré même de tant d'aveugles humains, cette pensée si douce, ce bonheur si pur, je suis, je vis, j'existe, pourrait seul rendre heureux si l'on s'en souvenait, si l'on en jouissait, si l'on en connaissait le prix.** »

Cette formule est l'aboutissement de tout le roman. Zilia a perdu le temple, Aza, la patrie, l'illusion. Il lui reste ceci : elle est. Et c'est suffisant. La formule « **je suis, je vis, j'existe** » (triple redondance volontaire qui dit l'insistance sur le seul fait d'être en vie) est une réponse à toutes les pertes. Ce n'est pas la résignation d'une vaincue : c'est la sagesse d'une femme qui a traversé le monde et en a gardé l'essentiel.

Zilia et Françoise de Graffigny

Cette fin est aussi celle de Graffigny elle-même. Veuve d'un mari violent, longtemps sans ressources, elle a construit son indépendance par l'écriture. Elle ne s'est jamais remariée. Quand son ami Turgot lui demanda de marier Zilia pour la fin de l'histoire de son roman, elle lui répondit dans sa correspondance :

« **Non, tranquillise-toi, Zilia ne sera pas mariée ; je ne suis pas assez bête pour cela.** »

De même que Zilia résiste à Déterville, Graffigny résiste aux lecteurs qui voudraient ranger son héroïne sous les lois d'un mari. La romancière et son personnage font le même choix — celui de la liberté, rendu possible par l'autonomie financière, la maison, les livres.

Le roman s'ouvre sur un cri d'amour pour Aza. Il se ferme sur une invitation à vivre. Voilà finalement le sens le plus profond du parcours « Un nouvel univers s'est offert à mes yeux » : non pas tant celui de la France, que celui d'une existence choisie.