

LE MONDE FICTIONNEL DE CYRANO DE BERGERAC

Quin etiam assueti, ut noctuae nocturnis suis igniculis, nihil vereri magis videntur, quam ne Sol exortus pellat tenebras; sicque gaudent suis illis, quasi latebris, ut non ferant se educi in auras, quo liberiore, quo illustriore, quo humaniore coelo fruantur.

Pierre Gassendi¹

Au delà des nombreux problèmes d'attribution, datation, édition, que les textes de Cyrano ont posés et posent à leurs interprètes, et qui restent tous partiellement non résolus, une question me semble essentielle afin de mieux cerner le domaine du roman pendant la première moitié du XVII^e siècle, celle du statut de ses œuvres dites «romanesques». Les guillemets s'imposent. Car, si cette étiquette n'a jamais été mise en question ni par la littérature critique consacrée à la pensée libertine ni dans les études consacrées à Cyrano, cet accord des «philosophes» et des «littéraires» semble relever d'un *a priori* visant à dégager le terrain d'une difficulté majeure: le postulat de leur statut romanesque une fois accepté, les historiens des idées et les critiques littéraires peuvent en quelque sorte justifier, pour des raisons spéculaires, leur faible cohérence, voire leur manque de cohérence.

1. *Percelebri et eximio Viro D. Thomae Fieno* [Thomas Fyens], dans P. Gassendi, *Opera omnia*, tome VI, *Epistolae*, Lugduni, Laurentii Anisson, 1658, p. 17.

L'appartenance de Cyrano au domaine de la littérature explique tout d'abord l'intérêt moins que marginal que les historiens des idées ont longtemps montré pour son œuvre. Jusqu'à une époque très récente, dans les études sur le libertinisme au XVII^e siècle, il n'a eu droit qu'à quelques lignes² soulignant, d'une part, l'audace, de l'autre, l'éclectisme de ses choix de camp philosophiques. Les recherches consacrées par Madeleine Alcover aux sources de sa «pensée philosophique et scientifique»³ ont eu le mérite de mettre au jour l'épaisseur philosophique de ses textes, mais au prix de les réduire à une collection assez hétérogène de références à toutes les questions agitées dans les milieux libertins (et à leurs antécédants, depuis l'Antiquité jusqu'à Charron et Montaigne), sous la forme de

2. Quinze ans après A. Adam, selon qui Cyrano serait «le plus audacieux probablement» des disciples de Gassendi (*Les libertins au XVII^e siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1964, p. 16), Tullio Gregory déplorait que Cyrano «aperto, più di altri "libertini" alle suggestioni della nuova scienza [...], attende ancora uno studioso del suo pensiero, dopo il modesto volume di Alcover e il fuorviante studio di van Veddler» (T. Gregory, *Il libertinismo della prima metà del Seicento*, «Intersezioni», 2, 1981, p. 309). L'étude toute récente de J.-Ch. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, ainsi que ses deux articles publiés dans le numéro des «Papers on French Seventeenth Century Literature» consacré à *Littérature et philosophie au XVII^e siècle* (XXV, 49, 1998): *Littérature et philosophie au XVII^e siècle: relations, passages, partages (remarques liminaires sur quelques questions en suspens)* (pp. 371-379) et *Gassendi et la "rhétorique" de Descartes* (pp. 401-429), ouvrent enfin de nouvelles perspectives grâce à cette approche pluridisciplinaire qui seule permet d'affronter un certain type de textes fictionnels. Je remercie M. Emmanuel Bury de m'avoir signalé ces études, qui n'avaient pas encore paru lorsque je rédigeais ma communication pour ce Colloque, ainsi que de ses remarques et suggestions, pendant et après la séance, sur le problème des rapports entre philosophie et littérature.

3. M. Alcover, *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Paris-Genève, Droz, 1970, et Id., *Cyrano relu et corrigé*, Genève, Droz, 1990.

citations et autocitations explicites ou implicites, allusions, paraphrases, réécritures, dont la part d'originalité est minimale, même à une époque où l'originalité n'était pas jugée essentielle dans une œuvre littéraire. L'«audace» de Cyrano serait donc de partager les philosophies les plus radicales de son époque, et le problème fondamental du caractère disparate de ses sources et de leur assemblage textuel – dont le renvoi simultané à Gassendi et à Descartes n'est que l'épisode le plus voyant – est liquidé par le recours à une explication somme toute tautologique: «Cette attitude qui consiste à donner, cas par cas, son adhésion à plusieurs théories scientifiques est constante chez Cyrano. Elle montre son antidogmatisme et son éclectisme»⁴. D'autre part, une telle approche met nécessairement entre parenthèses l'organisation des textes cyraniens en tant que récits.

S'agirait-il, alors, de reconsidérer leur statut sous l'aspect des procédés de réécriture, et de se borner à les lire comme un palimpseste particulièrement touffu de textes écrits et oraux? Prévot a souligné, dans *l'Autre Monde*, «l'importance du Livre, et la fonction de la lecture», au niveau non seulement de sa *diégèse*⁵ (métatextualité et hypertextualité), mais de sa *texture* (intertextualité au sens strict): «Le roman de Cyrano abonde en souvenirs, en notes de lecture, en citations, en références, en renvois à des textes ou à des auteurs»⁶. Plus récemment, Marie Miguet a cherché à fonder sa cohérence dans «le langage des mythes auquel Cyrano a souvent recours en pratiquant sur eux une réécriture»:

4. M. Alcover, *Cyrano relu et corrigé*, cit., p. 122.

5. Le livre de Cardan, au début de la *Lune*; les livres que le démon de Socrate offre au narrateur; le livre de Descartes qui, dans le *Soleil*, confirme sa réputation de sorcier; les textes que Dyrcona consulte dans sa prison pour bâtir sa machine volante...

6. J. Prévot, *Cyrano romancier*, Paris, Belin, 1977, p. 15.

Tout livre est fait avec des livres, mais ceci est particulièrement vrai pour *L'Autre Monde* où chaque personnage, même s'il n'est qu'un figurant secondaire, est le représentant d'un texte ancien ou contemporain, et où le lecteur a du mal à accorder ces différentes paroles⁷.

Sous cet aspect, deux considérations s'imposent. L'opération de Cyrano ressemble beaucoup plus aux procédés de «farcissure» mis en place par la littérature du XVI^e siècle qu'aux procédés de «transtextualité» illustrés par les romans des siècles suivants:

Soit que le texte mette en équivalence au moins apparente des énoncés conflictuels, voire contradictoires, donnant la parole à l'un, et à l'autre, l'un pourtant excluant l'autre: étrange patchwork où sont annexés par la voie directe de l'imitation, ou la voie indirecte de l'emprunt oblique, des contextes idéologiques et épistémologiques aux postulats incompatibles. Soit encore que la juxtaposition de références et d'allégations extraites de différents corpus, superficiellement homogénéisés par la mise en paradigme, vienne troubler la cohérence d'une parole instable. La mise en relation intertextuelle, sous prétexte d'assurer la stabilité, déstabilise et le texte emprunté et le texte empruntant, en un brouillage idéologique qui perturbe toute organisation⁸.

La notion de «vulgarisation», souvent évoquée pour justifier la démarche de Cyrano, me semble insuffisante, non seulement à cause de sa portée trop générale, mais surtout en considération du public auquel il s'adressait. Cyrano n'est ni Fontenelle ni Algarotti. L'apparent rabaissement stylistique que ses métaphores burlesques, par exemple, font subir aux matériaux non fictionnels importés dans ses textes sont plutôt des clins d'œil à un public déjà parfaitement au courant des dernières conceptions scientifiques, et notamment cosmologiques, ainsi que des

7. M. Miguet-Ollagnier, *Messages du mythe dans L'Autre Monde de C. de Bergerac*, dans *Mythanalyses*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 65-66.

8. G. Mathieu-Castellani, *Des marques aux masques*, «Littérature», 55, 1984 («La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle»), p. 4.

querelles qu'elles suscitaient. De même, son exploitation, par une mise en scène souvent paradoxale, des thèses relevant plutôt du domaine éthique (les mœurs, la religion, les superstitions, etc.) demande que le lecteur maîtrise une vaste encyclopédie comprenant non seulement les écrits non fictionnels de Cyrano (par exemple, la lettre *Contre les sorciers*) mais tous les principaux textes du libertinage érudit⁹. Par ailleurs, la notion de vulgarisation n'explique ni l'assemblage contradictoire des «hypotextes» évoqués ni le traitement qu'il subissent chez Cyrano, c'est-à-dire la spécificité rhétorique de son discours.

Quant aux approches plus proprement littéraires, elles ont emprunté essentiellement deux chemins:

(a) L'examen de la *texture* des deux romans, c'est-à-dire de l'écriture de Cyrano dans ses aspects stylistiques et rhétoriques: ce sont les nombreuses micro-analyses consacrées à la forme et à la fonction de ses métaphores, des *topoi* que l'on peut ramener aux procédés du burlesque, du monde à l'envers, de la métamorphose, etc. Ces études ont le mérite d'avoir reconnu aux textes de Cyrano une cohérence, fondée sur les principes de l'esthétique baroque; mais au prix de passer sous silence l'organisation du monde qu'ils mettent en place et ses «incohérences» philosophiques.

(b) En revanche, les études consacrées aux formes que le récit fictionnel emprunte en France pendant la première moitié du XVII^e siècle, tout en postulant le caractère «romanesque» des deux textes de Cyrano, montrent, par leurs distinguos, la difficulté de situer dans un classement taxinomique des œuvres qui ne correspondent que très partiellement aux définitions vi-

9. Ce qui confirme, entre autre, le pertinence de l'invitation de T. Gregory à «superare una troppo rigida distinzione – che è venuta di fatto prevalendo, convertendosi anche in opposizione – fra il cosiddetto *libertinage érudit* e il libertinismo espresso in opere di poeti e romanzieri spesso identificato, per suggestione forse degli apologeti, con il *libertinage des mœurs*» (T. Gregory, *op. cit.*, p. 289).

sant à dresser une typologie du roman «baroque». Dans cette perspective, les éléments qui assurent une cohérence aux matériaux hétérogènes dont se composent les textes de Cyrano seraient alors essentiellement (1) une structure diégétique minimale, celle du récit de voyage, (2) assumée par un narrateur auto-diégétique.

Le premier trait définitoire, le récit de voyage, a donné lieu à deux lignes d'interprétation, qui se rejoignent. En simplifiant à l'extrême, l'une établit l'équivalence: récit de voyage = modèle du picaresque = histoire comique, dont elle souligne la transformation «planétaire» chez Cyrano¹⁰. Même dans les manuels d'histoire littéraire, qui depuis quelques décennies ont enfin fait une place au roman baroque, Cyrano constitue désormais, avec Furetière, Scarron et Sorel, le quatuor qui, pour le discours d'escorte de l'école, illustre le genre de l'histoire comique.

La disparition initiale du temps et de l'espace correspond au passage du monde terrestre et présent à un autre monde; mais cette disparition n'est que passagère; le périple qu'entreprend le voyageur dans ce nouvel univers, avec l'espace et le temps retrouvés, ramène à cette thématique de la route, qui constitue le fond d'un simple roman picaresque. [...] Comme le hasard qui pousse le picaro sur la route, la mécanique universelle qui règle la marche des mondes prend le héros dans ses rouages, et le projette toujours plus loin, sans qu'il puisse rien y faire¹¹.

Il suffit pourtant de privilégier d'autres aspects, dans la définition du roman picaresque, comme le fait Fausta Garavini, pour refuser aux textes de Cyrano cette «étiquette sous laquelle on a longtemps rangé et où on range encore abusivement le

10. «[...] dans *l'Autre Monde*, le picaro devient planétaire» (R. Démoris, *Le Roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*, Paris, Colin, 1975, p. 50, n. 10; voir aussi J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981, p. 424, n. 68).

11. J. Serroy, *op. cit.*, p. 424.

Francion»¹². Le premier élément qui a permis de définir les textes de Cyrano comme des histoires comiques est de nature paratextuelle: c'est en effet sous ce titre qu'ils ont été publiés:

Rendu à son texte authentique, *L'Autre Monde* apparaît bien comme une véritable Histoire comique: non pas, comme le voulait le faire croire Lebrét, un de ces inoffensifs recueils de facéties, à la mode de Du Souhait, mais bien une œuvre inspirée par la liberté d'invention et le désir d'atteindre, par la fantaisie, aux réalités profondes¹³.

J. Serroy reconnaît pourtant que Cyrano fait subir à l'histoire comique une transformation radicale et surtout que ses textes, comme d'autres semblables (réels ou «virtuels»: *The Man in the moone* de Francis Godwin ou, dans *Francion*, le roman sur la lune projeté par Hortensius) remontent à une tradition – celle des voyages extraordinaires, depuis l'*Histoire vraie* de Lucien – qui n'est pas nécessairement romanesque¹⁴. Mais il faut égale-

12. «Nous dirons que [...] le roman picaresque a pour véritable but de démontrer la possibilité pour un déshérité, habile et doué, de progresser pour arriver à bon port en dépit d'un sort contraire, et l'affranchissement psychologique de l'individu y passe par la faim, et donc la ruse, le vol, l'art de se débrouiller, dans une économie de besoins essentiels; dans *Francion* l'orientation de l'histoire est différente, la faim du héros est toute cérébrale, et sa qualité de gentilhomme est le tremplin indispensable pour la plongée spéculative, à la recherche non d'expédients de survie mais d'instruments de connaissance. Ce sont deux manières complètement différentes de comprendre le métier de vivre. Et si une partie de la topique picaresque passe – comme c'est le cas – dans l'*Histoire comique*, elle est transposée dans un autre code et soumise à un changement de fonction.» (F. Garavini, *La Maison des jeux. Science du roman et roman de la science au XVII^e siècle*, trad. fr. Paris, Champion, 1998, pp. 31-32).

13. J. Serroy, *op. cit.*, pp. 419-420.

14. Il ne faut pas oublier que, dans son adresse au lecteur, l'éditeur du *Soleil* justifie la forme *romanesque* du texte de Cyrano par le renvoi à l'œuvre de Lucrèce, dont le statut est tout aussi problématique: «Cependant pour te rendre tout à fait raison de son procédé, je puis encor te dire qu'il a peut-estre crû qu'un Roman seroit une façon nouvelle de traiter les grandes choses, qui pouroit toucher le goust des Esprits du Siècle, & qu'il a écrit dans le mesme

ment souligner que chez Cyrano aussi, comme dans *Francion*, le passage du dénouement social à la «faim toute cérébrale» relève d'un procédé de métaphorisation, dont on peut se demander s'il est acceptable en tant que trait définitoire lorsqu'il s'agit d'attribuer une étiquette de genre. Deux différences essentielles de nature discursive distinguent d'ailleurs les textes de Cyrano des autres histoires comiques du «quatuor»: (1) chez Cyrano, tout le récit est assumé par un narrateur à la première personne; l'utilisation du *je* est constante, elle ne se borne pas à des digressions intradiégétiques ou métadiégétiques; (2) l'ordre du récit est rigoureusement logico-chronologique, sans retours en arrière ni histoires intercalées.

L'autre ligne d'interprétation insiste plutôt, à partir des mêmes données, sur l'aspect de l'initiation, de l'apprentissage, chez ce «picaro de l'espace»:

Le roman qu'il [Cyrano] écrit, ouvrage incontestable de fiction, avec ses personnages, son espace et son temps, ne peut donc être un roman comme les autres. S'il se range naturellement dans la catégorie des romans de voyage, c'est-à-dire d'apprentissage, d'initiation par rencontres et confrontations, le voyage qu'il propose ne sera pas n'importe quel voyage: le voyage spatial permet de mieux exploiter les dernières découvertes de la «Science Nouvelle» qui, au monde clos et fini d'Aristote, oblige à substituer un univers sans limites, la continuité sans fin de l'Espace et du Temps. [...] Ni roman de science-fiction, ni utopie, *L'Autre Monde* [...] est un récit de voyage où le héros-narrateur d'étape en étape s'entend révéler de fugaces vérités et questionne moins qu'il n'est mis en question, à la question¹⁵.

sentiment qui fit dire à Lucrece pour se défendre d'avoir fait parler la Sagesse en Vers, que [...] etc.» (M. Alcover, *Cyrano relu et corrigé*, cit., Appendices, II^e Préface, pp. 178-179).

15. J. Prévot, *Introduction*, dans Cyrano de Bergerac, *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1977, p. 353. Pour une très utile synthèse des études que J. Prévot a consacrées à Cyrano, voir sa *Notice* accompagnant le texte de *L'Autre Monde* dans le volume *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, pp. 1543-1563.

On aboutit ainsi à la définition de «roman épistémologique»¹⁶. Cette étiquette métaphorise en quelque sorte la notion de voyage, et en même temps met au premier plan la question du *sujet* de l'initiation ou de l'apprentissage. Ce qui nous amène au deuxième trait définitoire des textes de Cyrano: le narrateur autodiégétique qui assume le récit. Là encore, pourtant, force est de constater la difficulté d'enfermer les deux volets de *L'Autre Monde* dans les catégories d'un modèle générique établi préalablement: au bout de cette quête épistémologique, de ce «voyage libertin»¹⁷, non seulement le sujet n'atteint pas une vérité, la vérité, mais son identité même devient de plus en plus précaire et incertaine à mesure que le récit procède.

Le genre romanesque auquel *L'Autre Monde* semble devoir s'apparenter suppose quelques conventions: c'est le récit de voyage, qui se veut généralement relation d'une initiation au terme de laquelle, d'habitude, le héros acquiert par une série d'épreuves son identité et le sens de la vie et du monde. Or, bien au contraire, au long de son voyage dans la Lune ou sur le Soleil, le moi de Je/Dyrcona ne cesse de se désintégrer. A-t-il, au moins, atteint à quelque connaissance certaine, des leçons qui lui ont été si généreusement dispensées par tous les instructeurs qu'il a rencontrés? La structure du roman répond pour nous à cette question: au cours du cheminement qui le mène d'interlocuteur à interlocuteur, les discours que subit le voyageur de l'espace vont se succédant et, se succédant, ne cessent de se contredire et de s'exclure; il n'en résulte, ni pour lui ni pour nous, aucune certitude. Et tous ces instructeurs eux-mêmes, tous ces beaux donneurs de leçons, par un trait ou par un autre, sont déconsidérés: le romancier dérègle volontairement chez le lecteur la mécanique de l'identification et de l'adhésion¹⁸.

16. «*L'Autre Monde* est un premier cas, peut-être unique, de roman épistémologique» (J. Prévot, *Cyrano romancier*, cit., p. 19).

17. J. Prévot, *L'Autre Monde de Cyrano de Bergerac ou le Voyage libertin*, dans F. Moureau (dir.), *Métamorphoses du récit de voyage*, Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986, pp. 43-51.

18. *Ibid.*, p. 50.

Des analyses plus récentes centrées sur la question du statut polyphonique des textes de Cyrano aboutissent à la même impasse. La *Icb-form*¹⁹ de *L'Autre Monde* a été mise en rapport, plutôt qu'avec le «roman à la première personne» tel qu'il se définit au XVII^e siècle²⁰, avec «l'usage que fait Descartes de la première personne dans le *Discours de la méthode*»:

La recherche de la vérité, de même qu'elle le fait dans l'autobiographie intellectuelle et spirituelle de Descartes, fournit la trajectoire le long de laquelle évolue l'aventure cyranienne. Les deux ouvrages sont à peu près contemporains, le *Discours* ayant été publié en 1637, et le *Voyage dans la lune* terminé vers 1648-1649²¹.

Mais si, dans la démarche cartésienne, la «voix autodiégétique» dépasse le scepticisme de Montaigne grâce à l'application constructive du doute méthodique, chez Cyrano,

on a le paradoxe d'un narrateur autodiégétique qui n'a ni autorité ni certitude. L'importance et l'autorité du narrateur-héros autodiégétique, signalant normalement l'autorité et la vérité, est minée par la multiplicité des voix qui discutent avec le narrateur et, à l'occasion, présentent leurs opinions sur divers sujets sans que le narrateur puisse leur répondre. Cette polyphonie des voix sert ainsi à réfracter les idées, de sorte que les ambiguïtés et les ambivalences en sont accentuées. Les maîtres de Cyrano sont Gassendi et Descartes, penseurs profondément opposés²².

19. Voir L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 152 sv.

20. Les pages que R. Démoris (*op. cit.*, pp. 50-54) a consacrées à Cyrano montrent toutes les limites d'une approche qui ne se bornerait qu'à l'étude des romans.

21. M. Sankey, *Le voyage initiatique et la représentation de l'expérience dans L'Autre Monde*, dans M. Streiff-Moretti (dir.), *Il senso del nonsense. Scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 49-50.

22. *Ibid.*

Pour conclure cette revue, nécessairement hâtive, des principales approches «littéraires», je mentionnerai deux autres modèles de genre qui ont été également évoqués pour définir les textes de Cyrano. On a souligné que, chez lui, «le voyage extraordinaire s'enrichit d'une autre tradition, qui, elle aussi, déborde le cadre romanesque, celle des Utopies»²³. Mais lorsqu'on compare ses textes aux romans utopiques²⁴, une fois de plus des distinguos s'imposent. Et d'abord, que les sociétés de la Lune et du Soleil sont loin d'être un modèle idéal: au contraire, le plus souvent, elles ont le même défaut foncier de la société terrienne, celui de se croire les seules fondées en raison, d'où l'itération du motif du procès que le narrateur doit subir. Mais à mon avis, la *Lune* et le *Soleil* s'éloignent de la structure du roman utopique pour un aspect encore plus essentiel: le voyage et ses vicissitudes y occupent une place au moins aussi considérable que la description des mœurs des nouvelles sociétés dont le voyageur fait la connaissance. Tandis que dans la plupart des récits utopiques, la découverte d'une société idéale se fait au hasard d'un naufrage ou, en tout cas, au cours d'un voyage projeté dans un but tout à fait différent, souvent pratique, chez Cyrano, au moins le voyage dans la Lune est accompli délibérément, et dans un but explicitement scientifique: le désir de vérifier l'hypothèse que la lune est un monde. Il est vrai que le second voyage est plutôt dû au hasard: le narrateur voulait tout simplement s'évader de sa prison de Toulouse; mais en revanche, dans ce cas, l'importance (même quantitative) accordée aux détails de sa montée vers le Soleil et aux hypothèses cosmologiques qu'elle confirme est encore plus considérable que dans la *Lune*.

On a dégagé également un composant onirique, marquant

23. J. Serroy, *op. cit.*, p. 421.

24. Pour une définition du roman utopique en tant que genre littéraire, qu'il faut nettement distinguer de «l'esprit utopique» dont relèvent d'innombrables ouvrages non romanesques, voir R. Trousson, *Utopie et roman utopique*, «Revue des Sciences humaines», XXXIX, 155, 1974, pp. 367-378.

surtout le seuil des deux textes (la vision du livre ouvert de Cardan; les récits de rêve au début du *Soleil*), mais confirmé par d'autres expériences de sommeil et de réveil qui jalonnent le voyage: «Récit rêvé, récit d'un rêve, roman onirique? on peut se le demander»²⁵. Cela expliquerait, entre autre, le caractère morcelé, non achevé, du discours²⁶. Nous nous bornerons à remarquer que, peut-être, il faudrait plutôt parler de «songe» (*somnium*), selon une longue tradition abondamment exploitée au cours de la Renaissance, depuis Alberti et l'Arioste jusqu'à Kepler. D'ailleurs, l'étude du statut et de la fonction de ce véritable genre discursif – surtout dans les textes des savants, des philosophes et des érudits – serait du plus haut intérêt pour jeter des passerelles entre l'écriture littéraire et l'écriture scientifique à l'aube de l'âge moderne:

[...] dans la partie des *Novateurs* qui traite précisément *De Copernicus, de Galilée et autres Astronomes* [...] il [Sorel] cite [...] Kepler, dont le *Somnium* est «appuyé sur des veritez astronomiques», à la différence des autres voyages imaginaires dans la lune [...]»²⁷.

Toutes les étiquettes génériques qui ont été attribuées aux «romans» de Cyrano paraissent donc satisfaisantes dans leur acception la plus générale, mais cessent d'avoir une valeur définitoire décisive dès que l'on cerne de plus près les traits fondamentaux de ces textes. Non seulement elles ne recourent jamais leur totalité, mais semblent refléter plutôt l'orientation herméneutique préalable de leurs lecteurs: «roman épisté-

25. J. Prévot, *Cyrano romancier*, cit., p. 18.

26. Voir aussi P. Harry, *Comment créer des mondes imaginaires. Narration, dialectique et idéologie dans les romans de Cyrano*, dans *La découverte de nouveaux mondes. Aventures et voyages imaginaires au XVII^e siècle*, Actes du XXII^e Colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle (Gênes, 23-25 janvier 1992), recueillis et présentés par C. Rizza, Fasano, Schena, 1993, pp. 243-251.

27. F. Garavini, *op. cit.*, p. 159.

mique», si l'on choisit de privilégier l'aspect de défense et vulgarisation de la Science nouvelle (et dans cette perspective, peu importe qu'elle soit représentée par Descartes ou par Gassendi); «roman initiatique», si l'on choisit, dans le sillon de Luciano Erba²⁸, de souligner l'apport de ce que Lenoble appelait «la fausse science des naturalistes»²⁹; ou même roman de science-fiction avant la lettre. En désespoir de cause, le malaise des interprètes face à ces textes les poussera à y voir, par une sorte de prolepse, la «version baroque du conte philosophique»³⁰.

S'il faut nécessairement ramener *l'Autre Monde* à un modèle, mais au moins en mesure de rendre compte de tous ses traits, il suffirait de faire appel à celui de la «ménippée» défini par Bakhtine³¹. Il est d'ailleurs assez étonnant que les spécialistes de Cyrano aient fait si peu de place à cette catégorie typologique³²,

28. L. Erba, *L'incidenza della magia nell'opera di Cyrano de Bergerac, Contributi del Seminario di Filologia moderna. Serie Francese*, I, Milano, Vita e Pensiero, 1959. Voir la belle étude de R. Chambers, *L'Autre Monde ou le mythe du libertin*, «Essays in French Literature», 8, 1971, pp. 29-46, et celle, plus récente et centrée plutôt sur les procédés de l'écriture de Cyrano, de M. Sankey, *cit.*

29. R. Lenoble, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris, Vrin, 1943, pp. 83-167.

30. H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1967, p. 186. C'est la même définition que l'on retrouve dans le volume consacré au XVII^e siècle du manuel *Littérature. Textes et documents. XVII^e siècle*, sous la direction de H. Mitterrand, Paris Nathan, 1987, p. 105, qui pourtant situe Cyrano dans le chapitre sur l'histoire comique.

31. M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. fr., Paris, Seuil, 1970, pp. 158-166.

32. A ma connaissance, la seule étude qui évoque la catégorie bakhtinienne est celle de J. Lafond, *Le monde à l'envers dans les «Etats et empires de la lune» de Cyrano de Bergerac*, dans *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e siècle*, Colloque international, Tours 17-19 novembre 1977, études réunies et présentées par J. Lafond et A. Redondo, Paris, Vrin, 1979, pp. 129-139. Par ailleurs, Lafond ne signale que quelques-uns des traits définitoires donnés par Bakhti-

si l'on considère que, dans la production narrative française du XVII^e siècle, ses œuvres sont les *seules* qui remplissent *toutes* les quatorze conditions définitives de la ménippée selon la formulation de Bakhtine³³.

Peut-être sommes-nous mieux placés, aujourd'hui, pour ré-

ne: «Cette mise à l'épreuve d'une idée, le voyage dans un lieu choisi pour la modification radicale de point de vue qu'il entraîne, l'usage d'un "fantastique expérimental", voilà des traits qui situeraient assez bien le texte dans la perspective de la "ménippée"» (*ibid.*, p. 129), son analyse étant plutôt centrée sur le traitement, chez Cyrano, du thème du monde à l'envers.

33. (1) augmentation considérable de l'élément comique (par rapport au genre du «dialogue socratique»); (2) «liberté exceptionnelle de l'invention philosophique et thématique»; (3) «le fantastique sert ici non pas à l'incarnation définitive de la vérité, mais à sa recherche, sa provocation et surtout sa mise à l'épreuve. C'est dans ce but que les héros de la "satire ménippée" montent aux cieux, descendent aux enfers, voyagent à travers des pays imaginaires, sont placés dans des situations extravagantes»; (4) «fusion entre le dialogue philosophique, le symbolisme élevé, le fantastique aventurier et le naturalisme des bas-fonds»; (5) «La ménippée est le genre des "ultimes questions". On y expérimente des dernières positions philosophiques» à travers une confrontation des *pro* et des *contra*; (6) sous l'aspect topologique, la ménippée se caractérise par une structure «à trois plans»: la terre, l'Olympe, les enfers; (7) elle met en place «un type nouveau de *fantastique expérimental*, complètement étranger à l'épopée et à la tragédie antiques. C'est l'observation faite à partir d'un point de vue inhabituel, d'une hauteur par exemple, d'où l'échelle des phénomènes est brusquement modifiée»; (8) elle «fait appel [...] à la représentation d'états psychiques inhabituels, anormaux»: rêverie, songe, folie, dédoublement de la personnalité; (9) elle admet, et même privilégie, le scandale et l'excentrique, ainsi que les mots inconvenants; (10) elle «aime jouer avec les transformations brusques, les revirements, [...] les mésalliances de tout ordre»; (11) on y retrouve souvent «des éléments d'utopie sociale introduits sous forme de rêves ou de voyages dans des pays inexistants»; (12) elle «use abondamment de genres "intercalaires": nouvelles, lettres, discours d'orateurs, symposiums, etc.»; (13) ces «genres intercalaires renforcent le pluristylisme et la pluritonalité de la ménippée»; (14) elle se caractérise par «son option pour les problèmes socio-politiques contemporains» et, plus généralement, comme toute la «littérature carnavalisée», pour «l'actualité la plus vive».

fléchir sur des textes qui mêlent inextricablement, et délibérément, le discours des sciences et celui de la fiction: non seulement parce que le post-modernisme nous a confronté aux mélanges les plus audacieux de genres et de modes de narration; non seulement parce que le succès de livres tels que *le Monde de Sophie* ou *le Démon des maths* a obligé la critique des journaux à forger de nouvelles définitions génériques: le «roman savant», la fable scientifique, explicitement considérés comme les héritiers «du conte philosophique ou du roman initiatique»³⁴; non seulement parce que la violence des réactions au pamphlet d'Alan Sokal et Jean Bricmont³⁵ semble ressusciter, en d'autres termes, cette «querelle de la métaphore» que Rousset considérait le «point névralgique» du clivage des visions du monde au XVII^e siècle.

La définition du champ d'études de la «poétique des savoirs» ouvre de nouveaux chemins à cette recherche transdisciplinaire³⁶ qui seule, à mon avis, permet d'approcher ce type de textes. Je ne peux poser, ici, que quelques jalons d'une approche possible de l'œuvre fictionnelle de Cyrano. Le choix du terme *fiction* est d'ailleurs délibéré et vise à marquer immédiatement leur statut par rapport au domaine, plus restreint, du *roman*. Je crois que l'impasse à laquelle aboutissent les tentatives de ranger Cyrano dans une taxinomie du «roman baroque» illustre de façon exemplaire la critique portée par Fernand Hallyn à la notion de poétique en tant que science de la littéralité

34. Cf. F. Leichter, *Sophie, Théo et les autres*, «Le Monde des livres», 25 septembre 1998, p. v.

35. A. Sokal et J. Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Editions Odile Jacob, 1997.

36. Cf. le numéro récent de la revue «Littérature», 109, 1998, consacré à «Science et récit», et notamment les deux articles de G. Leyenberger, *Métaphore, fiction et vérité chez Descartes* (pp. 20-37) et de M. Spranzi-Zuber, *Le récit comme forme d'explication scientifique* (pp. 46-59); ainsi que le numéro de «Strumenti critici», n.s., XII, 85, 1997, qui recueille une série d'articles en langue française sur la «Poétique et rhétorique des savoirs».

visant à définir le statut du littéraire par rapport au non littéraire et à élaborer une théorie des ses formes:

[...] les hypothèses, voire les théories, développées dans cette perspective se sont toutes révélées trop ou trop peu puissantes: force est bien de constater qu'ou bien elles ne s'appliquent qu'à une partie des œuvres que l'on a qualifiées de «littéraires», ou bien elles étaient valables aussi pour des textes qui se soustraient à cette dénomination³⁷.

Ce qui amène Hallyn à mettre en question les notions mêmes de genre et d'histoire des idées, et surtout le «cloisonnement entre histoire et théorie»³⁸. Le programme d'étudier le «versant imaginaire de la science et le versant cognitif de la littérature» me semble le chemin le plus productif pour une approche globale des textes de Cyrano intégrant l'analyse des phénomènes de texture (micro-analyses) et celle de sa pensée philosophique. Tout d'abord, il faudrait alors reconsidérer, une fois de plus, le rôle et la fonction de la la métaphore à cette époque cruciale pour la constitution du langage de la littérature et du langage de la science. Et repartir de l'hypothèse formulée par Rousset, selon qui «son relatif déperissement au cours du siècle» serait lié

à la nouvelle cosmologie que la science post-galiléenne impose peu à peu et qui ruine l'ancien cosmos analogique; celui-ci fondait logiquement la validité de l'esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres. [...] Quand Descartes se sert d'images, ce ne sont que simples manières de parler, comparaisons qui ne sont pas raisons; toute idée d'identité entre les deux termes est exclue; le philosophe ayant à se dégager de la mentalité enfantine et imaginative, fabricatrice de symboles, le langage scientifique se sépare du langage philosophique³⁹.

37. F. Hallyn, *La structure poétique du monde: Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987, p. 361.

38. *Ibid.*, p. 365.

39. J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968, p. 67.

Cette hypothèse, Foucault l'a transformée en arrêt irrévocable, qui n'est pas sans rappeler celui par lequel Lenoble liquidait, d'un seul coup, la physique scolastique et la «fausse science» du XVI^e siècle comme «le lieu géométrique de la confusion»⁴⁰: «La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des confusions»⁴¹. Métaphores, comparaisons, allégories deviennent des jeux, et définissent l'espace poétique du langage. Dans une étude récemment rééditée, Francesco Orlando a nuancé cette opposition entre science et littérature en soulignant la «coesistenza [...] della letteratura barocca, in una sola epoca, con una scienza e una filosofia nuove e strette fra loro da rapporti nuovi»:

Descartes è [...] l'opposto di uno scrittore barocco, e Galilei non meno di lui. Ma non è davvero casuale l'aria di famiglia che tradiscono – con le innumerevoli insistenze barocche sul gioco delle apparenze e l'inganno dei sensi – certe loro pagine in cui si ha un'intima opposizione analoga: solo orientata, appunto, progressivamente all'opposto. Così una pagina del *Saggiatore* insiste sul gioco delle apparenze solo per dimostrare che esso può e deve cedere a una conoscenza razionale e attenta, sull'inganno dei sensi, solo affinché questi vengano sostituiti o potenziati da strumenti capaci d'una osservazione oggettiva più sicura⁴².

L'étude des procédés rhétoriques chez Descartes⁴³ a montré combien il faut être prudent dans cette matière. L'introduction d'un clivage trop abrupt et précoce entre fiction et science, rhé-

40. R. Lenoble, *op. cit.*, p. 5.

41. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 65.

42. F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 79.

43. Par exemple, la métaphore architecturale dans le *Discours de la méthode*: «L'image n'est pas ornement du discours, mais la vérité même d'un discours» (J. Roudaut, «Toute méthode est une fiction», «Magazine littéraire», avril 1996, p. 68); voir surtout J.-Ch. Darmon, *Gassendi et la "rhétorique" de Descartes*, cit.

torique et science, au XVII^e siècle, risque de ne pas tenir compte de quelques éléments essentiels:

(a) Au XVII^e siècle, la constitution des savoirs, et même de ces savoirs qu'on appelle aujourd'hui les «sciences dures», se fait par des procédés de mise en texte où la rhétorique occupe une place considérable. Si l'on est bien conscient des leurres et des ambiguïtés du langage de la communication, non seulement littéraire, la recherche d'une langue qui serait en mesure d'exprimer les nouvelles vérités vient à peine de s'amorcer et emprunte les chemins les plus disparates, dont les œuvres de Cyrano ne manquent pas de refléter les tâtonnements (pensons à tous les épisodes de communication entre le narrateur et les pleuples des autres mondes par l'entremise d'une langue «immédiate»: langue adamique, musique, langue du peuple des oiseaux...). Et surtout n'oublions pas que la langue des mathématiques, qui sera le point d'aboutissement de cette recherche, n'avait pas encore conquis le statut que nous lui reconnaissons aujourd'hui: pour l'Église, et donc pour la culture «officielle», cette langue, quoique exacte, n'en est pas moins «fausse», s'il est vrai que le système copernicien ne peut être admis que «comme simple hypothèse mathématique qui satisfait le calcul» – témoin la réponse de Bellarmino à Foscarini: «dire que, à supposer que la terre tourne et que le soleil soit immobile, les apparences sont mieux sauvegardées qu'en ayant recours aux excentriques et aux épicycles est fort bien dit et ne présente aucun danger; et cela suffit au mathématicien [...]»⁴⁴.

(b) La défaite du modèle de la scolastique une fois acceptée, le monde actuel demeure, sous bien des aspects, une *terra incognita*. Le passage de l'univers traditionnel à l'univers de la science nouvelle ne s'est pas fait par une simple substitution de modèles cosmologiques. La ruine de la connaissance traditionnelle a plutôt donné lieu à une pluralité de mondes possibles,

44. Citée par F. Garavini, *op.cit.*, p. 164.

bâtis par une pluralité de discours qui, bien souvent, empruntent la forme de la fiction ou sont ramenés, pour des raisons de censure ou dans un but polémique, au rang de fictions⁴⁵. D'où le rôle fondamental et problématique que joue l'*hypothèse* en tant qu'outil d'acquisition de la connaissance. Ce n'est pas par hasard que le statut scientifique de l'hypothèse a longtemps troublé Descartes, soucieux de distinguer ses formulations hypothétiques des spéculations de la physique ancienne.

Le défaut des hypothèses de la physique ancienne était donc de n'émettre que des conjectures sans confirmation expérimentale possible, alors que celles auxquelles la nouvelle science avait recours pouvaient être «démontrées *a posteriori*»⁴⁶.

Tout en admettant que, à cause de leur nature même, les hypothèses scientifiques sont sujettes à démenti par de nouvelles découvertes expérimentales et doivent alors être abandonnées comme fausses, Descartes remarque que souvent «on peut [en] tirer des conséquences tres-vraies et tres-assurées, encore qu'elles soient fausses ou incertaines»⁴⁷.

(c) Le rêve d'une connaissance totalisante et *a priori*, de «la plus haute et parfaite science que les hommes puissent avoir», ne cesse de hanter même les esprits les moins disposés à s'y livrer, comme Descartes:

[...] par son moyen on pourroit connoître *a priori* toutes les diverses formes et essences des cors terrestres, au lieu que, sans elle, il nous faut contenter de les deviner *a posteriori*, et par leurs effets. [...]

45. Dans *Gassendi et la "rhétorique" de Descartes*, cit., Darmon a bien montré toutes les implications de la polémique de Gassendi contre «l'habillage "romanesque" et fictionnel» de l'argumentation cartésienne.

46. E. Denissoff, *Le savoir scientifique selon Descartes, et l'"Histoire de mon esprit", autobiographie intellectuelle*, «Revue philosophique de Louvain», 3^e série, tome 66, 89, février 1968, p. 18.

47. Lettre à Morin du 13 juillet 1638, dans R. Descartes, *Œuvres*, éd. Adam-Tannery, vol. II, Paris, Vrin, 1996, p. 199.

Je crois que c'est une Science qui passe la portée de l'esprit humain; et toutefois je suis si peu sage, que je ne saurois m'empescher d'y resver, encore que je juge que cela ne servira qu'à me faire perdre du temps [...]»⁴⁸.

Il suffit de penser au texte du *Monde*, rédigé aux années 1630⁴⁹, et qui joue un rôle fondamental dans l'élaboration de la pensée de Descartes⁵⁰ par son statut même de «fable»:

Forse nessuna delle opere cartesiane rispecchia con l'efficacia del *Mondo* una ricerca appassionata che intende sostituire all'universo degli Scolastici e di Aristotele un altro universo. Nella «favola» del *Mondo*, ossia nell'ipotesi di un nuovo sistema generale dell'universo fisico, ivi compreso l'uomo, si traduce veramente una nuova «visione» globale della realtà: e proprio come una «visione», ossia come intuizione generale non nata dall'esperienza, ma dell'esperienza anticipatrice, e che nell'esperienza cercherà una conferma. [...] Cartesio insegue sempre, come nei sogni giovanili, una scienza universale *a priori*, deduttiva [...] Ma sa anche che forse tutto questo è soltanto un sogno [...].

In realtà il «sogno» si concreta nella «favola» del *Mondo*: quella favola di cui Cartesio era così preso da non saperci rinunciare: la costruzione *a priori* di un «nuovo» mondo, ossia di un sistema fisico del mondo, di un mondo possibile – una grande ipotesi, e quasi un mito platonico a mo' del *Timeo*⁵¹.

48. Lettre à Mersenne du 10 mai 1632, dans R. Descartes, *Œuvres*, éd. cit., vol. I, pp. 250-252.

49. Cette œuvre est restée inédite jusqu'à 1652, mais Descartes en donne un résumé dans *le Discours de la méthode*. D'ailleurs, ici, nous ne sommes pas à la recherche de sources, notre but étant plutôt de constater une certaine attitude vis-à-vis de la connaissance, et d'esquisser des relations possibles entre écriture scientifique et écriture fictionnelle.

50. Selon F. Alquié, «les premiers chapitres du *Monde* [...] constituent un texte dont aucune autre œuvre de Descartes ne nous donne l'équivalent» (dans R. Descartes, *Œuvres philosophiques*, tome I, 1618-1637, Paris, Garnier, 1963, p. 308).

51. E. Garin, *Introduzione* à R. Descartes, *Il Mondo. Trattato della Luce. L'Uomo*, Bari, Laterza, 1969, pp. 18, 23-24.

Voyons donc comment Descartes bâtit son monde possible:

Il me reste ici encore beaucoup d'autres choses à expliquer [...]. Mais afin que la longueur de ce discours vous soit moins ennuyeuse, j'en veux envelopper une partie dans l'invention d'une fable, au travers de laquelle j'espère que la vérité ne laissera pas de paraître suffisamment, et qu'elle ne sera pas moins agréable à voir que si je l'exposais toute nue.

Permettez donc pour un peu de temps à votre pensée de sortir hors de ce Monde pour en venir en voir un autre tout nouveau que je ferai naître en sa présence dans les espaces imaginaires. Les philosophes nous disent que ces espaces sont infinis et ils doivent bien en être crus puisque ce sont eux-mêmes qui les ont faits⁵².

Il est bien vrai que par l'expression «espaces imaginaires» il faut entendre, «dans la philosophie scolastique, où le monde est considéré comme fini, les espaces fictifs que l'imagination seule conçoit au delà des limites du monde et de l'espace réels»; et il est tout aussi vrai que dans *le Monde* (mais pas dans *le Discours de la méthode*) Descartes se moque de ces «inventions» des philosophes: «Selon Descartes, au contraire, la matière se définissant par l'espace, tout espace est réel par définition, et la notion d'espace imaginaire n'a aucun sens»⁵³. Dans ce nouveau monde créé par sa «fable», on ne postulera que la matière, définie par la seule étendue, et les «lois ordinaires de la Nature». Cela suffira à bâtir un monde tout à fait identique au monde actuel:

Car Dieu a si merveilleusement établi ces Lois qu'encore que nous supposions qu'il ne crée rien de plus que ce que j'ai dit et même qu'il ne mette en ceci aucun ordre ni proportion, même qu'il en compose un chaos le plus confus et le plus embrouillé que les Poètes puissent décrire: elles sont suffisantes pour faire que les parties de ce chaos se

52. R. Descartes. *Le Monde*, in *Œuvres philosophiques*, cit., tome I, pp. 342-344.

53. E. Gilson, *Commentaire historique*, dans R. Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Vrin, 1930, p. 383.

démêlent d'elles-mêmes et se disposent en si bon ordre qu'elles auront la forme d'un Monde très parfait et dans lequel on pourra voir non seulement de la lumière, mais aussi toutes les autres choses, tant générales que particulières, qui paraissent dans ce vrai Monde⁵⁴.

Si la science ne peut bâtir un modèle total et exhaustif du monde que par l'entremise de la fable, la fable (la fiction) peut, elle, essayer de proposer non seulement *un* modèle de monde, issu des postulats d'une philosophie (le monde de Descartes, le monde de Gassendi), mais *tous* ces modèles *à la fois*, pour les comparer et les discuter. Les deux textes de Cyrano se définissent alors comme une hypothèse globalisante, qui contient toutes les hypothèses partielles. Non seulement en ce qui concerne la structure cosmologique du monde: le caractère global de cette construction permet de «meubler» le monde nouveau avec ses habitants et d'en décrire les mœurs, la culture et les mythes; c'est un monde possible considéré dans tous ses aspects, physiques et sociologiques. La fiction dépasse ce cloisonnement des domaines du savoir qui est le caractère premier de la connaissance moderne. Cyrano nous permet d'assister au processus par lequel la science *et* la fiction peuvent aboutir à la connaissance.

Il serait alors intéressant de reconsidérer les «romans» de Cyrano à la lumière des notions d'«hypertexte», «corpus discurs-

54. R. Descartes *Le Monde*, cit., p. 346-347. Voir aussi *Discours de la méthode*, V^e Partie: «De plus, je fis voir quelles étaient les lois de la nature; et, sans appuyer mes raisons sur aucun autre principe que sur les perfections infinies de Dieu, je tâchai à démontrer toutes celles dont on eût pu avoir quelque doute, et à faire voir qu'elles sont telles qu'encore que Dieu aurait créé plusieurs mondes, il n'y en saurait avoir aucun où elles manquassent d'être observées. Après cela je montrai comment la plus grande part de la matière de ce chaos devait, en suite de ces lois, se disposer et s'arranger d'une certaine façon qui la rendait semblable à nos cieux [...] en sorte que je pensais en dire assez pour faire connaître qu'il ne se remarque rien en ceux de ce monde (cieux et astres), qui ne dût, ou du moins qui ne pût, paraître tout semblable à ceux du monde que je décrivais».

sifs» et «textes» telles qu'elles ont été formulées par Dubuisson⁵⁵: *hypertexte*, comme «ensemble des messages et des représentations circulant dans une société», comme synonyme de «culture» de cette société; *corpus discursifs*, comme ensembles «eux-mêmes instables et mouvants, mais délimitables et représentables»; *textes* comme «moments d'ordre local, partiel, dans le *sans*-ordre (non pas dans le *dés*-ordre) de l'hypertexte».

Par leur statut polyphonique et pluridiscursif, les «romans» de Cyrano seraient donc, plutôt que des textes, un corpus discursif délimitable et représentable grâce à l'adoption de la forme narrative du récit de voyage assumé par un narrateur auto-diégétique, qui aurait alors la fonction d'authentifier le monde bâti par le récit: le narrateur est un témoin qui raconte ce qu'il a vu⁵⁶. En fait, le narrateur de Cyrano ne voyage pas pour *apprendre*: il a déjà fait toutes les lectures indispensables sur les sujets qui seront traités par les habitants de la Lune et du Soleil; il voyage pour faire l'expérience concrète des conceptions formulées et des hypothèses avancées dans leurs ouvrages par les philosophes et les savants – d'où la fonction de la citation explicite et implicite et la présence de personnages qui sont autant de contreparties des philosophes du monde actuel (Descartes, Campanella). Le problème est alors d'établir jusqu'à quel point le narrateur possède une autorité capable d'authentifier son récit. Or, au niveau diégétique, cette légitimation semble venir des autorités mêmes que le récit met en question: au début du

55. Voir F. Hallyn, *op. cit.*, p. 366.

56. C'est cette fonction de témoignage qui justifie la forme du récit de voyage, qui n'était pas du tout indispensable pour exercer une critique libertine de la philosophie scolastique ni de la morale établie. En ce sens, nous pouvons accueillir, dans une perspective différente, l'un des critères évoqués par R. Demoris pour justifier l'appartenance des textes de Cyrano au domaine des romans à la première personne: la présence du narrateur comme «personnage» à part entière, pourvu d'un «corps» capable de réagir aux nouvelles lois physiques des mondes qu'il visite (voir R. Demoris, *op. cit.*, p. 50-51.).

Soleil, on nous apprend qu'après le retour de Dyrcona en France, les «particularitez de [son] Voyage»⁵⁷ sont acceptées comme vraies non seulement par ses amis (à tel point que M. de Colignac le «conjura de les rédiger par écrit»⁵⁸), mais par ses ennemis, qui l'accusent de sorcellerie et l'emprisonnent pour avoir voyagé dans l'espace. Le début du *Soleil*, qui est toujours cité comme la partie la plus proche du modèle de l'histoire comique, assure en fait l'autorité du narrateur. L'impossibilité de tracer une ligne de partage nette entre le niveau des commentaires fictionnels et celui des «digressions théoriques»⁵⁹ aboutit au résultat non pas de fictionnaliser toute la narration, mais d'authentifier la totalité du récit en tant que discussion⁶⁰ d'hypothèses scientifiques.

Margherita Botto

57. Cyrano de Bergerac, *Œuvres complètes*, cit., p. 425.

58. *Ibid.*

59. Pour une analyse du statut différent des «fictional commentaries» et des «imaging digressions» (ou «digressions théoriques», selon la définition de Eichenbaum), voir L. Doležel, *op. cit.*, pp. 26-27 et *passim*.

60. En effet, le modèle du récit de voyage contient et supporte celui de la *disputatio* (cf. F. Garavini, *op. cit.*, pp. 169-171 et n. 21).