

Šrámek, Jiří

## **L'Autre Monde de Cyrano de Bergerac : merveilleux et burlesque**

*Études romanes de Brno*. 1982, vol. 13, iss. 1, pp. [21]-29

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113409>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ ŠRÁMEK

## L'AUTRE MONDE DE CYRANO DE BERGERAC: MERVEILLEUX ET BURLESQUE

L'utopie et l'anticipation sont deux éléments qui mettent à la frontière du fantastique «les contes philosophiques d'inspiration baroque»<sup>1</sup> de l'auteur qui, lui, a sous-titré son œuvre comme «comique».<sup>2</sup> Autour du tissu narratif qui s'inspire du voyage extraordinaire dans la Lune et dans le Soleil s'ordonnent, en marge de l'action, des discussions qui présentent les théories prises au sérieux à côté des rêveries bouffonnes et des conjectures mal fondées. La pensée de Cyrano de Bergerac remonte à l'atomisme grec et se nourrit des idées libertines dont le père en France était Pierre Gassendi. En fait, Cyrano, qui a choisi pour sa narration, pleine de fantaisies extravagantes et saturée d'allusions à différents problèmes philosophiques, le cadre de l'histoire comique, a opté ainsi pour un genre qui lui donnait toutes les libertés. La présence de divers éléments du merveilleux moderne, c'est-à-dire celle du merveilleux utopique, du merveilleux scientifico-technique et du fantastique qui, à la différence du merveilleux ancien traditionnel, n'ont plus recours aux éléments surnaturels proprement dits, pose le problème du rapport de *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac avec ce qu'on appelle la littérature fantastique et la littérature de la science-fiction. Si prématurée qu'elle puisse paraître, la question de savoir quels sont le genre, la genèse et le fonctionnement du merveilleux dans ce texte qui, apparemment, s'ouvre à la première interprétation, mène à des conclusions qui présentent de l'intérêt.

Il semble que le merveilleux utopique (si nous laissons à part François Rabelais pour lui chercher des antécédents plus immédiats) est né du thème de la nouvelle exotique qui apparaît dans les récits de voyage, très en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle. Ceux-ci figurent, à côté des ouvrages biographiques et historiques, dans un groupe d'ouvrages relégués, pour reprendre les paroles de

---

<sup>1</sup> Pierre Brunel et al., *Histoire de la littérature française*. Paris, Bruxelles, Montréal, Bordas 1972, p. 198.

<sup>2</sup> Hector Savinien Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune*, 1657, version incomplète: *Histoire comique des Etats et Empires du Soleil*, 1662, texte inachevé. Les références (EL et ES respectivement) renvoient à l'édition de Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde*, Paris, Editions sociales 1959, avec la préface et le commentaire de H. Weber.

Jacques Chupeau, «aux lisières de la ,romancie'». <sup>3</sup> Les voyages imaginés par Cyrano de Bergerac reflètent en plus le goût pour les questions astronomiques qui étaient d'ailleurs vivement discutées dans les milieux libertins et même précieux. Les discussions portaient justement sur la pluralité des mondes, en particulier sur le problème de savoir si la Lune est habitée ou non. <sup>4</sup> C'est en s'appuyant sur l'importance du thème astronomique que Lucian Boia classe Cyrano de Bergerac, avec son prédécesseur immédiat Francis Godwin dont *L'Homme dans la Lune* (*The Man in the Moon*, 1638) a paru en traduction française en 1648, comme les représentants d'une «littérature d'apparences astronomiques» qui précède le «roman astronomique», cristallisé en France seulement dans le contexte plus vaste du roman scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle. <sup>5</sup>

A vrai dire, les «voyages cosmiques» jouissent, en littérature, d'une tradition qui date de l'Antiquité. <sup>6</sup> Cependant, chez Cyrano de Bergerac, ce thème se voit enrichi de certains éléments nouveaux qui reflètent la foi dans le progrès scientifique, manifestée dès la Renaissance. Ce n'est pas un hasard si le héros des voyages dans les Etats et Empires de la Lune et du Soleil cherche, à la différence de ses prédécesseurs, une sorte de justification scientifique pour son entreprise. «Cyrano construit en imagination des machines reposant le plus souvent sur des principes physiques valables; il crée véritablement un genre que développera Jules Verne et que nous appelons la 'science-fiction'». <sup>7</sup> En effet, les machines mises au point par Cyrano de Bergerac — qui a même, dit-on, risqué sa propre vie dans de semblables expériences—, malgré leur apparence bizarre, voire ridicule, n'en sont pas moins valables que les moyens pour se rendre invisible imaginés par Jules Verne, la machine à voyager dans le temps de Herbert George Wells, ou divers navires stellaires des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle. En 1926, Jean de la Hire renoue avec l'anticipation technique de Cyrano, en donnant dans son roman *Les grandes aventures d'un boy-scout* la description d'une colonie française sur la planète Mars dont les membres ont pu s'y déplacer sous Louis XIII grâce aux machines inventées par Cyrano de Bergerac.

Alors que le thème de l'anticipation scientifique vise à l'avenir, celui du merveilleux utopique n'exclut pas un regard en arrière, vers une sorte d'âge d'or. Stanisław Lem a lancé le terme d'utopie «rétrospective» («retropolowana»), <sup>8</sup> en indiquant à titre d'exemple l'Eden biblique, en tant qu'utopie située

<sup>3</sup> Jacques Chupeau, «Les récits de voyage aux lisières du roman», in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 77<sup>e</sup> année, No 3—4, mai—août 1977, p. 536.

<sup>4</sup> Leo Jordan, «Inhalt der Mondreise» («Contenu du Voyage dans la Lune»), in: *Savinien de Cyrano Bergerac's L'Autre Monde ou Les Etats et Empires de la Lune*, Zum ersten male kritisch herausgegeben von Leo Jordan, Dresden 1910: gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur, p. 69.

<sup>5</sup> Lucian Boia, «Le roman astronomique (seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle — début du XX<sup>e</sup> siècle)», in *Synthesis*, VII, Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România 1980, p. 146.

<sup>6</sup> Cf. *L'Histoire véritable* de Lucien de Samosate (120—180 après J.—C.), par exemple.

<sup>7</sup> H. Weber, «Introduction», in: Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde*, Paris, Editions sociales 1959, p. 27. Cyrano de Bergerac est aussi cité dans «l'arbre généalogique de la science-fiction» dans *L'Histoire des littératures*, III, Paris, Gallimard 1957 (volume publié sous la direction de Raymond Queneau), p. 1672.

<sup>8</sup> Stanisław Lem, *Fantastyka i futurologia*, II, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1970, p. 278.

dans l'ordre invisible, existant en dehors du temps. La tradition des utopies de la Renaissance nous offre plutôt une utopie exotique dont la naissance est liée au thème du voyage. C'est le cas de l'île merveilleuse d'*Utopia* (1516) de Thomas Morus (traduction française en 1550) laquelle a donné le nom au genre entier, du système collectiviste imaginé par Thomas Campanella (*Civitas Solis*, 1623), ou bien de l'île de Bensalem dans *La Nouvelle Atlantide* (1626) de Francis Bacon. Ces récits de voyages utopiques obéissent à un seul schéma: le voyageur arrive, par hasard, dans un pays jusqu'alors inconnu où il fait connaissance d'un système social qui lui semble parfait.<sup>9</sup> Les traditions humanistes et le reflet des écrits utopiques dans *L'Autre Monde* sont incontestables, d'autant plus que le je-narrateur de cette œuvre rencontre dans la Lune non seulement Domingo Gonzales, le héros du récit de Godwin, mais encore, dans le Soleil, Campanella en personne (c'est à partir de cette rencontre que le roman reste inachevé).

En même temps, *L'Autre Monde* est tributaire de l'atmosphère immédiate de son époque. Cyrano de Bergerac est classé parmi les représentants de la littérature burlesque, et par conséquent *L'Autre Monde* devrait être envisagé comme une des manifestations de la période baroque en France.<sup>10</sup> Or, ce n'est que dans le contexte de ce style extravagant qui aime la charge et l'exagération que le «roman utopique»<sup>11</sup> de Cyrano trouve sa place définitive, à côté du roman idéaliste (héroïque et précieux), et celui qu'on désigne comme réaliste (Charles Sorel, Paul Scarron).<sup>12</sup> L'originalité de Cyrano tient à son adresse d'avoir su utiliser le merveilleux pour pousser plus loin ses remarques critiques au sujet de certaines conceptions religieuses de l'époque aussi bien que de la philosophie aristotélicienne. La verve satirique du style burlesque de Cyrano traduit en outre l'expérience du pamphlétaire.

Avant de soumettre à une analyse plus serrée la rencontre du merveilleux et du burlesque dans *L'Autre Monde* pour dégager divers cheminements qui l'ont permise, il faut s'attarder sur le sens et la portée du fantastique.

En général, le fantastique, en tant que partie du merveilleux moderne, provoque le lecteur, il éveille sa curiosité en présentant un événement qui se produit dans son monde mais qui échappe à son expérience courante. Cependant, le terme de fantastique a aujourd'hui une acception assez restrictive. Il se rattache à une certaine partie de la production littéraire à partir du XIXe siècle. Tzvetan Todorov qui a cherché à définir le genre constate que l'essence du fantastique est dans l'hésitation entre une explication surnaturelle et l'explication rationnelle d'un élément insolite, le fantastique occupant «le temps de cette incertitude».<sup>13</sup> Pour Tzvetan Todorov, aussi bien que pour

<sup>9</sup> La même formule sera reprise, au XIXe siècle en France, par Etienne Cabet (*Voyage en Icarie*, 1840).

<sup>10</sup> «En France, ainsi qu'en Italie et en Espagne, le burlesque accompagne la préciosité, comme le corps est suivi par son ombre. Ce sont deux manifestations du goût baroque.» (Pierre Kohler, *Histoire de la littérature française, I*, Lausanne, Payot 1947, p. 142.)

<sup>11</sup> Otakar Novák, «Cyrano z Bergeracu, svobodomyšlný filosof» («Cyrano de Bergerac, un philosophe libertin»), Préface de la traduction tchèque de Cyrano de Bergerac, *Cesta na Měsíc, Cesta do Sluneční říše*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959, p. 18.

<sup>12</sup> Cf. H. Weber, op. cit., p. 10. O. Novák, op. cit., p. 18.

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil 1970, p. 29.

Pierre Castex (qui, à la différence de Todorov considère le fantastique plutôt comme une substance littéraire, c'est-à-dire il le définit par la présence dans le texte de certains éléments qualifiés de fantastiques), le premier exemple de la littérature fantastique en France est le *Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte. Quoiqu'il en soit, le fantastique n'est pas absent de l'œuvre de Cyrano de Bergerac. Il apparaît au début même du *Voyage comique dans les États et les Empires de la Lune*, lorsque le je-narrateur du roman, après avoir proclamé à ses amis que «la lune est un monde» (EL, 38) trouve, de retour chez lui, le livre de Jérôme Cardan mis sur sa table et ouvert à la page où ce philosophe assez obscur raconte qu'en étudiant un soir à la chandelle, il a vu apparaître deux grands vieillards qui lui ont dit être habitants de la Lune et qui ont disparu immédiatement après (EL, 39). L'élément du fantastique (qui a pu mettre le livre sur la table et l'ouvrir justement à la page pertinente?) sert ici de motivation de l'action du roman, c'est-à-dire du voyage extraordinaire dans la Lune. Le «démon de Socrate» qui sert de guide au narrateur dans la Lune (EL, 73) ne tardera pas à supprimer le fantastique. Il dit même être apparu à Cardan, avoir connu Campanella, et avoir enseigné «une quantité de souplesses et de secrets naturels» aux Chevaliers de la Rose-Croix (EL, 75), secte mystérieuse dont la doctrine esotérique n'était pas étrangère à la pensée du visionnaire italien.

L'épisode avec le livre ouvert par le démon apporte donc un élément fantastique (il fait même naître l'hésitation qui produit le fantastique selon les termes de Tzvetan Todorov). Mais il n'est pas sans intérêt de voir que cet aspect n'est, dans la suite, aucunement développé, qu'il est au contraire expliqué d'une façon qui s'inscrit dans la logique du récit: le démon de Socrate est né dans le Soleil ce qui explique ses pouvoirs extraordinaires, à lui et à d'autres démons du Soleil qui se faisaient voir aux hommes et qui, pour y parvenir, étaient obligés de prendre des corps proportionnés ce qui était la source des histoires sur diverses apparitions, oracles et spectres (EL, 78—79).<sup>14</sup>

Or, l'élément fantastique non seulement n'est pas utilisé plus loin, mais — occasionnel et à double tranchant — il se voit subordonné au burlesque (L'explication donnée par le démon «démystifie» les apparitions).

Les autres éléments insolites introduits dans la narration sont liés à l'existence de pays inconnus dans lesquels ils sont censés se manifester. C'est pourquoi nous ne parlons plus du fantastique, mais plutôt du merveilleux utopique qui nous présente, chez Cyrano de Bergerac, tout d'abord le monde lunaire. Les habitants de la Lune sont de grands animaux de six mètres de longueur, ont la taille et la figure comme les hommes, marchent à quatre pattes et rappellent les faunes et les satyres (EL, 71). On voit bien que ce qui donne à ces êtres leur aspect merveilleux peut être ramené à leurs dimensions démesurées et à leur apparence déformée: ils offrent un contraste avec les hommes. Cette formule d'hyperbolisation, souvent antithétique, est le générateur commun du merveilleux utopique dans le texte.

Le langage des habitants de la Lune qui est «une différence de sons non

<sup>14</sup> En même temps, le fait que le démon est né dans le Soleil prépare la suite du voyage dans la Lune.

articulés, à peu près semblables à notre musique» (EL, 80) chez les grands, ou celui, en usage chez le peuple, qui s'exécute «par le trémoussement des membres» (EL, 81), déforme les moyens de communication humaine, en les réduisant soit à de purs sons, soit à de simples gestes. Une langue *universelle*, voilà comment nous pourrions nommer «cet idiome» qui est «d'instinct ou la voix de la nature» et qui permet à l'homme de communiquer avec les bêtes puisqu'il se fait entendre à tous les animaux (ES, 203). C'est en se servant — spontanément — de cet idiome-là que le narrateur se fait entendre avec l'homme nu qui habite la «macule» (présentée ici comme «une de ces petites terres qui voltigent à l'entour du soleil» (ES, 201) ou, plus tard, dans le Soleil lui-même. Les villes lunaires mobiles, les palais en bois léger, à quatre roues, munies de voiles et de soufflets propulseurs (EL, 131), aussi bien que les villes sédentaires, semblables à nos tours, percées au centre d'une grosse et forte vis qui permet de les hausser (au printemps) et baisser (en hiver) à discrétion (EL, 132) produisent l'effet du merveilleux utopique grâce à une hyperbole dynamisante. L'arbre de vie par le moyen duquel on s'empêche de vieillir et qui se trouve dans le paradis terrestre est aussi un exemple de l'hyperbolisation se servant de l'éternel désir humain (EL, 64). L'hyperbole qui frôle la bouffonnerie caractérise la coutume qu'on a dans la Lune de châtrer les enfants à petit nez parce que le grand nez est le signe d'un homme spirituel et capable, alors que le petit nez signifie le contraire (EL, 147).

L'hyperbole qui consiste dans l'exagération de termes peut glisser facilement au fantastique.<sup>15</sup> Chez Cyrano, la différence de visée (ce n'est pas le fantastique qu'il a en vue) ne provoque pas la différence de méthodes. Le merveilleux utopique naît de l'exagération baroque qui déforme le monde de notre connaissance. Il est intéressant de voir que la même formule permet de créer le merveilleux que nous appelons scientifico-technique et qui introduit dans le récit des éléments d'anticipation.

La plupart des inventions imaginées par Cyrano n'anticipent pas tellement sur l'éventuel progrès scientifique et technique. Elles savent plutôt pousser à la limite du possible l'utilisation des ressources toutes faites de la nature, latentes mais en principe disponibles. Ce sont par exemple les «cristaux pleins de vers luisants» apportés par le vieil hôte pour éclairer la salle (EL, 140), ou mieux encore, les «deux boules de feu si brillantes» apportées pour le même but par le démon solaire, et qui étaient «des rayons du soleil (...) purgés de leur chaleur» (EL, 140). Un procédé hyperbolisant caractérise le moyen qui a permis au narrateur d'atterrir au Canada, ses fioles remplies de rosée. La rosée, attirée par la chaleur du Soleil, permettait, justement grâce à la quantité de bouteilles, d'élever l'inventeur (EL, 40). L'hyperbolisation est immanente à la vision du mathématicien lunaire qui voulait, avec l'aide du narrateur une fois de retour sur la Terre, construire une machine qui aurait permis d'attirer le globe et de le joindre à la Lune (EL, 147), en jouant en même temps sur l'antithèse (on sait que c'est la Lune qui est le satellite de la Terre et non vice versa).

La formule d'hyperbolisation n'est pas applicable à tous les cas du merveilleux. L'épisode du chasseur lunaire qui décharge un coup de feu, après quoi vingt à trente alouettes tombent à ses pieds toutes rôties (EL, 86) appartient

<sup>15</sup> Tzvetan Todorov, *ibidem*, p. 82.

bel et bien au merveilleux utopique mais celui-ci n'est pas né de l'hyperbole. L'épisode rappelle le proverbe sur le pays où les alouettes tombent toutes rôties. Le texte réalise matériellement le discours figuré ou, autrement dit, le merveilleux naît ici de la prise à la lettre de l'expression métaphorique. Il s'agit une fois de plus d'une formule qui n'est pas étrangère à la naissance du fantastique.<sup>16</sup>

Tournons-nous maintenant vers le troisième aspect constitutif du merveilleux de Cyrano de Bergerac. Tout au long de son récit, l'auteur s'obstine à mettre tout à l'envers. Dans la Lune, les pères obéissent à leurs enfants et tout le monde rend « toute sorte de respect et de déférence aux jeunes » (EL, 113) parce que le jeune homme est plus capable de gouverner la famille que le vieillard. Dans chaque maison il y a un physionome, c'est-à-dire un médecin qui « gouverne les sains » (EL, 125—126). La mort naturelle est une punition à laquelle on est condamné, alors que le philosophe choisit lui-même le moment de quitter la vie (EL, 144—146). Dans le royaume des oiseaux on choisit pour le roi non pas le plus fort comme chez les hommes, mais au contraire le plus faible d'entre tous (ES, 234—235).

Cette troisième formule, l'antithèse, oppose deux idées pour visualiser le plus souvent la thèse de la pluralité des mondes et de la relativité de l'axiologie humaine. Des passages qui s'en inspirent ne manquent vraiment pas. Citons à titre d'exemple le procès au cours duquel le narrateur est condamné à révoquer sa thèse que la Terre est un monde et à dédire publiquement la thèse qu'il a soutenue (EL, 110). Ce n'est pas un hasard non plus, ni le fruit d'une débauche de l'imagination, si le narrateur en tant qu'individu qui représente l'espèce humaine est par ce procédé systématiquement dégradé.

L'homme nu qui habite la macule n'adresse-t-il pas au narrateur les mots « animal humain » (ES, 218)? Le langage humain, les paroles échangées entre le narrateur et Gonzales, sont pour les oreilles des habitants de la Lune (qui, rappelons-le, nous font penser à des animaux quadrupèdes) « un grognement non articulé » (EL, 80). La « charitable pie » conseille au narrateur de prétendre ne pas être homme mais singe, ce qu'il cherche à faire, bien que sans succès. Les oiseaux découvrent qu'il est homme, quelque chose de si abominable qu'il est utile de croire que l'homme n'est qu'un être imaginaire (ES, 232). De ce point de vue, le décalage, opéré par Cyrano, de la situation de Domingo Gonzales, le héros de Godwin, revêt un caractère révélateur. Le narrateur du *Voyage comique dans la Lune* rencontre Gonzales enfermé dans une cage. Les habitants de la Lune l'ont pris pour un singe, donc pour un être qui ne pense pas. Le narrateur lui-même est considéré comme sa femelle (EL, 89). Le fait que le roi a commandé aux gardiens de singes de les faire « coucher ensemble (...) pour faire en son royaume multiplier notre espèce » (EL, 89) est donc, du point de vue du peuple lunaire, une mesure logique, bien que pour nous elle aboutisse au burlesque. Le narrateur semble même partager cette optique lorsqu'il parle, sans ironie apparente, de Gonzales comme de « mon mâle » (EL, 90). En réalité, selon le récit de Godwin, Gonzales a reçu dans la Lune un accueil amical.

L'abaissement de l'homme est accompagné, suivant la même logique de la formule antithétique employée, par l'élévation des animaux. Cela est illustré par l'humanisation des animaux quadrupèdes habitant la Lune et doués de

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *ibidem*, p. 82.

raison, par le royaume des oiseaux arrivés au Soleil pour « y joindre la république de leur espèce » (ES, 227) et qui dépasse, par plusieurs traits, le système politique, social et moral des hommes, ou même par l'humanisation de la nature, comme en témoigne la transformation de la pomme de grenade en homme-pomme (ES, 217).

Dans *L'Autre Monde* il y a même des inventions qui anticipent sur le progrès technique basées sur la formule de l'antithèse. Qu'il suffise de citer le livre miraculeux, « un je ne sais quoi de métal presque semblable à nos horloges » (EL, 143) ce qui était la machine à aiguille qu'il fallait tourner sur le chapitre qu'on désirait écouter. Cela fait, il sortait de la machine, considérée comme l'anticipation du phonographe, des sons distincts qui servaient dans la Lune à l'expression du langage basé sur la mélodie. Le merveilleux scientifico-technique naît ici de l'antithèse entre livre en tant qu'objet destiné à la perception visuelle, et livre en tant qu'objet destiné à la perception auditive.

En résumé, les procédés qui donnent naissance au merveilleux dans *L'Autre Monde* peuvent être ramenés à l'expression hyperbolique, à la prise à la lettre d'un discours imagé et à la vision antithétique. Les sources mêmes du merveilleux de Cyrano de Bergerac nous obligent ainsi, bien qu'aucune interprétation ne puisse se déclarer seule vraie, à le considérer dans le contexte du style baroque. Il semble être en dernier ressort explicable par le goût pour l'exagération et pour le bizarre. En plus, comme on a pu le remarquer, le merveilleux existe, chez Cyrano de Bergerac, en symbiose avec le burlesque. Cette coopération des éléments au premier abord diamétralement opposés ne surprend pas si nous prenons en considération le fait que l'auteur utilise les mêmes formules que nous avons repérées au service du merveilleux pour obtenir des effets de burlesque.

N'est-ce pas l'hyperbolisation qui crée le burlesque quand Elie évoque le déluge pendant lequel les eaux ont monté à une hauteur si prodigieuse que l'arche de Noé voguait dans les cieux à côté de la Lune de sorte qu'une fille de Noé, Achab (dont la Bible ne sait d'ailleurs rien), a pu descendre, et ne voulant plus s'embarquer, est restée dans la Lune (EL, 60—61)? L'hyperbolisation est au service du burlesque plutôt que du merveilleux dans la description de « l'ardeur de la volonté » qui lançait le narrateur vers la chose qu'il aspirait à embrasser, c'est-à-dire vers le Soleil (ES, 212). L'effet burlesque dû à une déformation hyperbolique accompagne certains actes du narrateur lui-même. Ses démarrages sont l'œuvre du hasard qui frôle le ridicule. Au premier démarrage pour la Lune, il n'avait pas bien pris ses mesures. Il a non seulement raté son départ mais encore perdu la machine pour la trouver plus tard au milieu de la place de Québec où on l'a pendant ce temps transférée parce que les gens du pays la prenaient pour un « dragon de feu » (EL, 52). C'est aussi pourquoi ils mettaient le feu à la machine au moment où le héros du voyage dans la Lune y est entré. Dans le deuxième cas, le narrateur pensait simplement s'évader de la prison, sans avoir en vue un voyage dans le Soleil.

Le retour du narrateur de la Lune à la Terre combine l'hyperbole avec la prise à la lettre d'une croyance populaire concernant les interventions du diable qui vient punir sur le champ le pécheur. Le diable, « un grand homme noir tout velu » apparaît pour emporter le blasphémateur lunaire aux enfers. Comme la narrateur a embrassé le malheureux pour l'arracher aux griffes du diable, il se voit transféré sur la Terre parce que le diable devait passer par la Terre,

l'enfer étant en son centre (EL, 159). La même formule du burlesque est caractéristique de la construction de la « machine » grâce à laquelle Enoch est arrivé dans la Lune. Le prophète a pris à la lettre la parole du Seigneur : « L'odeur des sacrifices du juste est montée jusques à moi » (EL, 59). Enoch, se fiant absolument au sens littéral de ces mots, et repoussant leur portée symbolique, a rempli deux vases de la vapeur qui s'exhalait de l'holocauste, les a fermés hermétiquement, et attachés sous ses aisselles. La fumée s'élevait droit en hauteur, et Enoch est monté vers la Lune. On sent bien que le merveilleux scientifique — bien qu'on dise que l'ascension des montgolfières sera fondée sur le principe qui rappelle plus ou moins celui qui est imaginé par Cyrano — n'est pas justement l'impression qui s'impose dans ces lignes, d'autant plus que l'aspect parodique est encore souligné par la note finale selon laquelle les deux vases qui ont servi à Enoch sont aujourd'hui visibles dans le ciel, et qu'on les appelle les Balances (EL, 59).

L'antithèse, figure qui établit une opposition entre deux idées, est pratiquement omniprésente au service du burlesque comme à celui du merveilleux. Il y a cependant des cas où son rôle s'impose dans une telle mesure qu'elle l'emporte sur toutes les autres formules.

C'est le cas de l'arrêt que fait publier le conseil assemblé dans la Lune par lequel on défendait de croire que le narrateur eût de la raison (EL, 102), ou le vote des examinateurs qui conclurent « tous d'une commune voix » qu'il n'était pas homme « mais possible quelque espèce d'autruche » parce qu'il portait la tête droite et marchait sur deux pieds (EL, 103). Ajoutons finalement que la pointe antithétique mène au burlesque dans de nombreuses digressions qui en général, directement ou indirectement, vulgarisent la pensée libertine de l'auteur. Dans sa discussion avec le vice-roi du Canada, par exemple, le narrateur admet que la Terre tourne, cependant « mon point pour les raisons qu'allègue Copernic, mais pour ce que le feu d'enfer [...] étant enclos au centre de la terre, les damnés qui veulent fuir l'ardeur de sa flamme, gravissent pour s'en éloigner contre la voûte, et font ainsi tourner la terre, comme un chien fait tourner une roue, lorsqu'il court enfermé dedans » (EL, 46). La dialectique du merveilleux et du burlesque constitue ainsi l'essence de la structure (et de la lecture) de *L'Autre Monde*. Sans l'interaction constante de ces deux aspects, les hyperboles et les antithèses notamment qu'on rencontre à chaque pas risqueraient de dévaloriser le style et d'aboutir à une tonalité assez monotone du récit.

Sans le fond burlesque on ne saurait pas justement apprécier le sens et le fonctionnement du merveilleux dans le texte où les deux éléments sont intimement liés l'un à l'autre par leur genèse et par leur interaction, étant subordonnés, en dernier ressort, à la même visée — l'intention parodique. Les formules génératrices du merveilleux et du burlesque se trouvent, comme on l'a vu, en pleine conformité avec la pensée et la manière baroques. Il en résulte inévitablement que le merveilleux s'en trouve dégradé. Pour ce qui est de sa valeur sémantique, le merveilleux utopique de Cyrano de Bergerac, à la différence de celui de Thomas Morus ou de Thomas Campanella, se contente d'apporter des visions déformées de notre monde sans accentuer les éléments de critique sociale ou, éventuellement, s'intéresser à un programme de réformes possibles. Si, dans une certaine mesure, le merveilleux utopique sert de cadre à la narration, le merveilleux scientifico-technique, celui qui est le plus intéressant du point de vue de la littérature de science-fiction, n'est pas l'élément

constitutif du récit, ni ne sert à créer le suspens. C'est sur ces moyens que reposent les œuvres de la science-fiction actuelle. Or, le merveilleux scientifico-technique, même s'il part d'une prémisse rationnelle, n'enchaîne pas les faits d'une manière conséquente avec la logique d'une telle prémisse, il se laisse emporter par le hasard ou par la fantaisie. Notre analyse l'a suffisamment montré: le merveilleux est chez Cyrano de Bergerac une constituante complémentaire qui ne fonctionne pas indépendamment de sa partie jumelle, le burlesque. Parler de la science-fiction chez lui serait donc en quelque sorte incongru, de même que de vouloir attribuer à son récit le caractère du fantastique. Il est vrai cependant que dans l'optique contemporaine Cyrano de Bergerac, qui a introduit le thème du merveilleux technique dans la littérature, a procédé à un renouvellement thématique qui n'est pas resté sans importance. Inutile de dire que la naissance du genre de la science-fiction a des raisons multiples et qu'elle ne se laisse pas expliquer dans un cadre purement littéraire. Toujours est-il que c'est justement cet élément du merveilleux moderne de Cyrano de Bergerac — le moins «d'époque» du livre — qui a fait école, élément qui échappe finalement par son aspect d'anticipation au cadre baroque, et grâce auquel *L'Autre Monde* semble bien être, aujourd'hui, une sorte de jalon dans la voie du roman «utopique» vers une branche importante (et la plus ancienne) de la science-fiction contemporaine.

