



Rodica Chira

Burlesque et science-fiction dans le paradis cyranesque

BURLESQUE AND SCIENCE-FICTION IN CYRANO'S PARADISE

ABSTRACT

From the 14th to the 17th century, voyages were encouraged by the search of heavenly regions. But through the improvement of world maps, the 16th and 17th centuries also marked a painful conversion to realism by raising controversies on the existence of paradise. Thus Cyrano de Bergerac's paradise (*The States and Empires of the Moon*) is nothing but a burlesque travesty of the Bible, and of the *Genesis* in particular. Next to that of the original sin, the problem of heaven lays at the very source of belief and marks the beginning of modern Europe. Literal interpretation adopted by the discrepancy between the spirit and the letter is the main feature of this burlesque. The location of paradise in the moon is very suitable to develop the narrative of reversal. Therefore misrepresenting the Bible does not mean denying it but drawing the attention on the nonsense that a literal reading can produce. The author invites the reader to move gradually from an attitude of unconditional or pre-critical consumer to a creative-critical attitude – critical of the shortcomings of the source-work and thus of its first reception.

KEYWORDS

Cyrano de Bergerac; Science Fiction; Paradise on Earth; Literal Interpretation; Travesty.

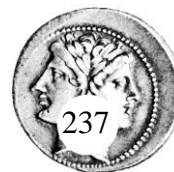
RODICA CHIRA

Université « 1 Decembrie 1918 », Alba-Iulia,
Roumanie
rogabchira@yahoo.fr

Qui s'élève s'expose à la chute.¹
Ph. J. Farmer

Toute civilisation renvoie à un *aetas aurea*, un âge d'or de l'humanité, censé revenir périodiquement ou ne jamais revenir. Il est assimilé en général à un jardin : dans l'Antiquité grecque et latine ce jardin s'appelait les Champs Élyséens ou l'Île des Bienheureux; dans la tradition chrétienne, le Paradis ou... le Pays de Cocagne.

Pour ce qui est du Paradis, les précisions géographiques indiquées dans la *Genèse* (2, 8-17) ont généré, surtout au XVI^e et XVII^e siècles, une riche littérature basée sur une vaste érudition. Il devient ainsi un élément inévitable des voyages allégoriques. Dans ce contexte, « Hartman Schedel, Abraham Ortelius, John Bale, John Seland, Richard Hakluyt, Samuel Purchas, c'est-à-dire les meilleurs géographes de la Renaissance ont fait de Mandeville un Ulysse des temps modernes. »² Dans sa relation de *voyage* au Levant, aux Indes et en Chine, Jehan de Mandeville, auteur français du XIV^e siècle, accumule toutes les connaissances de son époque pour faire une description du monde. Cette relation, bien fantaisiste aujourd'hui, a eu un énorme succès. Christophe Colomb l'a lue avec peut-être le même intérêt que les livres de Marco Polo³ et que l'*Ymago mundi* de Pierre d'Ailly⁴. Comme représentant du Moyen Âge, Colomb croit encore



tout, sans différencier une opinion d'un acte de foi⁵. Ceci le détermine à affirmer avoir localisé le Paradis terrestre sous la ligne de l'Équateur. C'est que, tout comme Amerigo Vespucci et les missionnaires il croyait que les temps eschatologiques étaient proches et, à côté de l'or, il cherchait dans ces contrées le Jardin d'Éden. Du XIV^e au XVII^e siècle, les voyages ont été donc encouragés par la recherche des contrées paradisiaques. Les observations géographiques sérieuses ont amélioré petit à petit les mappemondes qui ont fini par ne plus être dressées par rapport à l'emplacement du paradis⁶. Les XVI^e et XVII^e siècles ont marqué ainsi une conversion douloureuse au réalisme qui va de pair avec une controverse soutenue pour ou contre l'existence de ce paradis. Ce sont des changements que Cyrano exprime dans son travestissement burlesque de *l'Autre Monde*, roman libertin rédigé entre 1648 et 1653⁷.

Quelques précisions au sujet de cette forme de comique sont nécessaires. Gérard Genette apprécie ce type de travestissement comme « une des authentiques innovations de l'âge baroque [...], un feu de paille aussi vite éteint qu'allumé »⁸. J. Rohou⁹ distingue deux sommets du burlesque en France : le burlesque badin de 1643-1644 qui coïncide avec le passage de la fermeté de Louis XIII et Richelieu à la faiblesse de la Régence et le travestissement burlesque de 1648-1653 qui coïncide avec la Fronde (aussi bien qu'avec la période de rédaction de *l'Autre Monde*). Le burlesque, en tant que style parodique qui rabaisse de façon plaisante l'univers noble de l'épopée et le rapetisse aux dimensions du vulgaire est chronologiquement bien délimité¹⁰ et littérairement bien défini¹¹. Pourtant, la façon dont les contemporains en parlent et en usent n'est pas aussi nette. Le burlesque a la tendance de déborder de ce cadre épique. Les vers burlesques fleurissent où bon leur semble et sans référence à une œuvre qui leur servirait

de base. Les *Mazarinades*, le théâtre de Cyrano de Bergerac – *Le Pédant joué*, par exemple – les comédies de Scarron ou de Thomas Corneille, les tragédies bouffonnes comme *La Mort burlesque du mauvais riche* de Les Isles le Bas en 1663, ou encore des poèmes présentant de façon plaisante les curiosités de telle ou telle cité comme *La Ville de Paris en vers burlesques*¹² de Berthaud. Ainsi la notion de burlesque tend-elle à recouvrir au XVII^e siècle tout le champ de la fantaisie. Les définitions auxquelles s'essayent les contemporains témoignent de cette incertitude. Ainsi, de Boileau¹³ et Charles Perrault¹⁴ au XVII^e siècle, à Victor Fournel (*Du burlesque en France*¹⁵) au XIX^e ou à Francis Bar¹⁶ au XX^e, on arrive à la conclusion qu'il serait anachronique de « vouloir trouver ce qu'il y a de spécifique dans cette notion » vu qu'à son époque de gloire elle n'avait pas été « claire et distincte » en définissant toute forme de dégonflement ironique.

Par conséquent, trois burlesques peuvent se distinguer aujourd'hui : un burlesque au sens strict, celui imposé comme phénomène par le *Virgile travesti* de Scarron dans les années 1648-1653, l'épopée héroï-comique (notamment *Le Lutrin* de Boileau), et un burlesque pris au sens large et qui désigne une tendance à ridiculiser, de manière extravagante et bouffonne, en prenant avec sa victime la distance de l'ironie. En faisant référence aux deux premiers, et par rapport aux styles bas ou haut du comique, Dominique Bertrand¹⁷ parle d'un burlesque *descendant*, respectivement *ascendant*. Par rapport à l'invention, tandis que le premier se résume à une transposition très proche de la traduction et « de ses belles infidèles », le deuxième « implique une réélaboration imaginaire ». Si ces deux burlesques sont *continus*, le troisième est *discontinu*, il rompt avec « la prévisibilité du discours », le recours à la raillerie impliquant des « ruptures stylistiques sporadiques



et soigneusement contrôlées ». Cette classification convient à notre démarche et nous l'adoptons. Dans sa dernière acception, le burlesque a une portée beaucoup plus large dans la littérature française allant du Moyen Âge avec le burlesque et l'obscénité chez les troubadours¹⁸ jusqu'à Alfred Jarry avec les rapports entre « burlesque et ubuesque » en passant par la *Pucelle* de Voltaire. Allant même plus loin, on peut faire du burlesque une catégorie générale de toute création artistique et, d'un siècle à l'autre, d'un pays à l'autre, d'un art à l'autre parler du burlesque musical, du burlesque pictural d'un Botero, du burlesque des bandes dessinées, des comédies burlesques, du burlesque du théâtre de l'absurde. Il s'agit donc d'un terme qui ne se définit que par « le refus de la limite »¹⁹.

Le personnage burlesque lui-même est un inadapté. Il joue sur toutes les impossibilités ou le refus d'adaptation au monde social, il dément toutes les logiques, il attaque toutes les morales, il défie toutes les pesanteurs. Sa vie est une continuelle provocation et, pourquoi pas, il contient en puissance un trésor de virtualités lyriques. Dyrcona, le héros de *L'Autre Monde* en est un. Et pour en faire la preuve, il ne se contente pas d'un univers clos, il se lance dans l'espace mettant en question les règles du voyage classique.

La première escale lunaire de Dyrcona se fait dans le paradis terrestre. Cette histoire s'encadre dans la catégorie du burlesque descendant, apparenté à la parodie. Le Paradis terrestre n'est autre chose qu'un travestissement de la Bible, notamment de la *Genèse*²⁰. L'auteur aborde ainsi un des problèmes majeurs de son époque, problème qui avait préoccupé aussi bien les religieux que les philosophes. À côté de celui du péché originel, il se situe à la source même de la croyance, ou presque, et marque les débuts de la modernité européenne, débuts

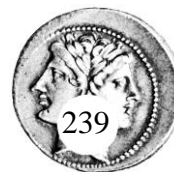
caractérisés par le sentiment aigu de l'impossibilité du retour à l'âge d'or (dont le paradis est l'équivalent).

Le Paradis a été au début et longtemps après un paradis terrestre désignant avant tout le jardin des plaisirs, lieu d'accueil de longue durée d'Adam et d'Ève. Situé à l'Est, son nom, traduit du grec en latin, a donné *hortus*. En hébreu, il est nommé Éden, ce qui se traduit par *deliciae*. Par combinaison, les deux noms donnent *hortus deliciarum*. Les milliers de pages qu'on lui a consacrées ont été le produit de recherches qui se voulaient rigoureuses et techniques, avec des citations et des renvois qui faisaient appel à de nouvelles connaissances pour élucider le problème²¹. On a estimé à 155 le nombre d'œuvres consacrées entre 1540 et 1700 au paradis, écrites soit en latin, soit en diverses langues de l'Occident européen²². N'empêche qu'il a été assez souvent sujet de confusion.

Par ailleurs, en adoptant l'interprétation de saint Augustin, à l'exemple d'Isidore de Séville et de l'évêque d'Hippone, Jean Delumeau conçoit l'interprétation du jardin d'Éden en trois sens : littéral, figuré, et finalement une combinaison des deux premiers supposée capable de sauver l'historicité de la narration en y ajoutant une interprétation mystique²³. Le narrateur-héros adopte une interprétation littérale. La discordance entre la lettre et l'esprit constitue la caractéristique principale de son burlesque.

Le Paradis terrestre a été localisé en beaucoup d'endroits :

On l'a placé [le paradis terrestre] dans le troisième ciel, dans le quatrième, dans le ciel de la lune, dans la région moyenne de l'air, hors de la terre, sous la terre, dans un lieu caché et éloigné de la connaissance des hommes. On l'a mis sous le Pole Arctique [...] plusieurs l'ont placé [...], ou sur les bords du Gange ou dans l'isle de Ceilan, faisant



mesme venir le nom des Indes du mot d'Éden [...] D'autres dans l'Amérique, d'autres en Afrique sous l'Équateur, d'autres à l'Orient équinoctial, d'autres sur la montagne de la lune d'où l'on a cru que sortait le Nil ; la plupart dans l'Asie, les uns dans l'Arménie majeure, les autres dans la Mésopotamie ou dans l'Assyrie, ou dans la Perse, ou dans la *Babylonie*, ou dans l'Arabie, ou dans la Syrie ou dans la Palestine. Il s'en est même trouvé qui ont voulu faire honneur à notre Europe, et ce qui passe toutes les bornes de l'impertinence, qui l'ont établi à Hédin, ville d'Artois, fondez sur la conformité de ce nom avec celui d'Éden.²⁴ (Nous soulignons.)

Vers le milieu du XVII^e siècle, Eugène Roger²⁵ parle avec condescendance de la possibilité de situer le paradis dans la concavité de la lune, comme on le croyait au Moyen Âge²⁶. C'est pourtant la localisation choisie par Cyrano. Ceci est très convenable pour faire avancer la narration et l'idée de renversement. Le héros tombe donc au Paradis terrestre et justement sous l'Arbre de Vie. Une situation comique se crée : il éclate « trois ou quatre branches asses grosses » et, s'il est encore en vie, c'est grâce à la pomme qui tombe en même temps que lui en lui mouillant le visage et dont le « jus énérgicque » lui « avait coulé dans la bouche ». Sans cela, il serait « mille fois mort »²⁷. Suit l'explication burlesque de l'événement : c'est grâce à ce jus que l'âme rentre dans le cadavre « encore tout tiède », preuve que dans le paradis les morts sont ressuscités. Il ne ressent pas la douleur et, de la sensation de faim, il ne garde qu'un « léger souvenir ».

En dépit de son lyrisme, la description du jardin dans le goût baroque constitue une marque ironique supplémentaire en contraste avec l'entrée non spectaculaire du héros dans ce paradis. Par le même souci de

littéralité, la présence des quatre rivières est signalée immédiatement après, sans que l'on marque cependant leurs noms comme dans la Bible :

A peine, quand je fus relevé, eus-je marqué les bords de la plus large des quatre grandes rivières qui forment un lac en s'abouchant, que l'esprit ou l'âme invisible des simples qui s'exhalent sur cette contrée me vint resjouir l'odorat ; les petits cailloux n'étoient raboteux ny durs qu'à la vue : ils avoient soin de s'amolir quand on marchoit dessus.

Je rencontré d'abord une estoille de cinq avenues²⁸, dont les chesnes²⁹ qui la composent sembloient par leur excessive hauteur, porter au ciel un parterre de haute fustaye. En promenant mes yeux de la racine jusques au sommet, puis les precipitant du feste jusques aux piedz, je doutois si la terre les portoit, ou si eux mesmes ne portoit point la terre pendue à leurs racines ; [...].³⁰

L'évocation des simples, dans l'esprit du lieu, n'est pas sans nuance burlesque. Le deuxième paragraphe, aussi bien que le reste de la description reproduisent, avec peu de modifications, une des *Lettres* de Cyrano. Cette description est, par conséquent, un acte d'auto-intertextualité³¹, non pas le seul de ce livre. Dans *D'une maison de campagne*³² l'auteur évoque la sensation de réversibilité des choses que l'imagination peut provoquer lors d'une retraite au milieu de la nature, loin de la civilisation : « Monsieur, J'ai trouvé le paradis d'Éden, j'ai trouvé la jeunesse perpétuelle, enfin j'ai trouvé la Nature au maillot. »³³ L'on est, par nature, tenté d'imaginer l'au-delà à partir des capacités de perception du réel, en projetant des images familières dans un autre univers.



Mais ce que nous prenons pour réel n'est pas toujours la réalité.

D'autre part, l'auteur y reprend les motifs constitutifs du paradis terrestre chrétien présents également dans le poème *De Iudicio Domini* que Tertullien avait composé au VI^e siècle d'après le *De Ave Phoenixe* de Lactance³⁴. Il s'agit des odeurs, de la fontaine qui donne naissance aux quatre fleuves et des pierres précieuses qui s'y trouvent. Seulement, dans son paradis l'on ne parle pas de pierreries : les cailloux sont arrondis pour ne pas blesser les pieds, c'est tout.

Le lyrisme sera présent également dans la deuxième partie du roman lorsque Dyrcona parvient dans la région des trois fleuves solaires. Il s'agit cette fois d'une allégorie qui, à notre avis, renvoie à la relativité de toute religion. Les pierreries sont ici adaptées au message que transmet chaque fleuve. Par ailleurs, avec la description des trois rivières, faisant un retour en arrière, Cyrano entre dans le domaine de la spiritualité pure, qu'il rend moins pure par le burlesque. Les dimensions des trois fleuves renvoient à l'importance qu'elles occupent dans la structure mentale d'un être humain, tandis que la présence de l'or potable et de l'huile de talc rappellent l'opinion mitigée de l'auteur au sujet de l'alchimie.

Trois grands fleuves arrosent les campagnes brillantes de ce Monde embrasé. Le premier et le plus large, se nomme la Mémoire ; le second, plus étroit, mais plus creux, l'Imagination ; le troisième, plus petit que les autres, s'appelle Jugement.

[...] Le Fleuve de l'Imagination coule plus doucement ; sa liqueur légère et brillante étincelle de tous costez : Il semble à regarder cette eau d'un torrent de bluettes humides, qu'elles n'observent en voltigeant aucun ordre certain. Après l'avoir considérée plus

attentivement, je pris garde que l'humour qu'elle rouloit dans sa couche estoit de pur or potable, et son écume de l'huile de Talc.³⁵

Rien de surprenant dans le choix de trois rivières au lieu des quatre de la *Genèse*. D'autres auteurs l'ont fait avant Cyrano. Dans sa *Divine Comédie*, Dante réduira les fleuves du paradis à deux³⁶. À côté du Paradis terrestre, le paradis mythologique est à son tour évoqué à partir du XV^e siècle et cette dernière partie lyrique du roman ne s'en distancie pas trop. Le retour à la mythologie constituait une autre modalité de rêver à l'âge d'or. Dans le paradis mythologique, les habitants, toujours jeunes, ont pour principale occupation l'amour. Des êtres charmants exposant leurs nudités sont isolés dans une contrée imaginaire, genre pastoral ravivé avec l'*Ameto* de Boccace à partir des *Idylles* de Théocrite et des *Bucoliques* de Virgile³⁷. Dans le Soleil cyrannique, le problème de l'amour sera abordé dans une perspective burlesque, les amants issus de la *Cité du Soleil* de Campanella n'étant pas du tout heureux.

La science-fiction ne reste pas indifférente devant le lyrisme. Ce dernier est parfois présent dans le désir d'évoquer une atmosphère paradisiaque. C'est le cas de la description du bord de l'océan, lieu de retraite pour la reine répudiée, dans l'*Helliconia* :

Les vagues montaient à l'assaut de la grève, se retiraient et revenaient à la charge. Non loin du rivage, vers le large, la procession des lames était brisée par une masse rocheuse couronnée de végétation. Elle marquait la frontière entre les bas-fonds et les grandes profondeurs. Un jour ce rocher avait fait partie d'une montagne située loin à l'intérieur des terres jusqu'au moment



ou des convulsions volcaniques l'avait précipitée dans la baie.

[...] Au-delà s'étendaient les bleus miroitants de la Mer des Aigles. Les vagues qui s'écrasaient sur le rivage étaient ennuagées de sable ramassé au passage avant qu'elles ne se dispersent en rafales d'écume blanche. L'écume courait sur la pente pour finalement s'enfoncer voluptueusement dans le sol.

Après s'être élancées contre le bastion du Rocher de Linien, les vagues abordaient la plage selon différents angles, retrouvant un regain de vigueur pour tourbillonner autour des pieds d'un trône doré que quatre phagors étaient en train de déposer sur le sable. Dans les flots baignaient les dix orteils de la Reine de Borlien.³⁸

La science-fiction est, elle aussi, à la recherche d'un *locus amoenus*. À chaque époque, ses moyens. Ici cela se fait à l'aide de machines perfectionnées, par des Terriens qui ne se sentent plus chez eux ni sur leur planète, ni dans l'espace artificiel de leur station d'observation isolée dans l'éther, espace qu'ils ne sont pas capables de transgresser, malgré la technique. Une intégration dans le monde concret de la planète qu'ils observent les tuerait pour des raisons biologiques.

Cette dernière assimilation nous invite à ouvrir une deuxième parenthèse censée introduire cette fois quelques données sur la science-fiction. De ses sous-genres, parmi lesquels le space opera, la hard science, la fantasy, la *science-fiction spéculative* ou *spéculative-fiction* nous semble la plus constructive car elle est considérée comme une littérature d'idées qui s'impose après la deuxième guerre mondiale et qui traduit l'irruption des préoccupations nouvelles – formelles et idéologiques – au sein du

genre³⁹. Il s'agit d'une science-fiction plus ambitieuse, plus originale qui s'intéresse au domaine des sciences humaines. Elle n'empêche pas non plus l'implication des sciences exactes. Conformément au classement de Bachelard, au XVII^e siècle, nous ne pouvons parler que d'un *état préscientifique* qui « comprendrait à la fois l'antiquité classique et les siècles de la renaissance et d'efforts nouveaux avec les XVI^e, XVII^e et même le XVIII^e siècles »⁴⁰. Cette étape est suivie par *l'état scientifique*, « en préparation à la fin du XVIII^e siècle » et qui « s'étendrait sur tout le XIX^e siècle et sur le début du XX^e » et finalement par l'ère du *nouvel esprit scientifique* qui commence en 1905 avec la relativité einsteinienne et constitue le signe d'une « maturité spirituelle étonnante ». L'opinion de Gaston Bachelard selon laquelle « *pensée abstraite* n'est pas synonyme de *mauvaise conscience scientifique* »⁴¹ infirme ainsi l'affirmation de Jean Gattégno : « il ne peut y avoir science-fiction (même baptisée 'anticipation scientifique') tant qu'il n'y a pas de science et même science appliquée »⁴². À son avis, Cyrano n'appartient pas en propre au genre SF parce qu'« il lui manque de croire vraiment, l'espace d'un livre, à ce qu'il écrit »⁴³.

Le roman de Cyrano, et implicitement l'histoire du paradis terrestre, se situe donc dans l'état préscientifique. À la différence de la pensée scientifique, qui se caractérise par une grande objectivité – qui se détermine dans la précision et la cohérence des attributs – la pensée préscientifique est universaliste, guettée toujours par le danger des métaphores. Elle opère par analogies. De ce point de vue, la science-fiction est proche de l'époque préscientifique parce que là, plus que dans toute autre circonstance, on opère par analogie. C'est le raisonnement progressif qui compte. Raisonnement progressif signifie souci d'exactitude et, par conséquent, esprit scientifique. En fait, l'esprit



scientifique n'est autre chose que l'esprit de vérité, la volonté d'expliquer en vérifiant et pour cela de faire toujours la preuve du raisonnement par l'expérience. Dyrcona, le narrateur-héros, reste fidèle à l'essentiel de l'enseignement gassendiste qui suppose honnêteté, patience et mise à l'épreuve de la démonstration. Dans l'incipit, ses compagnons donnent des définitions littéraires, populaires, poétiques de la Lune. Il essaiera de substituer à ces définitions une vérité non interprétative, non métaphorique, digne d'une science qui est celle de Pythagore, Épicure, Démocrite, Copernic et Kepler : la Lune est un autre monde auquel le nôtre sert de Lune. Pour vaincre son doute, aussi bien que celui des autres, pour répondre aux questions qui se posent depuis les premiers temps, il veut aller voir soi-même. Quand on émet une hypothèse explicative, il faut en faire la vérification. C'est ainsi que, devant les yeux et l'entendement des lecteurs, se déroulent des raisonnements plus ou moins scientifiques sur l'atomisme épicurien⁴⁴, avec des allusions à *De Rerum Natura* de Lucrèce, des débats sur l'héliocentrisme, sur l'existence du vide, sur les macro et micro-mondes, sur la médecine, tout ceci dans le mouvement du voyage. Le voyage est, pour Dyrcona, initiatique. Celui-ci s'investit de la mission dangereuse de défier le temps, l'espace, les astres et les dieux pour nous informer.

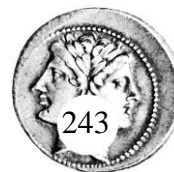
Époque préscientifique ne signifie pas non-scientifique. La pensée non-scientifique est une pensée surdéterminée, basée, pour la plupart du temps, sur des préjugés. Elle apparaît chez Cyrano de Bergerac sous un esprit burlesque. C'est en ce sens que le burlesque pourrait être mis sous le signe du non-sérieux – par exemple l'explication de la provenance du « coton de Nostre-Dame » dont il sera question par la suite, l'ascension de Dyrcona dans la Lune à l'aide de la moelle de bœuf, l'argumentation

en faveur de la descendance des boyaux du Serpent d'Ève, la motivation de la longue durée de vie des premiers héros de la Bible⁴⁵, etc. Si en ces temps-là la science n'est pas possible, elle est, au moins, annoncée. L'aventure scientifique s'associe, dans *L'Autre Monde*, à une aventure philosophique : le voyage devient quête, allégorie, symbole.

Comme son thème principal est celui du voyage, qui, par lui seul, donne la possibilité de faire des découvertes de toute sorte, *l'homme et la société, les mondes étrangers et étranges, les machines*, motifs constitutifs de la science-fiction, y sont présents.

Revenons au paradis lunaire. Pour ne pas laisser son personnage tout seul, l'auteur lui offre une compagnie censée l'instruire. La nécessité du dialogue est présente. La littéralité se maintient. On se demande en quelle mesure ce dialogue peut être enrichissant, surtout si on le compare aux discussions portées dans le Nouveau Monde. La Bible « installe » dans le paradis, lieu d'attente⁴⁶ avant l'accès au véritable royaume de Dieu, deux personnages : Énoch (*Genèse*, 4, 17 et 5, 21-24) et Élie (2 Rois, 2, 1-18). C'est Élie⁴⁷ que notre héros ébahi rencontre en premier. Il s'agit d'un Élie de beaucoup rajeuni qui provoque un dépaysement supplémentaire. Où le narrateur-héros est-il tombé ? Dans un non-lieu ? Il croit qu'il ne s'agit pas de la lune, ni de la terre non plus et on lui parle en français d'un dieu qui ne veut pas être adoré. Le lieu est le paradis, « mais le paradis terrestre », lui explique-t-on, et « où ne sont entrées que six personnes : Adam, Ève, Énoc, moy qui suis le vieil Helie, Saint Jean l'Évangéliste et vous ».

Nous sommes invités à inférer que le héros fait partie des élus. Pourtant, Élie établit tout le temps la distance conférée, comme il le laisse supposer, par sa supériorité spirituelle obtenue à force d'avoir goûté de cent en cent ans aux fruits de l'Arbre de Science. Évidemment à l'opposé des



attentes du narrateur-héros mais en parfaite concordance avec les intentions de l'auteur, le dialogue se transforme en monologue. Élie, qui dans la Bible est bien vieux et parle très rarement rien que pour transmettre les messages de Dieu, n'arrête plus de débiter : ses histoires ne sont que « fariboles » pour le héros, son intérêt se place au niveau de l'in vraisemblable, voire les aventures d'Adam et d'Ève. Une fois chassé du Paradis, à l'aide d'une imagination pas encore corrompue, Adam se « projette » sur la Terre en entraînant son Ève avec moins d'imagination positive que lui à cause de « l'infirmité de son sexe », pas n'importe où, mais en « Mésopotamie et Arabie ». Cyrano doit être au courant des multiples hypothèses qui circulaient au sujet de l'emplacement du paradis terrestre, la Mésopotamie et l'Asie figurant parmi les endroits proposés. Par une généralisation inouïe, Cyrano assimile Adam à Prométhée, faisant ainsi la liaison entre la mythologie et le christianisme : « les Hébreux l'ont connu sous le nom d'Adam et les idolâtres sous le nom de Prométhée, que les poètes feignirent avoir desrobé le feu du ciel à cause de ses descendans qu'il engendra pourvus d'une ame aussi parfaite que celle dont Dieu l'avoit remply »⁴⁸. N'oublions pas que dans l'incipit il compare la tentative de son personnage à celle du héros légendaire qui avait volé le feu du ciel. Dyrcona, serait-il donc un nouvel Adam rentré tout seul en ce *locus amoenus* après avoir perverti son imagination sur la Terre ? De toute manière, la relativité des choses est de nouveau suggérée.

Le deuxième personnage à peupler le paradis, Énoch, apparaît d'abord par la description d'Élie qui, évidemment, n'insiste pas sur son vrai caractère. Il y a, en fait, peu d'indications sur lui dans la Bible, Dans l'*Ancien Testament*, son existence est marquée deux fois : comme fils de Caïn et la cité où il est né reçoit son nom (*Genèse*, 4,

17), et comme descendant direct de la lignée d'Adam, fils de Yered et père de Mathusalem ; à l'âge de trois cent soixante-cinq ans (ce qui signifie assez tôt pour la moyenne de vie des héros bibliques), celui-ci « marcha avec Dieu, puis il disparut car Dieu l'enleva » (*Genèse*, 5, 21-24). Dans le *Nouveau Testament*, Énoch figure parmi les ancêtres qui ont fait la preuve d'une foi exemplaire et Saint Paul insiste sur la curieuse disparition de celui-ci : « on ne le trouva plus, parce que Dieu l'enleva » (*Épître aux Hébreux*, 11, 5). Puisque la Bible n'en dit pas plus, à l'aide de l'imagination et par une invention burlesque, on apprend qu'Énoch avait voulu disparaître parce qu'il sentait déjà la corruption des hommes. Comme « l'eschelle de Jacob n'estoit pas encore inventée » – une échelle par laquelle Dieu et les anges descendaient du ciel –, par la force de sa croyance, Énoch y serait arrivé à l'aide d'une vapeur issue des sacrifices en l'honneur de Dieu.

Marquée entre parenthèses dans le texte, cette « eschelle de Jacob non-inventée » est une autre allusion burlesque. Il s'agit de l'échelle que Jacob (*Genèse*, 28, 12-16) vit en songe, dont le sommet atteignait le ciel et sur laquelle les anges montaient et descendaient. À juste titre, M. Alcover⁴⁹ rapproche la remarque ironique de Cyrano de celle du *Virgile travesti* de Scarron où Jupiter prédit le futur d'Énée à sa mère :

Puis vous le verrez sans échelle
Un beau matin monter aux cieux
Pour être un de nos demi-dieux.⁵⁰

Le mot « inventé » placé dans ce contexte, de beaucoup trop technique, souligne plaisamment le contraste entre le désir de connaître et les contraintes imposées par la religion, et ce qui est encore plus grave, suggère que l'Écriture serait une invention.

L'ascension d'Énoch ressemble à celle du héros qui avait voulu voyager vers la

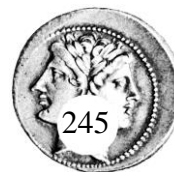


Lune à l'aide de fioles remplies de rosée. Ici, la fumée des sacrifices enfermée dans des vases se dirige obligatoirement vers Dieu. C'est un même appel « miraculeux » qui invite le personnage principal à faire le voyage dans la Lune. Nouvelle allusion au caractère « providentiel » de sa démarche. La chute d'Énoch est, en revanche, plus douce que la sienne : elle est une interférence bien claire de science et de croyance dont le résultat est une image burlesque. L'« atterrissage » d'Énoch se fait grâce au « grand tour de sa robe où le vent s'engouffra, et l'ardeur du feu de la charité qui le soustint aussi »⁵¹. Cyrano devait sûrement connaître le parachute dessiné pour la première fois par Léonard de Vinci en 1485⁵². Ce mélange burlesque entre les données préscientifiques du temps et la religion peut être associé à ce que H. Bergson appelle « interférence des séries » : « Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents. »⁵³ En donnant une interprétation figée de la Bible, Élie se plie à un mécanisme dont le fonctionnement correct donne, à chaque fois, le même résultat. La Bible se transforme ainsi en un mécanisme statique qui ne permet pas l'évolution de l'individu. Élie va répéter constamment le même type d'erreur, celle de l'église qu'il représente. Il s'agit, dans son cas, d'une double interférence : entre le héros biblique et le personnage créé par Cyrano, entre ce dernier et le narrateur-héros qui pratique le doute systématique. L'invention sert ici à détromper le lecteur.

Si dans la Bible les références à Énoch sont tellement succinctes, des similitudes laissent croire à quelque connaissance du cycle apocryphe éthiopien et slavon où le personnage se rattache au mythe de la paléo-astronautique, à côté du prophète Ezéchiel⁵⁴. Prenons l'apocryphe slavon, plus

concret donc plus convenable à notre démarche, où le prophète déclare que « doi bărbați, atît de înalți cum nu am mai văzut pe pământ vreodată. Și fețele lor străluceau ca soarele și ochii lor erau ca niște lămpi aprinse iar din buze izbucneau vâpăi »⁵⁵ se sont montrés à lui en rêve. Une fois éveillé, les yeux prouvent clairement la présence des deux hommes qui lui annoncent le départ pour les cieux. Il prend congé de ses fils en disant : « Nu știu încotro mă duc, nici ce mă așteaptă »⁵⁶. En traversant les sept cieux, il arrive au royaume de Dieu où les anges l'initient au mouvement des astres parmi lesquels le Soleil et la Lune, les étoiles, aux secrets de la nature, de l'homme, tout en l'exhortant à écrire ce qu'il a vu et entendu. Soixante jours après, il revient sur la Terre pour écrire tout ce qu'il a vu et entendu en trois cent soixante-six livres, équivalent des jours de l'année et de son âge.

Des discordances surviennent. D'après les interprétations des autorités ecclésiastiques, Énoch n'aurait pas dépassé le troisième ciel, le septième étant réservé à ceux qui méritaient le bonheur parfait dans la présence de Dieu. Dans le même contexte, J. Delumeau découvre dans le *Livre I^{er}* de ce prophète deux situations du paradis, résultats de deux voyages successifs : le paradis de l'Ouest où les esprits des morts attendent le jugement, et le « paradis des justes », situé à l'Est. Daté du I^{er} siècle av. J-Ch., ce livre, considéré comme un des grands textes de la communauté essénienne ne devait pas plaire aux officiels de l'Église⁵⁷. Occasion pour l'écrivain de faire ressortir les controverses et de souligner encore le caractère spécial de l'entreprise de son héros : la présence des deux hommes qui se montrent à Énoch n'est pas sans rappeler celle des deux vieillards de la vision de Cardan qui, par la coïncidence de la page ouverte, « invitent » dès l'*incipit* au voyage. Le résultat de cette dissociation des connaissances dans



l'intérêt d'une idée porteuse de réduction du champ imaginaire et de l'obligation de s'encadrer dans des clichés est accentué.

Les aventures d'Énoch « le Juste » racontées par Élie sont des « fariboles » qui suscitent le rire : il arrive dans le Paradis après le déluge, et après son « aventure » avec Achab dans la Lune. Personnage masculin dans la Bible – selon son étymologie, le nom ne pouvait pas, en hébreu, être attribué à une fille –, roi d'Israël auquel Élie avait prédit la mort, Achab est ici la fille de Noé – qui n'a en fait que des fils – dont l'arque arrive, par la force des vagues, tout près de la Lune et tout près de la cime d'une montagne où se situerait le Paradis terrestre, le seul épargné par les vagues.

L'interprétation littérale de ce passage de la Bible a un effet burlesque. Elle se mêle aux croyances populaires : l'on dit que si les femmes ont « dans la teste un quartier de la lune »⁵⁸, si elles sont appelées « lunatiques », c'est à cause d'Achab qui, en reconnaissant la lune au moment où l'arque arrive, veut y accéder avec quantité d'animaux – oiseaux et quadrupèdes – qui se trouvaient dans l'embarcation. Puisque les lunatiques existent, Achab doit avoir atteint son but. Comme les dictionnaires de l'époque mettent en parallèle la lune et la folie, les conclusions en sont simples⁵⁹.

C'est dans ces circonstances qu'Énoch la rencontre pendant qu'il « abbatoit du gland », donc dans une période de grand ennui. Il en fait sa compagne avec qui il aura des enfants. Nouveau renversement burlesque : *Le Livre des Jubilées*, deuxième apocryphe éthiopien, marque, entre autres, le témoignage d'Énoch contre les « veilleurs qui avaient péché avec les filles des hommes »⁶⁰. Le voilà maintenant dénoncé pour une même raison et avec une « lunatique ». La liaison n'est pas de très longue durée, vu le « naturel impie de ses enfants, et l'orgueil de sa femme » ce qui le détermine de se retirer dans les bois, dans des

« affreuses solitudes ». Au lieu de « filer » ses jours « avec toute la douceur dont Dieu bénit le mariage des justes », il file – entre deux oraisons à Dieux qui ont lieu « de six en six heures » – « une certaine filasse si blanche et si déliée qu'elle pouvait passer pour l'âme de la neige ». C'est son occupation dans le Paradis terrestre où il est parvenu grâce au fruit de l'Arbre de Science égaré dans son filet pendant la pêche dans une rivière qui sort de cet endroit après avoir offert, « d'un esprit espuré, son cœur en holocauste » à la divinité. C'est une occupation assez curieuse pour quelqu'un qui, dans le même *Livre des Jubilées* passe pour le premier homme né sur la Terre à avoir appris « l'écriture, la science et la sagesse »⁶¹. À Élie de continuer ses fariboles :

Quand le bon Enoc veut se debander de la méditation, tantost il habille cette filasse, tantost il en tourne du fil, tantost il tisse de la toile qui sert à tailler des chemises aux onze mille vierges. Il n'est pas que vous n'ayés rencontré en vostre monde je ne sçay quoy de blanc qui voltige en automne, environ la saison des semailles. Les paysans appellent cela cotton de Nostre-Dame : c'est la bourre dont Enoc purge son lin quand il le carde.⁶²

Le cotton Notre Dame est ce que l'on appelle aujourd'hui et que l'on appelait déjà au XVII^e siècle les *freluches*⁶³. L'interprétation littérale des croyances populaires génératrice de burlesque est de nouveau présente.

Revenons à l'histoire d'Élie, plus exactement aux passages où il raconte son « absorption » par la philosophie universelle et son ascension alchimique au paradis. Le deuxième *Livre des Rois* (1-12) raconte son ascension aux cieux. Le personnage cyranesque mêle la réalité à l'invention pour



arriver à exprimer son désir de connaître la « philosophie parfaite » ou la « science parfaite » donnée à Adam par l'Arbre de Science, désir assouvi par l'intervention de « l'ange du Seigneur », qui, comble du burlesque, lui propose de construire soi-même son chariot non plus de feu mais « de fer fort léger » et mis en mouvement par « une balle mediocre » d'aimant. L'explication de la construction et du fonctionnement de l'appareil nous renvoie à la théorie de l'aimantation exposée par la philosophie épicurienne⁶⁴ et maintient l'ambiguïté face à l'avis de Cyrano à ce sujet :

Enfin, je monté dedans, et lorsque je fus bien ferme et bien appuyé sur mon siège, je rué fort hault en l'air cette boule d'aiman. Or la machine de fer, que j'avois forgée tout exprés plus massive au milieu qu'aux extremitez, fut enlevée aussi tost et dans un parfait équilibre, à cause qu'elle se pousoit tousjours plus viste par cet endroit là. Ainsy donc, à mesure que j'arrivois où l'aiman m'avoit attiré et des que j'estois sauté jusques là, ma main le faisoit repartir.

- Mais, l'interrompis-je, comment lancés-vous vostre balle si droit au dessus de vostre chariot, qu'il ne se trovast jamais à costé ?

- Je ne vois point de merveille en [cette] aventure, me dit-il ; car l'aiman, poussé qu'il estoit en l'air, attiroit le fer droit à soy, et par consequent il estoit impossible que je montasse jamais à costé. Je vous confesseray bien que tenant ma boule à ma main, je ne laissois pas de monter, parce que le chariot couroit tousjours à l'aiman que je tenois au dessus de luy ; mais la saillie de ce fer pour embrasser ma boule estoit si vigoureuse, qu'elle me faisoit plier le corps en quatre doubles [...].⁶⁵

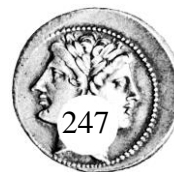
Le mot *feu* n'y apparaît qu'une fois :

A la verité, c'estoit un spectacle à veoir bien estonnant, car le soin avec lequel j'avois polly l'acier de cette maison volante reflissoit de tous costez la lumiere du soleil si vive et si aiguë, que je croyois moy mesme estre emporté dans un chariot de feu.

Pouvons-nous être trompés par des illusions optiques ? Au-delà de l'amusement qui nous rappelle celui qui avait réussi à faire avancer un âne à l'aide d'une carotte montrée de loin, en le comparant à un texte scientifique moderne, nous verrons qu'en réalité cela est impossible. Pour échapper à la gravitation, une énergie fabuleuse est nécessaire. Dans notre cas, l'important est d'attirer l'attention sur les possibilités virtuelles des sciences, même si, comme nous allons voir par la suite, il y a des recherches auxquelles Cyrano n'accorde pas un regard favorable. En plus, c'est un mélange de réalité et d'invention dans un sens moins constructif pour le domaine scientifique – à la différence de bien d'autres pages du roman – mais bien constructif pour le domaine fictionnel.

Dans le cas d'Énoch, aussi bien que dans celui d'Élie, l'auteur invente le moyen de transport vers la lune. Si la première fois il s'inspire du char d'Ezéchiél⁶⁶, une curiosité technique de la mythologie, pour la description du deuxième il utilise le vocabulaire des alchimistes, face aux réalisations desquels il reste sceptique, contrairement à beaucoup de ses contemporains⁶⁷.

Sans aucun doute, le burlesque est chez lui dans l'histoire cyranesque du paradis. Nous avons signalé plus haut un autre problème qui préoccupait les esprits de ces deux siècles qui marquent le passage vers la modernité, à savoir, le péché originel. Le narrateur lui consacre une page entière. Le même Élie provoque maintenant le dialogue :



J'oublois, ô mon filz, à vous des-couvrir un secret dont on ne peut pas vous veoir instruit. Vous sçaurez donc qu'après qu'Eve et son mary eurent mangé de la pomme deffendue, Dieu, pour punir le serpent qui les en avoit tentez, le relegua dans le corps de l'homme. Il n'est point né depuis de creature humaine qui, en punition du crime de son premier pere, *ne nourrisse un serpent dans son ventre*, issu de ce premier. Vous les nommés les boyaux et vous les croyés nécessaires aux fonctions de la vie, mais aprenés que ce ne sont autre chose que des serpens pliez sur eux mesmes en plusieurs doubles. »⁶⁸ (Nous soulignons.)

L'interprétation littérale d'une croyance populaire revient lorsqu'on parle du serpent que l'on nourrit dans son ventre. Ce serpent provoque la faim et la gourmandise. La maladie de la bile est expliquée, elle aussi dans une manière burlesque : quand l'estomac ne reçoit pas « sa pitance, il criast, il tempestat, il degorgeast ce venin que vos docteurs appellent la bile, et vous eschauffast tellement par le poison qu'il inspire à vos arteres, que vous en fussiez bien tost consumé » (nous soulignons). Ce mélange de terminologie médicale et d'explication invraisemblable est burlesque. Le fruit de l'Arbre de Vie a la capacité de « consommer » à son tour, le serpent dans l'estomac de celui qui le mange, Élie s'en est libéré. Serait-ce la raison de la disparition de la sensation de faim à l'entrée de cette contrée ?

Les arguments avec lesquels le *patriarche* vient à l'appui de sa théorie ne sont pas moins burlesques :

Enfin pour vous monstrez que vos boyaux sont un serpent que vous avés dans le corps, souvenés-vous qu'on en trouva dans les tombeaux d'Esculape,

de Scipion, d'Alexandre, de Charles Martel et d'Edouard d'Angleterre, qui se nourrissoient encore des cadavres de leurs hostes.⁶⁹

Il s'y agit, évidemment, d'une fausse référence historique. Dans le XV^e Livre des *Métamorphoses*, Ovide affirme que le serpent était l'emblème d'Esculape soit parce que celui-ci s'était métamorphosé en serpent, soit parce que cet animal symbolisait la prudence. Henri Weber note « qu'on voit souvent dans les fresques du Moyen Âge un serpent sortir des tombeaux ». D'autre part, tous les personnages sont des princes et dans l'Antiquité, l'animal en question a souvent été un emblème de la royauté⁷⁰.

C'est au narrateur-héros de soutenir les « fariboles » par une variation licencieuse sur un verset de la *Genèse* dans lequel l'Église voyait le germe de la promesse messianique : « Celle-ci te blessera à la tête et toi tu le blesseras au talon. » (*Genèse*, 3, 15). L'audace de Cyrano est grande : c'est par le venin du serpent planté dans l'homme que la femme doit souffrir neuf mois pour assurer la continuité de sa race, mais elle est, en revanche, capable de lui faire « enfin baisser la teste ». Les significations interfèrent, se superposent par une transposition de sens résultant d'une « transformation comique des propositions »⁷¹. Le ton solennel est transposé dans un ton familier, voire libertin, qui se rapproche du burlesque descendant. À l'appui de ses affirmations, l'auteur invoque « la parole du Seigneur ». Par une anticipation dans un même sens, le Yahvé de l'*Ancien Testament* reçoit les appellatifs du Dieu du *Nouveau Testament* : le Tout Sage, le Très Haut, l'Éternel, le Seigneur, reprises plus que suggestives.

Les fariboles continuent. L'accent soutenu qu'Élie met sur le rôle de l'Arbre de Science n'a d'autre but que de maintenir le lecteur en alerte, le visage aussi « riant » –



mais dans un autre sens – que celui du « vénérable et sacré patriarche » toujours prêt à instruire son novice, à continuer son interprétation littérale. Il explique la provenance des « images de feu » que, par une certaine disposition des nuages, les Terriens voient de temps en temps : elles ne sont autre chose que le reflet de l'espadaon de l'archange pendant la ronde du soir, reflet destiné à effrayer les sorciers.

Tel maître, tel disciple. Le narrateur-héros entre en jeu dans l'histoire du serpent pour être brusquement ramené « à la raison » par son « maître » : « Songés, dit-il, que ce lieu cy est saint ». Sa réaction devient violente au moment où, sans avoir la patience d'attendre l'acquis de toute cette science par la consommation du fruit de l'Arbre, le novice explique l'arrivée de Saint Jean l'Évangéliste dans le même ton :

Dieu fut un jour adverty que l'ame de cet evangeliste estoit si detachée qu'il ne la retenoit plus qu'à force de serrer les dents. Et cependant l'heure où il avoit preveu qu'il serait enlevé ceans estoit presque expirée ; de façon que n'ayant pas le temps de luy preparer une machine, il fut contraint de l'y faire estre vitement, sans avoir le loisir de l'y faire aller.⁷²

La version de ce fragment du roman, que M. Alcover appelle « de M », est plus burlesque encore :

Alors la Sagesse eternelle bien surprise d'un accident sy inopiné. « Hélas ! s'escriva-t-elle. Il ne doit point gouter la mort. Il est predestiné à monter en chair et en os au paradis terrestre. Et cependant l'heure que j'avois preveu qu'il y seroit enlevé est expirée. *Juste Dieu ! que diront de moy les hommes s'ilz sçavent que je me suis trompé !* »

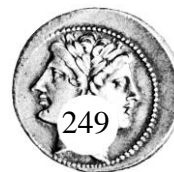
Ainsy, irresoleu, l'Éternel fust constraint, pour rabiller sa faute de l'y fere estre vitement sans avoir le loisir de l'y fere aller.⁷³ (Nous soulignons.)

L'apostrophe divine, que nous avons soulignée, peut être rapprochée de celle de Jupiter dans le *Virgile travesti* : « Bon Dieu, que dirai-t-on, / Si l'on vous voyait ainsi faire »⁷⁴ lorsqu'il s'adresse à la mère d'Énée dans les circonstances mentionnées plus haut. L'abandon de la croyance au péché originel signifie l'effondrement du christianisme. La Rédemption devient inutile et la Révélation n'est plus qu'une fable.

L'introduction de Saint-Jean l'Évangéliste dans le Paradis terrestre est le résultat d'une légende plus récente que celle du paradis. L'on croyait que dans les régions situées à proximité du jardin d'Éden se trouvaient des endroits bénis moins accessibles dont celui du Père Jean était le plus célèbre. Cette légende, née au début du XII^e siècle, a survécu jusqu'au XVII^e. Le nom Jean est la déformation française du Zan, souverain de l'Éthiopie auquel on avait attribué la qualité de prêtre parce qu'il avait été tonsuré.⁷⁵ C'est probablement ce degré encore plus marqué d'incertitude qui détermine l'auteur à aborder son cas dans cette tonalité.

Les remarques audacieuses du héros entraînent, comme pour Adam et Ève, la chasse du paradis, exécutée cette fois par un représentant de l'Église. C'est une attitude à attendre de la part d'un athée, donc d'un libertin. En libertin, tout comme Prométhée qui avait volé le feu, avant de quitter le paradis, notre héros vole une pomme de l'Arbre de Science.

Un autre aspect que nous voulons aborder est celui de l'âge du héros. La proximité de la fontaine du paradis, assimilée à la Fontaine de Jouvence et aux simples le rajeunit d'environ quatorze ans. Il doit être très jeune au moment où il rencontre Élie.



Les débuts de la modernité européenne, caractérisés par ce sentiment aigu de l'impossibilité du retour à l'âge d'or ou au paradis terrestre qui parfois sont confondus, ont fait circuler des motifs apparentés comme ceux du Pays de Cocagne ou de la Fontaine de Jouvence, des motifs plus ou moins burlesques, qui se joignent à celui du monde renversé. Le motif de la fontaine est lié à la légende du Père Jean : l'on croyait qu'elle était située à proximité de son royaume.⁷⁶ Cyrano n'oublie pas d'y faire allusion.

De manière plus ou moins directe, le problème de l'âge physique aussi bien que celui de la quête d'un âge d'or le rapproche de la science-fiction. À sa façon obstinée et technicienne, ce genre a beaucoup joué avec le motif de l'immortalité physique. La science-fiction a imaginé, longtemps avant que les biologistes ne soient sur le point de le découvrir, que la déchéance des corps puis leur anéantissement ne résultaient pas d'une loi métaphysique mais des mécanismes cellulaires, voire hormonaux, qu'une science suffisante permettrait d'enrayer. Comme toute machine se répare, notre corps n'y fait pas exception. C'est ce qui arrive dans *Le Fleuve de l'éternité* de Philip José Farmer⁷⁷ un monde où tous les humains sont ressuscités, le jour du grand cri. Ils sont tous nus, ils appartiennent à toutes les cultures et à toutes les époques, ils parlent toutes les langues comme dans une géante tour de Babel. Chacun est doué de cette gamelle à code personnel qu'il finira par appeler Graal et qui lui fournit la nourriture. Ces humains, sont-ils dans le paradis ? Le cri de détresse poussé par presque tous dirait le contraire. Là encore, ils sont à la recherche du secret de leur résurrection. Ce mélange de science-fiction, aventures et histoire authentique converge dans un univers picaresque teinté de burlesque.

Arrivés au terme de notre analyse du paradis terrestre cyranien, des conclusions se détachent. Travestir la *Bible* ne signifie

pas la contester, mais attirer l'attention sur le non-sens qu'une lecture littérale peut produire. Tentative audacieuse, mais non pas unique, pour une période comme celle du XVII^e siècle qui n'était pas loin des guerres de religion. Sous l'influence du cartésianisme, le burlesque classique semble bien s'être développé autour d'une conscience accrue de la dualité du corps et de l'esprit. « La rencontre du burlesque et du religieux n'a finalement rien de surprenant et elle n'est pas nécessairement un sacrilège. Le mélange du haut et du bas, la contradiction de la transcendance et le prosaïsme sont inhérents à l'écriture biblique⁷⁸. La vision chrétienne, message émanant d'un dieu non conformiste, 'voix d'un peuple menacé de perdre son identité', s'accorde avec le jeu burlesque sur le point de vue. »⁷⁹ En conduisant graduellement le lecteur vers l'acception des éléments burlesques dont quelques-uns se confondent aujourd'hui avec la parodie, l'auteur l'invite à passer d'une attitude de partisan inconditionnel ou de consommateur pré-critique à la position de lecteur créateur de normes, critique des insuffisances de l'œuvre-source et donc de sa première réception. Au lieu de se séparer de l'objet, il le mime, l'embrasse, le produit, tout en le déformant. Il crée un monde renversé situé quelque part à l'opposé de ce que l'on vit, qui se veut parfait par le discours et qui, de façon paradoxale, est démenti par le discours même.

En fait, au XVII^e siècle, le travestissement est obligatoirement *burlesque* ; la parodie, annexée à la rhétorique, devient une *figure*⁸⁰ et non pas un genre, un ornement ponctuel du discours plus ou moins littéraire. Des procédés parodiques tels ruptures, répétitions, écarts, surprises dans le registre de la langue rencontrés tant dans le burlesque que dans les intrigues, sont présents dans notre travestissement. Dans l'intérêt de notre recherche nous pouvons



même affirmer que l'écart burlesque naît du surgissement, sous le déguisement de la science-fiction, du modèle initial. On dénonce ainsi une incapacité foncière à concevoir et à affronter le nouveau. La difficulté cognitive à appréhender le nouveau devient une allergie à l'Autre. Un pareil enchaînement de phrases invite l'homme à un face-à-face avec soi-même, l'aide à se rendre compte de l'absurdité de toute opinion qui se veut infaillible, mais aussi le rendre conscient de ses capacités. Le non-sérieux catalogué comme burlesque devient ainsi source de sérieux. Il devient la forme d'humour qui masque l'opposition entre le réel et l'idéal (dont l'intermédiaire est l'imaginaire), entre ce qui est et ce qui devrait être. Dans notre cas, l'humour « affectionne les termes concrets, les détails techniques, les faits précis »⁸¹. Il devient ainsi, « une transposition du moral en scientifique »⁸². C'est un exercice de l'intelligence pure, le rire étant incompatible avec l'émotion. En ce sens, science et comique se rapprochent : ils réclament une certaine distance par rapport à l'objet qui favorise la réflexion.

Bibliographie

Aldiss, Brian, *Helliconia l'été*. Traduit de l'anglais par Jacques Chambon. Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1986.

L'Autre Monde ou Les Etats et Empires de la Lune, édition critique par Madelaine Alcover, Paris, Librairie Honoré Champion, 1977.

Cyrano de Bergerac, Oeuvres complètes, texte établi et présenté par Jacques Prévot, Paris, Belin, 1977.

Oeuvres diverses, édition préfacée par Jules Tallandier, Coll. « Le Trésor des Lettres Françaises », Librairie Jules Tallandier, 1969.

Farmer, Philip José, *Le Fleuve de l'éternité. Le Monde du Fleuve*. Traduit de

l'américain par Guy Abadia, préfacé par Gérard Klein. Coll. « Science-Fiction Livre de Poche », Éditions Robert Laffont, Paris, 1979.

Scarron, Paul, *Le Virgile travesti*. Texte, introduction générale, chronologie, notes, analyse des livres, bibliographie, index établis par Jean Serroy, Paris, Bordas, 1988.

Alcover, Madelaine, *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*. Genève, Librairie Droz, S.A., 1970.

Cyrano relu et corrigé (Lettres, Etats du Soleil, Fragment de Physique). Genève, Librairie Droz, 1990.

Bachelard, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris, Librairie Philodopique J. Vrin, 1989.

Bar, Francis, *Le Genre Burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de Style*. Paris, Éditions D'Artrey, 1960.

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Coll. « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

Bertrand, Dominique, « Poétiques du Burlesque », in *Poétiques du burlesque – Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, 1996. Édité par Dominique Bertrand, Coll. « Champion-Varia », Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, p. 9-24.

Darmon, Jean-Charles, « La mise en scène de l'épicurisme dans *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac », in *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle. Études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Évremond*. Coll. « Perspectives littéraires », Presses Universitaires de France, Paris, 1998, pp. 211-262.

Delumeau, Jean, *Une Histoire du paradis. Le Jardin de délices*. Librairie Arthème Fayard, 1992.

Gattegno, Jean, *La science-fiction*. Coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1992.



Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982.

Guiot, Denis, avec la collaboration de Andrevon, Jean-Pierre et Barlow, George, *La science-fiction*. Coll. « Le monde de... », Paris, M. A. Éditions, 1987.

Hobana, Ion & Wevebergh, Julien, *Triumful vizătorilor*. București, Editura Nemira, 1998.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*. Coll. « Dicționarele Albatros », București, 1983.

Koyré, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Coll. « Bibliothèque des Idées », Éditions Gallimard, 1971.

Mettra, Claude et Suyeux, Jean, *Cyrano de Bergerac, L'Autre Monde. Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, préfacé par in *Voyages aux pays de nulle part*, anthologie présentée et établie par Francis Lacassin, Editions Robert Laffont, 1990, p. 207-506.

Rohou, Jean, « Le burlesque et les avatars de l'écriture discordante (1635-1655) », in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts* – Actes du Colloque de l'Université de Maine Le Mans, Papers on French Seventeenth Century Literature Seattle-Tubingen, 1987, p. 349-365.

Notes

¹ *Le Fleuve de l'éternité*.

² Jean Delumeau, *Une Histoire du paradis. Le Jardin de délices*. Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 49. Il cite de *Mandeville's Travels*, texte et traduction de Malcolm Letts, Londres, 1953, 2 vol., ici II, p. 336 et sq.

³ *Ibid.*, p. 49. Il prend pour source le livre de B. Penrose, *Travel and Discovery in the Renaissance*, Harvard Univ. Press, 1952, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 50. Pierre d'Ailly est un auteur du XV^e siècle. L'exemplaire que Christophe Colomb a de ce livre est abondamment annoté.

⁵ *Ibid.*, p. 51. J. Delumeau cite A. Ciurănescu qui a présenté, traduit et annoté C. Colomb, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1961, p. 20.

⁶ *Ibid.*, Chapitre VII, « La nouvelle science et le paradis terrestre », pp. 121-134.

⁷ La première partie, *Les États et Empires de la Lune*, a été publiée en 1657 par Lebreton et Charles de Sercy, tandis que la deuxième, *Les États et Empires du Soleil*, en 1662 à peine, sept années après la mort de l'auteur, par Charles de Sercy.

⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982, p. 78. Les limites historiques du burlesque en Italie sont fixées de 1633 à 1657, en France de 1648 à 1653.

⁹ « Le burlesque et les avatars de l'écriture discordante (1635-1655) », in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts* – Actes du Colloque de l'Université de Maine Le Mans, Papers on French Seventeenth Century Literature Seattle-Tubingen, 1987, p. 359-340.

¹⁰ Même si soixante ans plus tard Marivaux entreprendra de travestir Homère, il reconnaîtra dans sa préface la valeur de l'inimitable Scarron.

¹¹ La forme canonique du travestissement burlesque est la réécriture des hexamètres d'un texte épique en octosyllabes et en style vulgaire. À l'esprit de gaieté qui caractérise les écrits antérieurs de ce genre s'ajoute une touche d'irrespect par le décalage, la dissonance tonale qui résulte du travestissement qui fait basculer le monde noble et empreint de sérieux de la poésie épique dans celui de la facétie et du comique. Si le burlesque n'avait été jusque là qu'une variété encore vague du plaisant, dès 1648 il se spécialise dans le déguisement parodique. La publication des deux premiers livres du *Virgile travesti* apporte à Scarron un succès foudroyant.



¹² Ce poème et plusieurs autres sur le même sujet peuvent être lus dans *Paris ridicule et burlesque au XVII^e siècle*, éd. P.L. Jacob, Paris, Delahays, 1859. Cf. J. Serroy dans son Introduction générale au *Virgile travesti* de Scarron, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1988, p. 6.

¹³ Nicolas Boileau, *Épîtres. Le Lutrin*, Paris, Arthème, Fayard & Cie, p. 63. « C'est un Burlesque nouveau dont je me suis avisé dans notre langue. Car au lieu que dans l'autre Burlesque Didon et Enée parloient comme des Harangères et des Crocheteurs ; dans celui-ci une Horlogère et un Horloger parlent comme Didon et Enée. »

¹⁴ Charles Perrault, « Parallèle des Anciens et des Modernes », Paris, Coignard, 1962, cité par J. Serroy in art. cité, p. 7. pour qui le burlesque « consiste dans la discordance de l'idée qu'on donne d'une chose avec son idée véritable. Or cette disconvenance se fait en deux manières, l'une en parlant basement des choses les plus relevées et l'autre en parlant magnifiquement des choses les plus basses. »

¹⁵ Cité par J. Serroy, art. cité, p. 8. En fait le texte de V. Fournel se constitue en étude située en tête de son édition du *Virgile travesti* de 1858.

¹⁶ Francis Bar, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*, Paris, Éditions D'Artrey, 1960, p. XXXI.

¹⁷ Dominique Bertrand, « Poétiques du burlesque », in *Poétiques du burlesque – Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, 1996, pp. 15-18.

¹⁸ Cf. J. Serroy, art. cité, p. 9.

¹⁹ Définition qui figure dans le titre même du bilan du Colloque de l'Université du Maine Le Mans de 1986, donnée par Maurice Ménard, « Bilan du Colloque. Le burlesque ou le refus de la limite », p. 643.

²⁰ Genèse, 2, 8 à 15.

²¹ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, pp. 127-128.

²² *Ibid.*, p. 122.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ Pierre-Daniel Huet, ancien sous-précepteur du Dauphin et membre de l'Académie française, cité par J. Delumeau, *op. cit.*, p. 221. Il s'agit du *Traité de la situation du paradis terrestre* publié en 1691 (première édition, pp. 4-6) qui n'apporte pas d'éléments fondamentalement nouveaux. Son mérite est de placer l'auteur en face des opinions diverses manifestées au cours des âges. Il les évoque avec humour au début de son livre, voulant apporter ainsi une solution scientifique à cette énigme.

²⁵ Eugène Roger, *La Terre sainte*, ouvrage publié vers le milieu du XVII^e siècle, p. 7. Cf. *ibid.*, p. 130.

²⁶ M. Alcover, dans *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Genève, Librairie Droz, S.A., 1970, spécifie le manque de nouveauté par rapport au choix de la lune comme endroit de placement du paradis « terrestre » : « Tostatus, évêque d'Avilla (+ 1454) attribuait cette opinion à Isidore Hispolensis et au vénérable Bède ; Perenius, lui, la dit être de Strabus et de Rabanus... Tostatus pense même que le corps d'Hénoch y est conservé, et quelques-uns des Pères, comme Tertullien et Saint-Augustin, ont affirmé que les esprits bienheureux attendaient là le séjour du jugement », p. 36.

²⁷ Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde ou Les Estats et Empires de la Lune*, édition critique par Madelaine Alcover, Paris, Librairie Honoré Champion, 1977, p. 32.

²⁸ L'étoile de cinq avenues, donc à cinq branches, symbole de la perfection selon Pythagore.

²⁹ Les chênes sont considérés des arbres rois.

³⁰ Cyrano, *op. cit.*, p. 34.



³¹ Cf. M. Alcover. Dans *Cyrano relu et corrigé (Lettres, Estats du Soleil, Fragment de Physique)*, Genève, Librairie Droz, 1990, elle signale comme cas d'auto-intertextualité la description du paradis terrestre et la Lettre XI, *D'une maison de campagne* ; la conception de la mort des Oiseaux des *Estats du Soleil* et les propos athées de Séjanus dans *La mort d'Agrippine* (V, 6) ; finalement une nouvelle lettre, *Contre Scarron* – une Lettre X qu'elle publie dans son livre (pp. 12-16) – et un long passage descriptif des *Estats du Soleil*, p. 16.

³² *Cyrano de Bergerac*, in *Oeuvres diverses*, édition préfacée par Jules Tallandier, Coll. « Le Trésor des Lettres Françaises », Librairie Jules Tallandier, 1969, pp. 35-38.

³³ *Ibid.*, p. 35.

³⁴ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ *Cyrano de Bergerac, L'Autre Monde – Le Soleil*, in *Oeuvres complètes*, texte établi et présenté par Jacques Prévot, Paris, Belin, 1977, p. 498.

³⁶ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, p. 47.

³⁷ Cf. *ibid.*, p. 103.

³⁸ Brian Aldiss, *Helliconia l'été*, titre original *Helliconia Summer*, 1983, traduit de l'anglais par Jacques Chambon, Collection « La grande anthologie de la science-fiction », Éditions Robert Laffont, S.A. Paris, 1986, p. 11.

³⁹ Il paraît que le terme apparaît en 1967 sous la plume de Robert Heinlein, mais plus sûrement sous celle de Harlan Ellison lorsqu'il présente son anthologie intitulée *Dangerous Visions*, « la plus énorme anthologie de *speculative-fiction* jamais publiée ». Les écrivains SF de cette période ont voulu remplacer le S de SF en lui reprochant d'être trop restrictif, la *speculative-fiction* n'étant autre chose qu'une « pure spéculation sur le réel par une certaine manipulation du matériau littéraire ». Denis Guiot, *La science-fiction*, Collection « Le monde de... » MA Éditions, Paris, 1987, p. 210.

⁴⁰ G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à la psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1989, p. 7. Elle nous permet de souligner une fois de plus que ce que nous appelons aujourd'hui science ne vient pas de nulle part et de nous demander comment, dans plus d'un siècle, nos descendants vont considérer l'étape que nous parcourons. Nous devons avoir en vue l'étude d'Alexandre Koyré, *Histoire de la pensée scientifique* où il affirme que la révolution scientifique du XVII^e siècle est « à la fois source et résultat d'une profonde transformation spirituelle qui a bouleversé non seulement le contenu, mais les cadres même de notre pensée » (p. 13). L'évolution de la pensée scientifique est très étroitement liée à celle des idées *transscientifiques* – philosophiques, métaphysiques, religieuses. Les hiérarchisations sont relatives ; il peut y avoir des personnalités de ces siècles passés bien proches, par leur structure intellectuelle, du nôtre.

⁴¹ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 6.

⁴² J. Gattegno, *La science-fiction*. Coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴ En ce sens, le livre de Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle* offre des points de vue extrêmement pertinents. Son V^e chapitre, « La mise en scène de l'épicurisme dans *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac » explique, entre autres, que l'idée de *mouvement* est obligatoire pour représenter l'infini, d'où l'importance du récit de voyage en tant que forme littéraire. Cette théorie de l'atomisme donne libre cours à l'imagination qui crée une liaison entre Nature et fiction et conduit, entre autres, justement à l'idée de relativité universelle, idée de base du *nouvel esprit scientifique*.



⁴⁵ Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde ou Les Estats et Empires de la Lune*, éd. M. Alcover, p. 53: « Ce fut, je crois, cette pomme qu'Adam avoit mangée qui fut cause que nos premiers peres vesquirent si lon temps, pour ce qu'il estoit coulé dans leur semence quelque chose de son énergie, jusques à ce qu'elle s'esteignit dans les eaux du deluge. »

⁴⁶ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, p. 24. Dans le sens littéral, deux interprétations avaient été données au paradis : 1. situé dans un endroit isolé de la Terre, celui-ci était destiné seulement aux personnes investies de qualités exceptionnelles ayant un ange pour guide ; 2. après le premier péché, s'éloignant de la Terre, le paradis avait été enlevé aux cieux, plus exactement au troisième ciel que l'on ne doit pas confondre avec le septième, celui du bonheur parfait dans la présence de Dieu. Dans ce troisième ciel, Énoch et Élie avaient été placés et bien que pas morts encore, les vivants ne pouvaient plus les voir.

⁴⁷ 1^{er} Livre des Rois, 17-21; 2e Livre des Rois, 1-17.

⁴⁸ Cyrano, *L'Autre Monde ou Les Estats et Empires de la Lune*, éd. M. Alcover, p. 40.

⁴⁹ *Ibid.*, cf. note 632 appartenant à M. Alcover, p. 41.

⁵⁰ Scarron, *Le Virgile travesti*, éd. citée, Livre I, l. 848-851.

⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

⁵² Cf. Ion Hobana & Julien Weverbergh, *Triumful vișătorilor*, Editura Nemira, Bucu-rești, 1998, p. 69. En 1485 Léonard de Vinci avait dessiné une étrange forme pyramidale accompagnée de cette note : « Si un homme dispose d'une tente en toile de douze cou-dées sur la diagonale et douze en hauteur, avec toutes les ouvertures scellées, il pourra se jeter de n'importe quelle hauteur sans que rien de mal lui arrive. » (Nous traduisons). Par ailleurs, M. Alcover, in *L'Autre Monde...*, éd. citée, note 655, p. 42 ajoute qu'un

parachute avait été dessiné aussi par Fausto Veranzio dans son recueil des *Machines novae* (1615) ; pour la deuxième édition (1639) du roman *Ariane* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Abraham Bosse a gravé la figure d'un parachute improvisé par un des héros ; dans son édition, H. Weber rappelle que dans *Persiles et Sigismondas* de Cervantes une héroïne amortit sa chute par le même moyen.

⁵³ H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signifi-cation du comique*, Paris, Presses Univer-sitaires de France, 1969, pp. 73-74.

⁵⁴ Victor Kernbach, *Dictionar de mitologie generală*, Collection "Dicționarele Albatros", Editura Albatros, București, 1983, pp. 190-192. Il s'agit de trois textes apocryphes dont deux éthyopiens et un slavon : *Le Livre d'Énoch*, compilé probablement entre 200-250 av. J.-Ch.) et *Le Livre des Jubilées*, respectivement *Le Livre des secrets d'Énoch*.

⁵⁵ « deux hommes, si hauts comme je n'en ai jamais vu [de tels] sur terre. Et leurs visages brillaient/ étincelaient comme le soleil, et leurs yeux étaient comme des lampes allu-mées et des flammes jaillissaient de leurs lè-vres. » (Nous traduisons.)

⁵⁶ « Je ne sais où je vais ni ce qui m'attend » (Nous traduisons.)

⁵⁷ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, pp. 24-25 qui s'appuie sur A. Dupont-Sommer et M. Philolenko (coord.), *La Bible. Écrits intertesta-mentaires*, Gallimard, Paris, 1987, p. LXXIX et C. Kappler (coord.) *Apocalypses et vo-yages dans l'au-delà*, Cerf, Paris, 1987, p. 187, 202-203.

⁵⁸ Cyrano, *Cyrano, L'Autre Monde ou Les Estats et Empires de la Lune*, éd. M. Alcover, p. 44.

⁵⁹ *Ibid.*, note 690-691, p. 44, que nous repro-duisons: « Oudin (*Curiosités françoises*) ex-plique l'expression 'il a un quartier de la lune en la teste' par 'il est lunatique'. Et Ri-chelet donne : '†* Lune. Folie. Les femmes



ont des lunes dans la tête.' Le terme lunatique était plus fort qu'aujourd'hui : Richelet en fait un synonyme de fou et Furetière de fou et d'épileptique. »

⁶⁰ V. Kernbach, *op. cit.*, p. 192.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Cyrano, *L'Autre Monde ou Les Etats et Empires de la Lune*, éd. M. Alcover, p. 57.

⁶³ *Ibid.*, note 966 de M. Alcover.

⁶⁴ Cité par Claude Mettra et Jean Suyeux (de Lucrèce, VI) dans les annexes (notes) aux *Voyages aux pays de nulle part*, pp. 459-460 : « D'abord il faut que de la substance même de la pierre émane sans cesse un grand nombre de corpuscules ou plutôt une vapeur active qui raréfie par ses coups tout l'air interposé entre le fer et l'aimant. Quand cet espace intermédiaire est devenu vide, aussitôt les éléments de fer s'y portent, mais sans se désunir ; d'où il arrive que le corps entier de l'anneau suit la même direction. En effet, il n'y a point de corps dont les éléments soient plus embarrassés et plus étroitement liés que ceux du fer, ce métal si solide qu'il est presque inaccessible à la chaleur. Il n'est donc pas étonnant que si, comme je viens de le dire, un grand nombre de ces éléments ne peuvent pas s'élancer dans le vide, le chaînon entier s'y précipite. C'est ce qui arrive en effet : l'anneau s'avance toujours, jusqu'à ce qu'il soit parvenu à la pierre même, à laquelle il s'unit par des liens invisibles. Ces émanations de l'aimant agissent en tous sens : le vide se forme de tous côtés, soit en haut, soit latéralement ; et les anneaux voisins se portent aussitôt dans ces espaces ainsi raréfiés, y étant déterminés par des chocs extérieurs : car leur propre tendance ne pourrait jamais les élever ainsi dans les airs. Mais une autre cause qui favorise encore cette direction et qui accélère leur mouvement, c'est qu'à peine l'air a été raréfié et le vide formé dans la partie supérieure de l'anneau, l'air inférieur pousse et

chasse, pour ainsi dire, l'anneau par-derrrière. En effet tous les corps sont battus sans cesse par l'air qui les environne. Mais ces mêmes coups font alors avancer l'anneau, parce qu'il y a en haut un vide pour le recevoir. Lorsque cet air dont je parle s'est répandu dans tous les interstices du fer, et s'est insinué jusqu'à ses éléments les plus subtils, il les pousse et les fait avancer, comme les vents font voguer le navire dont ils enflent les voiles. »

⁶⁵ Cyrano, *L'Autre Monde ou Les Etats et Empires de la Lune*, éd. M. Alcover, p. 48.

⁶⁶ V. Kernbach in *op. cit.*, pp. 293-295 s'arrête sur les chapitres I-III et VIII-XI du Livre de Jezekiel (V^e siècle av. J.-Ch.) contenant des visions interprétables comme reprises corrompues du mythe paléo-astronautique. L'inouï de cette variante consiste dans la description abondante, avec un certain caractère technique, du char aussi bien que de sa modalité de fonctionnement. On y présente la sensation authentique du passager soumis aux lois de la gravitation et à l'effet d'accélération. Les détails de ce char ont fasciné des chercheurs au point qu'un constructeur savant de Nasa, J. Blumrich en a entrepris une analyse scientifique. L'apparence de miraculeux de ce mythe résulte seulement de la matière inhabituelle dont la narration a été constituée. Elle est le résultat de l'étonnement du primitif au contact d'un événement insolite et inintelligible.

⁶⁷ Cf. M. Alcover in Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde...*, éd. citée, note sur la ligne 745, p. 47. Elle y cite le Livre des Rois (2, 11) où il est dit que, comme Élie et Élisée « marchaient en conversant, voici qu'un char de feu et des chevaux de feu se mirent entre eux deux, et Élie monta au ciel dans le tourbillon ».

⁶⁸ Cyrano, *op. cit.*, éd. M. Alcover, p. 51.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁰ *Ibid.*, cf. M. Alcover, note sur les lignes 846-849.



⁷¹ H. Bergson, *op. cit.*, p. 91.

⁷² Cyrano, *L'Autre Monde...* éd. M. Alcover, p. 58.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Scarron, *op. cit.*, Livre I, l. 834-835.

⁷⁵ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁷ P. J. Farmer, *Le Fleuve de l'éternité. Le Monde du Fleuve*. I. Traduit de l'américain par Guy Abadia, préface de Gérard Klein, Coll. « Science-Fiction », Éditions Robert Laffont, Paris, 1979. Titre original *To Your Scattered Bodies Go* et *The Fabulous Riverboat*, 1971.

⁷⁸ Deux attitudes envers le rire peuvent être décelées dans la Bible : une condamnation du rire ici-bas et une promesse exaltante faite aux élus pour le rire dans l'au-delà. La première est commune surtout à la tradition de l'Ancien Testament. L'exemple le plus frappant est celui de la Genèse 27, 17 : en entendant Yahvé lui annoncer que sa femme Sara, octogénaire, allait lui enfanter un fils, Abraham, centenaire, se mit à rire, le rire traduisant son incrédulité. La réaction de sa femme fut identique (Genèse, 18, 12-13). La prédiction réalisée, le nouveau-né fut appelé Isaac, nom que saint Jérôme traduit « Risus », c'est-à-dire « le Rire », dans *Hebraicorum, chaldeorum graecorumque nominum interpretatio*. Lors de la cérémonie au cours de laquelle Isaac fut sevré, Ismaël, son demi-frère âgé de quatorze ans, osa rire (Genèse, 21, 9) ce qui lui valut d'être chassé ainsi que sa mère, Hagar l'Égyptienne, du foyer paternel, détail que se rappalera saint Paul dans l'Épître aux Galates, 4, 29-30.

Dans l'Ecclésiaste 2, 2, accédant à la sagesse Salomon déclare: « Risum reputavi errorem » (« J'ai considéré le rire comme une folie ») ce qui fait écho à l'apophtegme

des Proverbes, 14, 13: « Risus dolore miscebitur » (« Le rire sera mêlé de douleur »).

Dans Luc, 6, 25 du Nouveau Testament nous lisons: « Vae vobis qui ridetis nunc; quia lugebitis et flebitis » (« Malheur à vous qui riez maintenant, car vous pleurerez et vous lamenterez »).

Le rire dans l'au-delà apparaît dans Luc, 6, 21: « Beati qui nunc fletis; quia ridebitis » (« Heureux êtes-vous, vous qui pleurez maintenant, car vous rirez (au ciel) »). Cf. Jean Nicolas, « Le rire dans la *Divine Comédie* » in *Rires et sourires littéraires*, Textes réunis par Alain Faure, C. R. L. P., Juin 1994, p. 73.

⁷⁹ Dominique Bertrand, art. cité, p. 22.

⁸⁰ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 24, 31. Il cite l'abbé Sallier qui, dans son « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie » (in *Histoire de l'Académie des Inscriptions*, tome VII, 1733), distingue cinq espèces de parodie qui, en grand, existent de nos jours. On peut changer une lettre dans un mot, un mot dans un vers, détourner une citation de son sens, composer un ouvrage entier « sur une pièce entière ou sur une partie considérable d'une pièce connue que l'on détourne à un autre sujet et à un autre sens par le changement de quelques expressions » ou bien faire des vers dans le style et le goût d'auteurs peu approuvés. Un exemple à part pour ce XVII^e siècle est constitué par le *Chapelain décoiffé* de Boileau, Racine et un ou deux autres auteurs qui, vers 1664, ont adapté quatre scènes du premier acte du *Cid* au thème d'une querelle de bas étage qui aurait pu constituer une parodie de cette tra-gi-comédie au cas où elle s'était étendue sur toute la pièce.

⁸¹ H. Bergson, *op. cit.*, p. 97.

⁸² *Ibid.*, p. 98.