

Cyrano de Bergerac et les images de la Nature

Jean-Charles Darmon

Citer ce document / Cite this document :

Darmon Jean-Charles. Cyrano de Bergerac et les images de la Nature. In: Littératures classiques, n°17, automne 1992. L'idée de nature au XVIIe siècle. pp. 153-175;

doi : <https://doi.org/10.3406/licla.1992.1023>;

https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1992_num_17_1_1023;

Fichier pdf généré le 15/03/2024

Jean - Charles Darmon

Cyrano de Bergerac et les images de la Nature

Remarques liminaires : les images en question

La nature est dans *L'Autre Monde* l'objet d'un perpétuel questionnement. Elle constitue l'horizon premier des deux voyages imaginaires de Cyrano. Bien rares en vérité sont les textes de fiction où son rôle soit à ce point nodal. L'œuvre a même ceci de particulier qu'elle intègre en sa trame narrative de véritables physiques en miniature qui, loin d'y figurer comme de simples parenthèses ou ornements, nourrissent des épisodes majeurs du récit.

Mais cet horizon, tout en éclairant et motivant le cheminement du narrateur curieux se dérobe indéfiniment au fil des pages : la nature se diffracte en une multiplicité d'images étonnamment diverses et mobiles. Et si la cinétique du voyage renouvelle les points de vue que l'on peut avoir sur elle, aucun n'est fixe. Aussi la nature de Cyrano ressemble-t-elle souvent, de par son aspect métamorphique, à celle du Montaigne de l'essai III, 6 : elle est « perpétuelle multiplication et vicissitude de formes ». Une sorte d'oscillation semble se produire entre la volonté de « théoriser », de découvrir les *principes* mêmes de la nature et celle de montrer l'infinie bigarrure de ses *effets* — et d'en jouer. Faut-il alors essayer de synthétiser ces images en une « notion » ou « idée » de Nature qui en serait comme la résultante ultime ou le fond commun ? Ou bien accepter ces images en leur diversité même, voire considérer *L'Autre Monde*, pour utiliser le lexique de Clément Rosset, comme une œuvre de part en part « artificialiste » qui ne dissimulerait sous le jeu chatoyant des apparences aucun « référentiel naturaliste » stable ?¹ Les difficultés que l'on éprouve face à ce type de question témoignent de l'extrême complexité de l'œuvre.

¹ Cf. Clément Rosset, *L'anti-nature*, PUF. En particulier p. 130-131 où Cyrano prend place au sein de « l'artificialisme précartésien » et aussi p. 118-119.

Tenter d'énumérer en l'espace de quelques pages les différentes conceptions de la Nature, les différentes théories physiques — antiques, renaissantes, ou plus ou moins contemporaines — qui s'y reflètent relèverait de l'utopie ; montrer comment une seule d'entre elles — l'épicurisme par exemple tant sous sa forme lucrétienne que sous ses aspects néo-gassendistes — apparaît, disparaît pour ressurgir ici et là sous d'autres espèces et à d'autres fins nécessiterait un travail ample et précis qui ne suffirait pas du reste, pour répondre à la question posée. Une fois repérés les motifs caractéristiques de telle ou telle philosophie de la Nature — travail premier d'identification souvent aléatoire : quel nom attribuer au juste à la physique de Gonzales ? ... — il s'agit de dégager l'usage spécifique que Cyrano en fait, à tel ou tel moment de son récit. Alors commence le grand jeu de l'herméneutique. Comment faut-il situer telle théorie par rapport à telle autre ? Dans quelle mesure Cyrano y adhère-t-il plus ou moins, ou pas du tout ? Quel degré d'ironie les affecte respectivement — le démon de l'ironie étant ici particulièrement fluide et versatile, à l'image de celui de Socrate, figure tutélaire du texte lunaire ? Où cette ironie commence-t-elle, où s'arrête-t-elle, dans un univers esthétique qui fait primer souvent l'effet burlesque et le plaisir de la pointe, du paradoxe, bref du spectacle, sur la pertinence rationnelle du « message » ?

On touche ici à un point nodal que le commentateur de *L'Autre Monde*, absorbé par la tâche première et périlleuse déjà évoquée — identification et explicitation des théories — peut avoir la tentation d'ignorer : ces « notions » de nature, ces segments de physique et de philosophie participent aussi à l'invention d'un espace imaginaire. Est-ce seulement pour ses théories que Campanella, auteur de la *Cité du Soleil*, figure dans le second voyage comme mentor du narrateur ou bien aussi pour les possibilités esthétiques qu'il offre à tel moment précis du récit solaire ? Bref, le grand livre de la nature feuilleté de façon assez anarchique par Cyrano l'est souvent, semble-t-il, en fonction de la nature du livre qu'il désire écrire et des besoins spécifiques de la fiction.

Face à un objet aussi fuyant et complexe, on essaiera donc provisoirement — l'espace d'une brève étude — d'opérer une sorte d'« epoché » et de déplacer la question centrale. Non pas : quelle conception de la nature prédomine dans *L'Autre Monde* — on se heurterait à des questions en forme de cercle vicieux comme celle-ci : Cyrano « croit-il » au vide, affirmé, démontré, voire expérimenté ici, réfuté là et même ailleurs, dans le *Fragment de physique* qu'on lui attribue ? Mais, préalablement : quels sont les différents modes de présence des images de la Nature dans le texte ? Comment des images ostensiblement divergentes, voire hétérogènes coexistent-elles en un même récit ? Comment, au sein de cette turbulence d'images, des figures d'homogénéité et d'unité transparaissent-elles ici et là ?

Variété des images. Télescopes, miroirs et jeux de dés

A maints égards les images de la Nature peuvent fonctionner dans *L'Autre Monde* comme des télescopes (ou des microscopes) : elles rendent présent ce qui se dérobe à la perception et nous permettent de *mieux voir* la Nature. A maints égards aussi elles agissent comme des miroirs : miroirs critiques où l'homme contemple sa propre « bêtise » vis-à-vis de la Nature et où les limites des discours qu'ils tient sur elle s'accusent. Mais souvent aussi elles font penser également à une sorte de jeu de dés : leur combinatoire semble alors excéder toute motivation essentiellement heuristique ou critique et procéder du jeu souverain de l'imagination à l'œuvre.

Parmi ces images, les premières sont celles qui particularisent le plus fortement *L'Autre Monde* comme roman du savoir. Ici le narrateur arrive sur une macule qui, par elle-même, fait écho aux découvertes récentes relatives aux tâches du Soleil. Un petit homme en surgira qui redoublera l'image par toute une série de théories². Ailleurs un troisième envol permet de *voir* ce qu'on avait déduit d'un premier : la rotation de la terre autour du soleil³. Il est même des lieux où, un peu comme dans le *Somnium* de Kepler, l'image est explicitement motivée par un savoir d'ordre quantitatif : celle de la « retombée » vers la lune s'opère aux trois quarts du chemin — parce que, nous apprend le narrateur, l'attraction exercée par cette planète est moindre proportionnellement à sa masse⁴. La puissance heuristique des images de la Nature s'affirme au cœur même des raisonnements où elles procurent non seulement une riche palette d'analogies et de métaphores mais aussi des *points de vue* nouveaux permettant à la pensée de repartir. Dans l'entretien théorique entre le narrateur et Monsieur de Montmagny, vice-roy de la Nouvelle France, ce sont les ressources logiques de l'image qui assurent essentiellement la transition (si cruciale !) entre la thèse de la pluralité des mondes et celle de l'infinité de l'univers⁵.

En leur variété même, les images de la Nature participent activement au décentrement général des *discours sur* la Nature. Souvent elles anticipent sur les commentaires interprétatifs auxquels elles donnent lieu. Cette fonction « proleptique » leur confère une dimension ouvertement expérimentale — le texte de *L'Autre Monde* mimant en son économie narrative certains gestes caractéristiques de la *scienza nuova*. Elles rendent immédiatement visible, perceptible ce qui dans la Nature ordinairement nous échappe. Ainsi le premier envol vers la lune, manqué, permet-il de rendre vraisemblable dans le registre des images le mouvement de la terre avant même que l'on ne s'attache à le démontrer après la « retombée » en Nouvelle France, lors de l'entretien avec Montmagny. En ce sens ces images — « télescope » sont des signes de la Nature alimentant de véritables syllogismes du récit, et elles

² Cyrano de Bergerac, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Jacques Prévot. Berlin 1977, p. 448 et suivantes.

³ *L'Autre Monde*, éd. citée p. 446.

⁴ *Ibidem*, p. 366-367.

⁵ *Ibidem*, p. 364.

pourraient — sur le mode de la fiction — s'inscrire dans cette logique du double critère que Gassendi place au seuil de son *Institutio Logica*, les images alimentant le raisonnement qui lui-même prolonge, compare, ordonne ces « effets sensibles » fertiles en illusions de toutes sortes. Dans sa grande typologie binaire des signes, Gassendi isolait ceux qui donnent accès logiquement à une réalité dont nous n'avons nulle expérience sensible : la sueur, par exemple, est un signe permettant d'inférer l'existence des pores dans la peau, même si ces pores n'ont jamais été mis en évidence directement. Mais il arrive que ces éléments par nature cachés, un jour, changent de statut, que par l'invention de « l'engyscope » ou du télescope, ce qui était effet de raisonnement devienne à son tour image ; ainsi les spéculations de Démocrite sur la voie lactée, se métamorphosant en objet d'observation dès qu'on fut en mesure de mieux scruter le Ciel. Souvent Cyrano « *fait comme si* » dans l'espace de la fiction ce genre de transformation expérimentale du signe s'opérait *hic et nunc* : un raisonnement sur la Nature devient immédiatement perceptible, vérifiable par l'image, celle-ci précédant même son explicitation logique ; ou bien l'une et l'autre surgissent de façon simultanée. Ainsi l'icosaèdre qui assure l'ascension vers le Soleil transmue-t-il en signe sensible « observable » ce qui par excellence procède d'un raisonnement et échappe à toute saisie directe : le vide, que Gassendi fait figurer aux côtés des « pores » comme l'interprétation type des signes « *endeiktiques* »⁶. Dans l'ordre de la fiction, la machine mise en œuvre et en image par Cyrano est un peu aux développements lucrétiens dont elle s'inspire largement ce que dans l'ordre de l'épistémologie le télescope fut aux spéculations démocritéennes relatives à la voie lactée selon Gassendi. Elle *fait voir* le vide en action comme principe de mouvement — alors qu'ordinairement c'est l'expérience du mouvement qui permet d'inférer l'existence du vide⁷.

Les discours « théoriques » sur la Nature dans *L'Autre Monde* sont multiples, décalés, impossibles à véritablement hiérarchiser. Les images de la Nature qui en résultent ou qui les enrobent ont au moins ceci en commun qu'elles tendent à contester ironiquement toute ligne de partage entre Nature et Sur-Nature. En ceci, elles rejoignent les images-miroir à portée essentiellement critique : sans cesse les hommes voient des « miracles » là où il n'y a que des « effets naturels » : Cyrano fait de ce perpétuel quiproquo l'un des ressorts les plus toniques de son ironie (avec également la série des critiques de l'anthropocentrisme). La prééminence de ce topos « naturaliste » a été trop étudiée pour qu'on s'y attarde ici⁸.

Madeleine Alcover a relevé une cinquantaine d'occurrences du mot « miracle »⁹ (auxquelles il faudrait ajouter, dans le même type de contexte parodique, celles du

⁶ Cf. Pierre Gassendi, *Syntagma Philosophicum (in Opera Omnia, Lyon 1658) Logicae liber alter, cap V.*

⁷ *L'Autre Monde*, édition citée, p. 444.

⁸ Erica Harth en particulier en a fait le point de départ de son étude *Cyrano de Bergerac and the polemics of modernity.*

⁹ *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Droz, Paris-Genève, 1970, p. 38.

mot « monstre » et de ses dérivés). En usant et abusant de ce terme pour désigner la Nature en ce qu'elle a d'inouï ou d'inexpliqué, l'écrivain poursuit de page en page une érosion insolente et un évidement sémantique du terme. La rhétorique du « miracle », banalisée, peut alors donner lieu à toutes sortes de surenchères hyperboliques. Il est des passages de *L'Autre Monde* où la nature semble traversée par des miracles au second degré pour ainsi dire — tant le terme à lui tout seul semble faible et exsangue désormais : « Mais écoutez, Peuples de la Terre, ce que je ne vous oblige pas de croire, *puisque au Monde où vos miracles ne sont que des effets naturels, celui-ci a passé pour un miracle* »¹⁰ [nous soulignons].

Même en un espace 2 où ce qui est « miracle » pour l'espace 1 [la Terre] devient « effet naturel », il est des phénomènes miraculeux qui ne deviendront à leur tour nature, que perçus à partir d'une espace 3, virtuel, et ainsi de suite. D'un monde à l'autre, le changement de coordonnées transformant effet de miracle en effet de nature ouvre à la fiction un horizon potentiellement illimité.

« ...Ce que je ne vous oblige pas de croire » : il faudrait s'attacher à décrire les divers degrés de vraisemblance ou de pertinence attribués à telle ou telle variété d'images. L'épisode dont il s'agit ici, tout extraordinaire que soit le phénomène qu'il dévoile, affichera néanmoins une prétention heuristique (et critique) marquée : le petit-peuple solaire fera lui-même la théorie de ses étourdissantes métamorphoses, remontant des effets aux causes, de façon tellement « crédible » pour le narrateur que celui-ci prendra congé comblé de certitudes.

Ces variétés d'images sont éminemment versatiles. Une même image de la Nature peut être perçue sur plusieurs registres simultanément : les oiseaux que le narrateur rencontre dans le soleil tiennent des discours qui peuvent recouper en de multiples points ceux qui nous apprennent à mieux interpréter la Nature (ainsi les variations autour de la « cellule idéale » épicurienne : « la mort n'est rien pour nous » prolongent-elles la physique exposée par le Docteur atomiste rencontré sur la lune..) ¹¹. Mais de façon presque indissociable, elles ont surtout pour le lecteur humain une vertu critique et spéculaire, et cela à deux degrés au moins :

1) D'une part le lecteur découvrira moins ici ce qu'est la Nature (ou, par exemple, ce qu'est un oiseau) qu'un autre point de vue permettant de juger l'homme dans la Nature, son anthropocentrisme dérisoire, sa cruauté, etc.

2) D'autre part la Nature jugeant l'homme se comporte *comme* les hommes eux-mêmes, la dénonciation de l'anthropocentrisme à diverses reprises dégénérant en une sorte d'« ornithocentrisme » qui en est la transposition ludique, l'homme apparaissant sous l'œil des oiseaux comme un monstre privé de plumes¹², etc.

¹⁰ *L'autre Monde*, édition Belin, p. 458.

¹¹ *L'Autre Monde*, édition citée p. 474-475.

¹² De même que sur la lune les figures d'un « séléno-centrisme » surabondaient.

Encore, adjoustoient-ils, si c'estoit un animal qui approchast un peu davantage de nostre figure, mais justement le plus dissemblable, et le plus affreux ; enfin une beste chauve, un oiseau plumé, une chimère amassée de toutes sortes de natures, et qui fait peur à toutes [...] l'Homme enfin que la Nature, pour faire de tout, à créé comme les Monstres, mais en qui pourtant elle a infus l'ambition de commander à tous les animaux à l'exterminer.¹³

Bref, l'effet de miroir va dans les deux sens : permettant de « renaturaliser » l'humain et littéralement de le remettre en place, il lui fournit les moyens de juger en retour la nature qui l'accuse — voire d'en rire, tout en s'y reconnaissant. Et par contrecoup la portée heuristique de certains discours que la nature tient sur elle-même se trouve puissamment relativisée. Si on relit le passage plus attentivement, on s'aperçoit par exemple que le développement « épicurien » sur la mort — reproduisant de façon assez précise certaines parties de l'argumentaire lucrétien —, pris dans une rhétorique de la consolation avec laquelle Cyrano a eu l'occasion de jouer par ailleurs, est énoncé par des créatures qui se croient, elles, immortelles, s'excluant subrepticement de la chaîne des « animaux » où elles insèrent l'homme ! « la mort, me dirent-ils [me mettant le bec à l'oreille] n'est pas sans doute un grand mal, puisque Nature *notre bonne Mere y assujettit tous ses enfants* [...] [nous soulignons]. Je parle à toy ainsi, à cause que ton ame n'estant pas immortelle comme la nostre, tu peux bien juger quand tu meurs, que tout meurt avec toy ».

Les « contradictions » de la Nature peuvent ainsi éveiller et engendrer un mode de lecture perpétuellement ironique, réflexif, interrogatif aussi : où l'ironie commence-t-elle en pareil passage et où s'arrête-t-elle au juste ?¹⁴ L'impact « cognitif » et éthique des modulations matérialistes sur la mort serait-il totalement effacé par la dérive de l'énonciation où elles se trouvent prises ?

Certaines images de la Nature demeurent comme indéfiniment en suspens : elles montrent l'inouï sans manifester aucun souci d'en démontrer ni d'en justifier la pertinence — si ce n'est parfois sous une forme ostensiblement ludique et burlesque. Telles sont le plus souvent celles qui ne se situent ni tout à fait du côté du télescope, ni tout à fait du côté des miroirs critiques mais que Cyrano semble faire figurer ici et là à d'autres fins — en faisant se rencontrer des « matières » hétérogènes, mimant en quelque manière une Nature comparée par l'atomiste lunaire (renversant le fameux argument cicéronien du jet) à un jeu de dés dont le livre du monde ne serait qu'une combinaison aléatoire parmi une infinité de possibles.¹⁵ L'écriture de *L'Autre Monde* par de nombreux aspects participe de cette esthétique du jeu, de l'artifice et du hasard — où la motivation première n'est en effet certainement pas de faire « croire » quoique ce soit au lecteur, mais de le faire rire ou rêver, et où, comme dans le discours de l'atomiste, toute idée de finalité et de téléologie semble tournée

¹³ *Ibidem*, p. 446.

¹⁴ Sur le thème de la contradiction, cf en particulier les analyses de J. Prévot, *Cyrano de Bergerac romancier*, Belin.

¹⁵ *Ibidem*, p. 409-410.

en dérision. Au cœur de cette catégorie d'images prendraient place, en particulier, les morceaux de langage — métaphores lexicalisées, citations, références intertextuelles et même par métonymie auteurs ou personnages « miraculeusement » actualisés dans la Nature de *L'Autre Monde*. Ici le narrateur rencontre et écoute Domingo Gonzales, le héros de *l'Homme dans lune* de Godwin qui l'a précédé et qui lui a « volé » les oies sauvages comme moyen de locomotion (les séléniens, prenant le premier pour la femelle du second, attendront qu'ils se reproduisent) ; là des alouettes tombent toutes cuites... Au lieu que les mots dévoilent ou traduisent la nature, bien souvent la nature représentée s'ouvre sur le jeu de mot, l'expression lexicalisée qui la motive : fécondation intempestive de langages préexistants, plaisir de la greffe et du travestissement. Alors apparaît à nu l'aspect discontinu, si peu systématique de la Nature construite par Savinien.

Turbulence des images : mise en récit des tropes sceptiques

La diversité intrinsèque des images de la Nature se trouve donc démultipliée par un *art de la variation* tel que l'hétérogénéité des « effets naturels » semble primer sur toute « notion » ou « idée » de Nature préalable et unifiante. Sur la scène de la fiction, représenter la Nature c'est d'abord explorer tout une gamme de possibles ouverts par le langage : la Nature, à l'image de cette matière grande comédienne qu'évoque Domingo Gonzales est à chaque fois ici et ailleurs en un inépuisable jeu de rôles.

Le texte est alors susceptible d'engendrer chez le lecteur cette « epoché » sceptique, joyeuse et libre, que décrivait de façon saisissante la Mothe de Vayer du dialogue sur l'opiniâtreté.¹⁶ Mais dans *L'Autre Monde* la prééminence du scepticisme en tant que position philosophique à part entière semble tout aussi aléatoire que celle d'autres doctrines (plus ou moins) concurrentes : atomisme épicurien, pansensisme, cartésianisme... En fait, tout se passe comme si la tradition sceptique fournissait à l'écrivain moins une identité philosophique ultime qu'une *poétique de la variation* particulièrement fertile ; des techniques de démultiplication du point de vue permettant de créer au sein de la diversité des images d'intempestives turbulences : la nature se manifeste alors en ce mouvement imprévisible dont le « suivi » nous échappe. Aussi le lecteur de Montaigne, de la Mothe le Vayer, du Gassendi des *Exercitationes* se sent-il à maintes égards de plain-pied dans *L'Autre Monde*. Les grandes variations pyrrhoniennes, transmises de main en main, y trouvent d'incessants échos, enveloppant au sein de leurs mélodies croisées télescopes, miroirs et dés.

A ceci près, toutefois, que ce qui est pour ainsi dire disposé verticalement dans l'argumentation sceptique traditionnelle sous forme d'accumulation et de parataxe devient ici matière et matrice à récit, composante parmi d'autres d'une trame narrative

¹⁶ Cf. La Mothe le Vayer. *Dialogues faits à l'imitation des anciens*. De l'opiniâtreté. Ed. Fayard (1988) p. 386.

linéaire. Tel exemple de la diversité de la nature ou des coutumes, qui figure ou eût pu figurer dans les variations de Sextus Empiricus ou de Gassendi se trouve développé en épisode singulier, métamorphosant ce qui n'était qu'un argument parmi une infinité d'autres possibles en choix narratif unique. La topique pyrrhonienne, par une série de transformations ponctuelles et de mises en situation aléatoires (à l'exemple des pères punis par leurs enfants, à celui des emblèmes phalliques affichés comme marques de distinction, Cyrano aurait pu en ajouter d'autres, puisés dans les énumérations sceptiques transmises par Sextus, le chapitre XXI des *Essais* etc.) devient ainsi une composante essentielle de *l'invention* de la Nature dans *L'Autre Monde* : elle procure toutes sortes de matériaux hétérogènes alimentant une esthétique de la surprise et permettant précisément de faire en sorte que ce Monde soit vraiment Autre.

Les textes prégnants de la tradition sceptique, en particulier les *Hypotyposes* qui, comme l'a remarquablement montré Charles B. Schmitt ont servi de référence centrale à partir des années 1560 (au détriment d'autres sources comme les *Académiques*)¹⁷ livrent à l'écrivain par leurs tropes et leurs classifications bien plus qu'une série d'exemples extrêmes ou exotiques : les Massagètes dévorant les corps de leurs parents en signe d'honneur, tel rite funéraire où aux larmes certains ont substitué joie et festins-motif du festin qui peut du reste se combiner avec celui du suicide.¹⁸

Les tropes (ou modes) d'Aénéside peuvent aussi fonctionner implicitement comme des « lieux de mémoire » permettant de classer ces exemples dispersifs — ils ne le sont pas tous au même titre — et d'indiquer les diverses opérations possibles entre ces séries, de façon à accroître l'impact corrosif du questionnement : « oppositions mutuelles » à l'intérieur d'une même série d'images (opposer telle coutume à telle coutume ; telle loi à telle loi...), « oppositions réciproques » entre séries d'images disjointes (opposer telle créance à telle coutume, telle coutume à telle loi, telle loi à tel mythe...).¹⁹ Le questionnement sceptique tel que Sextus l'a popularisé fournit potentiellement, en maintes occasions, au récit de voyage et à la rhétorique du « monde renversé » toute une série de lignes qui s'entrecroisent en de multiples points — et dont les 10 modes nous permettent d'avoir une vue d'ensemble :

- 1) diversité des animaux ;
- 2) différence entre les hommes ;

¹⁷ Cf. Charles B. Schmitt. *Cicero scepticus*. Martinus Nijhoff, La Hague, 1972, p. 73 et suivantes.

¹⁸ « [...] mais c'était au contraire la coutume chez les locriens et dans l'île de Cos d'emporter les morts au milieu de la joie et d'organiser un festin. [...] Les gens de Cos, quand ils se sentaient parvenus à l'extrême vieillesse, avaient coutume de s'inviter comme pour un festin solennel ou un sacrifice, et alors de boire la ciguë, couronnés de fleurs » P. Gassendi, *Exercitationes adversus Aristoteleos*, édition et traduction B. Rochot, v. p. 456.

¹⁹ Sur cette usage traditionnel des oppositions mutuelles et réciproques, cf. Sextus Empiricus, in *Les Sceptiques grecs*, traduits par J.-P. Dumont, PUF, p. 73 et suivantes.

- 3) différences de disposition des organes sensoriels ;
- 4) circonstances ;
- 5) positions, intervalles et lieux ;
- 6) mélanges ;
- 7) quantité et composition des substances ;
- 8) relation ;
- 9) fréquence et rareté des rencontres ;
- 10) le dixième, sur les morales, les coutumes, les lois, les croyances légendaires et les convictions dogmatiques.

Autant de champs de variation ouverts à la fiction. Parmi ces entrées possibles, la première et la dixième seraient sans doute les plus fertiles. Cette matrice de variations sur la Nature, cette grande « rhétorique » pyrrhonienne a été relativement peu étudiée en ses transpositions narratives. *L'Autre Monde* pourrait constituer à cet égard un objet d'étude fort riche. Le premier mentor du narrateur, le Démon de Socrate — qui en tant qu'être solaire figure à sa façon l'unité des deux voyages — dès ses premiers discours, jouera simultanément sur plusieurs « lieux » de cette topique pyrrhonienne et en particulier sur ceux gravitant autour du premier mode. Il condense à lui seul toute une rêverie sur la diversité des animaux : diversité des organes et des sens, diversité des modes de génération, diversité des instincts.²⁰

L'exemple des Démons ne se trouvait-il pas du reste invoqué par Gassendi lui-même comme tout à fait pertinent dans le contexte d'un très semblable argumentaire ?²¹ Souvent le questionnement lié au troisième mode (différence de disposition des organes des sens) vient prolonger le motif général du « monde renversé » — l'expression se trouve dans le texte même, page 407. Les différences « naturelles » entre les divers sens et organes se redistribuent constamment au fil du récit.

Certains développements des *Hypotyposes* — tel le célèbre passage sur la pomme, qui a sans doute inspiré Gassendi lui-même à maintes reprises, pourrait trouver ici bien des échos :

que d'un autre côté cette pomme puisse renfermer plus de qualités que celles dont témoignent les représentations, voici comment je l'infère. Imaginons un homme, sourd et aveugle de naissance, et ne disposant que du toucher, du goût et de l'odorat : pour lui, il n'existera nul objet visible ou audible et son univers se bornera aux trois sortes de qualités qu'il est capable d'appréhender. Or, ne se peut il justement que moi, qui n'ai que cinq sens, je ne perçoive, des qualités propres à cette pomme, que celles que je puis sentir ; et que celle-ci renferme encore d'autres qualités susceptibles d'affecter d'autres organes sensitifs, dont la privation m'empêche actuellement.

²⁰ *Op. cit.*, p. 379-38

²¹ *Exercitationes, Paradoxiac Adversus Aristoteles*, Traduction Bernard Rochot, Vrin, p. 482-484.

Ce « plus de qualités » qui échappe à l'humain et marque ses limites dans la nature, le Démon lui les sent et apprend au narrateur qu'« il y a dans l'Univers un million peut-estre de de choses qui pour estre connues demanderaient en nous un millions d'organes tous différents. [...] vous autres ne sçauriés donner jusques à ces hautes conceptions, [...] non plus qu'un aveugle-né ne sçaurait s'imaginer ce que c'est que la beauté d'un paysage, le coloris d'un tableau, les nuances de l'iris, ou bien il se les figurera tantost comme quelque chose de palpable, tantost comme un manger, tantost comme un son, tantost comme une odeur. »

Dans une semblable perspective, par toute une série d'amplifications, d'inversions, de translations, l'imagination cyranienne fait du texte de fiction une sorte de multiplicateur d'organes : à chaque détour du récit l'humain rencontre des figures de la nature sentant et jugeant autrement ; rendant immédiatement perceptibles surtout les limites d'un narrateur destitué de toute prééminence ontologique. Les grands animaux qu'il rencontre sur la lune évaluent immédiatement leur posture comme plus conforme à la nature que la sienne — et le narrateur, à la réflexion, adhère à leur point de vue :

[...] Ils ne purent croire que je fusse un homme, car ils tenoient, eux autres, que la Nature ayant donné aux hommes comme aux bestes deux jambes et deux bras, ils s'en devoient servir comme eux. Et en effet restant depuis sur ce subject, j'ay songé que cette situation de corps n'estoit point trop extravagante, quand je me suis souvenu que nos enfants, *lorsqu'ils ne sont encore instruits que de nature*, marchent à pieds, et ne s'eslevent sur deux que par le sein de leurs nourrissees [...].²²

Mais ces animaux eux-mêmes, que sont-ils relativement au Démon et à ses facultés de réincarnation qui les font à leur tour crier au miracle ? Par ce type d'effet relativiste renvoyant virtuellement chaque point de vue supérieur à d'autres qui l'englobent et l'excèdent, les effets de la Nature apparaissent comme infiniment multiples — pareils aux musiques de cet instrument qu'évoquait Montaigne après Sextus et bien d'autres : « l'air n'étant qu'un, il se fait, par l'application à une trompette, divers en mille sortes de sens ».

Sans cesse dans *L'Autre Monde* se juxtaposent les motifs liés au 1er mode (différence des animaux, des organes...) et ceux qui se rattachent classiquement au 10ème (mœurs, coutumes...) dont l'amplification constitue l'une des démarches privilégiées de la littérature sceptique.²³ Du reste, dès les origines de la parole sceptique le dixième trope fut en affinité avec l'économie et la poétique du récit de Voyage. On trouve par exemple chez Sextus :

²² *L'Autre Monde*, éd. citée, p. 376.

²³ Cf. à ce sujet l'article important de Joseph Beaudé, comparant cet usage chez la Mothe le Vayer et Cyrano. « Amplifier le dixième trope » dans *Recherches sur le XVIIème siècle*, n° 5.

Chez nous l'adultère est défendu, alors que chez les Massagètes la coutume se montre à son égard indifférente, ainsi que le relate Eudoxe de Cnide, dans le premier livre de son *Voyage autour du monde*.²⁴

1) Les effets que Sextus eût nommés « oppositions mutuelles » (opposant deux à deux une coutume à une coutume, une opinion dogmatique à une autre etc) surabondent dans le récit. Cyrano opère parmi les possibles un choix ostensiblement aléatoire et ludique. A aucun moment n'apparaît dans la façon de construire l'ailleurs lunaire — et surtout les mœurs de ses habitants — une systématique des choix ; un souci réel que l'ensemble de coutumes imaginées reflète ou révèle *une* Nature commune, enfin transparente à tous. Sur la lune les oppositions demeurent aussi vivaces (codes musicaux pour les uns, gestuels exclusivement pour d'autres...) et les variations pyrthoniennes aussi opératoires. Tantôt de façon explicite : sur la lune même la coutume A est ouvertement opposée à la coutume B, A tire sa pertinence de B, de n'être pas B. Tantôt l'autre terme de l'opposition reste implicite, tel rite lunaire conteste tel rite terrestre qui n'est pas nécessairement nommé et il revient au lecteur complice de remplir cette case blanche à sa guise et éventuellement de décider quel usage semble plus conforme à la « nature »

2) Mais la gamme des oppositions « réciproques », entre termes d'ensembles à priori différents (à telle coutume on oppose telle loi, à telle opinion dogmatique, telle créance, à telle loi tel mythe etc) offre des virtualités encore plus riches peut-être, rendant plus dispersives et hétérogènes les images de la Nature qui en résultent. Si bien qu'on en arrive à une érosion des catégories initiales : la philosophie ici est-elle envisagée sous l'angle des « opinions dogmatiques », des coutumes, des lois, des rites, des mythes... ? Du fait du jeu des oppositions réciproques où elle se trouve prise, Cyrano obtient par croisement de diverses séries maints effets burlesques. Ainsi quand, lors de l'interrogatoire visant à définir son être, sa « nature », on lui demande de faire état de ses opinions en matière de physique :

Cependant, il falloit bien que quelqu'un eust reschauffé les *querelles de la définition de mon estre*, car comme je ne songeois plus qu'à mourir en cage, on me vint quérir encore une fois pour me donner audience. Je fus *donc* interrogé en présence de force courtisans, sur *quelque point de Phisique*, et mes responses, à ce que je crois, satisfirent aucunement.²⁵

Tout se passe comme si ce que Sextus eût nommé « opinion dogmatique », relevant du 10ème trope, valait, — telle est la saveur logique du « donc » — pour définir un être!

²⁴ *Les sceptiques grecs*, éd. citée p. 74.

²⁵ *L'Autre Monde*, p. 394-395.

La Nature représentée est d'autant moins unitaire que ces variations sont elles-mêmes perçues par un narrateur qui ne les saisit que de façon partielle, incohérente, essayant sans cesse de les interpréter à la lumière de son expérience terrestre propre et d'un « référentiel » inadéquat. Cyrano nous rappelant constamment les limites de la « puissance d'être affecté » de son narrateur, ce que la tradition sceptique nomme les « tropes du sujet » entre en résonance avec ceux de l'objet, voire avec les modes dits mixtes, fortement représentés également (variations sur les distances, les positions des lieux, les mélanges externes et internes, et surtout la relation).

On a souvent remarqué le peu d'affinité entre Cyrano et l'Utopie. Cela tient entre autres raisons à cette amplification narrative de diverses topiques sceptiques si peu conformes à l'élaboration d'une utopie stable, centrée, comme la *Civitas Solis* de Campanella où le système des *relations* enveloppe et reflète une vérité sur la Nature et sur l'Homme. Dans *L'Autre Monde* la poétique de la variation multiplie les effets centrifuges de l'image. D'où un certain malaise parfois des commentateurs face à cette dissémination critique, si peu « constructive », malaise dont Erica Harth par exemple témoigne.²⁶ Des segments d'Utopie flottent ici et là dans le décentrement général des images de la Nature — tel le Royaume des Amoureux, dont des envoyés surgissent dans le second voyage, face à Campanella, lui offrant en quelque sorte un reflet déformant et burlesque de sa propre pratique de l'utopie. Après l'énonciation d'une série de lois et de coutumes, le discours de l'utopie se dissout progressivement dans la rhétorique paradoxale et joueuse de l'écriture « pointue » — celle de certaines lettres — et apparaît tout à coup, comme un *deus ex machina* la figure matricielle qui présidait à l'engendrement de cette histoire : l'hyperbole — sans nul doute l'un des « nerfs » les plus actifs de la variation d'images chez Cyrano²⁷.

Images d'unité

Dans cette turbulence d'images apparaissent pourtant de grands axes unitaires. D'un voyage à l'autre il semblerait même que cette tendance s'accroisse : dans le soleil plus encore que sur la lune, sous les chatoyants « effets » de la Nature perce l'image d'un corps unique et commun, rassemblant tous les êtres, des plus humbles aux plus inouïs. Certes, cette unité est perçue de façon partielle et discontinue, sa représentation dans le récit demeure étroitement dépendante du narrateur, de son corps limité, de sa [très variable] puissance d'être affecté. Mais ces signes unitaires de la Nature se manifestent à lui de façon récurrente sous les espèces du « facile » — « facile » devenant en quelque sorte le signe par excellence, voire un équivalent sémantique de « naturel ». Plus « facile », le langage qui soudain par communication immédiate, révèle une communauté première de la Nature ; plus faciles aussi, la

²⁶ Voir ce sujet *Cyrano de Bergerac and the polemics of modernity* en particulier p. 192 et suivantes.

²⁷ *L'Autre Monde*, ed. citée p. 505-506 - « mesme il luy fut enjoint de n'user jamais d'hyperbole, sur peine de la vie ».

perception et la compréhension de la Nature à l'œuvre, saisie en ses mouvements : aux longues argumentations lunaires en faveur du telle ou telle thèse sur la Nature se substituent souvent des *allégories* de la Nature elle-même, qui montrent sans que l'on ne se donne la peine de démontrer : signes physiques et signes logiques deviennent transparents les uns aux autres ; plus faciles, enfin, les flux de l'imagination conformes à l'économie de la matière solaire : comme si le Soleil, présenté dès l'entretien avec Montmagnie comme le « Dieu visible » du cosmos devenait le lieu d'un recentrement général et mythique des images de la Nature ; la figuration ultime de cette « Ame du Monde » à laquelle il est fait ici et là référence. Sur quel mode ces images ostensiblement harmoniques, unitaires et homogénéisantes coexistent-elles avec celle du discontinu et dû dispersé, partout présentes, même dans le second Voyage ?

La « langue-matrice », « langage mesme de la nature »

Lors de l'épisode de la « macule » — faisant écho aux nouvelles théories astronomiques concernant les tâches du soleil — le narrateur fait une découverte essentielle : la Nature a *un* langage, en deçà de la diversité infinie des créatures. Rencontrant, dans une fondrière, « un petit Homme tout nu », Dyrcona fait l'expérience de l'immédiateté et de la transparence de cette langue-nature — avant même que le petit Homme ne lui fournisse aucune explication :

Je ne me souviens pas si je luy parlay le premier, ou si ce fut luy qui m'interrogea : mais j'ai la mémoire toute fraische comme si je l'écoutois encor, qu'il ne discourut pas pendant trois grosses heures en une langue que je sçay bien n'avoir jamais oüye, et qui n'a aucun rapport avec pas une de ce Monde cy, laquelle toutefois je compris plus viste et plus intelligemment que celle de ma Nourice.

La langue de la Nature, lui apprend le petit-homme, n'assure pas seulement une *communication* fondamentale entre toutes les créatures, elle est aussi le signe de la « vérité » de ce qui est communiqué ; en elle convergent l'« idiôme » et ce que cet idiôme exprime : communiquer plus naturellement, c'est communiquer plus de Nature et plus de « vray ».

Il m'expliqua quand je me fus enquis d'une chose si merveilleuse, que dans les Sciences, il y avait un vray, hors lequel on estoit toujourns éloigné du facile ; que plus un idiôme s'éloignoit de ce vray, plus il se rencontroit au dessous de la conception et de moins facile intelligence : De mesme, continuoit-il, dans Musique ce vray ne se rencontre jamais, que l'ame aussi-tost soulevée ne s'y porte aveuglement.²⁸

²⁸ *L'Autre Monde*, édition citée, p. 448.

Sur la lune, le paradigme de la langue-musique avait une toute autre fonction : au lieu d'être le signe d'une unité et d'une universalité, elle permettait de différencier; de traduire une distinction d'ordre social, de marquer une séparation entre les Grands et le reste du peuple lunaire (s'exprimant lui par gestes). Cette « langue-musique », privilège de l'aristocratie lunaire n'était du reste qu'un *code* parmi d'autres, se substituant ironiquement aux codes terrestres (de même que le pendentif phallique à l'épée). En cet exercice de transposition « musicale » du langage, Cyrano reprenait assez banalement un topos que l'on trouvait développé par exemple dans *l'Homme dans la lune* de Francis Godwin, lui-même inspiré sans doute par les multiples ouvrages sur la cryptographie et les différents modes de communication parus au XVI^{ème} et au début du XVII^{ème} siècle.²⁹

Sur la macule du second voyage, au seuil des Empires du Soleil, la sémiologie musicale de la langue-Nature excède très largement cette topique des codes indéfiniment substituables les uns aux autres : elle permet d'évaluer qualitativement le degré de *vérité* de chacun d'entre eux : car « ce vray »

nous ne le voyons pas, mais nous sentons que Nature le voit ; et sans pouvoir comprendre en quelle sorte nous en sommes absorbez, il ne laisse pas de nous ravir, et si nous ne sçaurions remarquer où il est. Il en va des Langues tout de mesme ; qui rencontre cette vérité de lettres, de mots et de suite, ne peut jamais en s'exprimant tomber au dessous de sa conception, il parle toujourns égal à sa pensée ; et c'est pour n'avoir pas la connaissance de ce parfait idiome, que vous demeurez court, ne connaissant pas l'ordre ny les paroles qui puissent expliquer ce que imaginez.³⁰

Il faudrait s'attarder sur des expressions comme « vérité de lettres, de mots et de suite ». A l'approche du soleil, la Nature fait entendre une vérité intrinsèquement harmonique du langage, vérité esthétique, au sens le plus fort, qui ne nécessite dans le texte aucune « figuration » particulière — portées musicales ou autres... et à laquelle l'instinct « ravi », participe :

Comme cet idiome est l'instinct ou la voix de la Nature, il doit estre intelligible à tout ce qui vit sous le ressort de la Nature ; c'est pourquoy si vous en aviez l'intelligence, vous pourriez communiquer et discourir de toutes vos pensées aux bestes, et les bestes à vous de toutes les leurs, à cause que c'est le langage mesme de la Nature, par qui elle se fait entendre à tous les animaux que la facilité donc avec laquelle vous entendez le sens d'une Langue qui ne sonna jamais à votre oïye, ne vous étonne plus. Quand je parle, vostre ame rencontre, dans chacun de mes mots, ce vray qu'elle cherche à tâtons ; et quoy que sa raison ne l'entende pas, elle a chez soy Nature qui ne sçaurait manquer de l'entendre.³¹

²⁹ Cf. F. Godwin, *l'Homme dans la lune*, traduit et commenté par Annie Amartin. Presses Universitaires de Nancy. Voir en particulier les p. 130-131.

³⁰ *L'Autre Monde*, p. 448

³¹ *Ibidem*, p. 449.

Sous les arlequinades des variations « sceptiques » et « artificialistes » la fiction de la langue-matrice ferait donc entrevoir, dans *L'Aure Monde* ce que Clément Rosset nommerait un « référentiel naturaliste » : la Nature serait cette instance qui appartient à tous et à laquelle tous appartiennent ; excédant très largement la Raison, elle se rapporterait à « l'instinct... » Et derrière la polyphonie étourdissante des codes et idiômes, il faudrait savoir saisir l'unité mélodique des harmonies sous-jacentes. On pourrait reprendre ici le paradigme pyrrhonien de la flûte métaphorisant la Nature évoqué plus haut — et en inverser la signification : sans doute d'une simple flûte peuvent sortir des sons et des suites de sons différents à l'infini. Mais sous ces sons divers (ordre des effets) peut être intuitionnée la qualité singulière d'un seul et même instrument (ordre des causes). Cette métaphore musicale de la diversité naturelle est alors susceptible d'être retournée comme un gant pour alimenter une pensée de l'unité et de l'harmonie originaires — comme ce sera le cas par exemple chez François Bernier lorsqu'il essaiera de synthétiser les arguments de Gassendi en faveur de la téléonomie :

Il est bien vray qu'un mesme souffle peut faire divers sons selon la diversité des flûtes dans lesquelles on l'introduit ; mais lorsque ces flutes sont tellement formées, et disposées qu'il n'y a rien de plus propre pour faire de belles consonances, celui qui dirait qu'elles auroient esté faites par hasard argumenteroit-il plus raisonnablement que celui qui dirait qu'elles auroient esté faites à dessein par quelque excellent Maistre, et sçavant dans la Musique ?³²

Apparemment donc, pour reprendre la fameuse affirmation rimbaldienne, la « musique savante » ne manque plus au désir d'unité. Pourtant l'accès à cette « langue matrice », « langage mesme de la Nature » ne procurera pas un point de vue plus stable et assuré sur ses manifestations. Dyrcona communiquera avec toutes sortes de créatures naturelles : oiseaux, chesnes, etc... qui tout en se réclamant de la Nature, ne feront que multiplier les points de vue divergents sur elle. Et les marques d'Unité et d'Harmonie seront elles-mêmes prises en un mouvement perpétuellement entretenu par la fiction : du reste les grandes allégories de la Nature — celle du Rossignol et du Petit Peuple, celle aussi des cinq sens et des trois facultés — feront du *mouvement* lui même (et des métamorphoses qu'il permet) le principe cardinal de la représentation de la Nature.

L'allégorie du « petit peuple » et du rossignol : les « images - mouvement » de la nature

³² François Bernier, *Abrégé de la philosophie de Pierre Gassendi*, 1684, tome II, livre 1, chap. XVII.

Comment imaginer la Nature en ses mouvements les plus singuliers ? Quel statut attribuer à ces métamorphoses constantes qui rendent son unité si énigmatique ? L'allégorie fournit à diverses reprises à Cyrano le moyen d'emblématiser ce passage d'une image de la Nature à une autre : ici le discours qui commente la Nature se fait pour ainsi dire à même l'image — au lieu de s'énoncer en des entretiens où chaque thèse demeure en suspens. L'épisode du Petit Peuple et du Rossignol est un de ceux où la Nature en personne s'exprime et sous la forme d'un étrange ballet exhibe ce mouvement continu qui est le sien, entre des apparences de prime abord totalement hétérogènes les unes aux autres.

Soit un premier « effet » de la Nature : un arbre merveilleux couvert de pierres précieuses, sur lequel est perché un Rossignol. Voici qu'une petite grenade s'en détache, prend de l'ampleur, s'« humanise » pour enfin s'adresser au narrateur en « langue-matrice ». Pour répondre aux questions de celui-ci, le fruit organise une autre métamorphose, afin de donner corps et intelligibilité à sa parole. Soit, donc, un second « effet » de nature : une danse des simulacres où le « petit peuple » qui composait l'arbre merveilleux, fruits, feuilles, fleurs, feuilles, branches, tombe « par pièces en petits Hommes voyans, sentans, et marchans, lesquels comme pour célébrer le jour de leur naissance au moment de leur naissance mesme, se mirent à danser à l'entour de moi ». Le narrateur n'étant pas suffisamment initié à la langue de la Nature, il faut que la Nature se réorganise différemment pour raconter l'histoire du Rossignol : alors se met en place une rhétorique de la matière — ayant pour fin une *communication* réussie avec Dyrcona : les éléments pris dans un « vortice » qui n'est pas sans suggérer une Physique des particules se combinent autrement, d'abord sous la forme d'un géant, puis sous celle d'un « Jeune Homme de taille médiocre », « beau au delà de ce que tous les Peintres ont élevé en leur fantaisie ». Entre ces deux « effets » de nature, entre ces deux « formes » composées par des éléments matériels identiques, Cyrano fait figurer un seuil d'« informel » : le mouvement continu de la natura naturans à l'œuvre où le spectateur — loin d'occuper cette place royale que M. Foucault s'attachera à mettre en évidence dans les *Ménines* — est matériellement pris par ce qu'il observe :

Aussi-tost que ces petits Hommes se furent mis à danser, il me sembla sentir leur agitation dans moy, et mon agitation dans eux. Je ne pouvois regarder cette danse, que je ne fusse entraîné sensiblement de ma place, comme par un vortice qui remuoit de son mesme bransle, et de l'agitation particulière d'un chacun, toutes les parties de mon corps, et je sentoïis épanouïr sur mon visage la mesme joye qu'un mouvement pareil avoit étendu sur le leur.³³

Derrière les métamorphoses intempestives de la matière en mouvement, une unité se dévoile dans le jeu des images : unité d'un ensemble d'éléments (le petit Peuple) qui, comme des atomes, peuvent se combiner de façons diverses ; unité aussi d'un principe qui est à l'origine des métamorphoses et confère à ce corps vie et parole. Il se

³³ *Ibidem*, p. 458.

manifeste à Dyrcona sous la forme du « petit roi », qui s'inscrit dans l'allégorie comme l'âme dans le corps :

Quand ce brave grand jeune Homme fut entierement finy, quoyque sa prompte construction ne m'eust quasi pas laissé de temps pour remarquer aucun intervalle dans son progrez, je vis entrer par la bouche le Roy de tous les Peuples dont il estoit un cahos, encore il me semble qu'il fut attiré dans ce corps par la respiration du corps même. Tout cet amas de petits Hommes n'avoit point encor auparavant donné aucune marque de vie ; mais si-tost qu'il eut avalé son petit Roy, il ne se sentit plus estre qu'un³⁴.

Unité, enfin, d'un *mouvement*, qui est celui d'une imagination libérée de toute entrave.

Mais écoute, et je te découvriray comment toutes ces métamorphoses qui te semblent autant de miracles, ne sont rien que de purs effets naturels. Il faut que tu sçaches qu'estant naiz habitans de la partie claire de ce grand Monde où le principe de la matière est d'estre en action, nous devons avoir l'imagination beaucoup plus active que ceux des regions opaques, et la substance du corps aussi beaucoup déliée. Or, cela supposé, il est infaillible que nostre imagination ne rencontrant aucun obstacle dans la matière qui nous compose, elle l'arrange comme elle veut, et devenuë maistresse de toute nostre masse, elle la fait passer en remuant toutes ses particules, dans l'ordre necessaire à constituer en grand cette chose qu'elle avoit formé en petit.

La prise de parole ultime du Roy, « Homme-Esprit », est riche de sens : le jeu des métamorphoses ne renvoie pas à un vertige « baroque » face à la merveilleuse fluidité des apparences mais à une hypothèse unifiante sur la matière en mouvement, imaginée ici en l'un de ses états les plus subtiles ; s'y affirment une méditation sur la « *materia actuosa* » (pour reprendre des termes gassendiens) réarrangeant sans cesse ses éléments constitutifs ; une dissolution de la distinction scolastique entre forme et matière : sans cesse les formes paraissent plus contingentes, sans cesse la matière à l'œuvre « crée » les formes dont elle est capable — tout dépend du degré de subtilité qui la caractérise ; de la « chaleur » de l'imagination qui s'y incarne.

La nature démonique qui se met en scène ici *pour le regard humain* est une matrice virtuellement inépuisable de formes et d'images. La vitesse a un rôle essentiel dans l'économie du phantasme, et il est de ce point de vue difficile de ne pas songer en lisant cet épisode à la théorie épicurienne des simulacres. Ce qui nous semble une « forme » *continue*, aisément reconnaissable, n'est qu'une succession d'*images matrielles discontinues* se succédant à une vitesse inouïe que la nature à l'œuvre laisse percevoir au narrateur l'espace d'un instant, infiniment bref. L'allégorie fonctionne comme une sorte de dessin animé dont les planches seraient d'abord perçues une à une, séparément, en leur « artifice » premier, avant de donner l'illusion

³⁴ *Ibidem*, p. 459.

d'une nature continue et vivante. Mais cette illusion en mouvement n'est pas vaine : elle témoigne d'un certain état de la nature, elle révèle les possibles désormais ouverts matériellement à l'imagination.

En ce point du récit en effet par la grâce de cette « matière » solaire que l'inventio Cyranesque exploite à l'envi, allégorie de la nature et allégorie de l'imagination convergent.

En ce milieu étonnamment délié et subtile qu'est le soleil, dont on nous rappelle du reste qu'il n'a pas d'« activité de centre » (« n'y ayant point en ce monde là comme au nostre d'activité de centre qui puisse détourner la matière du mouvement que cette imagination lui imprime ») nature et imagination acquièrent une *liberté* inouïe : et c'est le statut de cette liberté qui a intrigué Leibniz, lecteur tout à fait surprenant de ce passage.

Parenthèse leibnizienne. Les clinamen de l'imagination

On lit en effet dans la *Théodicée* (LXXIII, 343) :

Rien n'empêche aussi qu'il y ait des animaux dans l'univers, semblables à celui que Cyrano de Bergerac rencontra dans le Soleil ; le corps de cet animal étant une manière de fluide composé d'une infinité de petits animaux, capables de se ranger suivant les désirs du grand animal, qui par ce moyen se transformait en un moment, comme bon lui semblait, et *la solution de la continuité lui nuisait aussi peu, qu'un coup de rame est capable de nuire à la mer.* [nous soulignons]

Puis Leibniz, après avoir marqué que ce « possible » pouvait être « réel », montrait qu'il s'agissait là au sens fort, d'un autre monde, et que cela n'invalidait en rien sa propre théorie continuiste, rendant impossible à l'homme cette insolente liberté :

Mais enfin ces animaux ne sont pas des Hommes, ils ne sont pas dans notre globe, au siècle où nous sommes ; et le plan de Dieu ne l'a point laissé manquer ici bas d'un animal raisonnable revêtu de chair et d'os, dont la structure porte qu'il soit susceptible de douleur.³⁵

Apparemment Leibniz prend tout à fait au sérieux l'allégorie du petit peuple : elle bat en brèche ce qu'il appelle « la solution de continuité » — qu'il est en train de défendre contre Bayle. La liberté de mouvement et de transformation de ce corps (ignorant les douleurs qui affectent les mutilations d'un corps humain par exemple) ne dépend que de lui : ses choix semblent aussi aléatoires et discontinus que ses formes. Il est même, à l'échelle de son « corps propre », « *causa sui* » — indépen-

³⁵ Je tiens à remercier Madame José Turpin de m'avoir signalé ce passage extrêmement précieux pour qui s'intéresse aux lectures possibles [et réelles !] de Cyrano au XVII^e siècle.

dant en apparence du reste de la Nature et voguant dans les intermondes comme une sorte de Dieu épicurien. Du reste, ce passage fait suite à une critique violente de la liberté d'indifférence, de « l'indifférence vague » — que Leibniz compare au *clinamen* (en reprenant les arguments de Cicéron). Bref, pour lui cette allégorie de la liberté est vraie mais dans un ailleurs qui n'est pas le nôtre. Alors seulement peuvent régner ces « clinamen » de l'imagination.

Sans doute peut-on affirmer avec Leibniz qu'il s'agit pour Cyrano de constituer ici un Monde résolument Autre, réalisant des possibles étrangers aux nôtres. L'animal solaire lui-même multiplie les marques rhétoriques de cette distance inouïe qui le sépare de l'humain errant auquel il s'adresse et en fonction duquel il invente des formes expressives appropriées. Loin de prétendre à une universalité embrassant l'ensemble de la Nature, cet « effet de monde », « créateur de soy-même », désigne une sorte d'aristocratie de la matière et de l'imagination capable des « clinamen » les plus imprévisibles et les plus beaux.

Mais en même temps la Nature mise en image par le texte de Cyrano suggère une *continuité* (relative mais fondamentale) entre l'Homme-Esprit — exprimé par « le petit Roy » — et l'imagination humaine. Continuité impliquée, d'abord, par le modèle explicatif auquel le narrateur et l'homme-esprit ont recours : une variation sur la matière des corps et la chaleur de l'imagination permet d'établir entre les êtres, des plus humbles aux plus inouïs, toute une gamme d'états intermédiaires — indiquant semble-t-il une différence de degrés et non de nature. A la fin de cet épisode, Cyrano fait figurer une liste d'exemples « terrestres » bien connus témoignant en notre monde-même de ce pouvoir médiateur, libre et métamorphique de l'imagination dont le petit peuple est une sorte d'expression hyperbolique :

Mille exemples d'événements quasi pareils dont les peuples de notre globe font foy, achevèrent de me persuader : Cippus roy d'Italie, qui pour avoir assisté à un combat de Taureaux, et avoir en toute la nuit son imagination occupée à des cornes, trouva son front cornu le lendemain. Gallus Vitius [...] ³⁶.

Suit une liste d'exemples déjà repris par Montaigne et s'inscrivant dans la filiation des textes renaissants et antiques relatifs aux monstres et prodiges, et à la « *vis imaginativa* ».

La nature inouïe rencontrée se trouve subrepticement reliée à celle, topique à maints égards, des cabinets de curiosité et des « grotesques » — telle que l'a remarquablement décrite P. Morel — et où se mêlent indistinctement *naturalia* et *artificialia* ³⁷.

Mais un renversement s'opère : vu des Empires de Soleil, ce bric à brac d'aberrations et de « curiosités » perd paradoxalement son statut d'exception pour devenir l'expression d'une continuité profonde des êtres dans les divers états de la

³⁶ *L'Autre Monde*, éd. citée p. 462-463.

³⁷ P. Morel. « L'univers encyclopédique des grotesques ». Journée consacrée aux cabinets de curiosités. Musée du Louvre. (3 avril 1992).

matière. Au lieu de déboucher sur un étonnement sceptique comme chez Montaigne, ils procurent au narrateur la satisfaction d'une vision continue et d'un savoir enfin cohérent ! Car le fil d'Ariane est trouvé, c'est l'imagination comprise « physiquement » en ses variations mêmes.

En ces « plis » merveilleux, pour reprendre le titre de l'ouvrage que Gilles Deleuze a consacré à Leibniz l'allégorie du petit peuple fait voir comment dans *L'Autre Monde* la Nature devient image et mouvement. Des effets perçus d'abord de façon discontinue peuvent néanmoins *exprimer* la vision d'un ordre continu et commun — dont on n'a pourtant aucune représentation stable, en dehors du concept même d'imagination. Plus complexe et originale que la fiction de la langue-matrice, cette « métaphore vive » de la « *Natura naturans* » est éphémère, elle se dissipe à son tour, telle un démon, et vogue vers d'autres cieux. Elle laisse néanmoins dans son sillage une image de la *mimesis* qui entre en résonance avec bien d'autres.

Privilèges naturels de la *mimesis*

Dans la Nature en mouvement de *L'Autre Monde*, sans cesse les hiérarchies ordinairement reconnues sont bouleversées. Sans cesse néanmoins d'autres hiérarchies semblent affleurer : la mobilité des corps, leur porosité et subtilité, l'imagination dont ils sont capables, leur degré de « chaleur » et d'affinité avec l'économie solaire renvoient à une autre échelle des Êtres — où les grands philosophes retrouvent ultimement une place de choix.

Or la *mimesis* en tant que pouvoir matériel du *corps* et de l'imagination intervient à de multiples reprises comme un index de supériorité : dis-moi comment tu imites, je te dirais qui tu es. La Nature de Cyrano ne cesse d'imiter. On a vu avec quelle ostentation voluptueuse le « petit peuple » exhibait sa virtuosité en ce domaine — affichant là une sorte d'exubérante signature de son être. La théorie campanellienne de la télépathie, loin de se présenter comme purement irrationnelle ou surnaturelle prendra elle aussi appui sur cette science de la *mimesis* : celle-ci intervient dans la Nature comme une activité de co-naissance tout à fait éminente, qui traduit la supériorité naturelle de l'imitateur sur l'imité. Elle implique une maîtrise sur la matière du corps et de la pensée.

Surtout, elle apparaît comme l'élément principal de toute *communication* parfaitement réussie : entre deux êtres de nature différente, celui qui sait se conformer à la disposition matérielle de son interlocuteur prend l'initiative de l'échange et sait anticiper sur son évolution — la *mimesis* devenant alors un art non seulement de la copie mais aussi de la « prolepsis ». Sans doute peut-on voir dans cette apologie de la contre-façon, par delà les effets d'ironie, un reflet de la condition historique d'un certain libertinage et de ces « paradoxes du conformisme » — imiter l'autre pour rester libre en son for intérieur — que Claude Reichler s'est attaché à décrire dans le premier chapitre de *L'Age Libertin* (Campanella, sur les conseils du Démon de Socrate, a d'abord usé de cette technique défensivement, pour faire face à ses détrac-

teurs...). Mais on peut se demander si elle n'emblématise pas aussi un trait dominant de la poétique de *L'Autre Monde* en tant qu'œuvre — où le jeu des emprunts et des travestissements est incessant et où la nature elle-même ne cesse de s'auto-plagier, faisant parfois passer pour un savoir neuf des histoires archaïques indéfiniment ressassées. De ce point de vue aussi la ligne de partage entre « naturalia » et « artificialia » demeure plus qu'indécise.

L'unité de la Nature apparaît alors comme une unité fabriquée : mais le paradoxe est bien que la Nature en personne semble participer à cet artifice. En de multiples lieux de *L'Autre Monde* et tout particulièrement dans l'épisode des chênes de Dodone, Cyrano met en scène son incessante activité fabulatrice : voici comment par le bric à brac des légendes mises bout à bout peut se construire une genèse : au commencement étaient Oreste et Pylade, puis deux arbres originaires, puis deux types de pomme disséminant l'amour le plus naturel, puis toutes sortes de relations « monstrueuses » répertoriées en divers récits, mais rassemblées ici au sein d'une même généalogie... Les mythes unitaires (principe de sympathie, d'amitié, d'amour à l'œuvre dans la Nature) sont présentés comme totalement artificiels et pourtant en s'y attardant longuement Cyrano semble suggérer parfois qu'ils répondent en même temps à une sorte de spontanéité irrépressible inscrite dans la Nature même.

Cette forme d'unité de la Nature par le mythe trouve dans l'allégorie solaire un espace expérimental : à partir d'une seule histoire, les formes mythiques d'unité peuvent proliférer à l'infini, embrasser d'autres fables s'emboîtant les unes dans les autres comme autant de poupées russes.³⁸ Ici se livre une métaphore du plaisir d'écrire sur la Nature ; de prendre dans une même « tissure » un ensemble de textes préexistants. Erotique de la greffe et de l'ensemencement dont les chênes fabulateurs sont les symboles et qu'ils revendiquent d'emblée.

Y a-t-il quelqu'un parmi vous qui n'ait remarqué qu'au Printemps, quand le Soleil a réjoui notre escorce d'une sève féconde, nous allongeons nos rameaux et les étendons chargez de fruits sur le sein de la terre dont nous sommes amoureux ? La terre de son côté s'entr'ouvre et s'échauffe d'une même ardeur ; et comme si chacun de nos rameaux estoit un.elle s'en approche pour s'y joindre.³⁹

S'il y a une vérité première exprimée en ce genre de prosopopée de la Nature, c'est celle de la *volupté*, opérateur ultime d'unité, inlassablement répétée d'un mythe à l'autre et à laquelle l'imagination solaire de Cyrano tend à identifier ses propres pouvoirs.

³⁸ Voir en particulier les pages 482-486.

³⁹ *L'Autre Monde*, éd. citée p. 480.

Epilogue : des vertus du kaléidoscope

Les multiples images de la nature que l'on trouve dans *L'Autre Monde* alimentent donc chemin faisant toute une réflexion sur *la nature même de l'image* : sa matérialité première, sa participation au grand jeu des corps et des imaginations, son aptitude à dire à la fois l'un et le multiple, le réel et le possible, le rêve et le réel... *L'Autre Monde* est probablement l'un des seuls romans (le seul ?) où soit esquissée et utilisée une véritable phusis de l'image et du phantasme à travers diverses théories (notamment celle de la vision esquissée par le docteur atomiste rencontré sur la lune, celle de Campanella sur le mouvement des *species* dans l'espace) et surtout de grandes allégories (le petit peuple Solaire, le paysage des cinq sens et des 3 facultés emblématisés comme autant de flux communiquant sans cesse). Cyrano use et abuse de la magie des « espèces » et des simulacres, au point de faire figurer « matériellement » cet excès lors de son acheminement ultime vers la Province des Philosophes : on voit, gisant au bord du fleuve Imagination, un philosophe « crever d'esprit » pour avoir « entassé » trop d'images en son cerveau :

[...] car explique Campanella, encor que les espèces dont il a rempli les trois organes ou les trois ventricules de son cerveau, soient des images fort petites, elles sont corporelles, et capables par conséquent de remplir un grand lieu, quand elles sont fort nombreuses.⁴⁰

A l'extrême bordure du récit inachevé, nous resterons sur notre soif : Descartes, annoncé par Campanella, ne prendra pas la parole, il demeurera à jamais l'une des « images corporelles » du texte fournissant l'occasion d'une ultime dissertation sur le mouvement des *species* dans la Nature, leur aptitude à partir et à parler des choses à distance. Un point de graphie nous intrigue [et pas de manuscrit pour le second voyage] : Campanella affirme que ces images conservent « toutes les proportions de l'objet dont elles parlent », alors que ce serait plutôt « partent » qu'on attendrait en pareil contexte⁴¹. Au fond peu importe. Dans *L'Autre Monde* les images sont d'un même geste mouvement et langage de la nature, à la fois émissions et émissaires, matière à toutes les rencontres, combinaisons, fécondations.

De ce point de vue, même en leurs jeux les plus impétueux elles peuvent effectivement fonctionner comme des télescopes ou microscopes : il n'y a pas de fumée sans feu, l'illusion la plus enivrante est aussi un signe de la Nature, qu'il faut savoir alors interpréter.

Mais en de très multiples points on a vu comment le télescope était susceptible de devenir kaléidoscope : les images de la Nature se mettent alors à jouer entre elles, excédant semble-t-il tout souci heuristique évident. Alors prédominant tantôt les figures de la dispersion (versant sceptique), tantôt celles de l'homogène (unité, continuité, harmonie)

⁴⁰ *L'Autre Monde*, éd. citée p. 500.

⁴¹ *L'Autre Monde*, éd. citée p. 507.

Dans un univers littéraire tel que celui de Cyrano, l'effet de kaléidoscope nous en apprend-il moins sur la Nature que l'autre ? Cette question demeure comme indéfiniment en suspens. La singularité esthétique de ce récit est telle qu'il est pratiquement impossible non seulement de tracer de façon « claire et distincte » la ligne de partage entre ces deux types d'images, mais aussi de les hiérarchiser, de dire dans quelle mesure les unes (« sérieuses ») valent plus pour *exprimer* la Nature que les autres, ludiques.

Ce qu'il y a de plus « naturel », c'est semble-t-il ce *mouvement* singulier qui porte Dyrcona et le lecteur des unes aux autres, inlassablement ; cette danse des simulacres qui à défaut de toujours « partir » des choses-mêmes, nous « parlent » d'elles sur des modes aussi multiples que l'instrument de musique évoqué par Sextus et Montaigne, par lequel un même souffle peut produire des sons si différents.

Jean-Charles Darmon
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)