

Répéter pour déniaiser ? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac

Patricia Gauthier

Volume 38, Number 2-3, Winter 2007

Le comique de répétition

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016347ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016347ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gauthier, P. (2007). Répéter pour déniaiser ? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac. *Études littéraires*, 38(2-3), 101–113.
<https://doi.org/10.7202/016347ar>

Article abstract

Although heterogeneous, Cyrano de Bergerac's works are unified by a comic dimension (witticism or burlesque) that runs through them and by the repetition of some passages from one piece to another. Studying the reader's presence and the representation of laughter that is associated with it allows one to identify repetitions charged with libertine irony. Enunciation is thrown off center and the novel's discourse and its understanding by the reader are problematized. Such comedy doesn't correspond to a universal pedagogy that invites the reader into the work, rather it confirms the elitist nature of libertine philosophy.



Répéter pour déniaiser ? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac

PATRICIA GAUTHIER

Son activité de polygraphe a permis à Cyrano d'illustrer dans des genres fort différents son goût pour le burlesque. À l'exception de son unique tragédie, *La mort d'Agrippine*, son œuvre figure en bonne place dans les états et empires de ce style¹. Qu'il s'agisse des *Entretiens pointus*, des *Lettres* (pour certaines d'entre elles rangées sous l'appellation de satiriques), de sa comédie du *Pédant joué* ou de son roman comique de *L'autre monde*, la diversité de sa production présente une unité par la pratique revendiquée d'une certaine forme de comique². Cette revendication, inscrite explicitement dans les lettres ou présente plus tacitement dans la filiation générique de certaines œuvres, n'est d'ailleurs pas sans poser problème. Les *Lettres*, quand elles sont « diverses » ou « amoureuses », ne s'énoncent pas directement sous les espèces du comique. *L'autre monde*, quant à lui, est un titre qu'on a pris l'habitude d'utiliser pour désigner les deux récits des *États et empires de la lune* et des *États et empires du soleil* mais qui était initialement réservé aux seuls *États et empires de la lune* dans le manuscrit de Munich. De même, seul ce manuscrit explicite l'appartenance du récit de la lune au genre du roman comique, sans que cette précision ne figure dans les deux autres manuscrits existants. *Les états et empires du soleil*, pour lesquels on ne possède aucun manuscrit, ont, eux, été publiés pour la première fois en 1662

1 Nous faisons ici allusion à l'ouvrage de Claudine Nédélec, *Les états et empires du burlesque*, 2004. L'auteur y analyse notamment la notion de style burlesque et la relation qu'elle entretient avec celle de genre, faisant remarquer en particulier que le XVII^e siècle retient le plus fréquemment la qualification de style pour désigner le burlesque et que « le burlesque n'est pas un genre, mais une variété stylistique qui peut être présente dans divers genres » (*ibid.*, p. 273).

2 Sauf mention contraire, les éditions des œuvres de Cyrano de Bergerac utilisées sont les suivantes : *Les entretiens pointus*, dans *Cyrano de Bergerac*, Belin, 1977, p. 13-19 ; *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, Desjonquères, 1999 ; *Le pédant joué et La mort d'Agrippine*, dans *Œuvres complètes*, Honoré Champion, 2001, t. 3, *Théâtre* ; *Les états et empires de la lune et du soleil*, Honoré Champion, 2004. Nous écartons délibérément les Mazarinades dont l'attribution reste discutée par les spécialistes. Voir à ce propos Madeleine Alcover, « Introduction », dans *Les états et empires de la lune et du soleil*, *op. cit.*, p. xlvi et suivantes.

avec cette mention³. Ces difficultés que l'honnêteté pousse à relever sont pourtant vite balayées par une lecture jubilatoire aux effets fortement unificateurs. Tout lecteur de *Cyrano* est en effet frappé par l'air de famille qui se manifeste dans ses différents textes. Ce sentiment tient sans doute à l'omniprésence du burlesque, opératoire de façon autonome dans chaque œuvre en particulier : la coexistence du patois de Gareau et des citations de Despautères par Granger dans *Le pédant joué*, le fils de l'Hôte faisant fouetter son père sur la lune ou l'épisode de gueuserie à Toulouse dans *Les états et empires du soleil*, l'assimilation de Dassoucy à un « plaisant petit singe » dans la cinquième lettre satirique, l'ouverture de la lettre *Contre l'hiver* par l'image du froid nouant l'aiguillette à la terre ou la chute du *Reproche à une cruelle* qui fait grief à la dame de son indifférence et d'une possible conversion l'empêchant de la voir « à cause que les saints sont cachés en carême » et exigeant pour finir qu'elle fasse « revenir Pâques avant la semaine sainte »... Mais le sentiment de l'unité de l'œuvre tient aussi aux nombreux échos qui se font entendre d'un texte à l'autre. La répétition, sous des formes diverses sur lesquelles il conviendra de revenir, fédère elle aussi les textes et l'on peut se demander si elle ne contribue pas à la perception globalement comique de l'œuvre cyranesque.

La prise en compte du récepteur dans l'analyse de ce phénomène constitue un passage obligé à double titre. D'une part, parce que dans le comique, comme le rappelle Jean Emelina, « le rieur et celui qui fait rire comptent autant que ce dont on rit⁴ ». D'autre part parce que *Cyrano* lui-même n'a de cesse d'interpeller son lecteur dans une sollicitation récurrente qui lui permet en quelque sorte de s'assurer de valeurs communes, de *partager* le rire. Il pose la complicité au cœur de l'attitude burlesque. Elle devient alors la pierre de touche du décodage présupposé par une telle écriture. Claudine Nédélec a souligné l'ambiguïté du burlesque fondé sur la surprise que provoque la transgression qu'il met en œuvre sans donner les véritables clés de son interprétation, sans que lecteur puisse toujours trancher entre mystification et démystification⁵. C'est donc en essayant de reconstituer le rôle du lecteur tel qu'il transparaît dans ses textes, en s'appuyant notamment sur la mise en scène du rire qui accompagne son interpellation, que l'on pourra cerner la manière dont la répétition participe, par ricochets burlesques, à l'entreprise libertine de déniaisement.

On relèvera pour commencer la présence d'un certain nombre d'indices disséminés dans les différentes œuvres qui donnent une idée du lecteur selon *Cyrano*. Dans *L'autre monde*, le lecteur est inscrit comme un narrataire dont le narrateur tient compte en permanence. Dès le début des *États et empires de la lune*, le récit lui est adressé :

Mais écoute, Lecteur, le miracle ou l'accident dont la Providence ou la Fortune se servirent pour me le confirmer⁶.

3 *Les Nouvelles Œuvres de Monsieur de Cyrano Bergerac, contenant l'Histoire comique des Etats et Empires du Soleil, plusieurs lettres et autres pièces divertissantes*, Paris, Charles de Sercy, 1662. Pour une mise au point sur les questions d'édition, voir Madeleine Alcover, « Introduction, loc. cit. ».

4 Jean Emelina, *Le comique, essai d'interprétation générale*, 1996, p. 11.

5 Claudine Nédélec, *Les états et empires du burlesque, op. cit.*, p. 305 et suivantes notamment.

6 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires de la lune, op. cit.*, p. 7.

On le retrouve au cours de la description du paradis terrestre⁷, puis dans *Les états et empires du soleil* pour introduire, de façon ouvertement chevillée, l'épisode de gueuserie⁸. Plus loin, Dyrcona (c'est le nom du narrateur, anagramme de Cyrano) s'appuie sur l'intelligence de son lecteur et entreprend de prévenir une objection que celui-ci pourrait bien lui présenter⁹ juste avant de lui raconter un miracle, selon la formule déjà éprouvée au début des *États et empires de la lune*¹⁰ et reprise pour commenter par anticipation le récit des amants du Royaume des Amoureux dans une audacieuse prolepse¹¹. À ces occurrences qui manifestent explicitement (et parfois sous la forme d'une répétition pure et simple) la présence du lecteur à l'horizon des préoccupations du narrateur s'ajoute un procédé plus subtil qui met en jeu la structure même du roman. Constamment, en effet, la progression du récit se voit assurée, selon un mode opératoire transgressif et porteur d'une certaine confusion générique, par une structure dialogique. Le « vous » du lecteur que les toutes premières pages du roman avaient mis en scène se trouve ainsi relayé par les multiples instances énonciatrices¹². Dans les *Lettres* également, et bien au-delà des destinataires réels qu'on peut parfois leur trouver, se postule un destinataire virtuel, le lecteur. Jacques Prévot a clairement montré qu'il était vain de chercher dans les lettres des supports à une interprétation biographique précisément parce qu'il s'agit de lettres littéraires comme il s'en écrivait tant à l'époque¹³. Quant aux pièces de théâtre, par la double énonciation, elles prennent très évidemment en compte le lecteur/spectateur. Que *Le pédant joué* n'ait jamais été représenté n'y change rien. *La mort d'Agrippine* offre pour sa part un élément supplémentaire renforçant cette prise en compte dans la présence de didascalies dignes d'être relevées, car le double sens des répliques qu'elles soulignent étant clair, la superfluité de leur présence indique le souci d'une réception par le public adaptée à l'intention de l'auteur¹⁴.

7 *Ibid.*, p. 31-33.

8 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires du soleil*, *op. cit.*, p. 178. La présence du lecteur se confirme tout au long de cet épisode (voir p. 184, 190 et 196).

9 *Ibid.*, p. 229.

10 « Mais écoutez un miracle que les siècles futurs auront de la peine à croire » (*ibid.*, p. 230).

11 « Il me serait malaisé de vous [lecteur] dire ce que nous nous imaginâmes dans cette conjoncture. Toutes sortes de terreurs nous vinrent assaillir, jusqu'à celle de la fin du monde, et nulle de ces terreurs ne nous sembla hors d'apparence : car de voir la nuit au soleil, ou l'air obscurci de nuages, c'est un miracle qui n'y arrive point » (*ibid.*, p. 331). Il s'agit en fait de l'ombre portée par le condor géant qui transporte la nacelle des amants venus du Royaume des Amoureux et qu'on ne retrouvera que quelques pages plus loin.

12 La forme dialogique est elle-même problématique au sens où se succèdent plutôt une série de soliloques amorcés par un échange très artificiel, preuve que le « vous » renvoie moins aux personnages qu'à une instance abstraite à laquelle le lecteur peut facilement s'identifier. Madeleine Alcover parle même de « non-discursivité » dans *L'autre monde* malgré l'abondance des discours philosophiques et scientifiques (voir Madeleine Alcover, *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, 1970).

13 Voir Jacques Prévot, *Cyrano de Bergerac poète et romancier*, Paris, Belin, 1978.

14 Voir Savinien de Cyrano de Bergerac, *La mort d'Agrippine*, *op. cit.*, acte III, sc. 4, v. 895 et suivants, p. 311 précédés de l'indication « vers équivoques », et acte IV, sc. 3, v. 1229 et suivants, p. 328 précédés de « vers qui cachent un autre sens ».

L'omniprésence du lecteur s'offre donc comme le signe d'un recul pris par rapport à l'énoncé dont est pointé le caractère artificiel, construit, monté, favorable à son interprétation comique si on s'en rapporte à la définition du comique proposée par Emelina :

La condition nécessaire et suffisante du comique est une position de distance par rapport à tout phénomène considéré comme anormal et par rapport à ses conséquences éventuelles¹⁵.

L'énoncé est alors considéré comme un objet tenu à distance et que sa mise en scène (c'est-à-dire sa relation à la normalité dans la définition de Emelina, ce que Bergson décrivait lui sous les espèces de la répétition, de l'inversion et de l'interférence des séries mettant à mal cette normalité) constitue en spectacle. Il n'est donc pas anodin que les différents textes de *Cyrano* orchestrent tous cette mise à distance de l'énoncé.

Cela lui permet de dédramatiser le traitement du sujet dans certains cas¹⁶. Par exemple, lorsque les inquisiteurs viennent frapper à la porte de Colignac et réclament le narrateur qu'ils assimilent à un sorcier, promettant de le « faire brûler sans scandale », la réaction de Colignac est de rire, un rire à la hauteur de la menace et dont la description s'avère la plus détaillée de tout *L'autre monde* :

À ces mots, Colignac, quoique ses poings dans ses côtés, ne put se contenir ; un éclat de rire le prit, qui n'offensa pas peu ces messieurs ses parents [les inquisiteurs se sont nommés comme tels] ; de sorte qu'il ne fut pas en son pouvoir de répondre à aucun point de leur harangue, que par des ha a a a , ou des ho o o o ; si bien que nos messieurs très scandalisés s'en allèrent, je dirais avec leur courte honte, si elle n'avait duré jusqu'à Toulouse¹⁷.

Si la distance est propice au désengagement dans ce cas précis, la dédramatisation suit parfois des chemins plus tortueux que la voie tracée par Denise Jardon à l'auteur comique. Celle-ci met en avant l'exigence d'une « narration linéaire très claire » parmi les techniques de dédramatisation¹⁸. Or, ni la linéarité ni la clarté ne sont les principales caractéristiques du roman de *Cyrano*. La preuve en est, *a contrario*, que lorsqu'on supprime une partie du récit pour n'en garder que les étapes permettant au narrateur de s'envoler vers la lune puis de revenir sur terre, comme l'a fait Benjamin Lazar dans

15 Jean Emelina, *Le comique, essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 84.

16 Denise Jardon fait de cette dédramatisation du sujet « le premier geste de l'écrivain comique » (*Du comique dans le texte littéraire*, 1988, p. 26).

17 Savinien de *Cyrano de Bergerac*, *Les états et empires du soleil*, op. cit., p. 170. Ce passage est interprété par Dominique Bertrand comme un exemple de l'assimilation qui existe parfois à l'âge classique entre rire et folie, les éclats constituant la traduction d'un égarement du corps et de l'esprit : « L'éclat de rire est conçu en termes de possession. "Un éclat de rire le prit" : cette formule, récurrente dans *L'autre monde* de *Cyrano de Bergerac*, exprime l'aliénation du sujet "pris" et surpris par son propre rire » (*Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, 1995, p. 101).

18 Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, op. cit., p. 26.

un spectacle récent¹⁹, le lecteur/auditeur connaissant l'œuvre complète a le sentiment d'avoir perdu quelque chose. Quel que soit le bien fondé de choix artistiques clairement assumés²⁰, on rit à entendre le texte mais le rire est amputé d'une partie de lui-même. Pour voir en quoi consiste cette amputation, il faut se souvenir que la mise à distance de l'énoncé qui en dédramatise le contenu se double d'un regard porté sur le comique lui-même, présent dans *L'autre monde* mais aussi dans les autres œuvres de Cyrano.

Ainsi la lettre *Contre Soucidas* développe un jugement spéculaire sur le burlesque en moquant les facilités qui, d'après Cyrano, sont caractéristiques d'un auteur reconnu comme l'un de ses meilleurs représentants :

Je sais que tout ce qui est sot ne fait pas rire²¹.

Même procédé dans la lettre *Contre Scarron* :

Il [Scarron] marche à rebours du sens commun, et il en est venu à ce point de bestialité, que de bannir les pointes et les pensées de la composition de ses ouvrages²².

Dans *Le pédant joué*, le brave Gareau, sous ses airs de benêt, formule dans son patois des jugements sévères à l'encontre de Chateaufort, grand manipulateur de mots. Face au matamore peureux mais cultivé²³, le paysan refuse son mépris par une injonction ironique, généralement adressée à celui qui rit sans sujet :

Hé là ris Jean, on te frit des œufs²⁴.

19 *L'autre monde, ou les états et empires de la lune*, spectacle conçu et mis en scène par Benjamin Lazar dans une scénographie d'Adeline Caron, coproduction de l'Académie Bach et du théâtre de l'Incrédule avec la participation de l'ensemble La Réveuse. Ce spectacle a donné lieu à un disque compact enregistré en décembre 2004 et février 2005 au Temple du Bon Secours à Paris, paru chez Alpha 078 : Savinien Cyrano de Bergerac. *L'autre monde ou les états et empires de la lune*.

20 On trouve ainsi dans le livret redigé par Benjamin Lazard accompagnant le disque compact : « Signalons encore que, par un souci de rythme qui veut qu'après son procès et sa libération l'histoire s'accélère et que le retour sur terre arrive vite, on a réduit à une seule soirée l'ensemble des discussions philosophiques qui précèdent la fin de son voyage » (*ibid.*, p. 16).

21 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, *op. cit.*, p. 112.

22 *Ibid.* p. 128. On sait par ailleurs en quelle haute estime Cyrano tient la pointe : « La pointe n'est pas d'accord avec la raison, c'est l'agréable jeu de l'esprit, et merveilleux en ce point, qu'il réduit toutes choses sur le pied nécessaire à ses agréments, sans avoir égard à leur propre substance. S'il faut que pour la pointe on fasse d'une belle chose une laide, cette étrange et prompt métamorphose se peut faire sans scrupule, et toujours on a bien fait pourvu qu'on ait bien dit ; on ne pèse pas les choses, pourvu qu'elles brillent il n'importe ; et s'il s'y trouve d'ailleurs quelques défauts ils sont purifiés par le feu qui les accompagne » (*Entretiens pointus*, *op. cit.*, p. 17 [nous modernisons l'orthographe]). La lettre contre Scarron violemment satirique, est évidemment de parti pris, Dominique Bertrand faisant remarquer que Scarron est généralement considéré comme le représentant d'un burlesque compatible avec la galanterie et l'honnêteté (*Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*, p. 91). Voir aussi Jean Godin, *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

23 Voir par exemple Savinien de Cyrano de Bergerac, *Le pédant joué*, *op. cit.*, acte II, sc. 1.

24 Cette phrase serait à peu près l'équivalent de notre « va te faire cuire un œuf », d'après André Blanc ; voir Savinien de Cyrano de Bergerac, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 74, note 159.

Un peu plus loin, Gareau se moque de Chateaufort, rebaptisé « Nique-Douille qui ne saurait rire sans montrer les dents²⁵ ». Il stigmatise ainsi une façon de rire idiote qui rabaisse le personnage de Chateaufort à son rang de soldat fanfaron, dans une veine burlesque brouillant les cartes d'une hiérarchie sociale qui distinguerait l'homme de culture de l'homme du peuple²⁶. Se dessine ainsi une conception du rire qui n'est nullement univoque et où semblent se démarquer deux grands types de rire supposant l'existence de comiques bien différenciés, ce qui fait rire un personnage n'en faisant pas forcément rire un autre.

C'est dans *L'autre monde* qu'on en trouve le témoignage le plus parlant. On y assiste à une véritable mise en scène du rire dont les occurrences se raréfient néanmoins dans le second volet du roman. Dans *Les états et empires de la lune*, on compte une vingtaine de passages où le rire est directement mentionné, parfois sous la forme de ses dérivés, risible ou ridicule, une dizaine dans *Les états et empires du soleil*. Dans ces multiples occurrences, on constate que le rire n'est pas le propre d'un personnage en particulier, qu'il s'agisse du narrateur ou des personnages qu'il croise. Ainsi Dyrcona en personne se met à rire. Son rire découle souvent de l'inversion liée au passage sur la lune. Par exemple quand il est question de la manière dont se remporte la victoire en cas de guerre sur cet astre (elle revient en définitive « aux savants et aux hommes d'esprit, des disputes desquels dépend entièrement le vrai triomphe ou la servitude des états²⁷ »), ou bien lorsqu'il s'agit d'expliquer le port d'un pendentif en forme de membre viril, signe de noblesse remplaçant l'épée sur la lune. Le paradoxe, au sens de ce qui s'oppose à la doxa, provoque le rire du narrateur²⁸. Ou bien encore son rire est explicitement associé à la figure du monde renversé lorsque le fils de l'Hôte bat son père²⁹. Dyrcona peut également rire de la naïveté de son geôlier dans l'épisode de gueuserie qui le mène en prison au début des *États et empires du soleil*³⁰. Mieux, en décrivant les *États et empires de la lune* comme un « pot-pourri de contes ridicules » au moment où il est censé les rédiger dans la seconde partie du roman, le narrateur inscrit une prise de distance critique par rapport à sa propre production. Comment l'interpréter ? Est-ce le signe qu'il faut considérer son rire comme le résultat de contes tellement extraordinaires qu'un enfant seul y trouverait matière comique ? Le conte n'était pourtant pas spécialement destiné aux enfants à l'époque... Ajoutons qu'au sein même de *L'autre monde*, le narrateur (ou ce qu'il dit ou écrit) est objet de risée pour les autres personnages. Quand il fait des acrobaties pour distraire la foule lunaire qui le regarde comme un petit animal ; quand il ne reconnaît pas le Démon de Socrate avec qui il est pourtant ami (il est vrai qu'il a changé d'apparence), ou encore quand il a recours à un argument tiré d'Aristote (qui ressemble fort à un simple argument

25 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Le pédant joué*, op. cit., acte II, sc. 2, p. 83.

26 Dominique Bertrand a étudié l'existence d'un déterminisme social du sentiment comique au XVII^e siècle ; voir notamment la deuxième partie de *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, op. cit.

27 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires de la lune*, op. cit., p. 93.

28 *Ibid.*, p. 143.

29 *Ibid.*, p. 120.

30 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires du soleil*, op. cit., p. 187-189.

d'autorité) pour prouver que la lune est une lune et pas un monde³¹ – ces exemples ne placent pas le narrateur dans une position très avantageuse et en font un personnage à certains égards ridicule. Mais ce ridicule est-il compatible avec la distance critique qu'il semblait prendre vis à vis de son propre récit ? Rire plurivoque donc et peut-être même équivoque. Car ce que *Le pédant joué* donnait l'impression de mettre en cause en déniait à Chateaufort le droit à un rire supérieur pour valoriser au contraire le paysan Gareau capable de fustiger le rire bête et sans fondement du matamore, *L'autre monde* le réaffirme à sa façon. Tout se passe comme si le rire de la foule s'amusant des pirouettes du petit animal n'était pas compatible avec un rire plus fin, réservé à ceux qui seraient aptes à dépasser le comique facile du burlesque et du monde inversé dont il est l'une des facettes. Et le déterminisme social malmené dans *Le pédant joué* trouverait là de quoi se rétablir...

Vertigineuse spirale dont une réplique de Granger le jeune pourrait symboliser la portée bien au-delà de la comédie dont elle est tirée. Contrefaisant l'ivrogne, il évoque Démocrite en ces termes :

Sans mentir, Démocrite était bien fol, de croire que la vérité fût dans un puits ; n'avait-il pas ouï dire *In vino veritas* ? Mais lui qui riait toujours, il pouvait bien ne l'avoir dit qu'en riant³².

Labiles limites qui confondent désormais la cause et l'effet, le comique et le rire, en une manière fondamentale de considérer le monde. Le rire n'advient pas dans l'œuvre de Cyrano par accident, au hasard de la rencontre d'un objet ou d'une situation comique comme pourrait le laisser penser le gros homme de la dixième lettre satirique (« Enfin, gros homme, je vous ai vu, mes prunelles ont achevé sur vous de grands voyages³³ »). Il naît de la considération de la nature même des choses, dont aucune n'est exempte de ridicule. C'est pourquoi il n'apparaît pas comme un simple procédé littéraire qui ne serait qu'un choix esthétique parmi d'autres. Le lecteur se trouve ainsi dans l'impossibilité de choisir ou de condamner le burlesque en s'appuyant sur les jugements dont ce dernier est l'objet dans les lettres *Contre Scarron* ou *Soucidas*. Car la condamnation y est, comme le rire de Démocrite, prise dans un vertige sans fin au sein de textes eux-mêmes burlesques. Le rire relève donc d'un choix éthique destiné à éveiller le sens critique du lecteur, en d'autres termes à le rendre capable de distance par rapport à ce qu'il voit, entend ou lit. Son omniprésence dans l'œuvre de Cyrano tout entière est le signe d'un refus de la soumission aveugle à la force du discours. En ce sens, même si les occurrences du mot « rire » sont, comme on l'a dit, moins nombreuses dans *Les états et empires du soleil* que dans *Les états et empires de la lune*, cette diminution est

31 Voir Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires de la lune*, op. cit., p. 65, 67 et 98.

32 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Le pédant joué*, op. cit., acte IV, sc. 8, p. 151 (nous soulignons).

33 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, op. cit., p. 125. Le gros homme remplit la condition d'anormalité exigée dans le comique selon Jean Emelina en même temps que celle de distance par rapport à ce phénomène par le fait qu'il est constitué en spectacle.

largement compensée par une affirmation-clé. Dans l'énumération des éléments qui vont pouvoir conforter le chef d'accusation prononcé à l'encontre de Dyrcona au cours de son procès au parlement des oiseaux pour savoir si cet « animal » est un homme, une des raisons est « qu'il rit comme un fou³⁴ ». Le texte ne précise pas de quoi. L'important est qu'il rit car c'est là une composante essentielle de la nature humaine au même titre que les pleurs mentionnés juste après. Où l'on retrouve Démocrite et Héraclite³⁵, que Cyrano réunit dans la plus pure tradition philosophique et littéraire et qu'il avait déjà rassemblés dans la bouche du pédant Granger s'observant dans la glace :

Je tâche à rire et à pleurer sans intervalle, et je n'en puis venir à bout³⁶.

Mais ce que la didascalie donne comme une mimique dont l'accomplissement par l'acteur est destiné à faire rire, la répétition de l'association des deux philosophes dans *L'autre monde* nous engage à voir comme bien plus qu'une grimace comique.

Car on le voit clairement, la mention unique des deux philosophes ne saurait suffire à lui assigner un rôle-clé dans la perception du monde vers laquelle Cyrano semble nous pousser. La référence n'a en elle-même rien d'original. C'est le système d'échos qui s'élabore d'un texte à l'autre qui éclaire le sens. Qui l'éclaire mais ne le pose pas car, comme l'affirme Jean-Charles Darmon à propos des *Lettres*, « tout sens posé sera un sens déçu³⁷ ».

On parlera d'échos plus volontiers que de répétitions. Celles-ci existent pourtant bel et bien, internes à une œuvre ou d'une œuvre à l'autre. Certaines, mais c'est un phénomène connu, n'ont d'ailleurs rien de comique³⁸. Ainsi la fameuse formule inspirée de Montaigne que l'on trouve dans la lettre *Contre les sorciers* et dans celle *Contre un médisant*, répétée quasiment mot pour mot :

On ne doit pas croire toutes choses d'un homme, parce qu'un homme peut dire toutes choses.

[L'émetteur de la lettre a une âme assez raisonnable] pour ne pas croire tout le monde de toutes choses, à cause que tout le monde peut dire toutes choses³⁹.

Par ailleurs, même comiques, ces répétitions brutes ne sont guère présentes et il suffit de comparer la scène de la galère du *Pédant joué* avec ce qu'elle est devenue dans *Les fourberies de Scapin* pour mesurer que ce qu'on appelle communément le comique de

34 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires du soleil*, op. cit., p. 264.

35 *Id.*

36 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Le pédant joué*, op. cit., acte III, sc. 1, p. 113.

37 Jean-Charles Darmon, « Introduction », dans Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, op. cit., p. 22.

38 Henri Bergson soulignait déjà que la répétition n'est pas comique en elle-même (*Le rire*, 1917, p. 41 et 74). Voir aussi Jean Emelina et Denise Jardon qui reprennent ces analyses dans les ouvrages susmentionnés.

39 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, op. cit., p. 85 et 106.

répétition existe chez Cyrano sans atteindre pour autant le degré de radicalisation du procédé que saura exploiter Molière.

Voilà une autre forme de comique qui semble cette fois justifiée par la portée comique d'un bon mot. Le procédé est l'inverse du précédent puisque dans ce cas, ce n'est pas la répétition qui fait naître le comique mais le comique qui explique la répétition. Ainsi de la formule présente à la fois dans la dixième et la seizième lettre satirique : « Si les coups de bâtons s'envoyaient par écrit, vous liriez ma lettre des épaules⁴⁰ ». Le bon mot est repris comme si Cyrano se satisfaisait d'avoir « bien dit », témoin la reprise sous forme d'une variante dans la lettre *Pour Soucidas* : « Possible aurais-je fait ma plume d'un bâton⁴¹ ». Même phénomène de reprise d'une pointe dont la matière est visiblement jugée propice au bien dire même si la manière peut varier :

Je puis convaincre le froid de meurtres, sur ce que dans toutes les maisons de Paris on rencontre fort peu de gelée qu'on n'y trouve un malade auprès⁴².

L'équivoque sur gelée, à la fois phénomène météorologique et prescription fréquente des médecins à l'époque, incite Cyrano à reprendre cette pointe dans sa lettre *Contre les médecins* :

Car ces docteurs morfondus, ces médecins de neige, ne nous font manger que de la gelée⁴³.

Ce type de répétition fait l'objet d'un commentaire burlesque dans lequel Cyrano justifie par la paresse le recours à l'exploitation réitérée d'un sujet qui n'est visiblement que prétexte à affûter la pointe. Les deux descriptions de la fontaine d'Arcueil sont ainsi précédées de cet avertissement :

Cette lettre d'Arcueil ayant été perdue, l'auteur longtemps après en fit une autre : mais comme il ne se souvenait presque plus de la première, il ne rencontra pas les mêmes pensées. Depuis, il retrouva la perdue, et comme il est assez ennemi du travail, il ne crut pas que le sujet fût digne d'épurer chaque lettre, en ôtant de chacune les imaginations qui se pourraient rencontrer dans l'autre⁴⁴.

À vrai dire, les deux lettres comportent peu de répétitions proprement dites. La volonté de ne pas les supprimer mentionnée dans l'avertissement souligne une certaine « neutralité » du procédé dans sa mise en œuvre technique. La reproduction des mêmes mots, des mêmes pointes compte moins que le recours à un fonds jugé intéressant par le vivier d'imaginaires qu'il représente.

40 *Ibid.*, p. 127 et 144.

41 *Ibid.*, p. 204.

42 *Ibid.*, p. 47.

43 *Ibid.*, p. 147.

44 *Id.*

On comprend mieux alors pourquoi la notion d'écho d'un texte à l'autre est plus pertinente que celle de répétition pure et simple. Le comique ne provient pas de la reprise mécanique mais du changement de perspective dans lequel on place l'énoncé, qui fonctionne désormais en tant que mention et prend le plus souvent des accents ironiques⁴⁵.

Rien d'étonnant dans ces conditions à ce que la répétition brute fasse l'objet d'une condamnation récurrente, depuis la sixième lettre satirique dans laquelle l'épistolier reproche à son destinataire de « vom[ir] et *Cassandre* et *Polexandre* si cru, qu'on pense voir dans [sa] bouche le papier dessous les paroles⁴⁶ », jusqu'à une critique du recours systématique aux œuvres d'autrui dans la lettre *Contre un pillleur de pensée*, redoublée par une seconde lettre sur le même sujet. Le reproche qu'il fera à Scarron qui voudrait qu'« on n'écrive que ce qu'on a lu⁴⁷ » est déjà formulé dans cette lettre dont on ignore le destinataire et dont la portée est *de facto* plus large. Les « comme », les « de même » et les « tout ainsi » y sont fustigés comme obstacle à « toute finesse de bien dire ».

On opposera à cette pratique scolaire d'une répétition comme restitution absente de toute digestion la mise en œuvre par Cyrano lui-même d'une répétition sous forme d'écho-mention de certains passages. Ainsi la reprise, signalée par tous les commentateurs, de la lettre écrite *D'une maison de campagne* dans les *États et empires de la lune* pour décrire le paradis terrestre⁴⁸. En soi cette répétition, quasi mot pour mot à certains endroits, n'a rien de comique. Il s'agit d'une évocation de la nature qui se joue de la poésie du monde renversé. Ce qui peut amener le lecteur à sourire, c'est que d'un texte à l'autre, le matériau qui servait à décrire le lieu d'une retraite propice à philosopher entre amis, proche à beaucoup d'égards de celle que décrivent les *États et empires du soleil* dans la petite société de Colignac, s'apparentant en d'autres termes à un « jardin » de libertins, devient dans les *États et empires de la lune* le paradis. Irrévérence absolue, et comique, du déplacement ! On en donnera un autre exemple dans l'écho qui unit la douzième lettre satirique, intitulée *Apothéose d'un ecclésiastique bouffon* dans le manuscrit qu'on en a conservé, et adressée à Messire Jean, archétype du prédicateur pernicieux, au début des *États et empires du soleil* montrant le curé de Colignac tendant un guet-apens au narrateur. Toute la dimension axiologique de la lettre est réactivée par le simple fait que ledit curé est baptisé messire Jean, et même « Monsieur Saint-Jean » par un paysan ignorant et mort de peur, ce qui du coup rejaillit sur la vision du véritable Saint-Jean présent au paradis terrestre dans le premier volet du roman. De même, cet épisode des *États et empires du soleil* mentionne le claveau (c'est-à-dire la peste des moutons) ou le crapaud comme autant de signes des pouvoirs occultes du

45 Voir à ce sujet Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, op. cit., p. 88 et suivantes notamment. Voir également Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

46 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, op. cit., p. 115.

47 *Ibid.*, p. 129. « Ce n'est pas le moyen de devenir un écrivain sans comparaison », lit-on dans la neuvième lettre satirique (*ibid.*, p. 124).

48 *Ibid.*, p. 75 et suivantes ; Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires de la lune*, op. cit., p. 31 et suivantes.

narrateur aux yeux de ses poursuivants. Le même crapaud et le même claveau figurent dans la lettre *Pour les sorciers*. Outre que l'existence d'une lettre *Contre les sorciers* l'incitait déjà à une distance, la reprise des termes dans le roman invite le lecteur à en rire, comme le fait le narrateur en personne malgré sa situation critique⁴⁹. Que dire alors de l'affirmation suivante ?

« Dieu qui tout seul doit être cru de ce qu'Il dit, à cause qu'Il le dit⁵⁰ », reprise par le narrateur à bout d'argument dans sa discussion avec le fils de l'Hôte sur la résurrection, auquel il répond :

Je n'ai rien à répondre, lui repartis-je, à vos arguments sophistiques contre la résurrection, tant y a que Dieu l'a dit, Dieu qui ne peut mentir⁵¹.

Ces quelques exemples permettent de comprendre en quoi l'entreprise de Benjamin Lazar ampute nécessairement le texte d'une partie de sa dimension comique. En restreignant le jeu de labilité des énoncés, on perd l'ironie qui s'exerce à leur rencontre. Ces exemples permettent aussi de comprendre pourquoi il faut, paradoxalement, intégrer *La mort d'Agrippine* à une étude sur le comique de répétition chez Cyrano. Au travail de décentrement qu'opère la mention d'un énoncé, les « belles impiétés » de cette tragédie peuvent contribuer elles aussi. Le célèbre « Frappons, voilà l'hostie⁵² » a-t-il une répercussion sur l'image pieuse de l'hostie donnée dans la lettre *Contre les sorciers*⁵³ ? La désacralisation est-elle compensée par l'image sacrée ou celle-ci n'est-elle qu'une image ironiquement sacrée ? Jean-Charles Darmon analyse cet « art du déplacement incongru » comme « une véritable poétique de l'ironie libertine ». Il voit dans l'ironie « un mode de pensée expérimental, questionnant sans fin, en ses mouvements impétueux, les rapports entre langage et idées ; et cela d'un genre l'autre⁵⁴ ». Au-delà de la mise en œuvre du contraste entre forme bouffonne et fond édifiant propre au spoudogeloion, l'ironie libertine se donne comme un ethos. Pour Darmon, c'est à la fois « celui du joueur, qui multiplie les pointes ; celui du déniaisé, qui critique les superstitions, dénonce les impostures ou ridiculise au nom d'arguments rationnels ; celui du songeur, qui imagine des possibles en mobilisant divers savoirs sur le monde et sur l'homme, comme autant de tremplins fictionnels pour faire l'épreuve de sa propre liberté⁵⁵ ».

Mais cet art d'écrire libertin n'est pas, d'après lui, accessible à tous. De fait, la distinction relevée plus haut de deux types de rire et de comique chez Cyrano est confortée par une dissémination de l'idée que le vulgaire ne peut accéder aux mêmes

49 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, op. cit., p. 133 et 84 ; *Les états et empires du soleil*, op. cit., p. 178-184.

50 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, op. cit., p. 86.

51 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires de la lune*, op. cit., p. 155.

52 Savinien de Cyrano de Bergerac, *La mort d'Agrippine*, op. cit., acte III, sc. 4, v. 1306, p. 332.

53 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, op. cit., p. 92.

54 Jean-Charles Darmon, *Le songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, 2004, p. 15-16.

55 *Ibid.*, p. 181.

idées et aux mêmes plaisirs que l'esprit élevé. Dans la lettre *Contre les frondeurs*, l'épistolier s'efforce de ne pas « penser comme le vulgaire⁵⁶ ». Scarron est jugé « bestial » d'avoir banni les pointes de son écriture, pointes qui, dans les *États et empires de la lune*, permettent de taxer la monnaie et font que « les personnes d'esprit font toujours grande chère⁵⁷ ». Ailleurs, c'est le Démon de Socrate expliquant qu'il n'a pas souhaité rester sur terre à cause du règne des esprits vulgaires⁵⁸.

L'ironie qui suppose la compétence du lecteur pour la déchiffrer fait de l'œuvre de Cyrano une œuvre élitiste. La répétition à coups de marteau ne peut y être opératoire. Aussi, *crue, brute*, est-elle dénigrée. Il est nécessaire que le travail d'écho la transforme d'un texte à l'autre. On ne saurait se contenter de répéter pour déniaiser. La répétition purement et simplement mécanique, engendrât-elle le comique, n'a pas valeur pédagogique. Il ne s'agit pas de poser un énoncé, de faire rire en le répétant dans un mouvement de *captatio benevolentiae* dont le but consisterait à s'attacher la bienveillance du lecteur pour le gagner à telle ou telle idée. En revanche, la répétition impliquant le décentrement d'où surgit le rire se présente d'abord comme une posture philosophique interrogeant le degré de fictionalité du discours apte à déstabiliser toute certitude⁵⁹. Elle forme le signal ironique qui permettra aux lecteurs avertis de communier par le rire dans un mouvement d'aller-retour aux textes qu'emblématisent les voyages entre Cussan et Colignac d'un petit groupe d'amis qui, comme le Démon de Socrate nous le dit de La Mothe Le Vayer dans les *États et empires de la lune*, vivent en philosophes⁶⁰.

56 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, *op. cit.*, p. 161.

57 Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires de la lune*, *op. cit.*, p. 73.

58 *Ibid.*, p. 53-54.

59 Sur ce point, voir Jean-Charles Darmon, *Le songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, *op. cit.*, 2^e partie.

60 Voir Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les états et empires de la lune*, *op. cit.*, p. 58, et la description du mode de vie de Dyrcona et ses amis (*Les états et empires du soleil*, *op. cit.*, p. 171).

Références

- ALCOVER, Madeleine, *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Paris, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 1970.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Félix Alcan, 1917 [1900].
- BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien de, *La mort d'Agrippine*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2001, t. 3, *Théâtre* (éd. de A. Blanc).
- — —, *Le pédant joué*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2001, t. 3, *Théâtre* (éd. de A. Blanc).
- — —, *Les entretiens pointus*, dans *Cyrano de Bergerac*, Paris, Belin, 1977, p. 13-19 (éd. de J. Prévot).
- — —, *Les états et empires de la lune et du soleil*, Paris, Honoré Champion, 2004 (éd. de M. Alcover).
- — —, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, Paris, Desjonquères, 1999 (éd. de J.-C. Darmon et A. Mothu).
- DARMON, Jean-Charles, *Le songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, Paris, Klincksieck, 2004.
- EMELINA, Jean, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.
- JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck – Duculot, 1988.
- NÉDÉLEC, Claudine, *Les états et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.