



HAL
open science

Simulation et dissimulation dans Les États et empires de la Lune de Cyrano de Bergerac. Fiction de la rhétorique et rhétorique de la fiction

Jean-Luc Martine

► **To cite this version:**

Jean-Luc Martine. Simulation et dissimulation dans Les États et empires de la Lune de Cyrano de Bergerac. Fiction de la rhétorique et rhétorique de la fiction. Questions de style , 2005, questions de style, 2. halshs-01898948

HAL Id: halshs-01898948

<https://shs.hal.science/halshs-01898948v1>

Submitted on 29 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Simulation et dissimulation dans *Les États et empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac

Fiction de la rhétorique et rhétorique de la fiction

Jean-Luc MARTINE
Université de Caen Basse-Normandie

Résumé :

À partir des jeux discursifs par lesquels le récit représente la parole persuasive en même temps qu'il s'agence lui-même comme un discours destiné à convaincre, on peut envisager la manière dont s'instruit le procès du langage. Ce double espace judiciaire (discours de procès et procès des discours) permet de considérer la catégorie de l'éthos (des mœurs) en la rapportant à deux tensions, une tension interne qui partage la notion entre l'éthique et le mensonge efficace, et une tension externe qui résulte du dédoublement des régimes discursifs : éthos de personnages et éthos du texte. Le mouvement que le texte invite à suivre part de l'éthos représenté dans la fiction du discours rhétorique (celui des personnages qui discourent) pour tenter d'envisager un éthos de la représentation elle-même.

Abstract :

If through speech acts a narrative tends to be a persuading instance and yet structures itself as speech destined to convince, language processes may be envisaged as follows. The duplication of proceedings (persuading and convincing processes) may invite to considering ethos as resulting from two tensions : one, internal – between ethics and efficacious lying ; another, external, resulting from the duality of speech acts – ethos/characters, ethos/text. From an ethos as illustrated in rhetorical style (that of the speakers) to an ethos of representation itself – such is the vista opened by the text itself.

L'éthos cyranien est un éthos dissimulé. Moins pour le démasquer que pour le décrire, il faut distinguer deux plans. *Les États et empire de la lune* consistent essentiellement (majoritairement et radicalement) en une mise en scène de la parole. Cette

théâtralisation des discours fait de la rhétorique une parole représentée en même temps que pervertie par sa représentation. L'image de l'art oratoire *dans* le texte compose un premier régime de subordination : la parole persuasive est soumise aux exigences d'une poétique. Par ailleurs, le récit, envisagé dans son ensemble et dans ses effets, invite à penser une rhétorique *du* texte, où les rapports entre poétique et rhétorique s'inversent. La première personne narrative construit deux plans énonciatifs : aux relations d'interlocution entre personnages s'ajoute la relation transversale que le « je » entretient avec un destinataire représenté par le texte sous les traits d'un auditeur avec lequel le lecteur est invité à se confondre. Les rapports entre les instances énonciatives internes sont pris dans la logique d'une autre relation, celle qui se noue entre une instance énonciatrice globale et ses destinataires effectifs. Cet « archi énonciateur » s'insère entre la figure de l'auteur (qui est un scripteur) et les voix polyphoniques du texte. Il ne s'identifie jamais à aucune des paroles proférées, mais on peut cependant en constituer la figure en superposant les propos effectivement tenus. Ce locuteur, à la fois nécessaire et absent, témoigne d'une remarquable constance : il est toujours partisan de l'hétérodoxie. La diversité des discours et des styles dissimule ainsi un dessein toujours semblable à lui-même, qui donne consistance à l'image d'une source discursive dissimulée et efficace. Cette figure fonctionne comme la conscience du monde préfiguré que pré suppose le monde de l'œuvre. Elle assure par ailleurs la possibilité que la configuration narrative permette une reconfiguration du monde du lecteur¹. Le caractère discursif et polémique du roman de Cyrano invite à rapporter cette instance à la catégorie rhétorique de l'éthos. C'est à cette condition que l'éloquence persuasive peut reprendre ses droits, en subordonnant les artifices de la fiction romanesque aux visées d'un énonciateur premier, qui est un machiniste dissimulé, habile dans l'art de déléguer sa parole.

Ces jeux permettent d'envisager une poétique qui échappe au concept englobant de la *mimèsis*, pour se rapporter à une manière de déployer des effets. Largement dissimulée par les arts poétiques de l'imitation, une veine poétique de l'efficiencia court tout au long de l'âge classique, dont le roman de Cyrano fournit un exemple frappant en même temps que particulièrement retors. La confusion que le récit produit savamment entre les visées poétiques et les visées rhétoriques permet de donner corps à une esthétique envisagée comme une pratique persuasive. On peut rapporter ces ruses du texte à une pratique systématique de la simulation et de la dissimulation, dans la perspective des travaux que Jean-Pierre Cavaillé² consacre aux discours libertins. Les *effets* du texte reposent sur les ruses de son discours et sur la manière dont il fait jouer le couple dont J.-P. Cavaillé propose quatre définitions. Nous ne retiendrons que la première, empruntée au traité *De l'honnête dissimulation* de Torquato Accetto³ : « on dissimule

1. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

2. Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

3. Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* [1641], Salvatore Nigro (ed.), trad. de l'italien par Mireille Blanc-Sanchez, Paris, Verdier, 1990.

ce qui est, on simule ce qui n'est pas». Si « La dissimulation consiste à faire comme si ce qui est n'était pas, et la simulation à faire comme si ce qui n'est pas, était »⁴, il convient de comprendre que ce qui est envisagé ici dans le cadre d'une distinction portant sur l'apparaître et le dissimulé renvoie à une racine ancienne et profonde. Cette définition de la simulation et de la dissimulation invite à penser une transgression pratique du partage entre les deux grandes catégories logiques et métaphysiques de l'être et du non être. Il s'agit d'une manière de voiler l'être et de donner corps au non être d'une manière qui échappe au clivage du vrai et du faux, tel que l'envisage l'Aristote de la *Métaphysique*, selon lequel « dire de l'être qu'il n'est pas ou du non être qu'il est, c'est le faux »⁵. Rappporter la simulation et la dissimulation aux relations de l'être et du non être, cela renvoie à un moment de l'histoire de la pensée qui précède le partage de l'énonciation philosophique (scientifique), de l'énonciation poétique et de l'énonciation rhétorique. Cette répartition s'agence chez Platon et elle sera systématisée par Aristote. L'ancien poème de Parménide propose une alternative (ou bien l'être n'est pas et le non être est, ou bien l'être est et le non être n'est pas) qui permet d'envisager deux chemins pour la pensée, celui de la doxa, sinueux et en fait impraticable, où les choses ne sont pas ce qu'elles sont et sont ce qu'elles ne sont pas, et celui de l'*aletheia*, où les choses sont ce qu'elles sont. En fait aucun des deux n'est à proprement parler un chemin, puisqu'il ne peut être question de cheminer sur aucun des deux. Par ailleurs, ils ne se rencontrent jamais, soit on est dans l'être soit on est dans le non-être, ce qui ne laisse pas de place pour l'erreur, ni même pour le langage. La seule voie consiste à vivre dans la contemplation mystique de l'Un. Platon propose un chemin qui permet de donner corps à la philosophie, à côté de la sophistique. Le monde sensible est héraclitéen, il est toujours en mouvement, tout se contredit, les opposés s'unissent, et la pensée ne peut rien établir de stable. Mais les essences intelligibles sont immuables et elles garantissent la stabilité des apparences. Il s'agit de rendre possible la philosophie, et pour cela de rendre possible le langage : il faut que l'on puisse dire quelque chose de quelque chose (prédication) en courant le risque de se tromper. L'erreur est alors la manière philosophique de penser l'être du non être.

Il n'est pas indifférent pour l'analyse du roman de Cyrano que la manière qu'il a de mettre en œuvre les notions de simulation et de dissimulation corresponde à une manière présocratique, sophistique si l'on veut, d'envisager les rapports du discours avec le monde. Romancer, dans la perspective des *États et empires*, c'est simuler, feindre l'être de ce qui n'est pas et lui conférer ainsi un être paradoxal, celui d'une fiction pure. La simulation en quoi consiste l'art poétique de Cyrano propose un être du non être qui n'est pas le faux, mais la chimère d'un autre monde. Par ailleurs, romancer, c'est aussi dissimuler, en simulant son inexistence, ce qui est en vérité. Il s'agit alors de faire croire à la fiction tout en montrant la feinte, afin de signifier que ce qui a l'apparence d'une fable n'en est pas une. Derrière son apparente confusion, l'ordre des discours

4. Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations...*, p. 11.

5. Aristote, *Métaphysique*, Gamma 7, 1011 b 26, trad Tricot, Paris, Vrin, 1991, t. I, p. 235.

est potentiellement restauré : il est possible d'envisager, à partir du non être de la fiction poétique (l'in vraisemblable), un artifice rhétorique (la preuve persuasive) adossé à un discours philosophique qui a besoin de penser le non être sous la forme du faux. Si les discours s'imitent les uns les autres, ils se dissimulent aussi les uns derrière les autres. Est-il cependant possible de les reconstituer ? La fable de *Cyrano* construit un éthos qui peut s'inscrire dans trois sphères discursives, qui répondent à trois intentions distinctes : amuser, persuader, convaincre. Ces trois espaces sont toujours l'occasion de produire de l'hétérodoxie et leur dessein commun est nettement subversif. Mais leurs rapports n'en restent pas moins conflictuels. On ne sait si l'éthos que le texte construit est celui d'un bel esprit, d'un sophiste ou d'un philosophe.

Lecture de l'incipit

L'ouverture d'un récit se doit, dit-on, de procurer les indications qui en déterminent la lecture. Qu'en est-il alors du statut des discours et leurs rapports ? Le texte nous autorise, pour un temps, à une suspension exorbitante, celle précisément de son statut de texte. La première personne par laquelle le discours du narrateur⁶ dissimule l'acte énonciatif qui porte effectivement la configuration permet d'isoler le régime discursif interne, celui des échanges entre les personnages, du régime narratif général, celui du roman lui-même. L'hypothèse étant que ce qui se produit dans la fiction décrit ce qui se passe au niveau du texte. L'ouverture programme deux ordres de production des discours, un mode philosophique et un mode poétique, qui impliquent chacun une manière distincte d'être reçu. À cela s'ajoute la possibilité d'une rhétorique, au sens où le terme désigne l'art d'engendrer la persuasion.

Le récit s'ouvre sur la représentation d'un cheminement. Le narrateur et quatre de ses amis rentrent d'un dîner et reviennent vers Paris. Ils contemplent la lune qui est « en son plein », ce qui leur donne l'occasion de produire des variations sur le thème : qu'est-ce que la lune ? Un premier régime discursif est alors posé : « Les diverses pensées que nous donna la vue de cette boule de safran nous défrayèrent sur le chemin ». Il en va d'une manière de produire des idées, des pensées, du discours et du texte, à partir d'une expérience sensible. Le statut de ce premier régime verbal est décrit par l'emploi de « défrayer », que Littré définit ainsi, en son sens figuré⁷ (le sens propre étant « payer la dépense de quelqu'un ») :

6. Nous conservons à la voix qui porte le texte ce descriptif technique, tant le *Dyrcona* qui visite les États et empires du soleil diffère de celui qui parle ici. Si les deux voyages sont de la même main, elle n'a assurément pas trempé sa plume dans la même encre.

7. Il reprend et développe les indications procurées par Furetière et l'Académie : FURETIÈRE : « DEFRAYER, se dit figurément des gens ridicules qui se trouvent aux tables & dans les compagnies, & qui apprestent à rire aux autres. Ce mauvais Poète a defrayé la compagnie pendant tout le repas, toute la soirée ». / ACADÉMIE : « On dit figur. & fam. Défrayer la compagnie, pour dire, L'entretenir agréablement. On se sert aussi de la même phrase dans un sens moins favorable, pour dire, Faire rire la compagnie, & plus ordinairement encore, pour dire, Servir de risée à la compagnie ».

2° Fig. Défrayer de bons mots, de plaisanteries, amuser, faire rire par de bons mots, des plaisanteries.

Absolument, défrayer la compagnie, amuser, faire rire,

Défrayer la compagnie, se dit aussi pour faire rire à ses dépens.

Défrayer la conversation, parler le plus dans une conversation, y tenir le dé. Par son esprit il défrayait les conversations. Défrayer la conversation signifie aussi être l'objet d'une conversation. Ce fut lui et sa mésaventure qui défrayèrent la conversation.

Il en va de pensées divertissantes, prêtant à rire (volontairement ou non) et rapportées à un certain esprit (une manière d'en user). Trois « définitions de lune » sont ainsi envisagées. Elles répondent toutes à une intention nettement formulée par le narrateur lorsqu'il entend s'y soustraire et faire valoir un autre régime discursif : « Et moi, dis-je, qui souhaite mêler mes enthousiasmes aux vôtres, je crois, sans m'amuser aux imaginations pointues dont vous chatouillez le temps pour le faire marcher plus vite, que la lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune ». Une première forme est ainsi posée, celle des « imaginations pointues », qui renvoie à l'art de la pointe et à l'esthétique des *Entretiens pointus*.

Si l'on en croit les lexicographes, la pointe est « une pensée qui surprend par quelque subtilité d'imagination, par quelque jeu de mots » (*Dictionnaire de l'Académie*) ou bien une « rencontre spirituelle », un « bon mot » (Richelet) ; selon le *Dictionnaire universel*, « les pointes sont des équivoques, & des jeux d'esprit. Il faut se donner de garde, ajoute Furetière, des fausses pointes, des turlupinades⁸ ». Dans la préface de ses *Entretiens pointus*⁹ (la maigreur du recueil, à tous égards, invite à penser qu'il ne sert qu'à justifier sa préface), Cyrano donne une toute autre extension à cet artifice. La pointe n'est plus un agrément micro structurel, mais elle conquiert le statut d'un régime discursif global qui se définit par son refus de la raison, au sens où elle est l'instrument

8. Richelet : « TURLUPINADE/ + Turlupinade, s. f. Plaisanterie basse. Plaisanterie fade. »/ Académie : « TURLUPINADE. s. f. Mauvaise plaisanterie, fondée ordinairement sur quelque allusion basse, & sur quelques mauvais jeux de mots. »

9. Cyrano de Bergerac, « Les Entretiens pointus », *Œuvres complètes, II, Lettres, entretiens pointus, mazarinades*, Luciano Erba, Hubert Carrier (ed.), Paris, Champion, 2001 : « La Pointe n'est pas d'accord avec la raison ; c'est l'agréable jeu de l'esprit, & 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 l'on fasse d'une belle chose une laide, cette étrange et prompt métamorphose se peut faire sans scrupule, & 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. C'est pourquoi, Lecteur, ne blâme point ces contrariétés & faussetés manifestes qui se trouveront par fois en ces Entretiens ; on n'a voulu que se divertir, & tant de beaux Esprits qui tiennent ici leur rang, se traitant ici par fois les uns les autres, & souvent eux-mêmes, de stupides et d'insensés, témoignent assez qu'ils ne veulent pas être crus, mais seulement admirés, & que ce plaisir est leur seul objet. Suis donc leurs intentions, mon cher Lecteur, & sans épilucher les choses, prends part à leurs divertissements, qui te seront agréables ou dégoûtants, selon que tu leur seras semblable ou dissemblable. Au reste, j'ai déguisé leurs noms afin que la liberté qu'ils se sont donnée ne leur puisse être nuisible, & que sous le masque, se jouant de tout également, ils puissent descendre du Théâtre parmi le Peuple sans courir les dangers où les pourraient mettre les ressentiments d'un brutal ».

du vrai, au profit du jeu de l'esprit et des plaisirs qu'il procure. Cet esprit participe alors de la merveille en cela qu'il « réduit toutes choses sur le pied nécessaire à ses agréments, sans avoir égard à leur propre substance ». Les métamorphoses par lesquelles les choses deviennent le contraire de ce qu'elles sont échappent aux scrupules de la représentation vraisemblable : elles répondent à une exigence de « bien dire » qui possède la lumière d'un éclat soudain : « toujours on a bien fait, pourvu qu'on ait bien dit ; on ne pèse pas les choses, pourvu qu'elles brillent, il n'importe ». Cette esthétique appelle un art de lire qui accepte de s'en remettre au seul plaisir. Elle engendre une écriture qui trie ses lecteurs en fonction d'une communauté d'intentions : le bon lecteur est un semblable. À ce premier clivage s'ajoute un second, ouvertement lié à la dissimulation (le déguisement des noms), qui permet que les beaux esprits puissent s'aventurer dans le peuple sans risquer « les ressentiments d'un brutal ». La préface envisage ainsi une pratique générale du double discours qui dépasse nettement l'enjeu des quelques répliques qu'elle escorte : la pure gratuité de la plaisanterie ne justifierait pas de telles précautions, si elle ne dissimulait pas elle aussi quelque pointe autrement mordantes.

Le narrateur revendique un autre statut pour son propos : il le présente comme un discours « sérieux », fondé sur la vraisemblance que peut lui conférer une liste d'autorités tant anciennes que modernes. La voix narrative, adossée à Pythagore, Epicure, Démocrite, Copernic et Kepler, se présente alors comme philosophique. Elle implique une autre manière d'être entendue. Si l'intervention du narrateur prétend rompre avec le rire, ses propos sont cependant considérés de la même manière que les autres : sa définition de la lune continue de défrayer les plaisants. Volontairement ou non, le « sérieux » revendiqué est absorbé par la réception qu'il entend ne pas produire¹⁰. Deux régimes de production, deux intentions, sont ainsi posées. L'une répond à un fonctionnement pointu, la seconde mime une intention philosophique. Mais il n'y a qu'une seule manière (dans le texte) de les recevoir. Mais ce brouillage concerne également le récit dans son ensemble : comment convient-il de comprendre cet autre monde auquel le roman s'attache à donner corps ? Quelle consistance donner à ses prétentions « philosophiques » ? S'agit-il de rire de la philosophie ou de dissimuler la philosophie derrière le paravent du rire ? La préface des *Entretiens pointus* comporte une notation qui permet peut-être de résorber ces dysfonctionnements : si les noms des auteurs des pointes recueillies sont dissimulés, c'est afin que leurs propos ne puissent leur porter préjudice. Le rire du récit et de ses personnages s'inscrit vraisemblablement dans cet ordre de préoccupations : le sérieux est masqué en plaisanterie, à charge pour la plaisanterie d'être plus sérieuse qu'il n'y paraît. Le partage se fait alors en fonction du critère que proposent les *Entretiens*, selon que les valeurs du lecteur et celles du récit seront semblables ou dissemblables.

10. « La compagnie, dit le narrateur, me régala d'un grand éclat de rire ». Il ajoute plus loin : « mais j'eus beau leur alléguer que Pythagore, Epicure, Démocrite et, de notre âge, Copernic et Kepler, avaient été de cette opinion, je ne les obligeai qu'à s'égosiller de plus belle ».

Entre ces deux régimes discursifs, un troisième s'agence : à défaut de convaincre, il peut s'agir de persuader. Le narrateur échoue dans sa tentative : qu'il envisage une symétrie spéculaire (« Ainsi peut-être, leur dis-je, se moque-t-on maintenant dans la lune, de quelque autre, qui soutient que ce globe-ci est un monde ») ou qu'il allègue des autorités, il ne persuade personne de la possibilité d'un autre monde lunaire. Il n'est même pas très sûr de se convaincre lui-même, tant il témoigne d'une adhésion ambiguë¹¹. C'est alors que le discours du texte se tourne vers un autre interlocuteur. Par une apostrophe au lecteur, il s'agit de redistribuer le régime énonciatif : « Mais écoute, lecteur, le miracle ou l'accident dont la Providence ou la fortune se servirent pour me le confirmer ». La conviction du narrateur est produite par un événement (en fait la série des événements qui constitue le roman) que le lecteur, convoqué désormais comme un auditeur problématique, est invité à partager. À l'échec rhétorique que la fiction met en scène, succède la possibilité d'une réussite transversale, présentée sous les traits du rapport qu'entretiennent le narrateur et un auditeur impliqué dans la fiction. La fiction rhétorique interne pivote pour construire une autre scénographie énonciative, qui invite à penser la rhétorique du texte lui-même.

Un passage est particulièrement révélateur de cette manière qu'a le récit de rendre oblique son régime discursif. Après son procès, le narrateur échappe aux contraintes de la société civile, qui sont celles des garanties que l'opinion publiée doit accorder à la paix de la cité : la lune de la lune n'est pas un monde. La société restreinte et choisie où il évolue désormais n'est pas moins surprenante que les autres parties de l'empire lunaire. Le premier étonnement vient de ce que les mœurs lunaires agencent les rapports de respect et d'obéissance à l'inverse de la manière dont ils se distribuent dans la *doxa* terrestre dont le narrateur est désormais l'infatigable représentant. Les vieillards saluent aussi respectueusement les jeunes gens que les pères s'en remettent servilement à l'autorité des fils¹². Le démon de Socrate, qui connaît les deux systèmes ; se charge de justifier l'inversion au non de la droite raison. À cet instant, le discours fait pivoter son axe énonciatif, ce que de nombreux dysfonctionnements discursifs rendent sensibles : ce n'est plus le démon qui parle, tant son propos fait entendre la voix de l'injustice subie ; ce n'est plus au narrateur qu'il s'adresse, puisqu'il s'agit de corriger l'orgueil des pères. Il ne s'agit donc pas de l'exposé didactique annoncé, puisqu'il en va de la possibilité de produire un effet pratique dans la société terrestre et que cet effet repose sur un calcul, qui est en même temps une manière de désamorcer la violence du propos : l'éthos du personnage se trouve alors nettement dérouté vers un éthos du texte :

11. Il parle d'« enthousiasmes », et ajoute plus loin : « cette pensée cependant, dont la hardiesse biaisait à mon humeur, affermie par la contradiction, se plongea si profondément chez moi, que, pendant tout le reste du chemin, je demeurai gros de mille définitions de lune, dont je ne pouvais accoucher ; et à force d'appuyer cette croyance burlesque par des raisonnements sérieux, je me le persuadais quasi ».

12. Les Empires lunaires ne sont jamais un *autre monde* à proprement parler : ils ne proposent pas un autre ordre de relation, qui pourrait reposer sur une autre manière de comprendre la pratique du respect ou de la sujétion, ou bien envisager leur négation au profit, par exemple, d'un égalitarisme susceptible d'être diversement justifié. Sur la lune on trouve la *même* relation, avec une simple inversion des pôles.

Voilà, ô mon fils, à peu près les raisons qui sont cause du respect que les pères portent à leurs enfants. Je sais bien que j'ai penché du côté des enfants plus que la justice ne demande, et que j'ai parlé en leur faveur un peu contre ma conscience. Mais voulant corriger cet insolent orgueil dont les pères bravent la faiblesse de leurs petits, j'ai été obligé de faire comme ceux qui veulent redresser un arbre tortu : ils le retournent de l'autre côté, afin qu'il [redevienne] également droit entre les deux contorsions. Ainsi j'ai fait restituer aux pères la tyrannique déférence qu'ils avaient usurpés, et leur en ai beaucoup dérobé qui leur appartenait, afin qu'une autre fois ils se contentassent du leur.

Si l'on rapporte ces éléments aux discours du récit, on peut envisager trois visées distinctes et enchevêtrées. La première est celle d'une poétique se refusant à toute exigence de vraisemblance (censée ordonner le champ poétique) : il s'agit d'affirmer la simulation et la feinte de manière autonome, comme un jeu d'esprit uniquement rapporté au plaisir qu'il procure. C'est là une des données du genre, si l'on veut, du voyage imaginaire qui n'est vrai qu'en cela qu'il est vraiment une fiction (voir le préambule des *Histoires vraies* de Lucien). Cette poétique, coupée de toute intention représentative, n'est mimétique qu'en tant qu'elle parodie les autres régimes discursifs, à seule fin de nous « défrayer ». Mais les *Entretiens pointus* nous ont prévenus : il y a quelques risques à n'être pas compris, et quelques autres à l'être. Toutes choses qui justifient que l'on prenne des précautions. L'imitation ludique des autres formes de discours ne peut épuiser le sens du récit : quelles que soient les joies de la transgression innocente, on s'amuserait tout autant à moindres frais. Cette poétique prend à sa charge une parole qui implique un mode philosophique (scientifique si l'on veut) de se rapporter au monde. Le texte met en scène des formulations concurrentes d'une intention unique, celle de proposer une représentation du réel qui soit vraie ou vraisemblable. Sur ce plan, il en va de la nécessité absolue que le discours puisse être faux. Alors que l'esthétique des *Entretiens pointus* revendique la suspension du rapport avec le monde tel qu'il est, le philosophe doit réintroduire la possibilité de l'erreur pour valider ses prétentions à la science. Représenter la philosophie dans la fiction produit cet étrange paradoxe d'une nécessité absolue de falsifiabilité intégrée dans un régime verbal qui échappe par définition et par intention à l'alternative du vrai et du faux. La mimésis singulière que pratique le récit prend également en charge la sphère rhétorique, lorsqu'il s'agit de représenter divers moyens utilisés pour emporter la conviction et susciter l'adhésion. En toute rigueur, la production de la preuve persuasive échappe elle aussi au clivage vrai/faux, mais au nom d'impératifs oratoires. Sur ce plan, la fiction de la rhétorique (la représentation fictive des ressources persuasives) tend continûment à suggérer une rhétorique de la fiction. La question reste de savoir quelles sont les opinions en faveur desquelles il peut s'agir de déployer les ressources d'un art de persuader.

Le texte participe de ces trois modes, qui échangent continuellement leurs déterminations. Le philosophique peut être absorbé par le jeu d'esprit (il permet d'engendrer des idées incongrues et divertissantes) ; il peut se trouver absorbé par la fiction (il permet d'inventer des séquences narratives), autant que devenir un répertoire fournissant les éléments de la topique improbable que la fiction s'amuse inlassablement à construire :

sur la lune, les opinions les mieux reçues sont systématiquement celles que la doxa terrestre tient pour paradoxales. Le roman de Cyrano propose ainsi des discours diversement clivés, qui renvoient toujours à la nécessité de statuer sur leur valeur et leur fonction. Il peut s'agir de partager le philosophique et la fiction, de chercher quelles sont la ou les causes pour lesquelles la fiction se fait plaidoirie, le tout à l'intérieur d'un système où l'esprit tend à s'égarer dans les plis de la feinte et de la dissimulation. La fable agence un discours qui imite les autres discours pour dissimuler sans cesse sa propre nature. Elle feint d'être autre que lui, tout en participant des formes sous lesquelles il se dissimule. Donner corps au non être de la fable, cela revient à enchevêtrer souvent de manière inextricable les modes discursifs. Ces jeux produisent un éthos démultiplié : celui des *personae*, rapporté aux mœurs des auditoires à l'intérieur de la fiction ; celui de la *persona* impliquée par la fiction elle-même, rapportée à la figure d'un lecteur-auditeur. Le récit, qui est essentiellement discours, se compose d'un ensemble virtuellement indéfini (la discursivité l'emporte sur la narrativité en même temps que l'épisodesme l'emporte sur la construction d'une totalité close) de séquence apparemment autonomes et disjointes. Cette esthétique de la variété, qui confine au morcellement, se reconduit dans la prolifération des instances de parole (la polyphonie) et dans la multiplication des modèles esthétiques. Ce trop plein chatoyant, dont l'excès même est le signe d'un problème, n'entame pas le sentiment que c'est toujours le même discours, incessamment délégué, qui est tenu. Ce récit toujours différent de lui-même, postule une identité que l'on peut envisager comme l'image d'un éthos dissimulé, dont il n'est peut-être pas impossible de dessiner les contours. Dans tous les cas, il en va d'un discours biaisé, dont la ligne de partage est assez nette : les discours vers l'extérieur sont à double entente (au moins), et ils trient leurs destinataires en fonction d'une éthique aristocratique, reposant sur la parenté des esprits, qui justifie la tenue de colloques privés, où ni le peuple ni les autorités n'ont accès. L'autre monde implique un autrui toujours envisagé dans le partage des discours, qu'il s'agisse d'une force de contrainte qui implique simulation et dissimulation, ou bien d'une instance complice, à laquelle il s'agit de faire parvenir des signes de reconnaissance. En somme il s'agit, conformément à l'un des thèmes récurrents du texte, de se proportionner à un autre¹³ qui possède deux visages contradictoires. Le texte de Cyrano implique que l'on envisage ce jeu de forces opposées pour rendre compte d'une narration qui conserve la trace des forces qui l'ont modelée en la contraignant.

Un texte machine

On peut en retenir trois images parmi celles que le texte propose de son propre fonctionnement. Les grimaces de Campanella dont parle le démon de Socrate évoquent un art de simuler qui repose sur la possibilité d'imiter les postures de l'autre pour en connaître « l'intérieur » :

Je connus aussi Campanella ; ce fut moi qui lui conseillai, pendant qu'il était à l'inquisition dans Rome, de styler son visage et son corps aux postures ordinaires de

ceux dont il avait besoin de connaître l'intérieur, afin d'exciter, chez soi par une même assiette les pensées que cette même situation avait appelées dans ses adversaires, parce qu'ainsi il ménagerait mieux leur âme quand il la connaîtrait, et il commença à ma prière un livre que nous intitulâmes *De Sensu rerum*.

Il peut s'agir d'indiquer que le lecteur devra épouser les contorsions d'un texte grimé pour en connaître les intentions, qu'il devra se proportionner au récit et à ses discours pour en reconstituer l'éthique et les valeurs dissimulées, à savoir son éthos.

L'arbre de science figure le mode clivé sur lequel le récit produit sa signification : le fruit de l'arbre « est couvert d'une écorce qui produit l'ignorance dans quiconque en a goûté, et qui sous l'épaisseur de cette pelure conserve les spirituelles vertus de ce docte manger ». Il engendre ou bien le radotage, ou bien la philosophie universelle : « la plupart des fruits qui pendent à ce végétant sont environnés d'une écorce, de laquelle, si vous tâtez, vous descendrez au-dessous de l'homme, au lieu que le dedans vous fera monter aussi haut que l'ange ». On retrouve ici une représentation classique de la manière dont le sens littéral peut dissimuler une signification cachée.

Mais les figures les plus pertinentes de l'éthos du récit, ce sont les diverses et artificieuses machines qui comptent parmi les artifices les plus remarquables de la fiction. C'est par elles que le récit représente le mieux son propre fonctionnement. Sans qu'il soit toujours absolument vain de leur chercher des répondants techniques ou des cautions philosophiques, elles ont essentiellement pour fonction d'indiquer que le roman est lui-même une machine qui fonctionne de la même manière que celles qu'il décrit : il réussit à force d'échouer. Si une machine est un expédient rusé et un moyen aussi artificieux qu'efficace de parvenir à ses fins, les machines du texte fonctionnent grâce à leurs dysfonctionnements. Elles sont les machinations textuelles d'un récit qui parvient à ses fins au moyen de ses apparents défauts d'agencement. Les machines représentées sont les instruments du dessein de la fiction. Produites par un esprit dont l'ingéniosité rend possible le passage d'un monde à l'autre, elles font à leur manière ce que le récit fait à la sienne.

13. Cyrano de Bergerac, *Les États et empires de la lune et du soleil*, Madeleine Alcover (ed.), Paris, Champion (Champion classiques), 2004, p. 63 : « Je lui demandai s'ils étaient des corps comme nous ; il me répondit que oui, qu'ils étaient des corps, mais non pas comme nous, ni comme autre chose que nous estimions telle, parce que nous n'appelons vulgairement corps que ce qui peut être touché ; qu'au reste il n'y avait rien en la nature qui ne fût matériel, et que quoiqu'ils le fussent eux-mêmes, ils étaient contraints, quand ils voulaient se faire voir à nous, de prendre des corps proportionnés à ce que nos sens sont capables de connaître. Je l'assurais que ce qui avait fait penser à beaucoup de monde que les histoires qui se contaient d'eux n'étaient qu'un effet de la rêverie des faibles, procédait de ce qu'ils n'apparaissent que de nuit. Et il ajouta, que comme ils étaient contraints de bâtir eux-mêmes à la hâte le corps dont il fallait qu'ils se servissent, ils n'avaient pas le temps bien souvent de les rendre propres qu'à choir seulement dessous un sens, tantôt l'ouïe comme les voix des oracles, tantôt la vue comme les ardents [feux follets] et les spectres ; tantôt le toucher comme les incubes et les cauchemars, et que cette masse n'étant qu'un air épaissi de telle ou telle façon, la lumière par sa chaleur les détruisait, ainsi qu'on voit qu'elle dissipe un brouillard en le dilatant ». Toutes les références à ce texte sont issues de cette édition.

Le premier expédient représenté fournit le paradigme de tous les autres. Il prend la forme des fioles de rosée qui permettent l'envol initial. Comme toutes les autres machines, sa réussite passe par un échec qui dépossède le personnage de ses propres fins, au profit de celles d'un texte (de son instance rédactrice) qui va très assurément où il entend nous mener. Cet expédient permet de se rendre dans un « autre monde » dont l'altérité se dissipe rapidement : le Canada est une autre France. L'autre est une figure simulée de l'identité, un voile passager qu'il faut dissiper. Par ailleurs, et très conformément à la logique du renversement paradoxal à laquelle l'idée de machine est toujours associée, la première machine du narrateur fabrique moins du mouvement que de l'immobilité : on se déplace parce qu'on ne bouge pas. Certainement plaisante et « pointue », elle est en même temps fondée sur quelque chose de la physique du temps. Mais son statut philosophique est singulier, puisqu'elle permet d'expérimenter le nouveau système du monde à partir d'une expérience qui s'appuie sur les éléments du paradigme ancien. Le personnage s'élève, puis redescend et ne se trouve plus à son point de départ. C'est donc, explique-t-il, que la terre a tourné et qu'il est resté dans la même verticale. Ce qui arrive au narrateur, c'est ce que jamais personne n'a pu constater : tous les objets lancés verticalement retombent aux pieds de celui qui les lance. Cette donnée sert ordinairement à réfuter le mouvement de la terre : si la terre bougeait, les pierres ne retomberaient pas au point d'où elles ont été lancées. Pour conserver le mouvement de la terre contre cette expérience, il faut établir, comme le fait Galilée, la relativité physique du mouvement : lorsqu'un corps est dans un mouvement d'inertie, tout se passe pour lui comme s'il était en repos, les lois physiques sont les mêmes. Si le mouvement de la terre n'est pas décelable, il n'en existe pas moins. Le texte de Cyrano propose le paradoxe singulier de feindre un phénomène jamais observé dont l'absence constitue la réfutation de la thèse qu'il met en scène. Il fonde sa fiction sur le mouvement de la terre, et choisit donc la thèse hétérodoxe, mais il produit par ailleurs une fiction pure, qui n'est la mimésis de rien, si ce n'est de l'impossible. Cyrano appuie ainsi son propre merveilleux sur les données pré galiléennes qu'il réfute par ailleurs. Le caractère contradictoire du récit invite à passer sur un autre plan. Comme pour tous les effets engendrés par les machines du récit¹⁴, la cohérence n'est pas d'ordre physique, mais esthétique : l'in vraisemblable est un moyen pour donner corps à l'hétérodoxie, tout en s'assurant une position de repli.

14. La seconde machine est fort mal décrite (p. 28) On sait seulement que le narrateur s'élance depuis une roche élevée, et quelle comporte un ressort qui agite de grandes ailes. Elle rencontre un double échec : les calculs sont mal faits, ce qui cause sa chute. Le narrateur se blesse, ce qui le fait s'enduire de moelle. Entre temps, les soldats se méprennent sur la nature de l'objet, qui passe dans l'ordre (dont il n'est pas sorti) de l'artifice : on y attache des fusées d'artifice pour lui donner l'air d'un dragon volant. Elle s'élève alors par l'effet de la poudre, qui assure le relai de l'instance directrice, et le personnage s'y précipite pour la sauver. Elle retombe, et c'est l'attraction de la moelle qui assure l'élévation effective. On trouve encore, sur un mode burlesque, la fumée des sacrifices qui assure l'élévation d'Enoch, le déluge qui porte Achab et l'arche de Noé, le chariot magnétique d'Elie, les oiseaux de Godwin. La machine pure est sans artifice aucun, puisqu'il s'agit de l'imagination d'Adam, qui lui permet de faire le voyage inverse, en emmenant avec lui Eve

La seule véritable machine, c'est le texte lui-même, ce que figurent les livres-machines des sélénites, qui reproduisent les discours, de la même manière qu'un roman dont l'écriture se présente comme une parole :

À l'ouverture de la boîte, je trouvais dedans un je ne sais quoi de métal presque semblable à nos horloges, pleins de je ne sais quels petits ressorts et de machines imperceptibles. C'est un livre à la vérité, mais c'est un livre miraculeux qui n'a ni feuillets ni caractères ; enfin c'est un livre où pour apprendre, les yeux sont inutiles ; on n'a besoin que des oreilles. Quand quelqu'un donc souhaite lire, il bande avec grande quantité de toutes sortes de petits nerfs cette machine, puis il tourne l'aiguille sur le chapitre qu'il désire écouter, et au même temps il en sort comme de la bouche d'un homme, ou d'un instrument de musique, tous les dons distincts et différents qui servent, entre les grands lunaires, à l'expression du langage.

Ces livres contiennent un savoir paradoxal. Plus exactement, un savoir fait paradoxal. L'un de ces livres, c'est la suite du roman (*Les États et Empires du Soleil*), l'autre c'est le *Grand œuvre des philosophes* « qu'un des plus forts esprits du Soleil a composé ». Or, ce « grand œuvre » identifie le même et l'autre : « Il prouve là-dedans que toutes choses sont vraies, et déclare la façon d'unir physiquement les vérités de chaque contradictoire, comme par exemple que le blanc est noir et que le noir est blanc ; qu'on peut être et n'être pas en même temps ; qu'il peut y avoir une montagne sans vallées, que le néant est quelque chose, et que toutes les choses qui sont ne sont point ». Comble du paradoxe, c'est une sophistique sans sophismes : « mais remarquez, ajoute le démon, qu'il prouve tous ces inouïs paradoxes, sans aucune raison captieuse ou sophistique ». S'agit-il de nous faire entendre que la connaissance se résorbe entièrement dans le paradoxe ou bien que le vertige des contradictions dissimule une raison qui n'est ni trompeuse ni falsificatrice ? Les deux sans doute.

Ce qui importe, c'est que la machine implique toujours la figure valorisée de son machiniste. Les effets surprenants qu'elle produit sont le signe de l'intelligence à laquelle elle renvoie toujours, en amont de ses rouages. Elle est ainsi une image du texte et de l'éthos libertin dont les intentions président à son agencement. L'apparition de cet ouvrage mystérieux s'articule à deux autres séquences narratives qui développent les intentions de sa description. D'une part, ce livre intervient au moment où le démon envisage une autre machine, destinée à reconduire sur la terre le narrateur et l'une des demoiselles de compagnie de la reine, bien décidée à se convertir¹⁵. Cette machine répond à un dessein que le texte n'a pas : produire des raisons de se faire chrétien et

15. « Le lendemain, sur les neuf heures, je vis entrer mon démon, qui me dit qu'il venait du palais où l'une des demoiselles de la reine, l'avait prié de l'aller trouver, et qu'elle s'était enquisse de moi, témoignant qu'elle persistait toujours dans le dessein de me tenir parole, c'est-à-dire que de bon cœur elle me suivrait, si je la voulais mener avec moi dans l'autre monde. Ce qui m'a fort édifié, continua-t-il, c'est quand j'ai reconnu que le motif principal de son voyage était de se faire chrétienne. Ainsi je lui ai promis d'aider son dessein de toutes mes forces, et d'inventer pour cet effet une machine capable de tenir trois ou quatre personnes, dans laquelle vous y pourrez monter ensemble dès aujourd'hui ».

faire servir l'ingéniosité démonstrative et rhétorique à des fins apologétiques. D'autre part, le livre-machine sert à occuper le narrateur au même titre que la possibilité de se divertir en s'entretenant avec le fils de l'hôte, dont l'impiété est donnée comme un renversement de la situation du texte (« il affecte l'impiété par ostentation »). Ce qui justifie que le démon veuille le convertir, ou tout au moins, « l'instruire ». Cette séquence présente ainsi trois machines : deux machines à convertir, celle qui doit retourner vers la terre et celle des moyens nécessaires pour instruire le fils de l'hôte, et une machine retorse, celle de ce « grand œuvre », dans lequel on reconnaît volontiers le roman lui-même. Les deux conversions sont des échecs, celle de la demoiselle parce que ses motifs sont ineptes, celle qui concerne le fils de l'hôte, parce qu'il importe que le récit échoue pour réussir. La fin du récit est l'illustration de ce renversement, et elle repose elle aussi sur une machine : un *diabolus ex machina* vient enlever le fils et le narrateur, achevant la configuration par un artifice revendiqué comme tel. Cet expédient rusé, qui mime les moyens faciles auxquels ont recours les mauvais poètes pour achever leurs drames, ajoute au récit une conclusion narrativement postiche, dont la signification est tout à fait singulière :

Je m'enquis au port quand un vaisseau partirait pour la France, et lorsque je fus embarqué, je n'eus l'esprit tendu qu'à ruminer aux merveilles de mon voyage. J'admirai mille fois la Providence de Dieu qui avait reculé ces hommes, naturellement impies, en un lieu où ils ne pussent corrompre ses bien-aimés, et les avait punis de leur orgueil en les abandonnant à leur propre suffisance. Aussi je ne doute point qu'il n'ait différé jusqu'ici d'envoyer leur prêcher l'Évangile, parce qu'il savait qu'ils en abuseraient et que cette résistance ne servirait qu'à leur faire mériter une plus rude punition dans l'autre monde.

Cette fin n'a d'édifiante que le ton. La Providence est bienveillante en ce qu'elle a mis une bonne distance entre les sélénites et l'humanité pieuse, de sorte d'éviter toute corruption. Or le récit vient justement de construire cet espace où évolue une humanité naturellement (*i. e.* par essence) impie. La conclusion joue alors à penser que Dieu n'a pas envoyé là de missionnaires afin de préserver ces hommes du mauvais usage des Évangiles qu'ils ne manqueraient pas de faire (le roman dans son ensemble manifeste les conséquences de cette « abus » de la Bible). Cette distance, le texte de Cyrano la construit afin de l'annuler, ce qui permet de faire entendre, *a contrario*, le caractère corrompateur du roman. L'œuvre de Cyrano *est* la machine à réunir les deux mondes que les sélénites proposent au narrateur de construire sur les plans qu'ils lui donneront. On voit qu'il a tenu sa promesse :

Il parlait encore lorsque je vis entrer un homme tout nu. Je m'assis aussitôt, et me couvris pour lui faire honneur, car ce sont les marques du plus grand respect qu'on puisse en ce pays-là témoigner à quelqu'un. « Le royaume, dit-il, souhaite qu'avant de retourner en votre monde, vous en avertissiez les magistrats, à cause qu'un mathématicien vient tout à l'heure de promettre au conseil, que pourvu qu'étant de retour chez vous, vous vouliez construire une certaine machine qu'il vous enseignera, il attirera votre globe et le joindra à celui-ci. » À quoi je promis de ne pas manquer.

Rhétorique judiciaire et procès de la parole

La rhétorique du texte joue continuellement de cet art du renversement. La leçon du *Grand œuvre des philosophes* est singulièrement mise en scène par le récit lui-même. Si le démon de Socrate prolonge son séjour dans la lune, c'est, dit-il, qu'on n'y rencontre ni sophistes ni orateurs, ou tout au moins qu'on les tient pour insensés¹⁶. Le procès du narrateur constitue cependant une séquence remarquablement rhétorique. Dans la langue des sélénites (dont la forme rend problématique la constitution d'un art oratoire), on plaide, et on le fait de manière à troubler la raison :

Le grand pontife prit la parole et plaida contre moi. Je ne me souviens pas de sa harangue, à cause que j'étais trop épouvanté pour recevoir les espèces de sa voix sans désordre, et parce aussi qu'il s'était servi pour déclamer d'un instrument dont le bruit m'étourdissait : c'était une trompette qu'il avait tout exprès choisie, afin que la violence de ce ton [son] martial échauffât leurs esprits à ma mort, et afin d'empêcher par cette émotion que le raisonnement ne pût faire son office, comme il arrive dans nos armées, où ce tintamarre de trompettes et de tambours empêche le soldat de réfléchir sur l'importance de sa vie.

Si les propos du grand pontife ne sont pas représentés, le texte comporte cependant une longue séquence, où discours du plaideur (le démon de Socrate) implique un éthos dissimulé. La simulation de la rhétorique feinte renvoie à une rhétorique dissimulée, sur une scène où s'affrontent deux instances opposées. Les prêtres et docteurs incarnent la puissance judiciaire et répressive, ce qui est l'une des constantes du récit. Pour les jésuites du Canada, le narrateur est, au pire, un magicien, au mieux un imposteur : « Mais vous ne savez pas, ajouta-t-il, la plaisante querelle que je viens d'avoir pour vous avec nos pères jésuites ? Ils veulent absolument que vous soyez magicien ; et la plus grande grâce que vous puissiez obtenir d'eux est de ne passer que pour imposteur ». C'est au nom de son impiété transgressive (« l'impudence de railler sur les choses saintes ») que le narrateur est chassé du Paradis. Les mêmes raisons justifient l'exil lunaire de l'Espagnol :

On m'a voulu mettre en mon pays à l'inquisition pour ce qu'à la barbe des pédants j'avais soutenu qu'il y avait du vide dans la nature et que je ne connaissais point de matière au monde plus pesante l'une que l'autre.

Le principe de ces opinions réprouvées, c'est l'exercice d'une liberté, celle d'imaginer et de concevoir :

16. « J'ai passé depuis en celui-ci, pour les raisons que je vous ai dites ; et ce qui fait que j'y demeure actuellement, c'est que les hommes y sont amateurs de la vérité, qu'on n'y croit point de pédants, que les philosophes ne se laissent persuader qu'à la raison, et que l'autorité d'un savant, ni le plus grand nombre, ne l'emportent point sur l'opinion d'un batteur en grange quand il raisonne aussi fortement. Bref, en ce pays, on ne compte pour insensés que les sophistes et les orateurs. »

Un jour, mon mâle (car on me prenait pour sa femelle) me conta que ce qui l'avait véritablement obligé de courir toute la Terre, et enfin de l'abandonner pour la Lune, était qu'il n'avait pu trouver un seul pays où l'imagination même fût en liberté.

C'est cette violation de la pensée convenue qui fonde les raisons du procès lunaire. Le démon de Socrate l'explique nettement, en même temps qu'il invite au renversement de la fiction sur laquelle est bâti l'autre monde :

Hé bien ! mon fils, vous portez enfin la peine des faiblesses de votre monde. Il y a du vulgaire ici comme là qui ne peut souffrir la pensée des choses où il n'est point accoutumé. Mais sachez qu'on ne vous traite qu'à la pareille, et que si quelqu'un de cette terre avait monté dans la vôtre, avec la hardiesse de se dire un homme, vos docteurs le feraient étouffer comme un monstre ou comme un singe possédé du Diable.

Le procès lunaire confronte ainsi une instance répressive, associée à une pensée vulgaire, qui formule la transgression en termes d'impiété et d'athéisme, et une instance réprimée, qui se présente comme l'exercice d'une pleine et entière liberté de concevoir. Lorsque le narrateur apprend la langue des sélénites, et qu'il manifeste ainsi des signes d'humanité, prêtres et docteurs interviennent. Ils entendent contrecarrer l'enracinement d'une idée dangereuse, qu'ils tiennent pour impie :

Cette croyance allait prendre racine à force de cheminer, sans les prêtres du pays qui s'y opposèrent, disant que c'était une impiété épouvantable de croire que non seulement des bêtes, mais des monstres fussent de leur espèce.

L'idée de cette humanité dégradée n'est pas envisagée dans sa valeur de vérité. La confusion de l'humanité lunaire avec l'animalité ou la monstruosité vaut pour une atteinte à la dignité de Dieu, associée au respect d'un ordre des espèces. Deux conceptions de l'humanité s'affrontent : une humanité théologique, liée à une création immuable, et une humanité en processus, avec des degrés. À ce moment, la faute n'est pas portée par le narrateur, qui n'en est que l'occasion. Ce n'est pas encore *son* procès, c'est celui d'une idée de l'homme et de ceux qui s'y abandonnent et la propagent. La décision qui émane de l'autorité religieuse a alors pour fonction de « brider la conscience du peuple ». Le narrateur fournit bientôt le prétexte qui lui permet de devenir l'accusé de son propre procès :

Les prêtres cependant furent avertis que j'avais osé dire que la Lune était un monde, et que leur monde n'était qu'une lune. Ils crurent que cela leur fournissait un prétexte assez juste pour me faire condamner à l'eau, c'était la façon d'exterminer les athées. Ils vont en corps à cette fin faire leur plainte au roi qui leur promet justice : on ordonne que je serai remis sur la sellette.

L'ensemble de la séquence judiciaire repose sur une logique de l'inversion : l'homme est tenu pour animal, Aristote et la scolastique deviennent hétérodoxes, tout comme la physique des collèges. Toute l'orthodoxie terrestre est objet de risée, ce qui inverse

la situation initiale du récit. Le point fixe où la logique des deux mondes se rencontre, c'est l'assertion réversible selon laquelle la lune est un monde et le monde est une lune : si elle désigne des référents distincts, elle a la même valeur et le même sens sur la lune et sur la terre. Elle y produit par ailleurs les mêmes effets, puisqu'elle constitue la faute qui justifie le procès. C'est dans ce contexte qu'intervient le véritable moment rhétorique du récit. Lorsque le narrateur se lève pour défendre sa cause, un tiers prend la parole à sa place :

Quand il eut dit, je me levai pour défendre ma cause, mais j'en fus délivré de la peine par une aventure que vous allez entendre. Comme j'avais la bouche ouverte, un homme qui avait eu grande difficulté à traverser la foule, vint choir aux pieds du Roi, et se traîna longtemps sur le dos. Cette façon de faire ne me surprit pas, car je savais bien dès longtemps que c'était la posture où ils se mettaient quand ils voulaient discourir en public. Je rengainai seulement ma harangue, et voici celle que nous eûmes de lui.

Ce transfert s'inscrit dans une logique de la délégation des discours. Bien souvent, les propos d'un personnage sont interrompus, afin d'être repris ailleurs, sur un autre mode et par un autre personnage. Tous les propos impliquent ainsi une instance discursive à la fois unique et protéiforme. Le plaidoyer du démon en faveur du narrateur est aussi un plaidoyer libertin en faveur de la liberté de concevoir dont émane le roman lui-même. Le discours du démon reproduit ainsi le clivage qui anime toute la fiction. Horizontalement, sur le plan du récit, les propos sont vides de toute consistance : les causes plaidées et les thèses en présence n'ont pas de légitimité intrinsèque, tant leur constante invraisemblance les prive de logique interne. La fiction, de cette manière, ne conquiert aucune autonomie : elle ne tient pas « toute seule ». Elle reste toujours adossée à la possibilité d'une pertinence « verticale », celle que peut lui conférer une instance extérieure et machinatrice qui est responsable du foisonnement de la fantaisie mais qui permet également que le sérieux de certains propos transperce le voile du burlesque. Loin d'être seulement dissimulatrice, l'invraisemblance des données narratives contribue à empêcher la fable de prendre une consistance propre. Jamais le lecteur n'est en situation de suspension provisoire d'incrédulité. Il est au contraire toujours renvoyé à la nécessité d'envisager les intentions qui président à une fiction dont il ne peut oublier l'artifice.

Le discours du démon de Socrate (dont l'identité n'est révélée que plus tard) met en œuvre un logos absurde, ce qui en fait une parodie de rhétorique, à l'intérieur d'une parodie de procès qui se termine par la proclamation d'une peine qui transpose sur le mode burlesque les rétractations obtenues par la force. La harangue est divisée en deux mouvements, qui envisagent successivement les deux hypothèses opposées selon lesquelles le coupable est ou bien un homme ou bien un animal. La thèse qui fait de la lune un monde (autant dire le discours du roman) ne peut être condamnée dans aucun des deux cas, ce que le démon « prouve » par la mise en œuvre de deux séries opposées de paradoxes. Si le narrateur est un homme, il est posé comme essentiellement libre, ce qui devrait conditionner la possibilité d'être tenu pour responsable de ses actes. Or

le discours conclut à rebours, en proclamant l'impossibilité de fonder la culpabilité sur la liberté. Le second mouvement de l'argumentation est évidemment saugrenu. S'il est un animal, il est par essence en dehors de toute culpabilité, ce qui fournit au démon l'occasion d'une comparaison qui répond bien à l'esthétique pointue qui anime sa rhétorique :

En vérité, Messieurs, si vous rencontriez un homme d'âge mûr qui veillât à la police d'une fourmilière, pour tantôt donner un soufflet à la fourmi qui aurait fait choir sa compagne, tantôt en emprisonner une qui aurait dérobé à sa voisine un grain de blé, tantôt mettre en justice une autre qui aurait abandonné ses oeufs, ne l'estimeriez-vous insensé de vaquer à des choses trop au-dessous de lui, et de prétendre assujettir à la raison des animaux qui n'en ont pas l'usage ?

Dans le contexte de cette hypothèse, les « propos » du narrateur ne sauraient émaner d'une raison dont il est alors nécessairement dépourvu. Alors que l'hypothèse de l'animalité devrait vider le procès de tout objet, le démon envisage cependant autre chose : ce n'est pas une conscience qui parle, mais la nature elle-même, qui se connaît mieux qu'on ne saurait la connaître. L'hypothèse de l'instinct devient alors un étrange argument en faveur de la thèse impie :

J'ai maintenant à vous prouver qu'il ne doit pas être condamné, si vous le posez dans les catégories des bêtes ; car, supposé qu'il soit animal sans raison : quelle raison vous-mêmes avez vous de l'accuser d'avoir péché contre elle ? Il a dit que la Lune était un monde ; or, les bêtes n'agissent que par un instinct de nature ; donc c'est la nature qui le dit, et non pas lui. De croire maintenant que cette savante nature qui a fait la lune et ce monde-ci ne sache elle-même ce que c'est, et que vous autres qui n'avez de connaissance que ce que vous en tenez d'elle, le sachiez plus certainement, cela serait bien ridicule.

La conscience et la liberté qu'elle implique, qui devraient conduire à la possibilité de l'erreur, du mensonge et de la faute, deviennent un argument en faveur d'une l'innocence de principe, alors que l'absence de conscience et de liberté, qui devraient annuler toute possibilité de penser une quelconque culpabilité, deviennent le moyen de fonder la vérité irréfutable de la thèse coupable. Il semble difficile de donner une valeur positive à cette suite de sophismes burlesques. Des éléments importants sont cependant formulés, sur lesquels les absurdités du discours environnant attirent l'attention. La harangue fait intervenir, en la faisant fonctionner comme un *topos*, une idée vigoureusement insolite, qui permet de disculper par principe toute opinion. Il n'y a ni pensée coupable, ni thèse condamnable :

Vous ne sauriez condamner cet homme, ce singe, ou ce perroquet, pour avoir dit que la Lune est un monde d'où il venait ; car s'il est homme, quand même il ne serait pas venu de la lune, puisque tout homme est libre, ne lui est-il pas libre aussi de s'imaginer ce qu'il voudra ?

Le discours revendique nettement les droits d'une liberté que la force ne peut contraindre qu'à se dissimuler. La seule contrainte exempte de violence, c'est la force des raisons qui se présentent au tribunal de l'entendement :

Quoi ? pouvez-vous le contraindre à n'avoir que nos visions ? Vous le forcerez bien à dire qu'il croit que la Lune n'est pas un monde, mais il ne le croira pas pourtant ; car pour croire quelque chose, il faut qu'il se présente à son imagination certaines possibilités plus grandes au oui qu'au non de cette chose. Ainsi, à moins que vous ne lui fournissiez ce vraisemblable, ou qu'il ne vienne de soi-même s'offrir à son esprit il vous dira bien qu'il croit, mais il ne le croira pas pour cela.

La formule, isolée de son contexte, tient fort bien, et c'est un critère suffisant pour la retenir, comme toutes les autres que comporte un texte dont la facture plaisante n'est là que pour permettre de les énoncer. L'inconsistance de l'autre monde lunaire instaure un cadre qui feint de rendre indécidable la valeur des propos subversifs pour s'autoriser leur prolifération¹⁷.

Comment ne pas appliquer l'argument de l'orateur à la fiction romanesque ? Ce que les propos du personnage permettent d'envisager, c'est la constitution d'un éthos libertin (libre penseur) qui ne serait pas coupable. Il s'agit d'innocenter la faculté de concevoir dont procède l'ensemble du récit. Ainsi, le texte procède d'un espace qui doit se dissimuler afin que la fiction rhétorique puisse travailler à le justifier. Seulement, cette pensée affranchie de toute contrainte répressive ne peut être posée qu'à l'intérieur d'une structure où l'instance libertine est à la fois active et dissimulée. Elle ne peut pas conquérir la positivité qui lui permettrait de s'énoncer sans détours : les limites de son expressivité résident dans la puissance des résistances qu'elle doit forcer. La source effective du discours implique un éthos initial particulièrement défavorable, puisqu'il est donné comme coupable et dangereux. Manifester directement cet éthos libertin, c'est condamner immédiatement son propos, et se priver de la possibilité de le faire entendre. Il est donc nécessaire de dissimuler les intentions du texte, afin de rendre envisageable la possibilité d'une éthique libertine (d'une morale naturelle), qui ne saurait constituer une norme sociale, mais qui peut permettre d'innocenter le libre jeu des pensées. Le récit dégage alors la possibilité d'une voix, qui n'est plus seulement celle que postule et que construit la fiction, mais qui revendique une existence autonome. C'est là le sérieux de cette fantaisie plaisante que sont les *États et empires*. Le récit tend à s'abolir comme fable pour donner une consistance réelle à l'espace dont il procède et conférer une légitimité à la voix dont il émane. Pour réussir sur le plan rhétorique, la fiction doit échouer sur le plan poétique. L'incohérence interne de la fable est la condition sur laquelle repose la possibilité d'envisager, derrière la fiction rhétorique, une rhétorique de la fiction. Mais cette nécessité pratique risque fort de se retourner contre elle-même, et de constituer sa propre limite. La mésaventure sur laquelle s'ouvrent

17. Il est très fréquent que des propos subversifs se laissent ainsi extraire de leur contexte. En revanche, nous n'avons pas trouvé de position orthodoxe qui puisse, sous forme détachée, échapper à la fantaisie.

les aventures du narrateur représente par avance l'impasse d'un texte qui ne parviendra pas à échapper au moyen par lequel il tente de faire entendre une pensée fondée en raison. Le rire, utilisé comme force de dissolution, risque fort de priver de sérieux tous les propos dissimulés et de se retourner contre cette voix qui tente d'échapper aux imaginations pointues.