

DS 1 : CORRIGE

Cyrano de Bergerac, *L'Autre monde ou les Etats et Empires de la Lune*, 1662

Étude littéraire stylistique d'un texte français postérieur à 1600



Savinien de Cyrano, dit de Bergerac (1619-1655)

Plan développé de commentaire littéraire

INTRODUCTION :

Disciple de Pierre Gassendi (1592-1657), Cyrano illustre le libertinage érudit de la 1^{ère} moitié du XVII^{ème} siècle par un questionnement déstabilisant des vérités, des codes de valeurs et des mœurs de l'Europe chrétienne, à travers son diptyque, *L'Histoire comique des Etats et Empires de la lune et du soleil*. Exercice ironique d'un décentrement fondamental, dans une veine satirique et fantastique qui annonce les Swift et les Voltaire, Cyrano invite le lecteur ni plus ni moins qu'à un voyage dans l'espace sidéral où le narrateur, à bord d'une machine de son invention, accostera sur La Lune, puis sur le Soleil, pour expérimenter la déroutante relativité des cadres conceptuels qui gouvernent sa vision du monde géocentrique, anthropocentrique et chrétienne. Dans le roman qui forme le premier volet du diptyque, *L'Autre Monde ou les Etats et empires de la Lune*, de publication posthume (1657), mais qui fut composé probablement entre 1649 et 1652, le narrateur débarque dans un pays peuplé de quadripèdes qui le considèrent, en tant que bipède, comme une bête curieuse, l'emprisonnent, avant de le libérer, ce qui lui permettra de découvrir une culture placée sous le signe d'une inversion radicale des valeurs, où les parents obéissent aux enfants, où le suicide est valorisé comme terme légitime d'une vie... Exercice dissolvant de relativisme culturel, ce roman fantastique met donc en déroute les habitudes mentales qui organisent la vision du monde de son lecteur. Mais cette esthétique de l'insolite, qui allie les conventions aussi disparates que celle du roman pastoral, du récit de voyage, du roman fantastique, voire d'un prototype d'un roman de science-fiction, s'inscrit dans un cadre intellectuel significatif des questionnements du libertinage érudit. Le narrateur croiera ainsi des personnages qui

incarnent, voire qui expriment une vision du monde contestataire envers les dogmes de la religion chrétienne. Cette vision est informée par une alliance très gassendienne du rationalisme critique et du matérialisme empiriste. Notre extrait met en scène une telle rencontre, encadrée par un plaisant *locus amoenus* qui convoque le mythe littéraire et biblique de l'Âge d'Or, tout en semant des points de dislocation qui travaillent à mettre à distance ce modèle intertextuel. Après la description d'un paradis terrestre subversif, car paradoxalement épicurien et déchristianisé, le récit orchestre un dialogue aux accents blasphématoires avec un Ellie également désacralisé.

Nous nous demanderons comment cette réécriture de la Genèse travestit le Paradis Vétérotestamentaire, moins pour déconstruire l'ensemble doctrinal qui le motive que pour lui opposer un édifice de recreation littéraire puissant et inédit. Après avoir considéré l'interaction des modèles textuels et génériques à l'œuvre, nous nous pencherons sur la stratégie de réécriture parodique, pour sonder, à terme, le travail rigoureusement esthétique de réinvention créatrice du monde.

I. Synergie de divers modèles textuels et génériques du XVIIème, déstabilisés au service d'un projet romanesque inédit

Différentes topiques et esthétiques se superposent, pour accuser tout à la fois l'ancrage de CB dans le romanesque de son époque et son rôle précurseur d'inventeur de nouvelles formes d'expression. Or, la mobilisation de ces codes esthétiques disparates et complémentaires se double toujours d'un travail de resémantisation, le narrateur introduisant des éléments de dysfonctionnement, afin de jouer de l'horizon d'attente de son lecteur

I.A. Un *locus amoenus* évocateur : réminiscences du roman pastoral

Convocation du **topos du *locus amoenus*** : tableau d'un lieu enchanteur (l.1-37) :

Cadre spatio-temporel bucolique où il règne un printemps éternel (l.4-5), où une terre féconde produit une végétation en abondance (idem.) : atmosphère d'harmonie et de paix

On retrouve les sept éléments du topos, selon la rhétorique classique : le jardin, les arbres, les fleurs, les fruits, les oiseaux, la brise et l'eau.

Idéalisation du tableau :

- **Effacement des éléments négatifs :**

°°° « là ne germe point de plante vénéneuse » (l.5).

°° le sémantisme péjoratif des plantes à épines (« églantier » : l.2, « des ronces » : l.3) pondéré par leur association, au sein d'un même syntagme, avec des fleurs aux connotations mélioratives (« rose », « violette », l.2, 3) : le rigoureux parallélisme de construction (reprise du même patron syntaxique dans les deux SN : Substantif de couleur + complément du Nom désignant une fleur + complément prépositionnel qui introduit la plante à épines). Les antagonismes constitutifs du monde naturel sont symboliquement gommés : l'image d'une nature pacifique où les plantes s'enlacent dans une étreinte amoureuse....

Influence des réécritures chrétiennes du topos (cf. *L'Astrée*) : Ce monde placé sous le signe de la paix et de l'harmonie est celui d'avant le péché originel :

« Le loup habitera avec l'agneau, la panthère se couchera avec le chevreau [...] Le lion comme le bœuf mangera de la paille. Le nourrisson jouera sur le repaire de l'aspic, sur le trou de la vipère le jeune enfant mettra la main. »

(Isaïe, chapitre 11 verset 6 à 8. Traduction de *la Bible de Jérusalem*, Desclée de Brouwer, Paris, 1975, p. 1303).

- **Syntaxe ample** : énumération de SN et de propositions au sein d'une très longue première phrase qui s'épanouit en qualifications multiples et valorisantes d'une Nature bienheureuse où la végétation luxuriante se mêle aux éléments apaisés : effet d'opulence, de générosité. Syntaxe de l'accumulation rythmée par l'anaphore (« là (...) »)...

- **Hyperbole** :

°° Lexique : « éclatante », l.3, « belle », l.4, « générale », l.8, « charmants », l.17...

°° Syntaxe :

l'indéfini de totalité : l.1, 4, 5, 20 ;

négation forte : l. 3, 5, 14, 21,22

degré comparatif des adjectifs : installe un processus de gradation et de surenchère : l.4, l.26 ;

pronom numéral : « cent petites fleurs », l.12. « mille fois », l.23 ;

syntaxe intensive : adverbes de quantité : « tant de plaisir », l.9 « tant de belles choses », l.29 ;

adjectifs et propositions consécutives introduites par la conjonction d'intensité « Si » (l.8, 15)

La structure syntaxique du tableau est dominée par ce modèle intensif.

- Personnifications

Conformément aux conventions classiques du *locus amoenus*, le monde naturel est anthropomorphisé : les fleurs « respire(nt) une haleine sauvage » les ruisseaux se mettent à « raconter » leurs voyages aux cailloux, et les oiseaux à composer une chorale :

Impression d'une nature proche de l'humain.

Lieu commun de la rhétorique classique : La personnification de la source (l.18 sq.)

- Images de l'harmonie :

Interconnexion et communication entre les règnes et les éléments naturels par un rapprochement d'images (métaphores et comparaisons) :

°°° L'élément aquatique et le règne minéral (« ruisseaux » et « cailloux », l.6) ;

°°° Le règne végétal et le règne animal : (« feuille » et « rossignol », l.8-9)
: impression d'une totalité harmonieuse

°°° L'élément aérien et le règne végétal (« vent » et « fleur », l.13, « ciel », et « terre », l.17).

Les éléments du tableau semblent enlacés dans une tendre étreinte :



monde naturel euphorique où tout respire une suave harmonie et la félicité

Plausible influence du roman pastoral (réf. majeure du romanesque de la première moitié du XVIIème) :

Illustré par son exemple canonique qu'est *l'Astrée* d'Honoré d'Urfée (1607-1627), le roman pastoral campe un décor paradisiaque, à la végétation luxuriante, qui respire l'harmonie et le bien-être, pour y placer les amours idéalisés de jeunes bergers et bergères.

La Nature est amoureuse, mais où sont les bergers ?

Les motifs topiques sont en place, mais il manque les figures des amoureux et, plus généralement, l'espace est désert : resémantisation du modèle intertextuel.



Détournement des conventions du romanesque de l'époque. Sans être ouvertement parodique, ce détournement témoigne plutôt d'une observation critique et d'une appropriation distanciée des conventions esthétiques.

Or, cet imaginaire topique du *locus amoenus* investit un cadre inédit : la Lune... : décalage potentiellement déstabilisant : rupture de l'horizon d'attente du lecteur précieux par l'intrusion d'un imaginaire scientifique et presque futuriste

I.B. Un récit de voyage fantastique : l'exploration subjective d'un monde imaginaire

Le récit de voyage affirme sa grande fécondité, dans le sillage des découvertes géographiques du XVI^e : multiplication de fictions ethnographiques, découverte de contrées exotiques, souci de couleur locale, de pittoresque, de dépaysement ab XVI^e. AU XVII^e : Chapelle et Bachaumont, Jean de Mandeville : *Livre des merveilles du monde*.

La réf. géographique alliée à une réf. aux découvertes astronomiques (Copernic, *De revolutionibus orbium coelestium*, en 4 volumes, 1543, Galilée, 1640).

Progrès en Sciences exactes qui préparent la formulation de la physique newtonienne : Isaac Newton, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, Londres, 1687,

Le récit atteste de l'évolution du champ des connaissances scientifiques et investit par l'imaginaire la sphère scientifique : tension objectivité scientifique vs. Subjectivité créatrice.

La facture narrative du texte repose, de façon significative, sur l'alternance de deux séries énonciatives et temporelles :

- Le tableau du paradis lunaire est figé dans une bienheureuse atemporalité à travers l'emploi généralisé du présent de valeur gnomique ;
- L'intervention du Je narrateur marque un décrochage énonciatif et temporel par l'introduction de déictiques (le pronom personnel P1 Sujet : « Je » : l. 29, l.34, l.34, et Objet : « me » : l. 36, relayé par le déterminant possessif « mon »

/ »ma »/ « notre » : l.16, 25, 26, l. 31x2, 32x2, 33x2), ainsi que par une actualisation au passé simple/imparfait : temps du récit

la modification du régime énonciatif et temporel signale l'intrusion d'une narrativité, d'un récit qui perturbe la quiétude du paradis lunaire...



Semant ainsi des points de dislocation, pour mettre à mal les modèles génériques dominant l'horizon d'attente du lecteur, le récit introduit une certaine tension, refusant de s'installer dans une convention rigide. Echappant à toute forme fixe, il illustre ainsi symboliquement l'instabilité baroque.

I.C. Un univers baroque sous le signe du mouvement et de l'inconstance

Hybridation, mélange, entrelacement des formes : plantes, minéraux, éléments naturels s'entremêlent :

« ruisseaux » et « cailloux » (l.6) ; « vent » et « fleur », l.13, « ciel », et « terre », l.17

Un monde mouvant, fugace, versatile, aux contours flous, changeants ou indécidables : « (...) avaient forcé le ciel de se joindre à la terre », l.17 ;

Laisse surgir des images insolites, marques d'un imaginaire singulier : « ces fleurs agitées semblent courir après elles-mêmes pour échapper aux caresses du vent » (l.13). possible réf. mythologique aux Nymphes et Sylfides poursuivies par le lubrique Pan à travers la forêt.

Dynamisme de l'évocation, impression de mouvement, tension, violence baroque...

Mouvement paradoxal entre tous, le baroque porte en lui un élément d'inquiétude métaphysique où son imaginaire chrétien s'échappe vers une mystérieuse ligne de fuite... Cette fugacité du monde baroque entre, en effet, en tension potentiellement critique avec le point de vue de Dieu, celui de l'Essence et de la Permanence. Cette versatilité ontologique n'est-elle pas le signe de l'absence douloureuse de Dieu ? « D'où tant de fragilité ? d'où tant d'inconstance ? », se demande Sponde dans sa *Méditation sur le Psaume L* où il qualifie l'homme de « changeant Protée », une eau qui s'écoule, du verre qui se brise, du vent qui tournoie ; comment fixer jamais l'insaisissable ? Quoy ? Ce n'est plus un homme. Car l'homme est l'œuvre de Dieu ... ». Dès lors, l'instabilité baroque, dans laquelle baigne l'évocation, offre une saisissante illustration de l'« inconstance noire » (cf. Jean ROUSSET, *Anthologie de la poésie baroque française*, introduction (1968).

II. Réécriture subversive de la Genèse : une « inconstance noire » (cf. Jean ROUSSET, 1968)

Cette idée de retrait de la transcendance trouve chez CB une traduction subversive dans le motif d'un Jardin d'Eden déserté par son Créateur dont la douloureuse absence inscrit au centre du texte un défi irrévérencieux à la vision du monde ordonnée par le christianisme.
Le paradis terrestre cyranien est un paradis désacralisé...

II.A. Un paradis terrestre chrétien et païen : synchrétisme ou sacrilège ?

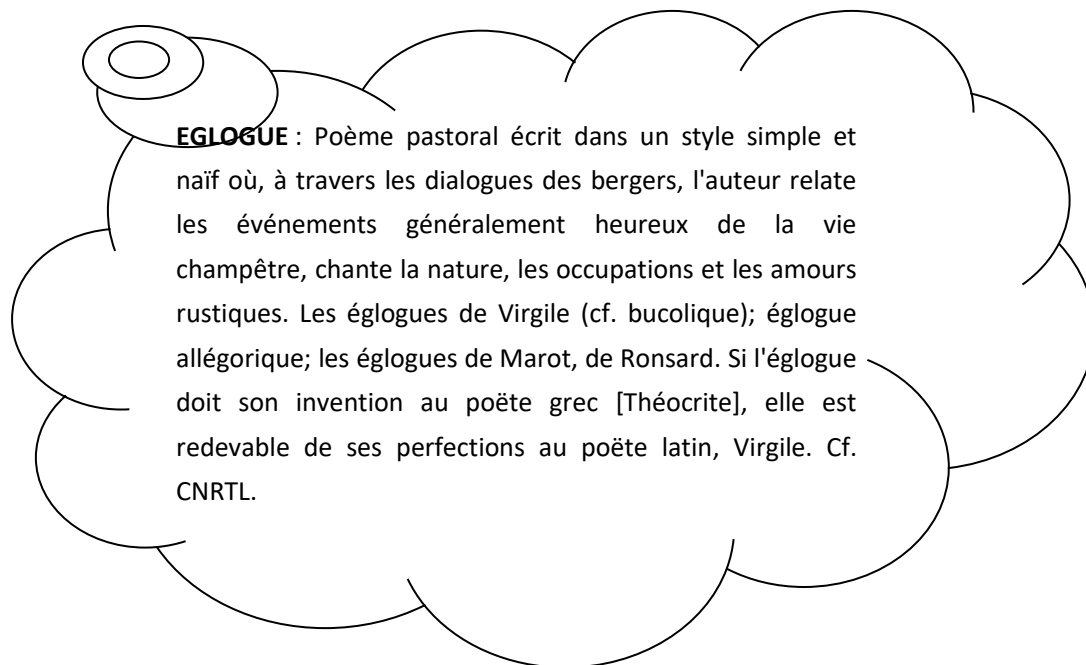


Adam et Ève au paradis dans un tableau de Lucas Cranach.

Mais la mythologie grecque connaît un motif analogue de paradis ! séjour de félicité est traditionnellement désigné comme les champs Élysées ou les Îles des Bienheureux. Les élus y vivent dans un printemps éternel, sur une terre féconde qui produit trois récoltes par an, dans l'insouciance et l'oisiveté.

En effet, l'**esthétique** qui organise le tableau est **syncrétique** :

Au symbolisme chrétien se mêle ici un style antiquisant : les détails évoquent l'atmosphère bucolique d'une églogue virgilienne :



Superposition de ces deux traditions :

- Convocation du topos virgilien du *locus amoenus* : tableau d'un lieu enchanteur (l.1-37)
- La nature de ce lieu se précise dans le dialogue avec Elie : c'est le paradis terrestre (l.37) qui est, dans la tradition chrétienne, le jardin d'Éden, ce lieu de séjour ultime où les fidèles seront récompensés de leur foi (la Genèse).

Or, le paradis terrestre est, dans l'intertexte vétérotestamentaires, placé sous la tutelle du Créateur : son absence ici creuse une béance au centre du récit.



Un paradis terrestre paradoxalement désacralisé, déchristianisé

La seule présence humaine est celle du prophète Elie. Cependant, celui-ci est dénué de ses attributs bibliques : loin d'être un vieux sage, il s'apparente plutôt à l'antique Adonis, dans son apparence physique de beau jeune homme...

D'autres éléments de détournement parodique :

- A la place des légions des bienheureux qui peuplent le paradis biblique, on trouve seuls cinq personnages, personnages issus, pêle-mêle, de l'Ancien et du Nouveau Testament, réunis dans un groupe hétéroclite et burlesque ;
- Le Je narrateur est donc la sixième personne à pénétrer dans ce lieu très exclusif... Pourtant, personne ne semble s'en étonner : il ne paraît pas être un intrus : Promotion sacrilège et scandaleuse du Je narrateur, double fictionnel de Cyrano, autoproclamé saint parmi les saints...
- Réécriture du mythe adamique : Elie apprend en effet au narrateur qu'Adam n'a pas été chassé du Paradis, contrairement à ce qu'on croit savoir, mais qu'il a fui le courroux divin de son propre chef et ce grâce à ses propres capacités :

« Sachez donc qu'après avoir tâté tous deux de la pomme défendue, Adam, qui craignait que Dieu irrité par sa présence ne rengregeat sa punition, considéra la lune, votre terre, comme le seul refuge où il se pouvait mettre à l'abri des poursuites de son Créateur ».



Valorisé pour son autonomie, par laquelle il échappe à l'obédience divine, pour suivre sa propre loi, Adam le fugitif figure potentiellement le Libertin.

Loin de respecter la dignité du lieu sacré, ses figures, ses *topoi* et ses codes, la réécriture cyranienne du mythe de l'Âge d'Or offre donc un tableau extravagant et burlesque d'un paradis sans Dieu.



Ironie narrative, produisant un effet grinçant chez le lecteur chrétien du XVII^e qu'elle invite à un rire transgressif, destructeur des dogmes de la religion judéo-chrétienne et, *in extenso*, de toute religion révélée...

En effet, la figure divine a déserté un monde chatoyant et grisant de plaisirs sensuels

II.B. Un tableau qui respire la sensualité épicurienne

- La perception du jeune voyageur est très sensorielle : elle sollicite tous les sens : le concert des rossignols et le murmure de la source charment l'ouïe ; les fleurs « respirent une haleine sauvage qui réveille et satisfait l'odorat » ; le sens tactile est sollicité par la « main folâtre qui [...] voulait toucher » ; le regard est enivré par « la vue de tant de belles choses ».

Une telle saisie échappe au style biblique, évoquant davantage la valorisation épicurienne des plaisirs sensoriels.

- Le commerce que le narrateur entretient avec la source porte une forte connotation érotique :

°°° la beauté de la jeune source est décrite en des termes qui suggèrent le féminin : « et sa face jeune et polie ne montre pas seulement une ride ».

°°° le narrateur porte un regard ouvertement désirant et presque voyeuriste, sur le corps personnifié de la fontaine, qui s'offre à lui sur un gazon devenu « tapis » pour l'occasion. Le climat érotique très marqué se signale par la convocation de plusieurs sens : la vue (pulsion scopique), le toucher, puisqu'il ose la caresse » et comme si elle eût été honteuse de se voir caressée auprès de sa mère, elle repoussa toujours en murmurant ma main folâtre qui la voulait toucher. » .

°°° La réaction de la source est, certes, pudique : elle se dérobe. Mais cette réaction de retrait appelle en retour celle du narrateur qui, loin de toute pudeur, affiche un trouble tout sensuel : « Il faut que je vous avoue qu'à la vue de tant de belles choses je me sentis chatouillé de [ces] agréables douleurs [...] ».

- Par delà la situation érotique qui met en scène le narrateur, pris de passion pour la jeune fontaine, l'ensemble de la Nature paradisiaque est saisi d'une intense activité érotique, manifestée par les rapprochements et les fusions des éléments naturels, des plantes, des animaux, précédemment signalés dans les images de comparaisons et de métaphores. Cette vision unitaire du monde naturel est si généralisée qu'elle semble inscrire dans l'ensemble de l'évocation une **métaphore sexuelle comme figure organisatrice**.

- L'attirance érotique qui règne dans le jardin culmine dans la formule qui clôt le § : [...] des lieux si charmants avaient peut-être forcé le ciel de se joindre à la terre »¹². La métaphore sexuelle qui circule dans l'ensemble du récit, ressaisie expressivement ici par la généralisation suggestive «si charmants » tend à emporter l'élément céleste lui-même dans le mouvement érotique de l'union amoureuse. Si le motif vétérotestamentaire du Jardin d'Eden véhicule l'idée de l'union du Créateur avec sa création, le puissant imaginaire sexuel qui organise l'évocation vient donc subvertir la symbolique chrétienne. En même temps, cette image contribue encore à l'idéalisation du lieu paradisiaque, jardin qui unit les contraires dans une harmonie universelle, lieu idyllique qui fait fusionner les êtres.

-
Le paradis, célébré dans l'intertexte biblique comme lieu des délices spirituelles est donc ici parodiquement dégradé en celui d'une expérience sensuelle, à laquelle goûte le narrateur, sexuellement uni à la Nature édénique. Cette version parodique du mythe fondateur ne respecte donc ni la dignité du lieu sacré ni l'autorité que lui confère son prestige religieux.

II.C. L'éloge du Vivant, célébré dans son immanence

L'univers naturel est ainsi placé sous le signe d'une très forte union des êtres vivants, enlacés dans une sensuelle étreinte. Il donne à voir **un imaginaire animiste**, conférant vie et sensibilité à tout élément de la Nature animée et inerte : cailloux (l.5), oiseaux (l.6), feuilles (l.7). Loin de la verticalité qui régit le monde chrétien, chapeauté par le Créateur et administrée par l'Homme, « maître et possesseur de la Nature », celle-ci apparaît, chez CB, comme une chaîne horizontale d'êtres vivants, comme un tout organique, attestant de la sensibilité écologique avant la lettre de Cyrano. Dans le même roman, l'auteur élabore son utopie de la république des Oiseaux, qui, combattant l'anthropocentrisme européen, vient remettre l'Homme à sa juste place de participant au règne du Vivant.

Le texte est donc traversé et subverti par un processus de dislocation parodique de l'Intertexte biblique. Multipliant les éléments de dysfonctionnement, il met en péril l'ensemble doctrinal de la religion chrétienne. Dès lors, le serpent de la tentation impie, l'autre grand absent de ce paradis vidé de son souffle nouménal, n'est-ce pas, *in fine*, l'auteur libertin lui-même qui s'attaque par son travail de sape parodique aux vérités ultimes de la religion, pour scandaliser et corrompre son lecteur ? Mais la démolition de la religion du Livre constitue-t-elle l'horizon ultime qui épuise le sens de l'entreprise littéraire de Cyrano ?

III. De la douloureuse absence du Créateur au geste démiurgique de la recreation

III.A. Une création sous le signe de l'absence

L'œuvre de cette création luxuriante est bien assignée, dans la première réplique d'Elie, à un démiurge. Mais c'est un Dieu qui semble se rapprocher du Grand Horloger de Voltaire qui, ayant mis en marche initialement le monde, se retire ensuite pour laisser évoluer sa création selon ses propres lois immanentes, insoucieux de son devenir : « Là de tous côtés les fleurs, sans avoir eu d'autres jardiniers que la nature, respirent une haleine sauvage » (l.1).

Le narrateur impie glisse ici un nouveau blasphème, au détour d'une incise, par la contestation de la figure christique, symbolisée par la figure du Jardinier : dans les Evangiles, Jésus ressuscité, lors de sa première manifestation à Marie-Madeleine, prend l'aspect d'un jardinier. L'absence de jardinier signale donc, au-delà de la beauté sauvage de la Nature, l'autosuffisance de celle-ci, en suggérant qu'elle échappe à la tutelle du Transcendant.

III.B. Une esthétique maniériste de recreation du monde

Le chatolement des images et des apparences produit le sentiment baroque d'une **réalité instable, mouvante, sujette à de multiples métamorphoses**, au point que les attributs distinctifs des êtres se perdent dans cet ensemble fusionnel :

: « le mélange confus des peintures que le printemps attache à cent petites fleurs égare les nuances l'une dans l'autre » (l.11-12) ;

Il voit son corps rajeunir (l. 30-33) : **métamorphose**.

Un jeu de reflets, visuels et sonores (l'Echo : l.8-9) **brouille la frontière entre la réalité et son apparence...**

Le regard du narrateur se laisse, dès lors, aller à ce jeu de **l'illusion**, qui se traduit par des tropes qui rapprochent deux réalités éloignées et qui se trouvent réunies selon la logique créatrice du Sujet écrivain : « On prendrait cette prairie pour un océan » (l.14) : comparaison.

On voit ainsi le regard, la vision de CB s'emparer progressivement de la Nature décrite, pour rectifier ses formes, pour la réinventer, selon sa propre loi créatrice.

Le romancier s'adonne ainsi à une tâche de recreation de la Création divine dont il conteste la sacralité, pour le soumettre à son propre principe subjectif.



Esthétique maniériste

Le maniérisme : Courant artistique particulièrement en honneur dans l'Italie du xviesiècle, entre la Renaissance et le baroque, qui exprime la recherche d'une manière personnelle dans la facture et une recreation du monde, d'après des images intérieures et des règles d'art plus ou moins raffinées (**bella maniera**) en opposition avec la règle d'imitation de la nature, et qui se manifeste notamment par l'allongement des formes (d'apr. Bég. Dessin 1978). [L]'émotion [de Michel-Ange] qui déborde, prépare la voie au maniérisme, qui voudra imiter les résultats sans avoir puisé aux mêmes sources (Ménard, Hist. B.-A., 1882, p. 123): CNRTL

III.C. Miroitement esthétique de « segments de perspectives » (cf. W. Iser, 1978)

Les éléments qui composent la vision chrétienne du paradis terrestre, à savoir les dogmes de la religion, les croyances et les schèmes intellectuels transmis par la tradition, viennent donc à être resémantisés, pour être soumis à une nouvelle logique, qui est celle du rêve, du jeu, de l'imaginaire. Dans la perspective de l'esthétique de la réception de W. Iser, ces éléments empruntés à la tradition forment autant de « segments de perspectives », porteurs de la vision chrétienne du monde et qui se trouvent ici dépragmatisés, c-à-d. détachés des ensembles et des relations qu'ils composent dans la réalité extratextuelle (où ils font l'objet de la croyance), pour être reconvertis en éléments d'une nouvelle combinatoire, rigoureusement littéraire (où ils font l'objet d'une mise à distance parodique, dans un registre ludique).

La tension centrale du texte réside, dès lors, dans cette stratégie esthétique d'élaboration d'une sorte de *contre-crédation* alternative, régie par ses propres lois rigoureusement littéraires. Cette stratégie passe par un réagencement créatif des éléments empruntés à la réalité extratextuelle et qui sont intégrés au sein d'une configuration signifiante inédite et subjective.

Emanation d'une sensibilité créatrice puissante, ce travail littéraire de recomposition de l'Être s'accomplit pleinement dans l'espace de la lecture. En effet, en configurant une confrontation de modèles textuels, génériques et idéologiques mis en jeu et en tension les uns avec les autres, CB multiplie les blancs et les zones d'ambiguïté, destinés à être remplis par le lecteur. Il s'agit de stimuler l'activité interprétative de celui-ci en tant que véritable instance de construction du sens du texte. Il dépendra en effet de chaque lecteur d'aller plus ou moins loin dans ce travail d'actualisation des virtualités signifiantes programmées dans le texte, afin de donner un sens fort à l'entreprise esthétique de recréation du monde.

CONCLUSION :

Nous avons donc pu apprécier la puissance de la *recréation* littéraire dans ce texte qui se constitue en un ample dispositif de dislocation des modèles intertextuels et génériques. En particulier, le topos vétérotestamentaire du paradis terrestre fait l'objet d'un travail de dégradation parodique résolu. Si, à un premier niveau d'analyse, cette réécriture cyranienne du mythe édénique laisse entendre des accents dissonants par la convocation du style virgilien aux accents épicuriens, sur fond de l'instabilité baroque, elle s'avère bien plus corrosive encore, à y regarder de plus près, tournant à l'entreprise de destruction du sacré, sabordé par la vision libertine donc matérialiste d'un paradis déchristianisé, sans Dieu ni maître, autonome et autosuffisant, animé de l'énergie immanente d'un Vivant ainsi accrédité dans sa physicalité sensuelle. Mais il s'agit moins de faire le procès de la religion que d'inviter le lecteur à une aventure esthétique. Cette aventure se joue sur le plan des idées, certes. En ce sens, elle est potentiellement déroutante, mettant à l'épreuve les habitudes mentales et ébranlant les certitudes. Mais, en- deçà et au-delà du débat idéologique, l'aventure à laquelle le texte invite le lecteur s'avère essentiellement esthétique, consistant dans le geste démiurgique de réagencement créatif et inédit des « segments de perspectives » (W. Iser, 1978) issus de la réalité extérieure et revisités pour engendrer un univers littéraire singulier et à nul autre pareil.

On peut songer, *mutatis mutandis*, à un autre exercice littéraire de recréation subversive d'un monde à partir de grilles matérialistes et sensorielles, parachevé par Patrick Süskind dans son chef-d'œuvre de 1985, *Le Parfum*.