

Farce, satire et science dans *The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn

Florence MARCH
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Genèse et pistes de recherche

*The Emperor of the Moon: A Farce*¹ fut représentée pour la première fois en mars 1687 et publiée la même année, deux ans après la mort de Charles II, grand amateur de représentations théâtrales spectaculaires, à qui elle était initialement destinée.² Behn adapta pour l'occasion une comédie en trois actes de Nolant de Fatouville, *Arlequin Empereur dans la lune*, jouée par les Comédiens Italiens du roi de France dans leur Hôtel de Bourgogne, le 5 mars 1684, et dont seules les scènes françaises ont été publiées.³ La farce de Behn connut

¹ Tout nouveau, le terme "farce" apparaît en Angleterre après 1660. Durant la période de la Restauration, son champ d'application reste mal défini et son utilisation fluctuante appelle donc à la prudence. Dans le cas de *The Emperor of the Moon*, toutefois, l'appellation n'est pas usurpée, comme nous allons nous attacher à le démontrer. Voir Leo Hughes, "The Early Career of Farce in the Theatrical Vocabulary", *The University of Texas Studies in English*, n°20 (1940), pp. 82-95.

² Voir l'épître dédicatoire d'Aphra Behn dans *The Emperor of the Moon*, 1687, *The Works of Aphra Behn*, ed. Janet Todd, 7 vols. (Londres: Pickering and Chatto, 1992-1996) 7: 157, l. 48-51. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

³ La nature précise du rapport de Behn à l'hypotexte de *The Emperor of the Moon* est difficile à déterminer. Pour Jane Spencer, la dramaturge a probablement assisté à une représentation de la pièce de Fatouville à Paris, mais l'hypothèse reste à vérifier (Jane Spencer, ed., *Aphra Behn. The Rover and Other Plays*, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. xviii). Il n'est pas possible qu'elle l'ait vue à Londres, où les Comédiens Italiens ne se sont rendus que quatre ou cinq fois entre 1660 et 1700, leur dernière visite datant de 1683 (voir Leo Hughes, *A Century of English Farce*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1956, pp. 135-37). Montague Summers et Janet Todd suggèrent qu'elle a lu une édition de 1684 des scènes françaises d'*Arlequin Empereur dans la lune*, sans toutefois donner davantage de précisions bibliographiques (Voir Jane Spencer, ed. *Aphra Behn. The Rover and Other Plays*, p. xviii, et Janet Todd, ed., *The Works of Aphra Behn*, p. 154). Or les recherches entreprises dans ce domaine ne m'ont pas permis de trouver de publication antérieure à 1694, date de la première édition de l'ouvrage d'Evariste Gherardi, *Le*

un grand succès car elle fut, après *The Rover*, la deuxième pièce de la dramaturge la plus jouée jusqu'en 1750.⁴ Après avoir sombré dans l'oubli, *The Emperor of the Moon* semble susciter un regain d'intérêt, tant dans le domaine de la critique que dans celui de la mise en scène.⁵

Comme son titre l'indique, la farce de Behn consiste en une mise en scène satirique de l'astronomie nouvelle, et plus généralement de la science expérimentale, même si, par un phénomène de contamination, nous le verrons, l'astrologie, l'alchimie et la doctrine occulte de la Rose-Croix sont également visées. Le sujet n'est pas neuf, loin de là. Comme le montrent les références intertextuelles, la dramaturge puise dans le vaste fonds littéraire de la littérature du voyage cosmique qui remonte à l'Antiquité: *Icaroménippe ou le voyage au-dessus des nuages* (II^e siècle après J-C) de Lucien de Samosate; *The Man in the Moone* (1638) de Francis Godwin,⁶ *A Discourse concerning a New World* (1638) de John Wilkins.⁷

Théâtre italien ou le Recueil de toutes les scènes françaises, qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'hôtel de Bourgogne. Il existe néanmoins une édition individuelle non datée de la pièce de Fatouville, publiée par Garnier à Troyes, dont la Bibliothèque Nationale de France possède deux exemplaires. Nous ne savons donc pas si Behn a eu connaissance des scènes italiennes non publiées (puisque la tradition voulait qu'elles fussent improvisées) qui liaient les scènes françaises écrites par Fatouville, ni de quelle édition elle a disposé le cas échéant.

⁴ Jane Spencer, ed., *Aphra Behn. The Rover and Other Plays*, p. xxi.

⁵ Outre l'édition de Jane Spencer déjà citée, trois articles sont centrés sur la pièce: Steven Henderson, "'Deceptio visus': Aphra Behn's Negotiation with Farce in *The Emperor of the Moon*", Mary Ann O'Donnell, Bernard Dhuicq, Guyonne Leduc, eds., *Aphra Behn (1640-1689). Identity, Alterity, Ambiguity* (Paris: L'Harmattan, 2000), pp. 59-66; Marc Martinez, "*The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn ou la farce baroque", *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°54 (2002), pp. 45-64; Susan Carlson, "Aphra Behn's *The Emperor of the Moon*: Staging Seventeenth-Century Farce for Twentieth-Century Tastes", *Essays in Theatre / Études théâtrales*, vol. 14, n°2 (May 1996), pp. 117-30. Ce dernier article est consacré à l'analyse de la mise en scène de la pièce par Carol MacVey au Mable Theatre de l'Université d'Iowa, dans la ville d'Iowa, en avril 1992.

⁶ *The Man in the Moone: or A Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales the Speedy Messenger* (Londres: J. Kirton, 1638). Il existe une réédition relativement récente de ce texte dans *The Man in the Moone and Other Lunar Fantasies*, ed. Faith K. Pizor and T. Allan Comp (New York: Praeger, 1971).

⁷ Ces intertextes sont cités en 1.1. 92-97. La dernière référence est problématique: "another Philosophical Piece, *A Discourse of the World in the Moon*" (1.1. 95-96). Jane Spencer et Janet Todd identifient toutes les deux le texte de Savinien de Cyrano de Bergerac, *Histoire comique contenant les états et empires de la lune*, publié en France en 1657. Deux versions anglaises du texte paraissent respectivement en 1659 et 1687, année de la parution de *The Emperor of the Moon: Selenarchia, or The Government of the World in the Moon, a Comical History*, traduction de Thomas St-Serfe (1659) et *The Comical History of the States and Empires of the Worlds of the Moon and the Sun*, traduction d'Archibald Lovell (Londres: Henry Rhodes, 1687). Nous penchons plutôt pour une référence au texte de Wilkins car le titre mentionné

"Farce, satire et science dans The Emperor"

Dans le domaine du théâtre, nombre de comédies ont déjà exploré sur le mode satirique les sciences tant occultes que modernes, parmi lesquelles on peut citer *The Alchemist* (1610) de Ben Jonson, *An Evening's Love; or, The Mock-Astrologer* (1668) de Dryden, *Tarugo's Wiles: or, The Coffee-House* (1668) de Thomas St Serfe dont l'acte central est entièrement consacré à la critique des *virtuosi* de la *Royal Society*, et bien entendu *The Virtuoso* (1676) de Shadwell.⁸ La farce, quant à elle, appelle, par sa nature, un mode de représentation stylisé. Il serait donc vain d'y chercher une imitation, même parodique, du style des comptes rendus consignés dans *The Philosophical Transactions* ou des expériences menées par les naturalistes de Gresham College. L'originalité de *The Emperor of the Moon* ne réside donc pas tant dans la mise en scène d'un contenu scientifique que dans le travail de Behn sur les codes et les méthodes communs à la farce et à la science nouvelle, lesquels servent de relais à la satire.

Une lecture comparative de *The Emperor of the Moon* et des scènes françaises d'*Arlequin Empereur dans la lune* nous a permis, dans un premier temps, de déterminer la nature de l'apport personnel de Behn. Dans l'épître dédicatoire, la dramaturge fait valoir que son adaptation s'attache à rétablir dans la mesure du possible la vraisemblance qui fait défaut à l'hypotexte. Telle est du moins l'interprétation qui s'impose à première vue:

'Tis now much alter'd, and adapted to our English Theatre and Genius, who cannot find an Entertainment at so cheap a Rate as the French will, who are content with almost any Incoherences, howsoever shuffled together under the Name of a Farce; which I have endeavour'd as much as the thing wou'd bear, to bring within the compass of Possibility and Nature, that I might as little impose upon the Audience as I cou'd. (p. 157, l. 42-47)

Mais, comme le note très justement Marc Martinez, la proposition restrictive "*as much as the thing wou'd bear*" invalide l'argument en soulignant l'incompatibilité de la règle de vraisemblance

par le personnage de Behn évoque un télescopage des titres des deux premières éditions du texte de Wilkins parues la même année en 1638: *A Discourse concerning a New World and Another Planet* (Londres: Londres Michael Saporke and Edward Forrest, 1638), puis *The Discovery of a World in the Moone, or A Discourse Tending to Prove, that 'tis Probable There May Be Another Habitable World in That Planet* (Londres: Michael Saporke and Edward Forrest, 1638).

⁸ Toutefois, le type littéraire du pseudo-savant naît à la Restauration, Guy Laprevotte, *Science et poésie de Dryden à Pope* (Lille: Atelier de Reproduction des Thèses, Université de Lille 3, 1981), p. 109.

avec le genre de la farce.⁹ En fait, Behn semble essentiellement plaider pour un souci de cohérence. Or, si Behn consolide l'intrigue pour le moins ténue de Fatouville,¹⁰ la structure de *The Emperor of the Moon* n'en demeure pas moins épisodique. L'effort de cohérence ne réside pas tant dans la construction dramatique que dans l'exploitation de vecteurs communs à la farce, à la satire et à la science qui traversent l'œuvre comme autant d'éléments structurants et lient étroitement le fond et la forme. Il ne faut pas chercher la cohérence de la farce dans le scénario mais dans la méthode.¹¹ Nous tenterons de montrer comment l'imbrication étroite des codes générique, satirique et scientifique participe d'un projet dramaturgique original qui renouvelle la mise en scène de la satire de la science. Trois facteurs communs nous semblent particulièrement significatifs: la surenchère spectaculaire, la question du regard et la stratégie du nivellement par le bas.

La surenchère spectaculaire

La farce et la science expérimentale telle qu'elle se développe au XVII^e siècle ont en commun leur dimension spectaculaire. Contrairement à la science spéculative à laquelle elle succède, la science expérimentale se donne à voir. Directement liée aux progrès effectués dans le domaine de l'instrumentation, elle se construit à partir de l'observation de phénomènes produits artificiellement. Elle devient spectacle dès lors que, dans le souci de la vulgariser qui leur est cher, les partisans de la science nouvelle ouvrent les portes de leur laboratoire aux néophytes pour leur montrer la science en train de se faire, la science en action. La démocratisation de la science prônée par Bacon passe donc non seulement par le grand nombre de chercheurs

⁹ Marc Martinez, "The Emperor of the Moon (1687) d'Aphra Behn ou la farce baroque", p. 51.

¹⁰ La farce de Fatouville consiste en une juxtaposition de scènes; Behn coordonne les intrigues principale et secondaire grâce à un moteur commun: le mariage. Elle remplace en outre le personnage de Pierrot par celui de Scaramouche. La venue en Angleterre de Tiberio Fiorilli, dit Scaramouche, avait rendu ce masque très populaire. Selon Leo Hughes, la troupe de Fiorilli avait séjourné à la cour de Charles II durant l'été 1673, et s'y était peut-être à nouveau rendue à deux reprises en 1675. L'hypothèse de deux autres visites respectivement durant l'été 1674 et l'été 1683 est plus improbable (*A Century of English Farce*, p. 135-37). Mais surtout le dynamisme et le caractère rusé de Scaramouche, metteur en scène de la farce enchâssée, en font un élément structurant de la farce et lui confèrent une fonction de passerelle entre les deux intrigues. De plus, la très grande plasticité du masque en fait un partenaire digne d'Arlequin et contribue à la surenchère spectaculaire de la pièce.

¹¹ Nous signalons à ce sujet l'article très éclairant de Robert C. Stephenson, "Farce as Method", *Tulane Drama Review*, 5.2 (1961), pp. 85-93.

"Farce, satire et science dans The Emperor"

requis, mais également par sa mise en scène. Ainsi, la *Royal Society* constitue pour les voyageurs étrangers l'une des vitrines de Londres, un spectacle à ne manquer en aucun cas.¹² Les *virtuosi* de la *Royal Society* se livrent d'ailleurs régulièrement, devant les visiteurs de Gresham College, à la démonstration du fonctionnement de la pompe à air de Boyle et Hooke, procédant à l'asphyxie et à la résurrection successives de divers animaux. Leurs détracteurs ont beau jeu d'ignorer la méthode inductive qui sous-tend l'expérimentation pour dénoncer une dérive de la conception de la science comme pur divertissement. Pour Henry Stubbe, par exemple, les membres de la *Royal Society* ne sont que des comédiens: "a sort of Comediants under pretence".¹³

Cette capacité de la science nouvelle à se mettre en scène en fait donc un sujet privilégié pour les dramaturges. L'originalité du projet dramatique de Behn ne réside pas tant dans la transposition du monde scientifique au théâtre que dans la méthode de la surenchère spectaculaire. La farce, et plus encore la comédie italienne dont s'inspire *The Emperor of the Moon*, se fondent essentiellement sur une dynamique gestuelle, privilégiant ainsi les effets visuels. Importée sur la scène française, la comédie italienne accentue la primauté de l'acteur,¹⁴ également acrobate, chanteur et mime, soulignant par là même le caractère spectaculaire de ses *lazzis* et autres jeux de scène bouffons. Behn, qui s'appuie donc sur un hypotexte spectaculaire à double titre, amplifie à son tour le phénomène par divers procédés. Elle exploite dans l'acte 1, scène 3, de sa farce le potentiel scénique contenu dans la Scène d'Isabelle et Colombine de Fatouville, transposant sur le plan gestuel le canevas exposé dans la première tirade d'Isabelle.¹⁵ Par l'intermédiaire de Behn, le discours devient action. En outre, *The Emperor of the Moon* comporte cinq scènes de

¹² Voir Robert H. Syfret, "Some Early Critics of the Royal Society", *Notes and Records of the Royal Society of Londres*, vol. 8 (1950), p. 53.

¹³ Cité par Robert H. Syfret, "Some Early Critics of the Royal Society", p. 26.

¹⁴ Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux* (Lille: Atelier de Reproduction des Thèses, Université de Lille 3, 1980), p. 673.

¹⁵ "Est-il sous le ciel une plus malheureuse personne? Je tiens mes tablettes. Je les mets sur ma table: et dans le temps que je dispose mon imagination à quelques bouts-rimés, un diable, oui, Colombine, un diable invisible écrit sur mes tablettes des vers sur les mêmes rimes. En ce moment Cinthio entre dans ma chambre, surprend mes tablettes, et veut absolument que ces vers m'ayent été donnés par un rival: plus je tâche à le désabuser, plus il s'obstine à le croire." Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, 3 vols. (Paris: Briasson, 1741). Genève: Slatkine Reprints, 1969, 1: 138.

nuit sur onze, près d'un tiers de la longueur totale du texte.¹⁶ La dramaturge court-circuite son modèle, qui n'en comporte aucune, pour emprunter directement à la tradition italienne. Source de *lazzis* originaux, telles les bouffonneries d'Arlequin et de Scaramouche dans l'acte 1, scène 3, l'action nocturne contribue également au spectaculaire parce qu'elle requiert de la part des acteurs une gestuelle codifiée (les tâtonnements signalés de manière récurrente dans les indications scéniques, par exemple) et le recours à des accessoires types (parmi lesquels la chandelle), qui visent à pallier l'absence de variation lumineuse sur le plateau.

Enfin, Behn multiplie les interludes et divertissements spectaculaires, tantôt sans lien avec l'action, comme les danseurs aux costumes extravagants qui marquent une rupture entre les deux premiers actes, tantôt intégrés à celle-ci par le biais de la technique de l'enchâssement. L'acte 2, scène 3, comporte ainsi une mascarade clandestine, et la scène finale emboîte successivement un masque puis un anti-masque dont la théâtralité tient essentiellement à l'usage de machines sophistiquées conçues pour les opéras.¹⁷

L'esthétique spectaculaire de *The Emperor of the Moon* tient non seulement à l'essence des genres convoqués, mais encore à l'exploitation originale qu'en fait Behn. La dramaturge s'approprie les codes propres à la farce et au masque pour en tirer le maximum d'effets visuels, testant au plus haut point les capacités physiques des comédiens et celles, techniques, du théâtre de Dorset Garden. L'hybridité générique de cette farce, qui marie comédie italienne d'importation française et masque anglais, permet de varier, de cumuler et de superposer les effets spectaculaires pour en faire un vecteur de représentation idéal de ce que l'on pourrait appeler la science-spectacle contemporaine. La théâtralisation de la science dans *The Emperor of the Moon* va donc au-delà d'une simple adéquation entre fond et forme, entre sujet représenté et mode de représentation. Il en résulte une amplification du spectaculaire, un grossissement des effets visuels, qui atteint un double objectif: d'une part, cette stratégie hyperbolique sert tout naturellement de vecteur à la satire qui, après avoir isolé sa cible, commence par en exagérer certains traits; d'autre part, en affirmant que le théâtre est avant tout un art du spectacle, *The Emperor of the Moon* semble militer en faveur d'une réhabilitation de

¹⁶ Les scènes de nuit: 1.3; 2.1; 2.2; 2.3 et 2.4 représentent 28% du texte en nombre de lignes.

¹⁷ Pour un développement sur les caractéristiques spectaculaires du masque enchâssé, voir Marc Martinez, "*The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn ou la farce baroque", notamment pp. 46-52.

la farce auprès des critiques. La pièce de Behn contribue donc à la fois au débat scientifique et à la controverse littéraire sur la farce qui divisent ses contemporains.

La deuxième scène de l'acte 1 de *The Emperor of the Moon*, une réécriture de la Scène de la Prothase (sic) de Fatouville, illustre la relation étroite qui se noue entre farce, satire et science par le biais d'un télescope. Si le docteur Baliardo entre en scène bardé d'instruments éclectiques ("Enter Doctor, with all manner of Mathematical Instruments, hanging at his Girdle", 1. 2, p. 165), c'est le gigantesque télescope que porte Scaramouche qui attire immédiatement l'attention du spectateur. Contrairement à Fatouville qui précise que la grande lunette d'approche est déjà montée sur son pied (p. 122), Behn construit le dispositif pseudo-experimental sous les yeux du spectateur: "Mount, mount the Telescope" (1.2.4). La démesure farcesque se greffe sur la mise en scène scientifique pour en démultiplier l'effet spectaculaire: le télescope mesure plus de six mètres ["twenty (or more) Foot long", 1. 2, p. 165], sa taille exagérée signalant littéralement sa fonction optique grossissante. Trait d'union entre farce et astronomie nouvelle, entre véhicule générique et objet représenté, le télescope apparaît dès le début de la scène comme la métaphore évidente du traitement satirique que l'auteur fait subir à la réalité scientifique.

La notion de spectaculaire a donc une fonction structurante dans la pièce, dès lors qu'elle pose à travers une mise en scène satirique la problématique de la réception tant de la science expérimentale que de la farce. C'est ce que souligne la position du télescope, probablement pointé vers le public, comme le suggère Jane Spencer dans son édition du texte.¹⁸ Également vecteur de l'ironie dramatique qui informe toute la pièce, il désigne sans ambiguïté les spectateurs comme complices de la construction simultanée de la farce enchâssée et de la satire scientifique. Dès la scène d'exposition, en effet, Scaramouche expose son projet dramatique qui se confond avec le scénario principal de Behn, une farce visant à tromper le pseudo-savant: "a Farce, which shall be called, – *the World in the Moon*. Wherein your Father shall be so impos'd on, as shall bring matters most magnificently about. –" (1.1.103-5). Dès lors, le spectateur, sans qui le phénomène théâtral n'a pas lieu, devient partie prenante dans l'élaboration de la farce satirique: la faculté structurante de son regard est mise en abyme tout au long de la pièce, à travers le motif du secret surpris, chaque fois qu'un personnage dissimulé sur scène devient

¹⁸ Jane Spencer, ed. *Aphra Behn. The Rover and Other Plays*, p. 383.

témoin de l'action dramatique.¹⁹ La récurrence du verbe "peep" dans les didascalies souligne alors avec insistance sa fonction oculaire.²⁰ Le personnage-spectateur cesse de se cacher dans la dernière scène pour assister au masque enchâssé. Le docteur formule alors le pacte de spectacle qui lie les deux niveaux de représentation: "sit and expect the Event" (3.3.451). Ainsi, la question de la perception visuelle, qui découle directement de la mise en scène spectaculaire, traverse toute l'œuvre. Autre point de convergence entre farce et science expérimentale, elle fournit une nouvelle passerelle à la satire.

Le problème de la perception visuelle

La science expérimentale associe étroitement les sens et la raison. L'observation des phénomènes, suivie de leur validation et de leur classification, débouche sur des inductions successives, selon une démarche progressive et prudente. En dépit du scepticisme de méthode prôné par Bacon, qui vise à prémunir le savant contre les erreurs de fait, d'observation et de jugement, sans pour autant entraver les progrès de la connaissance, les détracteurs de l'empirisme soulèvent le problème de la fiabilité des sens, en particulier de la vue. Au centre du débat sur la science expérimentale, la question du regard se trouve également au cœur de la pièce. Or la vision ne va pas de soi dans *The Emperor of the Moon*. Ironiquement, le docteur Baliardo se laisse abuser par ses sens plus que tout autre personnage. Caricaturant le nouveau protocole scientifique, l'astronome en émoi valide successivement son observation télescopique d'une nymphe, puis de l'empereur de la lune, sans se douter que Charmante glisse des transparents derrière la lentille de l'instrument. Cette scène, dans laquelle le pseudo-savant projette ses fantasmes sur le réel par l'intermédiaire de son télescope, rappelle *The Elephant in the Moon* (1670-71?) de Samuel Butler. Dans ce poème satirique, un groupe de *virtuosi* aveuglés par leurs rêves de gloire sont convaincus d'observer sur la lune une bataille, puis un éléphant, jusqu'à ce qu'un valet plein de bon sens se rende compte que des insectes et un rat se sont laissés

¹⁹ Par le motif du secret surpris, Catherine Kerbrat-Orecchioni désigne le dispositif selon lequel un personnage caché assiste à un entretien confidentiel, reflétant le rapport scène-salle. "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques*, n° 41 (1984), p. 49.

Ce motif est récurrent dans *The Emperor of the Moon*: 1.2; 1.3; 2.3.

²⁰ "All this while Harlequin was hid in the Hedges, peeping now and then" (1.2, p. 168); "Harlequin (Peeping, cries —)" (1.2.152); "Harlequin peeps from under the Table" (1.3, p. 171 et 172); "Harlequin [Aside] And peeping" (1.3.83); "Charmante peeps out" (1.3, p. 174). La fonction auriculaire du personnage-spectateur est également mise en valeur.

emprisonner dans le télescope. De même, Baliardo a beau examiner à la loupe le tableau vivant de l'acte 2, scène 3, il le prend pour une authentique tapisserie italienne. Dans les deux cas, on retrouve le mécanisme de la tromperie qui active la farce, comme l'indique l'étymologie complexe du terme provenant de la contamination de "fart", le fard, et "fars", le bourrelet postiche, deux stratégies par lesquelles le comédien vise à tromper le public.²¹ Le mode satirique qui informe la farce résulte ici d'une triple opération: la fragmentation du protocole scientifique baconien dont la première étape, celle de l'observation d'un phénomène, est d'abord isolée avant d'être grossie pour représenter l'ensemble de la démarche scientifique dont elle devient la synecdoque. Ainsi décontextualisée, coupée de la logique progressive qu'elle est censé initier, l'observation devient incohérente, absurde. La faillite visuelle est ironiquement relayée par des instruments d'optique.

L'observation est encore traitée comme synecdoque de la science nouvelle dans la scène de l'apothicaire (3.2). Scaramouche, qui tient le rôle de l'apothicaire, s'efforce de rendre crédible son galimatias pseudo-scientifique en multipliant les occurrences des verbes "voir" et "observer".²² Moins le discours fait sens, plus la fréquence de ces verbes augmente. Dès le début de la scène, l'imposteur se présente par sa fonction de témoin oculaire et auriculaire ("an Ocular and Aural Witness", 3.2.70) à laquelle, de fait, il se trouve réduit (l'apothicaire ne se donne pas de nom). Victime de la stratégie verbale de Scaramouche, le scientifique ne voit pas le jeu des regards auquel il se livre avec Bellemante: "That Wink tipt me some Tidings, and she deserves not a good Look, who understands not the Language of the Eyes" (3.2.98-99). La satire s'immisce dans l'écart risible entre le discours et la pratique. Baliardo ne se doute pas que celui qui se fait passer pour un observateur, un spectateur, est en réalité un acteur confirmé.

Bien que stylisée, la satire de la science expérimentale se manifeste explicitement dans les passages sus cités, parce qu'ils mettent en scène le docteur. Elle se prolonge indirectement dans le reste de la pièce, à travers la remise en cause systématique de la perception visuelle. Comme le dit avec éloquence Scaramouche à Cinthio, la farce entière est sous le signe de l'erreur visuelle: "*Deceptio visus*, Sir; the Error of the Eyes" (2.2.35). Les scènes de

²¹ Sur la question de l'étymologie complexe du mot "farce", voir Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire* (Genève: Droz, 1984), pp. 155-70.

²² Lignes 83; 119; 121; 126; 133.

nuit s'avèrent source de méprises, de quiproquos. Les personnages allument et soufflent leur chandelle au gré des péripéties qui jalonnent leur complot, créant un clair-obscur qui, tout comme les tâtonnements qu'il induit, ne laisse pas d'évoquer les incertitudes épistémologiques en ce début de l'époque des Lumières. L'obscurité qui règne dans la maison du docteur symbolise à la fois l'imposture de sa science et son ignorance de ce qui se trame contre lui. Ainsi, la déconstruction de l'empirisme, qui se fonde sur les sens trompeurs, sous-tend paradoxalement la construction de la farce comme tromperie. Dans *The Emperor of the Moon*, les personnages s'induisent mutuellement en erreur, se livrant à de multiples métamorphoses, encore accentuées par la plasticité des masques italiens: Arlequin se fait passer tour à tour pour une femme enceinte, un boulanger et un fermier; Scaramouche pour une gargouille et un apothicaire; Don Cinthio pour l'empereur de la lune; Don Charmante pour un cabaliste rosicrucien, ambassadeur de l'empereur, puis pour le Prince de Thunderland; tous enfin, pour une tapisserie. L'illusionnisme qui découle du procédé de la "pénétration du théâtre par le théâtre"²³ atteint son apogée avec la représentation enchâssée de la dernière scène, ultime tromperie avant la révélation finale. L'essence même du genre, et l'esthétique de la tromperie qui le fonde, semblent le prédisposer à la mise en scène de l'erreur visuelle. Le parti pris dramaturgique de Behn révèle toute son originalité dès lors qu'elle fait évoluer la tromperie vers l'illusionnisme théâtral, mettant en cause le bien-fondé de l'observation scientifique par le biais du spectaculaire, source d'illusion.

Empruntée à Fatouville, la scène du fermier (3.1) déconstruit le phénomène de l'illusion. Mais la particularité de *The Emperor of the Moon* consiste à rendre explicite le lien entre illusion d'optique et illusion théâtrale. Le champ sémantique de la perception visuelle sous toutes ses formes (vue, vision, erreur visuelle, invisibilité, aveuglement) qui parcourt le dialogue glose le jeu de rôles auquel se livre Arlequin. Déguisé en fermier dans son soufflet, le *zanni* refuse de s'acquitter de la taxe à payer à l'entrée de la ville. Le temps que le commis aille chercher le commissaire, il rabat la capote de sa voiture et passe un tablier: le voilà boulanger dans sa charrette. Il répète son tour de prestidigitation suffisamment de fois pour faire douter le pauvre commis de sa bonne vue:

OFFICER This is very hard – Mr. Clerk – if ever I saw in my
Life, I thought I saw a Gentleman and a Calash.

²³ Cette expression est empruntée à Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève: Droz, (1981) 1996, pp. xii-xiii.

"Farce, satire et science dans The Emperor"

CLERK Come, come, gratifie him, and see better hereafter.
(3.1.35-37)

La scène définit l'illusion comme un dédoublement du réel. L'illusionniste précise dès le début les règles du jeu alors que vêtu comme un fermier, il affirme: "Dost not see I am a plain Baker" (3.1.8). Contrairement à ce qu'il redoute, le commis n'est pas devenu aveugle. Il voit double. Sa conclusion résume la structure fondamentale de l'illusion telle que la définit le philosophe Clément Rosset, "un art de percevoir juste mais de tomber à côté dans la conséquence".²⁴ "'tis as plain a Calash again, as ever I saw in my Life, and yet I'm satisfy'd 'tis nothing but a Cart" (3.1.49-50). La scène condense de manière efficace le principe de la farce tout entière. Convaincu que la lune est habitée, le docteur Baliardo substitue une société sélénite imaginaire au monde réel qu'il met entre parenthèses. Ainsi, il enferme sa fille et sa nièce, s'opposant à leur mariage respectif avec Cinthio et Charmante, pour leur trouver des époux célestes. Le passage dans lequel Arlequin et le docteur comparent la société sélénite à la leur dénonce ironiquement le phénomène de duplication illusoire. Sous couvert de décrire la lune, en effet, Arlequin renvoie un reflet satirique de sa propre société (qui est également celle du spectateur). Et le docteur de ponctuer régulièrement: "Just as 'tis here". On a là également une satire de la stratégie satirique exploitée dans les récits de voyage où la distance géographique est censé conditionner la distance critique du lecteur, mais où l'étranger ramène toujours au familier dans un parcours inéluctablement circulaire.

L'astronomie nouvelle, qui suscite une polémique sur la pluralité des mondes, est donc pour Baliardo source d'illusion. Or Hobbes redoutait précisément que la science nouvelle, par la scission entre connaissance et pouvoir qu'elle implique, ne crée l'illusion. Si l'État n'exerce aucun contrôle sur l'espace clos du laboratoire, si la connaissance résulte dorénavant d'expériences observées par les sens trompeurs et dont l'autorité peut donc être contestée, dénonce-t-il dans ses avertissements répétés au roi, "les hommes verront double".²⁵ La

²⁴ Clément Rosset, *Le Réel et son double, essai sur l'illusion* (Paris: Gallimard, 1976), p. 16.

²⁵ L'expression est tirée de Thomas Hobbes, *Leviathan or the Matter, Forme, and Power of a Common-wealth Ecclesiastical and Civill* (Londres: Andrew Crooke, 1651) part 3, chap. xxxix. Project Gutenberg. May, 2002 [EBook #3207]. <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext02/lvthn10.txt>>. Le sociologue Bruno Latour expose cette théorie de Hobbes dans *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* (Paris: La Découverte, 1991), pp. 32-33.

scission entre connaissance et pouvoir prend corps dans le personnage du docteur Baliardo, dont le nom indique à la fois la qualité scientifique et la fonction de dupe dans la pièce ("balordo" signifie stupide en italien). Tous, jusqu'aux valets, contestent son autorité. Il est d'ailleurs significatif qu'il égare le seul objet qui symbolise à la fois le pouvoir et l'accès à la connaissance, la clé de son laboratoire.

Le nivellement par le bas

Le nivellement par le bas constitue un autre vecteur significatif entre farce, satire et science. La révolution scientifique du XVII^e siècle établit l'hybridité de la science inductive, qui part de l'observation de phénomènes concrets pour aboutir à des théories abstraites. Or ses détracteurs s'indignent contre les fondements réalistes de la "science de la matière", son ancrage à la paillasse, qu'ils considèrent comme avilissants. Le monde du laboratoire est pour eux une "cuisine répugnante où l'on étouffe les concepts avec des brouilles".²⁶ Dans le but de constituer une histoire naturelle, qui serait l'assise de la philosophie, les *virtuosi* ne dédaignent aucun sujet d'étude. Les *Philosophical Transactions*, rendent compte de nombreuses expériences portant sur des phénomènes corporels ou non humains qui provoquent l'incompréhension et le dégoût du néophyte, et alarment le moraliste. Ce dernier craint une dérive de la science mécaniste et matérialiste, dont les applications pratiques ne sont en outre pas toujours immédiatement perceptibles, au détriment de la connaissance de soi et de la reconnaissance d'une réalité spirituelle.

Dans un tout autre domaine, la farce est également accusée par la critique de niveler le théâtre par le bas, sous prétexte qu'elle privilégie une esthétique du "réalisme grotesque".²⁷ Résurgence de la tradition médiévale mâtinée de comédie italienne, la farce réapparaît sur la scène de la Restauration, après 1660. Très populaire auprès du public, elle est pourtant décriée par les critiques qui, tel Dryden, y voient une menace à la fois économique et artistique pour le théâtre

²⁶ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, p. 34.

²⁷ L'expression est empruntée à Mikhail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel (Paris: Gallimard, 1970) p. 313 et 320. Elle apparaît dans le chapitre V "L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources", p. 302-65.

d'auteur.²⁸ Genre irrégulier s'il en est, la farce se fonde essentiellement sur le langage gestuel, la plasticité corporelle des acteurs, réduisant le texte, dans le cas extrême de la *commedia dell'arte*, à un simple canevas, un support à l'improvisation. Cet ancrage dans la sphère matérielle et corporelle nourrit le dialogue de la farce avec son sujet. La satire, dont la méthode vise à rabaisser sa cible, sert logiquement de vecteur entre les deux, informant l'une pour déformer l'autre.

L'acte 1, scène 2, fournit un exemple frappant de la fonction structurante de ce que Bakhtine nomme "le bas matériel et corporel".²⁹ L'espace s'organise autour d'un axe vertical, reliant le monde d'en bas, la Terre ("the lower Orb", 1.2.21), au monde d'en haut, la lune ("the upper World", 1.2.3-4). Le gigantesque télescope sert de trait d'union entre les deux. En rendant possible l'étude de la sphère céleste, l'instrument, synecdoque de l'astronomie nouvelle, on l'a vu, permet l'élévation intellectuelle du docteur. Le champ sémantique de l'élévation qui lui est rattaché en témoigne: "Mount, mount the Telescope" (1.2.4). L'arrivée de Charmante, déguisé en ambassadeur de l'empereur sélénite, inverse le mouvement en l'orientant de haut en bas. Si les protagonistes des récits de voyage lunaires dont le docteur se repaît voient leurs efforts récompensés par un voyage dans la lune,³⁰ ici en revanche, l'univers sélénite descend jusqu'à lui. Ce mouvement catamorphique annonce déjà la rencontre des deux astres dans la scène finale, qui aboutit d'ailleurs à l'écrasement de l'axe vertical au profit d'un développement de la scène en profondeur. Poursuivant cette logique de renversement carnalesque, Charmante substitue à l'objet d'étude, censé élever le savant intellectuellement, un transparent représentant une nymphe étendue sur son lit. La subversion de l'observation scientifique passe par l'érotisation du regard du docteur, par le changement de focalisation du haut, l'intellect, au bas corporel matérialisé par le télescope, tel un monstrueux phallus en érection. Dès le début de la scène, des éléments verbaux préparent ce travail de sape. Les métaphores appliquées à l'instrument d'optique ("peeping-hole", 1.2.12; "key-hole", 1.2.14) indiquent qu'il sert davantage à satisfaire les pulsions scopophiliques de l'astronome qu'à faire avancer la science. La permutation cosmique terre-lune entraîne une permutation corporelle, soulignant la théorie de

²⁸ Pour une conceptualisation de la controverse sur la farce, voir Steven Henderson, "'Deceptio visus': Aphra Behn's Negotiation with Farce in *The Emperor of the Moon*", pp. 59-61.

²⁹ Mikhail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, pp. 366-432.

³⁰ Le héros éponyme de *Icaroménippe* de Lucien et Domingo Gonsales dans *The Man in the Moone*.

la correspondance entre macrocosme et microcosme qui s'exprime à divers niveaux dans toutes les sciences dont le docteur est indifféremment adepte: l'astrologie, la doctrine occulte de la Rose-Croix qui prône le commerce charnel entre les mortels et les esprits célestes, la médecine paracelsienne. Par un effet de contamination, la satire englobe ainsi dans une même stratégie de rabaissement science nouvelle et croyances héritées du passé, pour dénoncer les failles inhérentes à tous les systèmes. En même temps, Behn gomme la rupture artificielle entre les Anciens et les Modernes en soulignant la coexistence réelle des diverses disciplines dont ils sont partisans.³¹

Par le même procédé boule de neige, mais dans un registre scatologique cette fois, la scène de l'apothicaire (3.2) s'en prend à la sélénographie, l'alchimie et le magnétisme. L'axe vertical se construit principalement dans le discours, qui entretient une tension constante entre élévation et rabaissement. La noblesse de la science médicale ("your sublimer Affairs", 3.2.71) contraste avec la spécialisation du docteur dans l'administration de remèdes émétiques et purgatifs. L'antithèse est véhiculée par le champ lexical de la gravité³² qui désigne simultanément le caractère solennel de l'entretien entre Baliardo et Scaramouche, le pseudo-apothicaire, et le phénomène de pesanteur, d'attraction vers le bas, auquel il n'échappe pas. Le détronement du discours intellectuel résulte d'une dérive scatologique progressive. Le terme "Water", qui dénote d'abord les eaux minérales prétendument trouvées sur la lune (3.2.108/115/117), opère un glissement sémantique vers l'urine (3.2.119) avant que ne lui soit substitué son équivalent latin ("*Urinam Vulcani*", 3.2.144). Le terme "Faeces" (3.2.125) fait l'objet du même jeu polysémique (à la fois "sédiments" et "excréments") avant d'être finalement remplacé par le latin "*Stercus*" (3.2.154). Les références aux fonctions corporelles s'intensifient au fur et à mesure que les arguments scientifiques viennent à manquer à l'imposteur. De manière significative, Scaramouche, à court d'inspiration, rompt son discours en évoquant le phénomène de la constipation.

Cette rhétorique de la démolition s'appuie encore sur la parodie du jargon alchimique et le saupoudrage de termes latins qui parasitent le texte et en opacifient le sens. Le décalage entre le sujet basement matériel et le style qui se veut abstrait imprime au discours

³¹ Ainsi les savants de la *Royal Society* ne sont pas exempts de superstitions: Joseph Glanvil et Henry More croient à la sorcellerie; Elias Ashmole est un adepte de l'astrologie; Boyle s'intéresse à l'alchimie et nourrit l'espoir que la transmutation des métaux est possible, tout en rejetant la théorie des trois principes alchimiques.

³² "Gravity": 2.3.56; "gravely": 3.2, p. 190 et 192.

"Farce, satire et science dans *The Emperor*"

scientifique une torsion burlesque. Frappé en outre de la malédiction babelesque, le langage s'emballe, et plus il s'emballe, moins il signifie. Scaramouche crée ainsi un monstre langagier, une boursoufflure absurde, à l'opposé du projet linguistique des *virtuosi* de la *Royal Society*.³³ Au final, l'incarnation de l'apothicaire par le valet Scaramouche, l'un des principaux masques de la comédie populaire italienne, peut s'interpréter comme une satire de la volonté de démocratiser la science nouvelle affichée par ses promoteurs.³⁴

Là encore, comme pour la question du regard, le processus du nivellement par le bas déborde du cadre strict des scènes à contenu scientifique pour contaminer toute la pièce. Les métaphores se lisent littéralement: dans l'acte 2, scène 3, Arlequin armé d'un bâton frappe l'imagination du docteur; dans l'acte 1, scène 2, sa tentative de suicide par chatouilles concrétise l'expression "mourir de rire". Ainsi, le langage prend corps à travers les *lazzi* d'Arlequin. Le *zanni* matérialise par ses bonds et ses chutes l'axe vertical autour duquel se structure le motif de l'inversion carnavalesque. Enfin, la réification des personnages amenés à se métamorphoser en gargouille ou en tenture de luxe que Baliardo scrute à la loupe est un clin d'œil parodique à l'attitude non sélective des naturalistes vis-à-vis de leurs sujets d'expérimentation.

Dénouement et conclusions

Contrairement à la pièce de Fatouville qui s'achève sur une pirouette, *The Emperor of the Moon* se caractérise par un dénouement complexe, dû à la résolution de la tension entre farce et satire. Cette tension est absente de la comédie de Fatouville où la satire, qui apparaît de manière ponctuelle, n'informe pas le texte, et se trouve de fait subordonnée au but essentiel de la farce: divertir. En restructurant l'hypotexte de Fatouville par l'exploitation de vecteurs communs à la

³³ La réflexion sur le langage est initiée par Bacon, selon qui le langage échoue à représenter la réalité avec précision. Il met les scientifiques en garde contre ses nombreux pièges et préconise la composition d'une grammaire philosophique qui assurerait une correspondance étroite entre le mot et la chose, entre le signifiant et le signifié. Soutenu par la *Royal Society*, John Wilkins poursuit le projet baconien visant à créer un langage purifié, universel et parfait (*An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, Londres: 1668).

³⁴ Alors que la *Royal Society* se veut ouverte à tous les hommes, quelles que soient leur classe sociale et leur profession, son homologue française, l'Académie Royale des Sciences fondée en 1666, cultive l'élitisme. Mary Baine Campbell, *Wonder and Science. Imagining Worlds in Early Modern Europe* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), p. 98.

farce et à la satire, Behn n'en crée pas moins, paradoxalement, une tension entre l'esthétique du genre d'accueil qui tend au divertissement pur et l'éthique du mode de représentation dont la visée est avant tout morale. Après avoir mis en relief leurs stratégies convergentes dans toute la pièce, la dramaturge négocie habilement leur divergence d'objectifs dans la scène finale.

Le processus de révélation inhérent à la satire s'accomplit à travers le double enchâssement théâtral de l'acte 3, scène 3. Si le masque emboîté dans la farce donne au docteur l'illusion de l'existence d'un monde lunaire, en revanche le deuxième niveau de représentation créé par l'anti-masque a pour effet de lui révéler la tromperie dont il est victime. La révélation que le monde sélénite est une fable coïncide avec la catharsis théâtrale qui purge le docteur de sa folie,³⁵ phénomène qui semble consacrer *a priori* la fusion de la satire et de la farce.

Le problème s'avère néanmoins plus complexe. Prises dans l'engrenage de l'exagération, de l'amplification, du grossissement sous toutes ses formes, farce et satire sont réfractaires au dénouement. La farce, genre bref par essence qui tire sa force, la *vis comica*, de la concentration des effets dans un espace-temps restreint, fait exploser les limites trop étroites dans lesquelles elle est confinée.³⁶ La "machine à rire"³⁷ s'emballe, échappant au contrôle des personnages. Les enchâssements dramatiques se succèdent, l'aire de jeu se démultiplie, véritable miroir dans lequel la farce se reproduit à l'infini.³⁸ Prise dans la même spirale de démesure et d'outrance, la satire, en revanche, finit par anéantir son propre objet et s'anéantir elle-même. Le docteur désabusé fait table rase de la science: "I see there's nothing in Philosophy –" (3.3.669). L'hystérie finale culmine dans un autodafé: "Burn all my Books, and let my Study Blaze, / Burn all to Ashes [...]" (3.3.661-62). Ainsi, la satire de la science dans *The Emperor of the Moon* constitue une parenthèse divertissante dans le

³⁵ Le procédé de la guérison par le théâtre est une constante du XVII^e siècle. Athéna Efstatiou-Lavabre en étudie le fonctionnement dans une comédie de Richard Brome, *The Antipodes* (1638), dans "Le théâtre dans le théâtre: permanence d'une structure baroque dans *The Antipodes* (1638) de Richard Brome, *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°54 (2002), pp. 27-43.

³⁶ Robert C. Stephenson donne la définition suivante de la farce: "farce is the explosion that comes of compressing *vis comica* within narrow limits". "Farce as Method", p. 89.

³⁷ Nous empruntons ici le titre de l'ouvrage de Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*.

³⁸ Trois niveaux de farce s'emboîtent dans la scène finale: la pièce-cadre *The Emperor of the Moon*; la farce encadrée *The World in the Moon*; l'anti-masque, prétexte à de nouveaux *lazzi* de Scaramouche et Arlequin.

"Farce, satire et science dans The Emperor"

débat contemporain plutôt qu'elle ne l'alimente. Renvoyant dos à dos les Anciens et les Modernes à travers le personnage hybride du docteur qui ne jure que par "son microscope, son horoscope, son télescope, et tous ses scopes" (1.1.121-22), Behn désamorce les controverses. Elle y prend part ailleurs, par exemple par sa traduction, un an plus tard, des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle³⁹ et son *Essay on Translated Prose* (1688). Toutefois, la multiplication des niveaux de représentation implique une mise en perspective de la farce que Behn analyse et donne à analyser au spectateur. On assiste donc à un déplacement du regard critique de la science à la farce, de l'objet représenté au genre. Behn appelle à un autre débat, littéraire cette fois. Mais la qualité de ce regard critique change avec l'objet qu'il vise: dénigrant pour la science, il se teinte d'optimisme vis-à-vis de la farce que la pièce tend à réhabiliter.

The Emperor of the Moon vérifie la théorie exposée par Sprat dans *History of the Royal Society*, selon laquelle la science peut utilement rénover la matière littéraire.⁴⁰ Avec cette farce, que l'on peut considérer comme du théâtre expérimental dans le contexte de la Restauration, Behn est loin de servir au public le "Chapon Boüillé" (p. 206, l. 4) qu'elle condamne dans l'épilogue!

³⁹ La traduction de Behn paraît en 1688, deux ans après la publication en France du texte de Fontenelle en 1686. Voir à ce sujet Line Cottagnies, "The Translator as Critic: Aphra Behn's Translation of Fontenelle's *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686)", *Restoration*, 27.1 (2003), pp. 23-38.

⁴⁰ "I will add as an appendix another benefit of *Experiments* (...) that their discoveries will be very serviceable to the *Wits*, and *Writers* of this, and all future *Ages*". Et encore: "I will therefore declare (...) that there is in the *Works of Nature* an inexhaustible *Treasure of Fancy*, and *Invention*, which will be reveal'd proportionably to the increas of their *Knowledge*". Thomas Sprat, *The History of the Royal-Society of Londres, for the Improving of Natural Knowledge* (Londres [1667], 1702, p. 413). Pour un développement de son argumentation, voir Part III, § xxxv "Experiments will be beneficial to our wits and Writers", pp. 413-19.