

***The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn :  
contribution dramatique au débat scientifique et littéraire  
sur la pluralité des mondes**

Florence March - Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

**Contexte scientifique et littéraire<sup>1</sup>**

Le développement de la « nouvelle astronomie » ou « nouvelle philosophie » dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en Europe provoque un essor formidable de la littérature du voyage cosmique dès les années 1630, notamment en Angleterre où l'opposition théologique ne se manifeste pas aussi violemment que sur le continent. La littérature du voyage cosmique n'a certes pas attendu le XVII<sup>e</sup> siècle pour faire son apparition. Il suffit de se tourner vers l'Antiquité et de lire, par exemple, *L'Histoire vraie* de Lucien de Samosate,<sup>2</sup> le *Somnium Scipionis* de Cicéron ou encore le *De Facie in orbe lunare* de Plutarque, pour se convaincre que l'idée de voyager dans l'espace fascinait déjà l'humanité. L'apport du XVII<sup>e</sup> siècle ne concerne donc pas tant la thématique que le mode narratif du récit de voyage cosmique. Jusque-là le voyage dans l'espace relevait entièrement du mode merveilleux.<sup>3</sup> Or l'invention du télescope permet de vérifier visuellement un certain nombre d'hypothèses concernant entre autres la géographie physique de la lune, ou sélénographie : la surface du satellite le plus proche de la Terre n'est pas lisse et brillante mais irrégulière comme celle de la planète bleue, composée de cratères, de montagnes et de vallées, voire, comme l'affirme Galilée dans un premier temps, de mers et de lacs. Ces observations scientifiques, consignées dans le *Sidereus Nuncius* (1610) de Galilée font immédiatement germer deux idées aussi enthousiasmantes qu'angoissantes qui vont alimenter le débat scientifique et littéraire pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle et au-delà : la possibilité que la lune soit habitée et même si cela reste encore techniquement irréalisable, que l'on puisse s'y rendre. L'invention du télescope fait glisser un certain nombre d'hypothèses logiques vers le domaine du sensible, du réel. Galilée prouve ce que Plutarque et d'autres philosophes classiques n'avaient fait que supposer. Ce glissement qui s'opère au niveau scientifique se répercute dans les récits de voyages cosmiques par un glissement au niveau du mode narratif car ils ne relèvent plus exclusivement du mode merveilleux mais se teintent progressivement de réalisme. Si l'on en croit la formule de Miriam Allen Deford, les premiers jalons de la science-fiction sont posés : « Science-fiction deals with improbable possibilities, fantasy with plausible impossibilities. » ("Foreword"). Le XVII<sup>e</sup> siècle se caractérise en tout cas par une interpénétration des domaines scientifique et littéraire et leur émulation

---

<sup>1</sup> Ce texte a fait l'objet d'une présentation orale dans l'atelier "Récit de voyage" présidé par Jean Viviès et Jan Borm lors du 45<sup>e</sup> congrès annuel de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur en mai 2005. Les réflexions exposées ici ont suscité depuis des prolongements : voir Florence March, « Farce, satire et science dans *The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn. »

<sup>2</sup> Une traduction anglaise de ses voyages lunaires, *A True Story*, fut publiée en 1634.

<sup>3</sup> Dans sa magistrale *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov définit le merveilleux comme un système autonome, fondé sur une perception collective et non problématique du surnaturel. Ainsi, un récit merveilleux intègre des éléments surnaturels de la manière la plus naturelle qui soit. Le contrat de fiction qui régit tacitement les relations du narrateur et de son lecteur fait fi de ce paradoxe, requérant l'adhésion sans réserve du lecteur.

réciroque. Les scientifiques Johann Kepler et John Wilkins récupèrent le genre du récit de voyage pour vulgariser les dernières découvertes et faire part de leur propre position dans le débat, respectivement dans *Somnium* (publié à titre posthume en 1634) et *A Discourse concerning a New World* (1638).<sup>4</sup> À l'inverse, l'écrivain Francis Godwin s'approprie l'actualité scientifique pour créer *The Man in the Moone: or A Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales the Speedy Messenger* (1638). Ces trois œuvres sont généralement considérées par la critique comme pionnières dans le domaine du récit de voyage cosmique.<sup>5</sup> Elles établissent tout du moins les nouvelles conventions du genre telles qu'elles perdureront pendant un siècle.

### ***The Emperor of the Moon* dans la littérature cosmique du XVII<sup>e</sup> siècle**

La vogue de la littérature cosmique ne se limite pas au genre du récit de voyage, satirique ou non. Elle s'exprime également au théâtre tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, à travers des masques de cour, des comédies, des farces et des opéras comiques.<sup>6</sup> L'examen de ces œuvres dramatiques révèle deux constantes dans la mise en scène du monde lunaire : sa dimension spectaculaire et son traitement satirique. *The Emperor of the Moon* ne déroge pas à ces principes. Cette farce dans le style de la *commedia dell'arte* met en scène trois des principaux personnages du théâtre italien (le docteur, Arlequin et Scaramouche), s'inspirant très largement du canevas d'*Arlequin Empereur dans la lune* de Fatouville qui avait connu un grand succès à Paris quelques années auparavant. Le docteur Baliardo, convaincu de l'existence d'un empire lunaire, ne jure que par « son microscope, son horoscope, son télescope, et tous ses scopes » (1.1.121-22). Toujours dans la lune, au sens métaphorique de l'expression, il rêve d'en vérifier un jour le sens littéral. Les autres personnages vont lui donner l'illusion d'accéder au monde lunaire par le biais de l'illusion théâtrale. La mise en scène d'une farce enchâssée spectaculaire, *The World in the Moon*, vise d'une part à conclure le mariage de la fille et de la nièce de Baliardo avec leurs amants incarnant respectivement l'Empereur de la lune et le Prince de Thunderland, et d'autre part à guérir le docteur de ses divagations.

En exploitant le thème d'un monde lunaire habité, Aphra Behn prend sa place dans le débat qui divise ses contemporains. Les nombreuses références intertextuelles qui émaillent les dialogues prouvent, s'il en était besoin, que la dramaturge est au fait de l'actualité scientifique et littéraire. Le mode satirique véhiculé par la farce démontre en outre qu'elle est capable de mettre l'information à distance et de porter sur elle un

---

<sup>4</sup> Wilkins était membre de la Société de Philosophie d'Oxford et fut membre fondateur de la Royal Society en 1662.

<sup>5</sup> Voir les introductions critiques aux éditions récentes de ces textes mentionnées ci-dessus, ainsi que Marjorie Hope Nicolson, p. 40-108.

<sup>6</sup> Parmi les œuvres de Ben Jonson qui traitent du monde lunaire de manière extensive ou simplement ponctuelle, on peut citer les masques *News from the New World Discover'd in the Moon* (1620-21) et *Love Freed from Folly and Ignorance* (1611), ainsi que la comédie *The Staple of News* (1625). À la Restauration, on note, outre la farce de Behn, les opéras comiques d'Elkanah Settle, *The World in the Moon* (1697) et de Thomas Durfey, *Wonders in the Sun; or, The Kingdom of the Birds* (1706). *The Virtuoso* (1676), comédie de Thomas Shadwell, contient plusieurs références satiriques aux théories scientifiques contemporaines sur la lune.

regard critique. D'ailleurs, le procédé du théâtre dans le théâtre accentue encore la dimension satirique : au niveau idéologique, l'imposture de la farce enchâssée dénonce l'imposture de la thèse soutenant l'existence d'un peuple sélénite ; au niveau structurel, cette dénonciation passe par la mise à distance du phénomène théâtral, qui rompt le jeu de l'illusion avec le spectateur et confirme l'esthétique non-illusionniste du genre de la farce fondé sur le processus de déréalisation. À tous les niveaux donc, la pièce vise à désillusionner le spectateur, à le détromper de l'opinion selon laquelle la lune serait habitée.

La contribution dramatique qu'Aphra Behn verse au débat entre néanmoins en conflit avec sa traduction, un an plus tard, en 1688, des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle parus en 1686. Dans cette série de dialogues entre un philosophe et une marquise, Fontenelle prétend mettre à la portée de tous les nouvelles théories philosophiques et scientifiques de Descartes. Contrairement à la traduction que fit Behn des *Maximes* de la Rochefoucauld (voir Cottagnies), *A Discovery of New Worlds* s'avère particulièrement fidèle au texte de départ. Il en résulte deux paradoxes. En défenseur des droits des femmes, Behn saisit ici l'occasion de promouvoir leur éducation et de les inciter à prendre part aux débats contemporains. Elle accepte néanmoins de rendre le regard paternaliste, parfois condescendant, qui traverse l'œuvre de Fontenelle et que le sous-titre d'une traduction anglaise plus tardive annonce clairement : « Science made clear to the Meanest Capacities, even those of Women and Children ». On retrouve là le paradoxe idéologique qui sous-tend toute l'œuvre de Behn, première Anglaise à vivre de sa plume : si elle suscite la plupart du temps une prise de conscience collective de la réalité de la condition féminine, elle n'en demeure pas moins relativement conservatrice. Le deuxième paradoxe découle des engagements opposés de Behn et Fontenelle dans le débat sur la pluralité des mondes. Même si Fontenelle, prudent, prend nombre de précautions oratoires, il semble favoriser la thèse que la lune est habitée. Par sa traduction, Behn contribue donc à populariser une théorie qu'elle réfute dans son théâtre. Elle souligne elle-même la contradiction dans son *Essay on Translated Prose* :

[...] and if he [Fontenelle] had let alone his learned Men, Philosophical Transactions, and Telescopes in the Planet Jupiter, and his Inhabitants not only there, but in all the fixed Stars, and even in the Milky-Way, and only stuck to the greatness of the Universe, he had deserved much more Praise. (77-78, ital.orig.)

Ce paradoxe en éclaire un autre, au cœur de *The Emperor of the Moon* : l'idée même que Behn réfute dans le texte dramatique fait précisément le succès de sa représentation sur scène. La dramaturge parvient en effet à satisfaire toutes les exigences du public de la fin du siècle : son intérêt pour l'exotisme, ici poussé à son comble, sa demande croissante pour la farce et plus particulièrement la *commedia dell'arte* (même si ce genre nouveau fait l'objet d'une controverse parmi les intellectuels) et enfin son goût de plus en plus marqué pour les divertissements spectaculaires. Le thème de la lune permet à Behn de donner libre cours à son sens exceptionnel de la mise en scène et d'utiliser toutes les ressources techniques du théâtre de Dorset Garden. Au carrefour de la farce, du masque et de l'opéra, qui n'en est alors qu'à ses débuts, *The Emperor of the Moon* est certainement la pièce la plus spectaculaire de Behn, celle qui correspond le plus à la définition que Dawn Lewcock donne de son théâtre en général : « more for seeing than hearing ». L'astuce de la

dramaturge consiste donc à jouer sur tous les tableaux : si l'argument idéologique développé dans *The Emperor of the Moon* consiste à nier l'existence d'un peuple sélénite, l'argument commercial réside en revanche dans l'exploitation de son potentiel spectaculaire. En donnant à Behn l'occasion d'aller jusqu'au bout de son art, la pièce contribue d'une certaine façon à enrichir l'imaginaire cosmique en littérature.

L'étude de *The Emperor of the Moon* met donc en lumière plusieurs paradoxes. La pièce s'avère ainsi beaucoup plus complexe qu'elle ne semble au premier abord, car elle ne se réduit pas à un simple divertissement comique. Le voyage dans la lune auquel Behn invite le public n'est pas seulement un voyage d'agrément. Au-delà de l'excursion exotique, le spectateur prend part à un voyage initiatique au cœur de la science et de la littérature. *The Emperor of the Moon* se conçoit ainsi comme une pérégrination littéraire à travers plusieurs genres dont elle invite à analyser les codes. De la rencontre entre théâtre et fiction, d'une part, et entre différents genres dramatiques, d'autre part, le spectateur retire une double initiation au pacte de lecture du récit de voyage et au pacte de spectacle qui préside à toute représentation théâtrale. À un autre niveau enfin, la pièce de Behn peut se lire comme une initiation à la méthodologie scientifique.

### Rencontre entre théâtre et fiction

Sans aller aussi loin que Marjorie Hope Nicolson, qui voit dans *The Emperor of the Moon* la suite du récit de voyage de Francis Godwin (67-108), il est cependant possible d'affirmer que la pièce contient de très nombreuses allusions non seulement au texte de Godwin mais à d'autres récits de voyage cosmique contemporains. Le genre du récit de voyage est évoqué dès la scène d'exposition, sous l'angle de la problématique de la vérité et de ses effets sur le lecteur. Ainsi, Elaria tient les récits de voyages cosmiques responsables de la folie de son père, le docteur Baliardo :

- Scaramouch How came he thus infected first?  
Elaria With reading foolish Books, *Lucian's Dialogue of the Lofty Traveller*, who flew up to the Moon, and thence to Heaven; an Heroick business called, *The Man in the Moon*, if you'll believe a *Spaniard*, who was carried thether, upon an Engine drawn by wild Geese; with another Philosophical Piece, *A Discourse of the World in the Moon*; with a thousand other ridiculous Volumes too hard to name.  
Scaramouch Ay, this reading of Books is a pernicious thing. I was like to have run Mad once, reading Sir *John Mandivel* [...] (1.1.91-99)

Le docteur Baliardo, qui comme son nom l'indique ne brille pas par sa finesse (« balordo » en italien signifie « stupide »), se méprend sur la nature de ces récits de voyage qu'il considère comme des ouvrages scientifiques, à visée documentaire. Elaria se montre une lectrice un peu plus avertie dans la mesure où elle identifie la dimension fictionnelle de ces récits. Toutefois, elle mêle sans distinction récits de voyage antiques et contemporains, satiriques et non satiriques qui, à l'en croire, répondent tous à la même définition de « livres insensés ». Elle montre ainsi son incapacité à saisir la richesse du genre, la difficulté à le définir qui en découle et la diversité d'approches que son étude requiert. Scaramouche ajoute à la confusion en

incriminant à son tour l'auteur médiéval d'une compilation de récits de voyage. Une leçon de lecture s'impose donc, pour les personnages et au-delà pour les spectateurs. Le reste du texte s'applique à démonter les stratégies du récit de voyage cosmique comme pour mieux faire comprendre les mutations que le genre subit au XVII<sup>e</sup> siècle et les nouvelles problématiques qui se posent. Dans l'Antiquité déjà, l'auteur d'un récit de voyage merveilleux a coutume de clamer sa véracité dans les paratextes et dans le texte même par l'intermédiaire du narrateur. Dans son *Histoire véritable*, au titre révélateur, Lucien tourne en dérision l'appareil conventionnel des formules de vérité qui ne visent pas tant à duper le lecteur qu'à obtenir sa bienveillance. Il s'agit tout au plus d'une technique rhétorique de *captatio benevolentiae*, d'un éthos rhétorique qui pose les termes d'un contrat de lecture encore rudimentaire. Mais au XVII<sup>e</sup> siècle, du fait des liens étroits qui se tissent entre science et littérature, entre le réel et le fictionnel, cette mise en scène du narré prend une signification nouvelle. L'auteur du récit de voyage cosmique joue de l'ambiguïté entre imaginaire et réalité, brouille leurs frontières et rend le pacte de lecture beaucoup plus complexe. On devine déjà les balbutiements d'une esthétique réaliste.

La mutation des codes ne concerne pas encore le déplacement de la terre à la lune. Trop de problèmes scientifiques et techniques restent à résoudre (comment sortir du champ d'attraction terrestre ? la lune a-t-elle une atmosphère et si oui, est-elle respirable ?). Le voyage vers la lune continue donc d'appartenir au domaine du merveilleux. Kepler lui-même a recours au subterfuge du rêve pour déguiser le voyage fantaisiste de Duracotus dans *Somnium*. Dans *The Emperor of the Moon*, Behn choisit, quant à elle, d'accentuer le côté ludique et divertissant de l'expédition en prenant cette donnée du récit à rebours : ce n'est pas le docteur Baliardo qui va dans la lune, mais les prétendus Sélénites qui s'invitent chez lui.

Le développement des techniques narratives réalistes concerne donc au premier chef la description de la lune. Le lecteur retrouve, transposées dans la fiction, les observations scientifiques contemporaines. L'observation de la lune, avec ses monts, ses vallées et les taches que l'on prend alors peut-être pour des mers, est au fondement de l'hypothèse de l'existence des Sélénites qui nourrit l'imaginaire de nombre d'auteurs.<sup>7</sup> L'observation scientifique pèse donc de tout son poids sur les codes de la fiction. La figure du narrateur-témoin oculaire devient le principe majeur par lequel ce même narrateur accrédite l'authenticité de son discours et sur lequel l'auteur fonde le réalisme de son texte. Behn déconstruit cet artifice dans l'acte 3 de *The Emperor of the Moon*, démontant un à un tous ses ressorts devant le spectateur. Pour épouser Mopsophil, la servante du docteur Baliardo, Scaramouche se présente chez lui déguisé en apothicaire. Sous l'étiquette d'un auteur scientifique, qui consigne ses propres observations dans les récits de ses voyages, il prétend rendre compte des découvertes de Baliardo concernant la lune :

And though I am at present busied in writing – those few Observations I have accumulated in my Peregrinations, Sir, yet the Ambition I aspir'd to, of being an

---

<sup>7</sup> Galilée, qui le premier émet l'hypothèse de la présence d'eau sur la lune, se rétracte quelques années après. Malgré cela, d'autres astronomes continuèrent à soutenir cette hypothèse pendant quelque temps encore, légitimant les récits fictionnels sur le monde lunaire.

Ocular and Aural Witness of your Singularity, made me trespass on your  
sublimar Affairs. (3.1.68-71)

Le fait que le narrateur soit aussi témoin oculaire et auriculaire des événements semble garantir la véracité du récit. Scaramouche renchérit, à propos d'un certain Garamanteen tout juste revenu de la lune : « [...] for what a man of Honour relates, I may safely affirm » (3.1.150-51). Si Baliardo prend cette convention au pied de la lettre, le spectateur, en revanche, n'est pas dupe. Partageant le secret de la double identité de Scaramouche, il devient son complice et le destinataire de son double discours. Dans une série d'apartés, Scaramouche montre l'effet pervers de l'artifice sur un lecteur crédule, tel Baliardo dont il réussit à tromper la vigilance :

Pox upon him, what Questions he asks – but I must on [*Aside*] – Why Sir, you must know, – the Tincture of this Water upon Stagnation, Ceruberates, and the *Crocus* upon the Stones Flaveces; this he observes – to be, Sir, the Indication of a Generous Water. (3.1.116-119)

Et encore : « The Devil's in my Tongue, to my Knowledge, Sir [...] » (3.1.150-151). La leçon de lecture, certes donnée sur un ton satirique, découle de l'ironie dramatique qui caractérise la scène. Sous couvert de rapporter les mots d'un Garamanteen qui n'existe probablement pas, Scaramouche s'improvise donc à la fois auteur et narrateur d'une parodie de récit de voyage cosmique, mais aussi critique littéraire puisqu'il explore les conventions du genre. En incitant le lecteur à développer son esprit critique, Behn l'exhorte à prendre part activement au pacte de lecture, au jeu de l'illusion. Auteur d'*Oroonoko*, qui par bien des aspects se rattache au genre du récit de voyage (non cosmique), elle est directement concernée par le problème de la réception du texte par le public.<sup>8</sup>

De manière générale, la question de la vision est au centre de *The Emperor of the Moon*, comme pour souligner le rôle nouveau de l'observation scientifique dans le récit de voyage cosmique. Là encore, Behn aborde sur le mode satirique le processus de fictionalisation des données scientifiques, à moins qu'il ne s'agisse des premiers développements du réalisme scientifique en littérature. La déconstruction de ce processus narratif se fait par le biais de la construction du spectaculaire dans la pièce. Certains personnages se déguisent pour induire les autres en erreur : Harlequin se fait passer tour à tour pour une femme, un boulanger et un fermier, Scaramouche pour un apothicaire, Don Cinthio pour l'Empereur de la lune, Don Charmante pour un cabaliste rosicrucien, ambassadeur de l'empereur, puis le Prince de Thunderland. Les décors aussi favorisent l'erreur : à l'acte 2, scène 3, Baliardo

---

<sup>8</sup> Dès les premières lignes d'*Oroonoko*, la narratrice garantit la véracité de son récit par sa fonction de témoin oculaire et auriculaire : « I do not pretend, in giving you the history of this Royal Slave, to entertain my reader with adventures of a feigned hero, whose life and fortunes fancy may manage at the poet's pleasure; nor in relating the truth, design to adorn it with any accidents but such as arrived in earnest to him: and it shall come simply into the world, recommended by its own proper merits and natural intrigues; there being enough of reality to support it, and to render it diverting, without the addition of invention. I was myself an eye-witness to a great part of what you will find here set down; and what I could not be witness of, I received from the mouth of the chief actor in this history, the hero himself, who gave us the whole transactions of his youth [...] »

prend pour une tapisserie le tableau vivant improvisé par les jeunes intrigants, surpris par son retour inopiné. Le docteur observe pourtant le décor à la loupe. Mais ce n'est pas la première fois qu'il est abusé par un instrument d'optique. Déjà, à l'acte 1, scène 2, il est victime du stratagème de Don Charmante qui glisse subrepticement devant l'objectif de son télescope les images d'une nymphe, puis de l'Empereur de la lune. Outre les superpositions de costumes, les décors et les accessoires, les jeux de lumière participent également à cette mise en scène de l'erreur visuelle. Une grande partie de l'action se déroule de nuit, temps propice aux méprises, aux quiproquos, aux situations cocasses. Les personnages soufflent et rallument les chandelles au gré de leur implication dans les différents complots. L'obscurité qui règne dans la maison du docteur symbolise son ignorance de ce qui se trame contre lui. Ainsi, la perception visuelle ne va pas de soi dans *The Emperor of the Moon*. La farce entière est sous le signe de l'erreur visuelle, comme le souligne Scaramouche : « *Deceptio visus*, Sir; the Error of the Eyes » (2.1.35). Mais c'est le début de l'acte 3 qui remet en question de la manière la plus flagrante la crédibilité que l'on peut accorder au sens de la vue. Harlequin, vêtu comme un *gentleman-farmer* dans son soufflet, 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.
Clerk	Come, come, gratifie him, and see better hereafter.

(3.1.35-37)

D'autres conventions visant à établir la crédibilité du récit de voyage (pas seulement cosmique) font l'objet de clins d'œil satiriques dans la farce. L'appareil paratextuel, notamment iconographique, devient de plus en plus précis et complexe, parallèlement aux progrès de la cartographie. L'observation de la lune à travers le télescope marque en effet les débuts de la cartographie lunaire. L'Angleterre met au point sa propre nomenclature, différente de celle du continent, mais tout aussi imaginative et poétique. Fontenelle suggère ainsi dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* qu' « il y a un promontoire des Songes, une mer des Pluies, une mer de Nectar, une mer des Crises. » Si les scientifiques jouent avec l'idée d'un nouveau monde sur la lune, poétisant leurs découvertes, les littéraires poursuivent le jeu en conférant à leurs récits fictionnels une certaine dose de réalisme scientifique. L'introduction de cartes en vis-à-vis du texte participe du nouveau pacte avec le lecteur. Dans *The Emperor of the Moon*, la carte de la lune « la plus complète dans toute la Chrétienté » (3.1.88) devient un objet théâtral à la fonction comique : elle contribue à faire passer Scaramouche pour un apothicaire féru d'astronomie aux yeux du crédule Baliardo. Les termes d'alchimie que l'imposteur utilise pour décrire la topographie de la lune parodient avec humour les noms poétiques donnés par les scientifiques de l'époque.

Behn introduit également dans la farce enchâssée les astronomes Kepler et Galilée, convoquant au cœur de la fiction des personnages ayant existé, selon un artifice fréquent dans les récits de voyage. Elle démasque enfin les auteurs de récits de voyage satiriques, pour qui l'exotisme cosmique n'est qu'un vernis, prétexte à la confrontation de la terre à une image d'elle-même. L'exploration d'un monde extra-terrestre ramène inexorablement, dans un parcours circulaire, au monde terrestre du

lecteur. À l'acte 3, le docteur Baliardo prend Harlequin pour un ambassadeur de l'Empereur de la lune. Questionné sur les mœurs des Sélénites, Harlequin improvise un discours satirique visant la société contemporaine. Baliardo ponctue chacune de ses remarques par le leitmotiv « just as 'tis here » sans jamais percer l'imposture rhétorique (3.1.334 ; 341 ; 348 ; 353 ; 360 ; 365 ; 370).

Il semble ainsi que la farce *The Emperor of the Moon* encourage une lecture burlesque dans tous les sens du terme puisqu'elle invite à une exploration comique des codes du récit de voyage cosmique, un genre en plein essor, en pleine mutation. Par bien des aspects, Swift s'en fera l'écho dans *Gulliver's Travels*, parodie du récit de voyage non cosmique parue en 1726. Chez Behn, cette initiation critique comporte d'une certaine façon une dimension auto-parodique, la dramaturge ayant elle-même utilisé nombre de ces conventions dans *Oroonoko*. Il reste à espérer que, contrairement à Baliardo, le lecteur-spectateur fera bon usage de cette leçon de lecture. Guéri de ses lubies, finalement convaincu de l'inexistence d'un empire lunaire, le docteur brûle tous ses livres qu'il accuse maintenant de colporter des « mensonges monstrueux » (3.1.663). Par ce dernier geste, il prouve qu'il n'a toujours pas saisi les enjeux de la problématique de la vérité en littérature en général et dans le récit de voyage en particulier.

### Leçon de théâtre

La rencontre entre théâtre et fiction induit une initiation au phénomène théâtral et au pacte de spectacle qui régit toute représentation. Ainsi, la déconstruction du réalisme naissant dans le récit de voyage cosmique passe par la déréalisation induite par la farce ; la déconstruction de l'illusion fictionnelle passe par la rupture complète de l'illusion théâtrale. À l'esthétique non-illusionniste de la farce se superpose en effet le procédé du théâtre dans le théâtre qui rompt l'illusion en mettant à distance les codes de la représentation. Le phénomène est d'autant plus accentué que le masque enchâssé est à son tour contaminé par la farce et le processus de déréalisation qui en découle. Scaramouche étiquette le spectacle final comme « farce » (1.1.101-4) et réussit effectivement, avec la complicité d'Harlequin, à transformer le masque en anti-masque. Déguisés en chevaliers sélénites, ils s'affrontent dans un tournoi grotesque, parodie des spectaculaires tournois jacobéens qui étaient l'occasion de représenter des masques à la cour. Malgré cela, Baliardo reste sous l'emprise de l'illusion théâtrale jusqu'au bout, convaincu d'avoir enfin rencontré les Sélénites. Scaramouche, le bouffon de la farce, personnage caricatural et mécanique, principale source du gros comique qui a un effet de déréalisation, vient à point nommé désillusionner le docteur, en ôtant son casque à l'issue du tournoi. La fonction cathartique du théâtre est célébrée par Kepler :

You're only cur'd, Sir, of a Disease  
That long has raign'd over your Nobler Faculties.  
Sir, I am your Physician, Friend and Counsellor;  
It was not in the Power of Herbs or Minerals,  
Of Reason, common Sense, and right Religion,  
To draw you from an Error that unman'd you. (3.1.633-38)

La représentation théâtrale a donc réussi à purger l'esprit du docteur, là où la raison et la fiction avaient échoué. Le divertissement s'achève sur une célébration de l'art



théâtral.<sup>9</sup>

À cette leçon sur le phénomène théâtral s'ajoute une réflexion sur le genre de la farce. Par le procédé de la farce enchâssée, Behn met prudemment à distance un genre dramatique alors très controversé. Si le public montre un engouement croissant pour la comédie italienne, récemment introduite en Angleterre au début de la période de la Restauration, la farce est très critiquée par les dramaturges puristes tels Dryden et Shadwell qui voient peser une réelle menace sur le travail d'auteur. Behn, de manière très diplomatique, satisfait les deux camps : elle accède à la demande populaire tout en démontrant que la farce peut également être le vecteur d'une réflexion critique approfondie.<sup>10</sup> Le tour de force de la dramaturge consiste ainsi à créer une pièce feuilletée dont on n'épuise jamais le sens.

Un autre aspect de la pièce vient compléter cette leçon de théâtre. La représentation de *The Emperor of the Moon*, on l'a évoquée plus haut, fut une prouesse technique. Alors que les dramaturges traversent une période difficile, due à la fusion des deux compagnies de comédiens et à une désaffection des théâtres dont ils se plaignent fréquemment dans les prologues et épilogues, Behn redonne au mot « théâtre », le lieu d'où l'on voit, toute sa signification et toute sa force. Si elle ne partage pas toujours l'enthousiasme de ceux qui partent à la conquête de l'espace cosmique, la dramaturge se lance sans réserve à la conquête de l'espace scénique. Dorset Garden devient le laboratoire d'expérimentation d'un nouveau genre, l'opéra.

### Initiation à la méthodologie scientifique

Une idée semble dominer toute la pièce et unifier les différentes lectures auxquelles elle invite : la nécessité de développer son esprit critique. La problématique du regard qui traverse l'œuvre en apparaît comme la métaphore – métaphore qui sera également filée dans *Gulliver's Travels*. En un an, Behn vulgarise avec succès deux théories opposées concernant la probabilité ou pas de l'existence d'un peuple sélénite. Ce faisant, elle invite son public – les lecteurs, les spectateurs... et en particulier les femmes (!) – à se faire leur propre opinion. La leçon d'esprit critique prime donc sur le contenu. Cette démarche tend également à prouver que la science n'est pas forcément un domaine obscur et inaccessible, réservé à une élite, mais que chacun peut, à son niveau, se l'approprier. Behn marche là sur les traces de Fontenelle.

La dramaturge porte donc un autre regard sur la science, qui passe dans la pièce par un processus de désacralisation déjà initié dans *The Virtuoso* de Shadwell onze ans plus tôt, en 1676. Swift poursuivra cette entreprise satirique dans le livre 3 de *Gulliver's Travels*. Les découvertes récentes, les incertitudes et les controverses qu'elles provoquent ne sont certainement pas étrangères au phénomène. Ainsi, dans

---

<sup>9</sup> Notons que le recours à l'illusion théâtrale à des fins thérapeutiques n'est pas nouveau. À titre d'exemple, Richard Broome exploite ce procédé dans *The Antipodes* (1638), Molière dans ses comédies-ballets *L'Amour médecin* (1665) et *Le Malade imaginaire* (1673).

<sup>10</sup> Voir sur ce point Steven Henderson.

*The Emperor of the Moon*, comme dans *The Virtuoso*, le personnage du savant devient la dupe. Peu de temps après la création de la Royal Society of London for the Promotion of Natural Knowledge en 1662, il s'agit peut-être d'appeler les scientifiques à ne pas omettre de tourner leur regard critique vers eux-mêmes. La théâtralisation d'instruments scientifiques, tel le télescope de Galilée qui mesure plus de six mètres de long, devient source de comique, de même que le jargon utilisé. La dramaturge joue du décalage entre le sujet sérieux et le traitement ludique, irrévérencieux auquel elle le soumet.

La satire des sciences occultes, tels le rosicrucianisme et l'alchimie dans la pièce, participe de cette redéfinition d'une science démystifiée, débarrassée de toute superstition. Cette vision résolument moderne de la science est proposée par une littéraire... mais Behn n'est plus à un paradoxe près.

Au carrefour de la science et de la littérature, du théâtre et de la fiction, de la farce et de l'opéra, *The Emperor of the Moon* marque un jalon important dans le développement de la littérature du voyage cosmique. Sa représentation, en 1687, coïncide avec la parution de l'œuvre maîtresse d'Isaac Newton, *Principes mathématiques de philosophie naturelle* (*Philosophiæ naturalis principia mathematica*), dans laquelle il expose, entre autres, la théorie de l'attraction universelle. Un nouveau volet s'ouvre dans le débat scientifique et littéraire. La lune apparaissant désormais comme un satellite mineur, l'imaginaire collectif explore d'autres planètes. La lune n'est plus le seul miroir dans lequel se reflètent les Terriens, ni le seul catalyseur de la littérature du voyage dans l'espace. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que celle-ci devient vraiment cosmique. Cette nouvelle orientation se traduit dans l'opéra comique de Thomas Durfey, *Wonders in the Sun*, représenté en 1706. Autre exemple de l'interaction entre théâtre et récit de voyage, cette œuvre met en scène sur un mode satirique trois récits de voyage cosmique qui jalonnent l'histoire du genre et en montrent la progression : *The Man in the Moon* de Godwin (1638), *L'Histoire comique des États et Empires de la lune et du soleil* de Cyrano de Bergerac (1656), et *The Consolidator* de Defoe (1705).

#### OUVRAGES CITÉS

Behn, Aphra. *The Emperor of the Moon* (1687). *The Works of Aphra Behn*, ed. Janet Todd, Londres : Pickering and Chatto, 1992-1996, vol. 7, p. 153-207.

\_\_\_\_\_, *Essay on Translated Prose* (1688). *The Works of Aphra Behn*, ed. Janet Todd, Londres : Pickering and Chatto, 1992-96, vol. 4.

\_\_\_\_\_, *Oroonoko: or, The Royal Slave*, London : W. Canning, 1688. Cambridge : Chadwyck-Healey, 1997 <<http://lion.chadwyck.co.uk>> 30 décembre 2008.

Cottegnies, Line. "Aphra Behn Unmasked": A. Behn's Translation of La Rochefoucauld's *Réflexions*", *Aphra Behn (1640-1689). Identity, Alterity, Ambiguity*, eds. Mary Ann O'Donnell, Bernard Dhuicq, Guyonne Leduc. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 13-24.

Deford, Miriam Allen. *Elsewhere, Elsewhen, Elsehow*. Londres : Ward and Lock, 1971.

Fatouville. *Arlequin Empereur dans la Lune*, in *Le Théâtre Italien, ou Le Recueil de toutes les Comédies et Scènes Françaises, qui ont été jouées sur le Théâtre Italien. Par la Troupe des Comédiens du Roy de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*, ed. Evariste Gherardi, Amsterdam : 1690, vol. 1, p. 135-204.

Fontenelle, Bernard Le Bovier de. *Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686, Lyon : Amable Leroy, 1804. University of Virginia Library Electronic Text Center, 1993, <<http://etext.virginia.edu/fr-on.html>>, 30 décembre 2008.

\_\_\_\_\_, *Conversations on the Plurality of Worlds*. W. Gardiner, transl. London : 1715.

Godwin, Francis. *The Man in the Moone: or A Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales the Speedy Messenger*. Londres : J. Kirton, 1638.

\_\_\_\_\_, *The Man in the Moone: or A Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales the Speedy Messenger*, in *The Man in the Moone and Other Lunar Fantasies*, Faith K. Pizor and T. Allan Comp, eds. New York : Praeger, 1971.

Henderson, Steven. "'Deceptio visus' : Aphra Behn's Negotiation with Farce in *The Emperor of the Moon*". *Aphra Behn (1640-1689). Identity, Alterity, Ambiguity*, eds. Mary Ann O'Donnell, Bernard Dhuicq, Guyonne Leduc, « Des idées et des femmes », Paris : L'Harmattan, 2000, p. 59-66.

Kepler, Johann. *Somnium*. Francfort : 1634.

Lewcock, Dawn. "More for seeing than hearing : Behn and the use of theatre", *Aphra Behn Studies*, ed. Janet Todd, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 66-83.

March, Florence. « Farce, satire et science dans *The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn », *Etudes Epistémê*, « Science et littérature (II) », n°10, automne 2006, p. 99-116, <<http://www.etudes-episteme.org/>>.

Nicolson, Marjorie Hope. *Voyages to the Moon*. New York : Macmillan, (1948) 1960.

Rosen, Edward. *Kepler's Somnium: the Dream, or Posthumous Work on Lunar Astronomy*. (Madison : The University of Wisconsin Press, 1967) Dover Publications, 2003.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil, 1970.

Wilkins, John. *Discourse Concerning a New World*. Londres : Michael Sparke and Edward Forrest, 1638.

\_\_\_\_\_, *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*. 2<sup>nd</sup> edition, Londres : Michael Sparke and Edward Forrest, 1638.

