

Les rites ésotériques dans la comédie de magie espagnole du XIX^e siècle : du sang, du feu, des sacrifices... et du rire !

Lise JANKOVIC
Université de Rouen Normandie
ÉRIAC

En 1829, une pièce féerique et « populaire », au sens très convenu du terme, sortit à l’affiche théâtrale et remporta un succès retentissant : *La Pata de cabra* (*La Patte de chèvre*), de Juan de Grimaldi (1796-1872). L’auteur, un soldat français arrivé en Espagne en avril 1823 avec les troupes du duc d’Angoulême – « les cent mille fils de Saint Louis » –, épris de théâtre (et d’une comédienne espagnole), devint la figure de proue de l’entreprise théâtrale de l’époque, grâce à cette comédie de magie qui était une adaptation du *Pied de mouton* (1806), des dramaturges français Alphonse Martainville et Louis-François Ribié. *La Pata de cabra* fut non seulement la comédie de magie du premier XIX^e siècle la plus jouée, mais aussi la pièce qui, tous genres confondus, atteignit le record de représentations : elle fut programmée 277 fois entre 1830 et 1849. L’importance de l’œuvre conduit la critique à forger le concept de comédie de magie « post-grimaldienne¹ », élevant ainsi *La Pata de cabra* au rang de *pièce-événement* dans l’Histoire des spectacles en Espagne. L’argument nous plonge d’emblée dans le vif du sujet : dès le lever de rideau, don Juan, accablé par un chagrin d’amour, songe à mettre fin à ses jours. Miraculeusement, Cupidon apparaît *in extremis* et lui remet un talisman protecteur. La mise en scène de sa fabrication, à laquelle don Juan est autorisé d’assister, annonce la couleur pour le reste de la comédie :

– Cupidon : Regarde sans terreur et dans le plus grand silence la scène extraordinaire à laquelle je te permets d’assister.

(CUPIDON, de l’une de ses flèches, trace un grand cercle sur le sol, puis dans l’air. La lune et les eaux d’un torrent en fond de scène prennent la couleur du sang. Des coups de tonnerre épouvantables se font entendre, précédés d’éclairs. La grotte s’ouvre et crache des flammes. Plusieurs génies en sortent. Certains portent une énorme urne antique, d’autres une chèvre noire. Ils placent la chèvre dans l’urne ; un éclair la consume et il n’en reste qu’une patte, que l’un des génies remet respectueusement à CUPIDON. Les génies se retirent alors en emportant l’urne. Les éclairs et le tonnerre cessent, la lune et les eaux reprennent leur couleur naturelle)².

¹ « Comedia de magia posgrimaldista » ; David Thatcher Gies, *El Teatro en la España del siglo XIX*, New York, Cambridge University Press, 1996 (éd. orig. 1994), p. 112.

² Toutes les traductions sont de l’auteur. / « Contempla sin terror y en el mayor silencio la escena extraordinaria que te permito presenciar. / (CUPIDO, con una de sus flechas, señala un gran círculo en el suelo, y luego en el aire. La luna y las aguas de un torrente que se ve en el fondo se cubren de un color de sangre. Se oyen truenos horribles, precedidos de relámpagos. Se abre la cueva y arroja llamas. Salen de ella varios genios. Unos traen una enorme urna antigua ; otros, una cabra negra. Ponen la cabra dentro de la urna; la consume un rayo y no queda de ella más que una pata, que uno de los genios entrega respetuosamente a CUPIDO. Luego se retiran los genios, llevándose la urna. Cesan los relámpagos y truenos ; vuelven la luna y las aguas a su color natural) » ; Juan Grimaldi, *La Pata de cabra*, édition, traduction et notes par David T. Gies, Rome, Bulzoni, 1986 (éd. orig. 1829), p. 64.

Cette scène constitue un exemple emblématique de rituel teinté d'ésotérisme, où la représentation du cérémonial magique répond à des codes rigoureux. L'occultisme du procédé, marqué par le secret de fabrication d'un talisman (dévoilé mais réservé à un seul initié), se déploie à travers une gestuelle circulaire et l'invocation des forces cosmiques. En sollicitant les quatre éléments, l'officiant décuple la puissance du prodige, tandis que la mention d'une « urne antique » vient inscrire l'acte dans la continuité d'un savoir ancestral. Cette dimension cérémonielle est parachevée par le motif du sacrifice : la métamorphose symbolique de l'eau en sang précède l'immolation effective d'une chèvre noire, animal dont la fonction talismanique est attestée depuis le Moyen Âge. Enfin, la présence de génies-serviteurs témoignant leur déférence à Cupidon achève de sacraliser l'atmosphère de cette opération de sorcellerie. Bien des ingrédients ésotériques, assez universels, sont donc réunis, avec ceci de particulier que la comédie de magie, dans une dynamique de surenchère hétéroclite dans le surnaturel, ajoute à la légendaire thématique des sacrifices occultes une touche mythologique (Cupidon) et merveilleuse (les génies des contes).

Au-delà de cet exemple liminaire, le motif rituelique parsème tout le corpus des comédies de magie espagnoles du XIX^e siècle. Rien d'étonnant dans un genre théâtral³ qui repose entièrement sur le merveilleux, et s'articule autour d'un canevas spectaculaire à recette faisant la part belle aux prodiges scéniques. Trois enjeux de démonstration majeurs sous-tendent cette réflexion. Il s'agit d'abord de déceler en quoi l'écriture dramatique se nourrit d'un double terreau : celui des multiples spectacles surnaturels de divertissement, contemporains des comédies de magie, mais aussi celui des sciences dites métapsychiques, qui firent de nombreux émules en Europe au XIX^e siècle. Suite à ce constat s'impose l'analyse de la dimension parodique de l'écriture dramatique vis-à-vis des croyances magiques. Autant d'éléments qui mènent à l'hypothèse d'une motivation purement spectaculaire dans la figuration des rituels ésotériques, lesquels se limitent souvent à alimenter le déferlement de prodiges sur scène.

L'illusionnisme ésotérique du XIX^e siècle : la comédie de magie, héritière d'une vogue spectaculaire

La comédie de magie évolua au sein d'une offre extrêmement riche et variée en spectacles surnaturels de consommation et de divertissement, ce qui peut expliquer bien des transferts et jeux de miroirs (c'est le cas de le dire !). Le XIX^e siècle en Espagne fut le grand siècle de la magie récréative. Il faut imaginer que chaque semaine, à Madrid, Barcelone et dans les grandes villes de la Péninsule comme Burgos ou Cadix, étaient annoncés des tours de passe-passe, des représentations de figures mécaniques, des sessions de magnétisme, des fantasmagories, des tableaux vivants, des spectacles de figures en mouvement, des projections chromatiques, des séances de prédiction, de somnambulisme, de spiritisme, de cartomancie, de mnémotechnie, de nécromancie, des spectacles de funambulisme et de voltige (les arts du cirque se développèrent au XIX^e siècle et ne furent pas étrangers à cette expansion de la spectacularisation de l'étrange). Nous donnons là un aperçu non exhaustif des spectacles de curiosités très fréquentés du public espagnol durant le long XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, des divertissements qui constituaient sans conteste un terrain d'inspiration pour les dramaturges et scénographes, ainsi qu'un horizon d'attente pour les spectateurs.

³ La comédie de magie est l'équivalent de la féerie théâtrale en France.

Afin d'appréhender l'étendue de cette vaste diversité de spectacles présentés en continu, ainsi que les passerelles existant avec la comédie de magie, plusieurs exemples issus de divers fonds d'archives permettent d'en illustrer la teneur. L'étude des dossiers administratifs des théâtres, conservés aux archives municipales de Madrid, révèle notamment qu'une multitude de spectacles insolites investirent les planches des salles privées et des théâtres publics. Ainsi, une autorisation fut accordée à Cayetano Pellizzari en avril 1833, pour présenter au public l'expérience qu'il intitulait « La petite fille invisible » au Salón de Santa Catalina⁴. Dans le même ordre d'idées, Ramón Adame fut autorisé, en juillet 1847, à produire « le jeune homme incombustible Justo Morota », sur la scène du Teatro del Numen⁵. Or, au sein des comédies de magie, les talismans conférant l'invisibilité ou protégeant du feu constituaient le pain quotidien. Ainsi, dans *Les Sortilèges d'une fleur* (*Los Encantos de una flor*, 1859), Genaro se rend invisible grâce à la plante magique, tandis que dans *Le Ciel et l'Enfer* (*El Cielo y el Infierno*, 1859), Gerardo et Canario sont sauvés des flammes par un médaillon protecteur, à l'instant précis où une multitude de diables, agissant sur ordre de Satan, les jettent dans un lac de feu. Profitant de l'engouement des théâtres pour les grandes illusions pyrotechniques, certains dramaturges n'hésitaient pas à intégrer à leurs didascalies des scènes de sacrifice humain par les flammes. Cette audace scénographique s'illustre particulièrement dans *La Statue de diamants* (*La Estatua de brillantes*, 1864) de Luis García González, où deux villageois, Juan Lanás et sa femme Aldonza, se retrouvent pétrifiés par un sortilège. Prisonniers d'un véritable cauchemar, ils assistent, impuissants, à un rituel démoniaque rappelant un sabbat :

*Des sorciers en costumes verts et des sorcières en costumes rouges arrivent par la droite, puis quatre autres sorciers entrent en scène au son d'une marche triomphale, avec un brancard sur lequel on voit une silhouette de femme. [...] Ils jettent la silhouette de femme au feu et tandis qu'elle brûle, sorciers et sorcières exécutent une danse infernale en se tenant la main*⁶.

Ce type de mise en scène incarne le classique « *archetype of evil, and antisocial menace*⁷ », selon l'image stéréotypée si largement diffusée des enchanteurs et sorcières qui subvertissent sciemment l'ordre social dans des cérémonies démoniaques à finalité destructrice⁸. Mais d'autre part, l'emploi du terme « silhouette de femme », comme une allusion technique, suggère le recours à un procédé illusionniste pour représenter sur scène un corps livré au brasier.

⁴ Madrid, Archivo de la Villa, Corregimiento, t. 14 (1833), [1-139-9] : « *Permiso a Don Cayetano Pellizzari para manifestar al público el experimento que titula La niña invisible* » ; « *El Rey N. S. en conformidad con el parecer de V. S. en su informe del 2 de este mes, se ha servido con ceder el permiso a Don Cayetano Pellizzari para manifestar al público [en el Salón de Santa Catalina] el experimento físico que titula La Niña invisible, siendo responsable del éxito de la diversión y sujetándose a las formalidades establecidas respecto a las demás de este género. De Real orden lo comunico a V. S. para su inteligencia y efectos correspondientes. Dios guarde a V. S. muchos años* » (Madrid, 22 avril 1833).

⁵ Madrid, Archivo de la Villa, Corregimiento, t. 14 (1847), [2-79-48] : « *Licencia a D. Ramón Adame* » ; « *Habiendo ocurrido a mi autoridad D. Ramón Adame, vecino de esta Corte, con el objeto de que se le conceda permiso para que el joven incombustible Justo Morota pueda dar algunas funciones al público en el Teatro del Numen, he resuelto concederle la autorización que solicita, debiendo presentarse previamente a V. E. para convenir en la cantidad que por vía de indemnización debe satisfacer a los teatros de la Cruz y Príncipe* » (Madrid, 24 juillet 1847).

⁶ Luis García González & Julián Presa de Rojas, *La Estatua de brillantes, Comedia de magia en tres actos, en verso y prosa*, 1864 (manuscrit), acte I, scène 2.

⁷ Edward Bever, « Witchcraft Fears and Psychosocial Factors in Disease », *The Journal of Interdisciplinary History*, 30-4 (2000), p. 573-590, ici p. 575.

⁸ Voir Nicole Jacques-Lefèvre, *Démonologie littéraire et autres sorcelleries, Rationalité et imagination (1436-1862)*, Paris, Hermann, 2022.

L'attrait inédit de ce siècle pour un illusionnisme aux accents ésotériques trouve l'une de ses meilleures illustrations dans le guide Rosetty (t. 1873)⁹. À la lecture du résumé de la saison théâtrale du Teatro del Balón, il apparaît que la prestidigitation fut sur-représentée dans la programmation, occupant une place hégémonique dans l'offre culturelle de l'époque :

Le 6 et le 9 mai, M^{me} Alice, connue comme la Sibylle du XIX^e siècle et Marius Cazeneuve, ex-capitaine des francs-tireurs français, membre de plusieurs corporations, décoré de plusieurs ordres et primé par de nombreuses Cours, ont donné deux soirées récréatives scientifiques dans ce théâtre. Parmi les exercices que ces deux artistes exposaient au public il y avait des numéros de prédiction, de magnétisme, de somnambulisme, de spiritisme (divulgué), de la sibylle, de cartomancie, d'illusion, de prestidigitation, d'Histoire Mnémotechnique, de Magie égyptienne et moderne ; le tout accompli sans aucun instrument de Physique. Ils furent très applaudis par le public nombreux qui assista aux deux soirées et qui en ressortit vraiment ravi. Cet événement fut celui qui eut le plus de succès à Cadix, et à juste titre¹⁰.

Or, ce type de numéros fut repris dans les comédies de magie contemporaines. Ainsi, dans *Les Fées ou La biche au bois* (*Las Hadas ó La cierva en el bosque*, 1848), l'autorité du nécromancien Mesrour s'exprime par une soumission des éléments : « les étoiles obéissent et le destin nous dévoile ses arcanes¹¹... » De même, dans *La Nymphé des mers* (*La Ninfa de los mares*, 1855), la nymphe-médium Margarita détient le pouvoir de lire les destinées dans la voûte céleste lorsqu'elle déclare à Malek : « Des profondeurs de la haute mer, je suis arrivée ici avec le pouvoir de prophétiser et de voir l'avenir de ce monde¹². » Et dans *Doña Prisca ou les sorcières de la Cour* (*Doña Prisca o las brujas de la Corte*, 1864), c'est la cartomancie qui est mise en scène, quand doña Prisca tire les cartes à la Capitaine et lui confirme l'infidélité de son mari :

Une table recouverte d'une large toile noire avec une tête de mort et deux petites bobines de soie teintées, placée en face spectateur ; dessus, une boîte avec un couvercle, un paquet de cartes, une clochette et deux chandeliers dont les bougies jaunes éclaireront la scène. Un diable mobile en carton, peint dans des couleurs appropriées, sera fixé au mur représenté en fond de scène. Cette

⁹ Ce guide (*Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento*) est une mine d'informations sur la vie culturelle de la province dans la deuxième moitié du XIX^e siècle ; son chroniqueur, José Rosetty, membre de la commission permanente de statistique de Cadix, réactualisait en effet chaque année (à partir de 1855), de façon très précise, la liste des spectacles (entre autres informations recueillies) qui avaient marqué la saison dans les différentes salles de la région.

¹⁰ « En la noche del 30 de Abril tomó parte en la función el denominado profesor de magnetismo electro-biológico Mr Wills, el cual por sus experiencias se hizo acreedor al justo merecido con que fue ampliamente obsequiado por los espectadores. / En las del 6 y 9 de Mayo dieron dos soirées recreativas científicas en este teatro M^{me} Alice, conocida por la Sibila del siglo XIX, y el caballero B. Marius Cazeneuve, ex-capitán de tiradores franceses, miembro de varias corporaciones, condecorado con diversas órdenes y premiado por diferentes cortes. Los ejercicios que ofrecían al público estos artistas constaban de adivinación, magnetismo, sonambulismo, espiritismo (divulgado), sibilas, cartomancia, ilusión, prestidigitación, Historia, Mnemotecnica, Magia de los egipcios y de nuestros días ; ejecutando todas sus experiencias sin instrumento alguno de Física. La numerosa concurrencia que asistió en ambas noches los aplaudió extraordinariamente y salió en extremo complacida ; habiendo sido ésta una de las cosas que más y con mayor justicia han agradado en Cádiz » ; José Rosetty, *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento*, Cádiz, Imprenta y litografía de la Revista médica, 1873, p. 119.

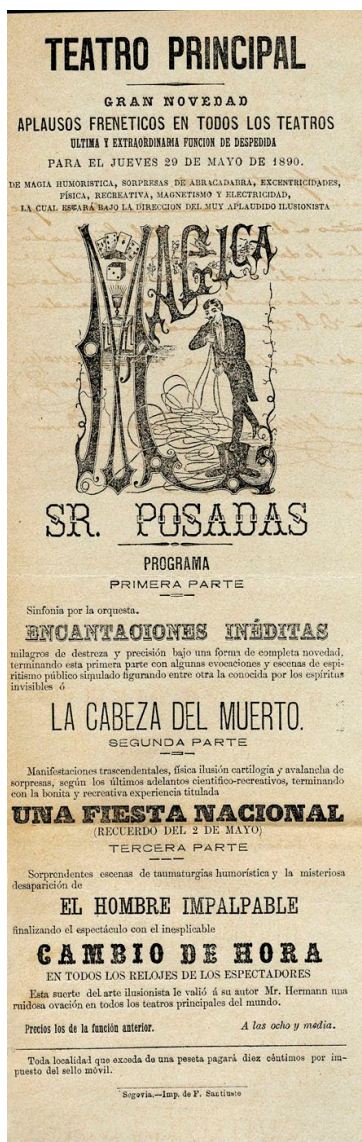
¹¹ « A su voz obedecen las estrellas, y el destino franquea sus arcanos... » ; Anonyme, *Las Hadas ó La cierva en el bosque, Comedia de magia en 5 actos y diez y 16 cuadros*, traducida del francés y arreglada al teatro español, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la Revista médica / Juan B. de Gaona, 1848, p. 22.

¹² « Margarita (a Malek) : Si nos das la libertad / yo te prometo decir / lo que hay en el porvenir / de los pueblos con verdad. / De ese piélago profundo / salí aquí con el poder / de profetizar y ver / el porvenir de este mundo » ; Romualdo Lafuente & Francisco Tirado, *La Ninfa de los mares*, dans *Biblioteca dramática, Coleccion de comedias representadas con exito en los teatros de la Corte*, Madrid, Vicente de Lalama, 1855, p. 5.

*pièce ne contiendra que deux chaises, l'une pour Doña Prisca et l'autre pour sa clientèle, et tout aura un air funeste et sinistre*¹³.

Dans le dispositif décoratif, la nappe noire, les cartes, la tête de mort et le diable, dans une semi-obscurité, instaurent une esthétique très typiquement illusionniste, renforcée ensuite par la projection de la révélation sur un cosmorama (Doña Prisca ordonne au diable de l'actionner pour dévoiler où se trouve le mari volage).

Pour compléter le panorama illusionniste dans lequel évoluait la comédie de magie, une affiche de spectacle de José Posadas, conservée dans les archives municipales de Burgos, nous donne le détail du programme d'une soirée type :



¹³ « Una mesa cubierta de un ancho paño negro con una calavera y dos canillas estampadas (p. 3) en la parte que mira al espectador; y sobre su tablero una caja con tapadera, una baraja, una campanilla y dos palmatorias con velas amarillas que alumbrarán la escena. En la figurada pared del fondo de ésta, se hallará fijado un diablo de cartón, movable, pintado de adecuados colores. Dicho aposento sólo contendrá dos sillas, la una destinada a doña Prisca y la otra a su clientela, y el aspecto que representará todo será fatídico y siniestro » ; Antonio Ramos Mena, *Doña Prisca o Las brujas de Corte, Comedia de magia, en un acto*, 1864 (manuscrit), acte I, scène 1.

Escamotage, « Les esprits invisibles ou la tête du mort » (« spiritisme publique simulé »), expérience de physique, disparition de l'homme impalpable et changement d'heure à toutes les montres des spectateurs... Si l'on récapitule : tours de passe-passe, médiumnité par la communication avec les morts, prouesses scientifiques, disparition à vue et pouvoir sur le temps ; il semble que les ressorts de ce spectaculaire excentrique étaient les mêmes que ceux de la comédie de magie, où les effets prodigieux (également annoncés sur les affiches de spectacles en vue d'attirer les curieux) plongeaient les assistants dans un univers des plus mystérieux. On serait tenté d'identifier une communauté récréative illusionniste, et ce n'est donc pas exagéré de dire que le surnaturel était alors en vogue !

À Paris, la même effervescence excentrique animait les soirées de la capitale¹⁴, si l'on en croit le témoignage de Paul-Ernest de Rattier dans son ouvrage satirique *Paris n'existe pas*, datant de 1857 :

Le vrai Paris est plein de cours des miracles, réceptacles à trois centimes la nuit d'êtres impossibles et de fantasmagories humaines à faire damner les plus roués diplomates de la rue de Jérusalem. Là, dans un nuage de vapeur ammoniacale, épaissie comme un nuage, et dans des couches qui n'ont pas été refaites depuis la création du monde, reposent côte à côte des centaines, des milliers de banquistes, de marchands d'allumettes, de joueurs d'accordéon, de bossus, d'aveugles, de boiteux, de nains, de culs-de-jatte, de nez dévorés dans une querelle, d'hommes caoutchouc, de clowns sur le retour, d'avaleurs de sabres, de jongleurs qui portent un mât de cocagne sur le bout des dents, comme vous et moi une meringue à la crème.

Enfants à quatre jambes, géants basques ou autres, Tom Pouce à la vingtième édition, personnages végétaux dont la main ou le bras est le terrain d'un arbre verdoyant et poussant chaque année avec tout son luxe de branches et de feuilles ; squelettes vivants, transparents humains de la lumière, échappés tout vifs de la tombe, revenants réels et dont la faible voix peut se faire entendre à l'oreille attentive ; frères siamois liés pour l'éternité par un poumon mitoyen ; albinos ; oranges à l'intelligence humaine ; monstres qui parlent français ; démons sans cornes à l'accent parisien ; tous ces prodiges s'encaquent dans ces boîtes infectes¹⁵.

Durant toute la période, et avec une résurgence passionnée à la fin du siècle, la métempsychose (aussi appelée « spectres fondants »), illusion optique simulant le voyage des âmes, occupa une place de choix parmi l'offre globale. Le *Catalogue Collectif du Patrimoine Bibliographique Espagnol* répertorie ainsi « La merveille du XIX^e siècle ! Grand progrès scientifique : le sphynx Métempsychose perfectionné par le professeur Alcardy¹⁶. » De fait, le contexte se prêtait admirablement à la mise en scène de phénomènes fantasmagoriques. Après le mesmérisme (doctrine des fluides magnétiques), qui fut très prisé de la fin du XVIII^e siècle à la mi-XIX^e siècle, les études sur les rapports avec les esprits des morts suscitèrent un vif intérêt dans la société de l'époque, à commencer par *La Voyante de Prevorst* (1830) de l'Allemand Justinus Kerner. Le spiritisme (et sa doctrine de l'enveloppe fluidique des âmes) compta aussi de nombreux adeptes en Espagne à cette époque, comme en attestent les revues spécialisées en la matière qui furent fondées dans le dernier tiers du siècle : *El Criterio espiritista* (1868-1878), *Revista espiritista* (Barcelone, 1869-1875), *El Espiritista* (Séville, 1872-1877), ou encore *Almanaque del espiritismo* (publication annuelle, éditée par la Sociedad Espiritista Española, 1873-1875). Or, dans *L'Hyménée dans le tombeau* (*El Himeneo en la tumba*,

¹⁴ Jean-Claude Yon crée d'ailleurs la notion très convaincante de « dramaturgie » afin de désigner l'industrialisation théâtrale au XIX^e siècle. Voir son *Histoire du théâtre à Paris, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

¹⁵ Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas*, texte présenté et annoté par Laure Bordona, Paris, Allia, 2013 (éd. orig. 1857), p. 18-19.

¹⁶ « ¡La maravilla del siglo XIX!, gran adelanto científico: la esfinge Metempsicosis perfeccionada por el profesor Alcardy » ; *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, Pontevedra, [s. n., s. d.].

1849), une prédiction macabre apparaît en lettres de feu (il est minuit, le théâtre est plongé dans l'obscurité et la tour a pris feu) :

Un nuage sort du donjon qui s'effondre peu à peu et il couvre en partie l'horizon, portant un présage, en caractères gothiques, comme de feu tracé, que lit Elvira. [...] Le lion a son domaine !... L'heure de l'extermination a sonné !... Oh, San Telmo !... gare à toi !

– Elvira : La prédiction de Marta la maudite se réalisa et le vaillant Oscar entre les flammes perdit la vie.¹⁷

Et dans *Les Sortilèges de Merlin (Los Encantos de Merlin, 1852)*, un chœur énigmatique chante, en pleine forêt, le réveil d'âmes errantes venues délivrer un message :

– Chœur : Minuit, l'heure fatale (encore une fois !), les vivants dorment, dorment en paix ; jusqu'à l'aurore, pour errer, il est temps que les morts abandonnent leur tombeau. Bientôt, le marquis de Villena cherchera le roi Arthur ; la nuit, pleine d'épouvante, verra leurs ombres flotter. Ils vont parler, échos du bois taisez-vous, taisez-vous¹⁸ !

La comédie de magie se fit donc manifestement le réceptacle dramatique et scénographique de ce monde parathéâtral et ésotérique. Cette convergence s'illustre tant par des stratégies commerciales analogues, visant à piquer la curiosité des badauds par des annonces alléchantes promettant effets spectaculaires et phénomènes surnaturels, que par l'intégration de scènes s'apparentant étroitement aux pratiques occultes contemporaines. Il faut dire, comme l'a rappelé Robert Lima, que l'on trouve dans ces pratiques occultes « *formal gesture, elevated speech, rhythmic movement, and ritual action – all basic elements of the ancient worship that gave rise to drama*¹⁹ ».

De l'objet sacré au ressort comique : la fonction talismanique parodiée

Mais si la comédie de magie puise sa force dans l'esthétique du prodige, elle opère fréquemment un retournement parodique autour du talisman, qui devient le moteur d'une rupture d'illusion au profit du rire. Loin d'être un simple ressort sacré, cet instrument de pouvoir est souvent détourné de sa solennité pour instaurer une complicité nouvelle avec le spectateur, où la déconstruction du miracle s'avère aussi jubilatoire que le miracle lui-même. Bien souvent, c'est le passage de l'objet redouté à sa réalité triviale qui instaure le comique. Un retour à l'épisode du sacrifice de la chèvre noire, dans *La Patte de chèvre*, s'impose ici car il permet d'en approfondir les enjeux encore inexplorés.

¹⁷ « *Sale del torreón que se va desplomando, una nube que cubre parte del horizonte, y contiene el vaticinio que lee Elvira en caracteres góticos, que figuren estar trazados con fuego [...]. ¡Tiene el león su dominio!... / ¡ha llegado el exterminio!... / ¡Ay San Telmo... ¡ay de ti!* – Elvira : *El anuncio se cumplió / de esa Marta maldecida. / y el valiente Oscar, la vida / entre las llamas perdió* » ; Enrique Zumel, *El Himeneo en la tumba o La hechichera, Drama fantástico en cuatro actos y en verso*, dans *Biblioteca dramática, Colección de comedias representadas con éxito en los teatros de la Corte*, Madrid, Vicente de Lalama, 1849, p. 9.

¹⁸ « *La media noche / La hora fatal / los vivos duermen / duerman en paz: / hasta la aurora / para vagar / los muertos dejan / su tumba ya. / Pronto el Marqués de Villena / al rey Artus buscará; / la noche de espanto llena / verá sus sombras vagar. / Tienen que hablar, / tienen que hablar, ecos del bosque / callad, callad* » ; Manuel Fernández González, *Los Encantos de Merlin*, 1852 (manuscrit), acte I, scène 1.

¹⁹ Robert Lima, *Dark Prisms: Occultism in Hispanic Drama*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995, p. X.



Dessin de Francesc Soler i Rovirosa pour *La Pata de chèvre* (acte I, deuxième tableau), 1874.
 Barcelone, MAE – Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, [escE 92421].
 Grâce aux trappes et aux cintres, Cupidon pouvait effectuer ses apparitions aériennes sur scène.

Après la décharge spectaculaire de l'immolation de la chèvre²⁰, l'atmosphère est maintenue sous une tension inquiétante par un chœur, scandant l'altération des éléments sur des hexasyllabes dramatiques. Pourtant, cette gravité s'évapore brusquement lorsque le talisman, objet de « tant de bruit », est enfin révélé :

- Cupidon : Accepte ce présent (*Offrant la patte à don Juan*)
- Juan : Et bien ! Tant de bruit pour une patte de chèvre.
- Cupidon : Imprudent ! Respecte ce qui n'est pas à la portée de ton entendement²¹.

« *Much Ado about nothing* » ! À la suite d'un tel déploiement d'effets scéniques et d'une tension dramatique, soutenue par la musique, le spectateur pourrait légitimement s'attendre à une réception solennelle du don ; toutefois, le décalage de registre qui s'opère poursuit manifestement une visée comique, instaurant ainsi une mise à distance burlesque du rituel.

²⁰ Christine Hamon-Siréjols et André Gardies assimilent le « spectaculaire » à un « instant de décharge [...] antinomique avec le cognitif » dans leur ouvrage intitulé *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997.

²¹ « – Cupido. Admite este regalo, (*Presentando la pata a don Juan.*) / – Juan. ¡Toma...! Tanto ruido por una pata de cabra. / – Cupido. ¡Temerario! Respeta lo que no está al alcance de tu entendimiento » ; Juan Grimaldi, *La Pata de cabra*, op. cit., p. 65.



L'acteur Antonio Guzmán dans le rôle de Simplicio, dans *La Pata de cabra*, Madrid, Lit. de Bachiller, 1839.

Lithographie, 290 × 222 mm ; BNE – Biblioteca nacional de España, [IH/4211/2].

Vers au pied du portrait : « Remerciez le sort que je ne puisse me servir de cette épée ; dans le cas contraire, sacrebleu... »

La dimension parodique peut également se manifester dans un comique de situation aux accents clownesques. Dans *Les Poudres de la mère Célestine* (*Los Polvos de la madre Celestina*, 1840)²², de Juan Eugenio Hartzenbusch, l'enchanteresse instruit le poète García sur l'usage du talisman qu'elle lui remet : « Quand tu voudras quelque chose, dis, à voix haute, ou à voix basse, ce que c'est ; prends de la poudre, disperse-la au vent d'un souffle, et tu verras ainsi ta volonté réalisée²³. » Si Célestine fait d'abord apparaître un feu de bois et des braises, en guise de démonstration, García s'assure, lui, de l'efficacité de la poudre magique en souhaitant la métamorphose immédiate d'Esparaván²⁴ en enfant – procédé dont il usera ultérieurement pour transformer son opposant en dindon !

Dans *La Légende du diable* (*La Leyenda del diablo*, 1872), on assiste à un autre type de tour de passe-passe relevant lui aussi de la pitrerie scénique. L'intrigue repose sur une

²² *Los polvos de la madre Celestina* s'inspire en partie de *La Pata de cabra*. Cette pièce, dont les décors furent réalisés par des décorateurs de renom (Lucini père et fils), fut un triomphe. De fait, la décennie qui suit est considérée comme la période du renouveau du genre, avec toute une série de nouvelles pièces qui firent leur apparition sur les planches les unes après les autres.

²³ « Cuando quieras algo, di / en voz alta, o para ti, / lo que ha de ser; coge a tienta / un polvo, espárcelo al viento / de un soplo, y verás así / cumplida tu voluntad » ; Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los Polvos de la madre Celestina, Comedia de magia en tres actos*, imitación del francés, dans *Obras de D. Juan E. Hartzenbusch*, t. IV – Teatro II, Madrid, M. Tello, 1890 (éd. orig. 1840), p. 149.

²⁴ « Éparvin » : lorsqu'on affuble quelqu'un du surnom « Esparaván », on cible généralement sa démarche raide et claudicante ou la maigreur de sa silhouette.

confrontation, provoquée par une stratégie d'alliance matrimoniale non consentie : Ramiro, épris de la belle gitane magicienne Estrella, se voit contraint par son père, don Mendo, d'épouser doña Aldonza. Bravant l'autorité paternelle, le jeune homme poursuit sa cour auprès d'Estrella. Lorsque don Mendo survient dans une auberge où les amants sont réunis, Ramiro, saisi d'effroi, tente de se dérober à sa vue. Il reçoit alors de la part d'Estrella un talisman protecteur, tandis que son domestique, Salpicón, se voit remettre un saucisson aux vertus magiques – un choix de talisman pour le moins trivial, qui souligne l'irrévérence parodique de la scène²⁵. Alors que le père et l'*alcalde* exigent le départ de la gitane, celle-ci parvient à tromper l'assistance en apparaissant déguisée sous les traits d'une grande dame. La poursuite de Ramiro et Salpicón donne alors lieu à un numéro de Grande Illusion :

*(Ils ouvrent l'armoire où se trouve Ramiro et ils ne trouvent que des étagères remplies d'objets ; pendant que tout le monde regarde là, les battants d'une autre armoire s'ouvrent et on voit Ramiro et Salpicón). [...] (Ils ouvrent l'autre armoire et le même jeu se répète)*²⁶.

Ces jeux scéniques sont de véritables scènes de farce, où les personnages prennent la figure et l'aspect de pantomimes. La réalisation de prodiges de cirque donne ainsi à certaines scènes des comédies de magie une forte dimension ludique, s'ajoutant à la dimension spectaculaire. Ce jeu de distance comique dans la représentation de la magie est vraisemblablement hérité de l'esprit satirique qui fleurissait au XVIII^e siècle, et moquait les croyances ésotériques :

Le XVII^e siècle se termine en Espagne avec la mort du dernier roi d'Autriche, Charles II surnommé « l'ensorcelé ». La fin de son règne connaît un regain d'intérêt pour la magie et la croyance en les sortilèges et les ensorcelés, en raison des nombreux exorcistes qui peuplaient la cour, appelés par la Reine Anne. *El Hechizado por fuerza*, d'Antonio de Zamora, dresse la satire de la situation provoquée par l'enchantement présumé du roi²⁷.

Le théâtre féerique viennois, très apprécié au début du XIX^e siècle, cultivait également une tonalité résolument comique. Dans ses travaux consacrés à l'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund, Fanny Platelle démontre avec précision la manière dont le dramaturge sut, dans ses premières pièces – telles que *Le Fabricant de baromètre sur l'île ensorcelée* (1823), ou *Le Diamant du roi des esprits* (1825) –, adapter ses sources littéraires par le prisme de la traditionnelle technique de la parodie (la « localisation » viennoise de la comédie populaire), en donnant priorité au divertissement, au jeu et au spectaculaire, contrairement à ses œuvres plus tardives, où le merveilleux scénique devint nettement humanisé, profond et « artistique ». En France, la critique observe le même penchant à la distanciation parodique :

²⁵ L'intention parodique est ici redoublée par un jeu de mots culinaire : le nom de Salpicón évoque irrésistiblement le « salchichón » (saucisson), sachant qu'un « salpicón » désigne originellement un mélange de viande ou de poisson coupé en dés. Cette identité composite n'est pas sans rappeler celle de l'Arlequin – autre figure emblématique du bouffon de comédie – qui, dans la tradition culinaire française, désignait les restes de mets disparates collectés sur les tables aristocratiques pour être revendus à bas prix au marché.

²⁶ « *(Abren el armario donde está Ramiro y no se ve más que las tablas llenas de objetos: mientras todos miran allí, se abren las hojas de otro armario y se ven juntos a Ramiro y Salpicón). [...] (Abren el otro y se repite el mismo juego)* » ; Enrique Zumel, *La Leyenda del diablo, Comedia de magia en cuatro actos y en verso*, Madrid, José Rodríguez, 1872, acte I, scène 5.

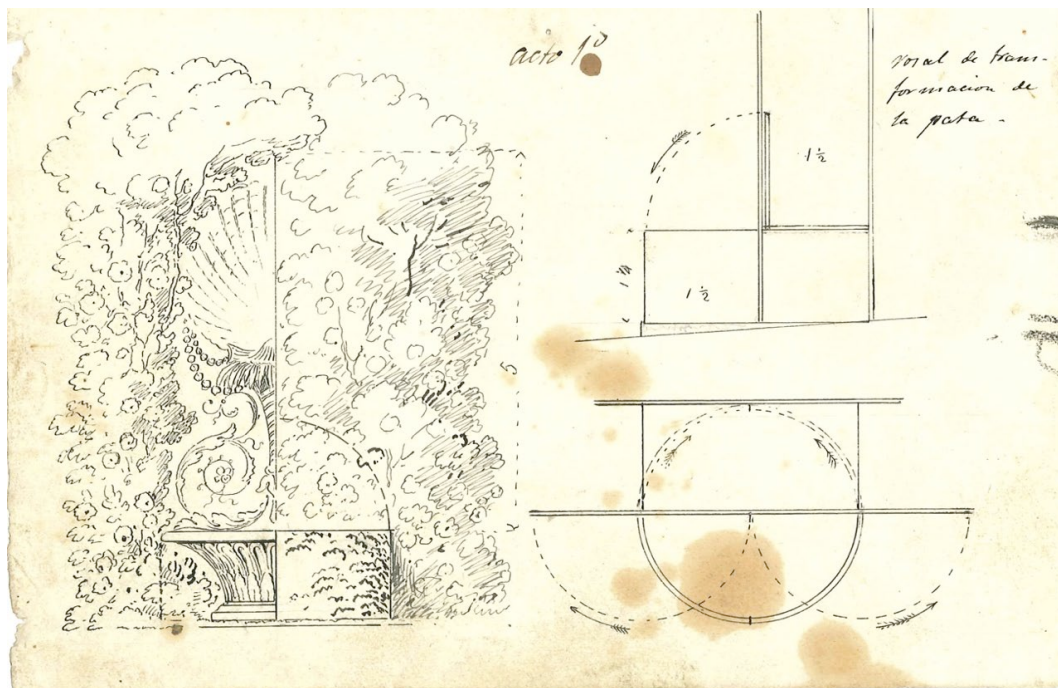
²⁷ « *El siglo XVII se cierra en España con la muerte del último Austria, Carlos II llamado "El Hechizado". El fin de su reinado verá un resurgir del interés por la magia y la creencia en hechizos y endemoniados, debido a los múltiples exorcistas que poblarán la corte llamados por la Reina Ana. El Hechizado por fuerza, de Antonio de Zamora, satiriza la situación desencadenada por el presunto encantamiento del rey* » ; Ana Contreras, « Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII », *ADE Teatro : Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 132 (2010), p. 145-155, ici p. 149.

Un volumineux corpus d'œuvres variées relève, tantôt de la déconstruction métathéâtrale de l'illusion, du démontage systématique et parfois subversif de toute forme de mystification, tantôt de l'exhibition enjouée des artifices de la scène et, de plus en plus, de l'image projetée, tantôt de l'exploitation ludique, parodique ou encore érotique de la vogue du conte merveilleux littéraire²⁸.

Ce serait, pour les auteurs, une façon de réinvestir la force scénique et dramaturgique des magiciens (notamment des mages d'opéra), car déconstruire l'illusion théâtrale place le spectateur dans une relation de connivence avec le parodiste : « il n'est plus enchanté mais amusé, il prend part non pas à la fiction mais à la fabrication²⁹. »

Au contact de la Grande Illusion et des nouvelles sciences occultes, la comédie de magie s'enrichit donc de techniques magiques, intensifiant la dimension sensorielle et vivante du théâtre, car qu'elle choisisse d'entretenir le mystère et le secret des tours ou qu'elle les tourne en dérision pour mécaniser le numéro à la manière d'une bouffonnade, l'ensemble était pensé en vue d'impressionner et d'égayer les assistants tout à la fois. Ce double impératif de fascination et de divertissement repose, en dernier lieu, sur une condition technique essentielle : le recours systématique aux machines.

Un pacte avec la machinerie



« Rosier à transformation », dessin de José María Avrial y Flores pour *La Patte de chèvre*, vers 1845. Almagro, Museo Nacional del Teatro, [Es-986].

Dans la comédie de magie, la scène machinée constituait la pierre angulaire de l'édifice théâtral. À cet égard, un prodige de sorcellerie des plus spectaculaires est donné à voir dans *Le Magicien de Tolède* (*El Mágico de Toledo*, 1862³⁰ ?), et s'avère très éclairant pour alimenter la réflexion sur la part plus technique et matérielle des rituels ésotériques ou initiatiques dans la comédie de magie espagnole. À l'heure fatidique de

²⁸ Martial Poirson & Jean-François Perrin (dir.), *Les Scènes de l'enchantement, Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2011, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 306.

³⁰ Le manuscrit est anonyme et non daté, mais cette pièce date vraisemblablement de 1862, d'après les informations recueillies grâce à un inventaire des œuvres soumises à la censure.

minuit, alors que les douze coups résonnent dans la nuit, plongeant le théâtre dans une atmosphère nocturne propice au surnaturel, le mage Víctor, retiré sur les ruines du château de son défunt confrère, le comte de Villena, entreprend d'invoquer ce dernier. D'une voix impérieuse, il lui ordonne de revenir à la vie :

« Ma voix parvient à l'Enfer ! (*il touche le pilier*) Villena ! Viens à moi ! » *Le pilier s'ouvre [alors] avec fracas, une tempête gronde, des flammes surgissent de toute part et le marquis de Villena apparaît, éclairé par une lumière livide, enveloppé d'un linceul noir, un livre à la main*³¹.



« Sorcier », dessin de Francesc Soler i Rovirosa pour *La Fiole enchantée (La Redoma encantada)*, 1873. Crayon, encre et aquarelle ; Barcelone, MAE – Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, [escF14 24534].

³¹ « – Víctor: *Mi voz llega al infierno! (toca el pilar) / Villena! Ven a mí!* El pilar se abre con estrépito, brama una tempestad, las llamas brotan por todas partes y el marqués de Villena aparece iluminado por un lívido resplandor, envuelto en un sudario negro, con un libro en la mano » ; Anonyme, *El Mágico de Toledo*, 1862 (manuscrit), acte I, scène 2.



« Diable », dessin de Francesc Soler i Rovirosa pour *La Vente aux enchères du diable*, 1878.
Aquarelle ; Barcelone, MAE – Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques,
[escF12 220651].

La résurrection est suivie d'une autre action scénique aux effets saisissants quand, à la scène suivante :

*Le pilier se referme ; Víctor veut s'éloigner, mais des monstres effrayants et des spectres terribles lui barrent le chemin ; il dégaine son épée [que lui a offerte le marquis de Villena] et les conjure en traçant autour de lui un cercle de feu*³².

Plusieurs points s'avèrent ici cruciaux dans le cadre de notre réflexion. En premier lieu, la convocation sur scène du marquis de Villena mobilise un matériau mythologique majeur de l'imaginaire magique espagnol au XIX^e siècle. La vie d'Henri d'Aragon, dit « le nécromancien » (1384-1434), s'avère en effet emblématique des thèmes ésotériques en Espagne ; dès lors, sa figuration en sorcier traversant les siècles de façon diabolique n'a rien de surprenant. Depuis qu'en 1434, l'évêque Lope de Barrientos a expurgé sa bibliothèque, livrant au flammes une cinquantaine de ses ouvrages « *de malas artes* », le lien entre Villena et les sciences occultes a été largement repris et diffusé dans le théâtre et la littérature des époques modernes et contemporaines, érigeant ce personnage, au sein de plusieurs comédies de magie, en un véritable Cornelius Agrippa espagnol. En outre, ce type de prodige surnaturel, où un apprenti sorcier invoque son maître par l'intercession du diable, instaure un lien immédiat entre cette pratique rituelle et le Mal, selon un schéma traditionnel opposant magie blanche et magie noire ; le « livre des secrets », que

³² « *El pilar se cierra ; Víctor quiere alejarse pero monstruos espantosos y espectros terribles le cierran el paso ; tira su espada y los conjura trazando alrededor un círculo de fuego* » ; Anonyme, *El Mágico de Toledo*, op. cit., acte I, scène 5.

tient le marquis de Villena, matérialise scéniquement cette symbolique manichéenne. Comme l'ont démontré Gábor Klaniczay et Ildikó Kristóf :

L'usage liturgique du livre, comme de tout élément lié à la sacralité, est ambivalent : utilisé improprement, le livre saint peut devenir néfaste, qu'il serve à nuire ou se trouve dépositaire d'un savoir oublié, dangereux ou diabolique [...]. Au XIV^e siècle, c'est tout un « enfer du savoir » qui apparaît au grand jour : on constate une popularité croissante des livres associant une magie angélique et rituelle avec une franche nécromancie³³.

L'efficacité de cette scène repose par ailleurs sur la puissance de la parole magique, performative par excellence, qui octroie une grande force incantatoire à l'acteur-officiant. Son autorité s'exprime par une nomination à visée interpellatrice « Ma voix parvient à l'Enfer ! » – qui sollicite explicitement les puissances diaboliques. Le geste rituel, par le toucher, accompagne l'invocation : « (*il touche le pilier*) », car la magie a ses rituels langagiers spécifiques et l'incantateur ponctue le plus souvent ses formules d'un mouvement précis. Enfin, l'usage de la requête exclamative à l'impératif – « Villena ! Viens à moi ! » – achève d'établir l'autorité du sorcier sur les forces convoquées.

En parallèle, le recours aux objets magiques comme l'épée permet de matérialiser visuellement la puissance des sciences occultes. Ce talisman protecteur dépasse le simple statut d'accessoire scénique : il introduit le motif rituel du cercle de feu. Si, sur le plan symbolique, dans de nombreuses traditions, le cercle de feu – ou de cendre – assure la protection de l'officiant en l'isolant des ténèbres, sa réalisation pose ici, du point de vue purement scénographique, un réel défi technique aux machinistes.



« Accessoires », dessin de Ricard Moragas pour *La Fiole enchantée*, 1874.

Technique mixte ; Barcelone, MAE – Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

Enfin, le caractère résolument « effectiste » de la scène, entièrement basée sur des trucages scéniques et des effets machinés, l'inscrit dans la tradition des « *comedias de teatro* » ou « *de tramoya* », c'est-à-dire les pièces à machines où tout repose sur la synchronisation des changements de décors et des transformations à vue. Ainsi, le lien

³³ Gábor Klaniczay & Ildikó Kristóf, « Écritures saintes et pactes diaboliques, Les usages religieux de l'écrit (Moyen Âge et Temps modernes) », *Annales – Histoire, Sciences Sociales*, 56-4/5 (2001), p. 947-980, ici p. 952-955.

intrinsèque entre la magie rituelle et la « *mecanotecnia*³⁴ » transparaît d'emblée, révélant une construction dramatique où le sacré est indissociable de la prouesse matérielle. De fait, la mise en scène des comédies de magie mobilisait tout un peuple de professionnels de la scène – compositeurs, musiciens, chorégraphes, comédiens, acrobates, danseurs, souffleurs –, ainsi qu'un vaste corps d'artisans du spectacle, tels que les machinistes, artificiers, mécaniciens, décorateurs et costumiers. La pompe et la force spectaculaire reposaient entièrement sur la virtuosité et l'habileté de ces interprètes, créateurs et petites mains (qui étaient souvent des gros bras !). Les techniciens et les artistes engagés pour la réalisation des spectacles étaient, pour la plupart, des maîtres renommés, dont certains s'étaient formés à l'étranger (ainsi à Paris, dans l'atelier de Charles-Antoine Cambon). Historiquement, les divertissements magiques fastueux ont toujours rassemblé les talents, et réclamé le génie d'inventeurs à la fois adroits et fantaisistes. Giacomo Torelli ne fut-il pas surnommé « le Grand Sorcier » pour ses créations décoratives comme *Orfeo*, ou *Andromède* ?

Il apparaît ainsi que les rituels ésotériques, dans la comédie de magie espagnole, ne présentent rien de proprement hispanique – exception faite de certaines références à la mythologie populaire, comme le marquis de Villena ou Célestine³⁵. Ces rites sont avant tout prétextes au déploiement d'un spectaculaire flamboyant. Selon l'historien du spectacle Juan P. Arregui, « pour ce qui concerne l'Espagne, les mélodrames et les comédies de magie – en marge des progrès introduits par la mise en scène d'opéra – ont fourni un long et fécond exercice scénotechnique³⁶ ». De fait, les archives consultées témoignent toutes de l'importance du travail conceptuel d'invention exercé pour penser l'espace, ainsi que des qualités graphiques et inventives d'artistes qui égalent ceux de Paris, Berlin, Londres, Vienne et Stockholm, et que l'on ne cite pourtant jamais dans les histoires de la scénographie européenne. Ce constat corrobore les conclusions d'Ana Contreras qui, dans son étude consacrée à la transmission de la haute magie de la Renaissance dans le théâtre du XVIII^e siècle, affirme que :

L'ensemble des éléments qui apparaissent dans les intrigues et la plastique des comédies, l'apparent bric-à-brac de références aux récits mythologiques et légendaires, aux personnages réels et inventés, font du corpus des comédies de magie qui ont été conservées une sorte de Grand Grimoire dans lequel on recueille des savoirs réels et des sortilèges métaphoriques [et des secrets de fabrication] sauvés de l'oubli. Relire les comédies de magie aujourd'hui est en quelque sorte un acte magique, une manière d'invoquer les esprits du passé³⁷.

³⁴ Juan P. Arregui, *Los Arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009, p. 99.

³⁵ On retrouve aussi, dans d'autres pièces du genre, les figures – mythiques en Espagne à l'époque – des sorcières de Barahona et de la sorcière Marizápalos.

³⁶ « *En el caso español, los melodramas y las comedias de magia – al margen de los avances introducidos por la escenificación operística – proporcionaron largo y fecundo ejercicio esceno-técnico* » ; Juan P. Arregui, *Los Arbitrios de la ilusión*, op. cit., p. 418-419.

³⁷ « *[Toda] la mezcolanza de elementos que aparece en las tramas y la plástica de las comedias, el aparente batiburrillo de referencias a historias mitológicas y legendarias, personajes reales e inventados, mancias, trucos mágicos, ideas revolucionarias, cantos y encantos, hacen del corpus de comedias de magia que se conservan una especie de Gran Grimoire en el que se recogen saberes reales y hechizos metafóricos rescatados del olvido* » ; Ana Contreras, « La transmisión de la Alta Magia renacentista en el teatro popular del siglo XVIII : La comedia de magia como teatro de la memoria y libro de invocaciones », dans María Luisa Lobato & Javier San José y Germán Vega (éd.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, p. 45-86, ici p. 81.