La comédie de magie espagnole (1840- 1930) : le spectacle flamboyant

Lise Jankovic

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bhce/776>

DOI : 10.4000/bhce.776

ISSN : 1968-3723

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 275-278

ISSN : 0987-4135

Référence électronique

Lise Jankovic, « La comédie de magie espagnole (1840- 1930) : le spectacle flamboyant », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* [En ligne], 51 | 2017, mis en ligne le 09 octobre 2018, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bhce/776> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bhce.776>

caractérisent ainsi l'apport de cette peinture aux représentations que le siècle produit sur la pauvreté et la « question sociale », à travers un travail inédit d'analyse conjointe des œuvres et de leur réception, dont les catalogues humoristiques, les études critiques, les guides et surtout les comptes rendus des Expositions Nationales des Beaux-Arts gardent la trace. Il en ressort essentiellement des représentations fortes de la cohésion sociale, données tantôt par des mises en scène consensuelles de la pauvreté vertueuse et méritante, dont les bonheurs simples sont des gages de paix sociale, tantôt par les processus de disqualification qui transitent aussi par cette peinture, et concernent en premier lieu la figure criminalisée de l'anarchiste.

Si cette peinture est conventionnelle, c'est aussi parce qu'elle se heurte aux clôtures propres à son cadre d'exposition, comme permet de le montrer l'étude menée dans le chapitre 8 des toiles refusées dans les Salons (« Le périmètre du regard ou les conditions de visibilité de la pauvreté »). Consacré aux formes et figures discordantes, ce chapitre explore, en creux, la norme par ses écarts et montre que le pendant de l'interdit des transgressions, qu'elles soient d'ordre esthétique, politique ou moral, est la disparition de toute possibilité de poser un regard critique sur les causes et les effets de la misère.

Souvent reléguée dans les réserves des musées nationaux, cette peinture demeure peu connue, y compris des spécialistes. À cet égard, le dernier apport de cette étude est d'ordre documentaire. À la faveur d'une incursion dans le monde de la muséographie, un travail systématique d'identification des auteurs et des œuvres, de collecte de reproductions de toiles, et de centralisation de données sur cette production a été mené tout au long de la thèse, en vue de redécouvrir cette peinture en grande partie tombée dans l'oubli. Une base de données relationnelle recueille l'ensemble de ces informations.

Consultable en ligne (stephaniedemange.com) et livrée avec le travail comme pièce maîtresse des annexes, cette base fournit 550 fiches biographiques d'auteurs et 1 150 fiches techniques d'œuvres, qui devraient permettre une meilleure connaissance des acteurs et de la production académiques de la fin de siècle.

La comédie de magie espagnole (1840-1930) : le spectacle flamboyant¹

Lise JANKOVIC

La présente thèse examine la comédie de magie espagnole aux XIX^e-XX^e siècles (1840-1930), et plus concrètement la dimension scénographique et *performantielle* de ce phénomène culturel. L'enjeu est de mettre en lumière les codes et préceptes décoratifs associés aux motifs spectaculaires merveilleux, ainsi que la pratique *scénotechnique* et les systèmes perceptifs qui alimentent la théâtralité flamboyante du genre; autrement dit, il s'agit d'analyser le « faire spectaculaire » du théâtre de la merveille en adoptant une perspective d'histoire culturelle et une approche comparatiste (avec la féerie théâtrale française).

La pata de cabra, de Juan de Grimaldi (1829) a marqué l'histoire de la scène espagnole. Cette pièce à grand spectacle est non seulement la comédie de magie du premier XIX^e siècle la plus jouée, mais aussi la pièce qui, tous genres confondus, atteint

¹ Thèse soutenue le 22 novembre 2014 à l'Université de Paris III Sorbonne nouvelle, sous la direction du prof. Serge Salatin, devant un jury composé de M^{me} et MM. les professeurs Zoraida Carandell (Univ. de Paris X), rapporteur, Javier Huerta Calvo (Univ. Complutense, Madrid), Evelyn Ricci (Univ. de Paris III), présidente, Jean-Claude Yon (Univ. de Saint-Quentin), et Serge Salatin.

le record de représentations. La recherche embrasse le corpus des pièces féeriques qui suivirent ce succès théâtral, sachant qu'au XIX^e siècle, les illusions optiques et la « Fée Électricité » vinrent décupler les possibilités scéniques.

La comédie de magie ne doit pas se confondre avec le spectacle de magie, mais l'offre importante en sessions de magie est prise en compte dans l'étude du phénomène culturel qu'a constitué le théâtre magique, car il serait arbitraire d'écarter le champ illusionniste du monde des spectacles de ce travail de recherche. De fait, prestige et merveille sont souvent mis en miroir, afin d'acquérir une hauteur de vue sur les pratiques spectaculaires hispaniques et européennes aux XIX^e-XX^e siècles.

Les origines du genre, si célèbre en son temps, remontent aux spectacles paraliturgiques médiévaux appelés Mystères. La comédie de magie est également en germe au Siècle d'Or, dans les représentations où les effets de théâtre sur scène étaient déjà liés au surnaturel, et elle connut son apogée au XVIII^e siècle. Ce théâtre inspirait des critiques ambivalentes, parfois acerbes, car il était considéré comme peu innovant dans ses intrigues et dans sa littérarité, mais il suscitait en même temps un vif engouement populaire, pour son époustouflante audace dans la machinerie et les effets scéniques qu'il convoquait. Ce genre se base, en effet, presque exclusivement sur ses machines, car l'intrigue, loin de répondre au principe de vraisemblance aristotélicien, se tisse de coups de théâtre, tous plus spectaculaires les uns que les autres. Le personnel dramatique, hybride et surnaturel, appartient au merveilleux et les unités de temps et de lieu sont pulvérisées pour mieux signifier l'univers féerique. La scène représente tous les caprices fantaisistes des auteurs qui peuvent laisser libre cours à leur imagination. Dans la comédie de magie, les dramaturges recherchent avant tout le spectacle, tirant parti du prodigieux : fantasmagorie, monstrosité, métamorphose, envoûtement, nécromancie, apparitions-disparitions, invisibilité, et

autres. Ajoutons que l'action se résume souvent à l'affrontement manichéen de forces opposées, que ce soit des puissances magiques entre elles ou bien des êtres surnaturels contre des humains, et que le dénouement, comme dans les contes, a le plus souvent une portée moralisante. Ces caractéristiques, spécifiques et définitoires, en font bien un genre dramatique à part entière.

L'un des aspects les plus frappants est sans doute l'extraordinaire plasticité du féerique et du surnaturel. Le corpus des comédies de magie du XIX^e et du début du XX^e siècles, tout comme celui du siècle des Lumières, est ainsi un observatoire privilégié des pratiques théâtrales, des avancées scénotechniques, mais aussi des imaginaires collectifs et d'une certaine communauté de goût.

L'« inflation spectaculaire » (Laplace-Claverie, 2007, 35), si manifeste dans l'ensemble du corpus, a menée Lise Jankovic à définir le « spectaculaire flamboyant » comme une pratique culturelle et un répertoire décoratif en phase avec le processus d'industrialisation du spectacle vivant au XIX^e siècle. La comédie de magie est la modalité théâtrale qui incarne le mieux le « spectaculaire flamboyant », car ce genre définit une technique et un style artistiques de l'apparat multisensoriel qui marquent une (r)évolution scénique parfaitement identifiable. Avec ce théâtre, les tréteaux trouvent une nouvelle forme d'expression qui ne passe pas uniquement par le prisme de l'acteur, mais plus que jamais — grâce au merveilleux qui envahit la scène —, par les planches, les machines, la musique, les chorégraphies et les effets scéniques. La comédie de magie représente la quintessence des spectacles appartenant à la tradition dite « néo-ritualiste » (Konigson, 1995, 13), où les arts communient sur scène. L'intention n'est pas d'enfermer ce théâtre dans une catégorie, mais de le révéler pour ce qu'il est, à rebours des discours conventionnels concernant ce qui a pu être considéré comme un éphémère sous-système théâtral.

Les bornes chronologiques délimitent un ensemble de pièces cohérent dans

sa continuité, ses métamorphoses et ses inchangés. À la lumière de ce corpus, on découvre un théâtre abondant — un peu moins d'une centaine de pièces —, mais oublié, alors que les auteurs sont loin d'être tous des dramaturges de second rang, que les compositeurs, eux, sont des musiciens de tout premier ordre qui participeront à l'exceptionnelle renaissance de la musique espagnole à partir de 1850 et que les équipes d'artistes et de professionnels rassemblés pour la mise en scène des spectacles constituaient des niches de talents.

La recherche menée pour ce travail n'est pas circonscrite aux « scènes capitales », mais tente d'appréhender la comédie de magie en tant que phénomène culturel hispanique, au sein des mondes du spectacle européens. L'exhaustivité est bien entendu impensable, mais les études de cas menées dans les archives municipales de Madrid, Barcelone, Burgos et Cadix se sont révélées fructueuses et substantielles, puisqu'elles m'ont permis de découvrir un véritable thesaurus documentaire relatif aux spectacles féeriques. Et l'examen des sources périodiques, qui a complété ce travail de terrain, est venu confirmer la grande diffusion du théâtre de l'enchantement sur l'ensemble du territoire.

Les recherches et analyses portent systématiquement sur tous les champs de la création (texte, paratexte, scène, réception). Il est en effet nécessaire de croiser des perspectives variées afin de questionner ce théâtre, tant du point de vue dramaturgique que de celui de la théâtralité et des moyens scéniques. L'angle d'approche est aussi bien technique qu'esthétique ou budgétaire, dans la lignée des travaux de Pascal Ory sur *L'histoire culturelle* (2004) où le théâtre est analysé comme « art d'élaboration collective » et tributaire du « système technique ». Il s'agit en effet d'« étudier la production artistique dans un spectre élargi incluant des auteurs aujourd'hui inconnus », mais aussi, dans la mesure du possible « toute la chaîne de production culturelle » (Goetschel, Yon, in Martin, Venayre, 2005, 193-220). La thèse s'appuie sur les décors,

les costumes, la musique, la machinerie et le corps des textes.

L'inscription de l'objet d'étude dans le large panorama de la scène espagnole et des créations contemporaines aux œuvres féeriques est un autre point primordial. Il s'agit de confronter ce genre dramatique au reste de l'offre théâtrale, afin de mettre en lumière les spécificités de ces comédies, tout en faisant apparaître les ponts existants avec d'autres genres appelés, eux, à une plus grande renommée.

Par ailleurs, l'universalité des thèmes de la magie me fait entrevoir dans la thèse la perspective d'approches comparatistes. Il existe, en plus du corpus espagnol et français, un corpus de pièces féeriques autrichiennes, très appréciées du public viennois, qui pourrait encore élargir l'horizon, déjà très vaste, du sujet, mais nous ne nous y référons que de manière ponctuelle. L'objectif est d'analyser tous les contours de la culture théâtrale féerique hispanique au sein de la culture théâtrale féerique européenne, dans sa continuité culturelle, autour des concepts-clés de théâtralité sensorielle et d'exubérance spectaculaire, ou encore de théâtre-spectacle.

La problématique de ma thèse se construit autour des multiples contradictions qui entourent ce genre et en font un objet énigmatique et inédit : un théâtre aimé, mais vivement critiqué ; pourchassé, voire interdit, mais qui connut un succès indéniable jusqu'au début du XX^e siècle ; baroque dans son esthétique de l'excès, mais innovant dans ses effets scéniques ; « paralittérature », mais vivier théâtral. L'enjeu est d'analyser cet objet culturel en tant qu'observatoire privilégié du laboratoire des avant-gardes scéniques en Espagne, que les historiens du théâtre situent pourtant unanimement plus tard, dans le tout dernier tiers du XIX^e siècle et surtout au début du XX^e siècle.

La comédie de magie est un phénomène culturel d'exception en matière de technique représentative (décors, costumes, machinerie et autres dispositifs), permettant de réinterpréter nombre de concepts,

d'ordonnances et de discours prééminents. Ainsi, le problème de l'autorité, des prismes et des seuils est au cœur de l'analyse. À la lumière d'un phénomène culturel comme la comédie de magie, la remise en question des frontières entre genres et sous-genres est nécessaire. L'un des défis majeurs de ce travail est donc de déplacer les définitions figées et de déstabiliser les évidences de l'Histoire littéraire. C'est pourquoi la thèse est construite en trois chapitres complémentaires — les rouages théoriques, les rouages de papier et enfin les rouages techniques du spectaculaire — visant à redonner ses lettres de noblesse à la comédie de magie.

Plus précisément, les trois enjeux problématiques autour desquels s'articule le travail de recherche sont les suivants : premièrement, démontrer la cohérence d'une culture spectaculaire sensorielle (visuelle et sonore) en éclairant les origines, la continuité et les avatars d'une tradition théâtrale populaire née de l'interpénétration originelle entre rite et spectacle merveilleux. Une généalogie théâtrale régie par des structures décoratives et perceptives où l'impalpable se donne à percevoir. L'étude des racines scénographiques de la « pratique de l'émerveillement » (Poirson, Perrin, 2011, 10), c'est-à-dire de l'héritage et de la continuité des préceptes mécaniques associés au surnaturel est fondamentale pour comprendre de nombreux réflexes décoratifs de la comédie de magie contemporaine. Cette enquête fait apparaître une ligne architecturale, une tradition culturelle thaumaturgique, où tout est pensé afin d'introduire, au moyen de puissants effets machinés, une dimension pleinement participative dans le spectacle. En outre, l'attention portée aux sources inspiratrices des codes décoratifs de la comédie de magie révèle, par ricochet, les transferts du théâtre de la merveille vers les genres voisins.

Le deuxième moteur de l'investigation concerne la fabrique textuelle, dramatique, de l'*effectisme* et, conjointement, la question des sources de l'imaginaire magique des comédies. Cette réflexion se base sur une

analyse diachronique du corpus, à l'appui des archives iconographiques et sonores, et vise à participer de l'Histoire des sensibilités du XIX^e siècle espagnol. L'analyse de la matière textuelle permet d'appréhender la genèse de la fabrique du spectaculaire flamboyant. L'étude de l'*effectisme* à son état scriptural vise à redonner une place aux dramaturges dans cette réalité vivante qu'est le théâtre féerique. Car les auteurs sont les premiers artisans du spectacle, eux dont la critique dénigre souvent les dispositions littéraires. C'est grâce à leur lucidité sur les goûts et les attentes du public, grâce à leur fantaisie et grâce à leur culture théâtrale éclectique que le répertoire féerique européen a pu circuler en Espagne et que les *empresarios* ont pu faire fortune. Ce sont eux qui connaissent la recette du plaisir du public, comme cela transparaît dans leur « écriture-régie » et l'esthétique de la surenchère qu'ils cultivent. C'est sous leur « plume prodigieuse » qu'est anticipée la « totalisation de l'expérience » des spectateurs.

Enfin, l'aspect *performantiel* est l'un des enjeux-clés de mon travail de recherche, car le spectaculaire réclame des talents et des moyens. L'examen de la sociologie de la mise en scène permet d'éclairer les innovations constantes en matière de technicité et d'appareillage scénique, ainsi que les transferts de savoirs qui se créent entre les décorateurs et les machinistes, issus parfois de différentes aires culturelles. L'attention est portée sur les compositeurs, les chorégraphes et les acteurs, mais également sur les stratégies économiques qui peuvent subordonner la réalisation de comédies de magie aux impératifs du spectacle, afin d'approcher au plus près la réalité spectaculaire du théâtre de l'enchantement espagnol.

Ces trois volets expliquent l'assiduité constamment renouvelée du public, friand de rêve, d'amusement et de sensations fortes. Ils sont la preuve que cette forme d'expression scénique, loin de constituer un épiphénomène ou une mode sans lendemain, fut un fait de société important.