Lapurdum

Euskal ikerketen aldizkaria | Revue d'études basques |
Revista de estudios vascos | Basque studies review

3 | 1998
Numéro III

La magie, moteur de l'action théâtrale : *Inessa de Gaxen* de Fernando Doménech Rico

Yvette Cardaillac-Hermosilla

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lapurdum/1694>

DOI : 10.4000/lapurdum.1694

ISSN : 1965-0655

Éditeur

IKER

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 1998

Pagination : 203-220

ISBN : 2-84127-152-8

ISSN : 1273-3830

Référence électronique

Yvette Cardaillac-Hermosilla, « La magie, moteur de l'action théâtrale : *Inessa de Gaxen* de Fernando Doménech Rico », *Lapurdum* [En ligne], 3 | 1998, mis en ligne le 01 septembre 2010, consulté le 24 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lapurdum/1694> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lapurdum.1694>

Yvette CARDAILLAC-HERMOSILLA

LA MAGIE, MOTEUR DE L'ACTION THÉÂTRALE : *INESSA DE GAXEN* DE FERNANDO DOMÉNECH RICO

D'après Federico García Lorca, le théâtre est l'un des instruments les plus expressifs et utiles pour la construction d'un pays et il sert de baromètre. Si nous essayons d'avoir une vision globale des productions en Espagne sur le thème de la magie depuis la fin du Moyen Âge, nous nous rendons compte que l'œuvre fondatrice, de renom mondial¹, est la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*² qui met en scène comme personnage principal la Célestine³ : entremetteuse, préparatrice de filtres amoureux, invocatrice de démons, guérisseuse... Sa nouvelle création en français au Festival d'Avignon par Jeanne Moreau, ces dernières décennies, nous montre un personnage fort en couleur dont certains aspects rappellent *Inessa de Gaxen*⁴ dont la vie traversa le XVI^e et le XVII^e siècle et qui renaît au théâtre sous d'autres auspices en 1995. Mais du XV^e au XX^e siècle, bien d'autres pièces situent la magie au centre de leur problématique. Le personnage de la guérisseuse/entremetteuse présent dans villes et campagnes se place au centre de l'action dramatique avec comme caractéristiques des moyens propres que le peuple affectionne pour résoudre problèmes et angoisses. L'intérêt pour ce type s'est renouvelé à la fin du XIX^e et au XX^e siècle après la multiplication d'études anthropologiques de sociétés primitives ou exotiques⁵. Pour combler par quelques références l'intervalle de créations sur plusieurs siècles, nous nous limiterons à la mention de quelques œuvres caractéristiques. D'une part la descendance de type célestinesque⁶ : ces œuvres du XVI^e siècle trouvent leur continuation au XVII^e siècle avec *La Dorotea* de Lope de Vega⁷ ou l'entremetteuse Fabia de la comedia du même auteur intitulée *El caballero de Olmedo*⁸. Plus proche du système de création d'*Inessa de Gaxen*, nous pouvons mentionner la pièce de Ruiz de Alarcón *Quien mal anda en mal acaba*⁹ qui transforme le guérisseur morisque d'un procès d'Inquisition en médecin ayant fait pacte avec le diable. Au XVIII^e siècle Antonio de Zamora¹⁰ (1660-1725) et José de Cañizares (1675-1750) cultivent les tragi-comédies religieuses et fantastiques où l'aspect surnaturel joue un rôle important et les comédies de magie reçoivent alors un accueil très favorable du public. Au XIX^e siècle Hartzenbusch (1806-1880) écrit *La redoma encantada*, un exemple parmi d'autres productions à son actif.

La tradition de type célestinesque se trouve en parallèle dans le théâtre espagnol avec celle des comédies de saints tentés par le démon et ayant fait pacte avec lui par amour pour une femme¹¹.

Le type de la guérisseuse, le pacte avec le diable, la tradition des comédies de magie se fondent dans la création du personnage d'*Inessa* dont nous essaierons de déterminer les contours pour nous intéresser ensuite aux différents rôles qui tour-

nent autour d'elle afin d'arriver à percevoir le sens d'une vie hors normes, mise ici en exergue.

Les premières années du XVII^e siècle servent de charnière. Elles sont remplies de magie et de sciences occultes de toutes sortes qui suscitent l'inquiétude des autorités¹². Pour la plupart des gens de cette période, rien n'est impossible et Dieu est le magicien suprême. Mais **Inessa de Gaxen est-elle sorcière ou magicienne ?**

Le personnage central de la pièce construit à partir des témoignages du procès de Fontarrabie, réélaborés, garde les caractéristiques essentielles de l'Histoire. La plupart des personnages secondaires dans leur dialogue avec elle expriment leurs obsessions, leurs frayeurs et leurs craintes¹³. Nous sommes face à une personnalité exceptionnelle, d'une grande force de caractère, qui affirme sans cesse son innocence malgré les accusations généralisées des adolescentes du village et les pressions du maire et de l'archiprêtre.

L'espagnol détermine deux catégories différentes par les mots « bruja » et « hechicera » que le peuple amalgame souvent. Au XVI^e et XVII^e siècles la sorcellerie est considérée par l'Église catholique comme une espèce de religion inversée, de culte effectué par des groupuscules qui s'adonnent la nuit à des réunions orgiaques pour adorer le démon et célébrer des messes noires pendant le sabbat ; ils se glorifient des méfaits accomplis contre la société environnante. Norman Cohn¹⁴ a démontré que cette création de l'esprit correspondait à des fantasmes que les sermons du dimanche des prêtres fêrus de démonologie entretenaient régulièrement. Keith Thomas¹⁵ ajoute que pour le peuple, le sorcier (ou la sorcière) est celui qui agit par maléfices. On le suspecte d'intervenir de façon occulte après pacte avec le démon (XVI^e et XVII^e siècles). La sorcellerie est alors considérée comme une hérésie chrétienne ou comme une action antisociale. Le *Malleus Maleficarum*¹⁶ imprègne l'Allemagne puis l'Angleterre et la France. En 1608, Williams, Perkins dans son *Traité* révèle en Angleterre les préceptes continents de la sorcellerie. Mais l'Espagne sauf dans le Nord n'est pas sous l'emprise de ce fléau qui vient de France.

Les sorcières (ou brujas) présentent certaines caractéristiques que nous retrouvons dans les accusations portées contre Inessa dans le texte. En particulier elles sont marquées par le démon d'un signe :

« Tous les sorciers portent un signe sur le corps là où les malins les a touchés de son sabot, un signe insensible à la douleur qui est la marque de son infâme secte »¹⁷. D'ailleurs l'Inquisition espagnole poursuit des hommes détecteurs de sorcières qui parcourent les villages aragonais¹⁸. Caro Baroja s'intéresse aux témoignages du procès de Fontarrabie et aux travaux publiés sur ce sujet¹⁹.

D'après De Lancre, personnage historique et héros de la pièce, l'impudeur caractérise la femme et en particulier la basquaise qui s'adonne à la sorcellerie :

« Les femmes basques ignorent la pudeur... A la moindre goutte de pluie, elles relèvent leurs jupes pour se couvrir la tête et dévoilent sans pudeur leurs dessous »²⁰.

La pratique de la sorcellerie aggrave leurs cas, les orgies pratiquées dans les réunions avec le diable s'y ajoutent encore :

« Elle (Inessa) s'est maintes fois mise nue dans les Aquelarres et elle a copulé avec le diable, à la vue de tous, dans les positions les plus répugnantes » ²¹.

L'aspect sexuel de la relation avec le diable est sans cesse mis en relief aussi bien dans les témoignages du procès que dans la pièce. De Lancre n'affirme-t-il pas :

« Le Grand Bouc n'a-t-il pas joui de toi comme sodomite ? N'as-tu pas goûté son membre avec délectation ? » « Inessa de Gaxen (que) era la privada y junto al demonio andaba danzando ».

Des références à des témoignages de divers procès du Labourd viennent accentuer cet aspect diabolique qui apparaît comme essentiel :

« Marguerite, fille de Sarre, âgée de 16 ou 17 ans, avoue que le diable... a toujours un membre de mulet²² ».

María de Marigranne, fille de Biarritz, affirme que le démon :

« possède un membre, moitié de fer, moitié de chair » ²³. L'aspect sexuel mis ici en exergue correspond à la libération du contrôle de l'après-franquisme²⁴.

Par ailleurs, Inessa est accusée d'avoir un rôle extrêmement important dans ces réunions orgiaques puisqu'elle est considérée comme « la grande prêtresse des Aquelarres ». Selon les croyances de l'époque, on demande aux nouveaux participants de renier leurs croyances, Jésus Christ, la Vierge Marie et tous les saints et saintes du paradis. Le nom de Jésus acquiert des propriétés magiques car dès qu'il est prononcé tout le monde disparaît.

Le propre mari d'Inessa, Pedro pense être ensorcelé à cause d'un sort que lui a jeté sa femme :

« J'étais prisonnier de ses sortilèges... par la chair, par les sens ». Pour l'archiprêtre, fêru de culture démonologique, cette femme est une succube qui va entraîner par le péché de la chair son mari en enfer. Cet enfer est matérialisé par une vision populaire universelle que l'on retrouve même dans les représentations chinoises :

« On me tire par les cheveux vers les marmites d'huile bouillantes » ²⁵.

Pedro de Sanja est convaincu par l'archiprêtre d'avoir couché avec un démon et devant l'absence d'absolution après sa confession, il est disposé à toutes les pénitences pour préserver son entrée au paradis. Il supplie :

« Envoyez-moi à genoux à Jérusalem ».

Le tableau d'accusation et les craintes populaires font d'Inessa une sorcière selon la vision des clercs du XVI^e et XVII^e siècle. Elle proteste et nie mais avoue ses activités de magicienne qui étaient pratiquées par toute la population mais plus particulièrement par certaines guérisseuses de village. Quelles sont donc ces activités qui lui permettent de gagner sa vie ?

Inessa cueille des plantes au clair de lune pour ses activités de guérisseuse. A cette époque la maladie était perçue comme un châtiment de Dieu à cause des péchés accomplis mais aussi très souvent comme l'œuvre du démon. La guérison est possible par l'intervention des saints, de la prière²⁶, des pèlerinages, par l'exorcisme, par des traitements écœurants les démons...²⁷, mais aussi par l'em-

ploi de simples. La magie naturelle fait l'objet d'une intéressante étude à la Renaissance²⁸.

En outre l'habitude de la campagne lui permet de lire dans la nature comme dans un livre et de prévoir le futur, le temps... Mais la Bible justifie la poursuite de par son affirmation : « Tu ne laisseras pas vivre la magicienne ».²⁹

Les potions magiques contre l'impuissance sont couramment utilisées et demandées par le sergent qui va se marier³⁰. La magie amoureuse est au centre de l'activité de Célestine³¹. Elle fait partie aussi du labeur d'Inessa. En outre, l'aspect sexuel du démon et les relations sexuelles prennent de l'importance tout au long de l'œuvre théâtrale de Doménech Rico. Nous percevons donc que le personnage d'Inessa de Gaxen au centre de l'action et de la réflexion des personnages réunit deux courants traditionnels, l'un reflet de la culture populaire de ses contemporains comme la magie traditionnelle et l'autre reflet de la culture des clercs dont la population s'est imprégnée, constituée par les idées sur la démonologie qui donnent naissance à la sorcellerie historique et aux accusations transmises par les témoins et les actes d'accusations. Mais l'expulsion finale des trois françaises accusées, Inessa de Gaxen, Maria Garro et Maria Etchegarray, décidée par les alcaldes se justifie dans leur esprit par la différence de nationalité, à cause d'un décret royal antérieur : elles peuvent être soupçonnées d'espionnage.

A partir de 1682 la mode va au scepticisme. D'ailleurs le Tribunal Suprême de l'Inquisition espagnole l'a pratiqué déjà bien avant cette date et envoie l'inquisiteur Salazar y Frías au tribunal de Logroño comme modérateur devant les excès pratiqués jusqu'alors³².

Différents rôles en relation avec la vie d'Inessa donnent des points de vue variés sur la question traitée. **De Lancre**³³, conseiller au parlement de Bordeaux, détaché au Pays Basque, dans son discours reflète les convictions et croyances européennes d'une grande partie des autorités civiles et religieuses :

La femme est la digne héritière de sa mère Eve, pécheresse pas essence, elle entraîne à sa perte l'homme qui succombe à ses charmes : « Que diriez-vous si vous deviez juger cette belle femme qui... ensorcellent tous ceux qui l'approchent... » « Ta beauté... ces yeux... cette peau de soie, cette chevelure... »

Ces paroles, placées dans la bouche de l'homme et du juge montrent sa faiblesse et le prédispose à l'acceptation des accusations de sorcellerie qui le dégaient de sa responsabilité personnelle.

Montaigne³⁴ dans les reprises de son texte au théâtre montre un scepticisme d'une grande modernité par rapport à la sorcellerie ou au phénomène magique : « ne cherchons pas des illusions du dehors et inconnues, nous qui sommes perpétuellement agités d'illusions domestiques et nôtres ». Cette pensée qui conclue son discours dans la pièce le rapproche de l'inquisiteur éclairé que fut Salazar. Par ces références multiples, le texte dramatique est une manifestation culturelle et un produit social.

Le capitaine du bateau, autre personnage clé, est le maître du temps et du voyage de la vie. Sa réflexion sur le pouvoir dans la structure et l'idéologie du théâtre d'engagement social et politique reste ouverte et non partisane³⁵ :

« Vous ne pourrez faire appel qu'à moi, votre capitaine ! Je suis le seul maître après Dieu »

L'intégration de personnages représentatifs et de personnages historiques avec une idéologie sur un thème, ici la magie, donne des éclairages diversifiés sur la question examinée. C'est un aspect du théâtre d'avant-garde qui s'ajoute ici à l'utilisation de thèmes traditionnels. En outre, le Deus ex-machina présenté sous la forme du capitaine de la barcasce hérite de la tradition du roi, de Dieu ou du juge qui résout tous les problèmes dans une fin idyllique, mais ici il mène un bateau vers nulle part, nous sommes donc aussi dans le théâtre de l'absurde, malgré la note d'espoir, bien atténuée par la cotation scénique :

« Nous voguons vers un avenir de prospérité sans limite ! Il n'y a plus rien à craindre. Nous voguons vers la lumière (un épais brouillard avale le bateau toujours immobile). »

Divers rôles sont joués par le même acteur, mais chaque création est différente au moment du montage et de la représentation sur l'espace scénique car nous héritons ici d'un essai de création collective de mise en pratique d'un principe démocratique (qui se développe dans les années 60 et fleurit dans les années 70) mais qui débouche finalement sur la création d'un texte par un auteur unique.

A la multiplication des points de vue sur la magie et sur Inessa s'ajoute la multiplication des langues employées. Le trilinguisme se développe abondamment dans le cadre d'un théâtre transfrontalier dans la baie de Txingudi qui comprend les communes d'Hendaye, de Fontarrabie et d'Irun, dans le cadre du plan culturel transfrontalier Mugabe. Il correspond à un besoin et à une réalité vécue quotidiennement. L'expérience de l'enseignement nous montre la multiplication du trilinguisme parmi les étudiants de lettres-basques. A Bayonne le Bai Teatro sous la direction de Ramón Albistur a créé récemment cinq spectacles de ce type³⁶. **Le trilinguisme³⁷ (basque - français - espagnol)**, est destiné à souligner le problème de la relation à l'autre, le mélange de langues dans le texte ne coupe pas la compréhension ni le suivi de l'histoire même pour le spectateur ne connaissant pas toutes ces langues. Cette tendance dans la production européenne peut être observée au cinéma avec *Land and Freedom*³⁸. Cependant le déterminisme culturel est marqué dans le jeu des acteurs par la diction d'étrangers parlant la langue de l'autre avec un fort accent. Par ailleurs dans le texte lui-même on sent bien au XVII^e siècle que le basque, langue employée de préférence par Inessa est la langue du dominé, le dominant (greffier, alcalde, inquisiteur) emploie l'espagnol.

Les anachronismes et les références au passé :

En outre, le texte reste ouvert aux acteurs qui lors de la première représentation s'en donnent à cœur joie pour augmenter le nombre d'anachronismes se référant au XX^e siècle. Ainsi, une femme dit se contenter de nourriture pour chiens et chats à cause de la faim pendant la guerre à Sarajevo³⁹. Ces initiatives de répliques ajoutées ne font qu'abonder dans le sens du texte qui se réfère à la Bérésina, à la Saint-Barthélémy⁴⁰, au centralisme jacobin, au code Napoléon. Les références culturelles se multiplient.

Ces anachronismes répétés permettent de faire fonctionner le spectacle non pas comme une reconstitution historique mais comme une référence à notre actualité à travers la vie d'une femme du XVI^e siècle. De plus, ils s'intègrent bien au texte,

ne sont jamais choquants, maintiennent le ton juste qui correspond à chaque personnage ce qui n'est pas un des moindres mérites de la pièce.

A la co-crédation auteur-acteur s'ajoute une autre co-crédation avec le spectateur qui peut donner sa propre interprétation. Nous allons l'observer à travers les symboles. De plus l'inter-textualité impose la loi de la poésie, l'anti-réalisme, le texte prend corps dans la mimique et le geste des acteurs et les sens se multiplient pour donner sa valeur à ce théâtre.

Les symboles :

Dans un espace fermé symbolique chaque acteur assume différents rôles en relation avec la vie d'Inessa. La barcasse avec moteur, rame, voile, devient objet hybride et représente la vie de l'homme soumis dans ses luttes et dans l'affirmation de lui-même toujours aux mêmes adversités à travers les siècles. Mais le bateau enlisé avec son capitaine qui ne sait pas où il va donne une dimension tragique. Les interventions du maître du bateau marquent les relations possibles au pouvoir d'où surgissent les conflits entre les personnages.

Inessa est le personnage représentatif de la femme éternellement brimée, des minorités bafouées, de l'homme qui souffre dans sa différence face aux autres et surtout face au pouvoir, qui défend des cadres préétablis et rigides.

Ce théâtre hérite de quelques traits de la génération symboliste et du nouveau théâtre espagnol (1965-1975) qui est un moyen de protestation sociale, un théâtre expérimental anti-réaliste. Nous retrouvons ici la tendance au symbolisme et à l'allégorie. Ce destin de femme pourchassée, emprisonnée, expulsée, qui refuse de se soumettre à l'autorité est un destin de femme emblématique. L'auteur souhaite par ce biais rejoindre le théâtre européen et américain dans son action pour la défense des droits de la femme, certains y ont vu la défense des droits d'un peuple...

Un effort permanent est fait pour rompre les structures de lieux (barcasse/bureau/village/tribunal) et de temps (voyage sur quatre siècles). L'influence des techniques cinématographiques est claire : bruitages et jeux de lumières montrent les différents moments du jour et de la nuit autour du bateau, rappels (De Lancre, Montaigne). Ces méthodes permettent d'aller au-delà de l'expérience quotidienne réaliste car on peut évoquer des espaces multiples et des souvenirs nombreux, par le rêve, la fantaisie et l'imagination. Ces techniques débouchent sur une réflexion permanente sur notre milieu, notre histoire et sa fonction. Par ailleurs, la pièce exhibe sa théâtralité de façon consciente. L'écriture du texte aussi bien que la création marquent la difficulté du passage du travail de groupe à celui d'un auteur prédominant, pour Inessa de Gaxen la création collective a perdu sa suprématie⁴¹.

Comme lecteur et spectateur nous avons pu constater l'adéquation du texte-théâtre (celui qui est conçu et écrit pour être représenté) et du texte spectacle (celui qui est réalisé pendant la représentation) qui montre la connivence entre le metteur en scène et l'auteur qui semblent partager de nombreuses conceptions autour de la création du personnage central moteur Inessa de Gaxen. Par ailleurs, nous pouvons affirmer avec André Andioc que le théâtre de magie est un théâtre populaire qui connaît un vif succès car il donne au spectateur l'illusion de la réalisation complète de son être que lui refuse l'ordre social existant⁴². Cependant nous avons pu observer une réception mitigée du public dans une salle comble, non pas arrêté par le trilinguisme mais par la multiplication des références cultu-

relles dont certaines restaient hermétiques. Cette dimension quelque peu didactique – n’oublions pas que l’activité principale de l’auteur est l’enseignement – est intéressante mais rend plus difficile d’accès les jeux de l’action. C’est peut-être là que se situe la difficulté de communication entre émetteurs et récepteurs, qui selon le spécialiste du théâtre espagnol Francisco Ruiz Ramón⁴³, caractérise le théâtre contemporain. Cependant l’auteur lève le voile sur certains mécanismes et nous place au croisement de la magie et de la religion, de la magie et de la science, de la magie et de l’art, de la magie et de la poésie. Nous sommes face à une féconde tension dialectique entre la permanence et le changement, l’identité et la différence, la confrontation et l’action conflictuelle du présent. Ce nouveau théâtre recherche la transformation de l’individu, de l’être humain et non plus celle du monde⁴⁴ avec une prédilection pour tout ce qui est marginal⁴⁵, il est à la recherche d’histoires répétitives qui montrent la souffrance universelle⁴⁶.

Y. CARDAILLAC-HERMOSILLA

Université de Bordeaux III

Bibliographie

- Auteurs multiples, *Teatro español contemporáneo, autores y tendencias*, Kassel, Édition Reichenberger, 1995.
- Auteurs multiples, *De lo particular a lo universal, el teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main, J. P. Gabriele éditeur, Madrid, Iberoamericana, 1994, 239 p.
- Auteurs multiples, Ed. by Akbar S. Ahmed and David M. Hart, *Islam in Tribal Societies, from the Atlas to the Indus*, Thetford, Norfolk, Routledge and Kegan Paul, 1984, 343 p.
- Bernal, Francisca, Oliva, César, *El teatro publico en España, 1939-1978*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo, 1996, 141 p, colección texto y contexto.
- Breton, Dominique, « Un caso de trilinguismo en el discurso teatral : Inessa de Gaxen de Doménech Rico », in *Théâtre et territoires*, Colloque de Bordeaux III, Janvier 1996, Bordeaux, MPI, (sous presse), 10 p.
- Cañizares, *Comedias de magia*, Madrid, BAE, 1945.
- Caro Baroja, Julio, *Estudios vascos y brujería vasca*, San Sebastian, Ed. Txertona, 1975, 315 p, ch. VIII, "Las brujas de Fuenterrabia", p. 227-242.
- Cohn, Norman, *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, Alianza ed., 1980.
- De Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, Aubier, 1982, 388 p.
- Delumeau Jean, *La peur en occident*, Paris, Fayard, 1978
- Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Gaxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p.
- Floeck Wilfried, « Una aproximación panorámica », p 1-46, *Teatro español contemporáneo, autores y tendencias*, Kassel, Édition Reichenberger, 1995.
- Gertz, Clifford, *Bali, interprétation d'une culture*, Paris, Gallimard, [1972], 1983, 255 p.
- Gouhier, Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.
- Henningsen, Gustave, *El abogado de las brujas, brujería vasca y inquisición española*. Madrid, Alianza editorial, 1983.
- Instititoris, H, Sprenger, J. (Kramer J.), *Malleus maleficarum* (le marteau des malfaitrices, 1489), *El martillo de las brujas*, Madrid, Felmar, 1976.
- Lévi Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, traduit du français, México, Fondo de Cultura Económica, [1962] 1964, 413 p.
- Loach, Ken *Land and freedom*, film, Grande Bretagne, 1995, trilinguisme : anglais, espagnol, catalan.
- Mira de Amescua, "El esclavo del demonio", in *Teatro*, Madrid, ed. de la lectura, 1926.

- Oliva, Cesar, *Teatro español contemporáneo, Antología*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 1992,
- Orive Castro, Esteban (el nacimiento de una obra de teatro), V congreso de la ADE, ADE, n° 33, Noviembre 1993, p 37-64, 103 p.
- Portu, Iribarren, Florentino, *Hondarribia : notas históricas y curiosidades*, Fontarrabie, Ayuntamiento de Hondarribia, Diputación Foral de Guipúzcoa, Segunda edición de 1989, p. 17-101.
- Programme de la Scène Nationale de Bayonne et du Sud-Aquitain, saison 95-96.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina ou Tragicomedia de Calixto y Melibea* [1499], Paris, Gallimard, 1983.
- Ruíz de Alarcón, Juan, *Quien mal anda en mal acaba, Obras completas*, México, FCE, 1957
- Ruiz, Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1988, 385 p.
- Russel, Bertrand, *Sciences et religions*, traduit de l'anglais par Philippe Mantoux, Paris, Gallimard, 1957, 250 p.
- Sánchez Ortega, María Elena, « Woman as source of Evil » in Counter-Reformation Spain, p.196-215 in *Culture and control in counter-Reformation Spain*, Hispanic Issues, Volume seven, University of Minnesota, 1992, Minneapolis/Oxford, 267 p.
- Thomas, Keith, *Religion and the decline of magic, (Trowbridge, Wiltshire, Redwood, Press limited, : 1971)*, 716 p.
- Vega Carpio, Lope de, 1620-1625, *La Dorotea*, 1632, in *Obras*, Madrid, Ed. Real Academia, 1916-1930. *El caballero de Olmedo*, in *Obras*, Madrid, Ed. Real Academia, 1916-1930.
- Yates, Francis A., *Giordano Bruno et la tradition herméneutique*, Paris, Dervy Livres, 1988, 558 p, p. 134-141.

Notes

1. Ruiz, Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1988, 385 p, p. 57 : Cette œuvre hérite de la tradition de la comédie romaine, de la comédie élégiaque médiévale et de la comédie humaniste des XIV^e et XV^e siècles.

2. Rojas, Fernando de, *La Célestina ou Tragicomedia de Calixto y Melibea* [1499], Paris, Gallimard, 1983.

3. Recréation de la Célestine au XX^e siècle, le 13 Novembre 1940, au Teatro Español de Madrid, Bernal, Francisca, Oliva, César, *El teatro público en España, 1939-1978*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo, 1996, 141 p, colección texto y contexto.

L'adaptation est de Felipe Lluch et la mise en scène de Cayetano Luca de Tena. Les critiques furent favorables. Elle reste à l'affiche pendant 20 jours, chiffre assez considérable pour cette période.

Ce même théâtre met en scène d'autres œuvres en relation avec la magie : la tragédie de *Macbeth* 1942, *Le songe d'une nuit d'été* 1964, *Le chevalier d'Olmedo* 1953, *les sorcières de Salem* 1956.

4. Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Gaxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p.

5. Gertz Clifford, *Bali, interprétation d'une culture*, Paris, Gallimard, [1972], 1983, 255 p.

Auteurs multiples, Ed. by Akbar S. Ahmed and David M. Hart, *Islam in Tribal Societies, from the Atlas to the Indus*, Thetford, Norfolk, Routledge and Kegan Paul, 1984, 343 p.

Lévi Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, [1962] 1964, 413 p.

6. Heugas, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe au XVI^e siècle*, Bordeaux, 1973 (elles ne furent pas des œuvres essentielles).

7. Vega Carpio, Lope de, 1620-1625, *La Dorotea*, 1632 (plus action en prose que théâtre), in *Obras*, Madrid, Ed. Real Academia, 1916-1930.

8. Vega Carpio, Lope de, 1620-1625, *El caballero de Olmedo*, in *Obras*, Madrid, Ed. Real Academia, 1916-1930.

9. Ruiz de Alarcón, Juan, *Quien mal anda en mal acaba*, *Obras completas*, Mexico, FCE, 1957.

11. Zamora, Antonio de, *El hechizado por fuera* (satire du roi Charles II qui se croyait ensorcelé).

12. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio* (légende de Fray Gil de Santarem qui passe de la tentation dans sa vie d'ascète au pacte avec le diable, à la vie de pêcheur et à sa conversion), in Teatro, Madrid, ed. de la lectura, 1926.

Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, in *Obras*, Madrid, BAE, 1945, T II, p. 182-192.

12. Yates, p. 504. Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition herméneutique*, Paris, Dervy Livres, 1988, 558 p, p. 134-141

13. Delumeau Jean, *La peur en occident*, Paris, Fayard, 1978.

14. Cohn, Norman, *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, Alianza ed., 1980.

14. Thomas, Keith, *Religion and the decline of magic*. (Trowbridge, Wiltshire, Redwood, Press limited, : 1971), 716 p., p. 436.

16. Institoris, H, Sprenger, J. (Kramer J.), *Malleus maleficarum* (le marteau des malfaitrices, 1489), *El martillo de las brujas*, Madrid, Felmar, 1976.

17. Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Gaxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p, p. 30.

18. Réf. Inquisitoriales : Inquisition de Saragosse, livre 991, folio 633, 634, 653, Francisco Casabona "Conocedor de brujas", folio 574, 575, Andres Mascarón, "Conocedor de brujas", archives historiques nationales de Madrid.

19. Caro Baroja, Julio, *Estudios vascos y brujería vasca*. San Sebastian, Ed. Txertoa, 1975, 315 p, ch. VIII, "Las brujas de Fuenterrabia", p. 227-242.

20. Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Gaxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p, p. 30.

21. Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Gaxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p, p. 30.

22. Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Gaxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p, p. 32.

23. Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Gaxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p, p. 33.

24. Remarquons l'importance de cet aspect de la vie depuis les études freudiennes jusqu'en 98 où la diffusion d'une cassette vidéo sur les aventures d'un président fait baisser la bourse et où les reportages à la télévision se multiplient à cause du début de la vente du Viagra, nouveau philtre d'amour. Par ailleurs, les associations de défense de l'enfance maltraitée déclarent que les revenus mondiaux du tourisme sexuel sont aussi importants que ceux rapportés par la vente d'armes ou par la vente de drogue.

25. Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Gaxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p, p. 37.

26. Invocation à St-Barthélémy : « St-Barthélémy, patron de cette nuit, toi qui a accompagné notre Seigneur sur la terre, ne nous abandonne pas. St-Barthélémy. St-Barthélémy » ; cette invocation qui se veut religieuse fonctionne comme les invocations magiques de type traditionnel avec son rythme ternaire. Par sa répétition, elle a une fonction calmante et hypnotisante, in *Inessa de Gaxen*, p. 31.

27. Russel, Chapitre IV, « Démonologie et médecine », p. 81. *Sciences et religions*, traduit de l'anglais par Philippe Mantoux, Paris, Gallimard, 1957, 250 p.

28. Yates : p. 113. Cet auteur cite Pic de la Mirandole qui, à la Renaissance, considère la magie naturelle comme licite, pour lui, il s'agit de l'établissement de liens entre la terre et le ciel moyennant l'utilisation appropriée de substances naturelles selon les principes de la magie sympathique, autrement dit, le mage épouse le monde.

29. Bible, Exode, 27, 18.

30. Doménech Rico, Fernando, *Inessa de Guxen*, Bordeaux, Théâtre Avenir, 1995, 174 p, p. 25 :

le sergent : cette potion pour... enfin tu me comprends... / Inessa : le mariage va vous coûter cher/Le sergent se retire avec son flacon.

31. Sánchez Ortega, Maria Elena, « Woman as source of Evil » in *Counter-Reformation Spain*, p. 196-215 in *Culture and control in counter-Reformation Spain*, Hispanic Issues, Volume seven, University of Minnesota, 1992, Minneapolis/Oxford, 267 p.

32. Henningsen, Gustave, *El abogado de las brujas. brujería vasca y inquisición española*. Madrid, Alianza editorial, 1983.

33. Le théâtre des Tafurs crée en collaboration avec URR1A un spectacle sur Pierre de Lancre à St-Pée sur Nivelle en 1979.

Ce conseiller au parlement de Bordeaux épouse une nièce de Montaigne, il est désigné par Henri IV en 1609 pour enquêter sur la sorcellerie dans le Labourd. Il publie en 1612 le *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, Aubier, 1982, 388 p, il fait référence au procès de Logroño, p. 362-363.

34. Montaigne, Michel Eyquem de, *Essais*, 1580, 1587. 1588, (maire de Bordeaux, membre du Parlement de Paris), Paris, Librairie générale française, 1972, 3 tomes.

35. Floeck Wilfried, « Una aproximación panorámica », p. 1-46, *Teatro español contemporáneo, autores y tendencias*, Kassel, Édition Reichenberger, 1995.

36. Basajaunaren Oparia (1988-89) - Ametsetan (1989) - Harri Majikoa (1990) - Zubian Blai (1990-91) Hamelingo Musikariak (1991-92). Ces spectacles ont donné lieu à environ 320 représentations dans les trois langues.

37. Breton, Dominique, « Un caso de trilingüismo en el discurso teatral : *Inessa de Gaxen* de Doménech Rico », in *Théâtre et territoires*, Colloque de Bordeaux III, Janvier 1996, Bordeaux, MPI, (sous presse).

38. Loach, Ken *Land and freedom*, film, Grande Bretagne, 1995, trilinguisme : anglais, espagnol, catalan.

39. Capitale de la Bosnie.

40. La référence à St-Barthélémy n'est pas innocente : c'est un rappel du massacre des protestants à Paris du 24 au 25 Août 1572. Il y eut plus de trois mille morts. Un grand nombre de chefs calvinistes furent exterminés. Mais la résistance se poursuit dans l'ouest et le midi. Du massacre des sorcières nous passons du massacre lors des guerres dans une vision universelle et atemporelle du phénomène.

41. Sanchis Sinisterra, José, 1993, propos recueillis par Vizcaino, Joaquin, « Nuevos rumbos. Con la llegada de la crisis, los dramaturgos toman la palabra para reflejar críticamente la sociedad ». *El País*. Babelia 06.02.1993, p. 4-5.

42. Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March, Castalia, 1976.

43. Ruiz Ramón, Francisco, Vanderbilt University, USA, « Introducción a una patología del teatro español contemporáneo », p. 13-28, *De lo particular a lo universal, el teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main, J. P. Gabriele éditeur, Madrid, Iberoamericana, 1994, 239 p

44. Oliva Cesar, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, en parlant de la génération des "novísimos", il affirme que le théâtre espagnol cherche désespérément l'esthétique bien plus que les idées, on pourrait discuter ce point de vue dans la pièce *Inessa de Gaxen* mais c'est un autre aspect qui reste à étudier, l'espace qui nous revient ici ne nous en ayant pas donné le loisir.

45. Alonso de Santos, José Luis, *Bujarse al moro*, Madrid, Castalia, 1985.

46. Nous remercions ici Fernando Doménech Rico pour l'entretien qu'il a bien voulu nous accorder autour de son œuvre et pour les documents qu'il a eu la générosité de nous envoyer.

47. Extraits de la transcription comparée de Florentino Portu et de Juan Arzadún (voir bibliographie).

48. L'emploi de la langue colloquiale est une caractéristique du nouveau théâtre des années 90.