



De la scène de l'Illusion à la comédie de magie : transferts et circulations

Lise Jankovic

► To cite this version:

Lise Jankovic. De la scène de l'Illusion à la comédie de magie : transferts et circulations. *Machines. Magie. Médias* (Frank Kessler, Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano, dir, Presses universitaires du Septentrion, pp.189-201, 2018. <hal-02416447>

HAL Id: hal-02416447

<https://hal.science/hal-02416447v1>

Submitted on 17 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

De la scène de l'Illusion à la comédie de magie : transferts et circulations

Lise Jankovic

Université de Rouen

Dans *Le diable en liberté* (*El diablo anda suelto*, 1868), le Marquis de Villena, sorcier immortel, simule sa chute du haut d'une montgolfière argentée et se présente ensuite entier devant la Belle aux cheveux d'or. Complètement déconcertée, celle-ci le presse de questions et finit par demander : « Serait-ce donc de la magie ? » Et le Marquis de répondre : - « Une illusion ». Tout simplement. Au théâtre, magie ou illusion, telle est la question ! Car la comédie de magie ne doit pas se confondre avec le spectacle de magie qui ne compte pas parmi les genres dramatiques — même s'il appartient à la scène et se théâtralise de plus en plus au cours du XIX^e siècle. La *comedia de magia*, équivalent de la féerie théâtrale française, est un genre théâtral où tout se base sur le merveilleux et sur la surenchère dans le spectaculaire : ce sont véritablement des pièces « à machines ». Selon Juan Tamariz, cartomagicien espagnol de renom, il n'y aurait aucun lien entre ce théâtre et la Grande Illusion. Son argument principal est le suivant : le public des comédies de magie sait qu'il est au théâtre et qu'il assiste à une fiction tandis que le public de la Grande Illusion assiste à des prodiges inexplicables qui le fascinent. Cependant, il est très intéressant et très parlant qu'en Espagne ces comédies se nomment « de magia ». Si en français, l'appellation « féerie théâtrale » tire ce genre de pièces vers le conte merveilleux, en espagnol, le terme « de magia » tisse ostensiblement un lien plus net avec l'art de la prestidigitation. Les passerelles avec les spectacles de magie sont d'ailleurs perceptibles dans de nombreuses sources documentaires de l'époque, que ce soit dans la presse, les croquis de costumes et d'accessoires, les inventaires et autres archives administratives. Cette étude s'inscrit ainsi dans la lignée du travail pionnier, réalisé par Frédéric Tabet, sur les migrations esthétiques et techniques de l'art magique au théâtre, à partir du traitement du fonds de l'Association des Régisseurs de Théâtre¹.

Je n'ai trouvé aucune preuve, au cours de mes recherches, de l'éventuelle assistance d'un magicien pour la mise en scène machinée d'une comédie de magie ; aucune trace, non plus, de lettre ou de rencontre entre un dramaturge ou un machiniste et un prestidigitateur. Mais comment ne pas prendre en compte le monde de l'illusionnisme, omniprésent dans les programmations des théâtres de l'époque, dans l'analyse du phénomène culturel qu'a constitué la comédie de magie ? L'étude de la

¹ cf. Frédéric Tabet, « Migrations esthétiques et techniques de l'art magique au théâtre. Le cas d'une appropriation singulière : L'Escamoteur », in : *Les archives de la mise en scène, Hypermédialités du théâtre*, Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Cerisy-la-Salle, 2014, p. 293-309.

réception de ces spectacles, notamment, offre des pistes de circulations. Et des tours de prestidigitation ont parfois servi d'intermèdes entre les actes des comédies de magie, c'est dire si la frontière était mince ! Il est donc arbitraire d'opposer le champ illusionniste du monde des spectacles et la comédie de magie. De fait, investiguer sur les transferts possibles entre ces deux mondes du spectacle à partir des qualités transmédiales des machines illusionnistes permet d'acquérir une hauteur de vue sur les pratiques spectaculaires hispaniques — et européennes — aux XIX^e-XX^e siècles.

1 – Merveille ou Grande Illusion ?

Au regard de la mention et de l'emploi, dans la comédie de magie espagnole contemporaine, de machines d'illusion telles que le mobilier et les costumes truqués, les transformations et duplications, ou encore les têtes parlantes l'on ne peut que constater que la pratique de l'émerveillement de ce théâtre de l'enchantement hispanique prend, dès la fin du XVIII^e siècle, un tournant illusionniste. On est en droit de supposer que les techniques de prestidigitation circulent et décuplent les possibilités du plateau de théâtre.

Mobilier truqué

Certaines scènes de comédies de magie ont tout de sessions d'illusionnisme : la scène est plongée dans l'obscurité, des jeux de lumière tamisent l'atmosphère et une table recouverte d'un drap noir est dressée à un endroit stratégique. C'est le cas, par exemple, d'un décor de *Doña Prisca ou les sorcières de la Cour* (*Doña Prisca o las brujas de la Corte*, 1864) :

« Pièce pauvre et lugubre de la maison de doña Prisca, avec deux portes latérales, une à droite, qui est l'entrée principale, et une autre à gauche, avec un rideau. Il y aura une table contiguë à cette dernière porte, qui sera recouverte d'un large drap noir, avec une tête de mort et deux longs os imprimés sur la partie en face du spectateur ; et sur le dessus, une boîte avec un couvercle, un jeu de cartes, une clochette et deux bougeoirs aux bougies jaunes qui éclaireront la scène ».

Les objets scéniques et leur disposition annoncent d'emblée l'art de l'escamotage, notamment les cartes, signe visuel typiquement illusionniste depuis le XVe siècle et qui constituent toujours, au XIX^e siècle, une école de discipline artistique : Hermann, en 1860, présente à Madrid « Les cartes obéissantes » — des cartes choisies sortaient au commandement du jeu déposé sur un support isolé —, repris ensuite par le prestidigiteur Limiñana sous le nom de « Las cartas obedientes » ; en 1867, dans un spectacle donné par Luis Ari, « Los naipes animados » (Les cartes animées) comptent parmi ses numéros d'illusion, et certains magiciens en font leur spécialité, comme le célèbre Fructuoso Canonge, le « Merlin espagnol ». De plus, le drap noir permet bien de dissimuler le truquage de la table, puisqu'à la neuvième scène, une main jaune en sort et tend un verre à doña Prisca, puis disparaît

par la même ouverture invisible. Dans le même ordre d'idée, des croquis de bougie ou de rosier truqués, réalisés par un décorateur de comédies de magie de renommée², pourraient parfaitement figurer parmi les appareils de la Grande Illusion :

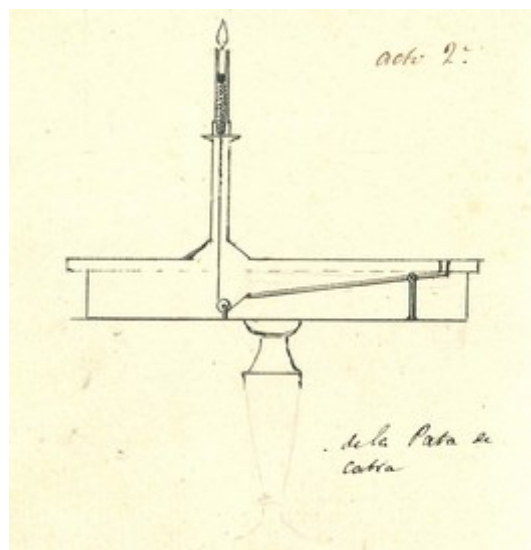


Illustration 1 : Croquis de José María Avrial y Flores pour La patte de chèvre, de Juan de Grimaldi, acte II, scène 21, élément de décor, v. 1850, [Es-1162] Musée National du Théâtre (Almagro)

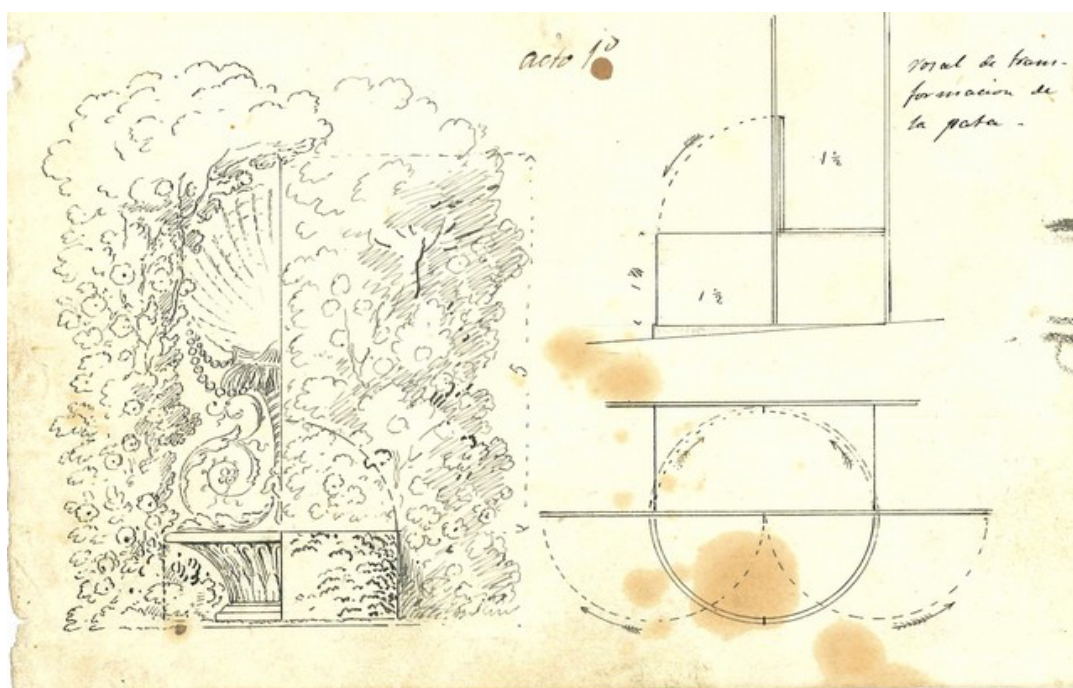


Illustration 2 : Croquis de José María Avrial y Flores pour La patte de chèvre, de Juan de Grimaldi, Acte I, rosier à transformation, v. 1850 [Es-986], Musée National du Théâtre (Almagro)

² José María Avrial y Flores (Madrid, 1807 – idem, 1891) est un décorateur de la génération (romantique) de Bravo et Aranda, tous trois formés dans les ateliers de Gandaglia et Lucini. Il fut nommé directeur et « Maestro Principal » de l'École des Beaux-Arts de Ségovie.

Le trucage de la bougie, dans *La patte de chèvre* (*La pata de cabra*), sert au comique de situation et ne constitue en aucun cas un numéro en soi. Son emploi sert à tourner le bouffon Simplicio en ridicule par des « jeux de lumières » qui l'empêchent de dormir. Cet élément de décor a donc une fonction dramatique plus qu'illusionniste. Il en va de même pour le « rosier à transformation » qui permet un jeu de scène comique d'apparition et disparition de personnages en fuite. Malgré tout, ces croquis ne sont pas sans rappeler les « appareils » de prestidigitation, c'est-à-dire ces objets ou mobiliers apparemment ordinaires mais en fait truqués — pensons notamment aux accessoires à double fond. « Les trucages théâtraux partagent avec ceux de la scène des magiciens cette mixité de techniques, par l'agencement de différents procédés » (Tabet, *op. cit.*, p.298). Les accessoires et décors truqués en seraient la preuve. L'exploration des archives iconographiques du fonds du Musée National du Théâtre d'Almagro confirme effectivement cette idée, de même que celles de l'Archivo de la Villa (Madrid), où sont recensés des habits truqués dignes des costumes des transformistes.

Costumes truqués : transformisme à vue

Les entreprises théâtrales veillaient scrupuleusement sur les accessoires réalisés pour les comédies de magie, comme on le constate dans certaines mises en demeure conservées dans les archives municipales. Citons un exemple éloquent, celui du Teatro del Príncipe qui se voit mis en demeure de restituer au Magasin les décors d'une féerie qu'il tarde trop à renvoyer :

« Sur le fait que l'Entreprise du Teatro del Príncipe doit remettre au Magasin des accessoires les costumes qu'il a construit pour la comédie de magie *La fiole enchantée* (*La redoma encantada*). Dossiers du Responsable du Magasin adressés à M. José María Díaz, empresario du Teatro del Príncipe, afin de récupérer les effets. [...] Note des costumes qui ont été remis au Magasin à ma charge par M. José María Díaz, empresario du Teatro del Príncipe, qui sont neufs et ont été construits par lui pour la comédie de magie intitulée *La fiole enchantée*, et dont voici le détail :

- **Un costume à transformation** en velours bleu, composé d'un frac Louis XIV et d'une culotte bouffante.
- *Idem*, en toile couleur plomb, composé d'un pourpoint, pantalon, bottines, bonnet et **appareil**.
- Un *idem* à transformation (de sorcière) composé d'une jupe noire avec furies, haut blanc, foulard blanc et rouge et bonnet.
- *Idem*, pour femme, en soie fleurie, couleur lilas, orné d'or, avec tablier de satin blanc. *Idem*, en taffetas glacé, or, avec pourpoint, pantalon, bottes, bonnet égyptien et masque.
- *Idem*, frac en velours bleu orné d'or, revers en taffetas glacé argent, cuir glacé *idem* et culotte³.

L'un des intérêts premiers de ce document est de fournir une liste détaillée des costumes « construits » — le terme est approprié, puisque la plupart des costumes servent à des numéros de transformisme et qu'il est spécifié que l'un d'eux est composé d'un « appareil » — pour *La fiole enchantée* au théâtre du Príncipe, en 1857. Les métamorphoses se multiplient en effet à plaisir dans les comédies de magie : un monstre peut être changé en génie ailé (*La loterie du diable*, 1849, I,3,2), des duègnes en charmantes jeunes femmes (*Le diable en liberté*, 1863, II,2), ou encore des

³ Madrid, 12/09/1857, Juan Solano, Secretaría, tome 19, 1857, [4- 185-17].

personnages en diables (*Le rêve de Canuto*, 1865, IV,12). Par la voix, le toucher ou la pensée, les magiciens du théâtre merveilleux, à partir du XVIII^e siècle, sont les premiers vecteurs de la matérialisation des prodiges et c'est à travers eux (et les machines truquées) que la magie s'accomplit sur scène. On regrette que la mise en scène de ces changements à vue ne soit pas détaillée. En quoi consistait un « costume à transformation » ? Comment fonctionnait l'appareil ? On trouve une piste de compréhension dans *L'envers du théâtre*, de M. J. Moynet, ouvrage de référence pour qui s'intéresse aux effets machinés au XIX^e siècle. Cet ouvrage, publié en 1873 dans la Bibliothèque des merveilles, fut traduit et publié en Espagne une décennie plus tard, en 1885, avec pour titre *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones* :

Si vous examinez avec soin le costume dont il est revêtu [le paysan], vous constaterez que toutes les pièces se tiennent au moyen d'un fil assez fort, partant du pied et regagnant l'épaule par une série d'œilletons, et redescendant le long du bras ; c'est une corde de boyau, dont l'extrémité inférieure est pourvue d'un anneau. L'autre est arrêtée par un nœud ou rosette que l'acteur peut défaire à volonté. L'habillement, quelle qu'en soit la disposition, n'est donc formé que de deux pièces, une devant, une derrière ; si le personnage se place sur le théâtre, à un point déterminé et ordinairement marqué à la craie, un petit trapillon s'ouvre derrière lui, une main s'empare des anneaux, et, au signal convenu, l'acteur en question détache les boutons ou les rosettes qui retiennent le vêtement par le haut ; le costumier, au-dessous, attire les anneaux et les fils de boyau ; le costume tombe de lui-même, entraîné dans la trappe avec rapidité ; l'acteur apparaît habillé différemment⁴.

À la question de savoir si la pratique du « changement de costume instantané » que décrit M. J. Moynet était également en vigueur à l'époque dans les théâtres espagnols, il est difficile de répondre avec certitude. Mais l'hypothèse de pratiques communes sur les scènes européennes pour ce type de spectacle n'est pas insensée, surtout quand on sait qu'un scénographe comme Francesc Soler i Rovirosa⁵, grand-maître en montage de comédies de magie, séjourna à Paris, où il s'installa pour sept ans, à partir de 1862 et qu'il y fut profondément marqué par les féeries créées par l'atelier de Cambon. Ces détails biographiques sont loin d'être anecdotiques, car ils offrent une piste sérieuse pour l'inscription de la comédie de magie espagnole dans une pratique européenne du spectaculaire et dans un terrain théâtral transpyrénéen. Toutes ces impressions fortes furent en effet des plus stimulantes pour Francesc Soler i Rovirosa et ses créations ultérieures pour *La fiole enchantée* (*La redoma encantada*, 1873), *La patte de chèvre* (*La pata de cabra*, 1874), *La vente aux enchères du diable* (*La almoneda del diablo*, 1878), ou encore *La magie nouvelle* (*La magia nueva*, v. 1870-1890), vraisemblablement inspirées des spectacles parisiens, lui valurent une popularité inégalable. Ses dessins de costumes, conservés à l'Institut del Teatre (Barcelone), ne font pas apparaître d'éventuels

⁴ M. J. Moynet, *L'envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873, p. 191.

⁵ Francesc Soler i Rovirosa (Barcelone, 1836 – idem, 1900), grand coloriste post-romantique (disciple de l'école française de Cambon, Philastre, Pourchet et Cagé), est resté célèbre pour avoir apporté d'importantes innovations aux techniques représentatives de la scène espagnole.

appareillages, mais ils pourraient parfaitement correspondre aux habits inventoriés dans la mise en demeure citée ci-dessus. On pourrait par exemple parfaitement imaginer, grâce au mécanisme décrit par Moynet, une transformation à vue de cette jeune femme en fée :



Illustration 3 : Dessin de Francesc Soler i Rovirosa pour *La vente aux enchères du diable*, 1878 [escF 26113-12], Institut del Teatre (Barcelone)



Illustration 4 : Dessin de Francesc Soler i Rovirosa pour *La vente aux enchères du diable*, 1878 [escF 26113-15], Institut del Teatre (Barcelone)

Proliférer ou disparaître : présence-absence magique

Une foule de *contrafiguras* (doubles) peuple les comédies de magie pour les duplications, triplications, etc., comme c'est le cas dans *L'île aux prodiges* (*La isla de los portentos*, 1867, I,5) où des répliques artificielles de Quinquinati créent l'illusion d'un triplicata ; dans *Monde, démon et chair* (*Mundo, demonio y carne*, 1868, III,6), l'ubiquité mécanisée permet de rapides jeux de disparitions/réapparitions d'un nain d'un bout à l'autre de la scène, sans que l'on puisse connaître le chemin emprunté (c'est le fameux tour dit, dans le monde de la magie, de « la malle des Indes » ou du « voyage mystérieux ») ; dans la même pièce (III,5), un numéro de prestidigitation fort populaire est mis en scène de façon comique : une statue fait apparaître une épée de très grande dimension et transperce Tarugo, qui reste intact :

« Elle le transperce de son épée. [...] La statue la retire du corps de Tarugo.

– Suis-je mort ?

– Non!

– Je m'en réjouis ».

Autant de prestiges qui inscrivent la comédie de magie dans une pratique de l'illusion digne des plus grands escamoteurs de l'époque. Sans parler des innombrables disparitions à vue. Ces dernières sont, la plus part du temps, réalisées au moyen des trappes et trappillons qui comptent parmi les machines classiques des théâtres à l'italienne. Mais certains personnages se volatilisent de façon bien plus « magique », après avoir été enfermés dans des espaces confinés. C'est le cas dans *L'île aux prodiges* (III,10), où Iskan est enfermé dans un meuble par les femmes de la Cour de la Reina Dulce. Quand les magiciennes ouvrent les tiroirs juste ensuite, le meuble semble vide. Comment ne pas reconnaître dans ce jeu de scène un tour d'escapologie très typiquement illusionniste ? Se libérer de chaînes ou s'évader d'une boîte verrouillée, c'est-à-dire résister à l'immobilisation, échapper à l'empêchement et défier ainsi les lois de la physique, sont des numéros de prestidigitation très répandus qu'il est intéressant de retrouver sur la scène théâtrale. Peut-être même que la boîte, récipient délimitant une zone close sur scène, élément du décor à la fois contenant et dissimulant, profondément mystérieuse, constitue la machine transmédiatique par excellence. Richard Demarcy souligne d'ailleurs sa puissance spectaculaire à travers les siècles et les médias :

Du carnaval avec ses chars aux masques de mi-carême en passant par le théâtre forain, le cirque, la boîte du guignol, les poupées gigognes ou même le jeu des paquets japonais on retrouve l'objet-machine. La première machine favorisant toutes les surprises, c'est la BOÎTE (équivalence même/ Scène = boîte)⁶.

L'un des exemples les plus parlants de boîte magique dans le corpus féerique espagnol se trouve dans *La pèlerine* (*La peregrina*, s. d., acte I), où une boîte est « grande vue de l'intérieur mais petite

⁶ Richard Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Saint-Amand, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 58.

vue de l'extérieur ». Une contradiction hautement suggestive, car elle fait apparaître, de façon irréfutable, la réappropriation, sur la scène théâtrale, de l'infini des possibles propre à l'art magique.

La tête coupée

Les comédies de magie représentent souvent des têtes coupées. Le célèbre numéro apparaît dans la deuxième partie de *Marta la Romarantina*, comédie de magie du XVIII^e siècle, où une femme est décapitée — des marionnettes à taille humaine imitaient la silhouette en mouvement et s'écartelaient aisément⁷. Ce numéro spectaculaire a été parfaitement assimilé dans le corpus des pièces du XIX^e siècle : dans un livret du début du XX^e siècle résumant l'intrigue de *La fiole enchantée*, célèbre comédie de magie datant de 1839, la gravure qui illustre la pièce (en première page) représente précisément ce tour :



Illustration 5 : Argument de la comédie de magie « La fiole enchantée »: avec l'explication de ses décors et machines, Barcelona, Imp. J. Estivill, [19--?].

⁷ Cf. Ana Contreras, « Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII », in *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n° 132, 2010, p. 145-155.

La comédie de magie *El anillo del diablo* (*L'anneau du diable*, 1871) multiplie les apparitions de têtes parlantes : celle de Catalina Howard, est présentée sur un plateau qu'elle porte elle-même (III,5) ! (Catherine Howard (1522-1542), reine d'Angleterre, cinquième épouse d'Henri VIII, fut décapitée pour adultère). Puis, à la scène suivante, c'est au tour de Juan de Padilla de faire la même entrée spectaculaire (Juan de Padilla (1490-1521) fut décapité pour avoir participé aux troubles des *Comunidades*). La scène qui suit répète le même jeu de scène macabre avec Álvaro de Luna (1388-1453) (le connétable, favori du roi Jean II, fut exécuté à cause des rancunes de ses ennemis) et, pour finir, ce sont les enfants massacrés par Hérode qui sont mis en scène ! Si les décapitations étaient monnaie courante dans la comédie de magie, c'est qu'elles devaient faire sensation et que le public en était manifestement friand.

2 – Réponse aux préférences du public

L'étude de la réception de la comédie de magie dans la presse de l'époque nous renseigne en effet sur la fascination du public pour ce numéro. Un article de 1839 critique sévèrement la mise en scène de *L'étoile d'or* (*La estrella de oro*, 1839), mais juge que le tour de la tête coupée compensera la piètre qualité de la pièce et assurera une recette minimum : « fera cependant quelque recette, pour le spectacle de Guzmán sans tête, puis à l'intérieur d'un gâteau » (*Gaceta de Madrid*, 11/01/1839, 3). Faut-il rappeler que ce numéro est un grand classique dans les programmations des spectacles de magie durant tout le XIX^e siècle ? Le Guide Rosetty de la ville de Cadix (tome 1873, 112) mentionne ainsi que le 26 avril 1873, le « professeur » M. Gaetan Nicolay « avait donné un spectacle de danses fantastiques et de prestidigitation et d'exposition de la tête de Troppman ».

C'est donc en réponse aux préférences du public que les entreprises théâtrales agrémentent les comédies de magie de tours de ce genre, c'est dans l'air du temps. La dynamique intermédiaire est donc motivée en grande partie par des logiques imprésariales : n'oublions pas que les théâtres sont avant tout des entreprises soucieuses de leurs bénéfices qui développent des stratégies économiques. Si un appareil garantit une bonne recette, il est logique qu'on le transfère d'une modalité spectaculaire à une autre. On voit bien comment les effets scénotechniques sont au cœur des projets de mises en scène. De fait, la qualité des représentations est le plus souvent jaugée en fonction des inventions matérielles, comme c'est le cas dans le Guide Rosetty de Cadix (tome 1873), pour *Le jeu de carte du diable* : Rosetty mentionne les « ingénieux appareils et les jeux compliqués », parfaitement manipulés par le machiniste D. José Calmarino. Les « trucs » sont non seulement le principal attrait, mais la marque de fabrique du genre.

La frontière entre comédie de magie et spectacle de magie n'est donc pas si étanche, car si le public de la comédie de magie est avide de trucs habilement machinés et de jeux de scène techniques ingénieux, ses attentes rejoignent bel et bien celles du public des illusionnistes. Les réactions des

personnages sont d'ailleurs souvent identiques à celles des spectateurs à la sortie d'un spectacle de prestidigitation. L'exemple (assez drôle) qui illustre le mieux cette concordance émotionnelle (une sidération mêlée d'ébahissement après l'illusion) se trouve dans *Le diable libéré* (II,2), dans ce passage évoqué en introduction, où le Marquis de Villena simule sa chute du haut d'une montgolfière argentée et déconcerte complètement la Belle aux cheveux d'or lorsqu'il se présente ensuite entier devant elle :

« - Hermosa : Qu'est-ce que cela ? On vous a précipité depuis en haut de la montgolfière, n'est-ce pas ? - Villena: Moi, madame ? Nullement. Le Diable a voulu me précipiter, c'est pourquoi au lieu de monter, je me suis échappé par un piédestal. - Mais puisque je vous ai vu monter !! Vous voulez m'halluciner, vous jouissez en me trompant. - Madame, je ne sais mentir. - Et celui qui est monté... - Ce n'était pas moi. - Mais qui était-ce ? - Une illusion. - Mais puisque nous avons vu... - Obstination aveugle... - Vous me trompez ? - Ce serait pécher. - Je vous ai vu monter... - C'était une illusion. - Je peux l'affirmer. - Ce serait vain. - Votre main m'a saluée. - Et je me suis ensuite évaporé. - Et celui qui est tombé, où est-il ? - Personne n'est tombé. - Vous vous moquez ? - Jamais, mais vous vous trompez. - Mais puisque nous l'avons vu. - Ha, ha ! - Ce serait donc de la magie ? - Une illusion. - Je suis offusquée... - Vain acharnement. - Par ces miracles. - Ce sont des songes. - Comment, des songes ? - Oui, ce sont des songes. - Prouvez-le moi. - Soyez-en convaincue. - Un tel labyrinthe... - Vous met en colère ? - Si cela continue... - Vous devenez folle. - Je ne sais me réfréner. - Réfrénez- vous. Avec ces prodiges qui, toujours, vous accompagnent... - Mes prodiges sont des visions. - Vous m'étourdissez... - Ce sont les illusions. - Marquis, rien n'est vrai ? Mon dieu!!!! Donc, ce que j'ai vu... - Était une illusion. - Ce qui l'a forgé, c'est... - Votre aveuglement. - Ainsi, donc, notre vie... - Est un songe. - Qui l'a dit ? - Calderón ».

C'est encore une fois cette conscience du truquage qu'il me semble important de souligner, car elle révèle ce qu'on pourrait appeler un *être-au-spectacle discernant*, étant entendu que cette participation lucide se mêle sans problème d'émerveillement. Frédéric Tabet, dans son article sur *l'Escamoteur*, différencie le rapport du public à l'illusion selon qu'il assiste à une création théâtrale ou à une création magique en cela qu'au théâtre, il s'opère une « suspension consentie de l'incrédulité » (Coleridge), tandis que « l'art magique explore les limites de ce consentement »⁸. Cette distinction est en effet fondamentale, mais la comédie de magie, comme on a pu le voir, fait exception. L'expérience spectatorielle apparaît ainsi comme un observatoire privilégié des enjeux de l'intermédialité. Le jeu d'influences respectives entre scène magique et théâtre merveilleux est de plus en plus palpable et les points de contact ne cessent d'apparaître, tellement que certaines comédies de magie en viennent à proposer des intermèdes de prestidigitation. C'est ce que l'on comprend à travers l'annonce de la représentation d'une féerie au théâtre Liceu de Barcelone en 1841 : « Lundi 15 prochain sera représentée la comédie de magie tant applaudie, *L'étoile d'or*, agrémentée de plusieurs pièces de magie ». Et c'est ce que rapporte Rosetty à propos de la mise en scène du *Jeu de carte du diable* (*La baraja del diablo*) et de *La patte de chèvre* au Teatro del Balón de Cadix, à l'occasion de laquelle, le 6 février, l'illusionniste Gaetan Nicolay « s'est présenté aux intermèdes pour faire ses travaux de prestidigitation » (Rosetty, tome 1874, 166). Il faut dire que le titre de la première comédie se prêtait particulièrement à un rapprochement avec l'illusionnisme.

⁸ Frédéric Tabet, *op. cit.*, p. 293.

À l'inverse, en France, certains numéros de prestidigitation se réclamèrent de l'esthétique du théâtre de féerie, notamment le « Vase enchanté » (ou le « Génie des roses »), de Robert-Houdin, datant de 1850 :

Au commencement de cette petite scène, qui tenait de la féerie, on apercevait sur une table placée au milieu de l'estrade un vase étrusque orné de pierreries d'un travail et d'un goût exquis. Il était surmonté de branches et de feuilles de rosier. Je priais une dame de choisir une carte dans le jeu et de l'enfermer dans une petite boîte que je lui présentais. Aussitôt la carte sortait de la boîte, revenait entre mes mains et se trouvait remplacée par un charmant canari. J'enfermais ce petit oiseau dans une cage. Mesdames, disais-je ensuite, ce serin est tellement obéissant que lorsque je vais lui en donner l'ordre, il sortira à travers les barreaux de sa cage pour aller se percher sur le bouquet qui couronne ce vase. Afin de le mieux attirer, je vais faire pousser des fleurs sur ce feuillage. J'étendais alors ma baguette sur le rosier et l'on voyait apparaître de petits boutons qui grossissaient à vue d'œil, s'épanouissaient insensiblement et devenaient de magnifiques roses. Ce prodige ne s'était pas plutôt accompli que le serin disparaissait de la cage et se montrait sur le sommet du rosier en gazouillant de toute la force de son gosier. Là, selon le désir des spectateurs, il chantait tel air qu'on lui désignait. Lorsque chacun avait entendu le morceau de son choix, le musicien s'envolait et rentrait dans la coulisse. Pour terminer cette charmante scène, le vase s'ouvrait en plusieurs parties, formait un élégant kiosque dans lequel un Indien exécutait, avec la plus rare perfection, sur une corde raide, des danses acrobatiques⁹.

C'est dire si les interdépendances entre scène magique et scène théâtrale féerique étaient fécondes !

Au contact de la Grande Illusion, la comédie de magie s'est donc enrichie de techniques de prestidigitation 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 bouffonade, tout est pensé en vue d'impressionner et d'égayer les assistants tout à la fois. Selon Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano, l'un des apports majeurs de l'étude de « la dimension technologique de la fabrique et de la présentation du spectacle » est de « déconstruire des oppositions — et des catégories — dont le fondement est d'abord idéologique »¹⁰ (c'est-à-dire essentialiste). Effectivement, adopter un point de vue depuis l'envers machiné du décor est un cadre de pensée riche et fécond pour appréhender globalement le phénomène théâtral qu'a constitué la comédie de magie. Il s'inscrit, pour terminer, dans le sillon de l'analyse culturaliste qui insiste sur le poids du matériel et pour laquelle tout objet culturel est « d'abord une affaire de technique »¹¹.

⁹ Adolphe Blind, *Les automates truqués*, Genève [etc.], Ch. Eggimann [etc.], 1927, p. 39-40.

¹⁰ Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano, in : *Les archives de la mise en scène, Hypermédialités du théâtre*, op. cit., p. 12-13.

¹¹ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004, p. 59.

BIBLIOGRAPHIE :

Adolphe Blind, *Les automates truqués*, Genève [etc.], Ch. Eggimann [etc.], 1927.

Ana Contreras, « Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII », in *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n° 132, 2010

Richard Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Saint-Amand, Union Générale d'Éditions, 1973.

M. J. Moynet, *L'envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873.

Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.

Frédéric Tabet, « Migrations esthétiques et techniques de l'art magique au théâtre. Le cas d'une appropriation singulière : L'Escamoteur », in : *Les archives de la mise en scène, Hypermédialités du théâtre*, Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Cerisy-la-Salle, 2014, p. 293-309.