

“Jouis de ma nouvelle invention”¹ : pouvoir surnaturel et progrès scientifique dans la comédie de magie espagnole

Lise JANKOVIC
Paris 3, CREC

À l'ouverture du deuxième acte de *La Fiole enchantée (La Redoma encantada)*, comédie de magie de Juan Eugenio Hartzenbusch (1839), le marquis de Villena, sorcier immortel heureux de renaître à la vie en 1710 après plusieurs siècles d'emprisonnement dans une fiole, s'exclame : « Heureux siècle qui, par un progrès véloce, voit à la perfection coutumes, sciences et arts en tout lieu affluer² ! » (II, 1).

La pièce étant une comédie de magie, c'est-à-dire un équivalent de la féerie théâtrale française, tout dans l'intrigue repose sur la merveille, l'irréel, les prodiges surnaturels. Pour en prendre la mesure, un résumé de la comédie s'impose car si elle connut un succès retentissant au XIX^e siècle, elle a aujourd'hui été reléguée aux oubliettes. Pascuala a épousé le majordome septuagénaire du comte de Biznaga – « le Comte Cactus » ! –, don Laín Cornejo, au grand désespoir de Garabito, humble vitrier. Le comte, lui, fait sa cour à la belle Dorotea. Lors d'une réunion de sorciers dans un salon souterrain, Garabito, déguisé en magicienne, apprend que le Marquis de Villena a été emprisonné dans une fiole enchantée, car les sorciers redoutent sa magie blanche qui pourrait dissoudre leur secte. Une fois seul, il rompt la fiole et don Enrique, pour le remercier de l'avoir libéré, met sa magie à son service. Garabito réclame vengeance sur le Comte. Le Marquis tombe amoureux de Dorotea et décide de rester dans l'anonymat et de prendre l'apparence du Comte pour obtenir la main de la jeune femme. Garabito poursuit don Laín pour lui ravir Pascuala et Villena est traqué par les sorciers, furieux qu'il se soit échappé de la fiole. Une grande bataille oppose les deux camps (les soldats de Garabito sont des singes armés), le Marquis de Villena est mis au cachot après un duel avec le Comte, puis les soldats du Comte font

1. « Goza mi nueva invención » (le Diable dans *Le Congrès des magiciens – El congreso de los magos* –, de José García Olaso, 1863).

2. « ¡Siglo feliz, que con veloz progreso / Ves a la perfección en todas partes / Las costumbres correr, las ciencias y artes ! »

exploser le château. Le dernier acte représente une suite d'aventures tout aussi délirantes (le Marquis et Dorotea sont changés en statues, Garabito est poursuivi par un monstre et des ours), mais le dénouement arrive : l'enchantement de la grotte où le Marquis est retenu prisonnier est rompu et le souterrain se transforme en somptueux salon du Palais de la Science. La comédie s'achève avec la victoire du Marquis dans le Temple de la Vertu.

En résumé, la majorité des épisodes scéniques sont des numéros machinés des plus compliqués et farfelus. C'est un genre dramatique où l'espace et le temps sont proprement uchroniques et utopiques et il convient donc de se garder de toute lecture littérale. Toutefois, l'idée de progrès, même dans la réplique d'un enchanteur et sur une scène merveilleuse, nous interpelle. On sait la fortune qu'a connue la notion de progrès en Europe dès le XVIII^e siècle (avec ce sentiment et ce désir d'« aller à toutes voiles vers la vraie science³ »), jusqu'à devenir « idéologie triomphante⁴ » au XIX^e siècle et il est intéressant de voir que le théâtre, « réalité vivante⁵ », est imprégné d'un imaginaire progressiste. Car l'Espagne partage avec le reste de l'Europe cette « religion de l'avenir » qui structure bien des schémas perceptifs de l'époque. En atteste l'évolution de l'entrée « Progrès » dans les dictionnaires castillans. Jusqu'en 1853, la définition est succincte : « Avancée sur une chose ou une matière. » Mais en 1853, de nouvelles acceptions fortes de sens s'ajoutent dans le *Diccionario Ramón Joaquín Domínguez* : « Avancée, mouvement successif d'une chose en avant. / Cheminement, tendance d'une chose vers sa perfection. / Marche lente et successive des générations humaines en vertu de laquelle elles acquièrent davantage de gloire, de lumières, de droits, de libertés et de plaisirs. » N'y aurait-il pas là, dans cette « marche lente vers plus de plaisirs », l'une des clés de compréhension les plus sérieuses, *a minima* intéressantes, de la notion de progrès ?

D'entrée, on voit que la problématique de *l'impérialisme du futur*, qui est l'une des pierres angulaires de ce congrès est un éclairage particulièrement intéressant pour ce théâtre hispanique, car les pouvoirs des êtres merveilleux se font souvent le reflet d'un « progressisme technologique⁶ » : et de naviguer dans les airs, et de faire apparaître des engins modernes, et de recourir à des machines futuristes. Il faudra donc s'interroger sur le sentiment de plaisir face aux découvertes scientifiques et « technomagiques » mises en spectacle, mais aussi sur ce que traduit cette accessoirisation technologique, d'un point de vue esthétique.

3. Lettre d'Henry Oldenburg à Spinoza en 1662.

4. Bernard Valade, « PROGRÈS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 janvier 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/progres/>

5. Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre : essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965, p. 2.

6. Joaquín Álvarez Barrientos, *La Comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Universidad Complutense de Madrid, thèse de doctorat (sous la direction de Luciano García Lorenzo), 1986, p. VIII.

Popularité des machines optiques d'illusion

Qui dit pouvoir surnaturel dit souvent voyance. Et dans la comédie de magie, qui dit voyance ne dit pas boule de cristal, mais cosmorama, diorama ou panorama. C'est dire si les techniques divinatoires sont à la pointe des découvertes scientifiques de l'époque ! Ainsi, dans *Doña Prisca ou Les Sorcières de la Cour* (1864, I, 3), une didascalie décrit très précisément, avec tous les détails techniques d'ajustement et de réglage, une projection qui s'effectue sur scène à l'aide d'un cosmorama :

– Doña Prisca : Sans plus attendre, mon extraordinaire cosmorama offrira à vos yeux, bien qu'amère, la preuve la plus solide... Lucifer (*Dirigeant la voix, d'un ton impérieux, au diable en carton*), ouvre, de ta force puissante et prodigieuse, ce mur épais où tu es accroché, dans l'attente de mes ordres, pour que cette femme soit convaincue de la vérité du tableau que je lui ai détaillé... et qu'elle reconnaisse notre grand pouvoir... (*Au moment où elle prononce ces dernières paroles, un tableau carré, de dimensions géométriques, s'ouvrira dans le mur du fond et à travers lui apparaîtra, à la vue du spectateur, une salle correctement meublée et éclairée par deux lustres, où l'on verra les trois personnages décrits par doña Prisca tels qu'elle les a dépeints, et d'autres personnes, tous en train de danser. La toile du mur mentionnée s'ouvrira grâce à deux pièces identiques qui seront tirées de façon latérale à droite et à gauche et qui quand elles seront fermées sembleront hermétiquement scellées. Le Diable se retrouvera au-dessus de ces pièces et quelques instants avant que s'effectue l'ouverture du clou, il crachera du feu par la bouche, qui lui sera fourni depuis l'envers du décor. Tout se réalisera à la vitesse nécessaire*) ».

La projection est courte, les images du bal ne défilent qu'un bref instant, avant que le mur ne se referme, mais l'effet devait être extraordinaire pour le public. Un an plus tard, dans *Bataille de diables* (1865, III, 5), un panorama similaire sert d'écran de projection à un défilé militaire :

Le fond de scène s'ouvre, laissant apparaître la place de Ruan aux balcons ornés de tentures, complètement éclairée ; beaucoup de monde aux balcons et aux fenêtres, une immense foule sur la place ; des feux de joie, etc. [...] On voit le portrait de Philippe Auguste à cheval, suivi des généraux puis de l'armée ; ils défilent devant le public tandis que résonnent au loin une marche guerrière et des hourras. Quand les troupes ont fini de défiler, le fond de scène se referme et le décor reprend son apparence initiale.

Loin d'être anecdotique, ce type de prodige scénique rend palpable un invariant de la ligne culturelle spectaculaire à laquelle appartient la comédie de magie, à savoir : la recherche constante et renouvelée de truquages d'illusion mécanisés. Mais, comme le rappelle la chercheuse et metteur en scène Ana Contreras dans son étude des automates et des pièces automatiques de machinerie : « Le prodige signalé ne se réalise suite à aucune espèce de conjuration, mais par la simple mécanique⁷. » Ainsi, dans la comédie de magie comme dans les spectacles de prestidigitation, « tout ce qui a trait à la

7. Ana Contreras, « Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII », in *ADE teatro* n° 132, 2010, p. 152.

scénographie est intimement lié à la Science empirique et rationnelle⁸ ». Cela ne retire rien à l'effet magique, bien au contraire, la charge spectaculaire s'en trouve accrue : « Le public *populaire*, explique Joaquín Álvarez Barrientos dans sa thèse sur le genre, va accepter sans aucun problème l'utilisation des savoirs scientifiques et techniques, afin de parvenir à la *vraisemblance* magique⁹ », c'est-à-dire afin de basculer dans le merveilleux.

Quand la comédie de magie met en scène ce type de découvertes de laboratoire, elle puise dans l'air du temps, car il suffit de consulter les archives municipales pour constater l'engouement généralisé pour les illusions optiques. Les machines à tromper l'œil font partie du paysage urbain et de l'offre spectaculaire quotidienne car le public en est friand. En témoignent les nombreuses demandes officielles d'installation de matériel à des fins commerciales :

« – Cosmorama dans la Casa de la Salguera. Don Lorenzo, résident de la rue de cette ville, avec tout le respect qu'il doit à V. E., expose : que pour montrer au public l'objet d'industrie en sa possession, appelé Cosmorama, dont le mérite pourra être apprécié grâce au prospectus analytique ci-joint, il espère obtenir l'autorisation de fixer le prix d'entrée à deux réaux par personne, et un réal pour les militaires sans grade et les enfants. Il en espère ainsi de sa justification. (Burgos, 15/04/1835)

– Autorisation donnée à D. Juan Pelegrini pour montrer au public un Néorama et plusieurs Automates. « M. le Lieutenant du Maire de la Juridiction du Prado : Juan Pelegrini, résident de la ville de Cadix et séjournant dans cette Cour, au 46 de la Rue de Zayas, rez-de-chaussée, dans le Quartier de Las Cortes, avec tout le respect qu'il doit à V. E., expose : que désirant établir et montrer au public plusieurs vues de Néorama, Roue, Pyrotechnie, un Automate et d'autres objets des Beaux-Arts dans sa demeure et un permis étant de rigueur, il fait donc appel à V. E. [...] » (Madrid, 27/05/1844). Permis accordé le 04/06/1844 ».

Ce type de spectacle était monnaie courante et rencontrait un tel succès qu'il devint la cible d'enjeux économiques relativement importants, comme on le constate à la lecture de la plainte d'un haut conseiller de Cadix dénonçant les fréquentes infractions au règlement des théâtres concernant le reversement de bénéfices aux organismes de bienfaisance :

« Proposition du conseiller municipal José Félix de Alsazua pour inviter ceux qui montrent dans la ville le microscope, les figures de cire, néoramas et cosmoramas à ce qu'ils apportent une contribution en faveur des établissements de bienfaisance étant donné le manque de fonds et puisque leurs grandes recettes sont connues de tous. (Cádiz, 14/10/1839¹⁰)

Cette source administrative est des plus intéressantes pour mesurer

8. *Ibid.*, p. 152-153.

9. Álvarez Barrientos, *op. cit.*, p. VII.

10. Archivo Municipal de Cádiz, Caja C.4174, Expedientes de gobernación. N°154 (Espectáculos públicos).

l'ampleur du succès des expositions de machines optiques à cette époque, car elle apporte tout à la fois la preuve du caractère répandu de ces spectacles, ainsi que du grand profit qu'en tirent les exposants (le prix des places est onéreux) et de l'affluence en grand nombre d'un public curieux. La popularité de ces machines optiques mène la critique à parler d'une énorme « densité iconique »¹¹ qui façonne la culture du XIX^e siècle. Cette pratique serait même l'une des clés culturelles pour appréhender la société de ce siècle, son « schéma mental », sa mentalité culturelle. On ne s'étonnera donc pas de l'assimilation de ces machines dans l'appareillage de la scène enchantée. À plus forte raison quand la représentation du surnaturel dans ces pièces se base sur la technicité des dispositifs scénographiques. Ainsi, très naturellement, l'histoire de l'emploi de ces appareils au théâtre est directement liée à l'histoire de la comédie de magie, comme le rappelle d'ailleurs M^a Soledad Catalán Marín, dans son ouvrage sur la scénographie des drames romantiques espagnols, où il est clairement mentionné qu'un panorama et un diorama (aussi appelé « tableau magique », « cuadro mágico » en espagnol) ont servi au montage scénique de la célèbre comédie de magie *La Fiole enchantée* :

En plus d'être utilisés dans les mises en scène théâtrales, on construisit, de même que pour les panoramas, des édifices spéciaux pour les voir. [...] En Espagne, le premier diorama qui fut construit fut celui de José Gabriel en 1826. [...] Dans l'inventaire du théâtre Príncipe de 1848, il est fait référence à « deux cylindres à quatre rames pour passer le panorama de la barque de l'Achéron, de *La Fiole enchantée* » et de la même pièce « deux parallèles où les deux pans de la muraille tournent¹² ».

Et Juan Paz Canalejo, dans son ouvrage sur les mises en scène historiques du Teatro Real, rassemble les machines optiques et les comédies de magie dans une même sensibilité iconique :

Ces trois formes de spectacle visuel, panoramas, dioramas et comédies de magie, en plus de la Photographie, offrirent de nouvelles demandes aux spectateurs qui, dès lors, exigeaient toujours plus. Une nouvelle manière de faire pour une nouvelle manière de voir. Les comédies de magie ont maintenu graissés les mécanismes de la machinerie baroque ; les panoramas ont apporté de nouveaux horizons à la scène et les dioramas ont ajouté un accent inconnu aux peintures : le caractère changeant. La scénographie d'opéra, creuset de tous les artifices visuels de l'époque, amassa ses connaissances de chacun d'eux¹³.

En France également, on observe la même hybridation technologique sur la scène théâtrale : « À la fin du XVIII^e siècle, [la dramaturgie du merveilleux] est relayée, voire en partie supplantée, par les fantasmagories encore plus

11. Riego, in Marie-Linda Ortega (éd.), *Ojos que ven, ojos que leen : textos e imágenes en la España isabelina*, Madrid, Visor Libros, 2004, p. 57.

12. Marín Catalán, María Soledad, *La Escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1950)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 69-70.

13. Juan Paz Canalejo, *La Caja de las magias : las escenografías históricas en el Teatro Real*, Madrid, Ayuntamiento, Area de las Artes, 2006, p. 38-39.

immatérielles et proprement illusoire du fantascopie, avec lesquelles elles sont loin d'être sans rapport¹⁴ ». Les répercussions du « progressisme technologique » sur la matérialité scénique (si l'on perçoit les tréteaux comme la courroie de transmission des inventions techniques) sont donc à appréhender comme un processus à échelle européenne.

Les appareils de navigation : des curiosités qui font sensation

Les machines optiques ne sont pas les seules découvertes scientifiques en vogue à figurer parmi les objets scéniques : dans *Le Testament d'un sorcier* (*El Testamento de un brujo*), attribué à Josep Feliu y Codina (1898), les personnages traversent les airs dans un appareil de navigation aérienne (II, 6, 19) et par ailleurs, la locomotive et le vélo sont aussi à mentionner. Une machine à vapeur « voyageuse » – *travelling engine*, invention de Richard Trevithick (1771-1833), qui circule pour la première fois en 1804 – traverse en effet la scène de *Le diable est en liberté ou Le congrès des magiciens* (*El diablo anda suelto o El congreso de los magos*, 1863), sur ordre du Diable, ni plus ni moins :

– Le Diable : Jouis de ma nouvelle invention. / Vague de la mer, transformez-vous en train, pour étonner le magicien. (*Les vagues se transforment en voitures de 1^{re}, 2^e et 3^e classe. Des pantins agitent des mouchoirs dans les voitures. La locomotive sort du château ou de la muraille qui se trouve à côté de la mer ; le sifflement de la machine retentit*) – Astracán : Ceci n'est pas l'œuvre de l'homme ! Ceci est un chaos à mes yeux !! – Le Diable : Monte, et ma magie infernale te conduira à Madrid sans que j'utilise d'autre ruse. – Astracán : C'est très original. Et ces voitures à la fin, sans fenêtre ni vitre ? – Le Diable : Ce sont les voitures de troisième classe [...] Monte d'abord ; cette place, pour l'ensorceleur et le Diable à la place du machiniste. (I, 2)

On notera au passage le recours aux pantins mécanisés, preuve que la technologie est bel et bien importante dans les choix de mise en scène. La locomotive, quant à elle, prodige surhumain, est une invention directement associée à la sorcellerie : « chaos, magie infernale, ruse, original », autant de termes qui en font un objet de curiosité des plus étonnants. Il faut dire, comme le rappelle Bernard Bessière dans son *Histoire de Madrid*¹⁵, que le chemin de fer est considéré dans toute l'Europe comme la plus formidable invention technique du siècle : apparu en Grande Bretagne en 1825 avec la ligne Stockton-Darlington, ce n'est que six ans plus tard que la France expérimente la liaison Givors-Grand-Croix. Et c'est en 1850, deux ans après Barcelone, que Madrid inaugure la ligne Madrid-Aranjuez, en raison du palais royal qui s'y trouve. À l'évidence, la fonction de son apparition dans la comédie de magie est d'augmenter la participation émotive et sensorielle des spectateurs, car un spectacle extraordinaire leur est offert : entre la

14. 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. 10.

15. Bernard Bessière, *Histoire de Madrid*, Paris, Fayard, 1996, p. 178.

transformation à vue, le truquage du mur, le mouvement, la mécanisation et l'effet sonore, le public amateur de sensations fortes devait y trouver son compte !

Sur la scène de la merveille peut tout aussi bien surgir un personnage vélocipède, comme en témoignent les archives iconographiques conservées à l'Institut del Teatre.

Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900), [escF 14, 24538]. Technique : encre et aquarelle
Maquette de costume pour *La Redoma encantada*, « Mujer velocipedista », 17/10/1873
MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques



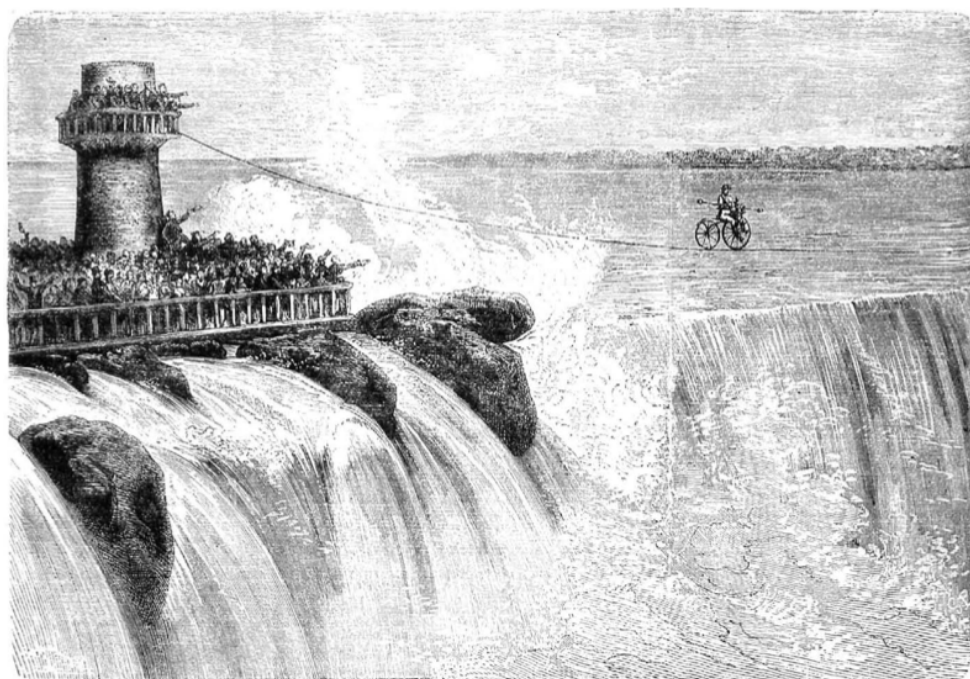
Un article de presse de la revue *El Arte*¹⁶, publié un an plus tard, mentionne un numéro de vélocipède qui fit sensation dans une autre comédie de magie, *Les pommes d'or* (*Las manzanas de oro*) :

Dans ce tableau [3^e scène, « magnifique décor du marché »] a lieu l'entrée en scène de la princesse Diana, au rythme d'une marche majestueuse, sur un joli et élégant vélocipède, au milieu de sa nombreuse suite, produisant un effet saisissant ; à tel point que le public, après avoir lancé une exclamation d'étonnement, a émis des salves d'applaudissements, d'une durée peu commune¹⁷.

16. Revue consacrée aux activités de l'École Nationale de Musique, de l'Académie des Beaux-Arts et des sociétés musicales.

17. *El Arte*, n° 19, 08/02/1874, p. 2

Une jolie créature en costume féerique parcourant la scène à vélo, que rêver de plus plaisant et merveilleux pour les spectateurs de l'époque ? Faut-il rappeler que la vélocipédie naît dans le premier tiers du XIX^e siècle (le baron Karl Drais von Sauerbronn dépose le brevet du vélocipède en 1821 – il a donné son nom à la « draisienne »), mais que ce n'est que dans les années 1860 que les constructeurs en modernisent la forme et que la pratique s'étend à un usage aussi bien touristique que sportif et ludique ? En 1873, le vélocipède figure donc encore parmi les grandes nouveautés technologiques et son apparition sur scène devait faire sensation. En atteste la réaction des



CARRERA EN VELOCÍPEDO, EJECUTADA POR MR. JENKINS SOBRE EL NIÁGARA.

spectateurs décrite dans l'article. La visée spectaculaire est évidente, car *La Fiole enchantée*, qui date de 1839, ne comportait en aucun cas de référence à une quelconque vélocipédiste, l'ajout est donc du fait du scénographe et ce choix va clairement dans le sens d'un renforcement des effets.

D'ailleurs, l'apparition de cette machine dans la presse à la même époque est également sous le signe de l'émerveillement devant un prodige irréel. Ainsi, dans un numéro de *La Ilustración española y americana* datant de 1870, l'image d'un équilibriste vélocipédiste qui traverse les chutes du Niagara sur une corde vient illustrer ce qui représente, pour l'auteur de l'article, l'ère de la nouveauté (qu'il oppose à un passé illustré par un homme avec sa mule¹⁸ !) : « Décidément, commente l'auteur, l'humanité progresse et cherche frénétiquement à arracher tous ses secrets à la savante nature. »

Dans un numéro de *La Convicción*¹⁹, la vélocipédie est intégrée à un

18. Gravure tirée de *La Ilustración española y americana* (10/01/1870), p. 11.

19. 14/07/1871, p. 24.

spectacle de cirque des frères Hanlon Lees et des enfants Bobby Willams et Jony, au Prado Catalán. Dans l'annonce, le « vélocipède » figure entre « Les chapeaux magiques » et « Les divertissements orientaux ». Incontestablement, la machine à deux roues convoque, dans les mentalités de l'époque, un imaginaire prodigieux, extravagant et fantasque, et relève d'une magie surpassant les limites humaines.

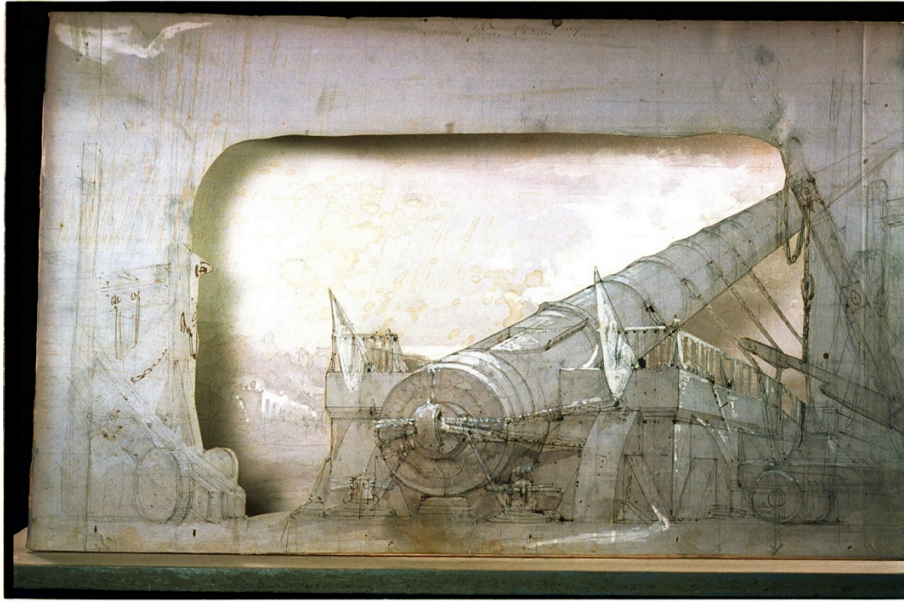
Mentionnons pour finir le vélocipède aquatique dans *Le Testament d'un sorcier* (*El Testamento de un brujo*, 1898) : Diego, Rosaura et le « Jeune Homme » traversent un étang sur un « velocípedo de agua » (IV, 7). En 1871, il en existait un seul à Madrid et il servait d'attraction et en 1887, un vélocipède aquatique « sécurisé » fut construit pour être exposé à Cadix. La comédie de magie savait donc exploiter les nouveautés !

Au vu des nombreux appareils scientifiques en tous genres qui font apparition sur la scène de la comédie de magie à partir du XVIII^e siècle, il semble indéniable que les dramaturges et les metteurs en scène mettent à profit cette technicité ostensible (visuelle et sonore) pour augmenter la charge spectaculaire de la scénographie. Loin d'être paradoxal, le recours aux merveilles scientifiques participe de la merveille scénique surnaturelle, car les inventions techniques – que leur but soit scientifique ou récréatif – sont des *mirabilia* (des choses étonnantes, admirables) qui fascinent.

Circulation d'un imaginaire scientifique spéculatif

Le fantasme de modernité scientifique mène parfois les scénographes à imaginer des machines dont la « puissance médusante²⁰ » ne fait aucun doute. La plus fascinante est celle qui apparaît dans une comédie de magie peu connue en Espagne, *Le Voyage sur la lune*, de Francesc Pla Vila (*El Viaje a la Luna*, 1876) dont une maquette prévoit la mise en scène d'un canon servant de fusée pour se rendre sur la Lune :

20. Olivier Bara, « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », in *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 257, Paris, Société d'Histoire du théâtre, 2013, p. 75.



Francesc Pla Vila (1830-1887), [T166, 239450]
 Maquette de décor pour *El Viaje a la luna*, 06/08/1876
 « Le canon qui envoie les personnages sur la Lune, avec la plaine et la ville au fond »,
 MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

Cette pièce est sans aucun doute une adaptation de l'opéra-bouffe-féerie en 4 actes et 23 tableaux d'Offenbach, *Le Voyage dans la lune* (1875). Précisons que ce n'est pas la première adaptation dans le genre, car les emprunts au répertoire féerique français étaient monnaie courante. Cette maquette rappelle en effet le décor du « canon-monstre » que Jean-Claude Yon, dans sa biographie d'Offenbach, décrit ainsi : « formidable canon de 20 lieues de longueur auquel 300 000 kilos de poudre, sous l'action d'une ribambelle d'artilleurs "de toutes tailles", vont permettre d'expédier dans la Lune un obus transportant le roi, son fils et le savant Microscope²¹ ». Un époustouflant décor dit « semi-scientifique²² », lui-même vraisemblablement inspiré du projectile du roman de Jules Verne *De la terre à la lune* (1865), selon les sources que cite Jean-Claude Yon dans son livre. Effectivement, si l'on se reporte à la gravure de l'édition illustrée²³, le transfert est très plausible :

21. Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000, p. 527-530.

22. Cf. *Le Ménestrel*, n°2363, 31/10/1865, cité dans Yon, *op. cit.*, p. 529.

23. Jules Verne, *De la terre à la lune : trajet direct en 97 heures 20 minutes (Nouvelle édition)*, Paris, Hetzel, 1902. L'illustration, d'Henri de Montaut, date de 1868.



D'ailleurs, l'hypothèse d'une circulation de cet imaginaire « semi-scientifique » s'étaye aisément, car l'opéra-bouffe-féerie d'Offenbach était connu en Espagne, comme le prouve cet extrait d'un article paru dans le quotidien *La Época*, le 08 novembre 1875 :

Le Voyage dans la Lune qui se représente actuellement à Paris au théâtre de la Gaîté [renouvelle ce genre fantastique]. C'est une comédie de magie, mais de magie moderne. Les spéculations de la science remplacent les sottes invocations de la baguette magique et l'esprit très contemporain des auteurs [...] se substitue aux monotones facéties du bouffon traditionnel²⁴.

Puis, lorsque la pièce fut adaptée à la scène espagnole, la presse centra précisément l'effet d'annonce sur la fusée :

Le voyage sur la lune. Canon monstre dont la première détonation retentira à 800 000 millions de lieues de distance. Cette machine infernale provoquera l'étonnement du fait de son pouvoir et de sa nouveauté²⁵.

En conclusion, l'Espagne, contrairement à ce que l'on pourrait croire, était loin d'être isolée du reste de l'Europe : les fantasmés d'anticipation scientifiques circulèrent et franchirent les Pyrénées, du fait de la perméabilité des frontières culturelles à l'époque. Ainsi, quand on aurait pu s'attendre à des représentations débridées, la représentation du progrès sur la scène de la comédie de magie espagnole répondait en fait à des référents, à des codes iconiques construits. On observe donc non seulement une actualité du futur

24. *La Época*, n°8413, p. 4.

25. Quotidien *El Globo*, 16/04/1876, n° 381, p. 3.

mais une actualité du fantasme.

Grâce à ces exemples de machines « modernes », on aura compris que l'exhibition de la technique sur scène est à l'unisson avec le caractère spectaculaire des pièces et que le merveilleux machiné repose sur des expérimentations scénographiques qui relayent de véritables découvertes de laboratoire. La comédie de magie est donc un genre plein de vitalité et bel et bien « fille de son temps²⁶ ». Autant d'éléments qui révèlent un savoir-faire technologique – ou plutôt, pour revenir à notre hypothèse de départ, un savoir-*plaire*²⁷ technologique – à l'œuvre dans ces comédies.

26. Álvarez Barrientos, *op. cit.*, p. 381.

27. Martial Poirson, dans la préface de l'ouvrage collectif *Les Scènes de l'enchantement* (*op. cit.*, p. 12), identifie également un « régime du plaisir théâtral » dans la dramaturgie du merveilleux, se caractérisant par la production et la manipulation des affects et reposant sur un « investissement émotionnel et libidinal » des spectateurs.