

Postface

La magie sans magie

Depuis le début des années 2000, le courant de la « magie nouvelle », dans la foulée du nouveau cirque, revendique une rupture par rapport à la « magie moderne » établie au XIX^e siècle, dont l'esthétique reposait sur des numéros codifiés à grand spectacle. La magie nouvelle se caractérise par l'instauration d'un rapport insolite au réel et à l'illusion. Art « dont le langage est le détournement du réel dans le réel », elle cherche non pas à éblouir, mais à produire des troubles de la perception pour ouvrir chez les spectateurs de nouveaux imaginaires et provoquer un « sentiment magique¹ ». C'est une méfiance similaire envers le grand spectacle et les effets sensationnels qu'étudie ici Angélique Chevalley pour éclairer, à près de trois siècles d'écart, le renouveau du merveilleux scénique sur les scènes du second dix-huitième siècle. Refusant de voir dans les pratiques du théâtre féerique des années 1760-1780 une forme atténuée, voire mineure, du merveilleux, comme on le dit souvent, elle montre que ces formes plus discrètes du surnaturel féerique sont au contraire le signe d'une extraordinaire vitalité créatrice et d'une adaptabilité de la matière merveilleuse à une nouvelle sensibilité du public.

Le questionnement part ici d'une forme de contradiction entre, d'une part, l'interdit du merveilleux, prononcé par certains théoriciens, que confirme le goût du siècle pour les intrigues réalistes, édifiantes et pathétiques, et d'autre part la pratique de certains dramaturges, qui ne cessent de mettre en scène des pièces

1 Entretien avec Raphaël Navarro et Clément Debailleul, *Stradda*, 16, 2010, p. 5.

féeriques. Dans un contexte où raison et nature sont les piliers de la vraisemblance, où l'univers mythologique et les grandes gestes des sorcières et enchanteurs sont relégués à l'opéra, émerveillement et intérêt seraient-ils, comme l'affirme Rousseau, deux modes de réception antagonistes? De fait, le merveilleux féerique, constate Angélique Chevalley, pose un problème théorique aussi bien sur le plan des sujets, invraisemblables, que sur le plan de la nécessité de l'action : il introduit, à coup de baguettes, des causalités non naturelles. On aurait pu s'en tenir à ce constat : les fées subsisteraient et résisteraient sur un terrain *a priori* plus favorable à des intrigues réalistes et quotidiennes, davantage susceptibles de favoriser l'identification et l'adhésion affective. Le présent volume défend pourtant une proposition plus radicale, et en quelque sorte inverse : c'est le principe même de la contradiction entre esthétique du merveilleux féerique et esthétique du sensible qui est ici contesté. Non seulement le merveilleux féerique se révèle ne pas être une entrave à la participation affective et à l'intérêt, mais l'étude montre comment et pourquoi il se prête, dans ses formes nouvelles, à un type de réception entièrement orienté vers la sensibilité. La matière féerique se transforme dans la seconde moitié du siècle pour servir l'esthétique du sensible ; et à l'inverse, cette esthétique trouve dans le merveilleux des fées une forme de renouvellement. En somme, le théâtre des fées épouse parfaitement les attentes d'un public qui veut être touché et ému.

L'étude se concentre sur la Comédie-Italienne et les théâtre des boulevards, principaux lieux de développement du théâtre des fées à partir du milieu du siècle, à côté des théâtres de société et d'éducation, et avant que la féerie ne devienne un genre officiel au siècle suivant. La Comédie-Italienne, qui fusionne à partir de 1762 avec la troupe foraine de l'Opéra-comique dont elle rachète le privilège², fait son profit de la prolifique tradition féerique comique, souvent parodique et métathéâtrale,

2 Le nom d'Opéra-comique sera repris à partir de 1780.

du théâtre de la foire, mais elle intègre aussi cette matière dans des formes nouvelles de comédies mêlées d'ariettes. En parallèle, le développement des théâtres privés, dépourvus de privilèges, sur les boulevards parisiens, favorise une forme de course à l'innovation. Faisant des contraintes institutionnelles un facteur d'explication essentiel, l'essai montre ici la circulation des formes et des sujets entre ces différentes scènes, y compris dans la direction qui pourrait sembler la moins évidente, celle qui va des boulevards vers la Comédie-Italienne. La démarche ne se limite pas à la question de l'adaptation des contes de fées, voire écarte cette question, pour mieux poser celle de la malléabilité du merveilleux féérique en tant que matériau dramatique transgénérique et trans-scénique.

La réinvention pathétique du merveilleux se révèle reposer souvent en grande partie sur la substitution d'un merveilleux naturel, sous forme de prodige moral, à un merveilleux surnaturel. Plus exactement, ce que montre Angélique Chevalley, c'est que le merveilleux n'intervient plus pour dénouer l'action mais pour mettre en place les conditions du prodige moral et humain qui fera le dénouement, comme dans les pièces à succès que furent *La Belle Arsène* de Favart et Monsigny (1773), *Le Prince noir et blanc* de Arnould et Audinot (1780) ou *Blanche et Vermeille* de Florian et Rigel (1781). De moins en moins fondé sur les grands effets de surprise, le théâtre des fées joue des évocations et des troubles de la perception, usant de voiles, d'écrans, produisant des effets de semi-visibilité et des suggestions d'invisibilité, libérant l'imagination. À l'éblouissement immédiat et rapide des machines succède une forme de saisissement plus longue et en quelque sorte plus douce, sollicitant une participation du public en réalité moins distanciée. De même, si le théâtre des fées garde parfois une dimension humoristique, celle-ci ne relève pas systématiquement de la parodie, mais devient aussi complicité amusée, par exemple dans *La Belle au bois dormant* d'Arnould. Le retour d'effets à grand spectacle dans les années 1780 peut ainsi paradoxalement se comprendre non comme un pas en arrière, mais comme

un développement de ce nouveau merveilleux affectif sous une forme hyperbolique.

Au-delà des seules ambitions affichées, l'ouvrage fournit en outre aux chercheurs des outils très précieux, en établissant, en annexe, un catalogue inédit des représentations de théâtre féerique sur la longue durée des XVII^e et XVIII^e siècles, fondé sur une enquête originale. Il pose aussi le cadre d'une réflexion plus large sur le lien entre théâtre merveilleux et théâtre moral, autour de Diderot, Grimm, Rousseau, ou Marmontel. Mais ce que révèlent aussi, *in fine*, ces analyses du théâtre des fées, c'est qu'hier comme aujourd'hui la « magie sans magie³ », qui joue des effets de suggestion et des perceptions incertaines, est peut-être, plus que les grandes machineries, la forme la plus à même de renouveler l'expérience des spectateurs et de susciter auprès du public ce « sentiment magique ».

Lise Michel

3 Pour reprendre le titre d'une comédie du XVII^e siècle : Lambert, *La Magie sans magie*, Paris, Sercy, 1661.