

LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX AU THÉÂTRE (n° 13, 2003, 270 pages)

*Les astrologues ont beau jeu à nous advertir, comme ils font, de grandes
alterations et mutations prochaines : leur devinations sont presentes et
palpables, il ne faut pas aller au ciel pour cela
(Montaigne, Essais, Livre III, ch. 9)*

*Et nous prendrons sur nous d'expliquer le mystère des choses,
Comme si nous étions des espions de Dieu ; et nous survivrons,
Entre les murs d'une prison, aux meutes et aux bandes de grands messieurs
Avec leur flux et reflux sous la lune
(Shakespeare, Le Roi Lear, 5.3.16-9)*

*Les astres d'or et la nuit sombre
Se font des questions dans l'ombre
Sur ces splendides histrions
(Victor Hugo, Les Contemplations, « Les Mages », 329-31)*

Il y a toujours quelque chose de merveilleux dans le spectacle théâtral, quelque chose qui, par la magie inhérente à l'irréalité de la représentation, nous emporte loin de notre univers quotidien... même si le réalisme des situations, la vraisemblance souvent prêtée aux personnages, la gravité parfois des sujets évoqués, l'intensité même de l'atmosphère créée parviennent quelquefois à donner l'illusion – mais il s'agit précisément seulement d'une **illusion** – de nous maintenir dans notre sphère familière. Mais il y a des moments privilégiés où une pure magie s'exerce sur le spectateur, magie qui s'infiltré lentement et parfois se répand jusqu'au débordement. Il y a en effet tout un théâtre imprégné de mystère, ou en tout cas ancré dans un univers où dominent le surnaturel, l'influence des astres, le pouvoir des sorcières, des esprits et des fées et que viennent visiter les fantômes et autres apparitions fantastiques de l'outre-monde. Il y a un théâtre tout entier livré aux charmes et aux sortilèges, un théâtre pénétré du merveilleux de la métamorphose.

Laurence Quichaud montre que dans le théâtre chinois « l'origine religieuse laisse peu de doute » et donne, pour permettre d'en prendre « la mesure magico-religieuse », l'exemple du *dixi* du Guizhou, « théâtre rural d'exorcisme masqué » qui offre, à proprement parler, « un spectacle magique ». Les spectacles ainsi offerts, à l'honneur depuis le XVI^e siècle, « ont pour fonction d'expulser les pestilences et d'ouvrir la porte des richesses pour l'année à venir, au rythme du tambour et du gong ». Ils donnent lieu à des cérémonies et des rituels spécifiques lors desquels « les cris, les déplacements des acteurs, l'accompagnement vocal des enfants ont un rôle d'exorcisme ». Les danses qui accompagnent l'ouverture des portes des richesses et la cérémonie finale du balayage de la scène marquent « l'appel fait aux divinités bénéfiques et le rejet des nuisances ». Il est clair que ces spectacles reflètent la religion populaire « avec son intrication de pratiques sociales et religieuses, de croyances aux esprits, aux dieux et déesses de la mythologie, la volonté de se rapprocher des puissances surnaturelles ». Pour permettre une efficacité absolue, le spectacle a besoin de la magie des masques, des gestes et des chants : le schéma des pas et des déplacements est très strict ; quant aux masques, « ils confèrent un pouvoir suprême aux acteurs qui par leur truchement deviennent de véritables dieux ». Les magiciens, grâce à leurs pouvoirs prodigieux, « peuvent faire basculer le cours de l'intrigue ». Pour ce qui est de la musique et des chants, ils contribuent puissamment à la magie de ce spectacle qui, dans le Guizhou, comme dans d'autres provinces reculées de Chine, jouant un rôle important au sein de la communauté villageoise, tient véritablement de la cérémonie religieuse, toujours impressionnante, et du divertissement et de la fête.

Véronique Bouisson, pour sa part, consacre son étude à « la magie des épées légendaires », examinant tout spécialement « leur fonction spectaculaire dans la littérature médiévale ». Elle souligne notamment que « ces épées magiques permettaient d'accomplir des exploits et prenaient donc une dimension spectaculaire », particulièrement dans les chansons de geste (*La Chanson de Roland* en est le plus illustre exemple) et la légende arthurienne. L'importance primordiale de ces épées légendaires réside dans leur valeur magique et symbolique

car, « vénérées, symboles de puissance absolue, elles inspirent la crainte et sont empreintes de mystère », assurant au guerrier sa notoriété autant que son autorité. En outre, l'épée magique, détenant des pouvoirs divins, peut contenir aussi des reliques sacrées et préserver ainsi des forces du mal qui en est l'heureux possesseur. Mais aussi – ce qui est loin d'être négligeable –, « l'arme occupe une place privilégiée dans l'édification du spectaculaire » et devient le cœur même de l'accomplissement du spectacle. C'est ainsi, par exemple, que « l'histoire d'Excalibur est à elle seule un véritable spectacle où se mêlent le merveilleux, la magie et le pouvoir divin ». C'est qu'en effet, qu'il s'agisse de Roland ou d'Arthur, de Perceval ou de Gauvain, le rôle des épées magiques, dépassant de loin la simple mise en scène d'événements spectaculaires – dans un univers où la foudre, les éclairs et le sang créent une atmosphère mystérieuse et parfois même mystique –, est avant tout de suggérer « le mystère de la toute-puissance divine ». Où il se vérifie, une fois de plus, qu'avec la reconnaissance de l'étrange et du magique, on n'est jamais vraiment très loin d'une certaine forme de ferveur religieuse.

Théa Picquet, dans une étude consacrée à la magie et la sorcellerie au *Cinquecento*, examine spécialement deux comédies de Antonfrancesco Grazzini, *La Strega (La Sorcière)* et *La Spiritata (L'Envoûtée)*, celle-ci publiée en 1561, celle-là composée dès 1546, achevée en tout cas avant les fêtes de la Saint Jean, la nuit de la Saint Jean étant traditionnellement réputée à Florence être « la nuit des sorcières » et aussi la nuit où « certaines pratiques magiques pouvaient permettre aux jeunes filles de savoir si elles allaient se marier ou non dans l'année ». Dans *La Strega*, il est donc question de divination et d'envoûtement, dans *La Spiritata*, de diable et de possession, de revenants et de maison hantée. Dans l'une et l'autre comédies, marquées par des pratiques de désenvoûtement ou par l'usage de talismans, peuplées d'esprits follets ou de lutins, traversées par des sabbats nocturnes de sorcières et de sorciers, transportés à travers les airs, l'on rencontre des personnages qui font commerce avec le diable – grâce à qui, doués du pouvoir de divination, ils peuvent prédire l'avenir – et l'on entend des esprits malins « qui prennent possession des corps et parlent d'une grosse voix rauque ». En fait, « les problèmes de sorcellerie sont du ressort de l'Eglise ou du nécromancien et ce qui est particulier chez Grazzini, c'est que les deux pouvoirs sont mis sur le même plan et semblent complémentaires ». Et par exemple, « les personnages recourent à la magie et parlent de charité chrétienne ». Mais, en fin de compte – et c'est bien là l'esprit de la comédie –, « c'est bien d'escroquerie, de supercherie qu'il s'agit puisque, dans les deux comédies, il n'y a pas plus de sorcellerie que de magie ». Car chaque fois la naïveté est punie impitoyablement, les malheureux éplorés se retrouvant victimes de leur trop grande crédulité, finalement châtiés pour avoir voulu à tout prix tenter de « retrouver quelques lueurs d'espoir ».

Sylvie Ricci, dans une étude consacrée à la magie dans l'*Adriana*, tragédie de Luigi Groto datant de 1578, analyse le rôle et la fonction du magicien dans cette pièce – de laquelle ne peut manquer d'être rapproché le *Roméo et Juliette* de Shakespeare (même si l'on connaît, pour cette pièce, d'autres sources d'inspiration plus anciennes et plus sûres). Dans l'*Adriana*, « la magie apparaît, à certains égards, comme une science néfaste, impure, malhonnête ». On apprend ainsi que l'héroïne « a ouvert son cœur "au grand magicien, et prêtre de la lune, grand maître de plusieurs sciences" » et l'on constate alors que « l'image que véhicule le magicien, celle d'un homme sage, intelligent et expérimenté, se révèle en réalité partiellement erronée », les conseils qu'il prodigue relevant davantage de la manipulation que de la sagesse. Le magicien, en effet, qui « avait l'intention de modifier le cours des choses », se prend à douter de plus en plus du plan qu'il avait mis en place, se rendant bien vite compte que « tout ne fonctionne pas selon ses prévisions ». Ainsi, en fin de compte, « les deux amants sont unis, non pas par le mariage mais par la mort, dans des conditions effroyables ». Démonstration est ainsi faite que « la magie, cette science nouvelle et révolutionnaire à l'époque, n'avait rien de sublime, d'extraordinaire, de mystérieux ». Qui plus est, l'on constate que « la magie est présentée comme une science dangereuse car attrayante et maléfique » à la fois. Elle est, en définitive, « cette science de la dernière chance [...] représentée en effet comme "démoniaque", elle est une source de vices qui veut défier les lois humaines et universelles ».

Christian Andrès étudie, quant à lui, « Merveilleux et magie dans *Le Jars d'or* de Lope de Vega », œuvre de jeunesse du dramaturge, composée entre 1588 et 1595. Il s'agit d'une *comedia* dans laquelle « le recours à la magie se présente comme l'ultime tentative d'un amoureux éconduit », Silvero. Le magicien, Felicio, « à la fois nécromancien et astrologue aurait connu la mère de Silvero en se transformant en cygne ». Si l'on admet que, en fait, « le merveilleux répond à un besoin d'étonnement, d'évasion, de fantaisie, de rêve », on comprend qu'avec un personnage comme Belardo, qui « disparaît dans la profondeur d'une grotte arcadienne [...] pour réapparaître en Italie », le merveilleux « joue et se joue de notre représentation habituelle de l'espace et du temps », créant un effet de magie qui « apporte sa touche d'exotisme, de mystère et de fantaisie au spectateur ». Qu'il soit question, dans cette *comedia*, des pratiques magiques d'un Dardanio, « le premier inventeur / de la magie habile et studieuse », ou des interventions de Felicio, d'apparitions démoniaques et de danses endiablées ou de bagues invisibles et de bagues au pouvoir magique, « on ne sait pas toujours très bien s'il s'agit de mettre ses pouvoirs surnaturels au service du Bien (magie blanche) ou du Mal (magie noire) ». Mais

la fonction assurée par le merveilleux dans la pièce – qui ne paraît pas être de « transmettre un message philosophique important » – semble bien être, en revanche, de « divertir, étonner, distraire le spectateur, lui rappeler son âme d'enfant oas totalement abolie, et un bien étrange plaisir ressuscité, l'éphémère instant d'une représentation théâtrale ». Mais, en définitive, la question est bien de savoir si « l'intervention de la toute-puissante magie [n'agit pas en fait] comme l'instrument d'une volonté supérieure, céleste ».

Carole Ducrocq, dans un article intitulé « Magie et illusion dans *La casa de los celos y selvas de Ardenia* », comédie de Cervantès datant de 1615, souligne les multiples aspects que revêt le merveilleux dans la pièce. Il s'agit tout d'abord du personnage féminin principal, Angélica la bien nommée, toute auréolée de mystère dès sa première apparition en scène au point d'être parfois considérée comme « une divinité fabuleuse », « une déesse venue du ciel ». Il y a aussi la figure de Malgési, lequel semble bien avoir partie liée avec le diable, ayant probablement « signé un pacte avec le démon » et disposant d'un petit livre magique qui lui confère des pouvoirs extraordinaires et un savoir quasi inépuisable, auxquels s'ajoutent des dons divinatoires mystérieux. Il ne tire profit cependant de ses dons de sorcier et « de sa science qu'à des fins bénéfiques ». La forêt, lieu magique par excellence, où vont se réfugier plusieurs des personnages, est « cet ailleurs géographique où l'irrationnel prédomine », ce lieu qui abriterait Merlin, ce grand enchanteur dont on dit que « le démon fut son père » et dont la demeure dissimule « un autre monde, celui de l'irréel et de l'explicable, où sommeillent forces incertaines et diaboliques ». Plus tard encore, d'autres personnages « assistent à une succession de manifestations surnaturelles, faites d'apparitions et de disparitions » et où l'illusion est reine. Visions, apparitions et autres manifestations chimériques donnent ainsi à la pièce cette qualité fantastique qu'entretiennent tout au long « les jeux de mystère et de surnaturel » et qu'illumine la magie de l'illusion.

Maurice Abiteboul, dans une étude intitulée « Le fantastique et le merveilleux dans le théâtre de Shakespeare » (1589-1611), examine les diverses formes sous lesquelles apparaît le monde magique créé par le grand dramaturge. Il rappelle tout d'abord que l'époque, férue d'occultisme et sensible aux grands secrets que recèle l'univers, est troublée par « ces choses cachées et interdites à l'intelligence commune » dont il est question dans *Peines d'amour perdues*. C'est dans un tel contexte, qui s'ouvre magnifiquement au merveilleux, au surnaturel et au mystère, que s'inscrit toute l'œuvre de Shakespeare et, singulièrement, que s'observe dans son théâtre « le déploiement de toutes les ressources de la magie et de la sorcellerie, de tous les pouvoirs de l'outre-monde et de l'insondable, de tous les charmes et sortilèges du fantastique et des mondes enchantés ». Il observe que, si ce théâtre fait une large part aux croyances populaires et superstitions de l'époque, il est surtout imprégné d'un sens du merveilleux qui va bien « au-delà du spectacle enchanteur que peuvent offrir les fées, les elfes et les lutins espiègles, au-delà aussi de l'évocation d'un monde magique ou d'un univers surnaturel peuplé de spectres menaçants et d'apparitions terrifiantes, de sorcières dotées de pouvoirs fantastiques (souvent maléfiques), de magiciens toujours prompts à mettre en œuvre leurs dons prodigieux ». Ce théâtre affiche en effet une ambition supérieure : témoigner de cette alchimie mystérieuse par laquelle il est possible pour l'homme de se métamorphoser, d'accéder à une sagesse qui le réconcilie désormais à toutes les forces qui jusqu'alors le tenaient en esclavage (ses passions, le destin, la condition humaine) et à connaître une sérénité qui est la seule clé possible de son bonheur.

Jean-Luc Bouisson étudie, quant à lui, « la dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux dans *La Tempête* de Shakespeare ». Il rappelle que, d'emblée, « la scène est peuplée de personnages étranges, surnaturels, d'un sorcier nommé Prospéro », notamment, qui s'avère être le maître des lieux, une île quasi déserte. L'originalité de cet examen réside, en particulier, dans la perception que « l'évocation de l'enfance de Miranda prend la dimension spectaculaire d'une séance de psychanalyse et d'hypnose, de retour dans le temps, d'exploration et de plongée dans le passé, d'analyse afin de retrouver des souvenirs oubliés, enfouis dans la mémoire ». La fameuse tempête, déclenchée par l'entremise d'Ariel, l'esprit soumis totalement à la volonté de Prospéro, est l'événement merveilleux qui domine l'action, dont Prospéro est « ce *deus ex machina*, ce metteur en scène qui rend la représentation spectaculaire grâce à des pouvoirs occultes ». Prospéro est celui en effet qui lance un charme sur Ferdinand, qu'il veut mettre à l'épreuve et qu'il soumet en pratiquant sur lui une sorte d'hypnose. Il est celui qui « dirige l'action des naufragés et organise les détails de leur punition avant de rétablir l'ordre et l'harmonie ». La magie, aux mains de Prospéro, est un moyen de « garantir l'ordre social et d'ouvrir la voie du repentir, du pardon, de la réconciliation » en assurant le châtimement des usurpateurs et la soumission de la sorcière Sycorax et de son fils, Caliban, l'esprit rebelle par excellence. La pièce entière est ainsi l'illustration d'une fantasmagorie, d'un masque, où apparaissent « personnages surnaturels, démons et merveilles », où se font entendre « musique solennelle et musique populaire » et où se donnent à voir « danses, artifices et accessoires magiques, décors exotiques et atmosphère de tempête » – tous éléments qui l'apparentent en définitive à un opéra-ballet, à une comédie-féerie, « brouillant finalement les limites entre apparences et réalité ».

Mireille Magnier, pour sa part, consacre son étude à la comédie de Ben Jonson, *L'Alchimiste*, pièce datant de 1610. Elle nous rappelle que, alors que l'alchimiste, « cet ancêtre de nos savants modernes », se vouait à de lents travaux patients qui avaient pour but, notamment, « la transmutation des métaux par ré-arrangement, recomposition des molécules », ses clients avaient pour principale ambition d'obtenir de lui des talismans, des philtres ou des porte-bonheur. Les deux personnages centraux de la pièce, Subtle et Face, vont ainsi s'évertuer « à vendre de l'illusion, à pratiquer une magie » qui n'est qu'un succédané du processus qui doit mener à l'ultime étape de la métamorphose, l'œuvre au Noir, mais qui relève en fait dans leur cas de l'imposture, de la supercherie et de l'escroquerie. A cet effet ils ont constamment recours « à toute l'imagerie pittoresque des différents stades de la transmutation » et aussi « à l'étrangeté des instruments de l'art : cornues, creuset, tamis, athanor, aludels », etc. Bien entendu « la pièce est une bouffonnerie bien de son temps » : comment, dès lors, considérer l'alchimiste autrement que comme « un manipulateur habile » ? La pièce, en fait, permet à Ben Jonson de mettre en scène, dans des situations où « il tourne tout en ridicule » et de multiples façons, les manigances et les tromperies que la ruse des uns et la naïveté des autres contribuent tentent de faire passer pour savante alchimie.

Jacques Coulardeau, dans sa contribution, « Les sorcières sont parmi nous », prend pour point de départ de son étude la pièce du dramaturge américain Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem (The Crucible)* publiée en 1953, qui met en scène le procès en sorcellerie de Salem, Massachusetts, de 1692. Il montre notamment comment le processus de mise en accusation conduit inéluctablement à un engrenage proprement tragique. A cette même date de 1692, la cour d'Angleterre applaudit la création de *The Fairy Queen (La Reine des Fées)*, opéra de Purcell dont le modèle, on le sait, est la célèbre comédie de Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été (A Midsummer Night's Dream)*, composée environ un siècle plus tôt. Une analyse serrée de cette comédie permet de voir que « l'essentiel de la pièce [réside] dans la forêt lunaire peuplée de fées qui ne sont que des êtres surnaturels de tradition celtique que la religion chrétienne a diabolisés et que Shakespeare rend au plus haut point aimables et gentiment espiègles et utiles ». On prend conscience en effet que Shakespeare, dans cette pièce, procède systématiquement à une « dédiabolisation de la forêt, de la nuit, de la lune, des fées ». Quant à l'opéra de Purcell, il est clair qu'on y « retrouve la même banalisation de la sorcellerie, du diabolisme, et leur réduction à un divertissement féerique ». Ainsi donc, avec Purcell, « on quitte le domaine de la référence biblique des Puritains, qui ont fermé les théâtres » – et dont la pièce de Miller souligne le rôle prépondérant et l'influence néfaste lors de certains procès –, pour revenir à l'inspiration shakespearienne et élisabéthaine. S'y ajouteraient, par une « symbolique matrimoniale » savamment élaborée, « la dédiabolisation de la nuit folle » et « l'entrée dans le jardin chinois édénique ».

Aline Le Berre étudie, quant à elle, les formes du merveilleux dans *Faust* (première partie – 1775-1805) de Goethe, posant pour principe que « si Goethe a choisi un tel personnage, c'est parce qu'il voit en lui l'incarnation d'un idéal humain, cher au *Sturm und Drang*, le titan individualiste et rebelle ». Puisant aux sources du merveilleux chrétien, le dramaturge « fait ainsi d'emblée parler les trois archanges, Raphaël, Gabriel et Michael, mais aussi le Seigneur Dieu lui-même qui s'entretient avec le diable Méphistophélès ». Mais dans la suite de la pièce, « surnaturel et magie occupent une place non négligeable », la plupart des scènes se déroulant la nuit, « plus propice à l'irruption du fantastique ». Par ailleurs, reprenant la légende populaire, Goethe « montre un Faust versé dans l'art de la magie, et capable de contraindre, par des formules, le barbet noir qui l'a suivi à changer de forme et à révéler sa vraie identité démoniaque ». Dans le drame apparaissent, dans un atmosphère envoûtante et au cours de scènes proprement fantastiques, des créatures surnaturelles, sorcière qui prépare pour Faust le breuvage rajeunissant, sorcières de la nuit de Walpurgis qui servent de partenaires de danse à Méphisto et à Faust, sabbat des maîtres-sorciers... Et puis « le merveilleux intervient également dans l'intrigue [...], dans la fameuse scène du pacte, avec engagement avec une goutte de sang ». Mais, « dans le combat que mène Goethe contre la rigueur des pièces classiques et contre la suprématie de la raison mise à l'honneur par l'*Aufklärung* », le merveilleux – essentiellement ambivalent – sert peut-être surtout à « revaloriser l'irrationnel [...], à faire douter un spectateur rassis de ses certitudes rationnelles »... même si le recours à des éléments burlesques dans la pièce permet aussi par ailleurs au dramaturge de « démythifier le satanisme, de le banaliser ».

Marie-Françoise Hamard s'interroge à propos de *L'Oiseau Bleu* (1905) de Maurice Maeterlinck : fantaisie ou féerie, morale ou philosophie ? Elle observe, en effet, que, dans cette pièce, « des plaisirs terrestres aux nourritures célestes, un échange initiatique doit se consommer, dans l'accomplissement d'un éveil moral affectant les personnages, préparatoire à la maturité nécessaire de l'âge adulte ». Et encore, cet univers, peuplé de « morts-vivants, fées, végétaux, animaux doués de voix intelligibles, allégories mouvantes », est bien de nature merveilleuse. Mais la trame dramatique, « née d'un style hybride » et « relevant de la féerie comme de la démonstration », nous sommes amenés à « reconnaître des caractéristiques de nos lectures enfantines, sans en oublier la portée morale, la sagesse par elles transmise ». Et de fait, il est notoire que le dramaturge certes ne récusait pas l'appellation "merveilleuse", mais n'en revendiquait pas moins une prétention philosophique

sérieuse. Ainsi peut-on dire que *L'Oiseau Bleu* fonctionne comme « une machine exemplaire, [u]ne machine à broyer les rêves, sous couvert d'une magie bleue » qui « nous ramènerait au monde merveilleux des contes pour enfants, aux sources des légendes, des mythes, des archétypes, en délivrant, par transparence, les secrets des forces mystérieuses qui animent l'univers ». Il semblerait, dans ces conditions, que la féerie, ainsi « bridée, asservie aux axiomes moralisateurs » se révèle « d'une banalité fastidieuse souvent [...] que le didactisme l'emporte trop souvent ». Alors, la fantaisie, gâtée par un excès de lourdeur philosophique ? La féerie, empêtrée dans un moralisme encombrant, trop chargé de « répliques moralisatrices, de maximes lénifiantes et conventionnelles » ? Et la poursuite obsessionnelle du bonheur disqualifiée par « les vaines espérances ensemoillées » ?

Richard Dedominici, accordant une nouvelle étude au *Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio, examine, dans cet opéra datant de 1911, « légende initiatique et tradition occulte ». Il note que cet ouvrage, hybride et novateur, « prenant quelques libertés, certes, avec le dogme catholique [...], en dégage néanmoins excellemment les enseignements occultes, magiques et alchimiques ». Il observe, par exemple, que « le caractère androgyne du saint s'explique aisément à la lumière de la plus pure tradition alchimique : la réunion, la fusion totale des principes féminins et masculins constitue rien moins que la réalisation du Grand Œuvre ». Mais il semblerait que « l'aspect le plus important de la légende chrétienne, examiné sous l'angle de la tradition occulte, soit la qualité d'archer de Sébastien », l'arc, symbole de la perfection divine, se retrouvant aussi « au début des deux plus grands opéras initiatiques de l'histoire du théâtre lyrique, *La Flûte enchantée* de Mozart et *Parsifal* de Wagner ». La vie de Sébastien se présente ainsi tel un chemin initiatique, depuis sa conversion jusqu'à son supplice et à son "ordonnance funèbre", « jalonnée par des miracles, des conversions, des événements symboliques », la conquête de la sainteté passant par des épreuves initiatiques, « riches d'enseignements occultes, alchimiques, nouveaux, menant enfin à l'accomplissement du Grand Œuvre symbolique » (dépouillement des métaux, épreuves par les quatre éléments, "récompenses", "signes de Dieu", miracles). Même la « numérologie occulte » a son rôle à jouer ici. Dans la perspective ésotérique de l'ouvrage, la célèbre Danse Extatique sur les charbons ardents est ainsi « une véritable cérémonie magique en trois temps, les trois parties rituelles que sont "évocation", "invocation", "commination" ».

Emmanuel Njike, dans un article intitulé « Heurs et malheurs d'un métier controversé dans *La Voyante* d'André Roussin », pièce datant de 1963, s'intéresse à « la voyance en tant que science occulte, au même titre que la magie et la sorcellerie ». Le dramaturge rappelle d'ailleurs que les voyantes ne sont en fait que « les filles des Sibylles et des Pythies », mais leurs prédictions, comme celles de Rosa dans la pièce, peuvent parfois passer, à force d'exactitude, pour des "prophéties" et elles-mêmes risquent parfois d'être confondues avec des sorcières jetant de mauvais sorts à des victimes impuissantes. Mais certaines d'entre elles, comme Karma, savent avec talent « allier à leurs dons les vertus de la psychologie ». En quête de notoriété ou seulement de reconnaissance, elles se comparent parfois même, avec orgueil, à l'Oracle de Delphes. Seule différence, toutefois, note l'une d'elles, « il avait droit au temple d'Apollon, et [elles] aux entresols du quartier de l'Europe ». Avec un certain recul, cependant, elles peuvent admettre qu'elles ne sont aucunement « des devineresses omniscientes » et aussi que leur intervention n'a de sens que si elles sont « des êtres bénéfiques. Sinon, les autres ont raison, [elles ne seraient] que des sorcières », comme l'affirme Karma. Mais elle s'insurge à l'idée qu'on puisse considérer que « la voyance n'est pas un métier comme les autres – puisqu'il [n'est pas crédité du] droit à l'erreur ». Et si, en fin de compte, la voyance n'était « qu'une exploitation maximale d'un don naturel communément appelé intuition ou sixième sens » ? A moins – si l'on préfère suivre les détracteurs des sciences occultes, prompts à jeter le discrédit sur des pratiques qui leur semblent relever seulement de l'exercice d'une magie de charlatans – qu'elle ne soit « qu'un artifice destiné à émerveiller les esprits trop crédules ».

Emmanuelle Garnier consacre son article, « Conte de fées biscornu », à une lecture d'une pièce à ce jour inédite de José Carlos Somoza, *Cuento de Ada* – dont elle propose pour titre, dans sa traduction du texte dramatique, *Conte de la dame Blanche*. Analysant la structure de cette pièce, elle montre que « le conte merveilleux ne suit plus son cours habituel : il déborde les limites étroites de son genre pour emprunter des chemins de traverse, où les herbes folles de la tendresse se mêlent étroitement aux ronces opiniâtres de l'angoisse existentielle ». Il y a en effet dans cette pièce « non seulement deux genres, mais deux histoires intercalées », répondant à la volonté du dramaturge « d'instaurer un jeu burlesque à chaque moment où la tragédie menace de prendre racine ». C'est que l'un des principaux enjeux de la pièce, au-delà d'un « procédé d'écriture [plutôt] ludique », est bien de découvrir une issue à « l'horrible perspective d'enfermement » qui menace le couple Henri-Ada, issue qui pourrait trouver sa résolution dans la destruction même du couple. Mais la vision complexe qui nous est proposée tend à nous révéler que, en définitive, « à mesure que la pièce avance, le réel se transforme en idéal et l'idéal devient réel », orientant la trajectoire du couple « vers l'enfer du bonheur parfait » : c'est ainsi que Ada prend, « au fil du temps qu'elle partage avec Henri, des allures diaboliques de sorcière », sorcière qui « revêt l'apparence d'une femme fatale » (« déesse de la destinée, qui préside au destin

fatal d'Henri »). De même, au sein de l'autre couple de la pièce, Ermite-Inconnue, cette dernière apparaît comme « un être surnaturel, diabolique et, pour tout dire, comme une sorcière ». Grâce à une maîtrise parfaite de sa structure, où mise en abyme, traitement par symétrie et recours au burlesque comme élément de distanciation se combinent à merveille, la pièce parvient à souligner l'idée que « l'amour n'est pas du domaine de l'idéal, mais bien de celui du réel » – ce qui nous éloigne fort du « conte de fées », du rêve et de la magie...

Ouriel Zohar, évoquant « la réceptivité aux mythes et le rapprochement avec le culte théâtralisé de l'Antiquité classique », s'efforce de dégager ce qu'il nomme « la magie, le merveilleux et le sacré » dans les fêtes du kibboutz et, spécialement, dans « une fête qui retrace la façon de vivre l'Histoire [...], Pessah, fête de la liberté, fête du printemps ». A cette occasion, il entreprend de « rechercher l'originalité de la dualité qui est dans l'homme – entre son besoin de travail et son besoin de repos et de merveilleux ». Il observe, par ailleurs, que, selon les Ecritures, l'homme ayant été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, il est d'emblée investi de ces pouvoirs magiques qui lui permettent, selon la promesse et la volonté divines, de « tenir dans la soumission les poissons de la mer, les créatures volantes des cieux et les animaux domestiques et toute la terre et tout animal qui se meut sur la terre » (*Gen.*, 1, 26). L'homme est ainsi amené, au cours de sa grande aventure sur terre, à « poursuivre cette double tâche de création de soi et de transformation du réel », et cette quête est, en quelque sorte, « le reflet du merveilleux de la divinité dans le miroir magique qu'est l'homme ». Dans la tradition des fêtes de Pessah, il y a **passage** de l'état d'esclavage à une forme de libération totale de l'être, passage (qui rappelle la "nomadisation sinaïtique") « indispensable pour la préparation du peuple à une expérience théâtrale, magique et dramatique exceptionnelle » (les tables de la Loi révélées à Moïse par Dieu : « Or tout le peuple voyait les tonnerres et les éclairs, et le son du cor, et la montagne fumante », *Ex.*, 20, 18). Or, si, « dans la mise en scène de Moïse, dans la pièce écrite et jouée par lui-même, on constate une grande capacité à utiliser les moyens théâtraux et magiques », il faut cependant admettre qu'il échoua dans son magnifique projet de permettre à « l'acteur principal, Dieu, [d'établir un contact harmonieux avec] le peuple juif, le public ».

Louis Van Delft, pour sa part, nous fournit des précisions sur le « Théâtre Ouvert », lequel bénéficie du statut de Centre dramatique national et qui présente ses spectacles en un lieu baptisé « Le Jardin d'hiver ». Il semble bien que, « avec quelques autres poches de résistance », il fasse figure d'exception dans un contexte où « le théâtre est déjà pour bonne partie tombé aux mains de financiers, est miné par la frilosité, le vedettariat, les combines médiatiques ». Avec le « Théâtre ouvert », il s'agit au contraire d'un théâtre qui « se vaut innovant, expérimental, indépendant du sacro-saint critère du succès immédiat et de la rentabilité ». On catalogue comporte des noms où voisinent, par exemple, Atlan, Durif, Grumberg, Koltès, Lagarce, Minyana, Wenzel et quelques autres. A mettre à son actif donc « cette activité capitale d'exploration et de production de textes inédits [qui] se prolonge dans toute une série de collaborations et de partenariats toujours aussi peu asservis aux lois du marché ». Cet article se poursuit sur le constat du « rétrécissement » de ce qui fut autrefois le « théâtre du monde » et qui semble désormais réduit, « accaparé » qu'il est par le social et le politique. « La scène de nos théâtres ne rappelle plus que de loin le rond magique, qui accueillait le tout de l'homme, et décantait, tamisait, purifiait, stylisait, refoulait sans merci tout superflu, tout bavardage, pour ne laisser entrer dans son espace, à l'origine sacré, que le fondamental, le crucial, l'absolu ». Le véritable défi du « Théâtre Ouvert » ? Refaire de la scène un lieu de célébration. Peut-être alors le « grand théâtre du monde » est-il plus que jamais « énigme, labyrinthe, hiéroglyphe », théâtre à déchiffrer dont la magie retrouvée répondrait à la quête fervente de l'homme.

Olivier Abiteboul, replaçant la notion de magie dans un contexte plus général, s'intéresse à « l'irrationnel comme forme philosophique du magique ». Il constate, tout d'abord, que cette notion fait référence, « avec d'autres notions comme la sorcellerie, le merveilleux, ou encore le mystère, le paranormal, le surnaturel, etc., à un domaine non-philosophique, ou plutôt anti-philosophique ». L'irrationalité, cependant relève de deux domaines distincts, « l'irrationalité dans la nature et l'irrationalité du fait de l'imagination », le hasard, par exemple, appartenant à la première catégorie, les phénomènes inexplicables mais chargés d'un sens possible à la seconde. L'irrationnel n'étant alors que « la négation de la *Raison*, c'est n=bien alors la Raison elle-même qui avoue ses limites ». La question est alors de savoir « si la philosophie peut intégrer en elle l'expérience de l'irrationnel ou bien si elle est à jamais condamnée à l'exclure hors du champ philosophique ». S'il existe donc une véritable faiblesse de la raison, « sa volonté de rationalisation exhaustive », sa force pourrait bien alors résider précisément dans « le transcendement », le dépassement de ses limites. Et il faut comprendre, par "ses limites", « ce que la raison ne peut rationaliser, comme le mystère, l'origine, l'inconnu, l'occulte, le merveilleux, le magique, bref, l'irrationnel ». Mais dans le même moment où l'on fixe des limites à la raison, « on parvient à une délimitation des contours de la raison ». En fait, il convient pour le philosophe de « parvenir à une véritable illumination du mystère irrationnel par la raison ».

Le théâtre est assurément le lieu privilégié où l'illusion peut se donner libre cours. Quel autre lieu que la scène, en effet, pourrait exercer sur un public la magie de ses effets symboliques ? Il est certes parfois difficile de faire le départ entre prophètes de bonne foi ou devins patentés, d'une part, charlatans et imposteurs, d'autre part, entre sorciers lanceurs de sorts maléfiques, d'un côté, et magiciens qui se veulent – ou se prétendent – bienfaiteurs de l'humanité, de l'autre. L'homme, dans son désir éperdu de maîtriser son destin, livré à sa soif inextinguible de connaissances, éprouvant le besoin de percer les mystères de sa condition, s'efforçant désespérément de décrypter les énigmes qui l'entourent, de relever les défis innombrables auxquels, en dépit de son ignorance pathétique, il doit impérativement faire face, n'en a pas fini, c'est certain, d'aborder comme une *terra incognita* qu'il lui faut à tout prix découvrir, le domaine infini d'un savoir à conquérir. A mesure que s'éclairent pour lui les zones restées longtemps obscures, il s'aperçoit que des territoires immenses, toujours plus vastes en fait, relèvent d'une connaissance à laquelle il lui est impossible d'avoir accès... pour le moment, ou peut-être à jamais. C'est précisément cette part de merveilleux qu'il a peut-être intérêt à préserver avec dévotion, à chérir – parce qu'elle lui donne encore de quoi rêver –, à accepter avec reconnaissance. Il se peut qu'il fasse de moins en moins confiance aux sorcières et aux pythonisses, aux magiciens et aux prophètes (souvent de malheur), mais il lui sera toujours bénéfique de réserver au merveilleux – et à l'illusion salvatrice, telle que le théâtre est encore pour longtemps sans doute capable d'en procurer – la part naïve et pleine d'espérance de son cœur, celle qui fait s'extasier Miranda, dans *La Tempête* de Shakespeare, devant ce « merveilleux monde nouveau » (« *brave new world* ») – qui est, certes, un lieu utopique proche de la perfection mais qui représente l'aspiration ultime d'une humanité livrée à une alchimie difficile, éprouvante, le plus souvent inadéquate et inaboutie et, pour cette raison même, « toujours recommencée ».

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la Publication