





MARIE-FRANÇOISE CHRISTOUT

*Le merveilleux et le théâtre du silence*

EN FRANCE À PARTIR DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

ÉDITIONS MOUTON • LA HAYE • PARIS

*Ouvrage publié avec le concours du G.N.R.S.*

## *Avant-propos*

A mon maître Etienne Souriau, professeur d'esthétique à la Sorbonne en hommage d'affectueuse gratitude pour la bienveillance constante et les conseils éclairés qu'il a bien voulu accorder à un essai qui doit tant à son enseignement.

Au seuil de cette étude, je tiens également à exprimer ma reconnaissance à tous ceux, proches ou lointains, qui en ont encouragé l'élaboration.\* Durant de longues années j'ai pu apprécier l'accueil toujours sympathique qui m'a été réservé tant à la Bibliothèque Nationale, au Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque de l'Opéra qu'au Cabinet des Dessins du Louvre, aux Archives Nationales et dans les différentes collections auxquelles j'ai eu recours. Divers spécialistes, notamment André Veinstein, Chargé de la Collection Rondel à la Bibliothèque de l'Arsenal, Lillian Moore, Gilberte Cournand, Ivor Guest, Youri Slonimsky et Maurice Brillant, trop tôt disparu, ont bien voulu faciliter mes recherches. Suppléant à ce que le langage conserve d'imparfait, Monique Lancelot a prêté à mes propos le prolongement dynamique de ses croquis. Parmi les artistes dont l'expérience vive m'a été d'un précieux secours, je suis enfin heureuse de remercier Nina Vyroubova, Marcel Marceau, Jacques Chesnais et tout particulièrement Serge Lifar qui a bien voulu me permettre l'accès de sa très riche collection.

La jaquette a été réalisée d'après un dessin de Christian Bérard.

\* Pour diverses raisons, cette étude s'arrête à l'année 1960. Le lecteur ne s'étonnera donc pas de ne trouver mentionnés dans les index et la bibliographie ni spectacle, ni ouvrage postérieurs à cette date.



*Le merveilleux et le  
«théâtre du silence»*



# INTRODUCTION



Adage, porté

## *Introduction*

Miroir magique, porte ouverte sur l'inconnu, le merveilleux sollicite en l'homme des forces obscures. Sa seule évocation possède un pouvoir de séduction et de mystère indéniable. Selon l'expression de Baudelaire, «le merveilleux nous enveloppe, et nous abreuve comme l'atmosphère, mais nous ne le voyons pas».<sup>1</sup> Tour à tour recherché et discuté, il conserve de façon plus ou moins secrète un attrait permanent auquel peu d'esprits, frustes ou raffinés, demeurent insensibles, comme l'ont observé Montaigne et Voltaire.<sup>2</sup> Poètes romantiques, écrivains contemporains lui ont reconnu une réelle importance tant dans la psychologie individuelle que dans la création artistique.

Maintes fois évoqué, il a cependant peu suscité d'analyses ou de définitions. Son prestige ne réside-t-il pas dans l'ombre dont il s'entoure? Dans une certaine mesure on redoute qu'il s'évanouisse en fumée au moindre contact brutal. C'est ce qui advient parfois et incite ses détracteurs à le réduire au rôle d'accessoire pué-  
ril, alors que ses partisans trouvent en lui la clef d'un monde ésotérique.

Parfois, assez souvent même, et principalement lorsqu'il s'agit du théâtre ou de l'épopée, on n'accorde au mot de merveilleux qu'un sens spécial, réduit et très intellectualisé, dépouillé d'ailleurs de toute sa teneur esthétique. Ce sens, c'est précisément celui qui est exposé sous les numéros 4 et 5 dans l'article de Littré, et défini comme «ce qui dans un évènement, dans un récit, s'éloigne du courant ordinaire des choses», et comme «ce qui est produit par l'intervention des êtres surnaturels».

Mais, nous ne pouvons l'oublier, ce mot a toujours possédé également un sens beaucoup plus large et d'une portée esthétique considérable. Le merveilleux, c'est ce qui produit l'émerveillement, ce qui rend les yeux et l'esprit émerveillés, car dans ces termes d'émerveillement et émerveillé la teneur esthétique de la racine «merveille» s'est conservée plus pure.

C'est dans ce sens esthétique que le mot de merveilleux est employé ici. Et nous

avons voulu montrer que le merveilleux, pris en ce sens, est une véritable catégorie esthétique.

Il ne pouvait être question d'étudier le merveilleux dans tous les arts, bien que dans tous les arts il ait sa place. En effet il existe un merveilleux musical, fait de sonorités, de rythmes, d'harmonies propres à jeter l'auditeur dans une sorte très particulière d'extase, fait à la fois de surprise et d'enchantement, comme le produisent certaines pages de Chopin généralement liées à un changement de ton d'un caractère exceptionnel, souvent enharmonique. Il existe aussi un merveilleux architectural, dont on donnerait pour exemple presque traditionnel, certains édifices orientaux, tel le Taj Mahal, ou encore cette partie de l'abbaye du Mont Saint-Michel qu'on appelle précisément la Merveille. Dans le domaine pictural, certaines toiles dues, entre autres, à Claude Lorrain, Gustave Moreau ou Lucien Coutaud réussissent par des moyens très divers, qui vont de la précision minutieuse au *sfumato*, à suggérer le merveilleux. On sait enfin déjà le rôle que ce dernier n'a cessé de jouer dans les arts littéraires, conte, nouvelle, théâtre dramatique . . .

Mais ne pouvant embrasser un aussi large sujet, il nous a semblé que pour aller au coeur de la question, il fallait nous adresser à celui de tous les arts dans lequel cette esthétique du merveilleux joue le rôle le plus important, un rôle presque fondamental. Et c'est indubitablement l'art du ballet. Celui-ci offre de plus l'intérêt de conjuguer différents éléments chorégraphiques, musicaux, décoratifs.

Mais il nous a paru encore qu'il était assez difficile de séparer de ce point de vue l'art du ballet d'avec les autres arts, beaucoup plus négligés par les esthéticiens et les historiens de l'art, et qui souvent même ne figurent pas dans les classifications des beaux-arts, bien qu'ils soient mentionnés dans la classification donnée par Thomas Munro en ses *Interrelations des arts*.<sup>3</sup> Il s'agit des arts du spectacle, et en particulier de ceux qui préfèrent le mouvement à la parole, telle que la pantomime, sans oublier les jeux d'eaux, de lumière et de pyrotechnie, les marionnettes et automates, la magie blanche, la fantasmagorie, et jusqu'aux spectacles du cirque. Nous verrons en effet, du moins nous l'espérons, que joints à l'art du ballet, tous ces arts ensemble forment un complexe esthétique dans lequel le merveilleux en tant que catégorie esthétique joue un rôle prédominant, et dont l'étude peut jeter beaucoup de clarté sur cette même catégorie.

Tel est donc l'objet exact de notre étude, dans sa délimitation. En particulier, nous avons cru devoir laisser de côté le théâtre en tant qu'«art de littérature». Précisément parce que le merveilleux n'y a qu'une part étroite, souvent réduite à cette définition que nous avons indiquée en débutant pour dire qu'elle n'était pas la nôtre. Et s'il existe des oeuvres théâtrales dans lesquelles le merveilleux au sens esthétique et large tient une place importante, en y mêlant d'ailleurs souvent le sens de l'intervention des êtres surnaturels ainsi qu'il arrive dans *Le Songe d'une nuit d'été* ou *La Tempête* de Shakespeare, *Intermezzo* de Jean Giraudoux, il s'agit

là de faits relativement exceptionnels. Et même dans des cas de ce genre, le merveilleux n'est pas la catégorie esthétique unique et dominante. Mais il nous semble, à tort ou à raison, que précisément le merveilleux théâtral, lorsqu'il prend une importance aussi grande que dans les exemples qu'on vient de citer, peut être éclairé dans son essence par l'étude des arts où il paraît bien que le merveilleux esthétique a une véritable hégémonie en même temps qu'une extrême pureté. C'est donc ainsi qu'a été défini notre projet.

Toutefois ces arts du spectacle restant encore peu ou mal connus actuellement, il n'était pas possible de se contenter de faire une simple allusion à tel ou tel détail de leur évolution. Au cours de cette étude, nous serons donc appelés à préciser quelque peu leur esthétique en fonction de leur évolution historique; puis nous définirons les techniques qu'ils mettent au service du merveilleux, puis les thèmes que celui-ci propose aux créateurs et de quelles manières ces derniers les traduisent. Seule une claire prise de conscience de ces problèmes permettra en effet de découvrir en ce domaine l'existence d'une catégorie déterminée de merveilleux ainsi que celle d'une véritable affinité élective entre merveilleux, ballet et arts voisins.

## *Le merveilleux - Essai de définition*

Qu'est-ce que le merveilleux? Rarement défini, il nous semble s'offrir avant tout à l'homme comme un mode d'évasion des contraintes familières, une faculté de transcendance se manifestant sous une forme sensible. Sur le plan psychologique, il correspond à une aspiration foncière plus ou moins avouée ou reconnue, entretenue ou combattue par le climat contemporain. Malgré ce caractère permanent puisqu'humain, il paraît avoir revêtu au cours des âges, selon les civilisations, les lieux et les époques, tant de visages qu'il est désormais difficile de tenter une définition générale autre que très sommaire.

Il est incontestable qu'il existe un fonds commun de merveilleux auquel puisent notamment de nombreuses légendes émanant de sociétés parvenues à des stades fort divers d'évolution. Ainsi M. Lucien Levy-Bruhl n'hésite-t-il pas dans son ouvrage sur la *Mythologie primitive*<sup>1</sup> à rapprocher les contes de Perrault des légendes australiennes et papoues. Plusieurs observations concernant les folklores permettent de supposer que l'existence de la notion de merveilleux est sans doute spécifiquement humaine. N'est-ce pas une manifestation de ce sens de l'irréel que M. Gaston Bachelard déclarait aussi indispensable et naturel que le sens du réel?<sup>2</sup>

A cet égard on peut voir dans le merveilleux non seulement une pensée de causalité irrationnelle, mais aussi une attitude devant certains problèmes, un comportement vis-à-vis de certains phénomènes. De merveilleux découle émerveillement, contemplation émerveillée, découle également la «merveille», le phénomène qui émerveille. Deux plans se distinguent donc déjà: celui de l'action merveilleuse (action, acteur), et celui de la contemplation (du spectateur, auditeur ou lecteur), soit un élément spectaculaire.

Souvent pour échapper au monde hostile, ou par simple abandon aux lois du jeu, l'enfant ou l'adolescent prend parti de nier la réalité et de lui substituer un univers personnel. Cette possibilité d'évasion et d'affranchissement de toutes contingences que recèlent au plus haut degré la rêverie et les phénomènes hypnagogiques, l'homme en conserve parfois longtemps l'usage, en dépit d'activités de plus en plus absor-

bantes. Bercé par le rythme capricieux de l'imagination, il se laisse emporter sur les ailes dorées du mirage, prenant de la sorte sa revanche sur l'utilitarisme des heures passées et retrouvant là un moyen d'expression plus puissant et plus riche puisque libéré. Par une vision à distance, il échappe à l'espace et à la pesanteur, au temps même. Et nous pouvons dire avec Albert Béguin que dès ici-bas l'âme appartient à deux mondes, l'un de la pesanteur, l'autre de la lumière. «Le rêve nocturne est la source où s'alimente la poésie, il est en même temps celle du merveilleux et des mythes».<sup>3</sup>

La nostalgie du Paradis perdu incite l'homme à poursuivre le mirage jusqu'aux Iles inconnues en quête du talisman qui ressuscitera l'âge d'or. A son instigation, il cherche à dépasser les contingences de sa condition. Diverses légendes ou fables nous apprennent comment il parcourt les airs par téléphorèse, dérobe le feu sacré dont il anime les simulâcles patiemment édifiés, sonde les océans, les gouffres, explore les infiniments petits, se réfugie dans une coquille de noix ou se balance sur un nuage avant de s'enfoncer dans les cavernes de la lune ou de s'attaquer aux monstres et aux chimères, aux sphinx énigmatiques. Or l'aventure n'est pas seulement vagabonde, mais aussi amoureuse. La dualité humaine, illustrée par les mythes de Tirésias, des androgynes, trouve une fusion idéale dans le couple qui transcende l'individu. Il importe de rechercher au prix de mille épreuves l'âme-soeur. Car l'amour est un sortilège qui a le pouvoir de changer la laideur en beauté, la sottise en sagesse, il exige le courage viril et la discrétion féminine, la constance et s'illustre de mille façons.

Le merveilleux, c'est non seulement la féerie fugitive d'un instant, mais profitant des faiblesses momentanées de l'intelligence organisatrice et du rationalisme, l'illumination des repaires de l'enfance, la tension extrême de l'être, une sorte de voyance irréelle, conjonction de la réalité et du désir; c'est vers lui que se tournent à la fois l'imagination subjective délivrée par des états exceptionnels et l'imagination objective créant spontanément le mythe, le conte. Toutes deux projettent leurs rêves sur les choses extérieures, révélant en elles des possibilités insoupçonnées, toute une vie latente et extraordinaire. Issu du rêve, nourri par la rêverie, le merveilleux appelé des profondeurs de l'inconscient semble prolonger jusque dans la veille ces instants limites, attente et accoutumance à l'exceptionnel. L'homme y cherche un surpassement et la possibilité de magnifier ce qui l'entoure.

Si nul ne conteste donc aujourd'hui, objectivement du moins, l'existence de la donnée merveilleuse, celle-ci connaît des interprétations très diverses au gré desquelles non seulement le sens fort du terme s'affaiblit progressivement, mais il évolue de façon subtile. Ce n'est qu'après avoir examiné d'un point de vue général le phénomène, et constaté ses caractères qu'il nous sera possible de l'envisager sous un angle plus spécifiquement esthétique.

Quelque scolaire que puisse paraître ce rappel, il nous semble indispensable avant d'aller plus avant de nous retrancher derrière le vocabulaire, passant en revue les quelques définitions déjà proposées jusqu'alors. Cette référence de base permet en effet de préciser d'emblée certains aspects fondamentaux à partir desquels nous chercherons à cerner objectivement cette notion perçue d'abord de manière subjective.

Pour sa part Littré note que merveille descend de *mirabilis* et *mirabilia*, puis lui concède notamment les sens suivants: chose, personne qui suscite l'admiration, se distingue de façon extraordinaire et qui paraît ainsi dépasser les forces de la nature. Merveilleux tient de la merveille, signifie excellent ou qui s'éloigne du cours ordinaire des choses, et enfin «ce qui est produit par l'intervention d'être surnaturel», ou cette intervention prodigieuse en elle-même. Bien qu'assez sommaires, ces définitions précisent les deux caractères – admirable et surnaturel – qui en fin de compte interfèrent souvent. Sur le plan strictement linguistique, il nous faut constater que, si le qualificatif tend parfois à devenir un simple superlatif de louange, le substantif conserve son sens fort quelle que soit la créance qui lui est accordée ailleurs; nous devons observer aussi que la surprise contribue à la création du merveilleux.

Malheureusement le *Vocabulaire philosophique* de Lalande n'a pas retenu la notion, nous privant ainsi d'une référence précieuse. Toutefois dans son étude sur *Le Merveilleux, la pensée et l'action* M. Pierre-Maxime Schuhl en esquisse opportunément la psychologie. Après avoir considéré que les cadres de la mentalité «primitive», définie par M. Lévy-Bruhl, peuvent être appliqués à son étude, il fait place à l'élément affectif. Celui-ci y trouve la satisfaction des tendances réprimées par la logique scientifique, sorte de compensation à la contrainte rationnelle. Le philosophe se demande qu'est-ce «qui est le plus réel dans l'univers, la zone de lumière ou la zone d'ombre?»<sup>4</sup> Savants, hommes d'action, médecins appelés à contrôler quotidiennement leurs moindres observations et réflexes se plaisent souvent à élaborer des contes merveilleux. Comme le constate M. Etienne Souriau, un élément émotionnel peut éventuellement suppléer à la généralité logique.<sup>5</sup> Par conséquent, sous l'autonomie apparente, il importe peut-être de distinguer le jeu des fonctions complémentaires et de discerner entre les conceptions rationnelles et les conceptions merveilleuses une relation inattendue.

Dictionnaires et encyclopédies publiés depuis le XVIIIe siècle s'accordent à ne considérer le merveilleux que sous son aspect littéraire. Ainsi dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert l'article *merveilleux* commence de façon symptomatique en ces termes: «adj. (Littérature)». Seul son emploi dans la poésie épique retient l'attention. L'aspect essentiel de la question, existence d'une notion indépendante de toute expression artistique, est passé sous silence. Bien qu'elle soit consacrée à l'étude du merveilleux dans la littérature française sous Louis XIV,

la thèse du Père Delaporte s'efforce cependant d'élargir son point de vue. Et tout d'abord, elle observe le climat psychologique contemporain, tente de le reconstituer à l'aide de témoignages divers, méthode que nous nous proposons également d'utiliser.

C'est une attitude toute différente, non plus analytique mais synthétique qu'adopte M. Pierre Mabille. Les divers exemples qu'il cite au passage servent seulement à établir sa conviction lyrique. A ses yeux, le merveilleux semble un voyage dont le but est d'explorer la réalité universelle.<sup>6</sup> Le merveilleux offre donc une interprétation du monde dont il découvre sous l'apparence familière un visage inconnu. En fait, il s'exprime le plus souvent par le moyen de manifestations curieuses qui le caractérisent. Ainsi s'accorde-t-on à lui attribuer par exemple les apparitions et disparitions soudaines d'êtres ou de choses, les visions et les songes prémonitoires, les phénomènes de double-vue, de divination et voyance, quels que soient les procédés et les buts adoptés. Grâce à lui le monde se transforme, les objets inertes, la matière vive se métamorphosent, l'animal s'humanise, l'homme se transfigure; passé, présent et futur se mêlent, toute une fantasmagorie inquiétante ou bienfaisante surgit des ténèbres sur un rayon de lune. Les puissances supérieures – bonnes ou mauvaises – interviennent constamment dans la vie, en bouleversant à leur gré le cours familial. Les héros instituent à mi-chemin entre terre et ciel un ordre démiurgique.

Le merveilleux, devons-nous constater, est ambigu, tour à tour optimiste et terrifiant, purificateur et démoniaque. Il transporte dans des régions enchantées ou bien sur les rives infernales. Joie et crainte, nostalgie et volonté dynamique y sont étroitement associées.

### *Merveilleux et Fantastique*

Le merveilleux est souvent confondu avec le fantastique. En fait le fantastique relève du merveilleux dont il forme une part importante, tandis que celui-ci peut fort bien se passer de lui. Tous deux cherchent à transcender le réel dont ils sont la pierre de touche. Les êtres fantastiques interviennent volontiers dans le merveilleux élaboré. Sorcières et actes magiques dépendent souvent du merveilleux par l'intermédiaire du fantastique. M. Pierre Castex a précisé sur un point particulier: «Le fantastique en littérature est la forme originale que prend le merveilleux, lorsque l'imagination, au lieu de transposer en mythe une pensée logique évoque les fantômes rencontrés au cours de ses vagabondages».<sup>7</sup> Pour M. Marcel Brion, il engendre le malaise et découvre l'insolite. Mais ici les opinions diffèrent et le cinéaste Henri Calef considère que l'insolite n'est pas merveilleux parce qu'il échappe aux règles. M. Georges Gusdorff estime justement que le mythe ramène l'insolite au coutumier. Voyant dans le fantastique la faculté de recevoir et d'in-

venter les images, dans le fabuleux, les êtres et les aventures engendrées par la fantaisie, M. Henri Gouhier conclut: «merveilleux traduit l'impression que produit en nous la fable du seul fait qu'elle est fabuleuse».<sup>8</sup> Dans une certaine mesure, on peut observer que le fantastique, trompe-l'oeil, respecte les lois du réel tout en ouvrant une porte sur l'invisible. Il poursuit donc un des buts du merveilleux mais par des procédés propres et avec une nuance ludique c'est-à-dire de relative incrédulité, plus accentuée. Souvent macabre, il possède une coloration affective assez sombre qui suffit à le distinguer des autres éléments du merveilleux généralement séduisant. La peur joue en effet un rôle souvent essentiel dans le fantastique, peur fondée comme ce dernier sur les forces de l'imagination, dont il implique la libre opération se prenant éventuellement elle-même au piège.<sup>9</sup> Signalons toutefois l'opinion curieuse de Marmontel basée sur la lecture de Vitruve, et distinguant en lui un assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates: tels un corps féminin terminé en console, le cou d'un aigle replié en limaçon, c'est-à-dire «tout ce que le délire d'un malade lui fait voir de plus bizarre». Et l'écrivain conclut: «le fantastique n'est supportable que dans un moment de folie».<sup>10</sup>

### *Merveilleux et Surnaturel*

Alors que le merveilleux peut être parfois conforme aux lois de la nature, le miracle est la manifestation d'une intervention divine, le prodige pour sa part semble relever moins exclusivement du sacré. Tous trois peuvent être concurremment employés avec des acceptions légèrement divergentes, car merveille peut sous-entendre miracle ou prodige.

Comment situer le merveilleux par rapport au surnaturel avec lequel on le confond souvent? L'homme a le sens de l'un comme de l'autre, mais si le surnaturel s'impose à lui, c'est de plein gré qu'il s'abandonne lui-même au merveilleux. Surnaturel est d'essence religieuse et implique la foi métaphysique. Pourtant, comme le remarque Louis Jouvét, cette préoccupation constante de l'humanité s'exprime sous deux formes, d'une part dans le divin, d'autre part dans le «surnaturel fabriqué par les hommes», autrement dit dans le merveilleux.<sup>11</sup> Volontiers mythologique, celui-ci peut être fruit de la seule imagination créatrice. Pourtant s'il veut conserver son pouvoir, il lui faut éviter de conférer au mythe une autonomie qui, laissant échapper l'essentiel, le dénaturerait. D'autre part, bien qu'il ne doive pas être confondu avec des phénomènes exceptionnels, ceux-ci posent cependant un problème que cherche à résoudre le merveilleux.

Enfin il faut préciser et nous aurons l'occasion de revenir plusieurs fois sur ce point, que le merveilleux illogique et invraisemblable possède en fait sa propre logique intérieure qui n'est pas celle de la vie courante, et conserve le souci d'une

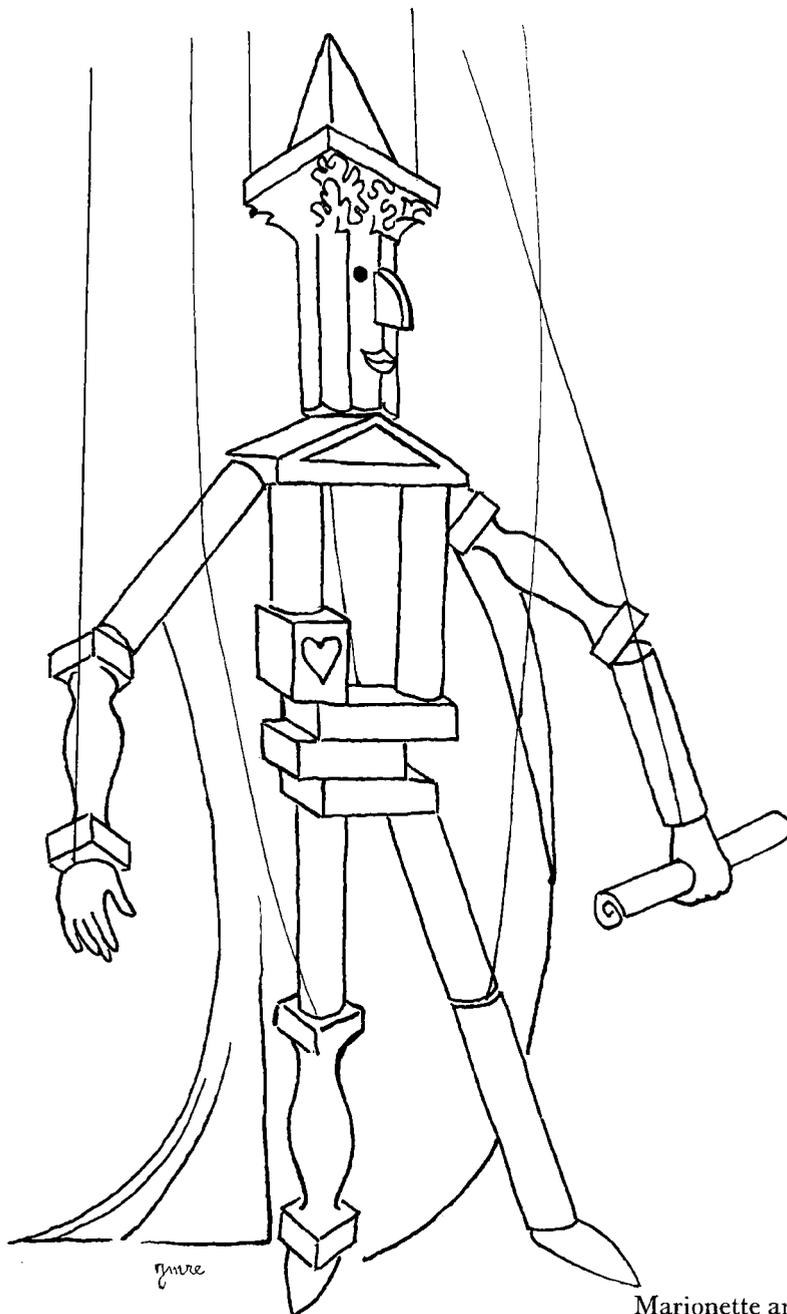
vraisemblance personnelle, base de son pouvoir suggestif, volontaire ou non. De plus le merveilleux procède de deux façons: ou bien il s'évade dans la fantaisie la plus impondérable, ou bien il propose une réalité différente du monde familier mais aussi précise que lui. Dans ce dernier cas il court le danger de se substituer simplement au réel, perdant par accoutumance toute fascination. La coexistence du réel et de l'irréel autorise seule l'émerveillement.

### *Influence du climat contemporain*

Or le climat contemporain, philosophique, religieux, social influe notablement sur l'acception même du terme. Selon l'époque, on peut observer une prédilection marquée pour telle ou telle des ses formes – mythologique, féerique . . . Les moeurs, les idées, le degré de raffinement de la civilisation exercent une action sur l'attitude adoptée à son égard. De la crédulité naïve au scepticisme négateur, il existe bien des degrés. Chaque époque a le merveilleux qu'elle désire et qu'elle mérite. Sans vouloir tenter ici une analyse de l'attitude française à l'égard du merveilleux à partir de XVIIe siècle, il nous paraît utile de dégager rapidement l'interprétation que connaît alors cette notion.

A la suite de Marsile Ficin, un certain nombre d'esprits se sont passionnés sous la Renaissance pour une magie exprimant les rapports de l'homme et du monde, l'art de capter les influx célestes. Agrippa, médecin de Louise de Savoie, attribue à la musique le pouvoir de faire danser joyeusement l'eau des fontaines, les îles détachées de la rive. D'autres confèrent aux images symboliques, aux combinaisons de gestes, de couleurs, le rôle de talisman. Contre ces pratiques, le démonologue Jean Bodin s'élèvera, y découvrant la griffe de Satan.<sup>12</sup> Tandis que la religion de la Contre-Réforme s'épure, le Prince des Ténèbres conserve généralement sur les âmes simples comme sur les plus raffinées une emprise indiscutable. Certes, le paysan plus accessible au mythe qu'au raisonnement accueille particulièrement superstitions, légendes plus ou moins païennes. Loup-garoux, jeteurs de sorts, êtres transformés en bêtes, lutins et follets le hantent. Or les procès de sorcellerie se multiplient tant en France qu'à l'étranger au cours du XVIIe siècle. Drame du Labourd, possédées de Loudun, de Louviers, de Lille, de Coutance . . . la chasse aux sorcières remet la démonologie à l'ordre du jour et de volumineux traités sont consacrés à cette question brûlante à plus d'un titre.

De toutes parts on parle de spectres, de revenants. Les mémoires de personnages illustres abondent en récits de ce genre. Louis XIV appelle Primi-Visconti, réputé pour son don de double-vue, «homme merveilleux».<sup>13</sup> L'éducation mondaine, la vie de cour diffusent de plus les fables du paganisme dont le décor familier, la poésie retracent les moindres démarches. A force de vivre dans ce climat fabuleux, une certaine équivoque se fait jour. Balzac croit voir dans la Charente le dieu-



Marionette architecte

triton.<sup>14</sup> Chaulieu annonce à la duchesse du Maine que l'Académie des Sciences a fait l'anatomie d'un triton pêché à Dieppe, Gassendi raconte comme authentique la prise d'un de ces êtres prestigieux. A la vérité ces fables jouissent d'une faveur singulière et due à leur étrangeté, à leur mystère. C'est la revanche de l'imagination sur l'idéal classique qui tend progressivement à s'imposer.

En ce «siècle d'apparence», selon le mot de Guarini, le souci d'inconstance, l'instabilité cosmogonique s'expriment par le recours au trompe-l'œil, au déguisement qui engendre la métamorphose, transfigure la vie. Dans son essai sur les *Anamorphoses*, M. Jurgis Baltrusaitis constate que la perspective «n'est pas un instrument de représentation exacte mais un mensonge».<sup>15</sup> La philosophie du doute est reine sous le masque de Circé, comme l'observe M. Jean Rousset dans son étude sur *La Littérature à l'âge baroque en France*. Rotrou écrit: «Je doute qui je suis, je me perd je m'ignore».<sup>16</sup> Le moi échappe, se dédouble, la folie est un jeu auquel on se laisse prendre. Mille esquisses tentent de cerner la réalité mouvante qui se dérobe à l'analyse et ne livre que son reflet insaisissable. Les arts littéraires et plastiques, la politique, parfois la philosophie et le cours même de la vie sont pénétrés de ces notions. Partout on cherche à surprendre, à dépayser, à éblouir. A l'instigation de Rome, le catholicisme veut transporter le fidèle et, par le merveilleux, l'entraîner vers l'éternel. Dans son ouvrage *Baroque et classicisme*, M. V.-L. Tapié a brillamment examiné cette recherche dynamique qui ouvre la coupole de l'église sur un monde surnaturel.<sup>17</sup> Le goût du merveilleux commun à toutes les classes de la société, se traduit notamment dans trois domaines souvent voisins et qui interfèrent parfois: l'église, le château, le théâtre dont les fêtes rompent la monotonie de l'existence terne. Le spectacle en fait envahit la vie qu'il illumine de sa magnificence. En marge du merveilleux auquel le public croit plus ou moins confusément, s'instaure un merveilleux ludique auquel il se plaît à croire un moment. Ce genre a tant de succès qu'il est difficile d'échapper totalement à son emprise.

Toutefois la logique reprend dans une certaine mesure ses droits et concourt ainsi à l'authentifier. Ami de Boileau, le Père Rapin déclare: «Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature.» Puis il précise ailleurs: «Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public».<sup>18</sup> Il importe de faire coïncider ces deux assertions. Le merveilleux doit surprendre, mais pour toucher il lui faut se faire admettre. «Il n'y a pas d'autre voie que la vraisemblance pour produire le merveilleux», mais, comme l'ajoute M. R. Bray,<sup>19</sup> la vraisemblance extraordinaire. Il suffit alors de respecter la loi de causalité et de se replacer dans l'époque impliquée par telle ou telle croyance, antiquité pour la mythologie, chevalerie pour certaines féeries. Presque chrétiennes, les fées capricieuses et fantasques apparaissent en général bienfaites. Le Père Delaporte observe que le XVII<sup>e</sup> siècle ne crée rien dans ce domaine. En réalité, il suscite une

mode qu'il impose, une sorte d'apothéose spectaculaire favorisées tant par l'invention de techniques nouvelles que par le triomphe de la vie de cour et de château, la création de théâtres ouverts au grand public. Réclamée généralement malgré l'opposition classique, le merveilleux conquiert en séduction ce qu'il perd en créance. Cette dernière n'est pas exigée du reste pourvu qu'un abandon, conscient ou non, à ses charmes lui supplée. En fait cet abandon se révèle plus réel qu'il ne peut sembler de prime abord.

Des témoignages attestent l'influence sur tous les milieux des contes de fée avec lesquels on berce l'enfance des princes comme celle des humbles, la crainte de la sorcellerie, le goût pour la magie blanche et la terreur causée bien souvent par la magie noire. Le merveilleux est alors d'une actualité surprenante et se retrouve dans tous les domaines de l'activité intellectuelle dont on tend pourtant à le bannir. Il suffit pour s'en rendre compte de parcourir par exemple le *Mercur*, aux différentes rubriques.

Certes apparaît à ce stade un merveilleux factice et civilisé, très éloigné de celui des sociétés moins évoluées, un merveilleux d'élection qui imprègne fortement la vie et se révèle plus spectaculaire qu'intérieur. Fontenelle avancera bientôt: «Quoi que nous soyons incomparablement plus éclairés» que ceux qui inventèrent les fables «nous reprenons très aisément ce même tour d'esprit». <sup>20</sup> Ainsi reporte-t-on sur quelques divinités fabuleuses ou puissances féeriques une foi confuse que l'on accorde aussi – sans toujours se l'avouer – aux sorciers, revenants . . . A mesure que la foi chrétienne s'affaiblit chez certains, une forme de superstition va croître, paradoxe curieux de cette crise de la conscience européenne décrite par M. Paul Hazard. <sup>21</sup>

Au XVIII<sup>e</sup> siècle en effet ce goût du merveilleux que les philosophes, les savants s'efforcent de pourchasser, connaît une vogue qui atteint toutes les classes de la société. En dépit du scepticisme croissant, on peut constater un véritable engouement pour ce qui semble échapper aux lois, provenir d'une intervention surnaturelle. Tandis que la religion, dont Malebranche a esquissé une sorte de rationalisme, s'efforce de rester hors du débat, c'est en marge que s'inscrivent des manifestations d'hystérie collective comme celles des convulsionnaires de Saint-Médard. La notion démoniaque continue à tourmenter les esprits malgré les *Lettres* de M. de Saint-André déclarant que c'est faire insulte à la nature des anges que de rabaisser le Démon jusqu'à servir de monture aux magiciens. <sup>22</sup> Et le médecin ordinaire de Louis XV est contraint de déplorer que non seulement le peuple mais aussi les gens d'esprit attribuent tout ce qui leur paraît singulier, extraordinaire à des pactes avec le démon. Bien qu'il existe des cas de possessions véridiques, nombre de ces maléfices sont, pense-t-il, dus à la suggestion, à l'artifice, fascination de l'esprit comme dit Jamblique. Sont donc merveilleux les phénomènes exceptionnels et inexpliqués, certaines représentations illusoire ou les faits

qui frappent par le caractère de rareté et la contradiction où ils semblent être avec l'ensemble des lois régissant le monde extérieur et son ordonnance subjective.

Tandis que la mythologie païenne trouve un refuge accueillant sur la scène de l'Opéra et dans les arts plastiques, la féerie connaît un regain de faveur illustré par les Contes de Perrault et de ses émules. L'abbé de Bellegarde entreprend de réfuter l'existence des fées, notamment de Méluzine évoquée par Brantôme et d'Urfé; il s'élève contre ces sottises inventées pour divertir les enfants et devenues tout à coup la passion de la Cour et de la Ville. Très prématurément il avance même: «mais enfin on est revenu de cette frénésie, et je crois que les contes de fées ont été bannis pour jamais».<sup>23</sup> Les faits ne confirment pas ces pronostics. Lutins et farfadets continuent à hanter déraisonnablement l'imagination.

A la suite de la publication des *Entretiens de M. de Gabalis*,<sup>24</sup> ils trouvent des rivaux dans les esprits élémentaires: sylphes, salamandres, ondins et gnômes. Ceux-ci connaissent une fortune d'autant plus grande que les sciences de la nature sont dans les meilleurs termes avec le merveilleux qui propose à la fois chimère et explication prodigieuse. Bien que Pluche se flatte en 1732 de substituer: «le goût de la belle nature et l'amour du vrai au faux merveilleux des fables et des romans», l'abbé Nollet observe en 1775: «L'amour du merveilleux est un poison séduisant dont les meilleurs ont peine à se garantir».<sup>25</sup> Progressivement délogé par l'analyse des faits, il se réfugie dans l'hypothèse, l'élaboration de systèmes. Là comme dans ses autres domaines, sa résistance n'est pas organisée mais instinctive et riche de toutes les forces obscures de l'inconscient collectif. L'alchimie inspire une masse importante de grimoires, elle est de bon ton.<sup>26</sup>

Simultanément les sociétés secrètes se développent de façon soudaine. Des personnages étranges aux pouvoirs occultes font leur apparition dans la société française. Le comte de Saint-Germain, vivante illustration du mythe de Jouvence, Cagliostro, Mesmer, Saint-Martin jouissent d'une étonnante faveur. Dans ses *Mémoires*, Mme d'Oberkirch avoue au sujet de Cagliostro: «il est certain que si je n'avais pas dominé le penchant qui m'entraînait vers le merveilleux, je fusse devenue moi-aussi la dupe de cet intrigant. L'inconnu est si séduisant. Le prisme des découvertes et des sciences astrologiques a tant d'éclat». Et elle reconnaît qu'il y avait en lui «une puissance démoniaque» qui «fascinait l'esprit (...) domptait la réflexion» de façon inexplicable.<sup>27</sup> Charlatans, empiriques divers conservent donc, malgré les discussions dont ils font l'objet, un prestige évident sur les foules. Fantômes et revenants sont généralement redoutés alors que l'on parle relativement peu de vampires, davantage de nécromancie. Melle Clairon raconte même un cas singulier de persécution macabre.<sup>28</sup> Par réaction contre les doctrines matérialistes, théosophie et spiritisme satisfont un besoin d'au-delà, de rêverie idéale qui annonce déjà le romantisme.

Plus le siècle s'avance, plus le rationalisme tente de réduire le domaine du mer-

veilleux et plus celui-ci grandit, trouvant souvent un terrain fertile. C'est encore Mme d'Oberkirch qui avoue: «En regardant autour de nous, nous ne voyons que des sorciers, des adeptes, des nécromanciens et des prophètes. Chacun a le sien sur lequel il compte; chacun a ses visions, ses pressentiments, et tous lugubres, tous sanglants».<sup>29</sup> Ainsi se crée un climat fantastique dont les contes de Cazotte sont la saisissante expression. Cette tendance ira en s'accroissant avec la fin de l'Ancien Régime. On cherche dans l'avenir, dans le rêve, un adoucissement au présent; l'illusion merveilleuse offre un remède à la réalité décevante ou cruelle. Aussi, comme le déplore Pujoux, les devins se multiplient-ils.<sup>30</sup>

Fortement discuté, le prestige émotionnel du merveilleux se maintient donc en évoluant pourtant au gré des modes. Sa force réside d'une part dans l'adhésion instinctive de certains, de l'autre dans sa plasticité spontanée.

Selon la remarque de Marmontel: «Il n'est pas nécessaire de croire au merveilleux pour qu'il fasse illusion».<sup>31</sup> Tandis que le matérialisme triomphe au XIX<sup>e</sup> siècle politiquement, socialement et philosophiquement, le merveilleux pourchassé par le scientisme se réfugie dans la rêverie, dans l'art. Sénancour recueille l'héritage des occultistes du siècle précédent. Nodier, par raffinement intellectuel, voit dans le merveilleux le seul mode expressif qui le satisfasse pleinement. Philarrète Chasles l'estime indispensable pour stimuler la langueur d'un siècle si positif où tout est convenu d'avance.<sup>32</sup> L'âme romantique suscite mille fantômes évanescents et gracieux qui l'enchantent et l'entraînent dans une ronde aérienne. Le merveilleux devient éminemment ludique. Ce jeu apporte l'oubli et cette évasion séduisante de plus en plus recherchée dans un monde progressivement exploré. Les grands mythes de l'inconscient nocturne sont évoqués. «Fermez les yeux et vous verrez»: déclare notamment Joubert.

D'Allemagne viennent, comme l'a bien observé Albert Béguin, les idées nouvelles et cette primauté donnée à l'imaginaire sur le réel. Carus décrit la continue oscillation de l'âme humaine entre l'inconscient et le conscient. «De même, constate-t-il l'histoire de l'humanité est traversée par un perpétuel combat entre ce que nous appelons naturel et clair, et ce que nous appelons mystérieux merveilleux, en un mot magique».<sup>33</sup> Le spatial et le temporel s'interpénètrent de façon inattendue. Le visionnaire, l'explorateur de merveilleux, ce n'est plus le sorcier, c'est l'artiste, Tieck, Arnim, Hoffmann... C'est donc lui seul qui redonne vie aux légendes, aux mythes. C'est par son intermédiaire que l'homme prend connaissance de l'irréalisme foncier de la vie, qu'il échappe aux contraintes quotidiennes et retrouve les mirages de son enfance. Ce qu'il se refuse à admettre habituellement, il l'accepte dans un certain climat artistique, dégagé des pesanteurs terrestres. La muse romantique est une sylphide et parfois une sybille. En effet Novalis découvre le sens poétique «étroitement apparenté au sens prophétique et religieux, à toutes les formes de voyance».<sup>34</sup> Hugo, Baudelaire et Rimbaud pous-

sent celle-ci aux frontières d'un égarement volontaire dont les surréalistes tire-ront plus tard la leçon. Dans *Aurélia*, Nerval avoue: «Je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai dans ce monde ou dans les autres».

Tandis que l'on s'efforce de tout contrôler, de tout expliquer, Balzac croit à la télépathie, au magnétisme, Barbey d'Aurevilly se plait à faire surgir le mystère du décor réel, Gautier agit de même après avoir jugé cet élément d'un emploi fort difficile pour le Français sceptique et qui craint d'être dupe. Maupassant et Mérimée eux-même ont dû sacrifier au fantastique. Huysmans, Villiers de l'Isle Adam sont contemporains de Zola, Odilon Redon de Bonnat. Sans parler des manifestations relevant soit d'une authentique mystique et qui échappent alors à cette étude, soit, à l'autre extrême, des superstitions les plus vulgaires, il faut noter certains faits tels que la vogue du spiritisme sous le Second Empire, celle du merveilleux scientifique chanté par Jules Verne à la fin du siècle.

Désormais, si le domaine des idées se ferme au merveilleux, celui des images s'ouvre universellement à lui. Là où le philosophe se dérobe, triomphe le poète. Source d'oubli, le jeu et le rêve sont simultanément réhabilités et parfois même élevés au rang de moyens d'une connaissance dont le trésor est fait d'images. De plus en plus rare, l'émerveillement retrouve un prix qui est celui d'une nouvelle enfance ayant cessé d'être l'antichambre de l'âge adulte pour conquérir un prestige nouveau. Or l'enfance projette sur le monde le merveilleux qui est en elle et dont on cherche à capter le secret. D'emblée le rêve recourt à l'insolite qui authentifie les événements les plus surprenants. Contre la stérilité du scepticisme, tous deux élèvent un rempart invisible.

En fait la signification du merveilleux continue à évoluer car il s'apparente, avons-nous vu, au principe du surnaturel discuté au XXe siècle par certains théologiens qui ne voient dans le miracle que l'action de Dieu à travers la nature, elle-même miracle. Du point de vue scientifique d'autre part, le naturel englobe progressivement celui-ci, tout phénomène inhabituel devant être justifié à plus ou moins longue échéance. Dans une certaine mesure, le merveilleux s'épure simultanément de tout un accessoirisme superflu et désuet. Dégagé de ces éléments troubles, de sa passivité, il tend alors obscurément vers le sacré. Tout vestige est trace et le parcours s'inverse. Sans doute, comme l'observe M. Georges Gusdorff, «l'activité fabulatrice augmente à mesure que la conviction diminue»,<sup>35</sup> mais le monde est malléable, la conviction personnelle suffit à transfigurer le réel, à faire naître dans l'âme toute une féerie conçue à sa mesure et sur sa demande instante; l'essentiel est de rester apte à l'émerveillement, donc de ne point être choqué par l'exagération. Sous le naturel transparait alors l'invisible. Jean Cocteau a traduit cette proximité redoutable en faisant du miroir d'Orphée la porte de l'au-delà: deux mains gantées et jointes suffisent à percer l'apparence. Il faut s'engager dans cette voie obscure, fermer les yeux pour les rouvrir ailleurs, ne pas chercher

à comprendre mais à percevoir. L'artiste délivre le message merveilleux, alors le fantastique devient réel et c'est là son prodige admiré par M. André Breton. Evréïnoff n'estime-t-il pas que les trois quarts de notre vie se passent dans un monde imaginaire?<sup>36</sup> L'épanouissement de la chimère merveilleuse s'apparente désormais plus étroitement à la création artistique auprès de laquelle nous allons l'examiner maintenant. A son exemple, le merveilleux est, selon Jean Cocteau, un monstre capable de méduser comme la tête de la Gorgone.



## *Le merveilleux, catégorie esthétique*

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, c'est sous la forme artistique principalement que le merveilleux se plaît à se manifester en France. Il est du reste révélateur d'observer que c'est en tant qu'élément littéraire qu'il est généralement étudié dans les différentes encyclopédies. De plus, de très nombreuses études ont analysé les oeuvres – contes, nouvelles – qui ont recours à lui. Tout en reconnaissant le rôle important qu'il a joué dans l'inspiration poétique ou dans l'essai, il serait pourtant injuste de limiter là son pouvoir de suggestion. Les arts plastiques, à un moindre degré la musique et surtout les arts du spectacle, la fête ont tour à tour obéi à ses impulsions, évoqué ses mirages. C'est même, pour certains, le seul moyen de les appréhender. Quelques toiles de Dosso Dossi, Monsu Desiderio, Watteau ou Odilon Redon, la conjuration du *Freischutz* de Weber, le *Scherzo de la Reine Mab* de Berlioz, l'*Ondine* de Giraudoux, la *Vénus d'Ille* de Mérimée, *La Belle et la bête* de Jean Cocteau ouvrent les portes d'un domaine merveilleux d'où surgissent aussi les ballerines impondérables, les danseurs à l'essor prodigieux, les pluies d'étoiles des feux d'artifices, de diamants des cascades. Il existe donc un fonds merveilleux commun à tous les arts et basé sur une aspiration intérieure plutôt que sur un répertoire de formules, comme certains auraient tendance à le croire.

Ainsi nous voilà conduits à reconnaître que le merveilleux découvre aujourd'hui son existence la plus haute comme catégorie esthétique. Celle-ci n'est à proprement parler qu'un effet déterminé du pouvoir résidant dans l'oeuvre, une des structures d'un phénomène fondamental. L'examiner objectivement est donc la première opération du réalisme esthétique.

Aux grandes catégories définies par Raymond Bayer et telles que, sublime, grâce, beau sous-entendant son antinomie laid, baroque, comique . . . s'adjoignent en effet un certain nombre de catégories secondaires parmi lesquelles le merveilleux mérite d'être analysé. A ce niveau le jugement esthétique revêt une objectivité nécessaire et dépasse la seule notion de valeur pour atteindre celle de réalité sur une structure donnée.

Or le merveilleux possède dans l'univers de l'art un caractère permanent, une

constance des aspects qui nous semble l'apanage d'une structure plutôt que du «*stimmung*». Cependant il est inséparable tant de l'anthropologie que de la sociologie comme nous avons pu le constater. La vision propre d'une époque, le goût qui suscite un style donné exercent sur son élaboration artistique une influence qu'il serait vain de négliger.

Certes en lui se retrouvent certains caractères propres à d'autres catégories de base. De la grâce, il possède celui de l'antithèse de l'effort, le sens de la facilité joint à celui de l'inespéré, enfin une liberté par rapport à la technique.<sup>1</sup> Au sublime il emprunte une tension vers un idéal inaccessible, un culte de l'outrance mais échappe à la grandeur angoissante de ce dépouillement hautain. En lui l'émotion prend en effet le pas sur le tragique, la fatalité perd une partie de son caractère inexorable par suite de l'intervention éventuelle du «*deus ex machina*». Toutefois si le merveilleux sous-entend volontiers un accomplissement heureux et, au terme de diverses oscillations, une conclusion optimiste, celle-ci fait souvent défaut et il faut donc se garder de la retenir comme part intrinsèque.

Le merveilleux admet éventuellement l'intervention du comique mais doit veiller à ne pas se laisser absorber par cet univers fermé et unique, perdant ainsi son caractère propre et son originalité. Il a en commun avec le baroque cette prédominance du dynamisme sur laquelle il nous faudra revenir à maintes reprises puisqu'elle est l'objet même de cette étude. Avec lui, il partage également cette fantaisie exhubérante, cette évasion des contraintes logiques et familières. Enfin le féerique, et dans une moindre mesure le fantastique déjà évoqué en marge de l'esthétique pure, relèvent du merveilleux dont l'un et l'autre commandent certains thèmes. Des rapports évidents lient cet univers à celui de l'onirisme. Mais alors que le rêve est l'aveu d'une impuissance d'agir, le merveilleux tente de corriger ce qu'il peut y avoir d'inachevé, d'irréalisable en lui, d'accomplir en quelque sorte ce que la vie n'a su satisfaire.

Pour Raymond Bayer le merveilleux est «*la rigueur dans l'aisance*».<sup>2</sup> Sans cette rigueur en effet, il perdrait son pouvoir d'attraction. En lui se concilient diverses aspirations dont l'expression reste soumise à la mode, au moment et imprime à la catégorie cet aspect temporel, lié aux fluctuations du goût, qui ne doit pas dissimuler sa valeur profonde et permanente.

Le merveilleux, quelle que soit la forme artiale qu'il adopte, implique par conséquent un certain nombre de qualités, établit des rapports qui lui sont propres, répond à des besoins qui le définissent en quelque sorte. Le merveilleux de situation prend le pas sur le merveilleux formel ou, plus justement, le merveilleux formel se définit par rapport à la situation merveilleuse. Le tapis ne devient merveilleux que parce qu'il vole, l'anneau que lorsqu'il rend invisible, l'ondine ne touche que lorsqu'elle apparaît sur la terre, la chatte fabuleuse que lorsqu'elle agit en princesse métamorphosée.

Il faut donc observer tout d'abord que le merveilleux est essentiellement *dynamique*. L'action y prend le pas sur la contemplation qui se fait elle-même active. Tantôt l'être se transporte, s'envole par téléphorèse ou sur un char, un nuage, un cheval volant, tantôt c'est le cadre qui change autour de lui par magie; lui-même évolue à son tour, le nain grandit, la femme laide devient belle et l'animal, grand seigneur. La matière est atteinte de proteïsme. Le temps comme l'espace se resserre soudain ou se distend à l'infini. Les effets d'accélération et de ralentissement soudains sont également recherchés. Rien n'est immobile, tout bouge, tout se transforme et paraît donc insaisissable.

Le second caractère est l'*exagération*. Les extrêmes se touchent; de l'état le plus heureux, on passe très vite au malheur le plus horrible, puis, sans transition, le désert ou la prison deviennent jardin enchanté. La modération, la mesure sont ici hors de propos, on comprend donc la réserve adoptée à l'égard du merveilleux par la doctrine classique. Mais il serait un peu sommaire de ne voir en celui-ci, à l'instar de Marmontel, qu'une addition arithmétique de masse, de force et de vitesse. De plus une certaine concision donne plus de prix au détail suggestif, plus de champ à l'imagination. Le palais n'est pas de pierre mais de cristal, la fée est couverte de pierreries, le vin et le miel coulent des arbres, des sources. On ne marche pas, on danse, on se réfugie sous un pétale de rose, on saute par-dessus une montagne. Le héros triomphe de monstres innombrables; les épreuves sont aussi fabuleuses que les félicités proposées.

En effet il faut avant tout *surprendre*, éblouir ou terrifier. De l'étonnement au ravissement ou à l'horreur, il n'y a qu'un pas. Aussi le décor se modifie-t-il en un instant, la fête affecte-t-elle un faste incroyable; mené par des chemins obscurs, le spectateur est-il surpris par de soudaines illuminations. Au détour d'un couloir, d'une allée, il découvre une perspective immense, il se perd sous des voûtes vertigineuses. Une porte dérobée ouvre une chambre sur un théâtre, un cachot sur un bois d'orangers. Le musicien choisit des instruments au timbre curieux, des combinaisons de sons inattendus; le sculpteur, l'architecte imaginent des points de vue nouveaux. L'invention est souveraine. En fait ces trois caractères mobilité, instabilité, exhubérance et tentation de vertige se retrouvent dans la définition du merveilleux comme dans celle du baroque. C'est pour cela que le style baroque fait au merveilleux une place toute particulière et trouve en lui une de ses plus fécondes sources d'inspiration.

Les rapports habituels sont bouleversés. Ainsi se pose le problème de la *vraisemblance* souci classique par excellence. En effet pour l'homme du XVII<sup>e</sup> siècle, tout événement échappant aux lois de la raison familière relève, avons-nous vu, du merveilleux.<sup>3</sup> En fait le merveilleux admet une sorte de vraisemblance qui lui est personnelle, et diffère de celle de la vie quotidienne. Pour peu que l'on respecte une ultime liaison avec le familier, il suffit à rendre vraisemblables des événe-

ments, des interventions inexplicables sans lui. «Donnez-moi un dragon, une rous-salka et des sylvains, donnez-moi ce qui n'existe pas»: demande, entre autres, le musicien Liadov.<sup>4</sup> En fait la passion pour le merveilleux prend ici le pas sur la logique courante et donne licence au créateur. Les «trucs» sont acceptés dans la mesure où ils permettent à l'artiste et au spectateur de satisfaire un appétit commun. Peu importe donc l'artifice avoué, image et projection d'une exigence intime.<sup>5</sup> Toutefois il faut respecter une certaine cohérence intérieure, un dosage entre réel et merveilleux. C'est dans cet esprit que Cazotte introduit dans son récit quelques détails concrets qui parlent à l'imagination; le cadre connu rend par exemple plausibles les aventures fabuleuses qu'il accueille. Et nous pouvons conclure avec M. Etienne Souriau: «La seule limite est de ne pas nous mettre en face d'être si étranger à notre expérience que nous n'en puissions avoir aucune intelligence».<sup>6</sup>

Car la loi de *causalité* diffère elle-même de celle qui régit le monde familier. Une baguette magique bouleverse par son action une destinée. Le sortilège enchante la nature, deux ailes aux talons suffisent à porter dans les airs un athlète, un rayon de lune tend un pont d'argent de clocher en clocher. Les effets dissimulent aussi soigneusement les moyens que les machines, leurs cordages et contrepoids. C'est donc le triomphe de l'équivoque. M. Pierre-Maxime Schuhl a justement relevé une loi observée notamment par le Père Ménéstrier: la règle d'or est qu'une possibilité d'explication rationnelle accompagne discrètement le mystère de l'interprétation merveilleuse.<sup>7</sup>

Enfin le rôle de *l'illusion* est souverain en la matière. Merveilleux s'apparente à miroir, a noté M. Pierre Mabille, c'est-à-dire à illusion par excellence. L'un comme l'autre ne sont que reflet insaisissable. Par cet artifice, le réel et l'apparence sont disjoints. L'instabilité, la fluence universelle et arbitraire y trouvent parfaite expression. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de ne découvrir que poupées de bois là où se mouvaient des fées, que solitude là où s'élevait un palais de rêve, que murs aveugles où se profilait un péristyle de marbre. Le merveilleux surgit et disparaît comme un songe, son prix est dans son évanescence. Hallucination provoquée, l'illusion doit y être elle-même limitée et passagère, elle ne trouble qu'un moment la conscience, et tout disparaît comme fumée chassée par le vent, dont les bribes s'accrochent cependant de ça de là dans la mémoire, germes de prochaines résurrections.

A l'instar du sacré dont il est un des reflets sensibles, le merveilleux est *ambigü* selon le regard que l'on porte sur lui. Son ambivalence se traduit par la transfiguration comme par l'anéantissement, par l'extase bienheureuse ou la transe. Tour à tour il recherche la précision et le flou, la clarté éblouissante et les ténèbres. Les puissances, les actes qui relèvent de lui sont tantôt bénéfiques, tantôt malfaisants et satisfont la nostalgie de Paradis perdu ou le goût satanique de destruction. Volontiers manichéen,<sup>8</sup> il oppose les valeurs diurnes et nocturnes, le Bien et le Mal en

un dualisme foncier. Les forces maléfiques et les esprits lumineux s'affrontent constamment en lui sans jamais se concilier, usant de moyens différents, fascination infernale, ou attrait idéal. Le merveilleux répond de plus au besoin d'évasion hors des contraintes coutumières, de revanche contre le positivisme, le réalisme ambiant, d'exploration d'un domaine infini aux frontières lointaines et imprécises. Sous son aspect concret, il est la manifestation d'une sorte de sixième sens, *transcendantal*. Plus qu'ailleurs la gratuité des moyens mis en oeuvre s'affirme dangereuse ici car susceptible de tuer la transcendance. Selon la qualité de l'activité instauratrice, le merveilleux témoigne d'une réalité supérieure vers laquelle il tend. M. André Malraux estime: «Il faut beaucoup de réel pour faire un conte de fées, mais il faut que ce réel y perde son poids».<sup>9</sup> C'est précisément dans cette légèreté impalpable que résident le mystère et la difficulté d'appréhender le merveilleux.

Le merveilleux implique une sorte de clair-obscur permettant de souligner ainsi certains éléments au détriment des autres et de développer le caractère mystérieux inhérent à sa nature. Il a quelque chose d'imprévisible, d'alogique qui empêche à première vue d'en dégager les lois. Celui qui l'étudie doit donc se garder de toute systématisation arbitraire, procéder par analyse de ses manifestations plutôt que par synthèse audacieuse. Il ne doit pas oublier non plus que le merveilleux conserve un caractère juvénile qui se traduit par ses différents attributs: dynamisme, exagération et jusqu'à cette vision absolue, manichéenne du monde.

Son attirance repose essentiellement sur les possibilités fabuleuses dont il dispose. Ses emplois sont variés; le plus souvent, l'artiste y recourt de façon volontaire, c'est-à-dire avouée, faisant appel à la mythologie, à la féerie, à certains procédés qui lui sont propres comme apothéoses, métamorphoses, enchantements, apparitions, visions... Parfois son emploi est plus discret: création d'une atmosphère fabuleuse, équivoque finale. Souvent primordial, son rôle peut également être secondaire, purement ornemental ou incident. Son intervention par un hasard ingénieux provoque un effet qui peut accroître son prix. Le goût contemporain influe évidemment sur le succès de tel ou tel mode. Un élément – événement ou sentiment – emprunté au monde familier peut éventuellement toucher au merveilleux par la contagion d'un milieu donné.<sup>10</sup> De toutes façons, chacun des arts doit subordonner la fantaisie de l'invention aux nécessités de l'exécution. «La création est contingence»: remarque Raymond Bayer.<sup>11</sup> L'art traduit le merveilleux selon son propre statut et élit les thèmes qui lui conviennent. Comme il n'en est aucun qui le récuse, son domaine apparaît extrêmement étendu et, si l'on en juge par l'inspiration de Chagall, de Ionesco, de Julien Gracq parmi tant de sourciers d'invisible, il n'a pas fini de croître.

Il est certain que ce domaine n'a de valeur au sens esthétique du terme que pour celui qui en a le désir. Il porte donc témoignage d'une part sur l'artiste, de l'autre

sur ses admirateurs, c'est un rapport entre le désirable et le désiré, le second étant l'accomplissement d'un impératif donné de la sensibilité humaine. Il est évident que le merveilleux n'a de valeur que par contraste. Mais comme le remarque Raymond Bayer, la bourse des valeurs apparaît de nature sociologique.<sup>12</sup> Et il nous est impossible de faire abstraction de cette constatation, de détacher artificiellement le fait esthétique du milieu qui l'a élaboré et accueilli. Toutefois le plan sociologique n'est autre chose que l'étude des variations du goût, il est donc limité aux généralités. Si nous voulons atteindre à l'universel, il nous faut revenir à la technique en qui repose la valeur esthétique dans son autonomie. Du jugement de connaissance, nous passerons au jugement de réalité sur lequel se fonde du reste l'élection de la catégorie évoquant au passage le jugement de goût par lequel se définissent successivement le créateur et le spectateur plus sensibles à telle ou telle forme.

Pour découvrir le merveilleux, il faut par un premier trajet abstraktif aller de



Ser Brussaut ou "Saut de l'ange"



l'oeuvre d'art aux structures, puis par un second de l'aspect à la catégorie définie. Il est indispensable de fonder l'étude de celle-ci sur ses cas particuliers, d'en rendre compte et de les commenter afin d'atteindre au plan général. Par cas particuliers, nous pouvons entendre d'une part les oeuvres en elles-mêmes, de l'autre les jugements esthétiques qu'elles ont pu susciter, en s'efforçant d'éliminer toute erreur de langage. Le problème de vocabulaire revêt en matière de merveilleux

une importance aussi grande par exemple qu'en ce qui concerne le baroque. C'est pour cela que notre premier objet a été de nous retrancher derrière le phénomène. Jugement de valeur et jugement de réalité interfèrent, le premier s'élargissant au contact du second. Mais ce n'est qu'en se référant constamment au monde des oeuvres en analysant et en comparant que peuvent se poursuivre des recherches positives. C'est à partir d'elles que l'on pourra élaborer la catégorie merveilleuse et dépasser l'impression subjective qui s'impose tout d'abord pour atteindre à la notion.



## *Le spectacle, miroir du merveilleux*

Etant donné le caractère spectaculaire du merveilleux, il est naturel que le théâtre lui ait réservé une place de choix. En retour le merveilleux explique souvent certaines des conventions théâtrales ou du moins leur donne un prétexte plausible. De part et d'autre l'illusion est souveraine et l'équivoque est établie entre la réalité et cette fiction tant critiquée jadis par Guyau.<sup>1</sup> Certes dans le second cas l'élément ludique librement accepté prédomine, mais comme la société française recherche alors un merveilleux assez artificiel, cela ne suscite pas ici de contradiction.

Conjonction d'arts divers par sa condition esthétique, qu'est-ce que le théâtre? Pour Louis Jouvet, il est destiné à «apprendre aux gens qu'il y a autre chose que ce qu'ils croient entendre, qu'il y a un envers à ce qu'ils croient l'endroit des choses et des êtres, pour les révéler à eux-mêmes».<sup>2</sup> Par son intermédiaire, ils peuvent également échapper à leurs contingences, explorer l'imaginaire et l'inconnu. Ainsi accomplissent-ils cette fonction de diversion à la vie sociale, anesthésique, définie par M. Charles Lalo.<sup>3</sup>

Le spectacle, soumis à la mode, cherche en général à satisfaire plutôt que l'intelligence, les sens et les rêves du public qui joue un rôle actif. En effet par son approbation ou par son refus, il oriente l'évolution des genres. On peut donc considérer le théâtre, pris bien entendu au sens large du terme, comme un reflet de ses aspirations. De la sorte, il répond à la demande de Théophile Gautier: «Le théâtre paraît assouvir ce besoin de merveilleux qui est un des plus invincibles besoins de l'homme; lorsqu'on fait tout pour les oreilles, pourquoi ne fait-on rien pour les yeux?»<sup>4</sup> Ainsi le poète souligne-t-il la prééminence en ce domaine de l'élément visuel.

A la vérité les hommes de théâtre se sont à maintes reprises efforcés de capter le mystère. La scène semble un lieu magique où se conjuguent réel et irréel. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, elle possède les clefs de l'illusion: éloignement propice, pénombre soudain illuminée de clartés fulgurantes, harmonie des formes et des sons, mobilité constante enfin qui empêche de distinguer les détails et charme tout en trou-

blant. L'oeil qui n'a pu percevoir les différents effets d'un tableau complexe en garde le souvenir ébloui et sa nostalgie embellit ce que le jeu a prestement dérobé. Pour Schopenhauer tout montrer, tout préciser serait interdire l'éclosion de la fantaisie, c'est également tuer le merveilleux.

«Toute pensée se traduit en signes»: observe M. I. Meyerson.<sup>5</sup> Le merveilleux trouve dans le spectacle une de ses formes les plus séduisantes comme l'a tôt compris l'art baroque. Dans cette boîte magique se réalise par les moyens les plus prosaïques toute une féerie fugitive apte à traduire les plus surprenantes associations d'idées, à transcender la matière pondérable. Insensiblement une scène en remplace une autre, la loi de continuité condamne tout changement d'atmosphère trop brutal et fortuit. Le caractère éphémère de ces représentations, comme le remarque justement M. André Veinstein,<sup>6</sup> n'est nullement lié à la nature des matériaux employés mais à une exigence interne. D'autre part la crédibilité remplace la vraisemblance quotidienne. La convention préfère à l'apparence, la suggestion moins décevante et plus fertile en prolongements divers. Aussi peut-on distinguer à travers la traduction scénique parfois assez fruste, la signification profonde qui peut être d'essence merveilleuse, métamorphose, héroïsation . . .

Jeu de simulacre par lequel l'homme cherche à s'évader de la réalité en devenant un autre, le spectacle est essentiellement divertissement collectif. Comme le cérémonial religieux il commande certains rites, implique chez le spectateur une forme de disponibilité mentale et la reconnaissance de postulats. Celui qui n'a pas été initié fausse le jeu dans lequel il n'entre pas, à l'instar des soldats russes s'esclaffant en voyant la ballerine déployer sa jambe en *arabesque*. En conséquence, le spectacle correspond plus étroitement encore que toute autre forme artistique à la condition psychologique d'un milieu dont il exprime les aspirations et les besoins. Comme Reinhardt, Evreïnoff y voit l'épanouissement d'un instinct de transfiguration.

Eprise de merveilleux, la société française du XVII<sup>e</sup> siècle trouve dans le théâtre à l'italienne le cadre de son rêve. Elle établit une morphologie du merveilleux spectaculaire qui restera longtemps en usage et dans laquelle le machiniste et le décorateur jouissent d'une faveur que leur disputeront seules la danse et la musique. Rapidement en effet, le théâtre dramatique manifeste à l'égard de cette sorte d'inspiration une réserve prudente dont il se départira assez rarement. Apte à cerner le réel, il redoute souvent l'insolite comme générateur éventuel de ridicule. Du fait qu'il use de la parole – mode d'expression familier et peu dispendieux, il est défavorisé dans une certaine mesure par rapport à d'autres modes plus rares et plus mystérieux donc susceptibles d'interprétations diverses et naturellement étonnantes. Gaston Baty avoue: «Le domaine du mot est immense puisqu'il embrasse toute l'intelligence, tout ce que l'homme peut comprendre, formuler. Mais au-delà, tout ce qui échappe à l'analyse est inexprimable par la parole».<sup>7</sup>

Tandis que le théâtre dramatique s'adresse donc à la pensée, l'opéra offre au rêve un séjour enchanté, royaume où les dieux s'humanisent, les hommes se transfigurent en héros. Sans changer de place, le public parcourt l'univers, et, sur un coup de sifflet, est transporté des Enfers au céleste Empyrée. Tout lien avec le monde prosaïque semble rompu. Les êtres ne marchent plus, ils dansent portés par la magie des sons. Il ne s'agit plus de convaincre, mais de séduire. Déjà Lucien découvrait dans la danse un charme magique apte à distraire l'homme de ses peines. En atteignant à la compréhension de ses moyens, le ballet ne perd pas ce pouvoir. L'écrivain grec révèle que pour lui la fable de Protée n'est autre chose que «l'emblème d'un danseur habile dans la pantomime qui avait l'art de s'assimiler à tout et de prendre ainsi toutes sortes de formes, en sorte que par la rapidité de ses mouvements, il imitait la fluidité de l'eau, la vivacité de la flamme, la férocité d'un lion, la colère d'un léopard, l'agitation d'un astre, en un mot tout ce qu'il voulait».<sup>8</sup>

Or il n'y a pas d'art sans technique, et au XVII<sup>e</sup> siècle pendant que s'élabore le langage chorégraphique, la danse spectaculaire devient progressivement l'apanage des danseurs professionnels. C'est donc sous cette forme, dite «académique», qu'elle entre dans notre étude.

Dans un pays comme la France où l'on se plaît à goûter la logique, il est intéressant d'observer que le ballet et les arts voisins fondés sur la recherche de l'irréel, ont joui d'une faveur durable et pu s'épanouir de façon remarquable. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, le Père Ménestrier estime que par les mouvements, la danse «va jusqu'à exprimer la nature des choses et les habitudes de l'âme».<sup>9</sup> Une antique doctrine chinoise voyait déjà en elle le moyen de soumettre la nature à la volonté de l'homme. M. Lucien Lévy-Bruhl parle de son efficacité mystique.<sup>10</sup> Pour sa part, Michel de Marolles considère que le ballet doit se fonder sur la magnificence, la rareté et surtout le merveilleux. Dès lors, celui-ci ne cessera de jouer un rôle important dans un genre qui connaît en France un éclat exceptionnel. «De là qu'il bâtissait sur le merveilleux, ajoute M. de Cahusac un siècle plus tard, le ballet «ouvrait sur son théâtre à tous les arts la carrière la plus étendue» suscitant «mille tableaux variés et la matière inépuisable du plus brillant spectacle» par le moyen de la chorégraphie, de la musique, de la peinture et de la mécanique.<sup>11</sup> N'est-il pas le premier à utiliser le rideau pour révéler soudain la scène et pendant longtemps presque seul à autoriser la féerie des changements à vue? Ces procédés sont révélateurs d'une esthétique du prodige. Le Père Nicéron rattache du reste les machines et les effets de perspective accélérée et feinte aux opérations de la magie artificielle.

Il en sera de même, mais cette fois à des degrés variables pour les arts voisins, de la pantomime aux feux d'artifice et aux jeux de lumière, apothéose de la fête princière ou populaire. «De rapides passages des ténèbres à la lumière, de l'épou-

vante au plaisir, du terrible au gracieux» sont aux yeux de Servandoni «les situations d'un spectacle muet». <sup>12</sup> Dans ce domaine rapidité et relative confusion engendrent des états d'étrangeté que l'on peut souvent rapprocher des phénomènes oniriques et hypnagogiques.

En marge de la parole existe tout un ordre de spectacle que nous appellerons «théâtre du silence», en convenant tout d'abord que le terme de silence exclut seulement le verbe et non le son, la musique qui au contraire joue un rôle important berce ce rêveur éveillé qu'est le spectateur. «Sur la scène, tout est illusion, observe M. Henri Gouhier, le temps, l'espace, la lumière et les gens eux-mêmes reçoivent un nouvel être de leur déguisement». <sup>13</sup> Ce «théâtre du silence» est éminemment un art du temps et, comme tel, se caractérise par la dualité de l'oeuvre conçue et de l'oeuvre exécutée, selon le propos même de Mme Gisèle Brelet, «l'oeuvre réelle ne pouvant éclore qu'en cette réalité du temps que l'oeuvre conçue ne peut capturer». <sup>14</sup>

Par arts voisins, nous entendons pratiquement diverses techniques de ce «théâtre du silence», c'est-à-dire en allant du plus matériel au plus immatériel: la pantomime, les funambules, les marionnettes et théâtres d'ombres, jeux d'eaux et feux d'artifices. Tous ont en commun un dynamisme foncier. Le mouvement est leur expression première, et en cela ils répondent à une forme d'imagination à la fois occidentale et moderne. Ballet académique et arts voisins ont de nombreux rapports avec la catégorie esthétique du merveilleux dynamique. La dilection dont ils jouissent correspond sans doute à un besoin de réaction à l'égard des contraintes quotidiennes, d'évasion. Sans mettre en cause la légitimité de celle-ci, il nous faut constater la permanence historique de manifestations qui trouvent en elle leur fondement. Bien que l'Aulnaye jugeant ridicule et puérite cette transposition scénique, déclare après Bouleau, Saint-Evremond et Rousseau, que la «musique française, la danse et la merveilleux mêlés ensemble feront toujours de l'Opéra de Paris, le plus ennuyeux spectacle qui puisse exister», <sup>15</sup> il est contredit par le choix des spectateurs. Ceux-ci renoncent volontiers à la maîtrise lucide au bénéfice de l'inconscient. S'ils ne sont pas dupes en fin de compte, ils désirent spontanément, à l'instar de M. Georges Jamati, que tout se passe comme s'ils l'étaient. <sup>16</sup>

Comme le constate M. André Levinson, il n'est guère d'activité qui exprime de façon plus immédiate que la danse «la manière d'être d'une époque, l'état d'âme d'une civilisation ou l'originalité d'une race». <sup>17</sup> Il apparaît donc particulièrement intéressant du point de vue de la morphologie du merveilleux d'examiner de quelle manière, celui-ci se traduit en France dans le ballet académique tant par l'intermédiaire de ses structures prégnantes que d'autres secondaires. Comment leur fluence protéenne s'accorde-t-elle? Paradoxalement, à la scène, la fiction ne vit que de présence tangible. Art du temps, la danse ne prend vie que par l'interprétation, naît avec elle et n'existe que par renaissance. Expressions de l'âme et du

corps s'interpénètrent. Par le signe abstrait, l'idéogramme, l'un exprime les nuances de l'autre. M. Henri Focillon l'a constaté, «les formes transfigurent les attitudes, et les mouvements de l'esprit, plus encore qu'elles ne le spécialisent». <sup>18</sup> Grâce au rythme vite incantatoire, naît une sorte d'euphorie qui assouplit les facultés diurnes et favorise l'éclosion de réactions nouvelles. Ainsi s'accréditent les prodiges.

Le goût de nouveauté, de mobilité des Français et surtout des Parisiens se satisfait de cette vision magique qui revêt selon l'époque des aspects divers, en accord avec les connaissances et les aspirations contemporaines. Apparenté à l'esthétique de l'étonnement le principe demeure, le «truc» varie. Ici la surprise, décor ou masque, tient lieu de vérité. Assez récemment, Gaston Baty répondait à une enquête: «Le théâtre est pour les Russes et les Allemands un élément de la vie sociale et pour nous une porte de sortie hors de la vie réelle. Ils ont un théâtre de prolongement. Nous avons un théâtre d'évasion. Pour leur spectateur le rideau est un miroir. Pour le nôtre, il est une fenêtre». <sup>19</sup> Plus que d'autres, le public français a le complexe de fuite qui rejoint le complexe merveilleux d'évasion. Sous cette impulsion, par exemple, l'aristocratie mondaine et les citadins recherchent au XVIIIe siècle la pastorale conventionnelle et le peuple, la féerie fastueuse. De la sorte, ils échappent à leur milieu familial et satisfont un besoin de compensation merveilleuse, par le fait du *deus ex machina*, du héros, du berger d'Arcadie ou du mystérieux voyageur qui les entraînent dans des contrées inconnues.

Après avoir constaté la permanence de la notion de merveilleux, son existence comme catégorie esthétique et enfin découlant des caractères de celle-ci, ses affinités électives avec les arts du spectacle fondés sur le dynamisme, il importe de chercher par quels moyens spécifiques et pour quelles raisons ce «théâtre du silence» constitue un des domaines privilégiés du merveilleux, et dans quelle mesure cette affirmation est justifiée.

Etant donné qu'il s'agit de genres peu étudiés et qui, dans l'ensemble, relèvent du temps plus exclusivement encore que la musique, il nous a paru préférable d'examiner en premier lieu les *techniques* qu'ils mettent au service du merveilleux. Comment la chorégraphie, la machinerie, la marionnette ou la pyrotechnie par exemple, expriment-elles le désir de métamorphose, d'apothéose de lévitation, en un mot d'évasion sous toutes ses formes? Au cours de cette étude, nous serons naturellement amenés à situer à diverses reprises ces arts du spectacle dans le temps afin d'observer d'une part le sens de leur évolution, de l'autre la prédilection ou la défaveur du public à leur égard. Il existe en effet des périodes plus fertiles en merveilleux que d'autres, et certaines techniques connaissent de passagères décadences par suite d'une désaffection des spectateurs ou bien d'une carence d'artistes. Ces deux causes interfèrent parfois si étroitement que le jugement hésite à se prononcer. Ayant fermement établi ces structures historiques et réfuté au passage

quelques erreurs familières, il nous sera facile au cours de la seconde partie de nous y référer implicitement.

Une fois observées les *techniques*, nous analyserons comment les principaux *thèmes* du merveilleux les mettent en oeuvre. Le succès à la scène des Dieux, de l'exotisme, du féérique . . . dépend en effet des correspondances qui s'établissent entre ces thèmes et d'une part ballet, mime, fantasmagorie etc. . . , de l'autre goût contemporain. Pour diverses raisons, il advient qu'un mythe soit particulièrement recherché une époque donnée et qu'il soit délaissé par la suite. Ce choix révèle éventuellement l'orientation du merveilleux en tant que catégorie esthétique.

Cette étude se fonde sur des sources très variées, contemporaines autant que possible des spectacles ou fêtes évoqués. A l'examen des relations et livrets, nous avons donc joint celui des témoignages empruntés aux mémoires, correspondances, oeuvres littéraires, des critiques et enfin des traités. Tandis que des entretiens avec des artistes relevant des différentes disciplines nous permettaient de prendre directement connaissance de leurs problèmes, la consultation de nombreux documents iconographiques nous a autorisés à conserver à ce travail la qualité visuelle qui est celle même du sujet traité.

Enfin nous avons été incités à adopter alternativement deux points de vue différents, celui de l'artiste, c'est-à-dire de la *scène*, et celui du spectateur ou de la *salle*. Car l'élection exclusive de l'un de ces parti-pris aurait entraîné une limitation faussant le sens même de cette étude. Tous deux concourent en réalité harmonieusement à l'existence du «spectacle en soi», tout en suscitant des formes de merveilleux qui peuvent être distinctes. Le spectateur n'est pas seulement le témoin, mais aussi l'assistant dont la participation attentive, plus ou moins chaleureuse ou crédule, commande et oriente la représentation. Il est extrêmement intéressant d'analyser ses réactions, ainsi peut-on noter les raisons qui le poussent à préférer cette sorte d'évasion esthétique, selon le terme de M. Lalo, ce complexe de fuite vers l'irréel.

D'emblée il nous faut constater un paradoxe sur lequel nous reviendrons à maintes reprises. Pour s'exprimer au théâtre, le merveilleux immatériel recourt à une masse considérable d'effets matériels. Contrepoids et lourdes machines suggèrent la légèreté impondérable des nuages, des chars volants; le corps musclé de la danseuse évoque celui, évanescent, de la sylphide, de l'ondine. Mais, comme le remarque Jean Giraudoux, le théâtre commence à exister lorsque la pendule sonne cent deux heures, «d'une simplicité enfantine, le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel».<sup>20</sup> C'est là où le mot «comprendre» cesse d'exister, où l'explication se transforme en philtre. Alors naît cette vraisemblance particulière qui concilie volontiers merveilleux et spectacle.

Art de représentation sensible dont l'illusion consiste en images, en visions, le

«théâtre du silence» dispose de pouvoirs de suggestion très étendus et effectifs, mais en revanche délicats à mettre en oeuvre si l'on veut éviter naïveté et gauche-rie expressive. Aussi, il semble qu'en France après avoir tenté de représenter le merveilleux, on cherche aujourd'hui peu à peu à l'évoquer. A ceux qui refusent cette source d'inspiration au nom de la raison, nous pouvons répondre avec Paul Valéry que «nos esprits bien inoccupés languiraient si les fables, les méprises, les abstractions, les croyances et les monstres (...) ne peuplaient d'êtres et d'images sans objets nos profondeurs et nos ténèbres naturelles». Nous ne pouvons mieux aborder cette étude qu'en avouant: «Les mythes sont les âmes de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons». <sup>21</sup>





*Première partie*

LES TECHNIQUES

## I LE BALLET ACADÉMIQUE

## *Condition esthétique*

Afin de mieux comprendre dans quelle mesure le ballet français a pu servir le merveilleux, il convient de délaissier tout d'abord quelque peu ce dernier. Cette diversion volontaire s'explique par la nécessité de préciser tout d'abord clairement la nature esthétique et l'évolution historique de cet art peu ou mal connu actuellement, sinon des spécialistes.

Longtemps considérée comme un art mineur – voire un simple exercice corporel – la danse académique, en dépit d'une faveur publique demeurée presque constante au cours des trois derniers siècles, n'est parvenue qu'avec une extrême difficulté à conquérir officiellement la place qui lui revient. Avant d'étudier quels sont les caractères qui font du ballet académique français l'un des domaines les plus originaux du merveilleux, il semble donc opportun de préciser rapidement le statut tant esthétique qu'historique de celui-là. Mais, quel que soit l'effort méthodique de classification, il ne faut jamais oublier la primauté absolue – en matière créatrice – de l'image dynamique sur le verbe, de l'instrument chorégraphique, c'est-à-dire le danseur, sur le raisonnement. De même chez le public, l'adhésion spontanée doit précéder l'approbation circonstanciée.

S'il est vrai que, selon le propos du chorégraphe Angiolini, «avec les seuls préceptes on ne fait point d'ouvrages», l'existence même de tels ouvrages implique une certaine condition esthétique, indépendante de toute modification historique, dans la mesure toutefois, bien entendu, où cette dernière demeure superficielle et ne peut altérer son principe. Or la forme même du ballet académique tel que le connaît le XXe siècle est restée fidèle en définitive à la conception première qu'en donne le XVIIe siècle. Avant d'examiner sommairement ses origines et son développement à travers ces trois siècles, il est permis de le considérer comme un art autonome. Qu'est ce donc que le ballet académique en soi?

Le ballet académique est la représentation scénique par un ou plusieurs exécutants d'une danse élaborée selon certaines règles académiques, avec le concours d'éléments musicaux, décoratifs et éventuellement poétiques. Il y a conjonction

d'arts parmi lesquels prédomine bien entendu la danse codifiée d'après le système dit classique ou académique en l'honneur de la première académie de danse fondée par Louis XIV dans le but d'en fixer les principes. Voltaire note justement: «La danse est un art car elle a des règles».

Comme oeuvre d'art, le ballet connaît plusieurs plans existentiels. En premier lieu il possède une existence physique – en la personne du danseur et de toute la machinerie instrumentale, toiles peintes, violons et flûtes . . . costumes et très accessoirement programmes . . . Au même titre que l'oeuvre musicale ou dramatique et plus intensément même, car elle demeure dépourvue de procédés de notation admis par tous, la danse académique est un art du temps et de ce fait multiple et éphémère.<sup>1</sup> Elle s'incarne successivement et parfois simultanément. Cette diffusion et ces renaissances successives rendent tout à la fois l'oeuvre plus vivante et plus fragile. Il est d'autant plus facile de l'altérer, de la transformer progressivement qu'elle est faite de mémoire et dépendante exclusivement de l'homme. Le tableau, la statue peuvent certes être détruits, mais difficilement transformés; du moins cette atteinte à leur intégrité laisse-t-elle des traces. La partition – quelle que soit la part de l'interprète – impose une relative fidélité; la tragédie – plus ou moins travestie au goût du temps – conserve la lettre. Il n'en est pas de même du ballet. Si le chef d'oeuvre chorégraphique consiste dans l'harmonieux équilibre des parties qui le composent, cet accord peut toujours être modifié. Décor, musique, jusqu'aux pas changent parfois totalement, l'argument est adapté aux exigences de l'actualité.<sup>2</sup> Mais le plus souvent, même si le tempo musical est respecté et le décor, restauré, le dessin chorégraphique évolue subtilement d'un interprète à l'autre, et souvent d'une représentation à la suivante, car seule la tradition en garde la trace. Cependant, en dépit de ces transformations accidentelles, l'oeuvre transparaît toujours grâce à telle ou telle qualité qui n'appartient qu'à elle et la définit par rapport aux autres. Ainsi trahit-elle son origine première au-delà de toutes des interventions ultérieures et relève-t-elle de son ou de ses créateurs, de même que le plagiat révèle l'inspirateur ou le modèle et ne fait pas naître un autre style.

Bien que le fruit d'une activité instauratrice complexe et préalable, le ballet prend donc vie par l'intermédiaire du corps des danseurs, corps modelé par le maître de ballet, animé par le choréauteur, rendu expressif par le librettiste, le musicien, revêtu par le décorateur. La grandeur de la danse académique réside dans son humanité dont les contingences étroites rendent son existence *physique* fugitive et précieuse dans sa délicatesse. La cinématique y prime la statique. Le rôle de la matière vive apparaît donc important et, essentielles, ses contingences et suggestions morphologiques. Par sa nature propre le ballet connaît donc une corporéité seule capable de présenter au spectateur le jeu sensible des phénomènes. Dans la mesure où il se prête au merveilleux, il est donc apte à le rendre plus directement perceptible.

Art complexe, le ballet académique possède un statut *phénoménal* qui ne l'est pas moins. En effet il unit étroitement toute une gamme de sensations diverses. Il s'adresse au spectateur par le moyen de *qualia* variées, visuelles certes, mais aussi kinesthésiques car propres à la perception du mouvement par la profondeur, acoustiques enfin. Le principe de correspondance des arts permet souvent de tenter des rapprochements aussi profonds que poétiques entre musique, couleurs et mouvements, de parler d'audition colorée et d'évoquer à propos d'une statue l'harmonie qui inspira le mouvement fixé ici dans le marbre. Le ballet, tout naturellement et plus encore que le théâtre parlé, implique ce qui ailleurs n'est qu'un raffinement plus ou moins volontaire de l'imagination et de la connaissance. Cette fusion joue un rôle certain dans le merveilleux spécifique.

Bien entendu la danse académique en soi consiste avant tout en une élaboration du mouvement, une stylisation de celui-ci en une sorte de grammaire d'éléments dont nous étudierons le détail. Ceux-ci sont organisés, conjugués puis enchaînés successivement. Mais si la suite de figures, d'attitudes fugitives est ainsi offerte à la seule vision, elle ne peut être séparée sans appauvrissement de la musique qu'elle implique – celle-ci fut-elle réduite au simple jeu des percussions. Nous irons même plus loin en disant que toute danse impose à l'oreille une musique – bien qu'elle exige seulement du spécialiste sensibilisé par l'ascèse artistique la conscience aiguë du seul mouvement, synthèse du temps et de l'espace. Paul Claudel a justement observé qu'«il n'y a pas d'art quelconque où le corps joue un rôle sans que l'oreille et par conséquent la musique soient là pour le guider».<sup>3</sup>

Etant donné que le ballet académique fait appel à la danse comme à un élément primordial mais non exclusif, dans la mesure où nous le considérons comme une oeuvre d'art nous ne pouvons le mutiler en le privant délibérément des participations musicales et décoratives. Ainsi est-il donc presque impossible pour le ballet de parvenir à la pureté du plan phénoménal. La richesse et la diversité de ses composantes excluent le dépouillement et l'essentialisation naturels.

C'est évidemment par son existence *réique* ou chosale que le ballet académique est le plus généralement perceptible. Ordonné en un tout systématique, il se présente comme un monde organisé et autonome dans la mesure où il est indépendant et original. La danse met à sa disposition un vocabulaire de signes qui lui permet de suggérer un univers assez proche du monde réel pour pouvoir être appréhendé par l'intelligence. Dans les limites assez lâches – peut-on dire – de ce cadre, il est permis à l'oeuvre de dépayser le spectateur, de le transporter dans un univers irréel et fantasmagorique, de substituer au familier l'extraordinaire. Nulle forme artistique n'exige plus que le ballet une telle évocation de l'imaginaire, pur domaine de féerie où se côtoient sans cesse paysannes et willis, péris et sylphides, bergères et dryades, faunes et tritons, créatures aériennes et allégoriques. Ainsi retrouve-t-on en lui plus qu'en toute autre cette exigence latente du merveilleux.



Tour en l'air sans changement de pied

1

En dépit de son extrême corporéité, la danse n'est guère l'art imitateur dont rêvait Noverre dans le climat relativement utopique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle oscille toujours entre les plans présentatifs et représentatifs avec cependant une certaine prédominance du second – selon le gré du choréauteur, de l'interprète, et en quelque sorte selon le souhait du balletomane contemporain.

Enfin, au-delà de cette existence cosmique directement perçue, on peut distinguer une irradiation mystérieuse. Cette *transcendance* diffuse n'est assurément pas implicite tant dans l'ordre de la production que de la perception. La danse ne l'atteint qu'à un certain degré de perfection et de transfiguration émotionnelle, et il faut noter au passage le rôle, primordial ici, de l'interprète – instrument plus



ou moins fidèle du choréauteur et, à un degré bien moindre, créateur lui-aussi, le ballet ne possède ce contenu indicible que lorsqu'il tend à l'équilibre harmonieux de ses composantes. A l'intérieur de ces limites, il est difficile de lui refuser une qualité de dépassement indéfinissable mais indiscutable. Par ce halo de mystère, cette spiritualisation de la forme, ce prolongement de présence souvent révélé par l'émotion du spectateur, le ballet relève plus encore que par ses autres plans existentiels du merveilleux irrationnel.

Ainsi le spectateur retrouve-t-il un sixième sens en cette attente à la fois heureuse et angoissée d'une révélation indéterminable, et d'une certaine satisfaction reli-