

Les comédies de magie de Jacinto Benavente ou le dramaturge masqué

Résumé

Jacinto Benavente, connu pour son théâtre bourgeois et conformiste, s'est essayé plusieurs fois à un genre dramatique populaire et féérique : la comédie de magie. Un genre à l'opposé de ses pièces qu'il a coutume d'orchestrer et qui jette un nouveau jour sur le dramaturge.

Resumen

Jacinto Benavente, famoso por su teatro burgués y conformista, experimentó repetidas veces un género popular y maravilloso: la comedia de magia. Un género totalmente opuesto a sus obras habituales que nos permite descubrir otra faceta del dramaturgo.

Abstract

Jacinto Benavente, who is famous for his middle-class and conformist theatre, also made the experiment of a popular and magical dramatic genre : the magic play. This genre totally contrasts with the plays he used to stage and allows us to discover an unknown and outstanding dimension of his work.

« He conocido cuatro reyes y dos Repúblicas; a las Repúblicas mejor hubiera sido no conocerlas. [...] Yo, a pesar de que en mi juventud cundía el sarrampión liberalesco, fui, siempre, por convicción, tradicionalista ».¹

« Eduquemos por el sentimiento, eduquemos por el arte, y hagamos del teatro popular templo catedral ».²

Au détour du théâtre bourgeois de Benavente (1866-1954), en marge de ses pièces « à formule » si peu innovantes, un petit corpus de comédies de magie oubliées fait apparaître un autre visage, tout en contraste, du dramaturge.

¹ Jacinto BENAVENTE, *Abuelo y nieto* (1941), *Obras completas*, T.VIII, Madrid, Aguilar, 1954, p. 141-143.

² Jacinto BENAVENTE, « El teatro popular », in : *Pan y letras*, *Obras completas*, T. VI, Madrid, Aguilar, 1952, p. 612.

Un théâtre insoupçonné chez un auteur aux opinions réactionnaires et rétrogrades, le plus souvent taxé de conventionnalisme par la critique, un auteur aux antipodes des avant-gardes théâtrales de l'époque, malgré des débuts où pointait la modernité par le biais de la fantaisie et de la *Commedia dell'arte* – on pense notamment à son *Teatro fantástico* (1892) et à son grand succès *Los intereses creados* (1907).

Que l'on s'en tienne aux titres de ses œuvres : *Gente conocida* (1896), *Modas* (1901), *Lo cursi* (1901), *El automóvil* (1902), *Los Favoritos* (1903), *La casa de la dicha* (1903), *La buena boda* (1905), *El susto de la condesa* (1905), *La Princesa Bebé* (1906), *La señorita se aburre* (1909), *La ley de los hijos* (1918), *La honra de los hombres* (1919), etc. Le microcosme bourgeois ou aristocratique apparaît bien comme le fil conducteur thématique, voire structurel de ses pièces.

Analyser son théâtre féerique en l'inscrivant dans la problématique du « socle et de la lézarde » prend ainsi tout son sens. En effet, lorsqu'il orchestre des comédies de magie telles que *La Cenicienta* (1919)³, *La noche iluminada* (1927)⁴ ou *La novia de nieve* (1934)⁵ – pièce qu'il ne nomme pas explicitement « comedia de magia », mais qui s'y apparente en tous points –, Benavente, dans une sage carrière conformiste, devient lui-même artisan de sa propre lézarde, puisque la brèche se dessine dans son propre socle, dans son propre système. Une lézarde esthétique et idéologique qui vient ébranler l'idée que l'on se forge communément du dramaturge.

Rappelons que la comédie de magie est un théâtre populaire qui s'est surtout développé dans les « pièces à machines », ou « comédies de théâtre »⁶ du XVIII^e siècle, c'est-à-dire les pièces pourvues d'un grand appareil scénique et fustigées par l'illustration espagnole qui prônait à l'inverse les « comedias sencillas » aux décors dénudés. Avatar des spectacles paraliturgiques médiévaux, les comédies de magie se fondent sur le merveilleux ; elles se caractérisent essentiellement par leur imbroglio et par leur caractère fastueux dans le spectaculaire. À travers cette forme théâtrale, Benavente lézarde bien le socle vermoulu du (de son) théâtre bourgeois vériste.

3 Jacinto BENAVENTE, *La Cenicienta, comedia de magia en 1 prólogo y 3 actos, divididos en 15 cuadros*, Madrid, Aguilar, 1952.

4 Jacinto BENAVENTE, *La noche iluminada, comedia de magia en 3 actos y en prosa*, Madrid, La Farsa, 1928.

5 Jacinto BENAVENTE, *La novia de nieve, comedia en 1 prólogo y 3 actos*, Madrid, Aguilar, 1952.

6 Cf. Antonio de ZAMORA, *El hechizado por fuerza* (1698) ; Juan SALVO Y VELA, *El mágico de Salerno* (1715) ; José de CAÑIZARES, *El asombro de Francia, Marta la Romarantina* (1716) et *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona* (1741).

À une autre échelle d'analyse, ces comédies de magie constituent elles-mêmes un système que Benavente fissure, car il s'agit là d'un genre dramatique avec ses normes propres : illumination, effets sonores et jeux de perspective construisent une structure complexe et participent de la grande théâtralité des pièces, car il se crée une union entre le texte, la mise en scène, la partie technique, la chorégraphie, la musique et le chant. On en vient ainsi à parler de « tramoyón » ou de « comedia de tramoya », car la mise en scène constitue un motif théâtral à part entière⁷. Or, dans ses comédies fantasmagoriques, Benavente déforme le moule du genre.

Aussi Benavente, socle du théâtre bourgeois consensuel et traditionaliste, apparaît-il comme un auteur très ambivalent à la lecture de son théâtre « sous-terrain » : un corpus surnaturel en extraordinaire contradiction avec ce dont il vit. Et lorsque Benavente s'exerce à représenter des comédies de magie, il ébrèche au passage les canons du genre.

* * *

Si Benavente représente au premier abord le piédestal du théâtre bourgeois, c'est pour ses décors et ses personnages appartenant à un microcosme aisé, pour les idées qu'il leur fait proférer sur scène et pour son obsession moralisatrice.

Le rappel des positions idéologiques de l'auteur est très éloquent. Dans les ouvrages retraçant la vie de Benavente, il est partout fait mention de sa claire tendance à la versatilité : « Muestras evidentes de su extraña coherencia ideológica con su declarada germanofilia durante la Primera Guerra Mundial. »⁸ Puis, il exprimera son appui à la politique d'Antonio Maura dans *La ciudad alegre y confiada* (1916) et sera en bonne entente avec Primo de Rivera. Mais cela ne l'empêchera pas, dans les premiers temps de la Guerre Civile, de prononcer des discours antifascistes – inévitablement, car il est alors en zone républicaine, à Barcelone – avant de revenir sur ses paroles dès mars 1939. Autant d'éléments qui font acte d'opinions hautement changeantes non sans un certain opportunisme : Benavente est constamment sous le signe de l'ambiguïté.

Comme archétypes de ses pièces bourgeoises figurent au premier rang la comédie

⁷ *La Comedia de Magia y de Santos*, Congreso internacional Comedias de Magia y de Santos (siglos XVI-XIX), Madrid, Júcar, 1992, p. 10.

⁸ Javier HUERTA CALVO, Emilio PERAL VEGA, Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 76.

Rosas de otoño (1905)⁹ et le drame rural *La malquerida* (1913)¹⁰ – plus précisément les deux premiers actes de cette dernière. Dès les didascalies initiales, la mention de « Gabinete elegante » et de « Sala en casa de unos labradores ricos » nous plonge dans le microcosme de la bourgeoisie. D'autant plus que *Rosas de otoño* s'ouvre *in medias res* sur l'ordre de Gonzalo de faire porter ses habits au Casino, où il se rend pour affaires, et qu'une scène de ménage avec sa femme Isabel suit immédiatement, car Gonzalo a oublié le dîner mondain qu'ils devaient organiser chez eux le soir même. Et de s'exclamer, sous les reproches de sa femme : « Sí, acabaré por crearlo. Soy un monstruo, un tirano. El genio del mal. Este pobre y pacífico burgués, sólo preocupado de sus negocios, de su casa, de su mujer, de mi hija, mis únicos cariños »¹¹. L'enallage « Este pobre y pacífico burgués », outre la victimisation comique qu'il produit, met clairement l'accent sur l'esprit de classe.

Au détour des conversations, on se rend également compte du cloisonnement de la société représentée, notamment dans *La malquerida*, quand Engracia déclare (I,1) : « Aquí todos le miran como si fuera del pueblo mismamente; que aunque no sea de aquí es de tan cerca y la familia es tan conocida que no están miraos como forasteros »¹². L'esprit de corps prévaut bel et bien dans cette contrée andalouse. Dans le même ordre d'idées, dans *Rosas de otoño*, Adolfo, qui vit à Paris, commente avec un grand mépris – un tant soit peu exagéré et rempli de gallicismes ! – le mauvais goût français :

¿En qué casa hemos visto un salón con muebles Imperio y pinturas Luis Quince?; ¿Qué horrible! [...] A mí estas faltas de gusto me enervan. Y las damas también en sus « toillettes » son algo « criardes ».[...] ¿Qué señora nos ha recibido con un « tea-gown » azul Niza y lazos grandes amarillos?...; ¡Horrible! Yo la hubiera desnudado.¹³

Il s'agit par ailleurs d'une société très « comme il faut », bien-pensante. Ainsi, les femmes se consacrent à la philanthropie, l'activité qui, dans ce milieu, correspond le mieux à l'idiosyncrasie féminine :

9 Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño, Obras completas, T.II*, Madrid, Aguilar, 1950, p. 513-593.

10 Jacinto BENAVENTE, *La malquerida, drama en tres actos y en prosa*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952

11 Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño*, acte I, scène 1, p. 517.

12 Jacinto BENAVENTE, *La malquerida*, p. 14-15.

13 Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño*, p. 538-539.

- Isabel: ¡Qué guapa! ¡Qué elegante!
- Laura: ¿Sí? Como haya querido ponerme la doncella; ni me he mirado al espejo. Siete horas de coche acabo de pagar en este momento. Todo por amor a la humanidad.
- Isabel: Siempre con tus Juntas y Sociedades benéficas.
- Laura: Soy vicepresidenta de dos, secretaria de tres y tesorera de cuatro. »¹⁴

Et dans *La malquerida*, la religiosité de Raimunda transparait dans les diminutifs hypocoristiques qu'elle multiplie (I,2) : « el señor cura, que fue de los primeritos [en darle el parabién]. Ya le he dao pa que diga una misa y diez panes pa los pobrecitos, que de todos hay que acordarse un día así. ¡Bendito sea Dios, que nada nos falta! »¹⁵

Un microcosme où la place des femmes est, en somme, proprement conservatrice, comme on le constate dans certaines répliques qui consacrent leur situation de faiblesse. Ainsi, au premier acte de la même pièce, les femmes réunies parlent mariage et éducation, pivots de leurs causeries :

- Doña Isabel: Y tú, mujer, mira que está el año de bodas. [...]
- Engracia : Es que se ha criado siempre tan consentida, como tuvisteis la desgracia de perder a los tres chicos y quedó ella sola, hágase usted cargo. [...] Así es que cuando te volviste a casar le sentó muy malamente. [...]
- Raimunda: ¿Y qué iba yo a hacerle? Yo bien hubiera querido no volverme a casar... Y si mis hermanos hubieran sido otros... Pero, digo, si no entran aquí unos pantalones *a poner orden, a pedir limosna*¹⁶ andaríamos mi hija y yo a estas horas; bien lo saben todos.
- Doña Isabel: Eso es verdad. Una mujer sola no es nada en el mundo.

Le chiasme antithétique est fort de sens : les femmes, obsédées par le mariage, ne sont rien socialement si elles n'ont ni mari ni enfant.

La pièce n'échappe à aucun stéréotype bourgeois, car les femmes sont présentées comme étant du côté de l'affect contrairement aux hommes qui, endurcis, ne se laissent jamais ébranler par une quelconque émotion. Dès lors, quand Raimunda et Milagros fondent en larmes à la seule pensée du mariage d'Acacia, elles se font immédiatement réprimander par les mâles, sur un ton infantilisant : « ¡Vaya! Amos a jipar ahora... Mira la chica. Ya está hecha una Madalena. [...] ¡Anda la otra! ¡Vaya, vaya! - Eusebio: No ser así...Los llantos pa los difuntos. Pero una boda como ésta, tan a gusto de tóos. Eea,

14 Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño*, acte I, scène 5, p. 531.

15 Jacinto BENAVENTE, *La malquerida*, p. 20.

16 J'utilise l'italique pour souligner le chiasme.

alegrarse... »¹⁷

En outre, ce petit monde est à l'affût des commérages – et ce sont bien sûr les femmes qui les propagent. Dès le début de la pièce, Raimunda commente (I,1) : « Ella de por sí dejó plantao a Norberto, todos lo saben, que ya iban a correrse las proclamas, y ella consintió de hablar con Faustino. » Et plus loin, Juliana constate (II,1) : « no va y viene uno que no se pare aquí a oliscar y cucharetear lo que a nadie le importa. » Ce à quoi Esteban rétorque : « Y tú, que no dejarás de conversar con todos. » À l'évidence, cet attrait pour le croustillant renforce l'impression d'univers replié sur lui-même.

Le matérialisme de certains achève la caractérisation des personnages, comme l'illustre parfaitement la blague de bourgeois que rapporte Esteban (II,1) :

[...] Nos reíamos como dos tontos; porque yo quise presumir con mi encendedor y no daba lumbre, y entonces el tío Eusebio fue y tiró de su buen pedernal y su yesca y me iba diciendo muerto de risa: anda, enciende tú con eso para que presumas con esa maquinaria saca-dineros, que yo con esto me apaño tan ricamente...¹⁸

Le polyptote « presumir-presumas », accompagné de la périphrase « maquinaria saca-dineros », même dans une plaisanterie auto-dérisoire, reflètent bien l'esprit petit-bourgeois du personnel dramatique représenté. Dans *Rosas de otoño* également, l'argent est au centre de nombreuses conversations, des plus superficielles (I,6) :

- Carmen: ¿No llegamos tarde? Ramón viene riñiendo.
- Ramón: ¡Calle usted! La « toilette » de las señoras es inaguantable. ¡Tres horas para vestirse! Y siempre igual. [...] ¿No es una tontería gastarse un dineral para eso?
- María Antonia: ¡Qué mona estás, Luisita!
- Luisa: Ya oyes a papá. Como he estado tres horas componiéndome...¡Qué exageración! [...] Papá cree que el dinero es la razón suprema de todo.
- Laura: Y cree muy bien. El dinero no puede hacer que seamos felices; pero es lo único que nos compensa del no serlo.¹⁹

Dans cette pièce, même les sentiments sont intéressés, puisqu'aux yeux de María Antonia, Laura éprouve pour Gonzalo une « pasión platónica y bursátil »!²⁰

17 *Idem*, p. 18.

18 *Idem*, p. 28-29.

19 Jacinto BENAVENTE, *Rosas de otoño*, p. 534-536.

20 *Idem*, acte 1, scène 7, p. 537.

Enfin, un paternalisme condescendant est très perceptible, notamment dans le rapport maître-domestiques (I,2) :

- Juliana: Como un perro leal, con la ley de Dios el pan que he comido siempre en esta casa, con la honra del mundo como todos lo saben... (Sale)
- Raimunda: ¡Qué Juliana!...Y dice bien: que ha sido siempre como un perro de leal y de fiel pa esta casa.

Les classes populaires sont bel et bien des faire-valoir, victimes du cynisme des riches : un fossé infranchissable les sépare.²¹ Autant d'éléments qui prouvent que Benavente écrit pour un certain public et qu'il le conforte dans ses idées de classe étriquées. D'où le jugement sévère de la critique à son égard :

El sermoneo es, en definitiva, el resultado más nefasto de un proceso degradante, que va del afán renovador y estetizante de la primera época [...] hasta las piezas últimas – las estrenadas en los años cuarenta –, con las cuales Benavente quiso purgar sus veleidades republicanas y congraciarse con el régimen de Franco. Significa, pues, el fracaso de una línea teatral que comenzó bajo los auspicios de la modernidad, de la rebeldía antidecimonónica y la preocupación – de inspiración noventayochista – por la necesaria regeneración de la sociedad española.²²

Mais au sein de sa carrière théâtrale se détache comme un théâtre sous-terrain (son jardin secret?) : lorsque Benavente touche à la comédie de magie, il devient artisan de sa propre lézarde.

À la lecture de son petit manifeste sur le théâtre *El teatro del pueblo* (1909)²³, l'on en vient déjà à prendre conscience de la surprenante ambivalence de l'auteur, de sa déconcertante tendance à la « bipolarité ». En effet, les opinions qu'il y exprime sur le théâtre sont en flagrante contradiction avec sa propre carrière et ce qui transparaît dans ses pièces. Il commence par dénoncer le fait que le succès d'une pièce dépende de la bonne réception du public pour ensuite condamner les textes qui se moulent sur les goûts du public : « La fórmula que convenga al mayor número », « lo que pide el público ». Il dit également abhorrer la constante quête du canevas à recette et fait preuve

21 Serge SALAÜN, « ¡Ay, papa, cómo entras en el siglo XX! Benavente o la ilusión de un teatro moderno. », *Siglo Diecinueve*, 6 (2000), p. 219-241.

22 Javier HUERTA CALVO (dir), *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, p. 2272.

23 Jacinto BENAVENTE, *op. cit.*, p. 597.

d'une clairvoyance désabusée sur le conformisme ambiant : « En el teatro, como en la política, sólo gobierna el que, al mandar, obedece », avant de conclure à l'absence d'influence du théâtre sur la société : « La obra dramática es más impulsada que impulsiva. »²⁴ Afin de prouver l'inexistence d'une quelconque innovation artistique, le dramaturge évoque la « formule magique » pour gagner les faveurs du public espagnol : liberté, patrie, honneur et respect filial. Un public en outre dramatiquement passif : « Busca éste en el teatro, como espectáculo, el mayor recreo con la menor molestia posible. »²⁵

On ne peut être qu'interdit à la lecture de ces quelques pages – rarement citées – qui invitent à considérer Benavente comme un auteur double qui se désavoue lui-même dans une auto-critique ! Surtout quand sa carrière est ainsi sévèrement résumée dans le *Teatro español de la A a la Z* : « abandona muy pronto el camino del riesgo estético para ganarse el aplauso fácil del público. »²⁶

Aux antipodes, donc, de ce théâtre à formule, creusant une faille dans son propre système, le dramaturge prône la suprématie de l'imaginaire et de l'esprit sur les goûts du public moyen. Pour ce faire, l'œuvre dramatique doit, selon lui, être avant toute chose *théâtrale*, c'est-à-dire destinée à la représentation. Comme auteur dramatique phare, éternelle référence, il mentionne Shakespeare, car ce dernier ne ménage pas le public et n'hésite pas à orchestrer une scène débridée. Enfin, Benavente évoque le théâtre du futur : un « género chico » artistique – inspiré du théâtre de Maeterlinck – se démarquant du « género chico » purement destiné à la consommation. Source de rénovation, il présente ce genre comme : « un campo fecundo de tentativas »²⁷. Autant de réflexions qui nous confirment dans l'hypothèse d'un auteur masqué.

Or dans ses comédies de magie, à l'opposé de ses pièces pour nantis, l'imaginaire est bien ce qui (dé)structure les pièces depuis la grande variété de décors jusqu'aux prodiges qui animent la scène, en passant par les chants et l'humour omniprésents. Par ailleurs, un leitmotiv politique achève d'accentuer le sillon de la lézarde.

La première liberté que permet le genre est d'échapper aux règles aristotéliennes d'unité de lieu et de vraisemblance : chaque tableau est un nouveau décor qui plonge la

24 *Idem*, p. 598.

25 *Idem*, p. 600.

26 Javier HUERTA CALVO, Emilio PERAL VEGA, Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *op. cit.*, p. 75.

27 *Idem*, p. 603.

scène dans la sphère de l'irréel. Le traitement de l'espace permet d'introduire des éléments de mystère, comme c'est le cas pour le deuxième tableau de *La noche iluminada* « Otra parte del bosque, aún más agreste » : le lieu scénique est le premier indice du féerique, surtout quand il représente des bois ou des étendues d'eau, lieux du merveilleux par excellence, qui rendent floue la frontière entre le monde surnaturel et le monde des humains. Aussi Mister Plum, plus avant dans la pièce, établit-il un lien entre la nature agreste et le monde surnaturel : « Estos lugares agrestes están siempre frecuentados por espíritus burlones, foletos, elementales desencarnados, como decimos en Teosofía. »²⁸ Ou encore, le troisième tableau du même acte a pour titre : « El jardín de los sueños » et nous introduit de plain-pied dans le monde de l'onirisme. De la même façon, le troisième tableau du deuxième acte de *La novia de nieve* répond à un imaginaire fantaisiste :

El palacio de la Princesa. Todo de bloques de hielo. En medio, un trono en el que está sentada la Princesa. A los lados, dos termómetros, que señalan muy bajas temperaturas. A los lados del trono, Osos blancos, Focas y Pingüinos.

La présence très inattendue des thermomètres ajoute, en contraste avec cette scène polaire, un élément de réalisme qui se veut des plus drolatiques !

D'autre part, le personnel dramatique, surnaturel ou exotique, rend également compte de la grande extravagance qui habite la scène. En attestent les listes des personnages qui annoncent toujours des excentricités. Dans *La novia de nieve* : princesa Flor de Nieve, príncipe Sol, Arrebol, Doña Lechuga, Don Pepino, El Hada Aurora Boreal, Copo de Nieve, Aldeanos, soldados, pingüinos, osos blancos, focas, rabanitos, « etc, etc. ». Dans *La Cenicienta* : El Príncipe, Cenicienta, Fantasía, Hadas, Damas, Aldeanas, Reyes Magos, Cortesanos, Pajes, Soldados, Monos y Enanos. Et dans *La noche iluminada* : Titania et Puck (empruntés à Shakespeare). La comédie de magie est un genre qui cultive très visiblement l'hybride et les rassemblements de personnages hétéroclites.

Dans *La noche iluminada*, c'est avec le romantique Rolando que la magie arrive sur scène, quand il annonce que le bois est enchanté. Devant l'incrédulité des autres personnages qui plaisantent même sur la Belle au bois dormant, Rolando rétorque, encore émerveillé du spectacle auquel il a assisté : « en el bosque hay hadas, elfos,

²⁸ *La noche iluminada*, acte II, 1er tableau, scène 1, p. 27.

silfos. [...] He visto a Titania, la reina de las hadas [...] con su esposo Oberon y Puck, el travieso elfo. [...] Encantadora, adorable. »²⁹ Si dans les légendes et les contes anciens ces créatures surnaturelles sont souvent des êtres dangereux, dans les pièces de Benavente, elles perdent ce caractère maléfique. À travers les yeux de Rolando, on comprend que le féérique est associé au gracieux et à l'aimable.

Naturellement, les costumes ont pour tâche de matérialiser le surnaturel. Ainsi, au commencement du troisième acte de la même pièce, la magie est curieusement rendue par des vêtements de nuit ou d'intérieur et par la couleur : « Todos visten pijamas de gran fantasía y colores vivos; Mister Plum, un gran ropón o bata que le da cierto aspecto de nigromante. » Manifestement, Benavente modernise le genre en faisant apparaître la magie dans un contexte quotidien symbolisé par des tenues triviales.

Par ailleurs, la représentation sur scène de prodiges merveilleux renforce l'univers féérique des comédies de magie bénaventines. La récurrence, propre au genre, du couple apparition/disparition est très présente dans les comédies de Benavente : « desaparecieron de mi vista como por encanto », déclare Rolando en revenant du bois.³⁰

Un prodige associé au pouvoir d'invisibilité octroyé à certains personnages, comme Titania qui suggère à Oberón : « Rondamos invisibles entre ellos »³¹, avant d'exposer son plan d'action à Mostacilla et Flor de Guindo :

- Titania: Ocultarnos, desaparecer, conseguir que se pierdan en lo más intricado del bosque y desesperen de encontrarnos.
- Puck: Pero ¿no me permitirás alguna travesura, reina mía?
- Titania: Sí, cuántas quieras, y a vosotros también; inquietadlos, haced que desconfíen unos de otros, que se crean burlados; despertad entre ellos amores y celos, y si es preciso les convertiremos en las más extrañas figuras.

Pour représenter de telles actions magiques, l'éclairage scénique joue un rôle important : « (*Obscuro. Todos desaparecen.*) »³² Grâce à la simultanéité entre éclairage et action mentionnée dans la didascalie, la lumière participe de l'illusion scénique. Dans *La novia de nieve*, l'apparition de la fée Aurore Boréale fait également appel à

²⁹ *Idem*, acte I, 1er tableau, p. 12.

³⁰ *Idem*, p. 14.

³¹ *Idem*, acte I, 2ème tableau, scène 2, p. 18.

³² *Idem*, p. 19.

l'éclairage, avec de surcroît un jeu sur le chromatisme : « Aparece en la ventana el Hada Aurora Boreal, entre un resplandor de luces de colores. »³³ Et il s'agit d'un prodige qui s'effectue toujours rapidement, pour mieux surprendre, d'où les expressions du type « Aparece Puck de un salto. » (II, 1, 2)

Dans *La noche iluminada*, l'effet de ce tour est immédiat (I, 2, 3) : les personnages sont effrayés et des quiproquos naissent entre eux, car les créatures surnaturelles profitent de leur invisibilité pour embrasser les jeunes filles du groupe qui s'est perdu dans la forêt. Et celles-ci s'en prennent évidemment aux garçons qui les accompagnent, les croyant responsables de ces impertinences !

Un autre prodige, proche de ce dernier, aussi en rapport avec l'espace-temps, est relativement souvent exploité, à savoir : la transportation par voie surnaturelle. L'espace est ainsi soumis aux caprices de la fantaisie avec des personnages qui voyagent dans l'espace autrement qu'avec les moyens de locomotion habituels, comme on le devine dans cet échange entre Puck et les autres personnages :

- Puck : Seguidme si podéis. (Obscuro)
- Misses Blay (Rolando y Míster Plum, casi a un tiempo) - ¿Qué es esto?... ¡Ha desaparecido!... ¡Es verdad!... ¡Todo es verdad!...
- Puck (De lejos, riéndose.) - Seguidme si podéis.³⁴

De nouveau, l'éclairage contribue à l'effet scénique, ce qui rappelle le rôle souvent prépondérant de la partie matérielle dans une comédie de magie. Les vrais magiciens sont le décorateur et le chef machiniste.

Enfin, les métamorphoses et l'animation des êtres inanimés viennent compléter la typologie des prodiges sur scène. Dans les comédies de magie, les métamorphoses s'inscrivent la plupart du temps dans un rapport de forces, elles peuvent être le résultat d'une sanction, d'une mise à l'épreuve, d'un rappel à l'ordre, d'un avertissement ou d'une leçon. Elles sont à la fois le procédé et l'instrument de la capture de l'autre. Provoquées ou subies, elles sont un outil magique et un moyen d'action. Ainsi, Titania transforme Rolando en ours pour le punir de son rationalisme, grâce à un philtre magique :

³³ *La novia de nieve*, prologue, scène 2, p. 128.

³⁴ *La noche iluminada*, acte II, scène 2, p. 34.

- Rolando : Probaré... ¿Qué es esto ?... (*Obscuro. Ruidos.*)
- Misses Blay (Gritando.) ¡Rolando!... ¡Socorro !... ¡Favor !... (*Al volver la luz aparece un oso que se abalanza sobre Misses Blay, que sale despavorida.*)³⁵

Certains changement de décors offrent également des effets scéniques spectaculaires, comme celui qui clôt le premier tableau du troisième acte :

(El campamento arde. Entra una banda de pieles rojas disparando tiros y dando gritos salvajes, y se apoderan de hombres y mujeres, que gritan también desesperadamente.) Todos : *(Casi a un tiempo)* ¿Qué sucede?... ¿Qué gritos!..., ¡Ah!...¡Fuego!... ¡Fuego!... ¡Son bandidos!... ¡Salvajes!... ¡Socorro!... ¡Socorro!... (*Obscuro y telón.*)

Il est fréquent que la cacophonie accompagne ces mutations, sans doute pour mieux subjuguier le spectateur dans une saturation à la fois visuelle et auditive.

Et dans la fantasque comédie *La novia de nieve*, la nature s'anime en donnant un rôle à une laitue et un concombre ! Pour remédier à la tristesse de la Princesse de neige, seule dans son château de glace et avec pour seule compagnie, des animaux polaires, Doña Lechuga et don Pepino se présentent comme volontaires pour lui tenir compagnie. « Estoy harta de vegetar entre estas hortalizas y legumbres. Quisiera ver mundo. Servir a la Princesa », déclare doña Lechuga (I, 3). Naturellement, pour Benavente qui aime tant manier le langage, cette licence prise à l'encontre de la vraisemblance est source d'inspiration pour de nombreux traits d'esprit !

L'humour est d'ailleurs un nouvel élément qui éloigne le dramaturge de ses autres pièces, car loin des blagues de bourgeois, l'humour des comédies de magie renoue avec la traditionnelle farce et avec le théâtre en tant que spectacle. Puck l'explique d'ailleurs très bien dans *La noche iluminada* (II,2) : « Siempre estamos de broma; yo no existo más que para burlarme de todo. » Les êtres féeriques sont de nature extrêmement taquine : il aiment semer la zizanie, harceler et railler les humains, leur jouer de multiples tours.

Des touches d'humour parsèment ainsi les comédies par le biais de jeux de mots, du théâtre dans le théâtre et de passages relevant du grotesque ou du burlesque.

La novia de nieve est sans conteste la pièce qui contient les jeux de mots les plus facétieux. Le plus souvent, ce sont les êtres surnaturels qui détiennent ce don des traits

³⁵ *Idem*, acte II, 4ème tableau, scène 3, p. 47.

d'esprit divertissants. Notamment, la fée Aurore Boréale quand elle explique que l'enfant qu'elle apporte est un cadeau des fées pour le couple royal, mais qu'il doit vivre dans un château gelé, et qu'elle ajoute : « Vosotros podréis visitarla cuando queráis, muy bien abrigados. Si vais acompañados de algunos ministros, tanto mejor para la Princesa, porque bajará la temperatura de su palacio »!

Mais c'est surtout le couple déluré doña Lechuga-don Pepino qui tient les propos les plus loufoques, par exemple dans cette scène où ils se disputent la première place parmi les plantes potagères ! (I,3) :

– Don Pepino: Doña Lechuga pretende que su ensalada es mejor que mi gazpacho.

– Doña Lechuga: ¡El gazpacho! Que repite más que un maestro compositor en el estreno de una obra suya. ¡El pepino! Inseparable del bicarbonato. En cambio, yo soy ligera, refrescante y hasta tengo virtud dormitiva. ¡Pepino! Un nombre que sólo sirve para insultar a los melones.

– Don Pepino: Y por carambola a las personas, porque si a un melón se le insulta llamándole pepino, a muchas personas se les insulta llamándolas melones. En cambio, tú has servido en otro tiempo para dar nombre a lo más insustancial y ridículo de la sociedad: a los lechuguinos. Y como desvergonzada, no se diga. En las comidas, siempre vas detrás de los pollos; en cambio, yo soy alimento y refresco de las clases trabajadoras.

– Doña Lechuga: Y culpable de muchas indigestiones. A mí, en cambio, de puro vaporosa pueden picotearme hasta los canarios.

Un jeu permanent sur la polysémie des noms de légumes utilisés par métaphore ainsi qu'un contraste burlesque entre les insultes et les termes scientifiques créent un comique de langage très pittoresque.

Dans *La Cenicienta*, les personnages rivalisent de création verbale. Par exemple, les conclusions que tire Bartolillo sur l'avis royal portent à rire : « La que tenga los pies pequeños y bonitos, ya puede decir: “Pies, ¿para qué os quiero?” Que por su pie subirá a ser Princesa y le darán pie para todo. Y si el zapato no le sienta bien, se sabrá de qué pie cojea!... » Les contrastes de niveau de langue, très exploités également, participent du même effet. En parlant du Prince dans une tonalité héroï-comique, une villageoise commente : « Ya sabéis que no anda muy bien de la cabeza »! Et le recours à l'onomatopée rajoute à l'atmosphère humoristique : « desapareció como por arte de birlibirloque », raconte la même villageoise un peu plus loin. (III,2)

Un autre type d'humour, de situation, repose sur le contraste, par exemple, entre une indication scénique et la réplique d'un personnage : « (Dichos, el Gran Chambelán, los dos Ministros, que serán viejísimos, y Fogarata) *Armiño, calándose unas grandes gafas.*— ¡Ah, gente joven! Me parece muy bien. Todo lo que sea renovación. »³⁶ Des passages où transparait évidemment l'ironie du dramaturge.

Et certains jeux scéniques n'ont d'autre utilité qu'humoristique. C'est le cas dans *La Cenicienta* quand l'écho de l'ordre du roi se répercute à l'infini :

- Rey: ¡Llamad a Bumbún!
- Conde: ¡Llamad a Bumbún!
- Cortesano 1ero: ¡Llamad a Bumbún!
- Cortesano 2do: ¡Que llamen a Bumbún!
- Cortesano 3ero: ¡Decid que digan al secretario de Cámara que diga al mayordomo que comunique al primer ujier que transmita al segundo la orden de que los pajes de escalera inviten a Bumbún a comparecer ante la Real presencia!
- Rey: ¡Qué harto estoy de las etiquetas! ¡Dejadme! Por allí pasa Bumbún; le llamaré yo mismo. ¡Bumbún! ¡Bumbún! Ved qué sencillo.³⁷

Le grotesque de la scène repose sur l'amplitude et la forme télescopique que revêt la transmission fragmentée de l'ordre royal : il n'en finit pas de se propager dans les profondeurs du palais. D'autant plus grotesque que le nom de Bumbún est déjà ridicule en lui-même.

Dans *La noche iluminada*, les exclamations burlesques de Míster Plum sont un autre exemple de comique. Quand Rolando transformé en ours réclame du whisky, Míster Plum s'émerveille : « ¿Wisky?...¡Le gusta el wisky!...(Le da la botella, y el oso bebe.) ¡Qué inteligencia!...¡Oh, la chispa del Logos cómo se manifiesta en todo lo creado!... »³⁸

Enfin, dans la lignée des farces, les coups pleuvent dans ces féeries. Ce comique de geste a souvent lieu en musique, avec entrain, comme dans *La novia de nieve* où les radis, qui sont les pages de doña Lechuga, se montrent menaçants envers don Pepino. Puis, quand celui-ci insulte doña Lechuga, la bagarre s'enclenche dans l'allégresse générale : « *Los Rabanitos rodean a Pepino dándole golpes y cantando a coro Don Pepino, don Pepino / que nace con agua / y muere con vino.* »

De manière générale, loin de la sobriété des pièces bourgeoises, chants et musique

36 *La novia de nieve*, acte II, 2ème tableau, scène 2, p. 149.

37 *Idem*, prologue, 2ème tableau, scène unique, p. 583-584.

38 *La noche iluminada*, acte III, 1er tableau, scène 2, p. 57.

envahissent la scène. Quelques notes permettent, en effet, de signaler le féerique : dans le « jardín de los sueños » de *La noche iluminada*, les personnages « bailan una pavana ceremoniosa » au son d'une « música muy apianada que no impide oír el diálogo. » Cette musique suave résonne souvent dans les pièces, en accord avec le caractère charmant, et non effrayant, des créatures surnaturelles. Ainsi, dans *La novia de nieve*, le Prince Soleil paraît dans une atmosphère affable : « el Príncipe Sol, envuelto en un manto blanco y azul, como una nube. Música muy dulce. »

Surtout, le passage hallucinant où la scène se transforme en piste de comédie musicale permet de saisir la grande liberté scénique que permet le genre, car Benavente semble s'en donner à cœur-joie :

– Don Pepino: « ¡Me he traído un *jazz-band* en fiambre; música en conserva, cuyo secreto sólo posee un amigo mío; pero no quiere que se descubra hasta dentro de cuatro o cinco siglos. Váis a oír. Es precioso. A la Princesa le gustará mucho. MÚSICA. *Las Focas, los Osos y los Pingüinos* empiezan a bailar al son de la música.) CANTADO.

– Fogarata: Al oír que la música toca,
el foca y la foca
quisieran bailar.

Pero ¿cómo bailar ni moverse?

– Lechuga y Pepino: Qué les falta?

... las patas de atrás.

Los pingüinos
son pájaros finos
y de bobos los suelen tildar;
pero nadie dirá que son aves,
pues parecen tan serios y graves...

¿Qué parecen?

– Fogarata: ... borrachos de frac.

Etc.³⁹

Un passage au croisement de la comédie-ballet et de l'opéra-bouffe, pleine d'allant, et auquel le jazz donne une résonance très moderne. Surtout quand on sait que doña Lechuga lance ensuite une rumba !

Enfin, l'aspect le plus surprenant que Benavente a repris aux comédies de magie classiques est le leitmotiv politique ! Certains auteurs du XIX^{ème} siècle, comme Enrique Zumel, n'hésitaient pas composer de véritables diatribes, notamment dans

39 *La novia de nieve*, acte II, 3^{ème} tableau, scène 2, p. 154-155.

Batalla de diablos (1865) où des passages reflètent un désaccord profond avec l'ordre établi : Plutón révèle à Cojuelo la réalité d'un monde politique hypocrite, tout entier rongé par l'ambition de pouvoir ainsi que l'absence de réelles convictions des gouvernants en proie à de constants revirements d'idées (I,5).

Or, à plusieurs reprises, dans les pièces féeriques de Benavente, les personnages laissent transparaître leur vision désabusée de l'opposition politique : « A este Bartolillo le pasa lo que a nuestros políticos: confunden la derecha con la izquierda. »⁴⁰ Ironie que l'on retrouve dans *La noche iluminada*, dans la bouche de Mostacilla : « Esto de traer el superrealismo a la realidad es como pretender que gobiernen las izquierdas; por muy de la izquierda que sean, en cuanto son gobierno, ya dejan de ser izquierdas. »⁴¹ Quel commentaire peut-on faire de ces critiques d'une versatilité qui, on le sait, caractérise précisément l'auteur ?

Dans le même ordre d'idées, une comédie comme *La Cenicienta* contient des répliques à portée politique. Bumbún, qui a le rôle de fou du roi, proclame un dicton subversif (I,2) : « a cortesanos gordos, pueblo flaco. », ou encore : « si el Consejo se da tan buena maña para curar al Príncipe como para curar los males de vuestro reino ¡pobre Príncipe! »⁴² Au détour des tours de magie et de farce s'immiscent donc bien, toujours sous le signe de l'humour, quelques pointes acerbes détonant avec les opinions de l'auteur.

Néanmoins, comme s'il ne pouvait se départir de sa marotte, Benavente lézarde également le socle de la « comedia de magia » en en proposant une version modernisée et pourtant empreinte de ce caractère moralisant qui caractérise son théâtre bourgeois.

D'ordinaire, les comédies de magie sont des pièces à l'architecture extrêmement complexe – il s'agit même d'une de leurs caractéristiques définitives. Il serait impossible de rendre compte de la complexité et de l'enchevêtrement de l'intrigue dans ces comédies sans donner un exemple précis. La difficulté qu'il y a à en résumer, fût-ce un seul acte, est révélatrice de ses invraisemblables imbroglios. Par exemple, le premier acte de *La ninfa de los mares*, une comédie de magie datant de 1852⁴³, est très représentatif : la pièce débute par la représentation sur scène d'une île déserte où

40 *Idem*, acte II, 1er tableau, scène 2, p. 604.

41 *La noche iluminada*, acte II, scène 2, p. 35.

42 *La Cenicienta*, acte I, 2ème tableau, scène unique, p. 585.

43 Don Romualdo LAFUENTE et don Francisco TIRADO, *La ninfa de los mares, comedia de magia en tres actos, original y en verso*, Madrid, Vicente de Lalama, 1861, Biblioteca dramática.

Melitón, commerçant naufragé, pêche au petit matin et se plaint de ce que la Fortune ne l'accompagne pas. Une énorme baleine apparaît à la surface de la mer et dépose sur la plage une belle jeune fille, Margarita. Melitón se plaint de sa faim – un personnage très geignard ! –, puis l'interroge sur ses origines : elle est la fille de Neptune et lassée de sa vie sous l'océan, elle est venue voir comment était la vie sur terre. Melitón, inquiet du paganisme qui entoure la sirène, baptise cette dernière de manière improvisée et grotesque, et veut la prendre pour épouse par la même occasion. Mais Margarita refuse à cause de sa laideur et fait apparaître un jeune homme, Conrado. Ils s'éprennent immédiatement l'un de l'autre. Des Maures, dont Malek est le chef, débarquent sur l'île et veulent les faire prisonniers, mais Margarita intervient en affirmant qu'elle a le pouvoir de prédire l'avenir. En échange de la liberté, elle leur offre donc de leur dire la bonne aventure. Mais après avoir écouté ses présages, ils refusent de la croire et Malek veut en faire son esclave, ce qui conduit à un affrontement. Au moment où Conrado est pris, un génie ailé vient à son secours en faisant apparaître un dragon à la place de la cabane de pêcheur. Mais les Maures ont le temps de s'enfuir en emmenant Margarita avec eux. Le génie remet un talisman à Conrado : un petit trident que lui envoie Neptune pour l'aider à sauver sa fille. Enfin, un rocher se transforme en un élégant char aérien tiré par six paons dans lequel Conrado et Melitón prennent place et s'envolent sur les traces de Margarita. L'action ne cesse donc de rebondir, brouillant ainsi le fil directeur de la comédie. La structure dramatique obéit à une succession de coups de théâtre, souvent articulés autour du couple apparition-disparition d'un personnage, et permet de rendre compte de la nécessité d'une scène machinée.

Benavente, lui, simplifie grandement l'architecture de ses comédies de magie. Notamment dans *La Cenicienta* où la partie matérielle qui fait l'essence des comédies de magie est atténuée au profit des dialogues. Dans les répliques des personnages s'expliquent des prodiges qui ont eu lieu hors-scène, contrairement à la comédie de magie classique où les prodiges, métamorphoses et mutations scéniques se font sur scène, sous les yeux du public⁴⁴.

Cette tendance à l'abstraction de la magie se vérifie dans l'atténuation des

44 Cf. Linda GLAZE, « The tradition of the "Comedia de magia", in *Jacinto Benavente's Theatre for Children*, Auburn University. Hispania [Publicaciones periódicas], Volume 76, Numéro 2, Mai 1993, p. 213-223.

extravagances dans la mise en scène de l'enchantement. Le recours fréquent à la didascalie interne en est la preuve, notamment quand Rolando s'extasie à la vue de l'habit de Puck : « Pero ¡qué traje, qué fantasía! »⁴⁵. Les indications sur la matérialisation du surnaturel se situent ainsi dans le corps du dialogue, évitant les didascalies fonctionnelles descriptives si nombreuses dans les comédies de magie traditionnelles. Et quand une didascalie décrit un décor féérique, c'est souvent de manière très suggestive ! : « Un telón abigarrado, como si fuera una gran confusión de pensamientos. »⁴⁶

Or si le langage l'emporte sur le spectaculaire, c'est souvent pour mieux laisser la place aux répliques à tonalité moralisatrice. À sa décharge, la comédie de magie est un genre où les discours moralisateurs parsèment souvent les comédies : nombreux sont les personnages qui revêtent le rôle de donneurs de leçons, les actions et intentions mauvaises sont toujours pointées du doigt et l'intrigue répond à un schéma manichéen où le Bien l'emporte systématiquement sur le Mal.

Ainsi, dans *La noche iluminada* le thème de la nécessité de croire au surnaturel structure la pièce, car les humains vont être joués par les créatures surnaturelles, exaspérées qu'on ne croit plus en leur existence et l'intrigue de la comédie peut se résumer à cet éveil recherché et orchestré par les êtres féériques. Une intrigue qui donne lieu à de multiples réflexions sur les hommes et leur toute-puissance – hormis sur la douleur et la mort – qui les empêche de rien désirer. Mais surtout, la leçon de Míster Plum au premier acte nous donne un bon aperçu de cette dimension moralisante :

– Míster Plum: Ese es el grave error de ustedes: buscar una explicación racional a todo esto, lo que ustedes entienden por racional. Nuestra razón es limitada, como nuestros sentidos, pero el cosmos es infinito, y mal pueden nuestra razón ni nuestros sentidos limitar sus posibilidades a nuestras limitaciones. [...] yo creo en todo lo que no he visto: creo en la verdad de todas las religiones y todas las mitologías, en todos sus misterios; todo ha sido verdad, porque todo tiene su razón de ser, porque es en nosotros en donde está todo, y en nuestra vida sería siempre noche cerrada, muy triste noche, si el destello de luz divina, que es nuestro espíritu, no iluminara nuestra noche. Todo el dolor, todas las luchas de la Humanidad no han sido otra cosa: iluminar la noche, que es este misterio del dolor y del mal; sombras de nuestro camino sobre la tierra.⁴⁷

45 *La noche iluminada*, acte II, 1er tableau, scène 2, p. 30.

46 *Idem*, acte II, 2ème tableau, scène unique, p. 35.

47 *Idem*, acte II, 1er tableau, scène 1, p. 27-28.

Le titre de la pièce s'expliquant dans cette réplique, c'est comme si toute la pièce tendait vers un but moral, était écrite dans une intention moralisante, et elle lui octroie une dimension supposément didactique. Míster Plum, à travers ses métaphores mystiques et ses grands concepts s'apparente à un prêcheur en proie à la mortification dans un esprit de pénitence et dans un souci d'élévation spirituelle.

Le prologue de *La Cenicienta* présente également une morale simplette et mièvre, quand les Rois Mages s'adressent au public :

[...] Traen un cuento de hadas pueril y malicioso, inocente y sabio, porque es un cuento de ascenciones gloriosas que en nuestra vida, como en los cuentos de hadas, sólo a un poder maravilloso responde: al poder del amor, la eterna magia que todo lo transforma y embellece [...] y así, cuando en el cuento veáis cómo un hada bondadosa y un talismán maravilloso a la más pobre y triste criatura transforman en la más hermosa Princesa del mundo, pensad que el hada bondadosa y el talismán maravilloso están en vuestro corazón.⁴⁸

D'entrée de jeu, la pièce tend vers le sermon mignard autour du thème de l'amour, dans un déploiement de bons sentiments.

Néanmoins, des passages montrent presque d'une lutte intérieure contre cette manie moralisatrice, par exemple quand, dans le dénouement de la même pièce, le poète prône la suprématie du caprice sur la morale :

El cuento ha terminado, y es lo mejor del cuento
que ni el poeta mismo sabe cuál es su intento,
ni adónde le ha llevado su propio pensamiento,
ni cómo lo ha contado, ni por qué lo contó.
¿Moralidad? ¡Qué importa! El hada Fantasía
ni de moral entiende, ni de filosofía.
Donde haya una belleza, donde haya una armonía,
Si yo moralizara, el comento del cuento
sería que, por buena, Cenicienta triunfó;
pero el poeta sabe que triunfó por hermosa,
porque halló en su camino un hada caprichosa,
porque todo fue cuento, y el cuento se acabó.

Enfin, l'intertextualité omniprésente dans ses pièces plonge parfois personnages et

48 *La Cenicienta*, prologue, p. 582.

spectateurs en plein métathéâtre, une nouvelle liberté que prend Benavente vis-à-vis du genre. Le meilleur exemple se trouve dans *La noche iluminada*, où le dramaturge rend hommage à Shakespeare :

- Puck: están encantados en poder de Titania y Oberon, nuestros reyes.
- Misses Blay: Eso sí; ¡pero esos reyes!
- Puck: ¿No los conocéis? ¿No habéis leído a Shakespeare? ¡Ya sé que pocos ingleses le han leído, y que si todos los que le admiran le leyeran!...¡Pobre Shakespeare! [...]
- Míster Plum: Pues yo, que a pesar de ser inglés he leído a Shakespeare, gran teósofo, gran ocultista, desde ahora te digo que su Puck, su jugueteón duendecillo, no era un marisabidilla ni un pedantuelo como tú, y que si tan mal lo interpretas en la película como ahora entre nosotros, mal servido quedará nuestro gran poeta; porque en verdad, en verdad te digo que te pareces a su Puck como yo al mismo Shakespeare.
- Puck: ¡Caramba! Yo esperaba que mañana me lo dijera algún crítico, pero no esperaba que me lo dijeran tan pronto. [...] Soy el de siempre, el duendecillo enredador, [...] el que les hace exclamar a cada paso: « Esto no le sucede a nadie más que a mí ». « ¡Que siempre ha de sucederme a mí lo mismo! » ¡Oh!, este « mí », toda la vanidad de los hombres. ¡Sonata en « mi » mayor!⁴⁹

Contrairement à l'aspect moralisateur qui nous ramenait au drame bourgeois, cette autre lézarde va dans le sens d'une modernisation de la comédie de magie. Ce type de scène, tout à fait novatrice en son genre, illustre parfaitement les idées de l'auteur dans son *Teatro del pueblo* où il met à l'honneur une fantaisie théâtrale à la Shakespeare.

Quant à la cohérence de la carrière théâtrale de Benavente, après analyse de son corpus féerique, il s'avère bien être un dramaturge plein de contradictions. La majeure partie de sa carrière s'est construite sur ses pièces bourgeoises (une centaine), des pièces qui lui ont valu d'être désavoué par la critique. Pourtant, au même titre que *El maleficio de la mariposa* de Lorca, les comédies de magie de Benavente rénovent la scène espagnole par le biais du rêve et de la fantaisie. La mise en scène d'une constellation de prodiges et de tours de magie effectués par des personnages plus étonnants les uns que les autres, permet de représenter un cosmos surnaturel échappant à toute règle de vraisemblance. Un univers merveilleux qui crée un théâtre du regard.

En fin de compte, plus que les velléités moralisatrices, l'amusement semble seul

49 *La noche iluminada*, acte II, 1er tableau, scène 2, p. 31-32.

guider l'auteur dans ses comédies de magie, car il s'agit d'un genre qui lui permet de laisser s'envoler son imagination la plus fantasque – elle atteint des sommets dans *La novia de nieve* ! – et de se divertir plus que jamais avec les mots – on connaît son goût pour le maniement de la langue.

Dans la tradition de la « comedia de magia » les pièces féeriques de Benavente cultivent donc la mobilité, le spectaculaire et l'hybride, c'est-à-dire une esthétique baroque. Véritable patchwork, ce genre dramatique revêt un costume d'Arlequin : « Tiene diversión verbal, visual, humor, espectáculo, moral, sentencias, baile, música, incluso sentido común. »⁵⁰

Lise Jankovic

BIBLIOGRAPHIE:

- Benavente Jacinto, *Abuelo y nieto* (1941), *Obras completas*, T.VIII, Madrid, Aguilar, 1954, p. 141-143.
- _____, « El teatro del pueblo », *Obras completas*, T. VI, Madrid, Aguilar, 1952, p. 595-607.
- _____, « El teatro popular », in *Pan y letras*, *Obras completas*, T. VI, Madrid, Aguilar, 1952, p. 611-613.
- _____, *La Cenicienta, comedia de magia en 1 prólogo y 3 actos, divididos en 15 cuadros*, Madrid, Aguilar, 1952.
- _____, *La noche iluminada, comedia de magia en 3 actos y en prosa*, Madrid, La Farsa, 1928.
- _____, *La novia de nieve, comedia en 1 prólogo y 3 actos*, Madrid, Aguilar, 1952.
- _____, *Rosas de otoño, Obras completas, T.II*, Madrid, Aguilar, 1950.
- _____, *La malquerida, drama en tres actos y en prosa*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952.
- La Comedia de Magia y de Santos*, Congreso internacional Comedias de Magia y de Santos (siglos XVI-XIX), Madrid, Júcar, 1992.
- Glaze, Linda, « The tradition of the "Comedia de magia" », in *Jacinto Benavente's Theatre for Children*, Auburn University. Hispania [Publicaciones periódicas], Volume 76, Número 2, Mai 1993, p. 213-223.
- Huerta Calvo Javier, Peral Vega Emilio, Urzáiz Tortajada Héctor, *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- Huerta Calvo Javier (dir), *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.

⁵⁰ Antonietta CALDERONE, *Lo cómico en las comedias de magia románticas*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 63.

Lafuente Romualdo et Tirado Francisco, *La ninfa de los mares, comedia de magia en tres actos, original y en verso*, Madrid, Vicente de Lalama, 1861, Biblioteca dramática.

Salaün Serge, « ¡Ay, papa, cómo entras en el siglo XX! Benavente o la ilusión de un teatro moderno. », *Siglo Diecinueve*, 6 (2000), p. 219-241.