



HAL
open science

À rebours de l'histoire de la danse. Comment Ricard Moragas (1829-1899) devient le père d'une tradition chorégraphique catalane

Lise Jankovic

► To cite this version:

Lise Jankovic. À rebours de l'histoire de la danse. Comment Ricard Moragas (1829-1899) devient le père d'une tradition chorégraphique catalane. *European Drama and Performance Studies*, 2014, Le document iconographique dans son contexte : le hors-champ des images du spectacle, 3. hal-01535599

HAL Id: hal-01535599

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01535599>

Submitted on 17 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

À REBOURS DE L'HISTOIRE DE LA DANSE :
COMMENT RICARD MORAGAS (1829-1899) DEVIENT LE PÈRE D'UNE
TRADITION CHORÉGRAPHIQUE CATALANE

Résumé :

Les dessins de chorégraphie de Ricard Moragas pour une pièce féerique, datant du dernier tiers du XIX^e siècle, étaient le point de départ d'une récente exposition sur l'histoire de la danse en Catalogne. L'objectif de cet article est d'interroger les motivations de cette récupération et de faire apparaître la canonisation d'un art chorégraphique du merveilleux jusque là tombé dans l'oubli.

Abstract :

The choreographer Ricard Moragas' drawings for a magic play, dating from the last third of the nineteenth century, were the starting point of a recent exhibition about history of dance in Catalonia. The objective of this paper is to examine the reasons for such recovery and to demonstrate how the choreographic art of the marvelous was brought to light after being forgotten for so long.

Le présent article est une étude de cas des dessins de chorégraphies de Ricard Moragas¹ (Gérone 1829 – Madrid 1899) présentés à l'exposition « *Arts del Moviment. Dansa a Catalunya* (1966-2012) », organisée à Barcelone, dans l'espace *Arts Santa Mònica*, par le *Departament de Cultura Generalitat Catalunya*, du 30/10/2012 au 26/01/2013 (commissaires d'exposition : Joaquim Noguero et Bàrbara Raubert). Le cœur de la rétrospective était l'installation audiovisuelle *De cuerpo presente*, d'Isaki Lacuesta², qui projetait simultanément, sans musique, les solos de sept chorégraphes ayant marqué la scène de la danse contemporaine au cours des quarante dernières années : Cesc Gelabert, Àngels Margarit, María Muñoz, Sol Picó, Andrés Corchero, Thomas Noone et Marta Carrasco. Quatre volets thématiques structuraient par ailleurs l'exposition, à l'image du corps humain : pieds (les premiers pas), tronc (l'impulsion vitale, matrice contemporaine de la danse catalane), visages (les danseurs), mains (la fusion des arts).

D'entrée, le « grand écart » chronologique et esthétique entre les croquis du XIX^e siècle et le reste des installations consacrées aux avant-gardes de la danse à partir de 1966, pouvait susciter l'étonnement : comment interpréter cet agrégat qui, *a priori*, ne va pas de soi ?

Ricard Moragas étudia la danse à Barcelone avec Antoni Biosca (? – Barcelona 1865), auteur de *L'art de danser ou Règles et instructions pour les amateurs des contre-danses françaises ou rigodons*³ (1832), qui répertorie cent-douze figures de chorégraphie. Il fut couronné de succès à Paris, en Amérique et à Londres (1854-1855) avec Manuela Perea, « La Nena », ainsi qu'en Italie. Il devint célèbre pour sa qualité « d'inventeur »⁴, notamment dans la conception de son

1 Nous choisissons, pour cet article, l'orthographe catalane des noms propres catalans.

2 Isaki Lacuesta (Gérone, 1975-) est l'auteur de plusieurs longs-métrages : *Cravan vs Cravan* (2002), *La leyenda del tiempo* (2006), *Los condenados* (2009), *La noche que no acaba* (2010) et *Los pasos dobles* (2011).

3 Titre original : *Arte de dançar o Reglas e instrucciones para los aficionados a bailar las contradanzas francesas o rigodones*.

4 Cf. *Ricardo Moragas : prioridad de su arte, la vida y la obra*, José Artís, Barcelona, Instituto del Teatro, 1946, p. 33 : « Alabáronse en Moragas la prestancia, distinción y arrojo en las triples vueltas de cuerpo en el aire; sus elevados altos y la celeridad de los trenzados. Salió Moragas por su renombre de *inventor*. » (On louait chez Moragas sa prestance, sa distinction et son élan dans les grands jetés en arrière en tournant ; la hauteur de ses sauts et la rapidité de ses entrechats. Moragas s'illustra pour sa réputation d'*inventeur*).

ballet-pantomime qu'il intitula *Le carnaval de Venise*¹ (1859). Lorsqu'il abandonna la danse, il devint le chorégraphe des ballets d'opéra du Liceu et des *comedias de magia*² les plus célèbres (*La patte de chèvre*, *La fiole enchantée*, *Le diable d'argent* et *La Magie nouvelle*³), en collaboration avec le scénographe Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900), qui s'était formé à Paris dans les ateliers de Cambon et Thierry. Ricard Moragas dirigea également le corps de ballet du *Teatro Real* de Madrid et fut nommé maître à danser d'Alphonse XIII et des infantes. Une rubrique nécrologique publiée à sa mort retrace élogieusement les principaux temps de sa carrière :

Le célèbre maître à danser Ricardo Moragas y Torres, dont le nom figurait encore il y a peu à l'affiche des théâtres de la Cour, s'est éteint.

Moragas était né à Gérone. En 1840, il représenta, au théâtre Principal de Barcelone, ses ballets : « L'enchanteresse ou le triomphe de la Croix », « La jeune tyrolienne », « La lampe merveilleuse » et d'autres spectacles, plus nouveaux les uns que les autres, où se sont illustrés Mr. Monplaisir et mademoiselle Bartholomim ; puis, au Liceo, à partir de 1847, où, avec un luxe sans limite et un riche appareillage scénique (dans un théâtre où figuraient en première ligne M. et Mme Albert, Mrs Massot Duchateau, le maître Barrez, Mme Guy-Stephan, M. Gontier et bien d'autres, et dont les décors avaient été réalisés par Philastre, Cambon, Pourchet et Cagé, provenant tous de l'Opéra de Paris), furent représentés les célèbres ballets « Azulma ou le règne des fleurs », « Giselle ou les Willis », « Amadis de Gaule », « Esmeralda » et « Le diable amoureux », qui furent les grands succès de l'époque et orientèrent la passion de Moragas. Fasciné par un art si attirant pour lui, il entra dans la troupe des jeunes *cuadrilles* et prit des leçons avec M. Massot, grande figure de l'enseignement de la danse.

À l'étranger, il était très célèbre et apprécié [...]. De ces maîtres qui sentaient un véritable enthousiasme pour leur art, il n'en reste que deux : Guerrero et Estrella.⁴

Les archives iconographiques qui furent choisies en guise de prologue de l'exposition sur les arts du mouvement en Catalogne (dans la section « pieds ») étaient des chorégraphies scéniques de la pièce féerique à grand succès, *La fiole enchantée*, montée au *Teatre Principal* de Barcelone en 1874, dont voici une pièce (des cinq exposées) :

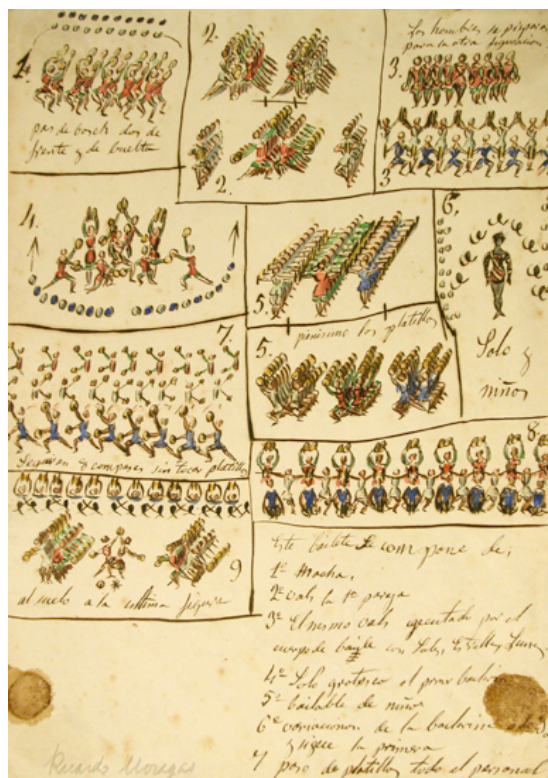
1 Titre original : *El carnaval de Venecia*.

2 La comédie de magie espagnole est l'équivalent des féeries théâtrales françaises et viennoises.

3 Titres originaux : *La pata de cabra* (1829), *La redoma encantada* (1839), *El diablo de plata* (s. d.) et *La magia nueva* (1874).

4 *La época*, n°17799, 27/12/1899, p. 4 : « Ha fallecido en esta Corte el conocido maestro de baile D. Ricardo Moragas y Torres, cuyo nombre figuró hasta hace poco tiempo en muchos carteles de los teatros de la Corte. Moragas había nacido en Gerona. En 1840 estrenó en el teatro Principal de Barcelona, sus bailes: "La encantadora o el triunfo de la Cruz", "La joven tirolesa", "La lámpara maravillosa" y otros a cual más nuevos, donde tanto lucieron Mr. Monplaisir y mademoiselle Bartholomin; y luego en el Liceo, desde 1847, que con un derroche de lujo y aparato escénico y compañía notabilísimas, en las que brillaban en primera línea Mr y Mme Albert, Mrs Massot Duchateau, el maestro Barrez, Mme Guy-Stephan, Mr Gontier y otros, y con decoraciones de Philastre, Cambon, Pourchet y Cagé, todos de la Gran Opera de París, se representaron los famosos bailes "Azulma o el reino de las flores", "Giselle o las Willis", "Amadis de Gaula", "La esmeralda", y "El diablo enamorado", que fueron el encanto de aquella época y decidieron la afición de Moragas, que, fascinado por un arte que para él tenía tantos atractivos, entró a formar parte de las *cuadrilles* de jóvenes, recibiendo al mismo tiempo serias y clásicas lecciones de Mr Massot, que era una especialidad en la enseñanza.

En el extranjero era muy conocido y apreciado [...]. De aquellos maestros que sentían verdadero entusiasmo por su arte, quedan dos: Guerrero y Estrella ».



Ricard Moragas (1827-1899), chorégraphie scénique pour *La fiote enchantée*, de Juan Eugenio Hartzenbusch (1839), dessin sur papier, représentation au Teatre Principal de Barcelone, le 10 février 1874. MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

Ces archives sont actuellement conservées à l'*Institut del Teatre* de Barcelone¹, mais elles proviennent initialement du *Teatre Principal*. Elles ont été en partie digitalisées et sont pour certaines consultables en ligne sur le portail de l'Institut, *Escena Digital*. Notons que le dessin reproduit pour cette étude fut utilisé dans la presse², en 1928, comme illustration d'un article sur les milliers d'archives en attente d'être exposées dans le futur Musée du Théâtre et de la Danse de Barcelone, conservées et cataloguées par Marcos Jesús Bertrán, son fondateur. La pièce d'archive y était présentée comme « un curieux exemplaire de *calligraphie chorégraphiée* », mais aucun détail n'était fourni sur le spectacle en lui-même ou sur Ricard Moragas.

La problématique du hors-champ est un éclairage particulièrement intéressant pour ces documents iconographiques, qui sont la seule trace visuelle et donc l'unique source d'information directe sur la chorégraphie dans la comédie de magie espagnole, car, dans cette exposition, ils n'étaient pas voués à renseigner sur la scénographie du théâtre de l'enchantement. Il s'inscrivaient dans la reconstitution de la mémoire récente d'un art éphémère³, dans une exposition qui avait pour objectif premier de rendre évidente la présence centrale du corps⁴ (comme voie d'expérimentation et de connaissance) dans l'histoire de la danse en Catalogne. À la lumière de l'exposition, les passages dansés de ce théâtre féerique ne

¹ Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, fonds d'archives Esc F4 8642, 8644, 8689, 8690, 8691.

² « Un reportaje cada noche », 1928, MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

³ « la memòria recent d'un art efímer » (cf. fiche d'exposition).

⁴ « la presència central del cos » (cf. fiche d'exposition).

sont donc plus de simples illustrations d'un faste spectaculaire tombé en désuétude, mais étaient intégrés à l'histoire globale de la danse en Catalogne, en tant que jalons d'une recherche artistique sur le corps en mouvement. Le déplacement des enjeux d'interprétation autour des archives se révèle très intéressant, car la décontextualisation permet de mieux appréhender *a posteriori* le succès culturel du genre pourtant minoré de la comédie de magie espagnole.

Si le *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1844), est largement connu, de même que *Don Álvaro ou la Force du destin*¹, du duc de Rivas (1835) et peut-être le drame d'Antonio García Gutiérrez, *Le Trouvère*² (1836), les comédies de magie, elles, ne sont pas passées à la postérité et sont absentes des répertoires contemporains. Ce genre dramatique désigne les pièces féeriques et populaires³ où tout repose sur la merveille : dans ce théâtre de l'enchantement, l'intrigue est fantasmagorique et complètement déliée, le personnel dramatique, des plus fantasques, et de multiples spectacles rythment l'action (des chorégraphies, des numéros de cirque, de prestidigitation, etc.), tous placés sous le signe du prodige. Le concept de *spectaculaire flamboyant* le définit parfaitement, car ce genre relève d'une pratique culturelle et d'une esthétique théâtrale régies par leurs propres codes artistiques du débord, de la démesure et de la surenchère. L'histoire de ces pièces à grand spectacle s'inscrit dans une longue tradition « néo-ritualiste » (Elie Koningson⁴) européenne, mais la comédie de magie naquit comme telle en Espagne au XVIII^e siècle, avec les pièces phares *Le Magicien de Salerne* (Juan Salvo y Vela, 1715), ou encore *Marta la Romarantina* et *L'anneau de Gíges*⁵ (José de Cañizares, 1740). Elle perdura tout au long du XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle, avec les comédies de Jacinto Benavente (*Cendrillon*, 1919, *La nuit illuminée*, 1927, *La duchesse gitane*, 1932 et *La fiancée de neige*⁶, 1934). Quand Ricard Moragas s'essaya au genre en 1874, il pénétrait donc dans un monde théâtral à succès et s'engageait sur un terrain scénographique en création constante, très prisé du public pour son faste et son pouvoir d'illusion⁷.

1 Titre original : *Don Álvaro o la Fuerza del sino*.

2 Titre original : *El Trovador*.

3 Dans sa thèse de 1986 sur les comédies de magie du XVIII^e siècle, Joaquín Álvarez Barrientos, rappelle que le terme « populaire » englobe un large public, toutes classes confondues. Cf. *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Universidad Complutense de Madrid, 1986 (dir. : Luciano García Lorenzo), p. 316 : « Par "populaire", nous entendons publique, c'est-à-dire [...] pas seulement les classes sociales basses, mais aussi les autres groupes sociaux ».

4 *L'oeuvre d'art totale*, coord. Élie Konigson, Paris, CNRS, 1995, p. 13.

5 Titres originaux : *El Mágico de Salerno*, *El anillo de Gíges*.

6 Titres originaux : *La Cenicienta*, *La noche iluminada*, *La duquesa gitana* et *La novia de nieve*.

7 D'autant plus que la propagande publicitaire déployée autour du théâtre magique était sensationnelle. Cf. José Artís, *Ricardo Moragas: prioridad de su arte, la vida y la obra*, Barcelona, Instituto del Teatro, 1946, p. 40-41 : « Parmi les moyens publicitaires utilisés, on compte des tirages de papier placardés à chaque coin de rue, avec le nom d'un acteur de la farce sur chacune des affiches. Le procédé, qui aujourd'hui pourrait nous sembler puéril, était une innovation à l'époque ». « Entre los recursos reclamistas de que se echó mano contaron unas tiras de papel fijadas en las esquinas, con un nombre en cada ejemplar de uno de los figurones de la farsa. El procedimiento, que hoy tendríamos por pueril, constituyó entonces una innovación ».

Un résumé de *La fiolle enchantée*¹, qui a valeur d'exemple pour le reste du corpus, aux intrigues tout aussi débridées et fantastiques², s'impose, car cette comédie, très célèbre en 1874, fut assez vite reléguée aux oubliettes et ne demeure en la mémoire de personne aujourd'hui. L'action se déroule près de Madrid, puis dans la grotte de Barahona et près de Villarino, à la frontière du Portugal. Pascuala a épousé le majordome septuagénaire du comte de Biznaga – « le Comte Cactus » ! –, don Laín Cornejo, au grand désespoir de Garabito, humble vitrier. Le comte, lui, fait sa cour à la belle Dorotea. Lors d'une réunion de sorciers dans un salon souterrain, Garabito, déguisé en magicienne, apprend que le Marquis de Villena a été emprisonné dans une fiolle enchantée, car les sorciers redoutent sa magie blanche qui pourrait dissoudre leur secte. Une fois seul, il rompt la fiolle et don Enrique, pour le remercier de l'avoir libéré, met sa magie à son service. Garabito réclame vengeance sur le Comte. Le Marquis tombe amoureux de Dorotea et décide de rester dans l'anonymat et de prendre l'apparence du Comte pour obtenir la main de la jeune femme. Garabito poursuit don Laín pour lui ravir Pascuala et Villena est traqué par les sorciers, furieux qu'il se soit échappé de la fiolle. Une grande bataille oppose les deux camps (les soldats de Garabito sont des singes armés), le Marquis de Villena est mis au cachot après un duel avec le Comte, puis les soldats du Comte font exploser le château³. La fin de la pièce représente une suite d'aventures tout aussi délirantes (le Marquis et Dorotea sont changés en statues, Garabito est poursuivi par un monstre et des ours), mais le dénouement arrive : l'enchantement de la grotte où le Marquis est tenu prisonnier est rompu et le souterrain se transforme en somptueux Palais de la Science. La comédie s'achève avec la victoire du Marquis dans le temple de la Vertu, où l'ensemble des personnages enchantés exécute une danse.

Les épisodes scéniques, dans le théâtre féerique, ressemblent à des poupées russes, avec une prolifération de prodiges et des myriades de numéros scéniques. C'est pourquoi Martial Poirson, dans la préface de l'ouvrage collectif consacré aux scènes de l'enchantement, souligne un « droit à l'imagination hors des cadres formels habituels » obéissant à un « régime du plaisir

1 Juan Eugenio Hartzenbusch, *La Redoma encantada, comedia de magia en cuatro actos*, Madrid, Yenes, 1839.

2 Le terme « fantastique » englobe, au XIX^e siècle, une pluralité de genres et de modalités littéraires, comme le rappelle d'emblée Matteo di Beni dans *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012 : « El adjetivo "fantástico" se caracteriza por la pluralidad y la desemejanza de sentidos que se le va aplicando en el campo literario. En primer lugar, hay que destacar la permeabilidad que se presenta entre lo fantástico y categorías parecidas o subcategorías – tal y como "maravilloso", "neofantástico", "realismo fantástico", "ciencia ficción", y tantas otras ». « L'adjectif "fantastique" se caractérise par la pluralité et la dissemblance de sens qu'on lui attribue dans le champ littéraire. Il faut relever, en premier lieu, la perméabilité qui existe entre le fantastique et d'autres catégories similaires ou sous-catégories – comme le "merveilleux", le "néo-fantastique", la "science-fiction", et tant d'autres » (p. 25).

Pour Olivier Bara, dans « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », *Revue d'Histoire du théâtre*, n°257, Paris, Société d'Histoire du théâtre, 2013, la notion « mobilise principalement, pour les arts de la scène, un 'fantastique' mélodramatique ou féerique, exacerbation du régime spectaculaire chargé d'exercer une puissance *médusante* sur les spectateurs. [...] signe d'une lente transformation du terme vague en concept esthétique dans les années 1830. [...] 'Fantastique' se confond alors avec 'fantaisie', 'féerie', 'merveilleux', mais aussi 'original', 'étrange'. [...] Aussi les emplois historiques du terme tendent-ils à confondre dans un même ensemble 'bizarre' [...] tout ce qui échappe aux normes génériques, poétiques, esthétiques de la représentation artistique » (p. 75-76).

3 Selon José Artís [*op. cit.*, p. 41], l'explosion du château fut l'un des truquages machinés les plus spectaculaires : « En ce qui concerne la machinerie, l'explosion d'une mine et celle du château "de la tête enchantée", au troisième acte, [firent sensation] », *Ricardo Moragas : prioridad de su arte, la vida y la obra, op.cit.*, p. 41 [« En el capítulo de la tramoya, la explosión de una mina y voladura del citado castillo "de la cabeza encantada", en el tercer acto, [causaron sensación] »]. Pour Fanny Platelle, « l'apparition du Mal bouleverse l'ordre fragile de la sphère idéale et le remet en question. La malédiction ne prendra fin que lorsqu'un certain nombre de conditions seront remplies. Les métamorphoses, plus précisément les destructions de paysages, [comme dans *La Fantaisie enchaînée* (1828)], sont l'arme utilisée par les représentants du Mal. Le spectaculaire est donc en grande partie fonctionnalisé et intégré à l'action des féeries sérieuses et comiques », *L'oeuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836 : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, thèse de doctorat dirigée par Erika Tunner, Lille, ANRT, 2003, p. 100.

théâtral »¹. Parmi les spectacles chorégraphiés, on compte, entre autres, une danse désordonnée et assourdissante des sorciers et du corps de ballet, accompagnés d'un chœur, dans un salon souterrain à l'architecture antique (I,8) ; une mascarade composée des quarante figures du jeu de cartes (II,6)² ; des tracés accomplis, au son des tambours, par des soldats infernaux surgissant de toute part et chantant avec des sorcières et des cantinières (II,17) ; le chœur des petites filles dans l'école de magie (III,11) ; ou encore, le chœur de cacardements d'oies et des fantômes sortant du puits (IV,7). C'est dire si la comédie laisse libre cours à l'*enchantement* et à la fantaisie ! Chacun des épisodes chorégraphiés représente un défi pour le directeur chargé de les composer, car la magie dépend de son savoir-faire. Il doit allier, pour ce type de scène en musique, une grande maîtrise de l'espace – les personnages sont nombreux, les mouvements tourbillonnants et les décors spectaculaires –, du rythme endiablé et des figures de cirque. Cet aspect est très palpable dans le dessin reproduit pour cet article, car l'effervescence funambulesque (propre au genre) de la chorégraphie est parfaitement organisée en six temps : une marche, une valse, une reprise de valse aux motifs astraux (le soleil, les étoiles et la lune), un solo grotesque, une danse pour enfants et des pas tracés en battant des cymbales, accomplis par l'intégralité du corps de ballet.

Comme le prouve l'exemple de *La fiole enchantée*, musique, chants et chorégraphies occupaient une place de tout premier ordre dans le déluge d'actions magiques que représentaient les comédies de magie. C'est un trait caractéristique, voire définitoire de ce genre, en ce sens que la comédie féerique est un spectacle hybride qui s'affranchit allègrement des règles dramatiques de vraisemblance. On trouvait tous types d'instruments (à cordes, à vent, percussions), tous types de chants (régionaux, amœbés, militaires, sérénades et autres) et tous types de chorégraphies (cirque et spectacles de charme, en premier lieu), souvent d'accompagnement, mais qui pouvaient aussi participer à l'action et s'inscrire dans l'intrigue dramatique. Les instants musicaux étaient donc multiples : au milieu d'une scène, intermède musical entre deux scènes ou deux actes, souvent après un changement de décor et toujours au dénouement de la pièce – la coutume était que le rideau tombe sur une « danse générale ».

Selon les informations que nous fournit la presse de l'époque, le théâtre Circo de Madrid (où la pièce fut également représentée, de même qu'à Valence et, plus tard, à Cuba et aux États-Unis, avec pour titre *Des châteaux en Espagne*³) fut follement prodigue de moyens pour le montage de la pièce, la profusion d'effets scéniques réclamant des dépenses importantes en matériel de scénographie :

Théâtre Circo. 27^e représentation de la comédie de magie, en quatre actes, en prose et en vers, de D. Juan Eugenio Hartzenbush, intitulée *La fiole enchantée*. L'entreprise, qui n'a omis aucun frais ni sacrifice d'aucune sorte afin de mettre en scène cette pièce avec tout le luxe qui revient, non seulement

1 *Les scènes de l'enchantement, Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Martial Poirson, Jean-François Perrin (dir.), Paris, Desjonquères, 2011, p. 12.

2 Au sujet des créations féeriques de Ricard Moragas, cf. José Artís, *op. cit.*, p. 40 : « Il suffit à Moragas, pour affirmer devant le public du Liceo sa fine perception de la grâce et de l'originalité, en plus des ballets déjà mentionnés [*La contrebandière de passage, La perle d'Orient*] et d'un autre de moindre importance, de monter les ballets d'opéra, ainsi que les comédies de magie *La fiole enchantée* et *Le diable d'argent*, dont un des tableaux, intitulé "L'enfer des joueurs", alliait, en de nombreuses et savoureuses occasions, toutes les couleurs des cartes à jouer, les dominos, les dés et les pièces de monnaie. » « Bastaron a Moragas, para afirmar ante el público del Liceo su fina percepción de la gracia y originalidad, amén de los bailes dichos [*La contrabandista de rumbo, La perla de Oriente*] y algún otro de menos importancia, los bailables operísticos, así como las magias *La redoma encantada* y *El diablo de plata*, en unos de cuyos cuadros de esta última, llamado "El infierno de los jugadores", combinó, en sucesivos y deleitosos movimientos, los palos de la baraja, las fichas del dominó, los dados y las monedas ».

3 Titre original : *Castillos en España*. Le XIX^e siècle est, rappelons-le, le siècle du début de l'internationalisation des spectacles.

au public madrilène éclairé, grande gratification de ce théâtre, mais aussi à son auteur, jamais assez félicité, la présentera avec 18 nouveaux décors, réalisés par le célèbre scénographe D. J. Soler y Rovirosa.

La musique a été expressément composée pour la pièce, par le maître Goula.

Les chorégraphies, qui ont été exécutées par l'important corps de ballet du théâtre, ont été créées et dirigées par le célèbre directeur D. Ricardo Moragas.

Les 304 costumes dont s'est parée la comédie, ont été fabriqués chez le tailleur D^a Pelegrina Malatesta, selon les maquettes de costumes dessinées par M. Soler.

Les nombreux accessoires viennent des ateliers de D. Eduardo Tarascó et D. José Galcerán.³

La richesse ornementale de l'arsenal décoratif est très caractéristique du théâtre féerique à l'heure de la mise en scène ; une largesse stimulée, au préalable, par l'imagination débridée des dramaturges : « L'auteur demande-t-il les choses les plus impossibles, on cherche à les réaliser ; aussi les manuscrits de ces pièces fourmillent-ils d'idées plus extravagantes les unes que les autres »². Au milieu de ce faste merveilleux, Ricardo Moragas est présenté comme un illustre chorégraphe et ses qualités lui valurent, moins d'un mois plus tard, une distinction de l'entreprise théâtrale (et pas des moindres) :

Demain, lundi, le théâtre Circo donnera une représentation extraordinaire du magnifique spectacle *La fiole enchantée*, dont l'entreprise cède le bénéfice au célèbre maître, compositeur et directeur du corps de ballet, Ricardo Moragas. Cette preuve d'estime par laquelle l'entreprise a distingué M. Moragas sera sans aucun doute secondée par le public, étant donné la juste sympathie que le bénéficiaire a su s'attirer grâce au talent dont il a témoigné dans la composition des chorégraphies créées pour cette pièce. N'oublions pas que ce sera la dernière représentation et que les lundis sont « jours de mode » dans ce théâtre.³

Les années 1873-1876 sont d'ailleurs perçues par la critique⁴ comme les années « des pièces magiques » de la carrière de Ricard Moragas, preuve qu'il excellait dans ce domaine dramatique. L'examen des sources périodiques nous permet de constater que ces années de créations féeriques se prolongèrent au-delà de 1876, car la première page du journal *La campana de Gracia* (n° 691), datant du 3 septembre 1882, comporte une illustration d'un ballet-pantomime-fantastique à grand spectacle, *Lobokeli*, composé par Ricard Moragas (également en collaboration avec Francesc Soler i Rovirosa) et s'inscrivant dans la droite lignée de ses chorégraphies pour le théâtre de l'enchantement. Mais, sans aucun doute, les créations

3 *Diario oficial de avisos de Madrid*, 17/04/1875, p. 4 : « Teatro del Circo. 27 representación de la comedia de magia, en cuatro actos, en prosa y verso, original de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, titulada *La redoma encantada*. La empresa no ha omitido gasto ni sacrificio de ninguna especie a fin de poner en escena dicha obra con todo el lujo y propiedad a que es acreedor, no solo el ilustrado público madrileño que tanto favorece este coliseo, sino también su nunca bien ponderado autor, la presentará con 48 decoraciones nuevas, pintadas por el reputado escenógrafo D. F. Soler y Rovirosa. La música ha sido escrita expresamente para esta obra por el maestro Goula. Los bailes en los que toma parte el numeroso cuerpo coreográfico de este teatro, han sido compuestos y dirigidos por el reputado director D. Ricardo Moragas. Los 304 trajes con que está exornada la obra, se han confeccionado en la sastrería de Da Pelegrina Malatesta, conforme a los figurines dibujados por el Sr. Soler. El numeroso atrezzo, ha salido de los talleres de D. Eduardo Tarascó y D. José Galcerán ».

2 J. M. Moynet, *L'envers du théâtre*, Paris, Hachette, 1873, p. 92.

3 *La Correspondencia de España*, n°6382, 23/05/1875, p. 1 : « Mañana lunes tendrá lugar en el favorecido teatro del Circo una representación extraordinaria del grandioso espectáculo *La redoma encantada* que la empresa cede a beneficio del reputado maestro compositor y director de la compañía coreográfica D. Ricardo Moragas. Esta prueba de aprecio con que la empresa ha distinguido al Sr. Moragas, será indudablemente secundada por el público, dadas las justas simpatías que ha sabido captarse el beneficiado por el talento que ha demostrado en la composición de los bailes con que está exornada la obra, por la circunstancia de ponerse en escena, según se anuncia por última vez y por ser el lunes día de moda en dicho teatro ».

4 cf. José Artís, *op. cit.*, p. 40 : « De 1873 a enero de 1876 [son] los años que podemos llamar muy apropiadamente, “de las magias” ».

chorégraphiques du maître à danser pour *La fiôle enchantée* consacrerent son art de la danse merveilleuse. En atteste le témoignage de José Artís :

Moragas composa pour *La fiôle*, entre autres pièces tout aussi importantes, un ballet de diables pour la fin du premier acte. Deux menuets – l'un d'eux délicieusement exécuté par Goula – pour le deuxième acte, et d'autres, des cosaques, pour le quatrième. Pour clore le deuxième acte, une éclatante et superbe danse d'ensemble. Des évolutions hilarantes accomplies par une horde de singes interprétés par une troupe d'enfants de la Maison de Charité, au troisième acte, et une danse en quatre tableaux, pour clore la pièce. L'un des tableaux, pour la danse des oiseaux dans le jardin et la volière disposés par Soler. Les deux premières danseuses accoutrées de déguisements de canaris très évocateurs. Rien ne reflète mieux l'émerveillement et la satisfaction du public que les quatre-vingt et quelques représentations atteintes à la fin de la saison et les deux-cent-cinquante représentations en janvier 1876, entre Barcelone et Madrid.¹

D'autant plus que la virtuosité du duo Soler-Moragas toucha un public large, grâce à un sens de « la nuance artistique populaire appréciée des experts comme des profanes »². Autant d'éléments qui portent aux nues un spectacle qui fut perçu comme créatif, savamment composé et plein d'esprit.

Pourtant, loin d'illustrer ce point d'orgue atteint dans l'histoire de la comédie de magie, genre théâtral qui n'était même pas explicité dans la fiche de présentation des oeuvres exposées (elles étaient donc véritablement extraites de leur champ spectaculaire d'origine), les archives de Ricard Moragas servaient, lors de l'exposition « Arts del Moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012) », à l'ancrage historique de la profession de chorégraphe en Catalogne. Elles constituaient un échantillon de ballet post-romantique spectaculaire (d'une grande vitalité, certes, mais elles n'étaient qu'un exemple de danse classique magistrale parmi d'autres) relativement isolé, étant donné l'absence d'information sur la culture théâtrale thaumaturgique à laquelle la pièce-cadre appartenait :

Moragas est le point de départ de toute l'exposition. De fait, l'itinéraire commence avec une vidéo de Constanza Brncic, qui danse nue, enceinte de neuf mois, une pièce contemporaine, et à côté nous avons les pièces de Moragas. L'un et l'autre représentent le début de quelque chose qui en réalité est circulaire et ne finit jamais, même s'il porte des noms comme celui de Moragas, qui est le premier grand personnage dont nous avons connaissance dans notre généalogie.³

Comme le souligne Bàrbara Raubert, le circuit choisi pour l'exposition, passant de Ricard Moragas à Constanza Brncic, était des plus significatifs : les corps merveilleux voltigeant sur le

¹ cf. José Artís, *idem.*, p. 41-42 : « Moragas compuso para *La redoma*, entre otras piezas tanto o más importantes, un baile de diablos para el final del primer acto. Dos minuets – uno deliciosamente resuelto por Goula – en el segundo acto, y otros de cosacos, para el cuarto. Para remate del segundo, una soberbia y llamativa danza de conjunto. Unas hilarantes evoluciones a cargo de una manada de monos interpretados por un equipo de niños de la Casa de Caridad, en el tercero, y un baile en cuatro cuadros, como conclusión del espectáculo. Unos de los cuadros, simulador de un baile pajaril en el jardín y pajarera dispuestos por Soler. Ataviadas las dos primeras bailarinas con sugestivos disfraces de canario. Nada dice el encanto y complacencia del público como haber conseguido *La redoma* ochenta y tantas representaciones en el decurso de la temporada. De llevar, a primeros de enero de 1876 doscientas cincuenta representaciones entre Barcelona y Madrid ».

² *Idem* : « el matiz artístico popular grato a doctos y profanos ».

³ « Moragas es el punto de partida para toda la exposición. De hecho, el itinerario empieza con un vídeo de Constanza Brncic, bailando desnuda en su noveno mes de embarazo una pieza contemporánea, y al lado tenemos las piezas de Moragas. Uno y otro representan el inicio de algo que en realidad es circular y no acaba nunca, aunque tiene nombres propios como el de Moragas, que es el primer gran personaje del que tenemos constancia en nuestra genealogía ». [Bàrbara Raubert, commissaire de l'exposition, interview réalisée par courrier électronique le 07/10/2013]

papier étaient placés dans le miroir de la danse filmée d'un corps arrondi par la vie. Un pont était ainsi dressé, de manière non explicite, entre deux époques, deux mondes, deux paysages de la danse pourtant éloignés en tous points, mais qui se rencontraient sans doute dans la recherche d'une expression corporelle puissante et rêveuse tout à la fois. Telle est la magie du hors-champ pour les études théâtrales : déplacé hors de son lieu d'archivage et de conservation, le document iconographique prend soudain une épaisseur à la fois historique et corporelle.

Pour Carme Carreño Pombar, conservatrice du Museu de les Arts escèniques (MAE), l'inclusion des archives de Ricard Moragas dans l'ensemble de l'exposition était également essentielle, « car elles illustraient les origines des chorégraphies de ballet en Catalogne »¹. Cette mise en perspective diachronique, opérée près d'un siècle et demi plus tard dans le cadre d'une exposition publique de créations artistiques, est riche de sens, car elle reflète la construction d'un récit sur l'histoire de la danse passant par le dépoussiérage de productions anciennes sensées mettre en évidence la tradition d'excellence à laquelle appartient la génération actuelle des chorégraphes catalans. Ainsi, selon Carme Carreño Pombar, Ricard Moragas fut l'un des pionniers de la professionnalisation des danseurs en Catalogne, comme le rappelle aussi Bàrbara Raubert en évoquant la généalogie lui succédant : Pauleta Pamias, élève de Ricard Moragas, aurait transmis son art à Joan Magriñà i Sanromà (1903-1995), qu'elle intégra dans son corps de ballet et qui, à son tour, devint le maître à danser (au Liceu et à l'Institut del Teatre) de plus d'une génération de danseurs ayant dirigé les artistes d'aujourd'hui. Précisons que ce processus de transmission transgénérationnelle « nous parvient de façon orale étant donné le manque de littérature sur le sujet »².

Il faut dire que les dessins de Ricard Moragas sont des racines idéales, une ascendance rêvée, puisqu'ils allient la gaité, la couleur, le faste, l'investissement de tout le volume scénique, des prouesses acrobatiques, des jeux de compositions et d'assemblages au croisement de la revue et du cirque, la délicatesse et la légèreté féériques (tout entières basées sur la force physique des danseurs et sur l'appareillage en machines théâtrales³). Ces archives prouvent la technicité de la figuration de la merveille, ainsi que la polyvalence des acteurs qui devaient savoir danser, chanter, déclamer et accomplir toute sorte de numéros d'illusion (en premier lieu, disparaître/réapparaître et changer, à vue du spectateur, de costume et d'apparence). Mais surtout, si ces créations reflètent déjà, rien qu'à l'état de papier, la place laissée à l'imagination, on peut facilement concevoir le ravissement du public à l'heure du spectacle, lorsque ces figures gracieuses et pleines d'humour prenaient vie au son d'une musique composée par Joan Goula i Soley (Sant Feliu de Guíxols, Baix Empordà 1843 – Buenos Aires 1917), compositeur et chef d'orchestre à la carrière tout aussi glorieuse que Ricard Moragas et Francesc Soler i Roviroso. À la fois précises et joyeuses, ordonnées et pleines de vie, les chorégraphies de Ricard Moragas relèvent d'un savant dosage dans l'expression du merveilleux par les corps en mouvement : il semble que la recherche d'un équilibre harmonieux entre le pétilllement de la

1 « Era importanta porque representa una muestra de los orígenes de la coreografía de los ballets en Cataluña » [Carme Carreño Pombar, Pombar, conservatrice du Museu de les Arts escèniques (MAE), interview réalisée par courrier électronique le 08/10/2013] conservatrice du Museu de les Arts escèniques (MAE), interview réalisée par courrier électronique le 08/10/2013].

2 « La documentación apunta hacia una tradición que se transmitía entre los bailarines del Gran Teatro del Liceo y que nos llega de forma oral dada la escasez de literatura escrita » [Carme Carreño Pombar, conservatrice du Museu de les Arts escèniques (MAE), interview réalisée par courrier électronique le 08/10/2013]

3 Ce paradoxe entre la dimension immatérielle et aérienne du suprasensible et la lourdeur de l'appareillage scénique est passionnant : l'irréel est intrinsèquement, fonctionnellement lié aux châssis et aux machines, car le merveilleux spectaculaire s'inscrit dans une tradition scénique du surnaturel machiné, dans une pratique scénographique de l'impalpable matérialisé.

magie et l'exactitude des tracés soit au centre de ses principes de conception. D'ailleurs, la presse du début du XX^e siècle qualifiait son travail de « calligraphie », c'est-à-dire qu'elle décelait chez Ricard Moragas un art de la composition chorégraphique comparable à la recherche d'élégance, d'ornement et d'ordre esthétique dans les caractères d'écriture. On déceut la même admiration pour cette finesse très fantaisiste du maître à danser dans l'appréciation de la commissaire d'exposition :

Les dessins montrent une sensibilité artistique proche du naturalisme et même de l'intérêt botanique. Ses détails de fleurs et d'insectes transformés en danseurs sont de magnifiques personnages sortis d'un conte de fée ou d'un livre d'entomologie du siècle dernier. D'autre part, ses annotations de chorégraphies ont l'exactitude et la rigueur d'un travail parfaitement rationalisé, d'une valeur incalculable, au delà du résultat scénique que l'on trouverait sans doute trop rigide aujourd'hui¹.

Les compositions florales et entomologiques sont des plus éloquents, car elles illustrent parfaitement l'impression de pleine maîtrise de la merveille (minutieusement agencée) que donnent les dessins de chorégraphies de Ricard Moragas.

À la lumière de ces archives et au regard du récit construit à partir et autour d'elles, Ricard Moragas semble bel et bien avoir marqué le XIX^e siècle de façon magistrale du point de vue de la scénographie. Pourtant, les critiques acerbes dont ce théâtre fut l'objet, au XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle, en faisaient un phénomène culturel de mauvais goût, une sous-littérature, un petit genre méprisable². En témoigne cette critique cinglante, très typique, publiée dans le journal *El Entreacto*, en 1871 :

Le théâtre Variedades enregistre une bonne recette pour son *Anneau du diable*, qui remplit les coffres de la société-entreprise, malgré le peu de valeur du bijou. Singulier effet que celui des pièces de M. Zumel ; elles sont mauvaises et mal écrites, mais le public se précipite pour les voir. Mystérieuse énigme que nous ne parvenons pas à élucider³.

Ce serait donc par le biais d'un répertoire « vilipendé par les fines bouches »⁴ que les scénographes et compositeurs explorèrent les possibilités les plus créatives ? Nous sommes tentés de répondre affirmativement et la place cruciale qu'occupaient les dessins du maître à danser catalan au sein de l'exposition apporte même la preuve que la comédie de magie est une forme théâtrale qui a trop longtemps été minorée. À l'évidence, la scène enchantée, où se représentaient le symbolique, le surnaturel, le féerique et le prodige (profane ou sacré), matérialisait l'impalpable et lui donnait corps grâce à l'« infrastructure opérative »⁵ née de l'inventivité de techniciens de talent, fine fleur des arts de la scène.

1 « Muestran una sensibilidad artística cercana al naturalismo e incluso al interés botánico. Sus detalles de flores e insectos convertidos en bailarines son preciosos personajes salidos de un cuento de hadas o de un libro de entomología del siglo pasado. Por otro lado, sus anotaciones coreográficas tienen la constancia y el rigor de un trabajo perfectamente racionalizado, de valor incalculable más allá del resultado escénico que, seguramente, hoy encontraríamos seguramente demasiado rígido ». [Bàrbara Raubert]

2 De même qu'en France ; cf. Martial Poirson, *op. cit.*, p. 30-31 : « Théâtre du grand spectacle et du merveilleux à destination d'un public populaire, ce genre autonome a longtemps pâti des préjugés défavorables de la critique littéraire et d'un certain vide théorique ».

3 *El Entreacto*, 03/06/1871, rubrique "Teatros de Madrid" : « Variedades recoge buena cosecha con su *Anillo del diablo*, que a pesar de ser alhaja poco codiciosa, llena las arcas de la sociedad-empresaria. Es singular el efecto de las obras del Sr. Zumel ; son malas y peor escritas, y el público concurre a verlas. Misterioso enigma que no acertamos a comprender ».

4 Serge Salaün, *Les spectacles en Espagne : 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011 ; *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIIIe-XXe siècles)*, Études coordonnées par Serge Salaün et Françoise Étienvre, CREC, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 212.

Si la comédie de magie du XIX^e siècle compta avec le génie du père de la chorégraphie catalane moderne, si elle puisa abondamment dans un vivier d'architecture illusionniste dont elle sut explorer toutes les ressources et que son agencement décoratif s'inscrivait dans une culture théâtrale très inventive du débordement¹ sensoriel, comment faut-il comprendre la catégorisation du théâtre de la merveille comme appartenant à un sous-système théâtral ? Nombre de discours prééminents sont invalidés *ipso facto* au regard de la profondeur culturelle des codes spectaculaires, des compositions musicales et du foisonnement artistique du genre féerique². En conclusion, l'analyse des dessins d'archive de Ricard Moragas dans le cadre (dé-contextualisé, ou re-contextualisé) de l'exposition « Arts del Moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012) » se révèle fructueuse et substantielle, car elle redonne chair et mouvement au spectacle vivant que fut *La firole enchantée* tout en rappelant, plus d'un siècle plus tard, que les comédies de magie orchestrées par Ricard Moragas et Francesc Soler i Roviroza « furent la principale attraction de la scène barcelonaise durant plusieurs saisons théâtrales »³. La valeur documentaire de ces archives, au travers de l'exposition, se révèle ainsi dans toute sa richesse, puisque sa portée dépasse le cadre strictement théâtral. L'étude de ce que ces dessins ne sont pas remédie finalement à l'amnésie historiographique actuelle concernant ce qu'ils sont : les vestiges des heures de gloire de la scène de l'enchantement hispanique.

Lise JANKOVIC
Casa de Velázquez
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, CREC

5 Juan P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión. Los teatros del siglo XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009, p. 22.

1 Christine Hamon-Siréjols, dans *Le spectaculaire à l'œuvre*, Pascale Goetschel (coord.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, emploie les termes de démesure, de débordement et d'emphase pour caractériser un « spectaculaire [qui] exploite et parfois affiche la force d'agissement du spectacle sur le spectateur » (p. 7).

2 Sur cette tension entre les critiques cinglantes adressées au genre et son franc succès auprès d'un large public, cf. Lise Jankovic, « La comédie de magie espagnole : un *sous-genre* théâtral qui fit recette », *La notion de "mineur" entre littérature, arts et politique*, Béatrice Rodríguez & Caroline Zekri (dir.), Paris, Michel Houdiard, 2013, pp. 88-99.

3 *La Vanguardia*, 24/12/1899, n°5979, p. 1 : « [Moragas] montó los bailes de las comedias de magia *La pata de cabra*, *La redoma encantada*, *La almoneda del diablo* y *La magia nueva*, que durante algunas temporadas fueron el principal atractivo de la escena en Barcelona ».

<Bibliographie>

- ARREGUI, Juan P., *Los arbitrios de la ilusión. Los teatros del siglo XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009.
- ARTÍS, José, *Ricardo Moragas: prioridad de su arte, la vida y la obra*, Barcelona, Instituto del Teatro, 1946
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Thèse doctorale, Universidad Complutense de Madrid, 1986 (dir. : Luciano García Lorenzo).
- BARA, Olivier, « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », *Revue d'Histoire du théâtre*, n°257, Paris, Société d'Histoire du théâtre, 2013.
- DE BENI, MATTEO, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- GÖETSCHEL, Pascale (coord.), *Le spectaculaire à l'œuvre*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *La Redoma encantada, comedia de magia en cuatro actos*, Madrid, Yenes, 1839.
- KONIGSON, Élie (coord.), *L'oeuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1995.
- MOYNET, J. M. , *L'envers du théâtre*, Paris, Hachette, 1873.
- SALAÜN, Serge, *Les spectacles en Espagne : 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011.
- Journal *La Correspondencia de España*, n°6382, 23/05/1875.
- Journal *Diario oficial de avisos de Madrid*, 17/04/1875.
- Journal *La época*, n°17799, 27/12/1899.
- Journal *La Vanguardia*, n°5979, 24/12/1899.

<Index des ouvrages cités>

- Arbitrios de la ilusión. Los teatros del siglo XIX (Los)* : p. 11.
- Comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular (La)* : p. 4.
- Envers du théâtre (L')* : p. 8.
- Fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo (Lo)* : p. 5.
- Oeuvre d'art totale (L')* : p. 5.
- Ricardo Moragas: prioridad de su arte, la vida y la obra* : pp. 1, 5, 6, 8, 9.
- Spectacles en Espagne : 1875-1936 (Les)* : p. 11.
- Spectaculaire à l'œuvre (Le)* : p. 11.