



HAL
open science

Nerval et Gautier, frères de théâtre

Hélène Laplace-Claverie

► **To cite this version:**

Hélène Laplace-Claverie. Nerval et Gautier, frères de théâtre. Bulletin de la Société de Théophile Gautier, 2016, Gautier et Nerval: collaborations, solidarités, différences, 38, pp.89-101. hal-02322270

HAL Id: hal-02322270

<https://univ-pau.hal.science/hal-02322270>

Submitted on 11 Feb 2020

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.

Nerval et Gautier, frères de théâtre

Hélène LAPLACE-CLAVERIE
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Nos écritures étaient sœurs comme nos cœurs étaient frères, et elles se ressemblaient à s'y méprendre parfois.
Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, ch. VIII.

Beaucoup de choses ont été écrites à propos du compagnonnage journalistique des deux G se relayant à la tête du feuilleton dramatique de *La Presse*¹. Le propos de la présente étude sera moins de comparer les opinions émises par Gérard et Gautier sur le théâtre de leur temps, que de confronter leurs œuvres dramatiques et leurs idéaux respectifs en matière d'arts de la scène. Nerval et Gautier ne se sont en effet pas contentés de critiquer les pièces des autres ; ils ont eux-mêmes pris le risque d'écrire pour les planches, dans un contexte qu'ils jugeaient pourtant défavorable aux audaces dramaturgiques et scéniques. On sait que des motivations pécuniaires ont compté dans ce choix. Mais les deux amis n'ayant ni l'un ni l'autre rencontré le succès grâce au théâtre, on ne saurait tout expliquer par l'appât du gain, ni – comme certains l'ont parfois suggéré – par le désir de séduire telle actrice, danseuse ou cantatrice. Mus par une véritable passion du spectacle – plus peut-être que du théâtre à proprement parler –, Nerval et Gautier n'ont cessé tout au long de leur carrière de pratiquer une forme d'écriture dont ils étaient bien placés pour connaître les difficultés et les pièges. Contraints la plupart du temps de travailler en collaboration avec quelque « charpentier » ou « carcassier », selon une coutume caractéristique du XIX^e siècle, ils ont été au cœur de la « dramaturgie »² de leur temps, sphère complexe faite de rouages artistiques, institutionnels, économiques, juridiques, relationnels, etc. Et c'est sans doute cette complexité, ainsi que les compromis qu'exige un tel système de création, qui expliquent le décalage que l'on peut parfois relever entre les théories défendues par les deux auteurs et leur pratique de l'art dramatique. Après avoir dressé un panorama de la production théâtrale des deux écrivains pour en dégager les lignes de force, nous tenterons d'émettre quelques hypothèses sur ce décalage et de caractériser leur commun idéal scénique, un idéal bien moins tributaire qu'on pourrait le penser de l'esthétique romantique.

Un voyage à travers l'espace, le temps et les genres théâtraux

Ce qui frappe au premier abord, quand on appréhende de façon globale la production dramatique des deux auteurs, c'est son extrême diversité, voire son éclectisme. Avec un inlassable appétit d'expérimentation, chacun s'essaie à des genres, à des thèmes et à des tonalités différentes, sans écarter des formes qu'il n'hésite pas à stigmatiser en tant que commentateur. La chose est bien connue, Gautier et Nerval vilipendent à longueur de colonnes le vaudeville et son insigne médiocrité ; ce qui ne les a pas empêchés l'un et l'autre de s'adonner ponctuellement à ce genre. Gérard est l'un des auteurs d'*Une nuit blanche, fantaisie noire*, vaudeville en un acte et en vers créé à l'Odéon en février 1850, et de *Pruneau de Tours*, même si cette pièce représentée quelques semaines plus tard au Gymnase-Dramatique n'est signée que d'Hippolyte et Théodore Cogniard. Quant à Gautier, il commet en 1843 *Un voyage en Espagne*, vaudeville en trois actes conçu en collaboration avec Paul Siraudin et créé au Théâtre des Variétés. S'agissant de cette dernière pièce, on peut penser que son auteur, loin de déroger à ses principes, souhaitait renouer avec cette forme originelle et

point encore abâtardie de vaudeville qu'il opposait à la forme « sribéenne ». Dans une lettre à Nerval, il reconnaît toutefois qu'il est « infâme d'être passé vaudevilliste », fût-ce sous la pression de Nestor Roqueplan. Et d'ajouter : « Voilà où le manque d'argent pousse un homme »³.

Si Gautier comme Nerval n'ont pas hésité à fréquenter des territoires qu'ils jugeaient peu fréquentables, outre les raisons financières évoquées dans la citation précédente, c'est parce qu'ils désiraient s'affronter aux formes les plus diverses. L'un et l'autre sont en effet des touche-à-tout qui ne cessent d'aborder des genres différents. Nerval a ainsi pratiqué (ou envisagé de pratiquer, quand la pièce est restée à l'état de projet ou d'ébauche) la comédie satirique, le mélodrame, l'opéra-comique, le drame, le drame-légende à grand spectacle, la revue, la comédie, le vaudeville et la tragédie⁴. Quant à Gautier, il n'est pas en reste puisque son œuvre dramatique comporte un mystère, une arlequinade, une bastonnade, un proverbe, des prologues, un vaudeville, un mélodrame⁵, une parade, une comédie de cape et d'épée, une pantomime, des couplets pour un opéra-comique et le texte d'une « symphonie descriptive » mise en musique par Ernest Reyer. Il convient d'ajouter à cette liste les livrets que Gautier a écrits ou coécrits pour la scène chorégraphique (une douzaine en comptant les ballets non représentés et les scénarios seulement esquissés)⁶.

À cet égard, on notera qu'un des rares projets scéniques communs à Gautier et Nerval visait à créer un ballet inspiré du *Wilhelm Meister* de Goethe. Les deux écrivains semblent avoir écrit ce texte à quatre mains, en 1847-1848, pour répondre à une commande de Berlioz, alors chef d'orchestre du théâtre londonien de Drury Lane. Le projet est malheureusement resté dans les limbes⁷. Dans sa préface aux œuvres complètes de son ami, Gautier mentionne une autre pièce coécrite avec Nerval, *La Dame de Carouge*, drame en vers à sujet médiéval, ainsi que *Le Prince des sots*, « mystère ou diablerie en vers » de Gérard dont Gautier aurait rédigé le prologue⁸. Au total, les deux auteurs auront finalement peu collaboré ensemble, comme s'ils préféraient en matière de théâtre le dialogue à distance, par l'intermédiaire de feuilletons rédigés à tour de rôle ou d'œuvres apparentées, tels leurs deux hommages à l'Inde ancienne, *Le Chariot d'enfant* et *Sacountalâ*, ou leurs deux variations sur la forme du mystère, *La Dame de Carouge* et *Une larme du Diable*.

Comme le montrent ces derniers exemples, l'éclectisme des deux écrivains n'est pas seulement de nature générique ; il consiste aussi à faire voyager le spectateur à travers l'espace et le temps. Ce nomadisme spatio-temporel est au cœur de la ligne éditoriale du *Monde dramatique*, la revue fondée par Nerval en 1835 dont Gautier fut un contributeur ponctuel. Comme le montre le frontispice de Célestin Nanteuil, l'ambition de cette nouvelle publication est de faire connaître le théâtre de l'Antiquité ou les soties et mystères médiévaux, aussi bien que les répertoires espagnol, anglais, italien, allemand, indien et chinois. Une telle ouverture, en diachronie et en synchronie, est rare dans le contexte de l'époque. On la retrouve dans la commune poétique théâtrale des deux écrivains, caractérisée par sa fondamentale bigarrure.

Comme l'a souligné Jacques Bony, Nerval « ne choisit pas entre Racine et Shakespeare, mais regarde d'un tout autre côté et va chercher ses modèles dans des sentiers peu fréquentés »¹⁰, dans des ailleurs à la fois géographiques et historiques. De *Jodelet* (d'après Scarron) au médiéval *Prince des sots* en passant par une pièce de théâtre sanskrite du début de l'ère chrétienne, l'auteur d'*Aurélia* ne s'interdit rien et multiplie les choix intempestifs. Quant à Gautier, Olivier Bara a bien montré, dans son édition récente du *Théâtre de poche*, qu'il est une sorte d'archéologue des spectacles, appliqué à exhumer des formes anciennes venues de l'Antiquité, du Moyen Âge, du Siècle d'or espagnol, de la *commedia dell'arte* ou encore des XVII^e et XVIII^e siècles français, avec une prédilection pour le théâtre préclassique, dit baroque. Les commentateurs d'hier et d'aujourd'hui ne lui ont-ils pas quelquefois reproché le caractère nostalgique, voire passéiste de son théâtre ?

Toujours est-il que les deux anciens pensionnaires du Doyenné semblent avoir fait leurs gammes en explorant des répertoires singuliers, lointains (voire exotiques) et souvent oubliés. De

cette innutrition sans exclusive est née une écriture théâtrale virtuose, marquée par un « brillant maniement des formes et des styles »¹¹.

Un idéal théâtral aux confins de la poésie et du spectaculaire

Gautier a généreusement formulé ses idées en matière de théâtre, à la fois dans ses feuilletons dramatiques et dans le chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin*. Il faut toutefois souligner que ces deux types d'écrits sont de nature très différente. On a affaire dans un cas aux commentaires d'un spectateur professionnel aux prises avec une programmation véritable, dans l'autre à une utopie dont on se gardera de faire une lecture trop littérale. Gautier a beau rêver un théâtre chimérique selon son cœur, ce qu'il aime dans cet art, c'est avant tout son caractère éminemment concret. Comme le souligne très justement Paolo Tortonese, « Gautier pense au théâtre comme à une activité spectaculaire et sociale, dont l'efficacité se mesure dans les salles »¹². Une bonne pièce est une pièce qui fonctionne, qui trouve son public, et non un pur objet esthétique, une équation abstraite.

Mais pour savoir ce qu'est le théâtre de qualité, il faut s'entendre sur ce qu'il n'est pas. Gautier se montre sur ce point très explicite. Ses exécutions se cristallisent autour d'un genre, le vaudeville, mais c'est plus largement l'esthétique étriquée et stéréotypée de la « pièce bien faite » qu'il rejette. Pour lui, le théâtre contemporain a perdu toute noblesse et toute valeur littéraire par mercantilisme. Il est dominé par l'esprit de sérieux et le prosaïsme, le réalisme le plus plat et le plus psychologisant. Il défend la vertu et la morale bourgeoise¹³. D'où, *a contrario*, l'éloge que Gautier fait à plusieurs reprises des pièces de Nerval, qui lui aussi stigmatisait « la stupidité [qui] s'étale à plaisir et prend ses aises comme dans un cercle de gens grossiers [...] »¹⁴. Si c'est d'abord par amitié que Théo vante les mérites du théâtre de Gérard, c'est aussi parce que les deux hommes partagent une même vision. Il suffit pour s'en convaincre de lire l'ensemble des textes consacrés par Gautier aux créations scéniques de son ami, textes réunis par Michel Brix et Hisashi Mizuno dans un livre joliment intitulé *L'Hirondelle & le Corbeau*¹⁵. On y découvre notamment ces lignes inspirées, relatives à l'opéra-comique *Piquillo*, coécrit par Nerval et Dumas en 1836-1837 :

Enfin, voilà une pièce qui ne ressemble pas aux autres et qui ne tient en rien à ce vaudeville éternel qui nous poursuit de théâtre en théâtre ; au milieu de ce fouillis inextricable de chardons aux dards acérés, d'orties au duvet brûlant, de folle avoine et de plantes stériles qui croissent entre les planches poussiéreuses de la scène, sous les pâles rayons du lustre, nous avons été tout heureux de voir s'épanouir une belle fleur de fantaisie, avec une tige côtelée d'argent, des feuilles bizarrement dentelées, de ce vert glauque et pralin, vert idéal et fabuleux, où l'outremer domine et que les peintres appellent vert Véronèse, une fleur au calice évasé zébrée et tigrée de rayures flambantes, une fleur moitié papillon, moitié oiseau, d'où s'élancent en guise de pistils des aigrettes de paon, des barbes de héron, et des vrilles de filigrane d'or¹⁶.

C'est une véritable féerie que déploie ici la prose de Gautier, en hommage à une pièce qui fait s'envoler l'imagination et libère le lyrisme. Les volutes du style se veulent mimétiques, ou en tout cas évocatoires, d'une esthétique relevant du caprice, du zigzag, de l'arabesque. Il s'agit bel et bien de rendre le théâtre aux poètes et d'en faire le royaume de la fantaisie la plus pure. Mais on notera que ces lignes sont écrites à propos d'un opéra-comique, et non d'une pièce appartenant à un genre plus noble ou plus volontiers littéraire. Pour Gautier comme pour Nerval en effet, la poésie du verbe ne saurait, au théâtre, se séparer d'une poésie visuelle (et parfois musicale). Les deux auteurs ont maintes fois affirmé leur prédilection pour les « spectacles oculaires »¹⁷, pantomimes, ballets, féeries, marionnettes et autres représentations du Cirque-Olympique. Pour eux, et contrairement à certaines idées reçues, le faste du spectaculaire ne s'oppose pas au raffinement d'un langage subtil. Les deux éléments sont complémentaires et constitutifs de l'alchimie théâtrale.

Autre goût commun, Nerval et Gautier aiment les spectacles venus d'ailleurs, qu'il s'agisse de bayadères indiennes en tournée ou du célèbre Caragueuz/Karagheuz turc, auquel Gérard consacre un chapitre du *Voyage en Orient* et Théo un chapitre de *Constantinople*. Comme l'a montré Sarga Moussa à propos de ce dernier texte, dans cette « figure licencieuse, subversive, et relevant de la caricature [...] Gautier devait évidemment trouver des échos des nombreux spectacles populaires (diorama, marionnettes, mimes, acrobates...) dont il rendait compte dans la presse française »¹⁸. Parmi ces spectacles, il faut faire une place particulière aux pantomimes des Funambules, que les deux auteurs admiraient par-dessus tout. Pareil enthousiasme pour ce « petit genre » se rencontre certes chez d'autres écrivains de l'époque, tels Jules Janin ou George Sand, mais il est particulièrement vif chez les deux amis. Nerval ne manque jamais de rappeler son intérêt pour la culture populaire et pour « toutes les formes marginales de l'art »¹⁹. Et quand il rend compte de *Pierrot valet de la mort* de Champfleury, le 28 septembre 1846 dans *La Presse*, il n'hésite pas à hausser la pantomime à la dignité de la tragédie²⁰.

Mais aux antipodes de ce théâtre muet, Gautier et Nerval sont d'abord, dans leur pratique d'auteur dramatique, des adeptes du beau langage. Et ce, qu'il s'agisse d'écrire en prose ou en vers. « Car c'est bien le style, souligne Olivier Bara, de la prose sculptée aux vers des dialogues, monologues et prologues, qui fonde et garantit la valeur littéraire de ce théâtre faussement modeste²¹ ». Ce qui est dit ici de Gautier peut s'appliquer aux deux auteurs, dont l'ambition – en réalité immense – est tout bonnement de régénérer l'art dramatique par le travail de l'écriture. Là encore, la lecture du compte rendu de *Piquillo*, déjà cité, est éloquente :

Le style rappelle souvent les allures des petites pièces de Molière : c'est un style net, vif, coupé, prompt à la riposte, le panache au vent, l'air matamore et tout à fait différent de la prose empâtée et filandreuse des opéras-comiques ordinaires ; les vers, écrits soigneusement, la plupart, ressemblent aux vers libres d'*Amphytrion*, de *Psyché* et des intermèdes de *Quinault*²².

On notera que c'est du côté du Grand Siècle que se dirige le regard de Gautier quand il rend hommage à l'œuvre coécrite par Dumas et Nerval, et non vers le romantisme. Or, on va le voir, une telle attitude n'est pas rare chez nos deux auteurs, qui semblent parfois peu enclins à faire allégeance à une esthétique qu'ils devraient pourtant avoir toutes les raisons d'adopter.

Des romantiques en liberté

Bien que l'un et l'autre aient milité avec ferveur aux côtés des troupes hugoliennes pour gagner la bataille du drame, ni Nerval ni Gautier ne sont des inconditionnels de ce genre théâtral, sans doute trop tributaire à leurs yeux de l'esthétique du mélodrame. Le premier a certes coécrit avec Dumas *Léo Burckart* et *L'Alchimiste*, mais les deux pièces ne respectent que très partiellement les impératifs de la nouvelle poétique. Quant au *Chariot d'enfant*, il s'agit avant tout d'une tragédie ; et si la pièce ressortit aussi à la catégorie du drame, c'est plutôt à celui du XVIII^e siècle que l'on pense, ainsi que l'ont souligné plusieurs commentateurs de l'époque, dont Théophile Gautier²³. Pour ce qui est de *L'Imagier de Harlem*, son sous-titre étrange (« drame-légende ») cache là encore un drame bourgeois, mâtiné de féerie et ponctué d'accents métaphysiques²⁴. Autant d'« étrange[s] monstre[s] » dramatiques, pour reprendre les mots de Corneille dans l'épître dédicatoire de *L'Illusion comique*, qui témoignent de l'inlassable curiosité de Gérard et de son refus farouche de toute doctrine, ainsi que de toute étanchéité entre les genres. Aussi la querelle entre drame et tragédie lui semble-t-elle stérile. Comme il le souligne dans l'un de ses feuilletons, le théâtre dont il rêve procède d'« un art franc et simple, dépouillé de toutes conventions d'école, soit antique, soit moderne, [...] il ne faut procéder ni d'Aristote ni de Guillaume Schlegel »²⁵. Ni Dieu ni maître, fussent-ils les plus prestigieux...

Bien sûr, il faut se défier de l'idée de simplicité, mise en avant dans la citation précédente : la quête de Nerval est en réalité complexe, parce que fondée sur une culture immense qui va des

formes savantes aux genres populaires, d'hier à aujourd'hui, d'ici à là-bas, ce qui permet les hybridations les plus audacieuses. Il y a là un idéal très ambitieux, trop peut-être dans le contexte de l'époque, surtout quand on ne choisit pas d'écrire un « spectacle dans un fauteuil », mais des pièces bel et bien destinées à la scène, à des scènes particulières dont il faut séduire directeurs et spectateurs.

S'agissant de Gautier, on notera que sa production théâtrale ne comporte aucun drame véritable, à l'exception peut-être de *La Juive de Constantine*, « drame anecdotique » créé en 1846 à la Porte Saint-Martin ; la plupart des commentateurs anciens et actuels assimilent toutefois cette pièce à un mélodrame. Mais c'est surtout en tant que critique théâtral que le feuilletoniste émet des réserves à l'égard d'une forme dont il a été, en 1830, le fervent défenseur. Voici par exemple ce qu'il écrit en 1839 à propos de *Léo Burckart* :

C'est une rare et bonne fortune, en ce temps de marchandise, qu'une pièce consciencieuse et littéraire comme *Léo Burckart* ; une pièce bien écrite, faite avec soin, pleine d'élévation et de noblesse, qui ne flatte aucune mauvaise passion, qui n'est d'aucun parti, et substitue aux imprécations désordonnées du drame moderne un tendre et mélancolique scepticisme, une sérénité de raison inaltérable ; [...]. Joignez à cela un style fin, délicat, nuancé, nourri des meilleures études, ferme et sévère dans sa chaste douceur, et vous aurez une œuvre tout à fait remarquable, originale sans affectation, neuve sans étrangeté, dont la véritable place était au Théâtre-Français²⁶.

Outre l'éloge du travail stylistique, ce qui frappe ici c'est la distance prise à l'égard du « drame moderne », de ses « imprécations » et de son caractère partisan, voire sectaire. Nerval a lui aussi à plusieurs reprises dénoncé les faux clivages – par exemple entre drame et tragédie – établis par souci de prosélytisme par les tenants de la doctrine romantique. Comme l'écrit Jacques Bony dans le *Dictionnaire Nerval*,

De l'ancien combattant d'*Hernani*, on attendrait une position nette sur la querelle du théâtre, ainsi que des œuvres dramatiques conformes à l'idéal esquissé par Hugo dans la « Préface » de *Cromwell*. Or il n'en est rien [...]²⁷.

On pourrait, *mutatis mutandis*, appliquer ces propos à l'ami Théo, finalement plus séduit, en matière de théâtre, par l'iconoclaste Musset²⁸ que par la *doxa* hugolienne, et par Deburau plus que par Dumas. Il y a certes des points communs ou des affinités entre les deux cadets et leurs deux glorieux aînés, il ne saurait être question de le nier ; mais il y a aussi bien des différences. Même sur la question cruciale de la tragédie, enjeu majeur du débat contemporain, Paolo Tortonese a bien montré que les « sarcasmes de Gautier contre le genre théâtral qui a fait l'objet de l'idolâtrie classiciste et attiré l'antipathie romantique ne sont pas de simples manifestations d'orthodoxie hugolienne, et ne manquent pas de révéler quelques-unes de ses contradictions profondes »²⁹. Avec le temps, l'homme au gilet rouge de la bataille d'*Hernani* ose de plus en plus, sans pour autant renier ses amours de jeunesse, exprimer certaines réserves à leur endroit. C'est ainsi qu'en 1838, à la faveur d'une reprise de la pièce-manifeste créée huit ans plus tôt, il renvoie dos à dos ses qualités et ses défauts³⁰... Comme le rappelle Claudine Lacoste dans son édition du *Théâtre* de Gautier, c'est sa culture extraordinairement vaste qui a toujours permis à l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* d'assumer une « farouche indépendance esthétique »³¹ et de refuser tout enrôlement. Il en va de même pour Nerval, dont Gautier définit en ces termes la voix irréductiblement personnelle :

Il semblerait que la muse un peu timide de Gérard fût effrayée, tout en les admirant, des grands coups d'aile et du fracas du lyrisme romantique. On peut supposer que là n'était pas son secret idéal [...]³²

Gautier parle ici des textes poétiques de son ami, mais ces propos pourraient tout aussi bien concerner son théâtre. Réfractaires à quelque ordre esthétique que ce soit, fût-il romantique, Nerval

et Gautier ont creusé leur propre sillon, loin des modes et des chapelles, se tournant volontiers vers le passé pour tenter de « chercher des voies nouvelles au théâtre »³³.

Il faut certes, pour finir, préciser que des différences notables existent entre leurs deux parcours et leurs deux œuvres dramatiques. On discerne par exemple, chez Nerval, une volonté plus marquée de dire l'époque contemporaine et de porter à la scène de grandes questions métaphysiques. Chez Gautier en revanche, on note un désir d'échapper à la trivialité du réel et de côtoyer ces espaces imaginaires que met en scène le célèbre chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin* ; même si, par définition, l'écrivain ne pouvait rendre effectif ce « théâtre fantastique, extravagant, impossible »³⁴, hormis peut-être dans *Une larme du diable*, petit chef-d'œuvre d'humour, d'irrévérence et de fantaisie, destiné à la seule lecture, et qui n'est pas sans annoncer certains aspects du théâtre symboliste³⁵. Il y a en outre, chez Gautier, une façon très ludique de manier la parodie et le pastiche que l'on ne retrouve guère chez Nerval, mais plutôt dans le *Théâtre en liberté* de Victor Hugo. Si Nerval lui aussi aime jouer avec les formes, c'est en faisant passer une œuvre d'un genre à un autre, ou en adaptant des textes écrits par d'autres (Scarron dans le cas de *Jodelet*, Kotzebue s'agissant de *Misanthropie et Repentir*, le roi Soudraka pour *Le Chariot d'enfant*). Mais au-delà de ces inflexions personnelles, une troublante parenté unit les deux œuvres théâtrales, qui sont fidèles à des admirations communes au premier rang desquelles figure Molière. Il en résulte une sorte de syncrétisme théâtral ouvert à toutes les influences, sans doute plus marqué par des influences germaniques dans le cas de Nerval, par des lectures shakespeariennes dans celui de Gautier. Mais ce qui domine, *in fine*, à la lecture de ces pièces, c'est l'impression de souveraine liberté – par rapport aux genres, aux codes, aux idées reçues, aux modes – qui s'en dégage.

Par-delà les convoitises pécuniaires, Nerval et Gautier ont passionnément aimé le théâtre tout au long de leur vie. Non contents de pratiquer ce genre et de le commenter dans un cadre journalistique, ils lui ont l'un et l'autre accordé une large audience dans l'ensemble de leur œuvre³⁶. En tant que dramaturges, ils ont été des francs-tireurs du romantisme. Ils ont refusé tous les dogmes et tous les systèmes. Ils ont défendu un théâtre profondément littéraire et viscéralement spectaculaire, contre toute une tradition française qui s'ingénie à opposer les deux tendances, amputant par exemple les comédies-ballets de Molière de ce qui leur donne leur saveur et leur charme. Pour Nerval comme pour Gautier, le théâtre doit être à la fois poétique et populaire, livresque et « tendu vers l'existence scénique »³⁷. Comme l'écrit Olivier Bara, « Gautier aime à se situer ainsi à la lisière du poème et du spectacle, de la force suggestive du verbe et de la puissance de monstration du théâtre »³⁸. On peut en dire autant de Nerval, tout aussi attaché à la dimension chimérique de cet art de l'illusion qu'à sa matérialité dont il parle fréquemment dans ses feuilletons, qu'il s'agisse des décors, de l'acoustique, de la machinerie, de l'éclairage ou bien sûr du jeu des comédiens.

C'est donc en miroir qu'il faut lire les œuvres théâtrales de Gautier et Nerval, pour comprendre un idéal scénique propre à ces deux auteurs, et en quelque sorte à contretemps ; un idéal que devrait permettre de mieux appréhender la publication prochaine de la première édition du *Théâtre* de Nerval³⁹, lequel n'a jamais été constitué à ce jour en objet autonome.

NOTES

¹ Voir notamment l'article de Françoise Sylvos, « Nerval et Gautier, l'aventure d'une collaboration », *BSTG*, n°30, 2008, p. 43-58. Cette étude propose un « état des lieux » des études portant sur les rapports entre les deux écrivains.

² Cette notion, chère à Jean-Claude Yon, est notamment au cœur de son ouvrage *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2012. Le terme de « dramocratie » est

employé pour la première fois, à propos de la production théâtrale française, par le correspondant d'un journal nord-américain en 1838.

³ Lettre de Théophile Gautier à Gérard de Nerval, [fin octobre 1843], *Correspondance générale, 1843-1845*, éditée par Claudine Lacoste-Veyseyre, t. II, Genève, Paris, Droz, 1986, p. 94.

⁴ Pour une liste complète des pièces qui peuvent – partiellement au moins – être attribuées à Nerval, et de ses œuvres dramatiques restées à l'état de projet, voir le *Dictionnaire Nerval*, sous la dir. de Claude Pichois et Michel Brix, Tusson, Du Lérot, 2006. Voir aussi l'excellente édition de Léo Burckart et *L'Imagier de Harlem* procurée par Jacques Bony (Paris, Flammarion, GF, 1996) qui comporte une chronologie de la production dramatique de Nerval.

⁵ *La Juive de Constantine* est sous-titrée au moment de sa création en 1846, sur la scène de la Porte Saint-Martin, « drame anecdotique ». Mais de nombreux chroniqueurs considèrent à bon droit la pièce comme un mélodrame.

⁶ Pour appréhender la production scénique de Gautier, voir à la fois la section III des *Œuvres complètes (Théâtre et ballets)*, éd. établie par Claudine Lacoste-Veyseyre et Hélène Laplace-Claverie, avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2003) et *Théâtre de poche*, éd. établie par Olivier Bara, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁷ Voir la notice « Wilhelm Meister » dans le *Dictionnaire Nerval* (*op. cit.*, p. 476), ainsi que la biographie de Claude Pichois et Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995, p. 265-266 et l'article de Michel Brix paru dans la *RHLF*, 1999, n° 6, p. 1237-1242. Voir aussi Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 661-672.

⁸ Voir Théophile Gautier, Préface des *Œuvres complètes* de Nerval, Paris, Michel Lévy, t. I, 1868, p. I-XXVII (texte reproduit dans Théophile Gautier, *L'Hirondelle & le Corbeau. Écrits sur Gérard de Nerval*, textes présentés et annotés par Michel Brix & Hisashi Mizuno, Bassac, Plein Chant, coll. « L'Atelier du XIX^e siècle », 2007, p. 163-196). Ces pièces sont également évoquées par Gautier dans son *Histoire du romantisme*.

⁹ Sur ce ballet de Gautier, voir *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 647-657.

¹⁰ Gérard de Nerval, Léo Burckart. *L'Imagier de Harlem*, éd. Jacques Bony, *op. cit.*, p. 13 (introduction).

¹¹ Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, *op. cit.*, p. 16 (introduction).

¹² Paolo Tortonese, « Gautier critique de la tragédie : contrainte et liberté », *BSTG*, n° 27, 2005, p. 139.

¹³ Sur les « immondes mixtures » servies au public parisien, voir le feuilleton de *La Presse* du 18 mars 1839 (*Critique théâtrale*, sous la dir. de Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, t. II, 2008, p. 97-98).

¹⁴ *L'Artiste*, 23 février 1845 (G. de Nerval, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 903).

¹⁵ Théophile Gautier, *L'Hirondelle & le Corbeau. Écrits sur Gérard de Nerval*, *op. cit.*. Voir aussi l'entrée « Gautier (Théophile) » du *Dictionnaire Nerval* (*op. cit.*, p. 218-220).

¹⁶ *La Presse*, 6 novembre 1837 (*L'Hirondelle & le Corbeau*, *ibid.*, p. 27-28).

¹⁷ « Le temps des spectacles oculaires est arrivé » : Gautier emploie cette formule dans l'un de ses feuilletons dramatiques (« Cirque-Olympique. Murat », 8 novembre 1841, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, t. III, *op. cit.*, p. 256).

¹⁸ Sarga Moussa, « Karagheuz ou l'Orient parodique (Gautier, *Constantinople*, chapitre XIV) », *Viatica* [En ligne], *L'Art des autres*, mis en ligne le 18/02/2015, URL : <http://viatica.univ-bpclermont.fr/l-art-des-autres/dossier/karagheuz-ou-l-orient-parodique-gautier-constantinople-chapitre-xiv>

¹⁹ Claude Pichois et Michel Brix, *Gérard de Nerval*, *op. cit.*, p. 263.

²⁰ Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, *op. cit.*, p. 374 (appendice I).

²¹ Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, *op. cit.*, p. 10 (introduction).

²² *La Presse*, 6 novembre 1837 (art. cit., p. 37).

²³ *La Presse*, 22 avril 1850 (*L'Hirondelle & le Corbeau*, *op. cit.*, p. 75 : « C'est tout simplement un drame bourgeois, plein de simplicité, de fantaisie et de terreur, où l'accent comique se mêle au pathétique [...] »).

²⁴ Voir notre article à paraître en 2017 dans le premier numéro de la *Revue Nerval*, « *L'Imagier de Harlem* : “drame-légende”, féerie ou monstre dramatique ? ».

²⁵ *L'Artiste*, 2 juin 1844 (G. de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 812-813).

²⁶ *La Presse*, 22 avril 1839 (*L'Hirondelle & le Corbeau*, *op. cit.*, p. 46-47).

²⁷ *Dictionnaire Nerval*, *op. cit.*, p. 162.

²⁸ Sur l'extraordinaire lucidité de Gautier à l'égard des qualités proprement théâtrales des pièces de Musset, voir l'article de Sylvain Ledda, « Gautier juge du théâtre de Musset », *BSTG*, n° 26, 2004, p. 79-92.

²⁹ Paolo Tortonese, art. cit., p. 139.

³⁰ « Le mérite principal d'*Hernani*, c'est la jeunesse [...] toutes les qualités et tous les défauts en sont jeunes [...] » (*La Presse*, 22 janvier 1838 ; *Critique théâtrale*, t. I, *op. cit.*, p. 333).

³¹ Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, *op. cit.*, p. 9 (introduction).

³² Théophile Gautier, Préface des *Œuvres complètes* de Nerval, *op. cit.*, p. 169.

³³ Lettre de Nerval à Sainte-Beuve, 3 janvier 1853 (G. de Nerval, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1993, p. 798).

³⁴ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, dans *Romans, contes et nouvelles*, t. I, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 404.

³⁵ Voir notre article « Le théâtre de Théophile Gautier, entre romantisme et symbolisme », à paraître dans l'ouvrage collectif *Théophile Gautier zwischen Romantik und Moderne*, sous la dir. de Kirsten von Hagen et Stefanie Neu (Bonn, Romanistischer Verlag).

³⁶ De nombreux articles ont été consacrés à l'omniprésence du théâtre dans les textes poétiques et narratifs des deux amis. Voir notamment Marc Eigeldinger, « L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Théophile Gautier », *Romantisme*, n° 38, 1982, p. 141-150 et Philippe Destruel, « Le théâtre chimérique de Nerval », *Lieux littéraires/La revue* (Université Montpellier III), n° 4, 2001, p. 123-141.

³⁷ Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, *op. cit.*, p. 18.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ Dans le cadre des *Œuvres complètes* de Nerval, sous la dir. de Jean-Nicolas Illouz, en cours de parution aux Classiques Garnier. Les deux volumes réunissant les pièces écrites ou coécrites par Nerval sont placés sous la direction d'Hélène Laplace-Claverie et Sylvain Ledda.