HAL open science

Introduction - Nerval dramaturge

Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda

▶ **To cite this version:**

Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda. Introduction - Nerval dramaturge. Revue Nerval, 6, pp.21-26, 2022. hal-03975400

HAL Id: hal-03975400

https://univ-pau.hal.science/hal-03975400

Submitted on 5 Jul 2023

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.

Introduction

Comme le ferait l'amateur pour admirer une statue, Gérard de Nerval a observé le théâtre sous toutes ses faces. Dramaturge, critique, adaptateur, traducteur, collaborateur, « metteur en scène » et spectateur assidu, il est l'un des écrivains romantiques qui connaît le mieux le *métier* – ses mœurs, ses usages, ses pratiques. Une telle polyvalence est l'exact reflet de sa passion ininterrompue pour toutes les sortes de spectacles, des plus sophistiquées aux plus simples, des pièces les plus littéraires au théâtre d'ombres, de l'Orient à l'Occident, du passé le plus lointain aux formes les plus actuelles. Elle est aussi l'expression d'un rapport familier au théâtre, animé par une insatiable curiosité, mu par un esprit de découverte, fût-ce au prix d'abandons, de projets avortés, de pièces inachevées. L'œuvre dramatique de Nerval s'est ainsi élaborée le temps d'une vie, résultant d'un dialogue tantôt heureux tantôt douloureux entre un idéal artistique affirmé et des réalisations scéniques contrastées.

Une série de termes peu louangeurs a longtemps escorté le théâtre de Nerval : « impossible », « échec », « utopie » et, dans le meilleur des cas, « tentative ». Ce corpus a parfois été méjugé, relégué aux œuvres complémentaires[1], exclu[2] ou réduit au seul *Léo Burckart*, drame dont la renommée a franchi les portes de la postérité[3]. Une profonde méconnaissance des mécanismes de la collaboration au XIXe siècle, en particulier dans le domaine de l'écriture théâtrale, a conduit nombre de commentateurs à refuser de considérer comme « nervaliens » des textes dont l'auteur de *Sylvie* n'assumait pas seul la paternité. Son œuvre dramatique a enfin servi à alimenter l'image du poète maudit, frappé par le guignon jusque dans ses insuccès scéniques. L'exégèse nervalienne l'a certes d'emblée prise en compte, mais avant tout dans une perspective biographique, qui relie Nerval aux artistes et dramaturges de son temps. Il est certes impossible d'aborder le théâtre de Nerval sans prendre en considération son réseau amical et affectif : Dumas, Gautier, Méry, Jenny Colon et d'autres ont joué un rôle décisif[4]. Mais une telle approche a conduit la critique à minorer l'importance du théâtre de Nerval. Il faut dire que ce dernier représentait un véritable défi : par son refus des dogmes et des systèmes, parce qu'il garde une certaine distance avec ce qu'il nommait lui-même le « drame dit romantique[5] », Nerval entre malaisément dans une histoire du théâtre tout uniment arrimée au genre dominant du drame. La diversité de ses approches scéniques, sa faible présence sur les scènes jusqu'à la création de *Léo Burckart* en 1839, l'ont marginalisé dans le paysage culturel et théâtral.

Affirmer que le théâtre de Nerval a été totalement ignoré ou méprisé serait toutefois une exagération. Grâce à l'opiniâtreté de chercheurs aguerris, il a progressivement quitté la coulisse[6]. Les travaux récents sur la périodisation du romantisme théâtral, ainsi qu'une conception renouvelée de l'histoire des spectacles au XIXe siècle ont permis de redonner à Nerval la place d'acteur majeur qu'il a occupée. Le présent numéro de la *Revue Nerval* s'inscrit dans cette perspective, conçu comme le prologue à l'édition de son théâtre complet[7].

*

---

[1] C'est sous cette appellation que Jean Richer publie les pièces de Nerval dans l'édition des *Œuvres complètes* (Paris, Minard, 1961-1965).

[2] Ni l'édition Garnier de Lemaître ni l'édition de la Pléiade n'intègrent le théâtre de Nerval, ou seulement de manière très marginale.

[3] *Léo Burckart* a été représenté pour la première fois à la Comédie-Française en 1996, dans une mise en scène de Jean-Pierre Vincent. – L'édition du drame procurée par Sylvie Lécuyer a permis de rétablir un certain nombre de vérités autour de cette œuvre emblématique du répertoire romantique ; notamment de préciser quel fut le rôle exact de Nerval, son implication dans la réalisation du spectacle (*Léo Burckart (1838-1839),* Paris, Honoré Champion, 2018).

[4] Voir en particulier : H. Laplace-Claverie, « Nerval et Gautier, frères de théâtre », *Gautier et Nerval : collaborations, solidarités, différences*, *Bulletin de la Société de Théophile* Gautier, 2016, p. 89-101.

[5] L'expression est employée par Nerval dans *La Charte de 1830* (20 mars 1837, I, p. 349).

[6] C'est le cas en particulier de Henri Bonnet Jacques Bony, Michel Brix ou Sylvie Lécuyer qui, dans leurs travaux respectifs, ont redonné au théâtre de Nerval sa juste place.

[7] Que soient ici chaleureusement remerciés Jean-Nicolas Illouz, qui nous a confié la responsabilité du *Théâtre* de Nerval (à paraître aux Classiques Garnier), ainsi que les contributeurs du présent volume qui ont bien voulu apporter leurs lumières à la connaissance de cette œuvre.

L'ensemble « baroque » que forme le théâtre de Nerval comporte les réalisations concrètes qui jalonnent sa vie, auxquelles il faut ajouter les pièces publiées mais non destinées à la représentation, ainsi que les nombreux projets, œuvres inachevées, scénarios et autres « fantômes ». Nerval débute sa carrière de dramaturge en 1826 avec un « tableau politique à propos de lentilles », *Monsieur Dentscourt, ou le Cuisinier d'un grand homme* et la referme avec un « drame-légende à grand spectacle », *L'Imagier de Harlem*. Entre ces deux bornes, il explore les principales formes dramatiques de son temps : drame, mélodrame, féerie, comédie, opéra-comique. Trouver une unité esthétique à un tel objet relève donc *a priori* du défi.

Lieu d'expérimentation des genres, moins dans la perspective de leur trop fameux « mélange », que dans celle de l'assimilation d'une immense culture dramatique, le théâtre de Nerval se construit autour de trois constantes. Est tout d'abord prépondérante la curiosité vis-à-vis des théâtres étrangers, des pratiques théâtrales d'ailleurs et d'antan. Pour Nerval, le théâtre est en effet une langue universelle, qui se parle de l'Orient à l'Occident, de Plaute à Shakespeare. Il formule cet idéal dans un article de *La Presse*, le 26 octobre 1846 : « [...] tout aussi dans l'art se tient, sans la moindre solution de continuité, depuis le dernier pantin dont les quatre membres obéissent à la traction d'une ficelle, jusqu'au Prométhée d'Eschyle, ou si vous voulez même jusqu'aux héros cosmogoniques du théâtre des Hindous[8] ».

Déjà en 1835, le frontispice du premier numéro du *Monde dramatique*, dû à Célestin Nanteuil, illustrait sa conception d'un théâtre sans frontières temporelles ni géographiques : le théâtre chinois et le théâtre indien dominent la composition, tandis que Calderón et Shakespeare se donnent visuellement la réplique. Sur ce point, Nerval est bien un dramaturge de sa génération : il bénéficie de la diffusion des chefs-d'œuvre de la littérature étrangère et ne conçoit pas une pratique du théâtre fermée sur une culture nationale. Il ne se contente cependant pas de lire, de rendre compte ou de traduire le théâtre étranger, mais il l'observe et se l'approprie. Son expérience de traducteur rejoint celle de l'observateur en voyage qui, grâce à des truchements parfois inattendus, se nourrit de nombreuses propositions théâtrales[9]. La fréquentation constante des répertoires étrangers n'est pas purement livresque : la découverte de la marionnette *Caragueuz* au cœur de Stamboul et du théâtre d'ombres, par exemple, le marqueront durablement[10]. Un dénominateur commun se fait jour entre les différentes pièces de Nerval, qu'il les ait écrites seul ou en collaboration : il s'agit de puiser à la source de tous les théâtres pour familiariser le public parisien à des spectacles neufs, d'alluvionner sa propre exigence artistique avec les théâtres venus d'ailleurs. À cet égard, *Le Chariot d'enfant* est sans doute l'exemple le plus remarquable de ce processus d'assimilation[11].

Toutefois, dans l'univers culturel de Nerval, l'étrange et l'étranger ne se trouvent pas nécessairement à l'autre bout du monde. Son goût pour la féerie et la pantomime, qu'il partage avec Gautier ou Janin, le conduit à apprécier le théâtre populaire des Boulevards, « qui fut toujours, selon son mot, *l'ultima Thulé* dramatique[12] ». Nerval y découvre un théâtre onirique, une inspiration débarrassée des oripeaux poussiéreux des formules convenues. Cette recherche est symptomatique d'un rapport au théâtre délesté d'*a priori* idéologiques et esthétiques. Les articles qu'il consacre à Deburau et aux Funambules théorisent un théâtre poétique et philosophique qui influe sur des pièces comme *Piquillo*, *L'Alchimiste* ou *L'Imagier de Harlem*.

Ces premiers éléments relatifs à la culture théâtrale de Nerval sont étroitement liés à des questionnements d'ordre artistique et scénique, qui touchent en particulier à l'illusion dramatique. Le théâtre de Nerval porte la trace profonde de cette interrogation : que voit-on et que croit-on au théâtre ? Comment faire interagir la scène et le public, quel que soit le genre représenté, à partir de

---

[8] *L'Artiste*, 17 mars 1841, NPl I p.778.

[9] Voir la genèse de *Léo Burckart* ou du *Chariot d'enfant*.

[10] Sur ce point, voir en particulier : Sophie Basch, « Le Théâtre d'ombres des romantiques, Nerval, Gautier, Champfleury », *in* Sophie Basch et Pierre Chuvin (dir.) *Pitres et pantins, transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombres,* Paris, PUPS, 2007 ; Henri Bonnet, « Nerval et le théâtre d'ombres », *Romantisme*, 1972, n°4 ; Jacques Huré, « Théâtres à Constantinople : le jeu de l'ambiguïté », Nerval et le théâtre, *Cahiers de Nerval,* 1986, n°9, p. 31-39 ; Jean-Nicolas Illouz, « Nerval : d'un théâtre à l'autre », dans Jean-Nicolas Illouz et Claude Mouchard (dir.), *Clartés d'Orient : Nerval ailleurs*, Paris, éditions « Laurence Teper », 2004, p. 99-136.

[11] Voir l'article de Claudine Le Blanc, « Le Théâtre classique indien sur la scène romantique française : quelques remarques sur *Le Chariot d'enfant* de Nerval et Méry, d'après *Le Petit chariot de terre cuite / MRcchaka Tikâ* de Shûdraka », *Synergies Inde*, n° 4, 2009, p. 13-22.

[12] *L'Artiste*, 17 mars 1841, NPl I p.778.

codes spectaculaires ? Les œuvres dramatiques les plus ambitieuses de Nerval se heurtent toutes aux contraintes matérielles du théâtre, tel qu'il se pratique au XIXe siècle. Sur ce point, Nerval partage avec Gautier ou Musset un constant souci de produire de l'illusion sans que les essieux de la machine soient visibles. Comment en effet adhérer à un spectacle et rêver avec lui quand les décors sonnent faux ? Quel paysage construire quand la convention rend la représentation trop prosaïque ? La solution réside peut-être dans un théâtre poétique, qui réussirait l'exploit de renouer avec les origines de l'art dramatique, tout en ouvrant sa pratique à des horizons nouveaux.

*

Dans ce numéro de la *Revue Nerval*, l'accent a été mis sur la création dramatique nervalienne et sur l'attention du dramaturge aux grandes questions qui animent le théâtre de son temps. Caroline LEGRAND étudie en particulier le rapport fructueux que Nerval entretient avec la comédie ; le dialogue des genres toujours riche est examiné par Florence FIX à travers l'adaptation mélodramatique d'*Han d'Islande*. Gabrielle BORNANCIN, quant à elle, porte son attention sur les phénomènes d'intertextualité dramatique et de dialogue entre théâtre et poésie dans l'opéra-comique *Les Monténégrins*. Attentif aux systoles et diastoles de la vie théâtrale, Nerval commente aussi avec lucidité les moments de rupture et son théâtre se fait l'écho des débats de son temps. Guillaume COUSIN explore ainsi la manière dont Nerval analyse l'année 1843 dans sa critique dramatique. S'il constate le retour de la tragédie, celle-ci y apparaît moins comme une véritable « réaction » que comme le signe de l'incapacité du théâtre à produire des formes dramatiques adaptées à son époque. C'est la dimension politique de *Léo Burckart* que Sophie MENTZEL explore dans son article, constatant le pessimisme du jeu social et politique, qu'elle identifie comme « espace du mal », dans un monde sans transcendance. À partir d'un travail d'archives, Olivier BARA commente également le dialogue entre esthétique et idéologie dans *Une nuit blanche*, pièce dont l'histoire est liée « au tournant répressif et liberticide de la Deuxième République ». Il nous permet en outre de découvrir un extrait de la partition musicale inédite de cette « fantaisie noire ».

Le temps n'est plus où l'on pouvait écrire, comme le faisait jadis en le déplorant ce pionnier que fut Jacques Bony : « on considère […] l'œuvre dramatique de Nerval comme mineure par rapport à ses œuvres poétiques ou narratives[13] ». On ne saurait comprendre la poétique de Nerval sans tenir compte de sa passion du théâtre et sans donner une place de choix à cette composante générique dans son œuvre. De même, on ne saurait appréhender le théâtre du XIXe siècle en l'amputant de cet élément à la fois singulier et emblématique d'une époque.

Hélène LAPLACE-CLAVERIE & Sylvain LEDDA

[13] Jacques Bony, « Nerval et les aspects matériels du spectacle », *Romantisme*, n° 38, 1982, p. 127.