



HAL
open science

Nerval: d'un théâtre l'autre

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Nerval: d'un théâtre l'autre. Claude Mouchard; Jean-Nicolas Illouz. Clartés d'Orient: Nerval ailleurs, Editions Laurence Teper, pp.99-136, 2004, 9782952044233. hal-03700097

HAL Id: hal-03700097

<https://hal.science/hal-03700097v1>

Submitted on 20 Jun 2022

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.

Jean-Nicolas Illouz

**Nerval :
d'un théâtre à l'autre.**

1. « Un maussade chef-d'œuvre d'alors ».

Dans la plupart des comptes-rendus dramatiques qu'il n'a cessé d'écrire pour les journaux, Nerval porte un jugement sévère sur la production théâtrale de son temps :

[...]de tous les théâtres ouverts, écrit-il dans *La Presse* du 31 août 1840, à part peut-être ceux de Polichinelle et des Funambules, il n'en est pas un seul où l'art dramatique se traite sérieusement aujourd'hui¹.

Les historiens du théâtre, pour leur part, font remarquer que la période correspond effectivement à un moment de l'histoire littéraire où, après 1830, les innovations du Romantisme tournent au procédé et ne font plus que s'imiter elles-mêmes, quand elles ne dégèrent pas dans le vaudeville. Nerval est sensible à cet état des choses :

Il n'y a plus rien de nouveau sous le lustre, écrit-il tout au long de ses feuilletons². Mais au-delà du témoignage qu'ils apportent sur le théâtre de l'époque, les textes critiques de Nerval valent aussi par l'imaginaire qu'ils mettent en jeu : le théâtre désenchanté du Romantisme finissant apparaît alors comme un espace mortifère, voué au ressassement et à la répétition stérile ; et sous l'analyse critique du feuilletoniste, le lecteur reconnaîtra bien des thèmes que l'œuvre plus personnelle de Nerval ne va cesser de réélaborer.

De fait, partout, un même ennui rythme les « saisons dramatiques », qui se succèdent sans que rien ne se renouvelle sous le soleil factice du lustre. « Les rentrées ne sont plus qu'une variante maussade d'un programme monotone », déplore Nerval³, qui constate ailleurs que les directeurs de théâtre, pour « renouveler » leurs affiches, se contentent le plus souvent « d'épousseter sur la voie publique toutes ces nouveautés obscurément vieilles, qui, prises en masse, sont à peine quelque chose de nouveau⁴ », quand ils ne préfèrent pas se borner « à répéter et à reproduire sans cesse le genre qui fut cause de leurs succès d'autrefois⁵ ». Ainsi en revient-on toujours à la tragédie classique en se contentant de « réchauffer les morts⁶ » ; et l'Opéra ne fait que « remâcher ses vieux lauriers », en réutilisant d'une pièce à l'autre les mêmes décors et les mêmes costumes :

¹ *La Presse*, 31 août 1840, NPI I, p.647. Voir aussi *La Presse*, 21 juillet 1840, NPI I, p.608 : « S'il fallait n'analyser que les chefs-d'œuvre d'art et de style, on ne trouverait pas motif à deux feuilletons par an. » *L'Artiste*, 18 février 1844, NPI I, p.771 : « Sifflets à l'Odéon, sifflets à la Porte-Saint-Martin; voilà où en est l'art dramatique pour le moment. »

² *Le Messager*, 12 juin 1839, NPI I, p.472 : « Il faudrait une bonne fois convenir qu'il n'y a plus rien de nouveau sous le lustre et que nos oncles ou ascendants littéraires ont largement profité de ces fameux vers du *Métromane*, qui leur donnait le conseil de dérober leurs neveux. » C'est là un leitmotiv de la critique nervalienne que l'on retrouve *passim*, NPI I, p.420, p.472, p.474, p.558, p.789, p.848, p.1001.

³ *La Presse*, 14 juillet 1845, NPI I, p.949.

⁴ *La Presse*, 30-31 juillet 1837, NPI I, p.366.

⁵ *La Charte* de 1830, 18 juin 1838, NPI I, p.422.

⁶ *La Presse*, 7 novembre 1840, NPI I, p.648. Cf. p.649 : « Si la tragédie est possible aujourd'hui, qu'on nous en donne de nouvelles! et si c'est une merveille que l'on ne puisse reproduire, pourquoi la jeter sans cesse sur les pas de ceux qui tentent d'autres chemins ». Cf. *L'Artiste*, 27 octobre 1840, NPI I, p.869 : « La tragédie de l'ancien genre est bien morte [...] mais on n'en a jamais tant parlé au contraire que depuis sa mort [...] ».

L'Opéra s'est borné à jouer toutes ces pièces surannées avec leurs décorations huileuses et leurs costumes passés et ternis [...] mais n'y a-t-il pas toujours une inconvenance à remettre en lumière toutes ces féeries radieuses jadis, sans un coup de pinceau, sans un coup de balai⁷!

Le cycle des saisons dramatiques est voué à ramener sempiternellement le même ennui, sans que rien de nouveau puisse jamais advenir :

Voilà bien des salles rajeunies, mais spectateurs, auteurs et acteurs ne se renouvellent guère. Ce sont toujours les mêmes figures pâles et ennuyées, les mêmes comédiens qui grimacent le rire ou les larmes, et dans nos feuilletons le même esprit railleur et découragé⁸.

Le public, et en tout premier lieu le critique dramatique lui-même, sont également pris dans ce cercle de la répétition et n'échappent pas à l'ennui qui émane de chacune des soirées passées au théâtre.

Nerval ironise souvent sur son sort de « spectateur obligé de tout théâtre dont les portes sont ouvertes et la rampe allumée⁹ »; il se dit un « feuilletoniste endurci¹⁰ »; et déplore que sa fonction de critique rende pour lui trop prévisible chacun des effets dramatiques que les théâtres resservent invariablement d'une pièce à l'autre :

Oh ! si je pouvais n'être qu'un simple spectateur, un homme du public ! et ne pas savoir d'avance le dénouement de la pièce qu'on joue; n'avoir point vu dix fois telle scène qu'on applaudit, n'avoir pas les oreilles rebattues de telle plaisanterie dont ces bonnes gens rient aux larmes ! Oh ! si je pouvais ne pas connaître un à un tous les *effets* de cet acteur, ne pas savoir comment il prononcera cette phrase, comment il *jettera* au public tel mot, dont l'intonation est notée, – de même qu'on pourrait noter d'avance l'impression qu'il produira dans la salle¹¹ !

Chaque « Nuit perdue » au théâtre (selon le titre du premier chapitre de *Sylvie*) est, pour le critique dramatique, l'expérience d'une forme particulière de « descente aux enfers », en quête d'une bien improbable « nouveauté » :

[...]le critique, en quête de nouveautés, erre de salle en salle, comme le vieux poète gibelin interrogeant les cercles désolés du purgatoire et de l'enfer. Pour lui, l'abîme se rétrécit toujours, depuis les premières enceintes, où résonne encore un écho de la musique des anges, jusqu'aux profondeurs qui tendent vers ce puits sans nom, hideux et sombre, où gémit le démon captif de la terre que les Anciens appelaient Démogorgon, et qui, au point de vue dramatique, se nomme assurément l'Ennui¹².

Quant au public, il est lui-même complice du rituel social, factice et ennuyé, auquel donne lieu chaque représentation. On se souvient en quels termes le début de *Sylvie* évoque la salle, reflet des illusions qui se jouent sur la scène : « tous les soirs », la société romantique vient se donner elle-même en représentation, – que le parterre soit vide avec seulement quelques « amateurs forcés », ou que la salle soit « animée et frémissante, couronnée à tous ses étages de toilettes fleuries, de bijoux étincelants et de visages radieux¹³ ». La même atmosphère est également évoquée dans les comptes-rendus dramatiques. Une expression, notamment, revient souvent qui désigne les spectateurs comme les « acteurs de la salle » : elle a d'abord servi dans le *Monde dramatique* (sous la forme : « le public, cet acteur des comédiens ») à dire une union heureuse et ironique de la réalité et de la fiction par la participation « vraie » du spectateur au spectacle; elle finit par désigner au contraire la comédie sociale dont le théâtre est le lieu privilégié : dans la salle comme sur la scène, les enthousiasmes sont faux, les applaudissements et les bâillements calculés. La pratique de la *claque* accuse plus encore la facticité de cet univers clos, et Nerval consacre à ce phénomène quelques

⁷ *L'Artiste*, 23 juin 1844, NPI I, p.818.

⁸ *La Presse*, 7 septembre 1840, NPI I, p.648.

⁹ NPI I, p.421.

¹⁰ NPI I, p.951.

¹¹ *La Presse*, 8 septembre 1845, NPI I, p.1017.

¹² *La Presse*, 19 octobre 1846, NPI I, p.1086.

¹³ *Sylvie*, NPI III, p.537.

pages pittoresques dans un article intitulé « Les Derniers Romains » : chaque soir, « aux pâles lueurs d'un soleil factice » qui ont remplacé les pleins « feux du soleil de Rome » sous lesquels Néron aimait se faire applaudir, des spectateurs sont invités à venir « vivre, écouter, comprendre et se passionner de sang-froid », moyennant quelques sous reçus d'un « prince ou une princesse de clinquant, un comique morne, un chanteur éraillé, une ingénue éternelle », en récompense de « la peine de les entendre » et de « la honte de les approuver » :

Ce sont des acteurs de la salle, qui ne sont pas applaudis, eux, et qui n'ont pas toujours été les moins brillants. Ils ont dû non seulement applaudir des mains, mais des pieds et des cannes encore, crier bravo (aux italiens *bravi, brava*), et employer plusieurs autres exclamations et intonations approbatrices. Il a fallu aussi rire avec diverses modulations, jeter au besoin des interjections joyeuses, et pendant l'entracte, amener adroitement ses voisins à son opinion par des discussions courtes et lucides, imposer silence aux tapageurs et les expulser quelquefois; je ne parle pas de l'ennui d'entendre deux cents fois le même vaudeville, trois cents fois le même opéra, de rire aux mots de la même comédie, de frémir aux situations du même drame; après tout, c'est un état et non un amusement; c'est un travail noté comme celui des musiciens de l'orchestre et soumis, pour les cas douteux, aux indications des chefs¹⁴.

Ce sont enfin les œuvres elles-mêmes qui participent de cette impression générale d'ennui et de ressassement.

Le vaudeville concentre la plupart des critiques de Nerval. Toutes les pièces se valent, et toutes tournent autour des mêmes sujets, indifféremment repris à quelques permutations près :

C'est *Ma tante Aurore*, ce sont *Les Femmes romantiques*, c'est *Une monomanie*, peu importe; qu'on se prenne aux ridicules les plus usés, et le public croira toujours, en applaudissant, faire acte de malice et d'esprit¹⁵.

L'imagination des vaudevillistes est limitée à un nombre réduit de situations, dont elle se contente de combiner de diverses façons les données élémentaires, – ce qui lui permet de proliférer indéfiniment sans se renouveler :

Cette pièce <*Le mari de ma fille*> est la contrepartie de celle du Gymnase, intitulée *Mon gendre*. Là, c'est une belle-mère qui opprime son gendre; ici, c'est un gendre qui opprime son beau-père. Il en reste encore deux autres à faire en changeant les sexes, et puis il faut espérer que cette idée sera épuisée, comme celle du *Mari de ma femme* et de *La Femme de mon mari*, et que nous passerons à d'autres. Hélas! nous espérons toujours qu'il arrivera une année où les vaudevillistes n'auront plus d'idées; mais à la façon dont ils les mettent en oeuvre, nous craignons bien qu'ils n'en aient toujours. On a vu la semaine dernière comment, nous croyant délivrés du sujet du *Savetier grand seigneur*, joué par Lafont au Vaudeville, nous avons rencontré tout à coup, au Palais-Royal, *La Blanchisseuse grande dame*, qui est la même idée traitée au féminin¹⁶.

Il faut cependant remarquer que ce mode de composition, fondée sur la répétition et la combinaison de situations préexistantes, n'est pas en lui-même en cause. Il est même, pour Nerval, au principe de toute pièce de théâtre; et ce principe fait l'objet d'une sorte de fiction critique dans *l'Artiste* du 7 avril 1844, où Nerval, partant du constat que « le nombre des sujets dramatiques », résultant des quelques notes qui composent le « clavier » des passions humaines, « est nécessairement borné », raconte comment il s'est employé à dresser « un tableau complet, en vingt-quatre cases, de toutes les combinaisons possibles de passions tragiques, traitées ou à traiter encore¹⁷ ».

¹⁴ « Les Derniers Romains », NPI I, p.848, et p.850.

¹⁵ *La Presse*, 30-31 juillet 1837, NPI I, p.363.

¹⁶ *La Presse*, 31 août 1840, NPI I, p.644. Voir aussi par exemple *La Presse*, 10 août 1840, NPI I, p.629 : « Cette pièce présente, comme on voit, deux ou trois situations de bon comique, qui ne sont autre chose que celles du *Mari de ma femme*, retournées ».

¹⁷ *L'Artiste*, 7 avril 1844, NPI I, p.789.

Un tel tableau, qui inclut tous les possibles dramatiques, laisse seulement au dramaturge le choix d'actualiser tel ou tel sujet, à partir de la combinaison, entre elles, de telle ou telle case. *Tout est dit* donc, et il ne reste plus qu'à redire indéfiniment, sous diverses formes, les mêmes choses :

Ce travail terminé, nous nous sommes assuré que rien de nouveau ne pouvait plus paraître désormais sous le soleil du lustre, d'ici à la consommation des siècles, à moins, pour rentrer dans les hypothèses fouriéristes, que notre planète ne passe à l'état de cardinal majeure ce qui agrandirait sensiblement le clavier de nos passions¹⁸.

La référence à Fourier se double d'une allusion à Vico, pour qui l'histoire elle-même est promise à un éternel recommencement à l'intérieur de cet autre théâtre de la répétition que réalise le « théâtre du monde » :

Ne reprochons donc pas aux poètes modernes de traiter des sujets vieux comme le monde, c'est le monde qui se répète, c'est l'homme qui tourne dans le cercle abstrait indiqué par Vico, et quand on dit : "N'y a-t-il rien de plus neuf ?" autant vaudrait-il dire : "N'y a-t-il rien de plus ancien ?"¹⁹.

Ainsi conçu, le tableau des situations dramatiques plie l'imagination des dramaturges à une sorte de loi structurale, selon laquelle chacun des sujets possibles résulte d'une double opération de sélection et de combinaison. Soit par exemple le sujet de la « Rivalité de reine et de sujets » : un auteur désirant traiter ce thème devra d'abord sélectionner l'identité de ses héroïnes sur un axe comportant déjà, notamment, les noms de Brunchilde et Chrimhilde, Frédégonde et Brunehaut, Roxane, Blanche d'Aquitaine, Marie Stuart, Christine, Elisabeth, Marie Tudor, – chacune de ses figures légendaires ou historiques relevant d'un « type » qui met en jeu « deux femmes, l'une puissante, l'autre faible ou opprimée, qui se disputent un amant inconstant par ambition, ou perfide par amour ». Il devra ensuite arrêter l'ordre du déroulement de l'intrigue, et pour cela il actualisera telle ou telle des combinaisons possibles, selon par exemple que « le coup de hache », inévitable au dénouement, doit frapper « l'amant ou la rivale, ou tous les deux encore²⁰ ». Toute pièce existe ainsi virtuellement ; son thème et son déroulement sont prévisibles ; et son originalité ne découle que de la façon dont l'auteur individualise les caractères des types auxquels empruntent ses personnages, et de la façon dont il traite « la couleur locale » de l'époque qui sert de cadre à l'action :

N'attendons par conséquent l'intérêt et l'imprévu que de l'étude des caractères et des combinaisons de détails que l'époque peut nous fournir²¹.

La répétition a cependant changé de valeur. Alors qu'elle figeait le vaudeville dans les jeux convenus d'une combinatoire stérile, elle acquiert ici une signification positive : par elle, le théâtre devient une sorte d'espace magique qui nie le temps et fait revenir, sous diverses formes, les mêmes types éternels : Hamlet, « c'est Oreste sous d'autres habits » ; Roméo et Juliette rejouent « scène par scène » l'amour de « Pyrane et Thisbé²² ». Cette idée avait été déjà exposée par Nerval dès un article du 26 mars 1837, publié dans *La Charte de 1830* et intitulé « De l'avenir de la tragédie ». Nerval, comparant les mérites respectifs de la Tragédie et du Drame, y remarquait que, des anciens aux modernes, les mêmes sujets se répètent, réincarnant les mêmes types sous des *avatars* divers et à des époques différentes :

L'épouse coupable et fatalement punie par son fils, devient tour à tour Clytemnestre, Gertrude et Sémiramis. L'épouse fidèle qui résiste ou cède, dans l'intérêt de son fils, aux désirs d'un amant puissant, se retrouve dans *Les Trachiniennes*, dans *Andromaque*, dans *Richard III*, dans *Méropé*. La femme jalouse et dédaignée pour une autre, inspire les rôles de

¹⁸ *Ibid.* Cf. *La Presse*, 14 juillet 1845, NPI I, p.948: « Tant que l'humanité n'aura pas réalisé les complications promises par le phalanstère; tant qu'elle poursuivra ses évolutions en mode simple, nous n'aurons d'autre loi d'intérêt dramatique que celle du mariage de Mlle Henriette et de M. Gustave. »

¹⁹ *Ibid.*, NPI I, p.790.

²⁰ *Ibid.*, NPI I, p.789-790.

²¹ *Ibid.*, NPI I, p.790.

²² *Ibid.*, NPI I, p.790.

Déjanire, d'Hermione, de Médée ; le drame moderne répète cette analyse dans *Fiesque* et dans *Fazio*.

Œdipe devient le roi Lear de Shakespeare, malheureux par deux de ses enfants, et soutenu dans ses infortunes par un type de piété filiale, qui s'appelle Antigone ou Cordelia. *Roméo et Juliette* est l'histoire de Pyrame et Thisbé [...]

Si l'on voulait pousser plus loin ces rapprochements on rencontrerait dans beaucoup d'autres ouvrages, non plus l'ordonnance complète d'un sujet, mais une foule de caractères dramatiques, conçus de même et différemment compris : Hercule, Othello, Orosmane, caractères violents et jaloux ; Thésée, Mithridate et Philippe II, condamnant leurs fils, qui sont leurs rivaux ; Egisthe et Macbeth, Créon et Richard III, etc.²³.

La répétition, signe d'une imagination sans vigueur dans le vaudeville, devient le signe d'une puissance théâtrale particulière, susceptible de nier l'irréversibilité du temps et d'abolir la logique de l'identité et de la différence. Dans l'imagination nervalienne, il en est alors du théâtre comme des *Limbes* : tout se conserve à l'état d'ombres, et peut revenir à l'existence. C'était déjà le thème du *Faust* de Goethe, tel que l'analyse Nerval ; c'est aussi le thème de *L'Imagier de Harlem* ; et ce sera encore, quoique tout autrement, une des caractéristiques de cette *autre scène* qu'ouvrira le rêve dans *Aurélia*.

2. Fêtes et fêtes.

La médiocrité des productions de l'époque pousse Nerval à rechercher ailleurs un autre théâtre. Cet « ailleurs » est aussi bien spatial que temporel : il conduit Nerval à Vienne, à Naples, et jusqu'en Orient, ou bien, quand « la passion des voyages s'éteint²⁴ », dans les bas-fonds étranges du Paris obscur ; il le conduit aussi à remonter le temps pour retrouver une sorte de théâtre primitif, tel que celui-ci survit encore dans les fêtes populaires dont les formes rituelles sont proches de la commémoration religieuse.

Henri Bonnet a bien montré comment le récit de *Sylvie* est tout entier animé par un double mouvement qui fait passer du théâtre à la fête, puis de la fête au théâtre : c'est ainsi notamment que l'évocation de l'actrice qui ouvre la nouvelle, fait place, à travers l'évocation des « fêtes naïves de la jeunesse », au souvenir d'Adrienne prenant place au centre de la ronde (chapitre II) ; et c'est ainsi que l'évocation du « bal de Loisy », à la mi-temps de la nouvelle (chapitre VIII), au lieu d'ancrer le sujet dans le monde originaire de la fête, ouvre progressivement à l'expérience d'une « re-théâtralisation » des signes, qui conduira le sujet à quitter bientôt Sylvie et le Valois pour retrouver, au chapitre XIII, Aurélie et les théâtres parisiens²⁵.

La même opposition entre la fête et le théâtre est souvent mise en œuvre dans les comptes-rendus dramatiques ; et là aussi Nerval valorise non seulement la naïveté de la fête contre la facticité du théâtre, mais encore la dimension sacrée de celle-là contre le caractère profane de celui-ci.

C'est ainsi que, dans un article intitulé « la Pâques dramatique », Nerval déplore que le monde moderne sépare théâtre et religion, qui étaient réunis autrefois en Occident comme ils le sont aujourd'hui encore en Orient :

Mais pourquoi faut-il que ces deux grandes attractions de la foule [l'Eglise et le théâtre] soient perpétuellement en opposition et en guerre. L'Eglise a-t-elle oublié que c'est elle-même qui institua les premiers théâtres en France et qui répandit le goût du spectacle parmi nos simples aïeux ?

[...]L'Orient est encore là, comme en tout, le contraire de l'Europe, car les représentations théâtrales n'y ont lieu que pendant les fêtes religieuses²⁶.

²³ *La Charte de 1830*, 26 mars 1837, NPI I, p.352-353.

²⁴ *Les Nuits d'octobre*, NPI III, p.313.

²⁵ Henri Bonnet « Nerval et la fête interrompue », *Cahiers de l'Herne*, n°37, 1980, p.139-156.

²⁶ *L'Artiste*, 30 mars 1845, NPI I, p.905, et p.906.

Partout, Nerval poursuit les survivances de ce lien primitif entre la fête et le sacré. Il peut s'agir, dans *Sylvie*, de la *Fête du Bouquet provincial*, que les enfants du Valois rejouent – « sans savoir que nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique survivant aux monarchies et aux religions nouvelles²⁷ ». Il peut s'agir aussi de telle promenade du « Bœuf gras », qui répète sous « le pâle éclat de notre soleil » les « vieilles croyances de nos pères », et dans laquelle le feuilletoniste voit la survivance d'un rituel païen :

La promenade du bœuf gras est particulièrement un souvenir de l'Antiquité grecque et romaine, de laquelle procède entièrement notre civilisation. Les hommes ont célébré dans tous les temps le souvenir d'une époque antérieure, où la vie était heureuse, où l'amour et la joie régnaient sur la terre, où la justice égalisait les rangs et réglait sans effort les rapports d'un peuple de frères; c'était pour les Grecs le souvenir du règne de Bacchus, dont l'image présidait à tous leurs jeux; de là les *Dionysiaques* ou Bacchanales. On sait que nous devons à l'institution de ces fêtes l'origine de l'art dramatique [...]²⁸.

De la même façon, une représentation d'*Antigone* de Sophocle est pour le critique dramatique l'occasion non seulement de réaffirmer le lien entre le théâtre et le sacré, mais encore d'en appeler, par le théâtre, à une forme de régénération des cultes païens :

La représentation d'*Antigone* aura presque comme aux temps antiques un caractère religieux : il semble que c'est un temple et non un théâtre qui va s'ouvrir ; peut-être l'Eglise, engagée aujourd'hui dans une lutte imprudente a-t-elle à trembler davantage de cette mystérieuse invasion des idées païennes qui s'accroît depuis quelque temps. L'autel de Bacchus va se relever sérieusement devant le public, et s'entourer de chants et d'hommages; des chœurs d'une inspiration toute sacrée vont invoquer Iacchus-Iésus, fils de Zeus, Eros, fils d'Aphrodite, et de la grande Fatalité, redoutée des immortels eux-mêmes, qui ramène ou clôt à son gré le cours passager de leurs dominations. Qui sait si l'inspiration et l'enthousiasme des hommes s'appliquant de nouveau à des solennités éteintes, n'iront pas réveiller, dans quelque astre lointain, des puissances aujourd'hui méconnues, mais capables encore d'influence heureuse ou fatale²⁹?

Ce motif passera dans les œuvres majeures de Nerval, où, bien souvent, le théâtre, dans la mesure où il est relié à la fête et aux diverses formes de la commémoration rituelle, revêt une valeur performative qui confère à la représentation du passé la valeur d'une sorte de « palingénésie », selon un terme de Nerval : il en est ainsi dans *Isis*, où une mise en scène donne « l'illusion » de faire revivre le passé de Pompéi³⁰ ; il en est ainsi également au chapitre IV de *Sylvie*, où la « fantaisie pleine de goût » qui préside à l'organisation de la fête patronale, en s'inspirant de l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau, tente aussi de « renouveler » les « gracieuses théories » des « jours antiques³¹ ».

On pourrait aisément multiplier les exemples : tous témoignent du désir de retrouver une sorte de théâtralité originare qui pourrait parer au désenchantement d'un « siècle déshérité d'illusions », en rendant à la fête l'*efficace* magique que l'époque moderne lui a fait perdre.

Parmi les productions de l'époque, il existe cependant une forme de théâtre qui trouve grâce aux yeux de Nerval, parce qu'elle a su garder intacts les pouvoirs de la fête et du rituel sacré : il s'agit, en marge des théâtres officiels, des théâtres populaires, et plus particulièrement du théâtre des Funambules. Celui-ci, situé sur le Boulevard du Temple – à « l'*ultima Thule* de notre empire dramatique », écrit Nerval³² –, doit une grande partie de son renom à la figure du mime Deburau. Nerval lui consacre plusieurs articles, et

²⁷ *Sylvie*, NPI III, p.540.

²⁸ *L'Artiste*, 9 février 1845, NPI I, p.901. Notons que les costumes des *Monténégrins* ont servi en 1850 à la cérémonie du Bœuf Gras (Cf. lettre du 12 février 1850, NPI I, p.1442).

²⁹ *L'Artiste*, 12 mai 1844, NPI I, p.801-802. Voir la lettre de mai 1844, où Nerval se sent obligé de se défendre de l'accusation « de pousser au rétablissement des autels de Bacchus et d'Eros » (NPI I, p.1413-1414).

³⁰ *Isis*, NPI III, p.613.

³¹ *Sylvie*, NPI III, p.545.

³² *La Presse*, 31 août 1840, NPI I, p.647. Voir aussi *L'Artiste*, 17 mars 1841, NPI I p.778.

l'émerveillement qu'il éprouve est partagé à l'époque par Nodier, qui fit connaître le Boulevard du Temple dès 1828 dans la revue *Pandore* et qui écrivit pour Debureau le scénario du *Songe d'or*, mais aussi par Jules Janin, par Gautier, par Banville ou par Champfleury. Chez tous, les théâtres populaires nourrissent la nostalgie d'un théâtre primitif, plus proche de la fête ; ils figurent aussi un théâtre enchanté, dont les naïves féeries sont opposées au désenchantement du « siècle en habit noir³³ ».

On notera tout d'abord que l'évocation des théâtres populaires est constamment associée, chez Nerval, à l'idée, plus ou moins explicite, d'une transgression de l'ordre établi. Ces théâtres, perpétuellement en lutte contre les pouvoirs en place, affichent, contre « la comédie bâtarde de la société bourgeoise », la vigueur de « l'art populaire, la farce naïve, la gaieté saine et franche du peuple³⁴ ». Comme les comédiens ambulants d'autrefois, dont le souvenir est cher à Nerval, ils défient toutes les formes d'autorité, ou du moins ébranlent les valeurs sociales. Contre la séparation de l'art et de la vie, sur laquelle reposent les conventions du théâtre bourgeois³⁵, ils répandent leurs tréteaux dans les rues et déploient leur art au plein soleil de la vie réelle opposé au soleil factice du lustre³⁶.

Mais c'est au passé que Nerval doit les évoquer en comparant, dans une série d'articles publiés dans *L'Artiste* en 1844, « le boulevard du Temple autrefois et aujourd'hui ». Désormais, la loi réprime toutes les formes de fantaisie ; et, quand le vaudeville n'a pas déjà envahi les théâtres populaires³⁷, c'est l'ordre public qui se charge de leur porter le coup de grâce, en les chassant du boulevard à coups de « règlements de police », pour « aligner » les rues afin « d'assainir » les quartiers populaires. Nerval revient plusieurs fois sur ce thème, qui confère à la valorisation des théâtres populaires une portée politique, en même temps qu'il relie secrètement l'art des Funambules et des forains à la lignée des Fils du Feu éternellement en lutte contre toutes les formes d'autorité :

Hélas ! il faut bien le répéter une fois encore, le boulevard du Temple a perdu toute sa physionomie en s'embellissant, en s'assainissant, en épurant sa société et ses mœurs ! La municipalité l'a soumis à l'alignement ; la police, aux bonnes manières. Il n'a plus ni les bateleurs, ni les danseurs de corde, ni les estaminets borgnes où grouillait cette honnête population de bohémiens qui, pour quelques mouchoirs et quelques binocles volés, a fait gagner en compensation, tant d'argent à la littérature du théâtre et du feuilleton, et a valu tant d'amusement au public³⁸ !

³³ Voir *Le Carrousel*, fin mars 1836, NPI I, p.342 : « ce siècle en habit noir et qui semble au tiers de sa vie porter le deuil de celui qui l'a précédé ».

³⁴ *L'Artiste-Revue de Paris*, 25 janvier 1846, NPI I, p.1039.

³⁵ Nerval rappelle souvent que l'institution du théâtre coïncide avec la perte d'un « âge d'or » où l'art et la vie s'unissaient en liberté. Ainsi dans *Le Carrousel*, fin mars 1836, NPI I, p.343 : « [...] il y eu des sociétés où la vie réelle s'arrangeait, en effet, comme une comédie charmante et de bon goût ; il n'y avait pas foule alors dans les salles de théâtre et l'on ne courait pas s'y abreuver misérablement d'illusions amères ».

³⁶ Voir par exemple, dans *L'Artiste* du 17 mars 1844, l'évocation des théâtres de Naples, qui soutiennent l'éclat du véritable soleil et suscitent, dans les rues grouillantes, la joie du petit peuple : Nerval évoque pêle-mêle le *San Carlo*, le théâtre *del Fondo*, « les limonadiers avec leurs boutiques en forme de chapelle peintes et dorées, les marchands de pastèques et de figues de cactus, les chanteurs de légendes avec leurs tableaux à compartiments, les vendeurs de macaroni, de friture et de *frutti di mare* », le *Teatro La Fenice*, « où l'on entend Mozart, Rossini et Bellini pour un demi-carlin », *San Carlino*, « le berceau de Pulcinella », le *Teatro Partenope*, le *Teatro Sebeto*, les chanteurs, les danseurs, les pantomimes, les marionnettes, et les « spectacles dans les cafés, où l'on pouvait boire des sorbets sous la treille et jouir de la comédie soit du dehors soit du dedans ». (*L'Artiste*, 17 mars 1844, NPI I, p.780).

³⁷ *L'Artiste*, 12 mai 1844, NPI I, p.799 : « Car où s'arrêtera-t-il, le vaudeville ? Il a envahi le théâtre de Mme Saqui – que cette ombre lui soit légère ! – perverti les Funambules et agrandi le Petit-Lazzari, qui s'intitule maintenant Lazzari tout court. Aux Funambules, pour arriver à Debureau, il faut subir trois vaudevilles qui ne sont pas plus mauvais ni plus mal joués que d'autres, malheureusement ! »

³⁸ *L'Artiste-Revue de Paris*, 25 janvier 1846, NPI I, p.1039.

Dans les articles de 1844, les souvenirs de la place du Môle à Naples se superposent à l'évocation du boulevard du Temple ; et Nerval déplore que les assauts répétés des règlements de police aient fait disparaître, ici comme là-bas, la joie subversive des bateleurs et des bonimenteurs :

La Ville avait démoli toutes ces baraques joyeuses, et construit, au grand applaudissement de messieurs les voyageurs anglais, une longue suite de maisons neuves à huit étages; la police avait balayé tous ces bateleurs sans aveu qui vivaient si bien en faisant rire –, et qui sont déjà passés sans nul doute à l'état de voleurs et de meurtriers –, et quant aux petits théâtres qu'on ne pourrait fermer sans causer une révolution à Naples, on les a logés dans les caves des maisons nouvelles, où l'on descend – au lieu de monter – dans les loges et galeries, le parquet se trouvant exactement au-dessous du niveau de la mer³⁹.

De même qu'il y a à l'asile « des commissaires et des médecins » qui « veillent à ce que l'on n'étende pas le champ de la poésie aux dépens de la voie publique⁴⁰ », de même l'ordre bourgeois éteint partout la joie franche du peuple sous la grisaille uniforme de ses valeurs :

Il n'y a plus de tréteaux ! ... Où sont les tréteaux de Bobèche ? Où sont ceux de Galimafré, son rival ? art perdu, noms éternels ! En vérité la joie populaire s'en va : les règlements de police l'ont tuée⁴¹.

Ainsi non seulement les tréteaux, mais les Funambules sont passés: c'étaient là des plaisirs du peuple, et personne ne veut plus être du peuple aujourd'hui⁴².

Personne ne veut plus être peuple, comme personne ne veut plus être enfant⁴³ !

Tout se passe alors comme si l'entrée dans cet univers théâtral impliquait une sorte de « descente aux enfers », qui oblige le feuilletoniste à transgresser lui-même l'ordre social, et déjà à passer les « bornes du non-sens et de l'absurdité » comme il sera dit dans *Sylvie*⁴⁴. Plusieurs textes mettent en scène cette « descente aux enfers » : c'est le cas d'un feuilleton du 29 septembre 1844, intitulé « *Pantaloen Stoomwerktuigmaker* » (« Pantalon fabriquant de machines à vapeur »), où l'analyse de la pièce – une imitation d'une pantomime des Funambules au Grand-Théâtre d'Amsterdam – vient après le récit d'une nuit d'errance et de rêve⁴⁵. De même, en Orient, Nerval s'engouffre au cœur de la nuit et de la fête pour retrouver les traces d'une cérémonie primitive. Quant au Valois des *Nuits d'octobre*, il réserve au promeneur égaré, la « merveille surprenante », d'une femme aux « cheveux de mérinos », – mais, celle-ci, survivance des théâtres forains d'autrefois, apparaît alors revêtue d'une forme nouvelle d'inquiétante étrangeté⁴⁶. L'identification du théâtre et des Enfers sera plus explicite encore dans *Sylvie*, qui transforme la poursuite amoureuse dans l'univers de la fête et des théâtres, en une quête initiatique, analogue à celle des initiés d'Eleusis :

³⁹ *L'Artiste*, 17 mars 1844, NPI I, p.780.

⁴⁰ Lettre à Mme Alexandre Dumas, 9 novembre 1841, NPI III, p.1383.

⁴¹ *L'Artiste*, 3 mai 1844, NPI I, p.791.

⁴² *L'Artiste*, 12 mai 1844, NPI I, p.798.

⁴³ *L'Artiste-Revue de Paris*, 25 janvier 1846, NPI I, p.1039.

⁴⁴ *Sylvie*, NPI III, p.565.

⁴⁵ *L'Artiste*, 29 septembre 1844, NPI I, p.843.-848.

⁴⁶ On peut rapprocher la « femme aux cheveux de mérinos » des *Nuits d'octobre* de ces étranges figures des théâtres forains que Nerval évoque avec nostalgie dans *L'Artiste*, 3 mai 1844, NPI I, p.792 : « Et cette jolie fille aux cheveux rouges avec son intéressante famille et son frère vêtu en Grec : qui de nous ne l'a aimée et admirée, et ne lui a consacré quelques rêveries de sa jeunesse lycéenne, elle qui soulevait si gracieusement ses petits frères étagés en pyramide sur sa poitrine blanche et forte pendant que tout son corps se repliait en queue de dauphin, image classique de l'antique sirène ! Oh ! ses cheveux aux ondes pourprées comme ceux de la reine de Saba, qui n'a frémi de les voir tendus par des poids de cinquante, qu'elle enlevait en se jouant ! ... Cette fille étrange n'aura-t-elle pas inspiré bien des poètes, qui n'ont pas osé le lui dire ? Ce fut la dernière des vraies bohémiennes de Paris. Il nous reste la Mignon de Goethe, l'Esmeralda de Victor Hugo et la Preciosa de Weber; mais pour le peuple des boulevards, il n'est rien resté ! »

J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtre. « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », comme dit la phrase dénuée de sens apparent des initiés d'Eleusis. – Elle signifie sans doute qu'il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l'absurdité : la raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal.

Quoi qu'il en soit, la transgression qu'implique l'entrée dans l'univers des théâtres finit par révéler les pouvoirs d'un imaginaire qui serait tout entier placé, non plus sous le signe de Thanatos, comme c'est le cas dans les théâtres bourgeois du « siècle en habit noir », mais bien sous le signe d'Eros, que les théâtres populaires font régner sans partage sur leurs humbles tréteaux.

De là vient le pouvoir d'enchantement des Funambules. Toutes les ressources de l'imaginaire sont convoquées. La répétition notamment, productrice d'ennui dans le vaudeville, retrouve aux Funambules le pouvoir d'abolir le temps et l'identité. Ainsi chaque pièce est-elle construite sur un canevas immuable, qui, à travers des arrangements de surface, fait éternellement revenir les mêmes figures, – celles d'Arlequin, de Pierrot ou de Cassandre :

Ce qui fait que le théâtre des Funambules est le théâtre le plus prospère de Paris, c'est que derrière toutes sortes d'affiches variées, et sous de légères modifications de costume, il a toujours donné la même pièce, c'est-à-dire les noces d'Arlequin contrariées sans succès par Cassandre et Pierrot⁴⁷.

Le théâtre des Funambules n'a qu'un acteur, et ne joue qu'une pièce. Cet acteur est bon, et cette pièce est bonne ; aussi le public ne se lasse-t-il ni de l'un ni de l'autre. L'acteur porte toujours le même costume, celui que vous savez : un masque de farine, un vêtement de toile blanche et toujours ce même nom, ce grand nom : Pierrot. La pièce au contraire, change de titre tous les six mois, sans changer de sujet, de détails et de décoration ; tantôt elle s'appelle *Le Banquet enragé*, tantôt *La Mère l'Oie*, tantôt *Noir et blanc*, tantôt enfin *La Chatte amoureuse*. Heureux théâtre qui n'a jamais à donner sérieusement de première représentation⁴⁸ !

La répétition, qui est pour Nerval la loi fondamentale de tout théâtre, accomplit ici son pouvoir d'affirmation créatrice : elle était la marque d'un imaginaire mortifère et d'une imagination sans vigueur dans le vaudeville et le théâtre du Romantisme finissant ; placée sous le signe d'Eros, elle est, avec les Funambules, à l'origine d'une sorte de jeunesse éternelle de l'art, qui se renouvelle à chaque instant sans cesser de demeurer le même.

De fait, la magie des Funambules tient à ce que les personnages semblent la réincarnation de types éternels, revenus du fond des âges. L'érudition que Nerval déploie pour élucider l'origine de ces figures naïves ne fait que renforcer le sentiment du merveilleux. En Orient par exemple, Nerval établit différents rapprochements entre la marionnette de Caragueuz, qu'il découvre dans un théâtre d'ombres de Constantinople, et « le Polichinelle des Osques, dont on voit de si beaux exemplaires au musée de Naples », et il rattache l'humble marionnette à « un souvenir égaré du dieu de Lampsaque, de ce Pan, père universel que l'Asie pleure encore⁴⁹ ». Dans sa critique dramatique, il s'appuie volontiers sur Hegel – « qu'il faut toujours citer en matière

⁴⁷ *La Presse*, 14 juillet 1845, NPI I, p.948.

⁴⁸ *La Chartre de 1830*, 4 mai 1838, NPI I, p.401-402. Cf. *L'Artiste*, 29 septembre 1844, NPI I, p.847: « [...] la même pièce qui, avec peu de variations, compose sous différents titres tout le répertoire des Funambules » ; et, *La Presse*, 26 octobre 1846, NPI I, p.1104: « Au reste, tous les tableaux qui se succèdent, d'après cette donnée, sont invariablement les mêmes que nous avons toujours applaudis aux Funambules ».

⁴⁹ *Voyage en Orient*, NPI II, p.647, et p.655. On notera que Nerval ne manque pas de souligner ici encore le lien de la figure de Caragueuz avec la transgression et la rébellion : elle appartient, écrit-il, « à l'opposition », et a toujours défié « le pal, le sabre et le cordon » (NPI II, p.650).

d'esthétique », écrit-il⁵⁰ – ou sur Goethe, pour établir les incroyables filiations qui relient entre elles toutes les figures de l'art et les ramènent à quelques archétypes éternels :

[...] 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 Hindous⁵¹.

La science se perd en conjectures à propos de l'origine du Polichinelle véritable⁵² ; celle d'Arlequin est non moins fabuleuse : d'étranges dérivations étymologiques le rattachent à la figure du « Roi des Aulnes » des mythologies nordiques :

Bien des savants ne sont parvenus à l'académie des inscriptions qu'après avoir entassé des volumes de recherches sur le Polichinelle des Osques ou sur l'origine de *Hellequin* ou *Erlequin*, – qui, selon M. Paulin Paris, serait définitivement le même que le *Erl-König* (roi des aulnes) des pays du Nord⁵³.

Mais il peut aussi remonter au treizième siècle :

Arlequin ou Erlequin est reconnu aujourd'hui – grâce au *Journal des savants*, qui vient de publier des recherches sur ce personnage – pour un ancien type dramatique du théâtre-français au treizième siècle, qui représentait le *Prince du royaume de Féerie* ; les merveilles de sa batte magique donneraient quelque poids à cette opinion [...]⁵⁴.

D'hypothèse en hypothèse, les figures des théâtres populaires font toucher à une sorte de syncrétisme théâtral originaire, où les traditions les plus diverses se rejoignent, en suspendant « l'ordre des temps » et en annulant, pour chaque type indéfiniment repris à travers la série de tous ses masques successifs, la logique de l'identité et de la différence. La « dramaturgie » des *Chimères*, célébrant elle aussi le retour éternel du même sous de multiples aspects, doit beaucoup au souvenir de cette théâtralité primordiale et sacrée que les traditions populaires ont ainsi révélée à Nerval⁵⁵.

De fait, aux Funambules, les pantomimes les plus naïves retrouvent la gravité d'une commémoration rituelle : librement improvisées sur la base d'un « canevas éternel⁵⁶ », elles se déroulent selon un « usage antique et solennel⁵⁷ », et célèbrent la victoire de l'Amour sur la Mort⁵⁸. D'où l'émerveillement que suscite, au dénouement, l'immuable apparition du « temple de l'Amour » :

La pièce se termine dans ce même temple éclairé des feux de Bengale, où l'amour couronne les parfaits amants, en récitant quelques vers d'une moralité instructive et intéressante⁵⁹.

Le fond s'entrouvre et fait place au palais éternel de l'hyménée décoré d'un soleil tournant⁶⁰.

Mais il faut louer sans restriction le temple de l'amour du dernier tableau, où le gaz et l'eau jaillissants rivalisent d'éclairs et de reflets⁶¹.

Au chapitre VI de *Sylvie*, Nerval se souviendra de ces dénouements féeriques, qui abolissent le temps, libèrent l'être de l'identité, et ré-enchantent le monde « pour tout un beau matin d'été » :

⁵⁰ *La Presse*, 26 octobre 1846, NPI I, p.1101.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Voir *L'Artiste*, 17 mars 1844, NPI I, p.779, où un savant académicien vient s'instruire devant « l'humble baraque » du Polichinelle véritable, « seul approuvé du bon Nodier ».

⁵³ *La Presse*, 26 octobre 1846, NPI I, p.1101.

⁵⁴ *Ibid.*, NPI I, p.1103.

⁵⁵ Voir Henri Bonnet, « Dramaturgie et liturgie des *Chimères* », *Cahiers Gérard de Nerval*, n°9, 1986, p.56-63.

⁵⁶ *La Charte de 1830*, 4 mai 1838, NPI I, p.403. Cf. NPI I, p.948 (« canevas immortel »).

⁵⁷ *La Presse*, 28 septembre 1846, NPI I, p.1072. Cf. NPI I, p.1103.

⁵⁸ Notons qu'un des tableaux de la pantomime « Pierrot valet de la Mort » s'intitule précisément « La Mort de la Mort ». Nerval en rend compte les 27 et 28 novembre 1846, NPI I, p.1070-1073.

⁵⁹ *La Charte de 1830*, 4 mai 1838, NPI I, p.403.

⁶⁰ *L'Artiste*, 29 septembre 1844, NPI I, p.847.

⁶¹ *La Presse*, 26 octobre 1846, NPI I, p.1104.

Cela me fit penser, écrit-il à propos du portrait de la tante en jeune mariée, aux fées des Funambules qui cachent sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu'elles révèlent au dénouement, lorsqu'apparaît le temple de l'amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques⁶².

3. « Rendre sensible l'illusion ».

La réflexion de Nerval sur les théâtres de son temps n'est pas seulement une activité de critique littéraire ; elle s'inscrit chez lui dans une recherche poétique qui le conduit, en bon « faiseur dramatique », à explorer toutes les possibilités du genre théâtral, – avant de se détourner de la scène proprement dite pour expérimenter, dans son œuvre plus personnelle, d'autres modes d'inscription de l'imaginaire.

Dans une lettre à Sainte-Beuve du 3 janvier 1853, Nerval affirme, en parlant de sa collaboration avec Joseph Méry, que « celle-ci a toujours tendu à chercher des voies nouvelles au théâtre⁶³ ». Une idée semble, au moins implicitement, guider cette recherche de Nerval au théâtre : il s'agit de faire en sorte que la scène puisse accueillir à nouveau cette sorte d'*efficace* magique que l'époque moderne lui a fait perdre, afin que le théâtre, par la rénovation et l'intensification de ses prestiges propres, parvienne à « réaliser le rêve », et « rendre sensible l'illusion », selon une formule que l'on peut lire dans l'essai de transcription que Jean Richer a donné du *Carnet de Dolbreuse*⁶⁴.

Cette ambition, dont bien des réalisations effectives de Nerval portent la marque⁶⁵, fait du dramaturge une sorte de nouveau démiurge, qui serait capable de créer un univers entier à partir des humbles ressources de la scène. Dans ses feuilletons dramatiques, Nerval aime rappeler le prologue de *Faust*, où le directeur de théâtre ouvre ses magasins au jeune poète pour que celui-ci fasse de la scène un équivalent de la création divine :

Prenez à pleines mains dans tout cela; mon univers est à vous, terre, enfer et ciel ! Faites un monde de ce chaos si vous pouvez, et à votre voix la lumière même naîtra⁶⁶ !

Jacques Bony a bien montré comment cette ambition « démiurgique » rend Nerval particulièrement attentif à tous les « aspects matériels du spectacle »⁶⁷ : les costumes, les décors, mais aussi les machineries des théâtres suscitent bien des commentaires, et le critique s'intéresse autant à l'effet produit sur la scène, qu'aux machines, rouages et poulies, qui, en coulisse, construisent cet effet. Ainsi, à Bruxelles, Nerval visite-t-il le « théâtre des Nouveautés, qui est le prodige de l'optique et qui marche à la vapeur » : tel Adoniram descendant au centre de la terre pour s'initier aux mystères de la création, il

⁶² *Sylvie*, NPI III, p.550. A propos de ce chapitre, voir la lecture de Henri Bonnet, « Othys, ou Nerval entre les mots et les choses », *Cahiers Gérard de Nerval*, n°3, 1980, p.12-14.

⁶³ Lettre à Sainte-Beuve, 3 janvier 1853, NPI III, p.798.

⁶⁴ *Le Carnet de Dolbreuse*, essai de lecture par Jean Richer, Athènes, 1967, p.70, n°293 : « Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements mais de me changer relativement aux choses, de ratifier cette pensée, de créer autour de moi un univers magique, de me rendre sensible l'illusion ». Cf. *Paradoxe et Vérité*, NPI I, p.809.

⁶⁵ Ainsi Nerval présente-t-il bien souvent ses œuvres dramatiques non comme de simples recompositions historiques, mais comme des sortes de « réincarnation » du passé : *Piquillo*, écrit en collaboration avec Alexandre Dumas, doit ressembler « aux comédies de cape et d'épée de Lope de Vega » (*La Charte de 1830*, 6 novembre 1837, article attribué à Nerval par Jean Richer et recueilli dans les *Œuvres complémentaires*, t.II, Minard, 1961, p.377); *Le Chariot d'enfant*, résumé par Nerval en 1835 et adapté avec Méry en 1850 d'un drame indien, transforme le théâtre en un « terrain de fouille » où sont exhumés « les chefs-d'œuvre du passé » (*Le Chariot d'enfant*, par Méry et Nerval, 1850, édition de Michel Brix et Stéphane Le Couëdic, La Chasse au Snark, 2002, p.70) ; *L'Imagier de Harlem* est comparé à un « mystère du Moyen Âge » (Lettre à Jules Janin, 27 décembre 1851, NPI II, p.1296).

⁶⁶ *Le Messenger*, 22 décembre 1838, NPI I, p.458. Cf. NPI I, p.422, et p.1036.

⁶⁷ Jacques Bony, « Nerval et les aspects matériels du spectacle », *Romantisme*, n°38, 1982, p.127-140.

en rapporte, sinon les secrets des Fils du Feu, du moins une analyse des procédés que la technologie met en œuvre pour fabriquer de l'illusion :

Et d'abord, plus de ces affreux morceaux de toiles que l'on appelle des *bandes d'air*, plus de ces nuages tachés et recousus qui sont plus lourds que les arbres et les maisons. Le fond du théâtre est occupé par un ciel invariable, ayant la forme d'une demi-coupole, et où les gradations et dégradations de lumière s'exécutent admirablement. Un vrai soleil, une vraie lune, c'est-à-dire deux globes lumineux, éclairent tour à tour, comme dans la nature ce ciel magique, au-delà duquel on pourrait soupçonner l'infini. Un oiseau s'y briserait les ailes; des reflets de transparents y projettent les brouillards ou les nuages; le soleil s'y couche ou s'y lève au milieu des vapeurs pourprées; on obtient des soleils d'Italie ou des soleils de Flandre, selon le besoin.

[...] on a placé autour de la scène une vaste toile en hémicycle, découpée pour les toits ou le sommet des arbres, et qui se profile en perspective sur le ciel. La décoration placée, on ouvre comme des portes certaines parties destinées à faire avance ou à fournir un passage aux acteurs; c'est l'affaire d'un instant. Ces vastes toiles, pliées en trois sur elles-mêmes, descendent des frises toutes seules par l'effet d'une machine à vapeur placée sous le théâtre; le travail des machinistes se borne à les déployer; le tout se meut sans plus d'embarras qu'un théâtre de marionnettes⁶⁸.

L'illusion est parfaite lorsque le théâtre semble emprunter son mode de représentation à la figuration onirique. C'est le cas notamment de tel spectacle du Diorama qui fait assister à une nouvelle Genèse du monde, et qui est conçu comme « une suite d'aspects » dont le seul enchaînement compose « un véritable spectacle dramatique avec ses surprises, ses émotions et toutes ses phases d'intérêt⁶⁹ ». Créateur de tableaux « impossiblement réels » comme ceux qui se presseraient dans une « chambre noire⁷⁰ », le théâtre, avant *Aurélia*, peut parfois parler le langage du rêve.

Toutefois, l'ambition même d'une telle entreprise confrontait celle-ci, dès le départ, au risque de son échec; et Nerval sait bien qu'en demandant au théâtre de *réaliser le rêve*, il exige de la scène de son temps un pouvoir « réaliste » que celle-ci a depuis longtemps perdu. Bien des comptes-rendus, de fait, soulignent la médiocrité des ressources scénographiques qui sont mises alors à la disposition des dramaturges; et Nerval déplore que le théâtre, « comme notre vieux monde », ne puisse plus « produire des miracles » :

On croit que l'Opéra est le pays des prodiges, qu'il suffit de rêver, d'imaginer, puis de commander ce qu'on veut à ses mille lutins, démons et génies; mais ce vieil univers de toile et de carton est devenu comme notre vieux monde, il ne produit plus de miracles. Vous demandez des jardins enchantés pour une Armide nouvelle, et vous obtenez un décor de parc d'un bleu et d'un vert impossible; il vous faut un de ces pavillons de marbre et d'or, où quelque beau prodigue mangera son père ou son oncle avec des courtisanes vêtues en impératrices; des banquets de Paul Véronèse, aux plats d'or, aux bassins d'argent, des colonnades se découpant sur le ciel; des terrasses chargées de musiciens; des chasses royales emportées à travers les bois jaunés et brumeux. Alors, vous verrez surgir un pavillon qui semble un orchestre de guinguette, une salle de bal qui semble une église, un décor gothique du temps de l'Empire qui doit avoir servi pour la *Jeunesse de Bayard*, vous souhaitez un enfer, on vous donne une forge; une mer de flammes, on étend des torchons jaunes sur le troisième plan de la scène; vous avez rêvé le Satan du Moyen Âge, M. Montjoie vous

⁶⁸ *Revue Parisienne*, 20 octobre 1844, NPI I, p.866. Texte repris dans *Lorely*, NPI III, p.190.

⁶⁹ *L'Artiste*, 15 septembre 1844, NPI I, p.842.

⁷⁰ Ce sont là les termes que Nerval utilise pour décrire l'effet – quasi scénographique – que produisent sur le lecteur les *Poésies* de Henri Heine. Voir *Les Poésies de Henri Heine*, NPI I, p.1123 : « ses images semblent vues dans la chambre noire; ses figures se détachent du fond et vous causent par l'intensité de l'illusion la même surprise craintive que des portraits qui descendraient de leur cadre pour vous dire bonjour. Les mots chez lui ne désignent pas les objets, ils les évoquent. Ce n'est plus une lecture qu'on fait, c'est une scène magique à laquelle on assiste; vous vous sentez enfermés dans le cercle avec le poète, et alors autour de vous se pressent avec un tumulte silencieux des êtres fantastiques d'une vérité saisissante; il passe devant vos yeux des tableaux si impossiblement réels, que vous éprouvez une sorte de vertige ».

apparaît avec son costume de *La Tentation*. Il vous faudrait un beau corsaire dans sa galère-capitaine aux quatre-vingts rameurs, on vous envoie M. Simon, sans croix d'honneur et sans galère, dans un bateau qu'on ne voit pas. Vous avez besoin d'un bon coup de tonnerre, on lâche trois pétards qui enfument les spectateurs et qui leur rappellent le Cirque, pour le leur faire regretter⁷¹.

Au lieu de « réaliser le rêve » et « rendre sensible l'illusion », le théâtre échoue à faire communiquer le rêve et la réalité. C'est, sous diverses formes, un *leitmotiv* de bien des comptes-rendus de Nerval. Ainsi telle mise en scène d'*Hamlet* se révèle décevante au regard de l'idéal rêvé :

Pour nous, voir jouer *Hamlet*, c'était perdre une illusion, mais acquérir quelques charmantes impressions réelles. Qui pourrait, poète ou artiste, échanger sans regret l'idéal contre un souvenir⁷² ?

Ou telle prestation des indiens O-Jib-be-was dans une salle parisienne :

Que d'illusions nous enlèvent ces affreux *autochtones* de l'Amérique septentrionale ! Il faut renoncer désormais à la couleur locale d'*Atala* ou du poème des Natchez; [...] Le moyen même de concevoir l'*Alzire* de Voltaire ou l'*Amazili* de Marmontel ! O grands écrivains, combien vous avez fardé la vérité et la nature ! [...] Hélas! le règne de la poésie n'est plus de notre temps⁷³.

Pareille déception n'épargne pas la propre production dramatique de Nerval. En témoigne Jules Janin qui rapporte combien Nerval ressentait douloureusement les contingences auxquelles la réalisation scénique soumettait ses rêves de théâtre :

Il ne voulait pas qu'on le jouât, écrit Janin à propos de *Léo Burckart*. Il disait que cela lui brisait le cœur de voir les enfants de sa création exposés sur un théâtre, et il se lamentait de la perte de l'idéal. "De l'huile, disait-il, pour remplacer le soleil ! Des paravents, pour remplacer la verdure ; la première venue qui usurpe le nom de ma chaste jeune fille, et pour mon héros un grand gaillard en chapeau gris qu'il faut aller chercher à l'estaminet voisin !" Bref, toutes les peines que se donnent les inventeurs ordinaires pour mettre leurs inventions au grand jour, il se les donnait, lui, pour garder les siennes en réserve⁷⁴.

Nerval lui-même raconte en 1850, avec un humour teinté de mélancolie, les déboires que lui valut la représentation en 1839 de *Léo Burckart* à la Porte-Saint-Martin⁷⁵. De même, dans *Les Petits Châteaux de Bohême*, il évoque son incessante poursuite d'un opéra qui serait consacré à la reine de Saba, – et dont le projet est finalement « tombé dans le troisième dessous », en même temps que la poésie a fini dans la prose⁷⁶.

Dans les feuilletons dramatiques de Nerval, une image, plus particulièrement, souligne l'échec de cette forme paradoxale de « réalisme » que serait au théâtre la « réalisation du rêve ». Il s'agit de l'image, empruntée à Virgile, d'Enée descendant vivant au royaume des morts :

Trop souvent un personnage, un détail *vrai*, risqueraient de tout bouleverser, tout confondre, ainsi qu'Enée, en voulant monter vivant dans la barque des morts, lui fit faire eau de toutes parts, et mit en fuite au bruit de son armure *vraie* les ombres errantes sur le bord du Styx⁷⁷.

⁷¹ *La Presse*, 5 octobre 1840, NPI I, p.673. Cf. *La Presse*, 17 juillet 1837, NPI I, p.359, où Nerval évoque le délabrement de la troupe et du matériel de la Porte-Saint-Martin : « Après les cinquante premières représentations, les costumes restent toujours coupés de même; mais la soie devient toile, le velours devient drap, le drap devient serge, les torsades d'or se font laine, les broderies d'or sont de la dorure imprimée ».

⁷² *L'Artiste*, 22 décembre 1844, NPI I, p.888.

⁷³ *La Presse*, 25 août 1845, NPI I, p.1004.

⁷⁴ Jules Janin, *Journal des Débats*, 1er mars 1841; article cité par Nerval dans la Préface de *Lorely*, NPI III, p.9.

⁷⁵ *Les Faux Sauniers*, NPI II, p.30-39. Au quatrième acte, les conjurés réunis en un tribunal secret ne purent revêtir que des masques d'Arlequin arrivés *in extremis* pendant l'entracte et dont il fallut couper les moustaches. Ce texte est repris en appendice à *Lorely* où *Léo Burckart* sera inséré.

⁷⁶ *Petits Châteaux de Bohême*, NPI III, p.419. Notons que le sujet d'un opéra consacré à la reine de Saba figure dans le *Projet d'Oeuvres complètes* que Nerval a rédigé à la fin de sa vie (NPI III, p.785).

⁷⁷ *La Charte de 1830*, 26 mars 1837, NPI I, p.354.

Tel le royaume des morts, le théâtre, voué au factice et à l'illusoire, est peuplé d'ombres seulement; en sorte que ses planches cèdent chaque fois qu'un peu de « vérité » et de « vie » s'aventurent dans ses « limbes ». Ainsi, alors que l'on redonne *Antigone* en 1844, Sophocle apparaît à Nerval comme un nouvel Enée forçant le seuil des Enfers, en ébranlant les conventions d'un théâtre figé :

Le vieux Sophocle est venu peser sur nos planches fragiles comme ce demi-dieu, qui prenant passage dans la barque des morts lui fit faire eau de toutes parts, et frappa de terreur et d'éblouissement les vains fantômes tributaires de Charon. C'est la vérité et la vie apparaissant tout d'un coup dans l'empire des ombres et du sommeil⁷⁸.

De la même façon, la découverte de Shakespeare avait ranimé, au temps du Romantisme, une scène moribonde :

Ainsi descendit Shakespeare il y a quinze ans, avec sa mise en scène inconnue, sa parole étrangère, ses acteurs inspirés [...]. Cependant les pâles ombres qui régnaient encore sur notre scène se voilaient et se dissipaient en foule devant ce pur rayonnement⁷⁹.

Le drame romantique lui-même participe de ce désir de « vérité » au théâtre. La même image d'Enée descendant aux enfers insiste :

La vérité, la vie et la passion sur ces planches où s'agitaient depuis quelque temps des fantômes d'un art suranné, c'est comme Enée vivant qui met le pied sur la barque des ombres; l'esquif fragile fait eau de toutes parts⁸⁰.

Elle s'applique aussi au jeu des acteurs, et Nerval évoque Talma, qui, par un excès de « réalisme », cherche à *incarner* son personnage au théâtre :

Son système était d'introduire la *vérité* dans ce vieux moule académique, qui l'avait repoussée toujours. Comme Enée qui voulut, vivant, traverser le Styx, il fit prendre eau de toutes parts, en y prenant pied, à cette barque de Charon qui n'avait encore porté que des ombres⁸¹.

Partout où elle apparaît, l'image d'Enée et de la descente aux enfers, tout en se chargeant discrètement des connotations qu'elle revêtira dans l'œuvre plus intime de Nerval, dit l'impossibilité d'abolir, par le théâtre, les frontières de l'illusion et de la réalité. Seul Brisacier s'y efforcera, – mais ce sera alors au prix d'*incendier le théâtre*.

4. Le théâtre, l'errance, le rêve, – ou *l'incendie du théâtre*.

L'échec du théâtre n'est pas seulement un avatar malheureux dans la « carrière » littéraire de Nerval ; par delà ses conséquences sur la reconnaissance sociale que Nerval aurait aimé trouver, grâce au théâtre, auprès de ses contemporains, il retentit très profondément au plus intime de l'expérience nervalienne.

Paradoxalement, cet échec conduit à un élargissement de l'expérience du théâtre au-delà du théâtre proprement dit, et il implique une sorte d'expansion de l'imaginaire hors de la « scène » qui devait le contenir. C'est ainsi que Brisacier rêve d'embraser le théâtre pour abolir toute distance entre lui-même et le personnage qu'il joue ; et c'est ainsi que cet *incendie du théâtre* (pour reprendre le titre du beau livre de Gabrielle Chamarat-Malandain⁸²) efface toute solution de continuité entre les trois grands champs de l'expérience nervalienne que sont le théâtre, le voyage et le rêve.

L'enjeu d'un tel effacement des frontières apparaît mieux si l'on songe que le théâtre a été, pour Nerval, une première façon de s'emparer de sa fantasmagorie et une première tentative pour donner une forme à quelques-uns des thèmes obsédants de son imaginaire. De fait, l'œuvre établit une stricte homologie entre le théâtre et le rêve : non

⁷⁸ *L'Artiste*, 2 juin 1844, NPI I, p.812.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *L'Artiste-Revue de Paris*, 16 août 1846, NPI I, p.1060.

⁸¹ *La Presse*, 12 août 1850, NPI II, p.1175.

⁸² Gabrielle Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre. Identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, Corti, 1986.

seulement parce que le mode de représentation du théâtre s'apparente à la sorte de long « tableau mouvant » que réalise le rêve⁸³, mais encore parce que le théâtre multiplie, dans ses contenus privilégiés, les scènes de rêve, et que celles-ci laissent affleurer une fantasmagorie que l'on retrouve dans l'œuvre plus personnelle de Nerval. L'exemple le plus saisissant à cet égard est celui du scénario de *La Forêt-Noire*, où Charles Mauron a pu voir une véritable « auto-psychanalyse » de Nerval⁸⁴ : on retiendra plus particulièrement cette scène de théâtre dans le théâtre qui fait revivre au personnage nommé Brisacier⁸⁵ des « impressions oubliées⁸⁶ », tandis qu'un portrait ravive les traits d'une figure que Brisacier a « vue sans doute dans sa plus tendre enfance⁸⁷ ». Au reste, le motif du portrait – qui s'ouvre pour laisser réapparaître la personne aimée – est encore un thème obsédant du théâtre nervalien : on en trouvera la trace dans le scénario du *Magnétiseur*⁸⁸, dans *Les Monténégrins*⁸⁹, et finalement, avec une ampleur nouvelle, dans *l'Imagier de Harlem*⁹⁰. Par delà le goût de l'époque pour pareils motifs merveilleux ou fantastiques, il semble que Nerval utilise les stéréotypes du théâtre de son temps pour mettre en scène – afin sans doute de mieux les conjurer – les débordements de l'imaginaire auxquels il est lui-même soumis.

Entre le théâtre et le voyage, une continuité remarquable s'instaure. Bien des nouvelles enchaînent, sans rupture, ces deux champs de l'expérience, comme si ce qui était perdu dans l'un se redéployait dans l'autre : que l'on songe par l'exemple à la succession des trois premiers chapitres de *Sylvie* qui voient le spectateur assidu des théâtres parisiens décider soudain de partir pour le Valois, ou que l'on songe au début d'*Octavie* où le « vif désir » de voir l'Italie s'impose brusquement au narrateur qui se prend à rêver à « la cascade de Terni » et à « la source écumante du Teverone » « entre les portants éraillés des coulisses d'un petit théâtre⁹¹ ». Tout se passe comme si l'expérience du voyage devait, non pas s'opposer à l'expérience du théâtre, comme la réalité s'opposerait au rêve, mais au contraire la continuer, et prolonger dans le réel le champ de l'imaginaire.

De fait, le voyage est lié, dans un premier temps du moins, à une forme particulière de « théâtralisation » du monde. Autant Nerval aimait au théâtre à souligner l'incroyable *réalité* des décors, autant en voyage il souligne la merveilleuse *théâtralité* des paysages. Les paysages d'Orient notamment sont très souvent décrits comme des décors de théâtres. La description peut-être ironique, comme celle de Baden qui dévoile soudain au voyageur « sa décoration merveilleuse qui semble être la scène arrangée d'une

⁸³ L'expression de « tableau mouvant » pour désigner le rêve se trouve dans les *Manuscrits d'Aurélia*, NPI III, p.754. Réciproquement le théâtre est défini comme un « beau cadre à portraits » dans *Le Prince des Sots*, recueilli par Jean Richer dans *Œuvres complémentaires*, VI, Minard, 1960, p.189.

⁸⁴ Charles Mauron, « Nerval et la Psychocritique », *Cahiers du Sud*, n°293, 1949, p.89.

⁸⁵ Le nom de Brisacier nourrit bien des rêveries nervaliennes : en dehors de *La Forêt-Noire*, il apparaît aussi dans *Le Roman tragique* dont le texte est repris dans la lettre-préface des *Filles du Feu* ; il se trouve encore dans un fragment manuscrit, intitulé « Aurélie » et recueilli en NPI I, p.1742. Tous ces textes mettent en scène l'incertitude de Nerval lui-même quant à sa propre identité. On notera que l'époque où est censé avoir vécu « l'illustre Brisacier » hésite d'un texte à l'autre, et le fragment intitulé « Aurélie » fait remonter la lignée de Brisacier « à la branche royale des Valois » (NPI I, p.1742).

⁸⁶ *La Forêt-Noire*, NPI I, p.729.

⁸⁷ *Ibid.*, NPI I, p.726.

⁸⁸ Scénario envoyé par Nerval à Henri de Saint-Georges (lettre du 25 février 1840, NPI I, p.1340) et reproduit en NPI III, p.762-764.

⁸⁹ La pièce intitulée *Les Monténégrins* est écrite en collaboration avec Alboize et peut-être Saint-Georges ou même Scribe (Voir Jean Richer, *Œuvres complémentaires*, t.III, Minard, 1965) ; le scénario quant à lui est de Nerval seul, et il est recueilli en NPI I, p.1115-1120.

⁹⁰ Pour *l'Imagier de Harlem*, voir l'édition de Jacques Bony, *Nerval, Léo Burckart, L'Imagier de Harlem*, GF-Flammarion, 1996.

⁹¹ *Octavie*, NPI III, p.605.

pastorale d'opéra⁹²», ou comme celle des paysages suisses, dont « les perspectives d'opéra » semblent empruntées à des décors de Cicéri⁹³. Elle peut aussi souligner des effets d'enchantement : il en est ainsi notamment de Constantinople, qui semble à Nerval une « ville peinte » dont la silhouette découpée « festonne » la ligne d'horizon comme les figurines d'un théâtre d'ombre ou les images d'une lanterne magique⁹⁴. Dans un second temps, le voyage est au contraire inséparable d'un processus inverse de « dé-théâtralisation », chaque fois que le rêve de l'« ailleurs » est confronté à la réalité décevante de « l'ici ». D'où la structure fortement « déceptive » du *Voyage en Orient*, qui s'achève sur la nostalgie des « horizons bleus dépassés le matin » comme l'écrivait le Baudelaire des « Femmes damnées » :

Triste impression ! je regagne le pays du froid et des orages, et déjà l'Orient n'est plus pour moi qu'un de ces rêves du matin auquel viennent bientôt succéder les ennuis du jour⁹⁵.

Rêvés de loin comme de fabuleux décors de théâtre qui tiendraient enfin sous les feux d'un « véritable soleil », les paysages d'Orient finissent toujours par s'abîmer dans le « néant », comme « au coup de sifflet d'un machiniste inconnu⁹⁶ » :

C'est déjà le néant, j'ai vu encore tant de pays s'abîmer derrière mes pas comme des décorations de théâtre [...]

écrit Nerval à Théophile Gautier dans le *Journal de Constantinople* du 6 septembre 1843, avant de confier à son ami que sa *Péri* « réalise » bien mieux, au théâtre, le rêve d'Orient qu'il a pour sa part tenter vainement de rejoindre par le voyage, et que la réalité aura finalement déçu.

Le déplacement qui s'opère de l'Orient au Valois accentue, en le répétant dans un cercle plus restreint, ce même processus de théâtralisation et de dé-théâtralisation de l'expérience. Tout, dans le Valois, peut en effet devenir spectacle : la ronde des jeunes filles où apparaît Adrienne, ou le déguisement des deux enfants en jeunes mariés dans *Sylvie*⁹⁷... Mais cette théâtralisation généralisée, où le jeu efface les frontières de la réalité et de l'invention, aboutit bientôt à une sorte de *traversée du miroir*, qui fait perdre la distance propre de la re-présentation. Il s'en suit un processus inverse, où la théâtralisation du monde se résorbe dans le cours désorienté d'une errance infinie, - pour finalement laisser place à cette *autre scène* qu'est la scène du souvenir ou du rêve : ainsi le promeneur des *Faux Saulniers* ou de *Promenades et Souvenirs* laisse-t-il remonter les souvenirs à chacun des pas qu'il imprime sur la terre maternelle, comme celui des *Nuits d'octobre* ou d'*Aurélia* laisse le rêve envahir progressivement tout l'espace et résorber en lui l'altérité du réel.

Au reste, c'est bien comme une *scène* que sont décrits, dans *Sylvie* comme dans *Aurélia*, les espaces du souvenir, - qui fait « se presser en quelques minutes les tableaux les plus saillants d'une longue période de la vie⁹⁸ » -, comme ceux du rêve, - lorsque « le tableau se forme », et qu' « une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres⁹⁹ ».

⁹² *Lorely*, NPI III, p.28-29.

⁹³ *Voyage en Orient*, NPI II, p.184 et p.187.

⁹⁴ *Ibid.*, NPI II, p.621.

⁹⁵ *Ibid.*, NPI II, p.790.

⁹⁶ Projet de Préface à *La Turquie* de Camille Rogier, NPI II, p.867. Cf. *Voyage en Orient*, NPI II, p.200, à propos de Munich qui « semble une décoration d'opéra prête à s'abîmer au coup de sifflet du machiniste »; et *Revue parisienne*, 8 décembre 1844, « Les délices de Hollande », NPI I, p.885, à propos de Dordrecht : « Ne voudrait-on pas déjà s'arrêter dans cette bonne grosse ville, y passer quelques jours, y passer sa vie? Mais la cloche du bateau sonne, ce n'est rien qu'une décoration de théâtre qui va s'abaisser tout à l'heure au-dessous du niveau des ondes. »

⁹⁷ Ce fait a été relevé par Jacques Bony, son introduction à Gérard de Nerval, *Léo Burckart, L'Imagier de Harlem*, GF-Flammarion, 1996, p.24-25.

⁹⁸ *Sylvie*, NPI III, p.541.

⁹⁹ *Aurélia*, NPI III, p.695.

D'une scène à l'autre, l'expérience nervalienne se replie sur elle-même, passant d'un mode d'inscription de l'imaginaire à un autre : – du théâtre au rêve à travers l'expérience de l'errance ; – et finalement du rêve à l'hallucination, quand la perte de l'*autre scène* aura fait à nouveau sortir le rêve de son cadre propre, pour en faire éprouver les prolongements « réalistes » à la faveur de « l'épanchement du songe dans la vie réelle »¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Sur cette perte de « l'autre scène » dans *Aurélia*, voir Jean-Nicolas Illouz, *Nerval, le « rêveur en prose »*. *Imaginaire et écriture*, PUF, coll. « Écrivains », 1997, p.158-161.