



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

STUDI E RICERCHE

« CE "RÊVE D'UNE OMBRE" QU'ON APPELLE LE THÉÂTRE ».

NERVAL AUX FUNAMBULES

Elena Mazzoleni

giugno 2017

ELENA MAZZOLENI

## « Ce “rêve d’une ombre” qu’on appelle le théâtre ». Nerval aux Funambules

Dans ses chroniques consacrées au théâtre des Funambules, Louis Péricaud avertit le lecteur que “Charles Nodier avait entraîné avec lui, dans le bouge de M. Nicholas-Michel Bertrand, Antoine Emmanuel Cot d’Ordan, Balzac, Jules Janin, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, ses amis d’alors” (Péricaud 1897 : 79). Fondée, en 1816, sur le boulevard du Temple par MM. Bertrand père et fils et détruite en 1862, à l’occasion des travaux d’Hausmann, la salle des Funambules dont l’atmosphère sordide est assez connue,<sup>1</sup> est destinée à “remuer des idées et des hommes” (Péricaud 1897 : 2), notamment Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Gérard de Nerval et Charles Nodier.<sup>2</sup> De son vaste répertoire, qui croise acrobaties, vaudevilles, danses et pantomimes sous le signe de l’expérimentation,<sup>3</sup> il ne reste qu’une trace exigüe et entièrement consacrée aux spectacles du célèbre mime Jean-Gaspard Deburau.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> D’après l’essai de Jules Janin (1832 : 15), les Funambules sont “un de ces Théâtres ignorés, [...] le plus petit, [...] le plus infect de tous...”

<sup>2</sup> Charles Nodier est le premier à mentionner le théâtre des Funambules dans la revue *Pandore* du 19 juillet 1828. Il est aussi l’auteur de la pantomime *Le Songe d’or ou Arlequin et l’avare* (jouée, en 1828, sur les planches des Funambules), dont il n’a, d’ailleurs, jamais réclamé la paternité.

<sup>3</sup> D’après Georges Cain (1906 : 105-106) : « On y dansait sur la corde, on y jonglait, on y exécutait le “jeu des couteaux et la grande batoude anglaise” ; puis on y mêla des combats à outrance, au sabre et à la hache [...] Puis, le spectacle se modifia ; soudain le succès s’abattit sur ce petit théâtre, et les Funambules ne désemplissaient pas ».

<sup>4</sup> Pour une biographie de Deburau, on renverra à Jules Janin, *op. cit.* Jean-Gaspard (dit Baptiste) Deburau est né en 1796 à Neukolin, en Bohême. Vers 1814, la famille Deburau

C'est en 1825 que Pierrot monte sur les planches des Funambules d'une façon inattendue. En effet, Deburau incarne un Pierrot qui, bien loin du *zanni* de la commedia dell'arte, s'offre comme un personnage ambigu et complexe. Legs de la tradition du théâtre italien, le masque français possède désormais un caractère destiné à exprimer le mal de vivre des temps modernes. À l'origine de la complexité de Pierrot il y a, d'abord, un renouveau effectif du costume qui marque, entre autres, un tournant fondamental dans l'histoire du théâtre romantique.

Tout en préservant l'ingénuité du *zanni*, Deburau fait de son personnage l'interprète des inquiétudes de toute une époque. Le mime crée un rôle au profil exceptionnel qui, contrairement aux autres masques, évolue et perd son statut de type fixe. Ce Pierrot est l'image du génie incompris, victime de son exclusion sociale et intellectuelle. En effet, les écrivains figurent la relation pervertie entre l'artiste et son public à travers le personnage du funambule destiné au divertissement de la foule. Des poèmes tels que *Le Saut du tremplin (Odes funambulesques, 1857)* de Théodore de Banville et *Le Vieux Saltimbanque (1868)* de Charles Baudelaire confirment le rapprochement entre la pratique artistique et le geste acrobatique. Dans ce contexte, Pierrot est l'expression visuelle et conceptuelle de la condition de l'artiste, de son univers et de ses aspirations qui contrastent toujours avec le monde réel. D'où la nature moderne de ce masque, qui ne s'offre point comme un simple motif esthétique, mais se veut le prétexte pour affirmer la mise en question plus générale de l'art et de sa pratique. L'imaginaire de la modernité y agit : Pierrot devient la page blanche sur laquelle s'inscrivent les signes de l'inconscient, de tout ce qui ne se laisse pas représenter ni maîtriser, autrement dit de l'impuissance et de la mort. D'où un Pierrot-pulsion qui, expri-

.....  
s'installe à Paris, où elle mène une vie nomade consacrée à l'art funambulesque. En 1816, Nicolas-Michel Bertrand, l'un des directeurs des Funambules, décide d'engager ces artistes dans son théâtre du Boulevard du Temple. C'est en 1819 que Deburau débute comme Pierrot dans la mise en scène d'*Arlequin médecin*, après avoir hérité de son père le rôle de *zanni*. Les pantomimes de Jean-Gaspard Deburau sont éditées par Émile Goby (1859), par Louis Péricaud (1832), et par Paul Hugounet (1889).

mant spécifiquement l'impuissance de l'artiste, c'est-à-dire l'incommunicabilité originaire de l'art, traversera le siècle.<sup>5</sup> Figure en blanc, privée de sa réalité matérielle, Pierrot est le reflet du poète solitaire dont la demeure est le théâtre des Funambules, l'ultime frontière de l'Idéal résistant à la réalité.

Gérard de Nerval ne peut qu'être fasciné par ce théâtre boulevardier,<sup>6</sup> car, comme le souligne Jean-Nicolas Illouz, il est relié secrètement à l'art forain et "à la lignée des Filles du Feu éternellement en lutte contre toutes les formes d'autorité" (Illouz 2004 : 113). En effet, les pantomimes des Funambules hantent l'œuvre nervalienne et y agissent en déclenchant les intrigues et en révélant les thèmes essentiels. Dans les *Filles du feu* (1854), l'idéal féminin se cristallise par exemple autour du caractère mystérieux des fées des pantomimes jouées aux Funambules : "Cela me fit penser 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 magiques" (Nerval 1993 : 550).

L'année 1846 marque une étape significative pour la production des Funambules (outre la mort de Deburau) : pour la première fois, un auteur compose et signe une pantomime. En faisant écho aux *pantomimes macabres* qui se répandent à partir des années

.....  
<sup>5</sup> Voir Elena Mazzoleni (2015).

<sup>6</sup> Parmi les salles du Temple en activité, entre la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, figurent le Théâtre de Nicolet (1759-1772) ensuite les Grands Danseurs du Roi (1772-1792) et la Gaîté (1792-1862) ; l'Ambigu-Comique (1770-1827) ; le Théâtre des Associés (1774-1789) ensuite Café Apollon (1809-1814), Théâtre de Madame Saqui (1814-1841) et Délassements Comiques (1814-1841) ; les Variétés Amusantes (1778-1784) ensuite Théâtre Français Comique et Lyrique (1784-1793) et Théâtre des Jeunes Artistes (1794-1807) ; les Spectacles des Elèves pour la Danse de l'Opéra (1778-1780) ensuite Théâtre des Beaujolais (1790-1791), Théâtre du Lycée Dramatique (1791) et Théâtre de Lazzari (1791-1798) ; l'Amphithéâtre équestre Franco-Astley (1783-1805) ensuite Cirque Olympique (1807-1852) et Cirque Impérial (1853-1862) ; les Funambules (1816-1862) ; le Théâtre des Folies Dramatiques (1831-1862) et le Théâtre Historique (1846-1850) ensuite Théâtre Lyrique (1851-1862). Pour une étude sur les théâtres du Temple voir Maurice Albert (1902) ; Henry Beaulieu (1905) ; Nicolas Brazier (1837) ; Georges Cain, *op. cit.* ; Antoine Chaudet (1859) ; Paul Chauveau (1999) ; Paul Gascar (1980), Elena Mazzoleni (2017a) et Nicole Wild (1989).

1840 et dont le goût inspirera les pièces fin-de-siècle, Champfleury reconnaît la paternité de sa pantomime *Pierrot valet de la mort* (1846).<sup>7</sup> Peu de temps après la première représentation, Nerval accepte la demande de Gautier d'écrire une recension de la pièce, qui apparaît dans *La Presse* du 28 septembre 1846.<sup>8</sup> Il a fait ses débuts de critique théâtral en mars 1837, en publiant, dans *La Charte de 1830*, un article à propos de l'avenir de la tragédie. Quelques mois après, il est engagé par *La Presse*, où il a rédigé le feuilleton dramatique avec Gautier jusqu'en 1851.

Dans son compte rendu Nerval relève la valeur esthétique du genre de la pantomime et en même temps illustre l'idée qui préside à l'invention de l'œuvre de Champfleury. D'abord, il en évoque les sources. Comme il se promenait le long de la Seine en songeant à une pantomime qu'il venait de composer (*Arlequin dévoré par les papillons*), Champfleury était tombé sur une phrase de Jean Wallon, contenue dans le volume *De la nature hyperphysique de l'homme* (1846) : "L'homme spirituel se débarrassera de la mort, il tuera, écrasera la mort pour arriver à ses destinés supérieures ; alors il sera délivré des conditions matérielles et relatives qui empêchent le progrès" (Champfleury 1854 : 13).<sup>9</sup> Cette circonstance inattendue décide de l'inspiration de sa pièce : alors que Pierrot est sur son lit funèbre, après avoir été blessé dans un duel, Colombine fuit avec Arlequin en le laissant seul. Mais Pierrot, qui se montre capable de séduire la Mort en jouant du violon, parvient à racheter sa vie en échange de celle de ses rivaux. Il fait, donc, un pacte avec la Mort pour conduire Arlequin et Polichinelle aux En-

<sup>7</sup> Champfleury dépose le manuscrit auprès du Ministère de l'Intérieur le 19 septembre 1846.

<sup>8</sup> La critique dramatique constituée, à l'intérieur des œuvres de Nerval, un corpus qui reste peu connu. Cependant, la matière est importante. Voir Michel Brix (2008 : 249-257).

<sup>9</sup> En 1854, Champfleury publie *Contes d'automne*, réimprimés ensuite sous le titre de *Souvenirs des Funambules* (1859, Paris, Lévy). Il s'agit d'un recueil composite mêlant des considérations sur la pantomime aux critiques et aux récits, et dédié à son ami Schanne, fils d'un fabricant de jouets, marchand de polichinelles, alias Alexandre-Louis Schanne, le Schaunard des *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger. C'est ici que Champfleury témoigne des chroniques théâtrales publiées par son ami Nerval.

fers.<sup>10</sup>

Nerval met en lumière la scène de la confrontation de Pierrot avec la mort en évoquant la pantomime *Marrchand d'habits !!!* (1842) signée Antoine-Emmanuel Cot d'Ordan, mais attribuée à Gautier, auteur de l'article "Shakespeare aux Funambules" consacré à la pièce et paru dans la *Revue des Deux Mondes*.<sup>11</sup> Pour la première fois, on assiste à un spectacle audacieux, au centre duquel apparaît de façon inattendue un Pierrot pensif qui approche la Mort et engage avec elle une danse infernale. Les obsessions de Pierrot sont mises au premier plan et les effets du remords envahissent la scène. Pierrot ne respecte plus les règles traditionnelles : il interrompt le silence de la représentation par des cris épouvantables qui annoncent un dénouement macabre.

Nerval insiste sur la conception philosophique de la pantomime : le rapport entre l'homme et la mort. C'est ainsi que la pièce acquiert une valeur métaphorique sans précédent, car Nerval ne se borne plus à souligner la dimension complexe du type théâtral, il voit dans les acrobaties de Pierrot une figuration allégorique de la condition du poète. Il songe donc au mythe d'Orphée : Pierrot est l'Orphée moderne qui sacrifie son amour, mais triomphe dans l'art. À part quelques défauts, par exemple les derniers tableaux

<sup>10</sup> La représentation ne se déroule pas, toutefois, selon les prévisions de Champfleury. Celui-ci doit faire face, en particulier, à la censure qui n'accepte point la présence d'un cercueil sur scène. Pour des raisons de sécurité le directeur du théâtre décide de remplacer sans préavis les trois cercueils par un coffre-fort où les trois corps sont disposés.

<sup>11</sup> La pantomime *Marrchand d'habits !!!* marque un tournant dans l'évolution du personnage de Pierrot, car elle introduit la dimension du remords, jusqu'alors tout à fait étranger aux masques et en particulier au *zanni*. Déjà, en 1847, avec *Pierrot posthume*, Gautier avait revisité l'imaginaire du masque en lui conférant une dimension macabre. Incompris par sa femme Colombine, il s'enfuit en Espagne où il mène une vie paisible. Bientôt il est attaqué par les pirates et condamné à mort. Sauvé par la corde qui s'est brisée au moment de sa pendaison, Pierrot survit en mort-vivant. Rentré chez lui, il découvre sa Colombine en compagnie d'Arlequin ; il décide de la reconquérir. Le docteur lui donne une fiole d'éternité qui décidera de son destin au détriment de son rival Arlequin. Pour la première fois Pierrot est caractérisé de façon évidente par la dimension de *l'entre-deux*, qui, évoquée par son épître « posthume », devient essentielle. Probablement inspiré par le vaudeville de Jacques-André Jacquelin *Gilles en deuil* (1802), Gautier établit ainsi un lien privilégié et profond entre Pierrot et l'attitude mélancolique, celle qui plus tard se peindra sur le visage triste du clown.

qui portent l’empreinte d’une certaine précipitation, Nerval rend justice au style mimique de la danse macabre :

Pierrot faisant danser les morts au son d’une viole enrouée, c’était une idée romanesque sans doute, mais d’une valeur *objective* incontestable. Là se réalisait, *a priori*, l’argument qui, selon l’auteur, devait amener, *a posteriori*, cette audacieuse conclusion intitulée par lui : « Mort de la Mort ». Du moment que la Mort s’amuse à écouter les violons, elle est vaincue : témoin la fable d’Orphée. Il y aurait toute une palingénésie à écrire là-dessus. Au reste, la philosophie moderne n’a rien formulé de plus clair que cette pantomime en sept tableaux (Champfleury 1854 : 17).

Quelques années après, en 1852, la revue *L’Artiste* publie les chroniques de Nerval consacrées aux théâtres du boulevard du Temple, et en particulier aux Funambules. Nerval y observe ces “théâtres forains” (Nerval 1989a : 792) à travers le prisme de l’imaginaire romantique.<sup>12</sup> Les salles populaires du Temple appartiennent à un univers en train de disparaître, celui du rêve menacé par les contraintes du monde bourgeois :

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 tuée. [...] Je parle ici de cette portion des allées qui avoisine le Château-d’Eau ; ce n’est pas encore le boulevard du Temple, mais c’en était jadis le prodrome joyeux et animé. À gauche, dans la rue Basse, se trouvait l’entrée du Vauxhall (de l’allemand *volks-saal*, salle du peuple), où l’on dansait le dimanche dans un jardin aujourd’hui couvert de bâtisses. Il y avait là des ombrages frais et parfumés, et même un petit lac sillonné par des nacelles : tout cela a disparu depuis cinq ans. En même temps, le Diorama voisin (l’ancien) s’abîmait dans les flammes. Je l’ai

<sup>12</sup> Les deux premières parties de l’article dédié aux théâtres du Temple (*Autrefois, Aujourd’hui*) sont publiées dans *L’Artiste* des 17 mars, 3 et 12 mai 1844 ; la troisième (*La Comédie des singes*) est postérieure (*L’Artiste*, 25 janvier 1846).

vu flamber et crouler en dix minutes, et j’ai rédigé la réclame qui apprenait cette nouvelle à tout Paris ; cela commençait ainsi : « Un nouveau sinistre vient d’affliger la capitale... » Le feu s’était vengé ainsi de ce pauvre Daguerre, qui, pendant ce temps, lui dérobait ses secrets et faisait travailler les rayons du soleil à des planches en manière noire (Nerval 1989a : 791-792).

Au succès des vaudevilles de Labiche et de Scribe, qui dominent le système théâtral du Second Empire, s’oppose donc la créativité du geste muet et nostalgique de Pierrot :

La parade est un canevas classique, le vaudeville est un chiffon. [...] Ces deux arts [la danse de corde et la pantomime] se tenaient par la main, par le pied si l’on veut, par le silence, condition principale des anciens privilèges forains. Aujourd’hui, tous ces petits théâtres babillent et fredonnent comme les grands, le vaudeville est partout ; il faut subir trois vaudevilles pour arriver à Pierrot, qui n’est plus même apprécié que des spectateurs en bas âge. Encore la pantomime est-elle précédée d’un prologue parlé, destiné à l’intelligence du reste, qui se comprenait si bien autrefois. De plus, on distribue un joli programme rose pour apprendre au public qu’Arlequin continue à enlever Colombine et se verra persécuté par Cassandre, suivi de son valet Pierrot ; que le génie protecteur de l’amour tendra à ces dernières mille embûches, et finira par unir les amants, dans un temple aux colonnes roses, au fond duquel tourne ingénieusement un soleil de papier doré (Nerval 1989b : 799-800).

Habitué des Funambules, chroniqueur dramatique à Paris, à Amsterdam, à Francfort, à Weimar, à Vienne et même à Constantinople,<sup>13</sup> Nerval est aussi le fondateur de la revue théâtrale, *Le Monde dramatique* (1835) et l’auteur de plusieurs pièces, sans parler des ébauches et des scénarios.<sup>14</sup> De 1826 à 1852, il travaille à des comédies, à des opéra-comiques, tels que *Piquillo* (1837), et à

<sup>13</sup> Voir Henri Bonnet (1972).

<sup>14</sup> Voir Alice Clark-Wehinger (2005).

des drames, comme *Léo Burckart* (1839).<sup>15</sup> Certains récits de Nerval parviennent même à inspirer des pièces à la manière des Funambules. Par exemple, le sujet de la pantomime en vers, *Le Bras noir* (1856), de Fernand Desnoyers est tiré du conte *La Main de gloire : histoire macaronique ou La Main enchantée* (1832) de Nerval.<sup>16</sup> Quant à *L'Alchimiste* (1839), drame en cinq actes écrit en collaboration avec Alexandre Dumas et représenté pour la première fois au Théâtre de la Renaissance, et quant à *L'Imagier d'Harlem ou la découverte de l'imprimerie* (1852), drame-légende à grand spectacle joué au Théâtre de la Porte Saint-Martin, ils témoignent, par leur style et leurs thèmes, de l'affinité entre l'imaginaire nervalien et celui des Funambules.<sup>17</sup>

*L'intrigue de L'Alchimiste* repose sur des chroniques italiennes, dont les sources sont, d'un côté, les nouvelles *Cene* (1549) et les comédies *Commedie* (1566 ?) d'Anton Francesco Grazzini ;<sup>18</sup> et de l'autre, une tragédie anglaise tirée d'une histoire citée dans l'*Annual Register* de 1795.<sup>19</sup> L'action dramatique, qui se passe à Florence au XVII<sup>e</sup> siècle, est axée sur les conflits amoureux entre Fasio et sa femme Francesca. L'alchimiste Fasio poursuit son grand œuvre pendant que sa femme Francesca se morfond au foyer, jalouse d'une courtisane, Maddalena, et poursuivie par les assiduités du Podestat. Le propriétaire de la maison de Fasio, le vieil usurier Grimaldi, veut le chasser de chez lui. Mais Fasio découvre un passage entre sa cave et celle où Grimaldi cache son or. Il assiste en

<sup>15</sup> *Léo Burckart* est intégré, en 1852, à *Lorely, souvenirs d'Allemagne*.

<sup>16</sup> La pièce est mise en scène pour la première fois le 8 février 1856 au Théâtre des Folies-Nouvelles par le célèbre acteur Paul Legrand. Pour l'édition de la pièce de Desnoyers, voir Elena Mazzoleni (2015).

<sup>17</sup> Ce drame en cinq actes et dix tableaux est en collaboration avec Bernard Lopez et Joseph Méry.

<sup>18</sup> Il est l'un des fondateurs de la célèbre *Accademia delle Crusca*. Il a composé de nombreuses nouvelles, à la façon de Boccace et de Bandello. L'ouvrage *Le Cene* est publié en France en 1756. Du vivant du poète seulement deux de ses comédies (*La gelosia*, *La spiritala*, *La strega*, *La sibilla*, *La pinzochera*, *I parentadi*, *L'arzigogolo*) ont été représentées : *La gelosia* dans la salle du Pape à Santa Maria Novella, à l'occasion du carnaval de 1550, et *La spiritala*, à Bologne et à Florence, chez Bernardetto de' Medici.

<sup>19</sup> Voir Michel Cadot (2004).

secret au meurtre de Grimaldi par Lelio, son neveu. Découvert par Lelio, Fasio se voit offrir une grande partie de la fortune du vieillard. Il résiste d'abord à la tentation, puis cède. Persuadée que sans son or son mari ne sera plus aimé de Maddalena, Francesca révèle au magistrat l'origine de la fortune. Celui-ci découvre alors le cadavre de Grimaldi et fait arrêter Fasio, qui est condamné. Francesca implore en vain le podestat. Comme on conduit Fasio au supplice, Lelio se dénonce aux autorités comme le seul coupable. Fasio et Francesca retrouvent enfin le bonheur.

Si la composition des vers est de la plume de Dumas, le déroulement des caractères féminins et les thèmes de l'échec des rêves de l'alchimiste convoquent indubitablement des thèmes nervaliens. À l'instar des spectacles des Funambules,<sup>20</sup> les conflits amoureux, les déguisements et les tours imprévus sont au cœur de *L'Alchimiste*. Nul doute que Nerval connaît les enjeux de la pantomime – Champfleury en témoigne : « Gérard de Nerval est allé en Italie, en Angleterre, en Allemagne, uniquement pour étudier la pantomime de ces différents pays » (Champfleury 1854 : 9) – et en particulier les canevas joués sur les planches des Funambules et puis diffusés parmi les intellectuels habitués des théâtres boulevardiers.

En 1851, le fils de George Sand, Maurice, conçoit *L'Alchimiste*, une pantomime mise en scène le 23 février sur les planches du théâtre de Nohant. L'action dramatique et les didascalies du canevas rappellent le drame de Dumas et Nerval : le décor des conflits comiques et amoureux entre Arlequin et Colombine est le cabinet de l'alchimiste Bombastus.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> L'une des particularités les plus importantes des Funambules est la machinerie. De ce répertoire on ne connaît que cent cinquante pantomimes environ dans le style des anciens mélodrames et des parades du théâtre de la Foire. À cet égard, voir, entre autres, Henri Lagrave (1979) et Nathalie Rizzoni (2009).

<sup>21</sup> Le manuscrit de Maurice Sand est conservé à la bibliothèque historique de la ville de Paris (Sand-H-0350). Sur le frontispice nous lisons ces notes de la main de George Sand : « Cette pièce a été une innovation. Elle a été mêlée comme les anciennes comédies italiennes, de scènes parlées à l'impromptu et de scènes à la muette. Un public immense, que l'on évalue à pas moins de 49 personnes, a assisté avec transport à la représentation de cette pyramidale féerie. Sous le rapport des machines, de la précision, de

C'est dans leur château de Nohant que George Sand, ses enfants et leurs amis mettent en scène, entre 1846 et 1862, plus de deux cents représentations diverses, la plupart improvisées. Ils jouent des pièces de théâtre en s'inspirant de la dramaturgie de la *commedia dell'arte*.<sup>22</sup> C'est à partir des *scenarii* et des types de la tradition que la famille Sand et quelques-uns de leurs amis créent des pièces et des spectacles de marionnettes à la manière du théâtre italien des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Ces créations, qui croisent la tradition de l'ancien théâtre italien à un large éventail d'ouvrages comme ceux de Georges Scudéry, d'E. T. A. Hoffmann, de William Shakespeare et de Charles Perrault, ouvrent la voie, d'un côté, à de nouvelles élaborations théoriques, à savoir *Le Théâtre et l'acteur* (1858), *Masques et bouffons : comédie italienne* (1860), *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* (1876) ; et de l'autre, à des intrigues littéraires, telles que *Le Château des Désertes* (1851) et *L'Homme de neige* (1858).

Mais la production du laboratoire de Nohant est aussi débitrice du répertoire des Funambules, où George et Maurice Sand assistent aux pantomimes de Deburau, par lesquelles ils sont fascinés. Il suffit de citer l'éloge de l'enfariné, signé par George Sand et publié dans *Le Constitutionnel* du 8 février 1846 :

Très-sérieusement Deburau est dans son genre un artiste parfait, un

.....  
l'ensemble, et du fantastique, le théâtre de Nohant a déployé des ressources jusqu'aujourd'hui inconnues..." Nul doute que Nerval et ses amis, Gautier et Dumas fils sont très proches des Sand. Les archives du théâtre des Sand nous informent que, du 7 au 12 septembre 1862, les deux se trouvent au château de Nohant, où ils assistent aux spectacles improvisés. Voir Elena Mazzoleni (2017b).

<sup>22</sup> *Marielle* (1851) et la tétralogie méta-théâtrale des *Comédiens* (*Le Quatrain*, *Camille*, *Ariane* et *Fabio*) inspirée à son tour par les aventures d'une troupe de comédiens italo-français, dont Maurice Sand exalte les aventures, créent une épopée de l'acteur, dont la condition est représentée sous tous ses aspects. Cependant, ce n'est pas la première fois que le thème de la troupe italienne apparaît à Nohant, car c'est déjà la troisième série centrée sur ce sujet, après *Les Comédiens* (*Pierrot comédien* et *Pierrot pendu*) et *Les Enfants du soir* (*Une nuit à Ferrare* et *Le Podestà de Ferrare*), et après de nombreuses autres pièces, depuis *Le Début de Colombine* jusqu'à *La Prouesse de Fracasse*. Ses ouvrages parviennent, le plus souvent par l'entremise du masque de Pierrot, à une représentation fine et nuancée de la condition de l'acteur. Voir Olivier Bara (2010).

de ces talents accomplis et sûrs, qui se possèdent et se contiennent, qui ne négligent et n'outrepassent aucun effet. À combien de tragédiens ampoulés et braillards ne faudrait-il pas conseiller d'aller étudier le goût, la mesure et la précision chez Pierrot enfariné ! Pour les artistes de tous genres, la sobriété d'effets et la justesse d'intention, c'est l'idéal, c'est l'apogée (Sand 1878 : 220).

Nerval ne peut que partager ces considérations, car, comme en témoigne Champfleury, il est "parmi ceux qui comprennent ces sortes de mystères dramatiques, et qui ont l'amour sincère de ces muets spectacles..." (Champfleury 1854 : 296).

La correspondance du poète n'atteste pas seulement qu'il fréquente la famille Sand, mais qu'il participe à leur milieu intellectuel et qu'il est en syntonie avec Maurice. Le 5 novembre 1853 Nerval lui adresse, sur conseil de Jules Hetzel, une longue lettre afin de lui proposer d'illustrer *Sylvie. Souvenirs du Valois*, dont il prépare une édition exclusive, éventuellement traduite en allemand, de ce "petit roman qui n'est pas tout à fait un conte" (Champfleury 1854 : 220). C'est lors de la publication de son compte rendu de *L'Histoire du véritable Gribouille* (1851) de George Sand, paru dans *Le National* du 29 décembre 1850, que Nerval a pu apprécier les illustrations de Maurice. De ces dessins surgit un univers féérique qui fascine le poète : "[...] l'œil est d'abord séduit quand on ouvre ce livre par l'aspect de charmantes vignettes, où il transfigure à la manière allemande ces combattants ailés qui, au fond, sont les génies du bien et du mal" (Nerval 1993a : 819-821).<sup>23</sup> Malgré le ton délirant des derniers passages de la lettre du 5 novembre 1853 – Maurice Sand en restera affecté et ne répondra pas à Nerval –, la missive se présente comme une analyse très cohérente et lucide du point de vue de la conception littéraire et philosophique de *Sylvie*. Comme il énumère les scènes destinées à être illustrées, étant donné leur prédisposition visuelle (par exemples les descrip-

.....  
<sup>23</sup> Auteur de plusieurs romans et pièces de théâtre, Maurice Sand est aussi peintre et dessinateur. Il entre dans l'atelier d'Eugène Delacroix en 1839 et expose plusieurs fois au Salon entre 1848 et 1880. Il illustre les ouvrages de sa mère aussi.

tions des paysages), il donne les contenus et les principes de son œuvre.

Mais c'est *L'imaginer de Harlem ou la découverte de l'imprimerie* qui reflète encore plus, par son style de féerie à grand spectacle, la dramaturgie et les thèmes funambulesques.<sup>24</sup>

Dans une lettre adressée à l'ami Janin,<sup>25</sup> Nerval révèle que la source principale de son drame est *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791) de Friedrich Maximilian von Klingler.<sup>26</sup> Le protagoniste, Laurent Coster est un graveur, dont l'existence présente deux faces opposées : il mène la vie paisible d'un bourgeois, mais il est en même temps un artiste tourmenté par la beauté idéale. Satan va profiter de cette aspiration : il donne à la comédienne Aspasie, dont Coster est épris, la forme d'un fantôme apparaissant sous des images diverses, la comtesse de Bloksberg, la dame de Beaujeu, Impéria... Le rêve de Coster tourne cependant au cauchemar : Satan lui montre sa fille Lucie sur le point d'être pendue à cause de son père. L'artiste succombe enfin et se livre à Satan pour sauver sa fille. Mais son martyr ne suffit pas : Satan lui ôte l'esprit et montre sa fille dégradée comme prostituée de César Borgia. Cela s'avère, d'ailleurs, être une fausse alarme, puisque César est empoisonné par Satan. La faute de Coster, qui consiste en son amour pour l'art, est enfin réparée grâce à l'amour de sa fille et de sa femme, qui deviennent des anges bienveillants.

À côté de ces thèmes qui seront développés dans les *Filles du Feu*, et en particulier dans *Aurélia ou le rêve et la vie* (1855), agissent également la dramaturgie et les motifs des Funambules. À ce propos, les mots de Jean-Nicolas Illouz ne pourraient qu'être plus appropriés, "Le théâtre, avant Aurélia, peut parfois parler le langage du rêve" (Illouz 2004 : 123), aussi parce que traduisent les considérations de Nerval à l'égard du théâtre : « Ce "rêve d'une

<sup>24</sup> Voir Paul Ginisty (1910).

<sup>25</sup> Lettre à Jules Janin, 27 décembre 1851, vol 2, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1984, pp. 1295-1296.

<sup>26</sup> Voir Jean Richer (1990).

ombre" qu'on appelle le théâtre ».<sup>27</sup> Sorte de spectacle total à la manière foraine – et bien sûr wagnerienne –, la pièce de Nerval entrelace prose, vers, musique<sup>28</sup> et danse (le ballet des Heures occupe une bonne partie du cinquième acte). Le dernier acte se clôt par un long air chanté, qui témoigne parfaitement de l'hybridation dramaturgique propre au répertoire boulevardier :

CÉSAR BORGIA

*Air composée par M. de Groot.*

Lierres au front, pampre à l'oreille,  
Ses doigts rougis par les raisins ;  
Quel vin Bacchus, dieu de la treille  
Buvait sur les coteaux voisins ?  
Il buvait l'eau douce,  
Et le cristal pur  
Qui baigne la mousse  
Des bois de Tibur !  
Nos aïeux se targuent en vain !  
Nos aïeux ont conquis le monde  
Et nous avons conquis le vin !  
*Reprise en chœur*  
De leur gloire si peu féconde, etc.  
(Nerval 1996 : 401-402)<sup>29</sup>

Au-delà de l'esthétique des Funambules, la pièce de Nerval emprunte les thèmes qui animent les planches du petit théâtre du Temple. La découverte de l'imprimerie et le renouvellement culturel qu'elle a impliqué, deviennent l'occasion de traiter du conflit entre l'artiste et la société bourgeoise. L'auteur reprend ainsi

<sup>27</sup> Gérard de Nerval, *La Presse*, 8 septembre 1845, vol. 1, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1989, p. 1017.

<sup>28</sup> Tous les airs du drame de Dumas et Nerval sont d'Adolphe Groot, compositeur de musiques de scène et chef d'orchestre au Théâtre de la Porte Saint-Martin et au Théâtre du Vaudeville.

<sup>29</sup> Acte cinquième, tableau IX, scène première.

l'imaginaire moderne de la folie et de l'exil du génie. Coster finira par être victime de son obsession pour les images, qui sont toutes des incarnations d'Aspasie. Sa femme, Catherine, ne tarde pas à comprendre que le métier de son mari cache l'amour pervers pour la comédienne, la beauté absolue :

CATHERINE

Elle est donc mêlée à ta découverte, cette Aspasie ?  
(Elle regarde l'établi où est la gravure d'Aspasie.)

COSTER

Oui, la beauté inspire toujours de grandes choses  
(Nerval 1996 : 290).<sup>30</sup>

L'Idéal (Aspasie) hante les images en se dérochant derrière elles, qui deviennent par la suite la matière des rêves. Le graveur l'avoue lui-même à la comédienne : "[...] mes rêves, mes travaux, partout vous retrouvaient sous des attraits nouveaux. Inconnue et présente à mon âme ravie..." (Nerval 1996 : 338).<sup>31</sup> Coster n'est plus alors maître de sa création, l'imprimerie. Artiste diabolique et incompris, il est le double du Pierrot pulsionnel, dont le côté criminel finira par s'imposer dans les ouvrages fin-de-siècle de Jean Richepin, Léon Hennique, J.-K. Huysmans et Jules Laforgue.

En conclusion, c'est grâce au prisme du petit théâtre boulevardier que toutes les facettes de l'imaginaire nervalien se font plus claires et se livrent à l'interprétation. Champfleury ne s'en doute pas, quand, en se référant aux pantomimes des Funambules, il affirme que "Nerval comprend mieux que personne ces dialogues muets, complaisants auxiliaires d'une imagination folle et vagabonde" (Champfleury 1854 : 13). La seule réalisation de l'Idéal serait donc réservée à la scène :

J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres. « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », comme dit

la phrase dénuée de sens apparent des initiés d'Éleusis. – 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 (Nerval 1993b : 565).

<sup>30</sup> Acte premier, tableau I, scène troisième.

<sup>31</sup> Acte deuxième, tableau IV, scène cinquième.

## BIBLIOGRAFIA

- BARA O. (2010), *Le Sanctuaire des illusions*, PUPS, Paris.
- BEAULIEU H. (1905), *Les Théâtres du boulevard du Crime : cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs : de Nicolet à Déjazet (1759-1862)*, Bibliothèque du vieux Paris, Paris.
- BONNET H. (1972), "Nerval et le théâtre d'ombres", *Romantisme*, n° 4, pp. 54-64.
- BRAZIER N. (1837), *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, Allardin, Paris.
- BRIX M. (2008), "Nerval feuilletoniste. De l'édition à l'interprétation", dans *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, PUPS, Paris.
- CADOT M. (2004), "Un drame méconnu : *L'Alchimiste*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, Presses Universitaires de France, Paris.
- CAIN G. (1906), *Anciens théâtres de Paris. Le Boulevard du Temple, les théâtres du boulevard*, Fasquelle, Paris.
- CHAMPFLEURY (1854), *Contes d'automne*, Lévy, Paris.
- CHAUDET A. (1859), *Les Théâtres de Paris*, Librairie Nouvelle, Paris.
- CHAUVEAU P. (1999), *Les Théâtres parisiens disparus (1402-1986)*, L'Amandier, Paris.
- CLARK-WEHINGER A. (2005), *William Shakespeare et Gérard de Nerval. Le théâtre romantique en crise, 1830-1848*, L'Harmattan, Paris.
- GASCAR P. (1980), *Le Boulevard du crime*, Hachette-Massin, Paris.
- GINISTY P. (1910), *La Féerie*, Louis Michaud, Paris.
- GOBY É. (1859), *Pantomimes de Gaspard et Charles Deburau*, Dentu, Paris.
- HUGOUNET P. (1889), *Mimes et Pierrots*, Fischbacher, Paris.
- ILLOUZ J.-N. (2004), "Nerval : d'un théâtre à l'autre", dans ILLOUZ J.-N. et MOUCHARD C. (dir.), « *Clartés d'Orient* ». *Nerval ailleurs*, Éditions Teper, Paris.
- JANIN J. (1832), *Deburau, histoire du théâtre à quatre sous, pour fai-*

- re suite à l'histoire du Théâtre français*, Librairie des Bibliophiles, Paris.
- LAGRAVE H. (1979), "La Pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux boulevards (1700-1789)", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, pp. 408-430.
- MAURICE A. (1902), *Les Théâtres des boulevards (1789-1848)*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris.
- MAZZOLENI E. (2015), *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*, Classiques Garnier, Paris.
- Id. (2017), *Migrazioni drammaturgiche. I teatri del boulevard du Temple (1759-1862)*, Aracne Editrice, Roma.
- Id. (2017), *George e Maurice Sand sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell'Arte*, Mimesis Edizioni, coll. Filosofie del Teatro, Milano.
- NERVAL G. de (1989), "Le Boulevard du Temple. Spectacles populaires", *L'Artiste*, 3 mai 1844, vol. 1, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Id. (1989), "Le Boulevard du Temple. Spectacles populaires", *L'Artiste*, 12 mai 1844, vol. 1, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Id. (1989), *La Presse*, 8 septembre 1845, vol. 1, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Id. (1993), *Lettre à Maurice Sand*, 5 novembre 1853, vol. 3, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Id. (1993), *Les Filles du Feu*, vol. 3, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Id. (1996), *Léo Burckart. L'Imagier de Harlem*, Flammarion, Paris.
- PÉRICAUD L. (1897), *Le Théâtre des Funambules. Ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, Léon Sapin, Paris.
- RICHER J. (1990), "Un curieux exemplaire du Faust de Klinger", *Cahiers Gérard de Nerval*, n° 13.
- RIZZONI N. (2009), "Le Nouveau Spectacle pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure", dans RYKNER A. (sous la direction de), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opaci-*

*té du hors-texte*, PUR, Rennes, pp. 33-46.

SAND G. (1878), "Deburau" (*Le Constitutionnel*, 8 février 1846), dans *Questions de l'art et de la littérature*, Lévy, Paris.

WILD N. (1989), *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, Aux Amateurs des Livres, Paris.