



HAL
open science

”L’Imagier de Harlem” : “ drame-légende ”, féerie ou monstre dramatique ?

Hélène Laplace-Claverie

► **To cite this version:**

Hélène Laplace-Claverie. ”L’Imagier de Harlem” : “ drame-légende ”, féerie ou monstre dramatique ?.
Revue Nerval, 2017, varia, 1, pp.93-104. 10.15122/isbn.978-2-406-06909-6.p.0093 . hal-02322268

HAL Id: hal-02322268

<https://univ-pau.hal.science/hal-02322268>

Submitted on 11 Feb 2020

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

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

L'IMAGIER DE HARLEM: « DRAME-LEGENDE », FEERIE OU MONSTRE DRAMATIQUE ?

Hélène Laplace-Claverie

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Centre de Recherche Poétique, Histoire littéraire et Linguistique (CRPHLL)

Coécrit avec Joseph Méry et Bernard Lopez¹, *L'Imagier de Harlem* est la dernière pièce de théâtre conçue par Gérard de Nerval dont il put voir la concrétisation scénique. Ce « drame-légende à grand spectacle » fut représenté pour la première fois au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 27 décembre 1851, quelques jours après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. Cette circonstance historique n'a sans doute pas favorisé la réussite d'une pièce qui, après avoir reçu pendant quelques jours un accueil favorable, semble s'être très vite essoufflée². Or Gérard plaçait de grands espoirs en cette création, lui qui écrivait pour le théâtre depuis plus de vingt ans : espoirs financiers à l'évidence, mais aussi espoirs artistiques. L'échec lui porta donc un coup terrible³, et nombreux sont les commentateurs qui mettent en relation sa déception et l'aggravation de son état de santé. Jacques Bony, qui a procuré une excellente édition de *L'Imagier* dans la collection GF, note à cet égard :

[...] lorsqu'il faut, le 23 janvier [1852], interrompre les représentations qui ne font plus leurs frais, Nerval est hospitalisé à la maison Dubois. C'est la première rechute depuis 1841, elle marque l'adieu définitif au théâtre et le début d'une série de crises qui aboutiront au suicide quatre ans plus tard⁴.

Selon cette analyse, l'échec de *L'Imagier de Harlem* est un tournant majeur dans la vie et dans l'œuvre de Nerval. On peut ajouter, sur un plan plus général, que la pièce intervient aussi à un moment charnière de l'histoire du théâtre, à ce mitan du siècle qui voit le triomphe d'Alexandre Dumas fils avec *La Dame aux camélias*⁵ et d'Émile Augier avec ses comédies sérieuses, lors même que le règne d'Offenbach s'apprête à commencer. L'âge d'or du drame romantique semble désormais bien loin.

Concernant *L'Imagier*, l'échec fut d'autant plus cruel pour Nerval qu'il s'agissait d'une pièce extraordinairement ambitieuse. Sans aller jusqu'à parler de testament théâtral, on y trouve une synthèse des nombreuses et très diverses expériences menées jusque-là par Gérard dans le domaine des arts de la scène, ainsi qu'une tentative pour repousser les limites de la forme dramatique, à la fois sur les plans sémantique, dramaturgique et scénique. Il s'agira ici, après avoir envisagé rapidement ces trois aspects, de se demander à quel genre ressortit *L'Imagier*, à quel public il est destiné et de quels partis pris esthétiques il relève.

ENTRE REALISME ET FANTASTIQUE

Sur le plan de l'intrigue, *L'Imagier de Harlem* ou *La Découverte de l'imprimerie*, pour citer le titre complet de la pièce, est à la fois un drame historique – dont l'action se déroule dans plusieurs pays européens à la fin du XV^e siècle – et une fable légendaire. Ce dernier aspect était vraisemblablement le plus important aux yeux de Nerval, dans la mesure où la pièce se voulait

¹ Nous n'épiloguerons pas sur les responsabilités respectives des coauteurs de *L'Imagier*, sur lesquelles différentes hypothèses ont pu être émises. Comme dans la plupart des cas d'écriture en collaboration au XIX^e siècle, il est extrêmement difficile de faire précisément la part des choses.

² Sur la création et la réception immédiate de la pièce, voir *Études nervaliennes et romantiques*, t. VI (Gérard de Nerval. Chronologie de sa vie et de son œuvre, août 1850-juin 1852), Presses Universitaires de Namur, 1984, p. 31 à 42. Jean Guillaume et Claude Pichois résumant l'accueil réservé à *L'Imagier* en parlant d'un simple « succès d'estime » (p. 36).

³ Gérard écrit, dans sa lettre à Janin du 27 décembre 1851 : « Le succès de la pièce me ferait moins de bien que sa chute ne me ferait de tort. » (NPI II, p. 1296).

⁴ Gérard de Nerval, *Léo Burckart. L'Imagier de Harlem*, éd. Jacques Bony, Paris, GF-Flammarion, p. 18 (introduction).

⁵ La pièce de Dumas fils fut jouée pour la première fois au Théâtre du Vaudeville le 2 février 1852.

une variation sur le mythe de Faust. Elle serait même ce fameux « Faust dans le goût français¹ » dont le traducteur de Goethe disait avoir rêvé toute sa vie et dont il avait produit plusieurs esquisses : d'abord avec le texte connu sous le titre *Fragment d'un « Faust »*, sans doute écrit en 1827, puis avec un « drame-chronique » intitulé *Nicolas Flamel* dont deux extraits furent publiés dans *Le Mercure de France* en 1831, enfin avec *L'Alchimiste*, pièce coécrite avec Dumas et créée en 1839. On pourrait encore ajouter à cette liste l'adaptation théâtrale, en 1829, du *Han d'Islande* de Victor Hugo, puisque le personnage éponyme comporte une dimension démoniaque. La résonance faustienne est donc logiquement l'aspect de *L'Imagier de Harlem* qui a le plus attiré l'attention de la critique : Max Milner, par exemple, lui consacre des pages importantes dans son livre sur *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*².

Mais le choix de ce motif n'est pas seulement intéressant d'un point de vue thématique. Sur un plan proprement théâtral, placer un personnage surnaturel au centre de l'intrigue trahit la volonté de l'auteur (ou des auteurs) de porter à la scène une pièce à grand spectacle, en l'occurrence parfaitement adaptée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin qui fut tout au long du XIX^e siècle l'un des principaux lieux de création de ce type de pièces. De fait, on sait que la représentation de *L'Imagier* durait plus de cinq heures³ et nécessitait des moyens colossaux, avec des changements à vue incessants, la présence d'un corps de ballet pour l'intermède chorégraphique de l'acte III (6^e tableau), ou encore l'emploi de décors et de costumes aussi fastueux que variés. Théophile Gautier, dans son compte rendu du spectacle, se plaît à saluer le « luxe » de la mise en scène⁴.

Mais avant d'aller plus loin, sans doute est-il nécessaire de résumer l'intrigue, ou plutôt de citer le résumé qu'on peut en lire dans le rapport de censure de la pièce, conservé aux Archives nationales⁵. Ce texte a l'infini mérite d'être succinct, ce qui est une véritable prouesse s'agissant d'une œuvre pleine de méandres.

Laurent Coster, ouvrier sculpteur, a inventé l'imprimerie. Trois de ses compagnons, Guttemberg [sic], Jacob Faust et Schaeffer, le secondent dans son entreprise et ont perfectionné son invention, mais la machine à imprimer construite par eux a absorbé toutes les économies de Coster qui ne peut payer la patente. Satan sous la forme du comte de Bloksberg, chambellan de l'archiduc d'Autriche, vient lui offrir de le tirer d'embarras en lui donnant de l'or. Coster accepte et aussitôt une magnifique fête réunit le monde le plus brillant dans l'atelier qui se change en salon. [...]

Cependant Bloksberg n'a qu'un but : celui de se rendre maître de l'invention de Coster pour l'anéantir. Poussé par Aspasia qui a été ressuscitée par le démon, Coster essaie de tuer Bloksberg qui se moque de lui et le traite d'assassin. Catherine, femme de Coster, adresse au ciel une fervente prière et sauve son mari.

L'imagier se rend à la cour de Louis XI, il a imprimé les œuvres du roi et lui en offre un exemplaire. Louis XI enchanté le prend sous sa protection. Mais Satan qui a revêtu la forme d'Olivier-le-Daim a fait imprimer de son côté un pamphlet contre le roi qui devient furieux contre Coster qu'il allait combler de faveurs.

Satan continue d'entourer l'imagier de séductions mais, encore une fois, l'ouvrier est sauvé par les prières de Catherine qui, morte, implore Dieu pour son mari.

Cependant Coster s'est rendu en Espagne pour y propager son invention, il y rencontre Christophe Colomb et assiste à un autodafé où sa fille va être brûlée, la reine la sauve des flammes.

Après diverses autres incarnations Satan reparait sous la forme de Machiavel ; il essaie encore une fois de perdre Coster, et de s'emparer de sa découverte. L'ouvrier est sauvé par sa fille qui le met sous la protection de Dieu.

Dans cette pièce, à côté de l'éloge de l'imprimerie, se trouve placée la critique des dangers que présente cette invention. Le genre fantastique de l'ouvrage nous paraît ôter à cette donnée les inconvénients qu'elle eût pu présenter si elle eût été traitée au point de vue d'une réalité absolue.

¹ « Nous avons si souvent discuté ensemble sur la possibilité de faire un *Faust* dans le goût français, sans imiter Goethe l'inimitable [...] », écrit Nerval à Dumas dans *Lorely* en 1852 (NPI III, p. 46).

² Cet ouvrage en deux volumes a été publié chez José Corti en 1960.

³ Encore Gérard se plaignait-il qu'on ait coupé un tiers du texte (voir la lettre à Janin écrite le jour de la première, citée plus haut). Rappelons que les spectacles étaient souvent très longs à l'époque. À titre d'exemple (certes exceptionnel), *La Reine Margot* de Dumas, créée en 1847 au Théâtre-Historique, durait neuf heures.

⁴ « La pièce est montée avec un grand luxe de costumes et de décorations. » (*La Presse*, 30 décembre 1851 ; cet article est reproduit en intégralité dans Théophile Gautier, *L'Hirondelle & le Corbeau. Écrits sur Gérard de Nerval*, textes présentés et annotés par Michel Brix & Hisashi Mizuno, Bassac, Plein Chant, coll. « L'Atelier du XIX^e siècle », 2007, p. 88-102).

⁵ Ce rapport de censure est reproduit au début du tome II des *Œuvres complètes* de Nerval (NPI II, p. xxv-xxvi).

Ce résumé, qui met en évidence le côté tourbillonnant de l'intrigue, montre comment l'accumulation de péripéties conduit les personnages à traverser plusieurs pays d'Europe. Il insiste ce faisant sur l'exploitation de la « couleur locale », favorisée par l'errance géographique du principal protagoniste. Mais par-delà cet ancrage réaliste, il s'intéresse aussi au traitement du surnaturel et souligne dans le dernier paragraphe le « genre fantastique de l'ouvrage ». Cette catégorie générique apparaissait déjà, en amont de la première représentation de la pièce, dans différents articles annonçant cette création : *Le Mercure de France* évoque ainsi, le 21 décembre 1851, un « grand drame fantastique en douze tableaux¹ » en préparation à la Porte-Saint-Martin. Choisir cette catégorie, c'est mettre en avant le personnage protéiforme de Satan, qui peut être considéré comme le principe organisateur de la pièce². L'ordre des noms dans la *dramatis personae* est à cet égard significatif. Et l'on sait avec quel enthousiasme la critique de l'époque a salué l'extraordinaire interprétation de l'acteur Mélingue, pour qui fut écrit ce rôle à transformation digne de Fregoli³. Étienne Mélingue avait été, douze ans plus tôt, le créateur du rôle-titre de *Léo Burckart* et restait l'un des comédiens les plus populaires du boulevard. Gautier, dans son feuilleton, évoque avec sa verve coutumière la première apparition scénique de l'inquiétante et séduisante silhouette, non sans suggérer la dimension métathéâtrale d'un personnage qui est en quelque sorte l'acteur par excellence :

[...] la porte de la chambre se renverse bruyamment et laisse passer une figure bizarre, fantastique, déhanchée, lambrequinée, comme un des pages ou des hérauts d'armes du *Triomphe de Maximilien*, d'Albert Dürer. – On ne saurait rien imaginer de plus germaniquement gothique dans sa magnificence que ce personnage apparu subitement à l'imagier surpris, avec ses grègues déchiquetés en barbe d'écrevisse, ses crevés à l'espagnole par où la soie sort en bouillonnant, son manteau blasonné de l'aigle noire d'Autriche, négligemment jeté sur le coin de l'épaule, ses longues plumes tirebouchonnées de trois pieds de haut, qui le font ressembler à ces figures héraldiques soutenant des armoiries⁴.

Mais dans *L'Imagier de Harlem*, Satan est bien plus qu'un personnage, fût-il exceptionnel. Il est l'élément autour duquel est pensée l'architecture de la pièce, autrement dit la succession de tableaux qui donne sa structure au spectacle. À chaque nouvel avatar du Malin correspond en effet un changement de lieu, voire un changement temporel à la fin de l'acte III, quand douze années s'écoulent en l'espace de quelques secondes. Les auteurs de la pièce ne se contentent pas de dynamiter les unités classiques, ce qui n'aurait rien de bien original en 1851, ils inventent un espace-temps modulable participant à la fois d'un réalisme historique – entaché d'erreurs ou d'inexactitudes, ce que la critique de l'époque n'a pas manqué de leur reprocher – et d'une « rêverie *supernaturaliste*⁵ » ou fantastique. Or, ce faisant, ils refusent de s'inscrire clairement dans quelque genre dramatique que ce soit.

UN « ETRANGE MONSTRE » DRAMATIQUE

C'est dans l'épître dédicatoire de *L'Illusion comique* que Corneille désigne en ces termes la fondamentale bigarrure générique de son œuvre. Nerval, dont on connaît le goût pour la période préclassique, semble lui aussi s'ingénier à brouiller les pistes et à refuser les catégorisations. Philippe Busoni ne parle-t-il pas, en janvier 1852, d'une « étrange pièce », « une de ces œuvres grandioses et savantes, qui défient l'analyse et déconcertent jusqu'à l'imagination⁶ » ? De fait,

¹ Cité dans *Études nervaliennes et romantiques*, t. VI, ouvr. cité, p. 33.

² Les auteurs de *L'Imagier* ont probablement été influencés, dans leur traitement du personnage satanique, par le « drame fantastique en cinq actes » de Jules Barbier et Michel Carré *Les Contes d'Hoffmann*, dont la première représentation avait eu lieu à l'Odéon le 21 mars 1851. Cette pièce, qui devait trente ans plus tard donner naissance au célèbre opéra d'Offenbach, mettait en scène plusieurs personnages maléfiques présentés comme autant d'incarnations du diable.

³ *Le Pays* annonce le 21 décembre 1851 dans ses « Nouvelles des théâtres et des autres arts » : « Mélingue remplit un rôle des plus excentriques dans lequel il se transforme et change de costumes onze fois. »

⁴ Théophile Gautier, *L'Hirondelle & le Corbeau. Écrits sur Gérard de Nerval*, ouvr. cité, p. 91-92.

⁵ C'est à la fin de la fameuse lettre « À Alexandre Dumas » qui ouvre *Les Filles du Feu* que Nerval emploie cette expression (NPI II, p. 458).

⁶ *L'Illustration*, 4 janvier 1852.

L'Imagier relève de façon indéfinissable de plusieurs esthétiques. Nerval, dans sa lettre à Janin, parle d'un « mystère du Moyen Âge¹ », mais la plupart des commentateurs voient plutôt la pièce comme une sorte de drame élisabéthain. Armand de Pontmartin, par exemple, reproche aux auteurs leur « maladroite imitation de la forme shakespearienne² ». Quant à Théophile Gautier, il considère que l'alternance de dialogues en prose et de passages versifiés rappelle « la plupart des drames de Shakespeare³ ». Jacques Bony, à juste titre, ajoute que cette pièce emprunte par ailleurs à la poétique du drame bourgeois⁴. Et Jean Richer, de manière tout aussi fondée, la tire plutôt du côté de l'opéra⁵. On pourrait encore penser à une revue, sachant que Méry et Nerval avaient peu de temps auparavant rédigé ensemble une pièce appartenant à ce genre, *De Paris à Pékin*, qui était destinée au Théâtre de l'Odéon et dont le texte a disparu⁶. Mais le terme finalement choisi par les auteurs pour désigner leur œuvre est le mot composé « drame-légende », que l'on ne rencontre que très rarement dans la terminologie théâtrale du temps⁷. La chose est étonnante quand on sait à quel point les catégories génériques sont nombreuses à l'époque, les dramaturges n'hésitant pas à assembler deux, voire trois termes pour forger des appellations du type « folie-vaudeville », « pantomime-féerie », « pantomime-arlequinade-féerie », etc. Nerval, Méry et Lopez n'avaient donc que l'embarras du choix.

Pourquoi ont-ils opté pour un sous-titre aussi singulier ? Faut-il y voir une allusion à *La Damnation de Faust*, la fameuse « légende dramatique » de Berlioz, qui avait été créée en décembre 1846 à l'Opéra-Comique et dont le livret comportait des emprunts à la traduction de Nerval ? On peut en formuler l'hypothèse, mais l'explication reste insuffisante. Le mot composé « drame-légende » exprime l'association de deux éléments disparates, dans un ordre lui-même significatif. Le premier terme renvoie à l'évidence le spectateur au modèle du drame romantique, mais aussi à celui de son prédécesseur, le drame diderotien. Dans les deux cas, il s'agit de revendiquer une perspective réaliste, voire un substrat historique. Le mot « légende », à l'inverse, met en avant tout ce qui, dans la pièce, ressortit à l'irrationnel, au merveilleux, au surnaturel. Le drame, c'est la reconstitution d'une époque, le pittoresque des différents pays traversés, ainsi que l'évocation de la vie quotidienne d'un couple. La légende, ce sont les manquements à la vérité historique, les résonances faustiennes et les manifestations spectaculaires des pouvoirs de Satan.

Mais il y aurait une autre façon de lire l'étiquette générique de *L'Imagier* : le drame, c'est l'ancrage dans la culture savante, dans une intertextualité complexe autour d'un archétype littéraire, ce sont les ambitions philosophiques d'une pièce qui est une méditation sur le progrès et sur la création artistique ; la légende, *a contrario*, c'est le goût de la culture orale et populaire, c'est une manière de revendiquer le caractère mythique de ce récit de fondation qu'est aussi *L'Imagier*, c'est enfin le désir d'offrir au vaste public de la Porte-Saint-Martin un divertissement sophistiqué mais accessible, sérieux mais également comique grâce aux incessants bons mots de Satan, bouffon brillant qui ponctue la pièce de ses saillies. Cette double orientation – vers le drame et vers la légende – n'a pas échappé aux commentateurs d'hier et d'aujourd'hui, qui ont eu tendance à voir dans cette disparate l'une des causes de l'échec de la pièce. Quand le directeur de la Porte-Saint-Martin, Marc Fournier, annonce à Méry que *L'Imagier* ne fait plus ses frais, il suggère déjà, implicitement, que c'est en raison de son caractère trop « littéraire » ; mais il

¹ Peut-être songe-t-il en disant cela au mystère publié par son ami Gautier en 1839, *Une larme du diable*. Sur le retour en grâce de ce genre médiéval sur les scènes romantiques, voir l'article d'Olivier Bara, « D'un théâtre romantique fantastique : réflexions sur une trop visible absence », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 257, 2013-1, p. 69-86.

² *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1852.

³ Théophile Gautier, *L'Hirondelle & le Corbeau. Écrits sur Gérard de Nerval*, ouvr. cité, p. 100.

⁴ Gérard de Nerval, *Léo Burckart. L'Imagier de Harlem*, éd. Jacques Bony, ouvr. cité, p. 266 (notice). Plusieurs autres pièces de Nerval ont des traits communs avec ce qu'on appelait au XVIII^e siècle le genre dramatique sérieux. Voir par exemple l'analyse que Lieven d'Hulst fait de *Fragment d'un « Faust »* (NPI I, p. 1565).

⁵ *Œuvres complémentaires de Gérard de Nerval*, Théâtre. 3. *L'Imagier de Harlem*, texte établi et annoté par Jean Richer, Paris, Minard / Lettres modernes, 1967. En intitulant sa préface « Un opéra fabuleux » (p. VII), Jean Richer ne fait pas seulement un clin d'œil à Rimbaud. Plus loin, il cite un article de Jules de Prémaray, paru dans *La Patrie* le 29 décembre 1851, qui décrit *L'Imagier* comme un « mystère du quinzième siècle, avec le style du dix-huitième et les splendeurs de l'Opéra. » (p. XXIV).

⁶ Voir l'article de Michel Rosenfeld, « “De Paris à Pékin” ou “La Nuit blanche” ? : une lettre inédite de Gérard de Nerval à Paul Bocage », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1984, p. 570-576, et surtout le *Dictionnaire Nerval*, sous la dir. de Claude Pichois et Michel Brix, Tussan, Du Lérot, 2006, p. 142-143.

⁷ Le catalogue général de la BnF ne répertorie que quatre autres « drames-légendes », composés au XIX^e ou au XX^e siècle.

souligne en même temps que le spectacle coûte cher parce qu'il est avant tout une fête pour les yeux¹. Alexandre Dumas, quant à lui, remarque non sans condescendance, à propos du *Chariot d'enfant* et de *L'Imagier*, que « ces pièces charmantes qui font impression sur les esprits d'élite [...] manquent complètement leur effet sur le gros public² ». Le sous-entendu est clair : Nerval et Méry n'auraient pas su trouver cet équilibre subtil dont Dumas pour sa part connaissait le secret, et qui caractérise ses pièces aussi bien que ses romans. De fait, comme le notent Jean Guillaume et Claude Pichois, l'« alliance ne va pas de soi, d'une inspiration vraiment littéraire et d'une destination populaire, la pièce ayant été écrite pour le public de la Porte-Saint-Martin³ ». Telle était bien, en effet, la double polarité d'une œuvre en cela quelque peu utopique.

Est-il possible dès lors, comme l'ont fait Jean Richer et Jacques Bony, de risquer un parallèle entre la pièce créée en 1851 et les drames wagnériens⁴ ? voire de placer *L'Imagier de Harlem* quelque part entre la *Tétralogie* et *Le Soulier de satin*⁵ ? Si Corinne Hubner-Bayle a raison de qualifier le spectacle de « drame total » échappant « à la division académique des genres⁶ », il semble cependant que l'horizon des auteurs ait davantage été celui des féeries et autres pièces à grand spectacle du Cirque-Olympique, que le répertoire du maître de Bayreuth. Mais dans cette hypothèse surgit une autre difficulté : une féerie peut-elle avoir des ambitions littéraires et métaphysiques ? Nerval et Méry ont sans doute fait le pari – infiniment risqué – de répondre à cette question par l'affirmative.

UNE FEERIE QUI NE DIT PAS SON NOM

Pour revenir à la phrase de Jean Guillaume et Claude Pichois précédemment citée, ce n'est pas seulement par sa « destination » – autrement dit son lieu de représentation et son public – que *L'Imagier* est « populaire ». C'est d'abord par sa facture que la pièce s'apparente à différents « petits genres », et en particulier à ces féeries que Nerval appréciait tant et qui furent l'un des spectacles de prédilection du « gros public » au XIX^e siècle. Pour le dire de manière un peu provocatrice, l'influence, ici, est celle du *Pied de Mouton* (1806) ou des *Pilules du Diable* (1839), davantage que celle du *Faust* de Goethe.

On doit aux travaux remarquables de Roxane Martin de mieux connaître aujourd'hui ce genre mineur qui connut un succès impressionnant, un siècle durant, tant auprès du public populaire que des élites intellectuelles : Gautier, Flaubert, Rimbaud, Zola et Proust furent quelques-uns des admirateurs de cette forme hybride, libérée de tout impératif de vraisemblance, qui mêle la musique à la danse et le burlesque au surnaturel, dans le but de divertir des spectateurs avides d'effets de machinerie et de trucages ingénieux. Or, si l'on regarde quels étaient les titres des féeries représentées à Paris dans les années 1840, on s'aperçoit que le personnage de Satan y tenait une place prépondérante. Pour ne relever que quelques exemples, on mentionnera *Le Pacte infernal, ou le Diable et l'Amour* (Petit Lazary, 1844), *Les Sept châteaux du Diable* (Gaité, 1844), *Les Trois Péchés du Diable* (Gymnase dramatique, 1844), *Les Premières armes du Diable* (Folies dramatiques, 1844), *Le Diable à quatre* (Vaudeville, 1845), *Le Cheval du Diable* (Cirque-Olympique, 1846), *La Roche du Diable, ou le Rêve de Pierrot*, 1846), *La Fille du Diable* (Délassements comiques, 1847). Comment penser qu'un spectateur aussi averti que l'était Nerval, et aussi féru de formes populaires, ne connaissait pas ce répertoire typique des scènes du boulevard⁷ ? Max Milner note, dans son ouvrage précédemment cité, que la représentation de Satan se heurte au théâtre « à des obstacles qui restreignent [...] son apparition à des tentatives avortées ou à des demi-succès⁸. » La remarque est pertinente s'agissant des genres majeurs et des

¹ Lettre de Marc Fournier à Joseph Méry datée du 23 janvier 1852 (NPI II, p. XX-XXI).

² NPI II, p. XXI, note 1. Voir aussi Alexandre Dumas, *Sur Gérard de Nerval. Nouveaux mémoires*, éd. Claude Schopp, Paris, Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1990, p. 264.

³ NPI II, p. XVIII.

⁴ *Œuvres complémentaires de Gérard de Nerval*, Théâtre. 3, ouvr. cité, p. XXIV.

⁵ Gérard de Nerval, *Léo Burckart. L'Imagier de Harlem*, éd. Jacques Bony, ouvr. cité, p. 10.

⁶ Corinne Hubner-Bayle, *Gérard de Nerval : la marche à l'étoile*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 34.

⁷ Notons au passage que *La Fille du Feu* est le titre d'une féerie en dix tableaux qui fut représentée en 1846 aux Funambules, théâtre dont Nerval appréciait tout particulièrement les pantomimes.

⁸ Max Milner, ouvr. cité, t. I, p. 579.

théâtres de premier plan ; mais elle ne tient guère si l'on prend en considération la programmation des scènes secondaires, une programmation dont Nerval et Méry étaient familiers.

Le rapprochement que nous suggérons entre *L'Imagier* et le genre de la féerie est d'autant plus probant qu'il ne se limite pas à des éléments thématiques. Les affinités sont nombreuses sur le plan formel, comme l'illustrent le choix d'une dramaturgie en tableaux, le recours régulier à l'humour, l'affranchissement complet vis-à-vis des unités, le goût des changements à vue et des scènes de métamorphose, l'omniprésence de la musique et l'insertion d'un ballet. Pour autant, il ne s'agit pas d'assimiler purement et simplement *L'Imagier* à l'un de ces divertissements faciles et de piètre qualité littéraire qu'étaient le plus souvent les féeries ; mais plutôt de souligner qu'à trop tirer la pièce vers l'autre pôle – le pôle faustien, philosophique ou wagnérien –, on court le risque d'en fausser la perception. Quand un auteur veut traiter de hautes questions métaphysiques, il ne choisit pas, en général, de le faire dans un « drame-légende à grand spectacle » destiné à la Porte-Saint-Martin. Nerval était certainement le premier conscient du paradoxe. Ne devait-il pas revendiquer, en 1853, la singularité de sa collaboration avec Méry, une collaboration propre « à chercher des voies nouvelles au théâtre¹ » ? Et les deux coauteurs n'avaient-ils pas salué de concert le courage (voire l'inconscience) dont faisait preuve Marc Fournier en acceptant leur texte ?

[...] vous pouviez ouvrir votre théâtre avec une de ces pièces régulières et sages dont le succès est assuré d'avance par mille antécédents de famille ; mais vos instincts littéraires l'ont emporté sur les calculs du directeur : vous avez voulu inaugurer courageusement votre campagne dramatique par une œuvre qui s'écartait des formes conventionnelles [...]

Nous vous avons donné ce problème en cinq actes à résoudre : les convenances scéniques peuvent-elles se prêter à une donnée de philosophie et d'histoire [...] ?²

Si l'on ajoute à cette double « donnée » la dimension surnaturelle et spectaculaire de la pièce, on comprend que c'est une équation à la fois complexe et insolite que cherche à résoudre *L'Imagier*, qui se veut l'alliance d'un sujet profond et d'une forme réputée légère. Une telle entreprise ne pouvait qu'être vouée à l'échec en 1851, eu égard à ce qu'étaient alors les conditions de création et de réception. Mais cette tentative en annonçait d'autres, ultérieures, comme *L'Oiseau bleu* (1908) de Maeterlinck ou *Ondine* (1939) de Giraudoux, des pièces dans lesquelles le plaisir enfantin de la féerie et le faste d'un grand spectacle enchanteur ne sont plus contradictoires avec une méditation sur la nature humaine, la mort, l'amour ou le bonheur. Le rêve de Nerval était donc moins chimérique qu'intempestif.

Dans son article de *L'Illustration* déjà cité, Philippe Busoni semble regretter le décalage existant entre le texte de *L'Imagier* et sa concrétisation scénique : « malgré la pompe de son spectacle, écrit-il, j'imagine que la lecture ferait voir encore plus de beautés que la représentation n'en a montré³ ». Dans cette logique, *L'Imagier* serait une sorte de « spectacle dans un fauteuil », une pièce davantage faite pour l'intimité de la lecture que pour l'effervescence des tréteaux. Pour intéressante qu'elle soit, cette hypothèse nous semble irrecevable, tant le théâtre de Nerval en général, et *L'Imagier* en particulier, sont fondamentalement tournés vers l'espace de la scène. Même une pièce de jeunesse comme *Han d'Islande* (1829), qui n'a pas eu la chance d'être représentée, manifeste par diverses caractéristiques sa vocation scénique (réduction du nombre de personnages et simplification de l'intrigue romanesque pour s'adapter au cadre théâtral, didascalies précises et techniques, etc.). Mais pour revenir à *L'Imagier*, dont le titre même pourrait être un clin d'œil à la nature visuelle de l'art dramatique, on peut y discerner une volonté de synthèse entre théâtre littéraire et grand spectacle, mais aussi entre formes populaires et sources savantes. Un idéal hybride, en accord avec une passion de la scène qui a toujours poussé Nerval à

¹ Lettre à Sainte-Beuve du 3 janvier 1853 (NPI III, p. 798).

² Dédicace à Marc Fournier qui se trouve au début de la deuxième édition de la pièce (texte reproduit par Jean Richer dans *Œuvres complémentaires de Gérard de Nerval*, Théâtre. 3, ouvr. cité, p. 2-3).

³ Philippe Busoni, art. cité.

multiplier les expérimentations en tant qu'auteur, et à découvrir les répertoires les plus divers en tant que spectateur et chroniqueur.

Qu'on nous permette de terminer cet article en rendant hommage au grand critique et historien de la littérature Hubert Juin qui, dans son édition des *Œuvres* de Nerval, parue en 1962, avait fait figurer *L'Imagier* en première position juste avant *Les Nuits d'octobre*, *Sylvie*, *Les Chimères* et *Aurélia*¹. Un tel choix, dans une anthologie aussi sélective, et venant d'un esprit aussi éclairé, dit à n'en pas douter quelque chose de l'importance d'une œuvre encore malheureusement trop méconnue.

¹ Cet « ouvrage [...] lui tient terriblement à cœur », note Hubert Juin à propos de *L'Imagier* dans son édition des *Œuvres* de Nerval, Paris, Livre Club du Libraire, s. d. [1962], p. 28.