



HAL
open science

Généalogie du drame moderne. Nerval lecteur de Shakespeare

Gaëlle Loisel

► **To cite this version:**

Gaëlle Loisel. Généalogie du drame moderne. Nerval lecteur de Shakespeare. Corinne Bayle. Nerval et l'autre, Classiques Garnier, pp.211-229, 2017, 978-2-406-06616-3. halshs-01758890

HAL Id: halshs-01758890

<https://shs.hal.science/halshs-01758890v1>

Submitted on 4 Apr 2018

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.

Gaëlle LOISEL, « Généalogie du drame moderne. Nerval lecteur de Shakespeare », dans Corinne Bayle (dir.), *Nerval et l'Autre*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 211-229.

Si Nerval est surtout connu pour son œuvre poétique et fictionnelle, il est aussi un grand amateur de théâtre, auteur lui-même de plusieurs pièces – dont certaines écrites en collaboration¹ – et apparaît comme un observateur attentif de l'actualité dramatique dans les années 1830-1840. Son activité de feuilletoniste révèle qu'il fréquente assidûment les salles de spectacle, qu'il s'agisse du Théâtre-Français, de l'Odéon, du Théâtre de la Renaissance, du Théâtre de la Porte-Saint-Martin ou de l'Opéra. Éclectique, Nerval s'intéresse à tous les genres dramatiques : tragédie classique ou néo-classique, vaudeville, drame moderne, opéra-comique. Au fil de ses feuilletons se dessine la cohérence de ses parti-pris esthétiques, qui s'inscrivent dans une longue bataille pour la rénovation de la littérature française. La voix de Nerval participe en effet pleinement aux débats théoriques de son temps, lancés dès les années 1820 par le pamphlet de Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1824), puis par la préface de *Cromwell* (1827). Dans ce contexte, la référence à Shakespeare pourrait apparaître comme un passage obligé. Cependant, Nerval ne cède jamais à la « bardolâtrie² » commune aux écrivains romantiques. Le dramaturge anglais, loin de concentrer l'attention du feuilletoniste, forme avec d'autres auteurs anciens, français et étrangers, une constellation avec laquelle Nerval dialogue, cherchant sans cesse la voie qui permettra au théâtre français de sortir de la crise dans laquelle il se trouve. En suivant la référence à Shakespeare, nous voudrions ainsi poser quelques jalons pour l'étude des idées esthétiques de Nerval en matière d'art dramatique.

La découverte de Shakespeare

Comme le souligne Jacques Bony, les « premiers modèles [de Nerval] ne sont ni Racine ni Shakespeare, comme la plupart de ses contemporains (...) ». Ses premiers essais dramatiques doivent davantage « à des auteurs obscurs, satiristes des XVII^e et XVIII^e siècles, auteur comique espagnol de la fin du XVIII^e siècle, ou à des auteurs peu fréquentés alors (...) comme Scarron³ ». Par ailleurs, à l'époque où paraît le *Racine et Shakespeare* de Stendhal, Nerval, encore au collège, affirme son attachement au style classique. Ainsi dans l'« Épître seconde », adressée à Duponchel, auquel il donne ce conseil : « Fuis surtout, fuis toujours le style Romantique », avant de célébrer le génie français :

Que le talent au moins reste national,
Laissons dans leur marais les héros de Fingal
Ressusciter encor leurs vieux titres de gloire ;
Nous n'allons pas sur nous leur donner la victoire,
Français, soyons Français, soyons indépendants,

¹ *Piquillo* (1837) et *L'Alchimiste* (1839) sont écrits en collaboration avec Alexandre Dumas et *Le Chariot d'enfant* (1850) avec Joseph Méry. Jacques Bony rappelle ainsi que « du début à la fin de sa carrière, Nerval n'a cessé d'écrire pour le théâtre : l'un de ses premiers ouvrages – il a dix-huit ans – est une comédie, *L'Académie ou les membres introuvables*, deux ans plus tard ce sera la traduction de *Faust*, et, l'année suivante, une adaptation en mélodrame du *Han d'Islande* de Victor Hugo ; à l'époque de sa mort, on répète au Théâtre-Français sa traduction de *Misanthropie et Repentir* de Kotzebue. Au total, il est l'auteur, seul ou en collaboration, ou le traducteur d'une vingtaine de pièces, sans parler des ébauches et des scénarios. » J. Bony, « Nerval et les aspects matériels du spectacle », *Romantisme*, 1982, n° 38, p. 127.

² Cette notion se trouve pour la première fois sous la plume de George Bernard Shaw, dans sa préface à *Three plays for Puritans*. Elle a été reprise en France par Jacques Gury dans son édition critique de P. Le Tourneur, *Préface du Shakespeare traduit de l'Anglois*, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1990.

³ J. Bony, *L'Esthétique de Nerval*, Paris, SEDES, 1997, « Esthétique », p. 59.

Et sachons conserver le sceptre des talents,
En vain depuis longtemps on prône l'Angleterre,
Quel auteur pourra-t-elle égaler à Voltaire ?
Qui pourrait à Rousseau préférer Richardson,
Shakspear au grand Racine, à Corneille Tompson,
À Jean Rousseau, Dryden, et Milton à Delille⁴ (...).

Nerval ne se contente pas de fustiger les modèles de la jeune génération romantique, Macpherson et Shakespeare ; il s'en prend plus largement à l'Angleterre, en repoussant tout à la fois poètes, dramaturges et romanciers, indépendamment de considérations esthétiques⁵.

Pourtant, dans les années qui suivent la rédaction de cette épître, Nerval s'ouvre progressivement aux modèles étrangers. Il partage l'engouement des Jeunes-France pour Byron, participe en 1830 à la bataille d'Hernani, avant de s'installer dans l'impasse du Doyenné, où il vit avec Théophile Gautier, Arsène Houssaye et d'autres artistes romantiques, tous fervents admirateurs de Shakespeare. Mais c'est sans doute par le biais de la littérature allemande que Nerval découvre de nouvelles formes de dramaturgie, qui doivent beaucoup à l'auteur anglais. En novembre 1827, il publie en effet sa traduction de *Faust*⁶. Or, le drame goethéen – outre qu'il offrait un exemple de transposition de l'art shakespearien – comportait une scène intitulée « Songe d'une nuit de Walpurgis ou Noces d'or d'Obéron et de Titania ». Insérée tardivement par Goethe, celle-ci évoque par son titre le *Songe d'une nuit d'été*, d'où sont issus les deux personnages principaux ; mais le poète allemand y a ajouté d'autres figures, parmi lesquelles l'esprit de l'air présent dans *La Tempête*, Ariel. Ce passage shakespearien, imbriqué dans *Faust*, amène Nerval à prendre connaissance du *Songe*, comme en témoigne la note qu'il insère dans sa traduction : il y signale une « allusion aux querelles d'Obéron et de Titania, dans le *Songe d'une nuit d'été*, de Shakspear. Goëthe semble avoir en vue cette pièce dans le titre et quelques détails de son intermède. » La traduction de *Faust* paraît en outre alors qu'une troupe de comédiens anglais vient jouer les drames de Shakespeare à Paris et l'on peut penser que le jeune Nerval découvre alors plus amplement l'œuvre du dramaturge anglais, ne serait-ce que par le biais des nombreux comptes rendus parus alors dans la presse.

Le répertoire cité par Nerval dans ses feuilletons de critique dramatique, à partir de 1836, permet de mesurer l'étendue de ses connaissances shakespeariennes. L'écrivain fait allusion aux tragédies les plus connues – *Macbeth*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Othello* ou encore *Jules César* – mais aussi à des comédies qui ne sont pas jouées en France dans les années 1820-1830 et qui sont, dès lors, moins connues du public, comme *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Comme il vous plaira* ou *Beaucoup de bruit pour rien*⁷. À celles-ci viennent s'ajouter des pièces historiques, telles que *Richard III* et *Henri IV*. En l'espace de quelques années, Nerval s'est manifestement familiarisé avec ce théâtre, à la faveur, sans doute, des traductions des œuvres complètes qui paraissent alors⁸. À plusieurs reprises, il relève les

⁴ G. de Nerval, « Épître seconde », *Œuvres complètes*, t. I, p. 21-22.

⁵ Comme l'observe Alice Clark-Wehinger, « ces strophes, fruits peu mûrs d'un tout jeune poète, ne prennent tout leur sens qu'une fois placées dans leur contexte historique : celle du courant anglophobe qui parcourt la première partie de la Restauration. » A. Clark-Wehinger, *William Shakespeare et Gérard de Nerval. Le Théâtre romantique en crise, 1830-1848*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2005, p. 18.

⁶ L'ouvrage porte la date de 1828, mais dans son numéro du 28 novembre 1827, le *Journal général de l'imprimerie et de la librairie* annonce la parution de « FAUST, tragédie de Goëthe ; nouvelle traduction complète en prose et en vers. Par Gérard. In-18 de 9 feuilles, plus une planche. Impr. de Dondey-Dupré père, à Paris ». *Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, 16^e année, n° 95, p. 979.

⁷ Sur la connaissance des comédies de Shakespeare au XIX^e siècle, nous renvoyons à notre article, « La réception des comédies de Shakespeare en Europe au XIX^e siècle », dans G. Loisel et A. Ramaut (dir.), *Les Comédies de Shakespeare à l'opéra (XIX^e-XXI^e siècles)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne (à paraître).

⁸ En 1821 paraissent chez Ladvocat les *Œuvres complètes de Shakspeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P. traducteur de Lord Byron*, en 13 volumes. Cette traduction est suivie de celle de Benjamin Laroche, qui paraît en 1839.

emprunts des auteurs dramatiques du XVIII^e siècle à Shakespeare. Ainsi du *Diable à quatre* (1756) de Sedaine, repris sous la forme d'un ballet en 1845, et dont Nerval décèle la parenté avec *La Mégère apprivoisée* : « Sedaine ignorait peut-être que ce sujet appartenait primitivement à Shakespeare, qui l'avait traité sous le titre de *La Méchante Femme mise à la raison*. Cependant il donne lui-même sa pièce comme imitée de l'anglais, sans plus d'explication⁹. » Le critique cite ici la traduction du titre original – *The Taming of the Shrew* – proposée par Letourneur et reprise par Guizot, ce qui laisse à penser que c'est par cette traduction qu'il a pris connaissance de la comédie shakespearienne.

Il souligne également la parenté entre *Le Dissipateur* (1736) de Destouches et *Timon d'Athènes* :

Shakespeare, que Voltaire traitait de *Sauvage ivre* en lui empruntant la moitié des sujets de ses pièces, a été dérobé plus poliment par Destouches, qui, revenant d'Angleterre, eut l'idée d'accommoder au goût français *Timon d'Athènes*. Seulement il est curieux de voir que ce poète, qui reconnaissait avoir emprunté aux Anglais *Le Tambour nocturne*, mauvaise farce dont l'invention lui paraissait en-dessous de lui, ait réclamé tout le mérite de l'idée du *Dissipateur*. Il établit dans sa préface un parallèle entre ce caractère et celui de *L'Avare* (...). Il est pourtant bien clair que la succession des scènes, l'analyse des caractères et les effets principaux de la pièce sont empruntés à la première partie du *Timon*, et qu'il a pris dans la seconde la fameuse scène du domestique qui offre ses gages à son maître ruiné¹⁰.

Le parallèle esquissé par Nerval entre les deux pièces révèle son égale familiarité avec les théâtres anglais et français et l'attention qu'il porte à la construction des drames shakespeariens. De fait, dans le même article, l'auteur fait état du développement des connaissances sur les littératures étrangères. Or, cette ouverture l'amène à mettre à distance le « génie français », en soulignant la dette que notre théâtre a envers ses voisins. Il observe ainsi le mouvement qui a conduit les dramaturges à puiser successivement dans les répertoires italien et espagnol (au XVII^e siècle), anglais (au XVIII^e siècle) et, enfin, allemand ; et il conclut, non sans ironie : « Nous pouvons donc nous vanter d'être les plus grands classiques de l'univers. L'influence des académies sur notre littérature nous a toujours donné cet amour-propre de prétendre que le goût français s'assimile et conquiert tout ce qu'il a touché¹¹. » L'opposition entre un classicisme, fondé sur l'imitation de modèles antiques, et le romantisme, puisant aux sources germaniques, se trouve implicitement mise à distance. Ainsi, en relevant les multiples emprunts aux littératures étrangères, Nerval ne se contente pas de mettre au jour des sources cachées ; il s'attache plutôt à souligner l'usure de certains sujets (comme à propos du *Diable à quatre*) et les difficultés de l'art dramatique français à se renouveler. Il pointe, enfin, la responsabilité des théâtres, qui redonnent des pièces du XVIII^e siècle au lieu de favoriser l'innovation en matière d'art dramatique.

L'art dramatique en France dans les années 1830-1840 : une situation de crise

La crise de l'art dramatique est en effet intimement liée aux institutions théâtrales. Les privilèges accordés aux différents théâtres rendent difficile l'implantation du drame romantique, qui brouille les catégories génériques et bouleverse le système des emplois qui structure les productions dramatiques. Nerval observe avec inquiétude la faillite successive des deux théâtres accueillant les drames modernes, celui de la Porte-Saint-Martin et le théâtre

⁹ « C'est une inspiration de Shakespeare que cette idée d'une femme déguisée en juge et qui vient prononcer, dans un cas assez pendable, sur le sort de son mari. » G. de Nerval, « Opéra. Carlotta Grisi. Le sujet du "Diable à quatre". Les incendies de l'Opéra », *La Presse*, 4 août 1845, *Œuvres complètes*, t. I, p. 975.

¹⁰ Nerval fait ici allusion à l'acte IV, scène III de *Timon d'Athènes*. G. de Nerval, « Comédie-Française. "Le Dissipateur" », *L'Artiste-Revue de Paris*, 21 juin 1846, *ibid.*, p. 1053.

¹¹ *Ibid.*

de la Renaissance. Le premier, dirigé par François Harel à partir de 1831, permet à Dumas de voir joués *Richard Darlington* (1831) et *La Tour de Nesle* (1832). C'est aussi dans ce théâtre que sont représentés *Lucrece Borgia* (1833) et *Marie Tudor* (1833). Mais, comme le rappelle Florence Naugrette, « à partir de 1837, Harel se brouille avec tous ses anciens amis romantiques, dramaturges et acteurs, et son théâtre périclite¹². » Quant au Théâtre de la Renaissance, son statut est précaire dès sa création en 1838 : « Un privilège lui est accordé pour jouer la “littérature nouvelle”, drames romantiques et vaudevilles, mais aucune subvention (...) ne soutient ce privilège¹³. » Dans un article en date du 7 juin 1840, Nerval se fait le défenseur du drame moderne et entend prouver, chiffres à l'appui, que ce dernier n'est pas responsable de la faillite des théâtres de la Porte-Saint-Martin et de la Renaissance. Les conditions ne sont tout simplement plus réunies pour que les pièces des héritiers de Shakespeare soient jouées :

Devant de si brillants succès [ceux des pièces de M. de Rougemont, *La Duchesse de la Vaubalière*, *Léon*], la littérature s'était retirée, et les fournisseurs habituels du boulevard exploitèrent dès lors avec des chances diverses ce beau théâtre où l'esprit ressuscité de Schiller et de Shakespeare avait un instant créé des poètes et des acteurs¹⁴.

Cinq ans plus tard, Nerval observe avec amertume le décalage entre les débats animés et les expérimentations des années 1820-1830 et la « réaction » qui s'est produite dans les années 1840.

Trouverait-on encore des gens capables de se demander sérieusement : Où en est la littérature dramatique ? Ce n'est plus une question à faire en Angleterre, où la grande ombre de Shakespeare, comme celle d'un cèdre immense, a frappé à jamais la terre de stérilité ; en Allemagne, où ces géants, Goethe et Schiller, ne sont plus que de froides statues sur le tombeau de l'art éteint. — Nous ne parlons pas de l'Espagne ou de l'Italie : l'une a ses taureaux, l'autre sa musique énervante. — Ni Calderón, ni Alfieri ne renaîtront dans ces deux pays. (...) Que deviennent pourtant ces longs efforts, ces luttes acharnées qui ont précédé 1830, et qui peut-être en ont préparé les mouvements ? Cela avait commencé par une brochure de M. de Stendhal, où Racine était détruit par Shakespeare, paradoxe alors très nouveau. On retraduisit la traduction de Letourneur : on publia les théâtres étrangers ; M. Guizot, M. de Barante, M. de Saint-Aulaire, M. de Rémusat, prirent parti dans cette question : le *Globe*, organe de la jeunesse et du progrès d'alors, soutint les doctrines de Schlegel. — Et Schlegel vient de s'éteindre, attaqué par toute la critique française ; personne ne l'a défendu : on a oublié même qu'à part quelques jugements hasardés, qu'expliquent les antipathies nationales de son temps, cet auteur a fait accepter une foule d'idées très justes et très nouvelles que Mme de Staël a popularisées parmi nous¹⁵.

Tandis que le drame romantique s'essouffle, les « tirades surannées » de Ducis se font encore entendre sur la scène des théâtres. Dans un article daté du 30 avril 1839, Nerval commente ainsi une représentation d'*Othello* et souligne le décalage entre le style, le contenu philosophique et moral de la pièce et les attentes du public français des années 1840 : ces « périphrases filandreuses, [...] cette analyse morale, mise en vers sur de la prose de l'*Encyclopédie* » ne suscitent plus qu'un « ennui profond¹⁶ ». Le jeu énergique de Frédérick Lemaître, qui a choisi de jouer le rôle-titre « à la manière anglaise », ne suffit pas à faire oublier l'artifice du vers de Ducis. Bien au contraire, il rend d'autant plus sensible l'absence du texte shakespearien, qui eût été plus en accord avec le talent du comédien : « Les beaux

¹² F. Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, « Points essais », p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴ G. de Nerval, « Théâtre-Français. Porte-Saint-Martin. Commission des auteurs », *La Presse*, 7 juin 1840, *Œuvres complètes*, t. I, p. 564

¹⁵ G. de Nerval, « Comédie-Française », *L'Artiste-Revue de Paris*, 13 juillet 1845, *ibid.*, p. 943-944.

¹⁶ G. de Nerval, « Théâtre de la Renaissance. Bénéfices. Concert pour la Martinique. Représentation de Frédérick Lemaître », *Le Messenger*, 30 avril 1839, *ibid.*, p. 465-466.

rôles de Frédérick, ce sont les mêmes que ceux de Garrick et de Kean, si quelqu'un savait les traduire¹⁷ (...) ».

Les voies du renouvellement de l'art dramatique

Comment, dès lors, sortir de cette impasse ? Nerval n'a jamais envisagé Shakespeare comme un modèle à suivre, à proprement parler. En revanche, il souligne ce que la pratique de la traduction peut apporter à la réflexion sur l'art dramatique. Dès 1830, dans son introduction aux *Poésies allemandes*, il fait ainsi l'éloge de Schiller qui, traduisant tour à tour Racine et Shakespeare, a su trouver sa voie et a permis l'émergence d'un théâtre national :

Là [en Allemagne] les plus grands auteurs n'ont pas dédaigné de traduire ; mais c'était autant pour montrer ce qu'il fallait éviter que ce qu'il fallait faire. Schiller traduisait Racine, et disait à ses compatriotes : vous voyez bien qu'il n'ose pas assez ! Il traduisait Shakespeare, et disait : vous voyez bien qu'il ose trop ! Or Schiller n'imitait ni Shakespeare, ni Racine, mais il faisait comme eux, et peut-être aussi bien. On va se récrier. Supposons qu'il fût plus mal, il n'était au moins ni Français ni Anglais ; il était lui, il était allemand¹⁸.

Nerval, qui, dans ces années 1827-1830, se consacre à la traduction des auteurs allemands, perçoit dans la démarche de Schiller un reflet de son cheminement intellectuel et artistique. Le geste de traduction est, à ses yeux, une façon de s'approprier les modèles étrangers et constitue un tremplin pour la réflexion sur la rénovation des genres dramatiques. C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'éloge qu'il fait, une quinzaine d'années plus tard, de la traduction de *Hamlet* par Alexandre Dumas et Paul Meurice. Cette tragédie, en alexandrins, s'éloigne à bien des égards de l'original shakespearien. Contraints de limiter les changements de lieux, pour permettre la représentation de la pièce, Dumas et Meurice ont été amenés à regrouper, voire à supprimer certaines scènes ainsi que certains personnages. Le dénouement, par ailleurs, a été modifié¹⁹. Cependant, Nerval ne juge pas l'œuvre à l'aune de sa fidélité à l'original ; il y voit plutôt une étape dans l'appropriation du chef-d'œuvre anglais :

La représentation d'*Hamlet* fut en Allemagne le signal d'une révolution littéraire complète ; mais il y a plus d'affinité de langage et d'idée entre l'Allemagne et l'Angleterre. Notre public a donc fait aujourd'hui un chemin énorme vers le sentiment et le goût des grandes choses. Cette représentation d'*Hamlet* était en Allemagne même un fait si grave et si chanceux, que ce fut longtemps pour Goethe un idéal de fantaisie et de jeunesse. C'est dans *Wilhelm Meister* qu'il faut lire ses idées sur la mise en scène d'*Hamlet* : MM. Dumas et Meurice se sont très heureusement inspirés des conseils du poète allemand, le génie pouvait seul indiquer des corrections à faire au génie. Quoi qu'on puisse dire de la nécessité de respecter l'œuvre entière des grands poètes, la question change quand il s'agit de traduction, surtout lorsqu'on ignore même si nous possédons bien exactement le travail du *vieux Will*. On publia il y a quelques années, en Angleterre, un *Hamlet* retrouvé, qui était moins long d'un tiers que celui du répertoire. L'usage des acteurs était d'ajouter ça et là quelques vers pour développer les effets de leurs rôles, et l'œuvre entière se défigurait ainsi peu à peu. Qu'on ne parle plus de respect absolu dû aux chefs-d'œuvre d'un temps reculé²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 466.

¹⁸ G. de Nerval, introduction aux *Poésies allemandes*, *ibid.*, t. I, p. 264.

¹⁹ Dans la pièce de Dumas et Meurice, le spectre du père d'Hamlet apparaît à l'issue du duel opposant Hamlet et Laerte, selon le procédé du *deus ex machina*. Le spectre joue le rôle de justicier et prononce la sentence des différents personnages en des termes qui rappellent la scène du songe de *Richard III* : à Laerte, il dit « prie et meurs », à Gertrude « espère et meurs », à Claudius « désespère et meurs » et à Hamlet « tu vivras ». Dumas justifie la modification du dénouement shakespearien en ces termes, en 1857 : « Il me semblait que la fin réelle avait été ou perdue ou tronquée, ou même changée tout à fait. (...) L'ombre, c'est la Justice divine, ou tout au moins son fondé de pouvoir. Elle doit répartir les châtiments selon les crimes commis. » *Le Monte-Cristo, Journal hebdomadaire de romans, d'histoire, de voyages et de poésie*, publié et rédigé par Alexandre Dumas, seul, 1^{ère} année, n° 6, 28 mai 1857, p. 93.

²⁰ G. de Nerval, « Théâtre Historique. *Hamlet* », *L'Artiste-Revue de Paris*, [19] décembre 1847, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1264.

La conception nervalienne de la traduction s'affranchit du critère de fidélité au texte source au profit d'une appropriation revendiquée, qui passe, une nouvelle fois, par la médiation allemande. L'argument historique et philologique (le problème de l'état du texte) recoupe ainsi l'argument esthétique : la rénovation du théâtre français ne doit pas passer par une imitation servile du texte anglais tel qu'il est transmis. Nerval insiste sur ce point dans l'introduction aux *Choix des poésies de Ronsard* (1830), où il cite ce propos de Schlegel : « Si la poésie (...) pouvait plus tard reflorir en France, je crois que cela ne serait point par l'imitation des Anglais, ni d'aucun autre peuple²¹. » Comme Guizot et Stendhal à la même époque, Nerval insiste sur la nécessité d'écrire pour ses contemporains²². Si Shakespeare peut apparaître aux auteurs français comme un modèle, c'est d'abord parce qu'il est un poète de son temps et que ses œuvres ont su répondre aux attentes de son public. Des années plus tard, Nerval revient sur cette question et renvoie dos à dos les épigones d'Aristote et de Schlegel :

L'intervention du génie nous sauvera-t-elle encore une fois et remettra-t-elle à leur place ces médiocrités habiles et entreprenantes, qui profitent seules des réactions littéraires et se font bien voir de la critique en courbant la tête sous son niveau ? Aurons-nous enfin un art franc et simple, dépouillé de toutes conventions d'école, soit antique, soit moderne, et serons-nous bien persuadés désormais qu'il ne faut procéder ni d'Aristote ni de Guillaume Schlegel ? La théorie du sublime et la théorie du laid se valent et se compensent parfaitement l'une par l'autre, n'en parlons plus²³ !

Quelle est donc la voie que pourront emprunter les auteurs dramatiques français pour donner naissance à un théâtre susceptible de répondre à la fois aux exigences de l'art et aux attentes du public ? Aux yeux de Nerval, il est « impossible d'admettre une littérature qui ne soit pas progressive²⁴ ». Comme Madame de Staël et Schlegel avant lui, il insiste sur l'absurdité qu'il y a à vouloir figer la littérature dans une perpétuelle continuation des classiques. Racine a atteint la perfection dans son genre ; l'enjeu n'est donc pas tant de faire mieux, mais aussi bien et autrement. Or, dans son introduction au *Choix des poésies de Ronsard*, Nerval suggère que c'est par le retour aux auteurs oubliés du Moyen Âge et du XVI^e siècle que peut s'effectuer la rénovation des genres dramatiques. Il prend pour exemples les chefs-d'œuvre des écrivains anglais (Walter Scott et Byron) et allemands (Goethe et Schiller), « les uns, produits spontanés de leur époque et de leur sol ; les autres, nouveaux et forts rejetons de la souche antique : tous abreuvés à la source des traditions, des inspirations primitives de leur patrie, plutôt qu'à celle de l'Hippocrène²⁵. » Suivant le propos de Schlegel, qu'il cite dans cet article, Nerval invite ainsi ses contemporains à « remonter à la source de [leur] poésie, et à [leurs] traditions populaires²⁶. » Il met en évidence l'existence d'une « littérature nationale » totalement oubliée après deux siècles de classicisme. Cette littérature se divise en deux branches : la « littérature *chevaleresque* », qui semble « devoir son origine aux Normands, aux Bretons, aux Provençaux et peut-être aux Francs » ; la seconde,

²¹ G. de Nerval, introduction au *Choix des poésies de Ronsard*, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier, *ibid.*, p. 283.

²² Dans sa *Vie de Shakespeare*, François Guizot écrit : « Le système classique est né de la vie et des mœurs de son temps ; ce temps est passé : son image subsiste brillante dans ses œuvres, mais ne peut plus se reproduire. [...] Ce terrain n'est pas celui de Corneille et de Racine ; ce n'est pas celui de Shakespeare ; c'est le nôtre ; mais le système de Shakespeare peut fournir, ce me semble, les plans d'après lesquels le génie doit maintenant travailler. » *Œuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P. traducteur de Lord Byron*, Paris, Ladvocat, 1821, 13 vol., vol. 1, p. cl-clii. Stendhal va dans le même sens : « Les romantiques ne conseillent à personne d'imiter directement les drames de Shakespeare. Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine. » Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. M. Crouzet, Paris, Champion, 2006, p. 302.

²³ G. de Nerval, « Comédie-Française. L'art ancien et l'art moderne. *Catherine II* », *L'Artiste*, 2 juin 1844, *Œuvres complètes*, t. I, p. 812-813.

²⁴ G. de Nerval, introduction au *Choix des poésies de Ronsard*, *ibid.*, p. 282.

²⁵ *Ibid.*, p. 283.

²⁶ *Ibid.*

« essentiellement populaire », comprend « les mystères, moralités et farces (...) ; les fabliaux, contes, facéties, livres satiriques, noëls, etc.²⁷ » Nerval se prend à rêver de ce que les grands auteurs étrangers auraient pu créer à partir d'un tel fonds :

Supposons en effet un instant les plus grands poètes étrangers et les plus opposés au système classique de l'Antiquité, nés en France au seizième siècle, et dans la même situation que Du Bellay et ses amis. Croyez-vous qu'ils n'eussent pas été là, et avec les seules ressources et les éléments existants alors dans la littérature française, ce qu'ils furent à différentes époques et dans différents pays ? Croyez-vous que l'Arioste n'eût pas aussi bien composé son *Roland furieux* avec nos fabliaux et nos poèmes chevaleresques ; Shakespeare, ses drames avec nos romans, nos chroniques, nos farces et même nos mystères ; Le Tasse, sa *Jérusalem*, avec nos livres de chevalerie et les éblouissantes couleurs poétiques de notre littérature romane, etc.²⁸. »

Il s'agit donc, pour les auteurs français, de se réapproprier ce répertoire tombé dans l'oubli, pouvant servir de socle à la fondation d'un théâtre moderne. À plusieurs reprises, Nerval fait notamment l'éloge de Jean de Rotrou, qu'il place sur le même pied que Shakespeare et Calderón. *Le Véritable Saint-Genest*, représenté à l'Odéon le 17 novembre 1845, est ainsi l'occasion d'une réflexion sur les racines du drame moderne :

Certes, c'est une gloire pour la littérature française de pouvoir opposer aux étrangers un poète qui, il y a deux cents ans, réunissait les qualités de couleur poétique, de variété et de mélange des tons divers, qui d'ordinaire ne sont attribuées qu'à Shakespeare ou à Calderón. La filiation de l'école moderne remonterait ainsi à ce noble aïeul dont le buste imposant veille au foyer du Théâtre-Français, et dont la vie ne fut pas moins belle que sa figure et son talent²⁹.

Nerval esquisse ici une généalogie possible du théâtre moderne, autre que celles dont se revendiquent le plus souvent les auteurs romantiques. Il retrouve, dans l'œuvre du dramaturge français, des qualités recherchées par ces derniers : « couleur poétique », « variété », « mélange des tons ». Tout se passe donc comme si, après les échecs du drame romantique, Nerval éprouvait la nécessité de repenser la situation du théâtre français en opérant une forme de synthèse entre ses modèles de jeunesse (les auteurs oubliés du XVII^e siècle), les apports des théâtres étrangers et les expérimentations de ses contemporains.

Cependant, aux yeux de Nerval, la crise du théâtre n'est pas seulement celle du drame romantique. C'est là une autre spécificité de sa pensée : contrairement à certains défenseurs du drame romantique (Stendhal, par exemple), il croit à « l'avenir de la tragédie³⁰ », qui doit pouvoir continuer d'exister aux côtés du drame moderne. La reprise de *Polyeucte*, en mai 1840, comme celle de l'*Antigone* de Sophocle, en 1844, prouvent à ses yeux que la tragédie peut encore réussir. Cette dernière, outre qu'elle rencontre un grand succès, lui paraît particulièrement porteuse d'enseignement. Nerval observe ainsi qu'elle

offre un singulier contraste avec ces tragédies du Grand Siècle, où chaque prince apparaît flanqué d'un confident et chaque princesse d'une suivante, comme ces plantes malades qu'il faut étayer d'un tuteur ; point de ces scènes d'amoureux impossibles dans les mœurs antiques, point de ces préparations oiseuses fondées sur le procédé classique de faire jaillir l'intérêt du contraste de l'ennui³¹.

En recourant à la métaphore végétale, le critique souligne tout ce que la tragédie sophocléenne a de naturel et de vivant. Loin d'être le produit d'un système, d'une poétique,

²⁷ *Ibid.*, p. 284-285.

²⁸ *Ibid.*, p. 292.

²⁹ G. de Nerval, « Comédie-Française. Odéon », *L'Artiste-Revue de Paris*, 23 novembre 1845, *ibid.*, p. 1034-1035.

³⁰ C'est le titre d'un article qui paraît en deux livraisons les 20 et 26 mars 1837 dans *La Charte de 1830*. *Ibid.*, p. 349-355.

³¹ G. de Nerval, « Odéon. *Antigone*, tragédie de Sophocle, traduite par MM. Meurice et Vacquerie », *L'Artiste*, 26 mai 1844, *ibid.*, p. 807.

celle-ci lui paraît guidée par le seul souci de la vérité dramatique, ce qui la rend fascinante aux yeux de ses contemporains. Comme Herder, Schlegel ou Madame de Staël avant lui, il souligne ainsi l'écart entre l'interprétation d'Aristote proposée par les classiques et la réalité des tragédies grecques. La pièce de Sophocle, par l'art du contraste qui s'y déploie, s'affranchit par exemple de l'unité de caractère chère aux auteurs français du XVII^e siècle :

Que dire maintenant de cette prétention de la tragédie française à créer des caractères soutenus et tout d'une pièce ? Voilà Antigone, si fière et si courageuse dans son action et dans sa lutte, qui manque de cœur au moment de mourir, embrasse l'autel de Bacchus, se traîne aux pieds des vieillards et pousse des cris quand les soldats l'emmènent. Cela se voit dans la nature, mais cela ne se voit guère dans nos tragédies, où l'héroïne débite toujours de majestueuses tirades jusqu'à ce que le couteau lui coupe l'alexandrin dans la gorge³².

Nerval compare ainsi la représentation d'*Antigone* à l'apparition de Shakespeare sur la scène française, quinze ans plus tôt, et rejoint l'analyse que Berlioz fait de ces représentations :

Certes le directeur de l'Odéon, en ressuscitant le vieux Sophocle, a bien mérité de l'art moderne, en démontrant par cet illustre exemple que les hommes de notre temps doués du génie dramatique ne suivaient pas une autre route que les anciens pour arriver à la nature et à la vérité. Cela contrarie certaines gens, il est vrai, qui avaient d'autres idées sur Sophocle et le trouvent maintenant aussi grossier que Shakespeare parce qu'il emploie le mot propre³³.

Une nouvelle généalogie du drame moderne – tout aussi inattendue que la première – se trouve ainsi esquissée mais, au-delà de cette question, c'est la vigueur de l'art tragique qui frappe les spectateurs. Les représentations d'*Antigone* amènent non seulement à remettre en perspective la poétique classique, mais à réfléchir aux conditions de représentation des tragédies. La représentation d'*Antigone*, en effet, se voulait « historique ». Or c'est précisément ce que défend Nerval, qui souhaite voir restaurée la splendeur des tragédies du Grand Siècle, à travers une mise en scène respectueuse de l'esthétique de l'époque. Le critique réfléchit à la façon dont la mise en scène peut influencer sur la perception de ce répertoire et se prononce en faveur de mises en scène « historiques ». Rejetant le costume romain, systématiquement utilisé au XIX^e siècle pour la représentation des héros, Nerval souligne tout ce que les représentations du XVII^e siècle pouvait comporter de « féerie » : « Savez-vous que c'étaient de forts beaux costumes, riches, galants, variés ; chargés de broderies, de peluches, de pierreries, des casques chargés de panaches s'agitant d'une façon magnifique à chaque geste du héros³⁴ (...). » Il encourage dès lors les directeurs de théâtres à faire jouer la tragédie française « avec ses costumes, la mise en scène, et la déclamation particulière de son temps³⁵. »

Ce que Nerval rejette par-dessus tout, ce sont en fait les genres intermédiaires, l'art du juste milieu. Vouloir concilier tragédie et drame moderne est vain, à ses yeux. C'est le reproche qu'il adresse à Casimir Delavigne, régulièrement cité comme un contre-exemple dans ses feuilletons de critique dramatique³⁶. Il commente ainsi la reprise de *Louis XI* (1832) :

(...) la pièce, qui appartient à une époque de transition, n'a rien de bien satisfaisant pour l'art dramatique. C'est une imitation mélangée de Shakespeare et de Mercier, c'est de l'éclectisme littéraire, le pire de tous les genres. Si la Comédie-Française renonce désormais au genre moderne, il vaut mieux qu'elle s'en tienne à la tragédie, qui du moins appartient à une sorte de littérature

³² G. de Nerval, « L'art ancien et l'art moderne. *Catherine II* », *L'Artiste*, 2 juin 1844, *ibid.*, p. 813.

³³ H. Berlioz, « Théâtre de l'Odéon : Première représentation d'*Antigone*, tragédie de Sophocle, traduite par MM. Meurice et Vacquerie, musique de Mendelssohn », dans *Critique musicale*, éd. P. Citron, Buchet/Chastel, Pierre Zech Editeur, 2004, 7 vol. parus, vol. 5, p. 483.

³⁴ G. de Nerval, « L'art ancien et l'art moderne. *Catherine II* », *L'Artiste*, 2 juin 1844, *Œuvres complètes*, t. I, p. 814.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Voir par exemple les feuilletons du 18 mai 1840 et du 2 juin 1844, *ibid.*, p. 537-541 et p. 812-815.

franche et déterminée. Les tentatives d'alliance entre les deux écoles n'ont d'autre résultat possible, que d'obscurcir et de fausser le véritable sentiment de l'art³⁷.

Quoique Nerval reconnaisse les succès obtenus par certaines pièces de Casimir Delavigne, il reste sceptique quant à leur valeur esthétique. Rejetant toute forme de compromis, il croit en la grandeur de l'art tragique et aux qualités du drame moderne. Dans ses « Pensées et maximes sur l'*Agnès de Méranie*, de M. Ponsard », il esquisse, pour étayer son point de vue, une comparaison entre genres dramatiques et arts plastiques :

La tragédie est une des formes impérissables de l'art ; mais elle est surtout propre à la reproduction des sujets antiques ou simples : c'est la sculpture. Le drame se prête mieux à rendre la physionomie de quelques actions modernes et compliquées : c'est la peinture. Mais que dire d'une statuaire peinte ou d'une peinture en relief, sinon que ce n'est point de l'art³⁸ ?

Il cite, immédiatement après, l'exemple de Goethe et de Schiller, qui ont su, tour à tour, pratiquer l'un et l'autre genre, en fonction des sujets qu'ils souhaitaient traiter : « *Gœtz* ou *Don Carlos* voulaient la forme du drame ; *Iphigénie en Tauride* ou *La Fiancée de Messine* s'accommodaient mieux de la forme tragique. » La tragédie, contrairement au drame, se caractérise par la « logique d'idées », « l'unité de style ». Y renoncer pour produire des œuvres hybrides, c'est sortir du domaine de l'art. Nerval fait ainsi entendre une voix singulière dans les débats sur l'art dramatique : sa culture littéraire l'amène à valoriser des auteurs oubliés ; son éclectisme le conduit à se poser en défenseur du drame moderne, tout en reconnaissant les mérites des plus grandes tragédies. Phénomène plus frappant encore, Nerval lance un appel en faveur de représentations des comédies de Shakespeare, alors largement dans l'ombre des tragédies du « barde ».

Plaidoyer pour la « comédie romanesque »

C'est la représentation d'une comédie d'Édouard Plouvier, *La Discrétion*, en août 1850, qui offre au critique l'occasion de dresser un état des lieux du genre comique sur la scène française. S'il se réjouit alors de « la résurrection de la comédie », il rappelle aussi combien les contraintes matérielles, qui pèsent sur les représentations au Théâtre-Français, nuisent au développement du genre. Il s'arrête notamment sur le problème que posent les changements de lieux et donc de décors. Dressant un rapide bilan de l'histoire récente de la littérature dramatique, il observe une scission, à partir de 1830, entre « deux théâtres : celui des livres et celui de la scène », avant d'ajouter :

Quoi qu'eussent fait de grands écrivains pour attaquer les vieux systèmes dramatiques, nul d'entre eux ne put obtenir des changements à vue au Théâtre-Français. (...) Espérons que cette prévention ne tardera pas à être vaincue. Seulement alors, nous aurons la comédie originale de Shakespeare, de Machiavel et de Calderón³⁹.

L'absence d'unité de lieu dans les comédies de Shakespeare – comme dans toutes ses autres pièces – constitue à la fois un défi et un obstacle à leur représentation sur la scène du Théâtre-Français. Se confronter à ce répertoire, c'est, pour le public français, faire l'expérience de l'altérité⁴⁰. Nerval en est parfaitement conscient, mais c'est précisément la singularité de la

³⁷ G. de Nerval, « Théâtre », *L'Artiste-Revue de Paris*, 31 août 1845, *ibid.*, p. 1007.

³⁸ G. de Nerval, « Pensées et maximes sur l'*Agnès de Méranie*, de M. Ponsard », *L'Artiste-Revue de Paris*, 27 décembre 1846, *ibid.*, p. 1109.

³⁹ G. de Nerval, « Théâtres. Théâtre de la République. "Une discrétion", comédie en deux actes, par M. Édouard Plouvier », *La Presse*, 12 août 1850, *ibid.*, t. II, p. 1167.

⁴⁰ Sand en fera l'expérience six ans plus tard, lorsqu'elle traduira *Comme il vous plaira*. Dans la préface de son ouvrage, elle explique comment elle a été amenée à remanier le plan de la pièce, pour pallier « le désordre de la composition » et la rendre

comédie shakespearienne et l'écart qu'elle représente par rapport à la tradition de la comédie de caractère qui l'attire et le fascine. Cet écart est subsumé dans l'étiquette « comédie romanesque », sous laquelle Nerval range les œuvres comiques de Shakespeare, aux côtés de celles de Calderón, Machiavel et Rotrou. Il oppose ainsi la comédie de caractère à la comédie romanesque :

L'inconvénient de la comédie de caractère est qu'en voulant donner des leçons trop générales, on se voit contredit, sur un point ou sur l'autre, par l'observation individuelle ; je crains que ce ne soit un genre faux, dû à la décadence latine. Rien de pareil dans Aristophane, dans Calderón, dans Shakespeare, considérés comme auteurs comiques. Molière lui-même a cédé en quelques points aux idées classiques de son temps ; mais réellement, Alceste est-il bien le misanthrope ? Pas plus que Timon d'Athènes n'est le dissipateur, Richard III l'ambitieux, ou Falstaff l'ivrogne ! Comme on l'a fort bien dit, le vrai n'est pas telle ou telle forme définie ; le vrai est ce qu'il peut⁴¹.

La comédie romanesque, loin de se cantonner à la mise en scène de « types », « n'exclut pas les effets terribles du drame, mais y mêle aussi plus de grâce, plus de coquetterie, plus de *manière*, plus de détails étrangers, plus d'*excentricité* en un mot, que le drame sérieux ne doit s'en permettre et que la tragédie n'en ose présenter⁴² », et c'est pour cela qu'elle séduit tant Nerval. Elle apparaît ainsi comme un genre synthétique, comme le pendant comique du drame moderne. C'est pourquoi le critique lance cet appel :

Puisse le théâtre s'ouvrir un jour, dans notre époque, à ce genre dont, avant tous, Shakespeare, Machiavel et Caldérón ont laissé de si beaux modèles (...).

Ainsi, peut-être sortirez-vous de votre oubli poudreux, étincelantes créations du génie de la Renaissance ; peut-être pourrez-vous briser enfin vos cercueils de marbre, blanches Rosalindes, Fiammettes, Béatrices, Léonores, Sylvies, Jacinthes, et vous lever, ombres discrètes, de vos tombes de gazon ! Bénédicte, Orlando, Mario, Léandre, Lélío vous attendent au bord pour vous offrir la main et vous débiter leurs *conchetti* séduisants, pour vous enlever, pour vous trahir, beautés immortelles ! dont les conversations sentimentales seront toujours l'analyse la plus exquise de l'âme humaine, le miroir fidèle de l'amour de tous les temps⁴³ !

En somme, ce qui se dessine ici, c'est peut-être le rêve d'un art total. Aux yeux de Nerval, en effet, « Shakespeare n'appartient plus à l'Angleterre (...), mais à la France, à l'Allemagne, à l'Italie, qui l'ont traduit par la poésie, par la musique, par l'imitation des arts⁴⁴. » C'est sur la scène de l'opéra que l'on peut trouver un équivalent des drames shakespeariens. Comme Berlioz, Nerval voit par exemple dans le *Don Juan* de Mozart un opéra shakespearien par excellence :

Il n'est peut-être aucun ouvrage qui produise plus que le poème de *Don Juan* l'effet d'un drame shakespearien. L'exposition est magnifique : donna Anna qui sort éplorée ; le duel ; le commandeur qui tombe blessé à mort comme Mercutio, cette agonie entourée de flambeaux ; cette vengeance que l'on jure sur le cadavre, puis la rentrée de don Juan, insouciant, joyeux amoureux, suivi de Leporello, ce type grimaçant de la famille des sublimes bouffons de Shakespeare ; puis l'intervention d'Elvire ; la scène de la liste amoureuse, etc., et à partir de l'entrée de Zerline, ces trois intrigues qui se nouent si ingénieusement, si fortement ; et puis enfin le serment des trois masques et leur apparition dans le bal, qui produit le plus beau finale du monde, et comme pièce, le plus admirable effet dramatique qui existe, depuis les ombres de *Richard III* et le festin de *Macbeth*⁴⁵.

intelligible au public français. *Comme il vous plaira, comédie en trois actes et en prose tirée de Shakspeare et arrangée par George Sand*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, p. 14.

⁴¹ G. de Nerval, « Théâtre », *L'Artiste*, 24 novembre 1844, *Œuvres complètes*, t. I, p. 879.

⁴² G. de Nerval, « Théâtre de la Renaissance. Les pièces à l'étude. "Le mariage". "Les parents de la fille". "Le concert". "Perugina" », *Le Messager*, 22 décembre 1838, *ibid.*, p. 457.

⁴³ G. de Nerval, « Odéon. Théâtre-Français », *L'Artiste-Revue de Paris*, 21 décembre 1845, *ibid.*, p. 1036.

⁴⁴ G. de Nerval, « Théâtre-Italien. Les acteurs anglais », *La France musicale*, 22 décembre 1844, *ibid.*, p. 889.

⁴⁵ G. de Nerval, « Académie royale de musique : reprise de *Don Juan* », *La Charte de 1830*, 2 juillet 1838, *ibid.*, p. 433.

Ce qui frappe Nerval dans cet opéra, c'est tout à la fois le mélange des registres (le comique, voire le grotesque, et le tragique), le caractère foisonnant de l'intrigue (par opposition à la concentration de la tragédie classique) et sa dimension spectaculaire. Tous les aspects de ce que Berlioz appelle par ailleurs le « système shakespearien⁴⁶ » se retrouvent dans l'œuvre de Mozart et la rendent propre à impressionner l'auditoire. Or, pour Nerval, c'est précisément à l'opéra que les dramaturges doivent pouvoir espérer produire un effet comparable à celui des comédies shakespeariennes :

Rien ne ressemble plus à un drame complet et de haute portée qu'un opéra de Scribe *fini* par Meyerbeer ; rien n'imité davantage l'effet non encore réalisé en France, de la comédie romanesque, comme Shakespeare et Calderón l'avaient comprise, qu'un opéra-comique de Scribe *fini* par Auber. *Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *La Juive*, voilà ce qui démontrerait la première partie de notre proposition ; *La Dame blanche*, *Le Domino noir*, *La Part du diable*, par exemple, nous suffiraient pour la seconde⁴⁷.

« L'alliance de la littérature et de la musique » est à la fois, pour lui, un moyen de « régénérer⁴⁸ » l'opéra (Nerval rêve d'opéras qui s'appuieraient sur les grands drames de Hugo et de Dumas), et la route à suivre pour renouer avec l'esprit de Shakespeare. Le drame musical pourrait ainsi bien être le drame moderne par excellence, à condition que les chanteurs soient aussi d'authentiques acteurs et que la poésie et la musique concourent à créer l'illusion dramatique la plus parfaite.

Les feuilletons de critique dramatique comme les écrits théoriques de Nerval (les introductions aux *Poésies allemandes* et au *Choix des Poésies de Ronsard*) permettent ainsi de mieux cerner la place qu'occupe Shakespeare dans sa pensée esthétique. Le dramaturge anglais, loin d'apparaître comme une référence absolue, y est avant tout présenté comme un poète de la Renaissance : il constitue un exemple, dans la mesure où il a su produire des œuvres originales qui sont le produit d'un moment historique, d'un territoire et d'une culture. Ses pièces – qu'il s'agisse de ses tragédies, de ses pièces historiques ou de ses comédies – tout en puisant dans l'histoire ou le folklore anglais, apparaissent comme autant de chefs-d'œuvre, propres à guider les auteurs du XIX^e siècle. Il ne s'agit pas, pour Nerval, d'imiter Shakespeare, mais d'inventer, comme lui, des formes dramatiques qui correspondent à l'état de la société. La référence au dramaturge anglais trouve ainsi sa place dans le cadre d'une réflexion plus large sur la littérature et les arts, la scène lyrique apparaissant, en définitive, comme le lieu d'une transposition possible de l'art shakespearien.

Gaëlle LOISEL
Université Clermont Auvergne, CELIS (EA 4280)

⁴⁶ « Don Juan (...) a un parti dans l'école romantique à cause du sujet du drame et du système shakespearien dans lequel il est conçu. » H. Berlioz, « Reprise de *La Vestale* », *Le Rénovateur*, 18 mai 1834, dans *Critique musicale, op. cit.*, vol. 1, p. 236.

⁴⁷ G. de Nerval, « Opéra-Comique. "La Sirène" », *L'Artiste*, 31 mars 1844, *Œuvres complètes*, t. I, p. 785-786.

⁴⁸ G. de Nerval, « Opéra. Charles VI. Clôture de la saison de Londres », *La Presse*, 1^{er} septembre 1845, *ibid.*, p. 1009.