

Théâtralité et discours. Eminescu et Nerval

Marina MUREȘANU IONESCU
Université « Al. I. Cuza », Iași, Roumanie

Voir le passé dans la vie, voir le drame roumain.
Eminescu, *Le poète et les ténèbres*

J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres.
Nerval, *Sylvie*

Par une coïncidence singulière, les noms d'Eminescu et de Nerval s'unissent – indépendamment de la volonté des êtres qui les ont portés – dans un espace textuel où il s'agit de théâtre, d'acteurs, de costumes, en tant qu'éléments connotant l'illusion et le jeu infini de l'apparence et de l'essence :

Il me semble avoir vécu jadis en Orient et, lorsque pendant le carnaval je me déguise avec un caftan, je crois retrouver mes vrais vêtements. J'ai toujours été surpris de ne pas comprendre couramment l'arabe. *J'ai dû l'avoir oublié.*¹ (s. a.)

Nous reconnaissons la fin de la nouvelle *Le Pauvre Dionis* qu'Eminescu clôt en citant – manière bien nervalienne – de la lettre de Gautier à Nerval. Un peu plus tôt, Eminescu avait formulé sa propre hypothèse du monde comme théâtre :

Ce fut un rêve ou non, voici la question. N'y aurait-il pas derrière les coulisses de la vie un metteur en scène dont nous ne pouvons pas expliquer l'existence ? Ne serions-nous pas tels ces figurants qui, voulant représenter une grande armée, passent sur la scène, tournent autour du décor et réapparaissent encore et encore ? L'histoire de l'humanité n'est-elle pas semblable à une telle armée qui disparaît dans une vieille compagnie pour réapparaître dans une nouvelle, grande armée pour l'individu constitué en spectateur, mais le même nombre limité pour le metteur en scène ? Ne sont-ils pas les mêmes acteurs, quoique les pièces soient autres ? Il est vrai que derrière le décor, nous, on n'est pas capables de voir. Et ne serait-il pas possible que quelqu'un, vivant, ait des moments d'une lucidité rétrospective, qui nous paraissent telles les réminiscences d'un homme qui n'est plus depuis longtemps de ce monde ?

¹ Sauf indication contraire, la traduction des citations des textes d'Eminescu nous appartient. Les citations des textes de Gérard de Nerval sont données d'après *Oeuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, II, III, 1984-1993.

Il est à remarquer le fait qu'Eminescu lie, comme il résulte du fragment cité, l'illusion théâtrale à l'illusion onirique (« Ce fut un rêve ou non »), de même qu'à l'idée des existences successives (« les réminiscences d'un homme qui n'est plus depuis longtemps de ce monde »). C'est l'un des points de référence de la rencontre entre Eminescu et Nerval qui, une fois de plus, s'instituent en exemples privilégiés du modèle romantique.

En ce qui concerne le théâtre, la situation d'Eminescu ressemble beaucoup à celle de Nerval. Bien que, dans le cas des deux auteurs, l'exégèse ait été obligée de reconnaître dans leurs préoccupations dramatiques une dimension décisive de leurs vies et de leurs oeuvres, l'histoire littéraire n'a retenu aucun d'eux – ou non en premier lieu – comme des dramaturges. Le terrain dramatique est cependant, pour notre comparaison, bien fertile. Nous distinguerons, dans ce qui suit, une dimension extérieure et une autre intérieure, précisant qu'extérieur et intérieur se rapportent à l'oeuvre. Nous envisagerons donc, d'une part, l'activité d'Eminescu et de Nerval en tant qu'hommes de théâtre, disons le théâtre dans la vie, d'autre part, la présence et le poids du théâtre dans l'oeuvre littéraire de chacun.

Une vie dramatique

Si la formule ci-dessus est volontairement ambiguë, c'est parce que les « drames » existentiels de Nerval et d'Eminescu ont leurs sources, en grande partie, dans les rapports des deux poètes avec le monde du théâtre. Nous avons déjà précisé que, pour les deux, les préoccupations concernant le théâtre ont joué un rôle décisif et ont mobilisé une grande quantité de leur énergie.

Il est très édifiant de comparer « le tableau hypothétique » de l'oeuvre d'Eminescu, établi par George Călinescu, avec le « Projet d'oeuvres complètes » fait par Nerval. Il résulte des deux documents non seulement que les projets théâtraux ont le poids le plus considérable, mais aussi que la préoccupation pour le théâtre a constitué une permanence pour les deux écrivains, présente à toutes les étapes de leurs parcours créatifs. Le lecteur de nos jours est surpris, par exemple, de constater que *Les Chimères*, auxquelles Nerval doit peut-être le plus une célébrité difficilement construite, ne figurent nulle part – probablement du fait que, au début, le cycle respectif ne fut pas publié indépendamment, mais articulé aux *Filles du feu*. Nerval semble d'ailleurs accorder peu d'importance au compartiment *Poésies*, très lacunaire en références. Ce détail parle de l'image que Nerval a de soi et qu'il veut laisser à la postérité. Sa correspondance² offre de nombreux arguments, et d'autres écrits nous

² v. Christine Bomboir, *Les lettres d'amour de Nerval, mythe ou réalité ?*, Presses Universitaires de Namur, 1978.

conduisent à l'idée que Nerval se considérait, avant tout, comme un homme de théâtre, et qu'il nourrissait ses plus grands espoirs dans ce domaine. Les choses sont très similaires dans le cas d'Eminescu. On a plusieurs fois affirmé que, si la famille n'avait pas décidé de l'envoyer étudier à l'étranger, il serait probablement resté toute sa vie un homme de théâtre, son option initiale étant, comme on le sait, celle-ci, et qui semblait être le plus en accord avec les aspirations et la structure tempéramentale et intellectuelle du jeune fugitif.

N'ayant pas l'intention de refaire la trajectoire nervalienne, celle d'Eminescu non plus, dans le monde du théâtre³, nous ne retiendrons que les éléments qui les rapprochent, quoiqu'on puisse constater, en regardant de plus près, que, réunis, ils reconstituent presque en totalité l'ensemble des préoccupations dramatiques des deux poètes.

Dans le cas des deux auteurs, le début de leurs carrières se trouve sous le signe du théâtre, comme ambiance (pour Nerval, v. les évocations de *La bohème galante* ou *Petits châteaux de Bohême*), ainsi que pour leurs préoccupations professionnelles. On connaît l'apprentissage théâtral d'Eminescu, période pendant laquelle on distingue comme moment de référence la traduction de l'ouvrage de H. T. Rötcher, *L'art de la représentation dramatique développé de manière scientifique dans son rapport organique*⁴.

Quant à Nerval, il fait une entrée brillante sur la scène de la vie littéraire française, à l'âge de vingt ans, avec une remarquable traduction de *Faust*, dont on a affirmé qu'elle aurait suffi pour assurer sa place dans la littérature française. Les deux auteurs vont ensuite s'ancrer progressivement, toujours plus fortement, dans la vie théâtrale. Les deux seront des traducteurs de théâtre, de même que des chroniqueurs dramatiques assidus et compétents, poursuivant avec intérêt le cours de la vie théâtrale parisienne et, respectivement, roumaine⁵. Dans le cas des deux,

³ Pour Eminescu, v. notamment, Perpessicius, *Eminescu și teatrul ; Eminescu – om de teatru*, éd. Junimea, 1983 ; Ion Crețu, *Mihai Eminescu, Biografie documentară*, Editura Pentru Literatură, 1968 ; George Munteanu, *Eminescu – omul de teatru și dramaturgul*, étude introductive à *Opere*, t. IV, *Teatru*, édition critique, notes et variantes par Aurelia Rusu, éd. Minerva, 1978 ; Petru Creția, *Opera dramaturgică a lui Eminescu*, étude introductive à *Opere*, t. VIII, éd. de l'Académie Roumaine, 1988. Pour Nerval : Jean Richer, *Nerval, expérience et création*, éd. Hachette, 1963 ; « Nerval et le théâtre », *Cahiers Gérard de Nerval*, 9, 1986.

⁴ v. Alexandru Oprea, *Biografia intelectuală a lui Mihai Eminescu*, étude introductive à Mihai Eminescu, *Opere*, t. XIV. Traductions philosophiques, historiques et scientifiques, éd. de l'Académie Roumaine, 1983.

⁵ Pour Eminescu, v. *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, éd. par Dumitru Irimia, éd. Junimea, 1970 ; Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, édition par I.V. Boeriu, éd. Dacia, 1972 ; pour Nerval : *Oeuvres complètes*, loc. cit., t. II, section « Articles ».

les articles respectifs ne sont pas de simples chroniques, mais ils contiennent de nombreuses considérations d'ordre général, concernant différents aspects de l'art du spectacle ou de précieuses opinions personnelles. Nerval pratique, parfois, un genre original de chronique personnalisée, qu'il appelle lui-même « feuilleton-confiance ». Il est à remarquer que, pour les deux écrivains, cette activité occupe une place particulièrement importante et, dépassant leur condition de simples spectateurs et commentateurs, ils se sentent obligés d'influencer effectivement la vie dramatique autour d'eux, par des textes programmatiques et théoriques ou par des actions pratiques : mentionnons, en ce sens, notamment l'article-repère d'Eminescu, *Repertoriul nostru teatral* (*Notre répertoire théâtral*), et, dans le cas de Nerval, l'article *Sur l'avenir de la tragédie*, les préfaces des différentes éditions de la traduction de *Faust*, ainsi que le prospectus-programme de la revue *Le monde dramatique*, fondée par lui-même en 1835, entreprise pour laquelle il dépense tout un héritage qui aurait pu lui épargner les soucis matériels futurs. Une certaine tradition de l'exégèse nervalienne met entièrement la fondation de cette revue sur le compte de la passion de Nerval pour la cantatrice Jenny Colon. Le poète aurait voulu créer ainsi un espace destiné à la glorifier à son gré. Si les recherches récentes ont montré qu'en fait le rôle de la cantatrice ne fut pas aussi décisif, la postérité l'ayant surdimensionné, il n'est pas moins vrai que Nerval fut – comme Eminescu aussi – fasciné par la femme-actrice, magiquement transfigurée par les feux de la rampe, fascination qu'on retrouvera dans leur oeuvre.

Si Eminescu et Nerval se ressemblent par la conscience d'une mission qu'ils doivent accomplir vis-à-vis des destinées du théâtre de leur temps, leur situation diffère profondément quant au contexte dans lequel ils évoluent. Nerval jouit d'une longue et glorieuse tradition théâtrale – tout ce qu'il peut faire, lui et sa génération, c'est la maintenir, même en la contestant, la continuer, s'avérant dignes et la réviser autant que possible, tandis qu'Eminescu représente sinon les commencements d'un chemin, une phase néanmoins de recherches et de tâtonnements. Son effort de synchroniser le théâtre roumain avec une ambiance européenne, et de contribuer à la création d'un spécifique national dans ce domaine aussi, a d'autant plus de valeur. Il est resté pour la postérité le premier critique et théoricien de l'art de la scène chez nous.

Théâtralité et discours

L'ambition prioritaire et l'aspiration intime des deux poètes fut de s'imposer comme auteurs dramatiques. Les deux ont fait une multitude de projets et en ont peu réalisés (chez Eminescu, v. « Le dodécaméron dramatique », chez Nerval, « Projets d'oeuvres complètes », section « Drames et opéras »). Et

pourtant, ce qui est resté peut justifier l'attribut d'auteurs dramatiques ? Et qu'est-ce qui rapproche l'entreprise d'Eminescu de celle de Nerval dans le domaine du théâtre ? Pour certains exégètes⁶, Eminescu est un grand dramaturge, malgré le caractère fragmentaire et inachevé des écrits dramatiques qu'il nous a laissés. Pour d'autres⁷, il aurait pu être ce grand dramaturge. Pour George Călinescu, « une oeuvre dramatique finie d'Eminescu n'existe pas », celle-ci n'étant qu' « un terrain hypothétique » dont il ne faut entreprendre l'étude que dans le but de compléter la figure intellectuelle du poète⁸. Nerval paraît enregistrer un avantage dans le sens que les quelques pièces restées – et on doit citer surtout *Léo Burckart* et *L'Imagier de Harlem* – ont été non seulement terminées, mais même jouées de son vivant, bien que sans un succès retentissant. Dans le cas de Nerval, il y a encore un problème inexistant chez Eminescu : celui des collaborations. Nerval fut le coauteur de nombreuses productions dramatiques (procédé très pratiqué à l'époque) et, souvent, il est très difficile pour les exégètes de déterminer exactement sa contribution par rapport aux autres auteurs. L'activité dramatique nervalienne est ensuite beaucoup plus liée à la vie musicale, Nerval étant l'auteur – seul ou en collaboration – de plusieurs livrets d'opéra.

Et pourtant, même dans ces conditions précaires, le théâtre de Nerval et celui d'Eminescu sont comparables. Dès le début, les deux sont coupables du même péché : celui de la poéticité. On a affirmé, dans les deux cas, que le principal obstacle dans la représentation de leurs pièces est le lyrisme, l'absence de caractère dramatique. On a dit que leurs écrits sont des poèmes dramatiques, destinés plutôt à la lecture, des constructions amples, apparentées aux mystères médiévaux. Il est significatif, en ce sens, que *Léo Burckart*, dans sa deuxième version de 1852, n'est plus divisée en actes mais en six journées, comportant chacune plusieurs scènes. Chez tous les deux, on rencontre de longues tirades poétiques. Comme on le sait, chez Eminescu, plusieurs fragments se sont détachés ensuite du magma dramatique, devenant de véritables poèmes autonomes.

Par plusieurs de leurs éléments, les pièces nervaliennes et celles d'Eminescu transgressent les genres connus, pénétrant dans d'autres territoires – celui de la légende, de la féerie ou du drame fantastique (*L'Imagier de Harlem*, *Mureșanu*) ou proliférant en amples développements poématiques du type que pratiquera plus tard Claudel. Nous reconnaissons, en fait, dans tous ces traits, les

⁶ George Munteanu, *op.cit.*; Aurelia Rusu, *Dramaturgie eminesciană*, préface à Mihai Eminescu, *Teatru*, éd. Minerva, 1984, 2 tomes.

⁷ Perpessicius, *Eminescu și teatrul*, loc. cit.

⁸ George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Pentru Literatură, 1969, t. II, p.435-443.

caractéristiques fondamentales du drame romantique qu'Eminescu aussi bien que Nerval respecte avec une certaine soumission. On perçoit, d'ailleurs, dans ce domaine aussi, cette intertextualité commune que nous avons également signalée à d'autres occasions. Cette fois-ci, les foyers rayonnants sont Schiller, Shakespeare, Hugo et encore Goethe, plus amalgamés chez Eminescu⁹, plus distinctement identifiables chez Nerval - *Léo Burckart* est tout à fait schillérien, *L'Imagier de Harlem* est manifestement faustien. On a pu identifier chez Eminescu une évolution depuis la conception schillérienne des héros porteurs des idées historiques à la conception shakespearienne d'une vision totale des facteurs qui déterminent l'évolution historique. C'est en cela que consisterait la pleine maturité de son théâtre, transformant l'auteur de *Bogdan-Dragoș* en un véritable philosophe de l'histoire.

Sur le plan thématique, la coordonnée majeure qui les rapproche est encore le faustianisme. Les exégètes d'Eminescu ont maintes fois souligné le fait que *Mureșanu* est conçu d'abord comme un personnage faustien. L'inspiration faustienne jalonne toute la vie et la carrière nervalienne. Il en reprend souvent le thème, différemment éclairé, dans plusieurs essais dramatiques : *Nicolas Flamel*, *L'Alchimise* (en collaboration avec Dumas), le projet de la pièce *Le Magnétiseur*, *Les Monténégrins*, une esquisse personnelle de *Faust*, *L'Imagier de Harlem*. En général, les deux veulent faire de leurs héros dramatiques des hommes légendaires qui, joignant titanisme, satanisme et génialité, peuvent faire avancer l'humanité, devenir des facteurs décisifs de l'histoire. On pourrait rapprocher, de ce point de vue, le tableau dramatique *Mureșanu* de *Léo Burckart* de Nerval, considéré, à juste titre, comme un des drames les plus réussis du théâtre romantique français.

Les deux mettent en scène (dans une forme finie chez Nerval, à l'état d'ébauche chez Eminescu) la problématique de l'homme idéal, déchiré par le conflit entre l'action et le rêve, obligés de sacrifier la vie personnelle au nom du devoir vis-à-vis de la collectivité et de la race. Ici encore il faut remarquer le fait que, en dépit de la réalisation effective plus déficitaire chez Eminescu, le conflit paraît un simple prétexte pour l'idée, et c'est ce qui a rendu possible la comparaison avec le théâtre d'idées de Camil Petrescu. Quoique les deux se préoccupent, en bonne tradition romantique, de sujets historiques ayant des implications sur le présent, le projet d'Eminescu de créer une épopée dace, de surprendre les commencements et les origines, situant tout sur un plan mythique, est beaucoup plus grandiose. Et cette grandeur aura des réverbérations dans les grands poèmes panoramiques qui, l'a-t-

⁹ « Le poète combinait des situations mélangeant Shakespeare, Schiller, Goethe, dans une romanicaille sans limites » – George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, éd. Minerva, p.425

on dit, sont imprégnés d'une profonde dramaticité.

La théâtralité est d'ailleurs présente dans l'oeuvre des deux poètes dans d'autres compartiments aussi – poésie, prose. On peut signaler, chez les deux, un phénomène intéressant de contamination des genres – le théâtre devient poématique, la poésie et la prose deviennent dramatiques – ce qui confirme l'idée de la nécessité de considérer l'oeuvre nervalienne, respectivement éminescienne, comme un seul texte, fonctionnant d'après le principe des vases communicants.

La théâtralité intrinsèque des deux oeuvres dérive, en grande mesure aussi, de la théâtralité générale du romantisme. Cela se lie non seulement au fait que le romantisme a été une époque du théâtre, mais elle est organiquement impliquée dans la substance profonde du romantisme, qu'il s'agisse de la « scène » individuelle de l'onirique, du nocturne, des obsessions personnelles, ou de la « scène » publique de l'histoire sur laquelle évoluent héros, titans, génies. La disposition structurelle du romantique, dédoublé souvent en acteur et spectateur (v. *Aurélia*), est par excellence théâtrale. Cette théâtralité se manifeste, autant chez Nerval que chez Eminescu, d'un côté, par un arsenal de thèmes et de motifs, d'un autre côté, par une somme de procédés¹⁰. Nous allons mentionner ci-dessous les principaux repères du rapprochement entre les deux poètes, de ce point de vue.

Le monde comme théâtre / le théâtre comme monde. La première articulation est, comme on l'a déjà précisé, un thème éminescien de prédilection, avec des dimensions philosophiques :

Vois le monde en spectateur
Qu'au théâtre on voit paraître :
Sous maints fards, le même acteur
Tu sauras le reconnaître.
Qu'il supplie ou qu'il menace,
Son combat n'est pas le tien,
Mais son art te rend sagace,
Dénouant le mal du bien.¹¹

(Glose)

La manière de concevoir le monde comme théâtre, donc comme illusion, comme rêve, est, souvent, chez Eminescu, un plaidoyer pour le détachement sage,

¹⁰ Pour la construction poétique « comme spectacle », chez Eminescu, v. Mircea. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, éd. Minerva, t. II, p. 49-52. Pour la comparaison entre les deux poètes sous cet aspect, v. aussi Michel Wattremez, « Mihai Eminescu et Gérard de Nerval », *Caietele Mihai Eminescu*, VI, 1985.

¹¹ Tr. fr. par Annie Bentoïu, éd. Vitruviu, 2000.

pour le durable au détriment de l'éphémère, pour l'essence au détriment de l'apparence.

Le thème du théâtre comme monde – un monde magique, analogue au rêve – est dominant chez Nerval, entrant en connexion avec le thème de la fête comme forme de spectacle. Les proses du cycle *Les Filles du feu* sont, de ce point de vue, un exemple privilégié. Le thème du monde comme théâtre apparaît encore souvent chez Nerval sous la forme de la perception du paysage environnant comme un décor de théâtre (de nombreux exemples dans la littérature de voyage). Chez Eminescu ainsi que chez Nerval, l'astre de la nuit joue un rôle important dans la théâtralisation du paysage. L'attraction éminescienne pour le monde du théâtre – tissé, sans doute, aussi de souvenirs personnels – transparait dans *Le Génie désolé*, où on nous offre cette merveilleuse description de la scène, « avec tout son désordre crasse avant la représentation », et des coulisses. A la différence de Nerval, qui fait des efforts pour ne pas troubler « le miroir magique », l'ancien souffleur et, sporadiquement, acteur préfère se glisser derrière lui, en en démontant avec lucidité le mystère.

Le déguisement. Le motif du déguisement, en connexion avec celui du masque et du voile, est abondamment présent chez Nerval et chez Eminescu. Il peut acquérir des significations diverses, en fonction du contexte dans lequel il apparaît, devenant soit une expression de la recherche de l'identité, soit du désir d'abolir le temps (*Sylvie*) ou se liant à l'androgynie et au travesti romantique (*Les Filles du feu*, *Les Avatars du pharaon Tlâ*).

La femme de théâtre. Dans la vie, tout comme dans l'oeuvre, celle-ci paraît se constituer en véritable obsession, surtout chez Nerval¹². La femme transfigurée par « le miroir magique » de la scène est pour lui l'incarnation de l'idéal. L'incipit de *Sylvie* est, de ce point de vue, emblématique :

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant.

Quelquefois tout était plein, quelquefois tout était vide. [...] Indifférent au spectacle de la salle, celui du théâtre ne m'arrêtait guère, - excepté lorsqu'à la seconde ou à la troisième scène d'un maussade chef-d'oeuvre d'alors, une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures qui m'entouraient.

Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul. Son sourire me remplissait

¹² v. aussi Ross Chambers, « L'ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust », *Archives des lettres modernes*, 128, 1971. Le culte de l'actrice est d'ailleurs un lieu commun du XIX^{ème} siècle et l'un des mythes romantiques.

d'une béatitude infinie ; la vibration de sa voix si douce et cependant fortement timbrée me faisait tressaillir de joie et d'amour. Elle avait pour moi toute les perfections, elle répondait à tous mes enthousiasmes, à tous mes caprices, belle comme le jour aux feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines qui se découpent, avec une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum !

Depuis un an, je n'avais pas encore songé à m'informer de ce qu'elle pouvait être d'ailleurs ; je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image, et tout au plus avais-je prêté l'oreille à quelques propos concernant non plus l'actrice, mais la femme.

(*Sylvie*)

Poésis, dans *Le Génie désolé*, est, elle aussi, grâce au rôle qu'elle interprète, l'incarnation d'un ange. L'idée de diviniser la femme de théâtre revient souvent chez Eminescu (v. le poème *A une artiste*), et le poète a la mission de la glorifier.

Pour les deux poètes, l'image de l'actrice est pourtant bivalente : la fée, la déesse, l'ange deviennent diaboliques, chimères intangibles, obsessions harcelantes, êtres auxquels « la nature avait oublié de leur faire un cœur » (*Sylvie*). Dans *Les Illuminés*, *Les Confidences de Nicolas*, Nerval théorise, pourrait-on dire, la conception nervalienne du caractère maléfique de l'amour pour une femme de théâtre :

Rien n'est plus dangereux pour les gens d'un naturel rêveur qu'un amour sérieux pour une personne de théâtre ; c'est un mensonge perpétuel, c'est le rêve d'un malade. C'est l'illusion d'un fou. La vie s'attache tout entière à une chimère irréalisable qu'on serait heureux de conserver à l'état de désir et d'aspiration, mais qui s'évanouit dès que l'on veut toucher l'idole.

(*Les Confidences de Nicolas*)

Chez Eminescu, très éloquente en ce sens s'avère, dans *Les Avatars du pharaon Tlâ*, la séquence du spectacle théâtral dans la grotte du démon de l'amour: Angelo et Cezara, pris dans le jeu des masques, deviennent eux-mêmes acteurs sur une scène des illusions, et la femme ange-démon domine sa victime « telle une sangsue, ou un boa constrictor dans la forme d'un ange déchu ».

L'unique solution est, paraît-il, celle de Nerval, de ne pas essayer de convertir l'illusion en réalité, la chimère en « femme réelle », la laissant comme une « image » et lâchant la proie pour l'ombre.

*La scène onirique*¹³. Comme on l'a déjà montré, il y a une liaison étroite entre théâtralité et onirisme. Le rêve suppose un scénario et un espace dans lequel il se déroule et dans lequel évoluent des acteurs interprétant différents rôles, l'un d'eux étant souvent le rêveur lui-même. Beaucoup d'éléments propres au discours onirique peuvent trouver un équivalent dans le code dramatique : la frontière qui sépare le rêve de l'état de veille (chez Nerval, les portes d'ivoire et de corne, les grilles dorées chez Eminescu) est comme un rideau qui, en se levant, dévoile la scène. Cette scène est un espace magique, éclairé, qui se découpe dans le noir de la nuit, équivalent de l'obscurité de la salle de spectacle. On a souvent souligné, par rapport aux visions oniriques, leur forte visualité, naturelle d'ailleurs, le rêve étant, tout comme le spectacle, en premier lieu, un monde d'images en mouvement, une succession de scènes évoluant souvent vers un dénouement. La fréquence déjà signalée du verbe « (se) voir » dans le discours onirique est en étroite dépendance de cette visualité commune au rêve et au spectacle. Et la contamination des deux mondes doit être conçue en double sens : si le rêve est un spectacle de théâtre, le spectacle est souvent, pour le spectateur, l'équivalent d'un rêve.

¹³ « Psychiquement, l'état du spectateur au théâtre ressemble, sur un point essentiel, à celui du rêve nocturne. » – Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, éd. José Corti, 1964, p.25. « Pour l'analyse de l'onirisme nervalien de cette perspective », v. Raymond Jean, « La scène d'Aurélia », *Europe*, 516, 1972.