



Nerval et la "réaction" au théâtre après 1843. Un long ensevelissement des morts

Guillaume Cousin

► To cite this version:

Guillaume Cousin. Nerval et la "réaction" au théâtre après 1843. Un long ensevelissement des morts. Revue Nerval, 2022, 6, <10.48611/isbn.978-2-406-13096-3.p.0107>. <hal-03710137>

HAL Id: hal-03710137

<https://hal.science/hal-03710137v1>

Submitted on 1 Jul 2023

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.



HAL Authorization

Nerval et la « réaction » au théâtre après 1843 : un long ensevelissement des morts

Entre le départ de Nerval pour l'Orient, à la toute fin de l'année 1842 – il est à Lyon pour Noël et s'embarque à Marseille le 1^{er} janvier 1843 –, et son retour à Paris un an plus tard, sans doute dans les premiers jours de janvier 1844, la physionomie du théâtre a changé : le 7 mars 1843, *Les Burgraves* de Hugo ont été joués à la Comédie-Française avec un succès relatif puis, le 22 avril, Ponsard a triomphé avec sa tragédie *Lucrèce*. Il ne s'agit pas de revenir ici sur la vieille lune critique de « la chute des *Burgraves* », totalement déconstruite au cours des dernières décennies par Patrick Berthier¹, Florence Naugrette² ou bien encore Olivier Bara³, mais de considérer le regard que porte Nerval sur le théâtre qu'il observe et critique à son retour d'Orient. Nerval n'a pas pu assister au triomphe de la tragédie néo-classique de Ponsard lors de sa création, mais il constate rapidement la reviviscence de la tragédie et ne peut que le déplorer, jusqu'à interroger : « Tragédie que nous veux-tu⁴ ? » Datée du 14 juin 1846, cette apostrophe à Melpomène exprime la volonté de Nerval d'en finir avec le grand genre classique, qui occupe une place essentielle dans sa critique dramatique des années 1844-1846.

Ponsard et le retour au théâtre néo-classique

Quand Nerval rentre à Paris, la *Lucrèce* de Ponsard n'est plus à l'affiche. Néanmoins, il est possible qu'il ait assisté à l'une des reprises de la pièce à l'Odéon, qui ont lieu le 8 janvier (le lendemain d'une reprise de *Lucrèce Borgia* de Hugo⁵), le 19 janvier (faisant suite à la reprise de... *Marie Tudor* de Hugo) et le 1^{er} février. Rien ne permet de savoir si Nerval a pu être présent à l'une de ces représentations, mais il est certain qu'il connaît la tragédie de Ponsard, au moins sous sa forme livresque. Le 25 juillet 1843, il écrit en effet à Gautier, depuis Constantinople : « J'ai lu *Les Burgraves* et *Lucrèce*. Dis à Victor Hugo combien je l'admire et comprends combien je fais peu de cas de M. Ponsard⁶. » Et s'il n'en donne aucune critique à son retour, on peut déceler à partir de différents indices, et malgré cette première affirmation, que Nerval porte un jugement partagé sur *Lucrèce*. Dans son article sur *Le Vieux Consul* de Ponroy, il parle à propos de *Lucrèce* d'un « pastiche inspiré⁷ » et considère que son succès est légitime, quoique monté en épingle par les opposants au drame moderne :

M. Ponroy s'est fait une illusion généreuse, que le théâtre a partagée. Il a pris au sérieux le succès de M. Ponsard, succès réel et mérité à beaucoup d'égards, mais grossi et dénaturé par un esprit de réaction littéraire que chacun apprécie aujourd'hui. Ce n'est pas la tragédie libre et originale, étudiée au plein cœur de l'Antiquité, colorée d'un reflet senti de la poésie latine, ce n'est pas ce côté d'innovation loyale, compris par le public artiste, qui avait déterminé la vogue inouïe de *Lucrèce*, mais bien le calque exact

¹ P. Berthier, « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

² F. Naugrette, « La périodisation du romantisme théâtral » dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Honoré Champion, 2011, p. 145-149.

³ O. Bara, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral » dans Corinne Saminadayer-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

⁴ « Théâtre-Français », *L'Artiste-Revue de Paris*, 14 juin 1846, *NPI* I, p. 1052.

⁵ Il est à noter que le 16 février 1843, l'Odéon avait également repris *Lucrèce Borgia*, avant la création de *Lucrèce* trois semaines plus tard. Voir Patrick Berthier, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) », *Littératures classiques*, n° 48, 2003, p. 58, n. 22.

⁶ Nerval à Théophile Gautier, le 25 juillet 1843, dans Michel Brix, *Nouveaux documents sur Gérard de Nerval*, Namur, PU de Namur, coll. « Études nervaliennes et romantiques », 2020, p. 271. Nous remercions Michel Brix de nous avoir indiqué l'existence de cette lettre.

⁷ « Odéon. Porte-Saint-Martin », *L'Artiste*, 18 février 1844, *NPI* I, p. 771.

des formules de l'ancien genre académique. Les hommes mûrs, les députés, les gens *de bon goût* ont pardonné à l'auteur quelques hérésies de détail, en faveur de l'orthodoxie du fond¹.

Nerval, comme plusieurs critiques de l'époque (notamment Charles Magnin), perçoit la cabale anti-hugolienne qui a exploité le succès de *Lucrèce*, et cela d'autant mieux qu'il analyse la situation avec du recul. À propos de l'adaptation à la scène française de l'*Antigone* de Sophocle par Meurice et Vacquerie, Nerval note : « Rien n'est plus profitable que de tourner un mort contre des vivants. Il y a des gens qui sont charmés d'attaquer Victor Hugo avec Racine et Voltaire²[.] » Nerval revient sur l'usage polémique du succès de *Lucrèce* un mois plus tard, dans son compte rendu du *Comte d'Egmont* de Senty, et étend sa réflexion de la pièce au genre tragique lui-même :

Quoi qu'on fasse et qu'on dise, la tragédie de l'ancien genre est bien morte, elle est comme la jument de Roland et la vache de Pannier, heureux serions-nous si, comme de cette dernière, il n'en fallait plus parler ! Mais on n'en a jamais tant parlé au contraire que depuis sa mort. La tragédie est aujourd'hui, pour certaines gens, un mythe, une convention, un fétiche, une chose bonne seulement pour en détruire d'autres, un bâton à mettre dans les roues, une borne à placer au milieu d'un chemin. Pour beaucoup d'Aristarques, la question n'est pas de pousser à faire différemment, mais d'empêcher qu'on fasse, voilà tout³.

Que *Lucrèce* soit une bonne pièce ou non importe peu à Nerval, qui y voit bien plutôt la persistance, entretenue par les gardiens du temple, d'une tragédie morte de son inadaptabilité à la modernité. « L'aristocratie des genres nous poursuit encore après deux révolutions », écrit-il en avril 1846 ; or, cette aristocratie est un mythe, celui d'un Ancien Régime théâtral qui n'a d'existence que par la perpétuation d'habitudes nationales en inadéquation avec le présent, et toute la production critique nervalienne des années 1844-1846 s'attache à affirmer la mort de la tragédie, et plus largement de l'ancien théâtre.

Dans son premier compte rendu publié en 1844, Nerval donne une critique d'*Un mariage parisien*, comédie en cinq actes et en vers de Bayard représentée au Théâtre-Français. Pour lui, la simple mention « Comédie en vers » sur l'affiche annonce « de l'ennui condensé », « une soirée pénible » et « une prétention académique trop bien justifiée⁴ ». Non que Bayard ne soit un homme de talent, relativement apprécié de Nerval, mais c'est le choix de la comédie en vers et en cinq actes que regrette Nerval. Il est symbolique qu'il inscrive Bayard dans une tradition dramatique qui remonte de Collin d'Harleville à Regnard en passant par Destouches et Nivelles de La Chaussée : la comédie en cinq actes et en vers est une forme ancienne, classique, qui n'a plus sa place au XIX^e s. Ce choix ne s'explique alors que par la volonté de Bayard d'obtenir une récompense académique : si ce n'est un siège à l'Académie, du moins le prix de dix mille francs qui doit bientôt récompenser la meilleure comédie en vers. Cette forme dramatique n'est plus bonne qu'à s'inscrire dans une stratégie de reconnaissance institutionnelle. Refusant « l'aristocratie des genres⁵ », Nerval oppose alors succès académique et succès populaire, comédie en vers et vaudeville : « Pourquoi avoir gâché en cinq actes, et dans cette prose rythmée qui passe encore pour des vers rue de Richelieu, une charmante idée de vaudeville en deux actes, qui vous aurait rapporté gros aux Variétés, au Gymnase, au Vaudeville⁶... » Car pour toucher à l'idée même de la comédie de Bayard, il faut « déshabiller sa pièce du costume pompeux et banal dont il a cru devoir la

¹ *Id.*

² « Diorama. Odéon », *L'Artiste*, 15 septembre 1844, *NPI* I, p. 843.

³ « *Le Comte d'Egmont. Le Béarnais. L'Étourneau* », *L'Artiste*, 27 octobre 1844, *NPI* I, p. 869.

⁴ « Comédie-Française – *Un mariage parisien*, en cinq actes et en vers de M. Bayard », *L'Artiste*, 28 janvier 1844, *NPI* I, p. 766.

⁵ *Ibid.*, p. 767.

⁶ *Id.*

revêtir en vue du Théâtre-Français et [...] la juger soit comme drame, soit comme vaudeville avant tout¹. » Nerval développe ici une idée que l'on retrouve par ailleurs, à savoir que la forme dramatique de « l'ancien genre » est un moyen de faire accepter au public du Français des mœurs et des actions qu'il rejeterait si elles lui étaient présentées sous une autre forme : « la périphrase, le vers classique et la coupe académique des cinq actes ont tant de privilèges encore au Théâtre-Français que le public n'a pas sourcillé un seul instant. Mais en prose et avec une couleur un peu réelle, tout cela l'aurait dégoûté². » Le Théâtre-Français apparaît ici comme le bastion du conservatisme littéraire, idée que Nerval partage avec nombre de ses contemporains et qu'il réaffirme par la suite³.

Lorsque le premier théâtre national donne *L'Héritière* d'Empis en septembre 1844, Nerval retrace à grands traits l'histoire du drame bourgeois. Selon lui, le genre a connu une évolution différenciée en fonction des scènes où il était joué. Nerval considère en effet que ce que la critique nomme le drame en habits noirs de Dumas est en réalité un drame bourgeois où l'on meurt :

pour que le drame bourgeois ou intime acquît la même largeur [que le drame historique], il fallait vaincre un terrible préjugé d'école ; il fallait qu'on y pût mourir.

Le poignard d'Antony parut plus grave que celui de la tragédie ; on renvoya la chose au boulevard. Là Alexandre Dumas composa tout un répertoire de drames, romans neufs et magnifiques qu'on n'a pas encore égalés. Pendant ce temps la Comédie-Française luttait de son mieux avec les drames *exsangues*, pour ainsi dire, de M. Empis⁴.

Exsangue le drame bourgeois, exsangue la comédie en vers... Le Théâtre-Français est devenu un lieu où l'on assiste aux derniers soubresauts de genres moribonds, dans un ennui généralisé : « est-ce qu'on va pour s'amuser au Théâtre-Français ? les trois quarts des pièces du répertoire sont amusantes comme une leçon à la Sorbonne⁵. » Ce « solide monument ouvert aux réputations consacrées » est le gardien des « traditions dramatiques », d'où « l'art moderne, l'art de l'avenir⁶ » est exclu.

Néanmoins, l'exemple de *Lucrèce* atteste que les formes classiques du théâtre ne se trouvent pas uniquement sur la scène du Français. L'Odéon, dès 1844, tente de prolonger son succès par la tragédie de Ponroy intitulée *Le Vieux Consul*. Mais cette fois, la pièce chute le soir de la première, avant de se relever doucement ensuite. Nerval tente d'expliquer les réceptions tout à fait différentes de *Lucrèce* et du *Vieux Consul* en opposant au « pastiche inspiré » de Ponsard « l'imitation, franche, neuve, intelligente pourtant⁷ » de Ponroy. Selon lui, il est malgré tout difficile d'expliquer ce phénomène :

Cependant, pourquoi tant d'applaudissements pour l'une de ces tragédies et tant de sifflets pour l'autre ? Obtenons du moins, pour ces deux œuvres, l'impartialité de l'ennui. Décidément le réveil de la tragédie n'était qu'une *rêverie renouvelée des Grecs*. Le public de l'Odéon s'est cru, tout le temps de celle-ci, à une reprise de ce chef-d'œuvre du bon Favart⁸.

Nerval considère alors – nous sommes en février 1844 – que le réveil des morts n'a été que temporaire, et que le public semble prêt pour d'autres formes dramatiques. Mais dès la fin

¹ *Ibid.*, p. 767-768.

² *Ibid.*, p. 769.

³ Voir, par exemple, l'article du 10 novembre 1844 : « Faites passer cinq actes insipides sous le péristyle d'un palais ; oh ! que cela est simple et que cela est naturel ; voilà la tragédie. Changez seulement une décoration dans un acte, comme l'a pourtant osé Corneille, oh ! fi donc ! voilà le mélodrame – ce même public qui s'indigne, à la Comédie-Française, ira peut-être vous applaudir à l'Ambigu. » (« Théâtre », *L'Artiste*, 10 novembre 1844, *NPI* I, p. 876.)

⁴ « *Othello. L'Héritière* », *L'Artiste*, 8 septembre 1844, *NPI* I, p. 837.

⁵ « Comédie-Française – *Guerrero*, drame de M. Legouvé », *L'Artiste*, 12 janvier 1845, *NPI* I, p. 891.

⁶ « Théâtres », *La Presse*, 7 juillet 1845, *NPI* I, p. 939.

⁷ « Odéon. Porte-Saint-Martin », art. cité, p. 771.

⁸ *Ibid.*, p. 772.

mars, Nerval est obligé de reconnaître que la réaction littéraire ne se limite pas à la seule tragédie. L'Odéon crée en effet *La Comtesse d'Altenberg*, drame en cinq actes et en prose de Vaëz et Royer, que Nerval juge être une tentative de retour à une forme plus classique du drame :

[Après avoir listé des éléments typiques du drame :] tout cela n'appartient-il pas à ce genre que nos pères appelaient bâtard, et qui a fini par détrôner la tragédie et la comédie, et qui, si l'on n'y prenait pas garde, arriverait un jour aux mêmes privilèges d'uniformité et d'ennui.

Car, ne nous y trompons pas, ce succès-là, c'est de la réaction encore, c'est le retour à une forme oubliée, par opposition aux tendances modernes ; heureuse épreuve toutefois, comme fut celle de *Lucrèce*, en raison de l'habileté des auteurs ; mais ne préparant comme elle que déception aux imitateurs secondaires¹.

Si l'histoire littéraire a longtemps associé la réaction littéraire à la seule *Lucrèce* et à la tragédie, Nerval en trouve des manifestations dans le drame. Ce sont d'ailleurs les détails surannés de *La Comtesse d'Altenberg* qui « assure[nt] le succès populaire du drame² », de même que ce sont ceux de *Lucrèce* qui, un an plus tôt, ont assuré celui de la tragédie. Mais ces succès ne peuvent être que de circonstance, ils sont stériles : « De tous les efforts des jeunes gens à rebrousser vers les vieilles ornières, [le public] n'en a secondé qu'un seul, est-ce donc sur cette faveur passagère que l'avenir doit se baser³ ? » Pour Nerval, la réaction est en réalité moins un mouvement qu'un symptôme, celui de la stérilité du champ dramatique des années 1840.

Stérilité du théâtre, échec du romantisme

Dans *L'Artiste* du 2 juin 1844, une semaine après la représentation de l'*Antigone* de Sophocle, Nerval formule pour la première fois l'idée que la réaction littéraire n'est pas une « mode », comme il l'écrivait deux mois plus tôt⁴, mais le produit d'une révolution dramatique avortée :

Que nous est-il resté de cet effort superbe, où Victor Hugo et Dumas avaient relevé presque seuls la gloire de notre théâtre ? l'un semble se retirer déjà, laissant ses œuvres comme des monuments inébranlables mais frappé dans le courage de son école affaiblie ; l'autre abandonne ses hautaines innovations littéraires pour des succès incontestés, dont sa gloire profite seule, mais où le progrès dramatique n'a point de part à réclamer... Faut-il s'étonner qu'une réaction se soit déclarée dès lors et que les fantômes d'un art éteint soient revenus en foule tenir la place des vivants⁵ ?

Le retour en grâce, certes relative, des formes dramatiques traditionnelles amène Nerval à faire le bilan de la révolution romantique des années 1830. Sur quoi la lutte dramatique romantique a-t-elle débouché ? Quelle a été son utilité ? Ces questions hantent la critique nervalienne des années 1844-1845, et la réponse que Nerval leur apporte est un constat d'échec. Hugo se retire et Dumas ne pense plus qu'à son succès personnel. Au mois de novembre 1844, à l'occasion d'une adaptation des *Nuées* d'Aristophane à l'Odéon, Nerval se réjouit de voir un tel spectacle, à défaut de pouvoir assister à la naissance d'un drame véritablement moderne :

¹ « Odéon », *L'Artiste*, 24 mars 1844, *NPI* I, p. 783.

² *Ibid.*, p. 784.

³ « Théâtre », *L'Artiste*, 24 novembre 1844, *NPI* I, p. 877.

⁴ « [La mode] a encore parfois des réactions terribles ; témoin la tragédie et les sermons ; mais d'ordinaire cela ne dure pas. » (« Opéra-Comique – *La Sirène* », *L'Artiste*, 31 mars 1844, *NPI* I, p. 785.

⁵ « Comédie-Française – L'art ancien et l'art moderne. *Catherine II* », *L'Artiste*, 2 juin 1844, *NPI* I, p. 812.

L'Odéon nous a conviés encore à une de ces solennités littéraires dont la tradition semblait perdue. Si de pareilles tentatives accusent la stérilité de notre littérature moderne, peut-être lui préparent-elles de nouveaux destins. Pendant que Victor Hugo et Dumas, fatigués d'avoir lutté presque seuls contre des préventions acharnées, se retirent momentanément et cèdent la place aux faiseurs vulgaires, il est beau d'appeler à leur défaut sur la scène les gloires majestueuses de l'Antiquité et de faire rougir notre public des futiles objets de ses préférences¹.

Parce que la scène a horreur du vide, la réaction littéraire a profité de celui laissé par les dramaturges romantiques pour faire remonter sur le proscenium les genres anciens, comme si les innovations des décennies précédentes n'avaient jamais vu le jour. Le 22 décembre 1844, Nerval fait le parallèle entre la venue des acteurs anglais en 1844 et celle de 1827 et observe, avec amertume et déception : « Quinze ans se sont passés ; les acteurs anglais nous reviennent avec Shakespeare, et nous trouvent retournés au point où ils nous avaient laissés² ! » Tout cela fut vain, semble penser Nerval, qui devient par ailleurs l'historien d'une révolution inachevée, repoussée par une contre-révolution esthétique. En voici, en quelques paragraphes, le récit :

Que deviennent pourtant ces longs efforts, ces luttes acharnées, qui ont précédé 1830, et qui peut-être 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 Sainte-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 [...].

Le théâtre, comme on l'entendait alors, était-ce celui dont MM. Vitet, Cavé et Mérimée ont donné d'étincelantes esquisses ? Était-ce là cette comédie, impossible, grâce à la censure, impossible encore, grâce aux préjugés du public, qui devait se développer plus hardiment un jour, pour la France régénérée et libre ?... Les créateurs de ce beau rêve ont dédaigné plus tard de le réaliser.

À partir de ce moment, une école se fonde, non plus de théoriciens, ni de rêveurs, mais d'ouvriers ardents. Chacun produit son système, sa doctrine particulière, mais toutes se rattachent au même fond : l'imitation libre de la nature soumise aux seules conditions d'intérêt et de lyrisme qu'avaient réalisées les grands poètes étrangers.

Il est inutile d'apprécier plus longuement le mérite et les efforts de ce qu'on appela dès lors l'école nouvelle. Trois hommes l'ont représentée avec quelque gloire ; d'autres ont plus ou moins marqué dans la foule qui les entourait. Les succès ont été grands, les victoires nombreuses ; mais jamais il n'y a eu conquête décisive ; le vieil esprit français a résisté toujours³.

Ce qui devait être la chronique d'un avènement n'est plus, en 1845, que le retour sur de grandes espérances devenues illusions perdues. Jamais le romantisme n'a vaincu le classicisme, et la réaction de 1843 le manifeste de manière brutale. Une telle mise en récit de l'histoire du théâtre depuis les années 1820 jusqu'aux années 1840 met en évidence la désillusion de toute une génération, puisque « la réaction tragique » est appuyée par « la génération nouvelle⁴ », qui rejette donc les innovations de ses aînés. La mélancolie nervalienne, teintée de nostalgie, s'exprime plus encore lors du retour de la Taglioni sur les planches de l'Opéra en juin 1844 :

tout le répertoire chorégraphique d'il y a quinze ans a repassé comme un rêve devant nos yeux, qui ne sont plus, hélas ! des yeux de quinze ans ! que cela est triste et charmant, triste surtout ! Nous voilà donc à chevroter de vieux airs comme nos pères et à regretter nos amours de jeunesse, qui nous reviennent un peu changés, un peu fanés, disons le mot, un peu cassés⁵.

¹ « Odéon – *Les Nuées* », *L'Artiste*, 3 novembre 1844, *NPI* I, p. 872.

² « Les acteurs anglais – *Othello* », *L'Artiste*, 22 décembre 1844, *NPI* I, p. 886.

³ « Comédie-Française », *L'Artiste-Revue de Paris*, 13 juillet 1845, *NPI* I, p. 944-945.

⁴ *Ibid.*, p. 945.

⁵ « Théâtre », *L'Artiste*, 23 juin 1844, *NPI* I, p. 818.

Reprises quinze ans après, même les œuvres du début de la monarchie de Juillet n'ont plus que la beauté des choses cassées. Le théâtre n'est plus, lui, qu'un lieu que traversent les « vaine[s] ombre[s] tragique[s] qui fui[ent] et s'évapore[nt]¹ ». Certes, avec Sophocle, « [c]'est la vérité et la vie apparaissant tout d'un coup dans l'empire des ombres et du sommeil² », mais il s'agit toujours d'un théâtre de convention écrit par des auteurs morts³, et non du théâtre moderne, de l'art de l'avenir. Presque deux ans après le début de la réaction dramatique, Nerval, dans un élan pessimiste, déclare la mort de l'art : « En littérature, sinon ailleurs, il n'y a plus d'art. *Lucrèce*, *La Ciguë*, météores passagers, illuminent à peine notre champ stérile ; le reste seulement n'a pas la prétention de briller⁴. »

La critique dramatique nervalienne des années 1844-1846 fait ainsi apparaître une réflexion sur la situation de l'art dramatique au milieu des années 1840. Chez Nerval, la *Lucrèce* de Ponsard n'est pas un événement fondateur de la « réaction » mais bien le symptôme d'une crise plus profonde, qui touche l'ensemble des genres, de la tragédie au drame en passant par la comédie. Après quinze années d'efforts pour révolutionner le théâtre, le romantisme s'essouffle et se trouve confronté à un retour de formes dramatiques traditionnelles inadaptées à leur époque. Le retour à ces formes dit, pour Nerval, la stérilité du théâtre de son temps. Ce n'est alors qu'avec nostalgie que Nerval regarde le passé récent et la lutte dont il est déjà temps de faire l'histoire.

Guillaume COUSIN
Université d'Artois
Textes et Cultures

¹ « Odéon – *Antigone* », *L'Artiste*, 12 mai 1844, *NPI* I, p. 801.

² « Comédie-Française – L'art ancien et l'art moderne. *Catherine II* », art. cité, p. 812.

³ « convention pour convention, morts pour morts, il sera curieux de reconnaître que les Grecs étaient encore les moins ennuyeux. » (« Odéon – *Antigone* », art. cité, p. 803.)

⁴ « Du style dramatique – *Lady Seymour. Notre-Dames-des-Abîmes. L'Empire* », *L'Artiste*, 23 février 1845, *NPI* I, p. 903. *La Ciguë* est une comédie en deux actes et en vers d'Émile Augier (1844).