Document generated on 06/06/2025 4:04 a.m.

Études littéraires

« La lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu » : défaillances de l'Histoire, défaillances du corps dans *Lorenzaccio*, *Chatterton* et *Ruy Blas*

"Cowardice is not a crime, nor is courage a virtue": historical failings, physical weaknesses in *Lorenzaccio*, *Chatterton* and *Ruy Blas*

Marjolaine Forest

Volume 43, Number 3, Fall 2012

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1016847ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1016847ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Forest, M. (2012). « La lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu » : défaillances de l'Histoire, défaillances du corps dans *Lorenzaccio*, *Chatterton* et *Ruy Blas*. *Études littéraires*, *43*(3), 57–75. https://doi.org/10.7202/1016847ar

Article abstract

As an essential link with the ideological, political or aesthetical issues of a play, the human body melds with the various expressions of a reflection aimed at sociality in the world of theater. A body on stage raises a definite interest when the subject of romantic drama, which also relies on incarnation for demonstrative effectiveness. The success of *Lorenzaccio*, *Chatterton* and *Ruy Blas* relies among others on the construct and depiction of an interpreter whose stage presence is built upon weakness. This essay seeks to illustrate how the body of each of these three romantic characters symbolises historical failings through its own limitations.

Tous droits réservés © Université Laval, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

« La lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu[1] » : défaillances de l'Histoire, défaillances du corps dans *Lorenzaccio*, *Chatterton* et *Ruy Blas*

Marjolaine Forest

Dans son article « Textes esthétiques et perspectives sociocritiques », Annie Becq pose la question suivante : « pourquoi le texte romanesque serait-il seul justiciable de l'interrogation sociocritique[2] ? » Si cette question s'applique dans son propos immédiat au texte esthétique, elle contribue néanmoins à destituer le roman du « singulier privilège de se donner comme un savoir en acte sur [une] société et [une] histoire[3] » et permet d'envisager les autres genres littéraires comme autant de possibles outils de réflexion et de représentation ayant pour objet la socialité. Partant, il apparaît légitime d'attribuer une fonction sociocritique au théâtre également puisque, Claude Duchet le rappelle, « histoire et politique sont liées et […] le théâtre est le lieu par excellence où s'exprime artistiquement cette liaison[4] », le théâtre étant en outre, selon les termes de Jean Duvignaud, le « lieu privilégié qu'une civilisation assigne à la représentation de l'image de l'homme social[5] ». Or, pour que sa pensée soit reçue du public auquel elle est destinée, toute « expression artistique » voulant passer par la scène doit en toute logique se matérialiser dans un corps, lequel est l'intermédiaire essentiel des enjeux idéologiques, politiques

1 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, édition d'Olivier Bara, lecture d'images par Valérie Lagier, Paris, Gallimard (Folioplus), 2003, p. 37 (édition de référence pour nos citations ; nous y renverrons pas l'abréviation *L* suivie du numéro de page dans le corps du texte).

2 Annie Becq, « *Textes esthétiques et perspectives sociocritiques* », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille (Problématiques), 1992, p. 145.

3 Jacques Neefs, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, *op. cit.*, p. 179.

4 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 281.

5 Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965], p. 12.

ou esthétiques portés par une pièce[6], ce que tend peut-être à négliger une part des études sur le romantisme centrées sur les mœurs, cette « matière humaine de l'histoire » selon Claude Duchet, pour qui « peindre les mœurs au théâtre […], c'est […] établir […] les données de tout conflit à caractère public où l'individu peut être engagé et en souligner ce caractère[7] ». Omettre le corps dans cette peinture théâtrale des mœurs revient à omettre une évidence rappelée immédiatement sur une scène et selon laquelle les mœurs ont besoin du corps qui les abrite pour être[8]. Cette importance fondamentale du corps s'accroît dès lors qu'il se révèle indice, symbole ou témoignage des questions morales débattues sur scène.

Le corps au théâtre suscite un intérêt tout particulier dès lors qu'il s'agit de son traitement par le drame romantique et sa « matérialité [...], ses plongées en bas, dans les corps[9] », par un théâtre à la fois résonance littéraire, politique et sociale d'un « mal du siècle [qui] n'est pas une affection "propre", cérébrale, *abstraite* [...], mais [qui] met en jeu l'expérience de la matière[10] » et art de la monstration pour lequel le corps n'est plus haïssable, mais participe pleinement de l'efficacité démonstrative de ses pièces.

Dans *Lorenzaccio*, *Chatterton* et *Ruy Blas*, cette efficacité repose notamment sur la conception et la représentation d'un héros romantique dont la présence scénique est paradoxalement plus proche de l'effacement que du déploiement, en l'occurrence à travers un corps n'investissant plus la scène par le rayonnement de sa présence. Or, Florence Naugrette rappelle la « portée fondamentalement subversive du drame romantique » en ce qu'il « inverse les valeurs morales [du mélodrame], en faisant du marginal un héros, dont la quête, parce qu'elle échoue, remet en question les fondements de la société dont il est issu[11] » : si l'on intègre le corps du héros à cette entreprise théâtrale de subversion, on peut alors envisager la dramaturgie mise en place pour chacune des trois pièces, dans sa manière de montrer le corps, comme une dramaturgie qui élabore la présence scénique du héros à partir d'un manque

6 L'hypothèse que nous défendons ici se situe à rebours de celle de Pierre Zima, qui se propose dans son *Manuel de sociocritique* de « […] développer la théorie formaliste et sémiotique selon laquelle le texte littéraire ne peut être mis en rapport avec le contexte social qu'au niveau linguistique. Prenant comme point de départ les plans lexical, sémantique et narratif, la sociologie du texte s'interroge sur les implications sociales et idéologiques de ces trois paliers du langage » (*Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan (Logiques sociales), 2000 [1985], p. 1).

7 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, *op. cit.*, p. 295.

8 Omission que nous observons chez Paul Aron et Alain Viala qui, évoquant les œuvres théâtrales, mettent en relief « l'art verbal […] » comme facteur de socialisation par la littérature et évacuent les éléments non verbaux, auxquels appartient le corps en scène (Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 2006, p. 54-55).

9 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de Poche), 2007, p. 151.

10 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion (Romantisme et modernités), 2006, p. 225.

11 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 2001, p. 128.

et, partant, comme une dramaturgie paradoxale en ce qu'elle se construit sur un défaut de la présence. Par ce paradoxe qu'il incarne, le corps de chacun des trois héros à l'étude démontre sa capacité « par l'intérêt porté à ce qui jusqu'alors n'était précisément l'objet d'aucune représentation, de participer à une transformation profonde des choses […] et de la socialité[12] ». En cela, si l'on transpose le concept de « cotexte » – qui rend compte d'une analyse essentiellement textocentrique – à une analyse sociocritique de la théâtralité[13], la corporéité scénique devient peut-être alors le lieu de ce que l'on pourrait appeler *une somatisation du social*.

Soulignons enfin que le corps théâtralisé est esthétisé et tend à « aboutir [...] à une véritable symbolique[14] », de sorte que, par le truchement d'un corps possédant ici sa propre éloquence, le héros de Musset, celui de Hugo ou celui de Vigny se présente d'avance pathétique et vaincu, et dévoile son propre drame rien qu'en apparaissant[15] : on tentera ainsi de montrer que le corps de chacun de ces héros romantiques est le symbole d'une Histoire défaillante par le spectacle de sa défaillance même.

Corps insignifiants, héros avortés

S'impose d'emblée le paradoxe apparent de personnages-titres insignifiants, contradiction amplifiée en ce qu'ils sont personnages de théâtre, censés posséder une présence immédiatement signifiante, alors que l'on peut parler pour eux d'une absence ou tout au moins d'une forme d'invisibilité signifiante. À une incarnation attendue de l'héroïsme, parée de triomphe, chacun des trois dramaturges oppose la présence ténue d'un personnage vers lequel, parce que la pièce porte son nom, l'attention ou le regard des lecteurs/spectateurs ou des autres personnages convergent, mais qui retient l'attention d'une manière inédite. Chacun incarne un héroïsme négatif : « je ne suis pas plus gros qu'une puce, et c'est un sanglier » (*L*, p. 76). La comparaison animale établie par Lorenzaccio entre son corps et celui d'Alexandre est signifiante en ce qu'elle signale son apparence inconsistante et sa faiblesse, mais aussi en ce que ce trait physique définitoire, en une manière d'hypotexte, prophétise avant le texte même l'impuissance et l'échec du héros, prenant ainsi en charge l'impensé du texte.

Certes, Lorenzaccio prend une place à part dans cette étude puisque l'incarnation a d'abord été refusée par Musset à ce personnage théâtral longtemps non théâtralisé,

---

12 Jacques Neefs, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, *op. cit.*, p. 177-178.

13 Nous entendons ce terme selon sa célèbre définition barthésienne : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (Tel quel), 1964, p.41-42).

14 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005, p. 99.

15 Chez chacun, « […] le corps est *un langage en puissance* » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1965, p. 236).

de sorte qu'ici, « même s'il est vrai que le texte n'a de sens que dans son énonciation scénique, le spectateur reste libre de bâtir une autre fiction que celle choisie par la mise en scène, et de traiter le texte comme un massif ou un continent auquel on accède par la seule lecture et imagination[16] ». L'incarnation du personnage-titre est d'autant moins nécessaire qu'il ne s'agit pas d'un personnage destiné à l'origine à une représentation directe, imposée à l'imaginaire du spectateur par une mise en scène circonscrite et qui court par là même le risque d'un figement : bien plutôt, ici, de même que « Musset [...] offre son œuvre théâtrale aux seuls caprices de l'imagination des lecteurs[17] », Lorenzaccio, personnage propice à la suggestion protéiforme, est lui aussi offert à « l'imagination » d'un lecteur idéalement à même, « *dans un fauteuil* », de créer « son » Lorenzaccio, personnage dont l'essence est justement d'être insaisissable. Toutefois, ce personnage s'intègre dans cette étude en ce que, dans cette pièce, « Musset opte pour un registre résolument critique. Il met le drame, son action, son héros et sa parole, en crise[18] » : dans cette perspective, Musset met également « en crise » le corps du héros dans la mesure où « *Lorenzaccio* met précisément en cause l'action dramatique et la représentation d'un héros agissant » et où « le drame ne montre plus l'acte mais la difficulté de passer des paroles à l'acte, ou la lente préparation d'une action révolutionnaire que l'on sait depuis le début inefficace[19] ». L'« inefficacité » politique se traduit justement par l'inefficacité du corps du « héros agissant » à accomplir « l'acte ». Néanmoins, une analyse sociocritique de la pièce peut être entreprise puisque ce que Claude Duchet dénomme le « théâtre du livre » est un théâtre qui « ne renonce pas […] totalement et définitivement à la scène. Par le biais des "lectures" ou des représentations de salons, il se trouve ici et là un public, mais s'autorise de sa liberté à l'égard des règles, des conventions et des censures pour tenter de résoudre quelques-unes des questions posées par la mise en forme dramatique de l'histoire[20] ».

On rappellera avec Pierre Laforgue que « cette poétique [romantique] inspirée de la mélancolie se caractérise par le manque, l'absence, la perte – en un mot, le défaut[21] ». Le « manque » ou peut-être plutôt l'impossibilité à être qui définit le personnage de Musset se traduit d'abord sur le plan physique, ce que rappelle Alexandre dans une ironique et cruelle prosopographie de son cousin : Lorenzaccio est doté d'un « petit corps maigre » et de « mains fluettes et maladives » (*L*, p. 28). Comptant sur le concours de Scoronconcolo pour l'aider à se défendre contre le robuste Alexandre, Lorenzaccio signale son inaptitude à se suffire à lui-même dans l'action, par la faute d'un corps que l'on remarque à peine et dont nul ne songerait à se méfier. Mais précisément, tout se passe comme si Lorenzaccio comptait sur cet effet de surprise que doit constituer le meurtre d'Alexandre : à ce titre, l'impression

16 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 [1987], p. 356.
17 Olivier Bara, dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 200.
18 *Ibid.*, p. 185.
19 *Ibid.*, p. 203.
20 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, *op. cit.*, p. 285.
21 Pierre Laforgue, *Romanticoco, Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du Texte), 2001, p. 11.

qu'il a conscience de produire, par l'exhibition de son corps, participe de la duplicité qu'il cultive pour servir son but. Lorenzaccio est un personnage que nul ne connaît pour ce qu'il est parce qu'il cache sa pureté derrière le masque de la débauche, mais peut-être aussi parce que nul ne le voit réellement : personnage qualifié de crépusculaire par la tradition scolaire, il est bien plutôt un personnage *transparent*, et ce d'abord sur le plan physique. Il est frappant de constater que cette transparence est le reflet physiologique d'un néant ontologique puisque « contrairement à ce qu'il croyait, il n'y a pas sous le masque du mauvais Lorenzaccio le moi authentique du bon Lorenzaccio. Il n'y a *rien*[22] ». Le corps physique de Lorenzaccio semble en cela mimétique d'un certain scepticisme politique porté par la pièce.

Chez Vigny, se révèlent des modalités similaires dans le traitement de la présence scénique de Chatterton, présence fondée elle aussi sur la défaillance du corps, bien que cette présence scénique précaire passe, pour ce personnage, par la faiblesse physiologique plutôt que par l'insignifiance, et bien que cette dernière s'observe pour le lecteur plutôt que pour le spectateur à travers la liste des *dramatis personnae*. Y est véritablement « donné à voir » Chatterton, être « pâle [...] faible de corps [...], épuisé de veilles et de pensée[23] » qui inscrit par son corps même la pièce dans la pensée politique de Vigny, différente de celle de Musset en ce qu'elle est plus fortement structurée par une idéologie aristocratique. Vigny précise également le costume de son personnage, « habit noir, veste noire, pantalon gris » (*C*, p. 53), vêtements dont l'extrême sobriété de la couleur participe de l'effacement physique de celui qui les porte[24].

S'observe chez Ruy Blas une même déficience de la présence physique, que Hugo traduit d'abord par une déficience de la présence : la toute première didascalie de la pièce indique cette présence scénique fluctuante puisque le personnage apparaît alors « *par instants*[25] », annonçant *a priori*, dans cette scène informative qu'est la scène d'exposition, un personnage destiné à n'exister que comme personnage accessoire ; ici, le corps entrevu semble, comme celui de Lorenzaccio, prédire au-delà de l'intention du texte, par cette discontinuité liminaire de sa présence, la fonction socialement et symboliquement subalterne de Ruy Blas. De surcroît, de manière plus explicite, sa présence se manifeste la plupart du temps à travers une posture

22 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 119.

23 Alfred de Vigny, *Chatterton*, Paris, Gallimard (Folio/Théâtre), 2006, p. 53 (édition de référence désormais indiquée dans le corps du texte par l'abréviation *C* suivie du numéro de page).

24 Voir l'évocation par Francis Ambrière de l'acteur Ligier, « qui revendiquait le rôle de Chatterton […]. Mais il touchait à la quarantaine, son physique était dur, sa voix […] puissante […]. Ce n'était certes pas là le jeune homme de dix-huit ans, "faible de corps, épuisé de veilles et de pensées", conçu par Vigny. Ce pourquoi le poète s'obstina dans son choix de Geoffroy, de qui la trentaine, l'allure et la finesse lui inspiraient plus de confiance » (Francis Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval — au théâtre et dans la vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 314).

25 Victor Hugo, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio/Théâtre), 2008, p. 40 (édition de référence désormais indiquée dans le corps du texte par l'abréviation *RB* suivie du numéro de page).

et des gestes de soumission[26], le corps servant ici à exprimer la pensée politique réformiste de Hugo : Ruy Blas, valet, est un personnage dont l'existence scénique passe par un corps d'abord véritablement in-signifiant et qui exprime par le geste cette soumission à autrui et à l'ordre établi : il « se baiss[e] » puis « se traîn[e] [aux] pieds » de Don Salluste, « tressaill[e] », « tombe à genoux » puis « joi[nt] les mains » devant la Reine (*RB*, p. 147, 104, 141, 225, 226).

Sa voix, autre émanation physique de la *psychè*, ne permet ici d'exprimer que l'effacement de soi : cette voix de Ruy Blas, à la fin de l'acte III et au début de l'acte V, existe elle aussi sur le mode mineur puisqu'elle y est « une voix éteinte » (*RB*, p. 155 et p. 212) qui, prenant une tonalité « grave et basse » à la fin de l'acte V, finit par « s'étein[dre] » (*RB*, p. 225 et p. 228) définitivement dans la mort. Se révèle la double nécessité imposant au comédien à la fois de rendre sa voix audible au spectateur et d'exprimer dans sa propre voix la fragilité de celle du personnage, la conduisant à être presque inaudible.

Ainsi, la voix du personnage est l'expression de sa soumission, laquelle est par ailleurs exhibée par son costume. Se retrouve là l'importance jouée par le costume comme objet scénique signifiant et que Vigny, à travers Chatterton, ne fait qu'esquisser, contrairement à Hugo. L'objet-vêtement est certes à dissocier de l'objet-corps ; néanmoins, le corps de Ruy Blas, par ce vêtement/costume qu'il endosse, révèle sa fonction sociocritique en exposant concrètement l'appartenance sociale du personnage et en montrant par là même que « la politique […] n'est plus la chose exclusive des princes […] mais doit tenir compte d'un nouvel acteur sur la scène de l'Histoire : le peuple[27] ». À Don César qui lui demande si sa livrée est « un déguisement », Ruy Blas répond : « Non, je suis déguisé quand je suis autrement » (*RB*, p. 59). Le personnage, et à travers lui Hugo, postule ici l'importance sociale et individuelle du corps vêtu et, partant, sa possible vocation à rejoindre les divers modes de symbolisation du social ; la réplique de Ruy Blas souligne l'importance du vêtement comme costume social vecteur d'intégration, cristallisant ici la question romantique de l'exclusion. Hugo marque l'importance que prend la matérialité dans son œuvre, en l'occurrence à travers l'apparente futilité de la question du vêtement[28]. Incarnation des ambitions déçues de toute une part de la société française postrévolutionnaire, Ruy Blas porte les indices de ce rapport frustré à l'Histoire sur son corps même, dans la manière dont ce corps est vêtu au quotidien. Comme l'indique Claude Millet, à l'époque de la création de *Ruy Blas* : « les costumes […] contribuent à un art théâtral qui [...] tend à s'imposer comme un art total en concurrence avec le grand opéra. Comme le grand opéra, le drame romantique

26 On observe ici l'empreinte du « Hugo directeur d'acteurs » évoqué par Florence Naugrette dans *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène* (*op. cit.*, p. 118) : le corps ou les attitudes de Ruy Blas ne sont, le plus souvent, lisibles/visibles qu'à travers les didascalies, à rebours de Lorenzaccio ou de Chatterton dont les détails de la présence sont dits par les personnages eux-mêmes ou par leur entourage.

27 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, *op. cit.*, p. 282.

28 Voir Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2001, p. 9-10.

[...] est en effet une mise en scène spectaculaire de l'histoire[29] ». Soulignons ici l'« amertume » exprimée par Ruy Blas « déguisé » en laquais :

> Oh ! mon âme au démon ! je la vendrais pour être
> Un des jeunes seigneurs que, de cette fenêtre,
> Je vois en ce moment, comme un vivant affront,
> Entrer, la plume au feutre et l'orgueil sur le front !
> Oui, je me damnerais pour dépouiller ma chaîne,
> Et pour pouvoir comme eux m'approcher de la reine
> Avec un vêtement qui ne soit pas honteux !
> Mais, ô rage ! être ainsi, près d'elle ! devant eux !
> En livrée ! Un laquais ! être un laquais pour elle. (*RB*, p. 66)

La révolte du valet contre sa condition sociale et sa tenue infâmantes serait peut-être inexistante dans une fiction contemporaine du XVII^e^ siècle, et elle est alors à relier à la période chronologique et historique de la création. La livrée, qui ne fait pas correspondre l'intime et l'*extime* du personnage, le maintient et l'enferme dans une invisibilité sociale (d'autant plus insupportable qu'elle se double d'une invisibilité amoureuse). Le costume de Ruy Blas devance ici le texte, formulant implicitement ce que Frédéric Monneyron nomme « une théorie et, tout à la fois [...], une pratique sociologique du vêtement et de la mode[30] ». C'est en effet la question de la mode vestimentaire et, partant, de son incidence sur le sentiment d'appartenance ou d'exclusion sociale qui se trouve au fondement, derrière son apparente gratuité, de la conscience de soi individuelle et sociale de Ruy Blas : le personnage se jauge ici d'après le regard qu'il porte à la fois sur lui-même et sur ces « jeunes seigneurs » à travers leurs corps vêtus et le sien[31]. À cet égard, ces jeunes nobles vêtus selon le goût dominant de l'Espagne de la fin du XVII^e^ siècle ne sont pas sans évoquer des figures dixneuviémistes de dandies, figures sociales et littéraires qui « pose[nt] […] les termes de toute séduction masculine[32] », laquelle entre en jeu dans la « rage » de Ruy Blas d'être vu par la Reine « avec un vêtement [...] honteux ». En outre, la transposition chronologique et historique opérée par Hugo dénonce à travers le vêtement, ou plutôt ici le costume, une permanence du « système des ordres de l'Ancien Régime[33] » : système social liberticide dont est l'emblème le vêtement-

---

29 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 153.

30 Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, *op. cit.*, p. 10.

31 Semble pouvoir s'appliquer ici cette analyse d'Edmond Cros : « […L]e sujet se réalise et se donne à connaître essentiellement par des phénomènes de conscience qui s'extériorisent […]. La conscience […] se confond avec l'ensemble des marques sémiotiques qui la configurent et la font exister […]. La conscience constitue un univers sémiotique de représentations propres au sujet, qui naît à lui-même et au regard intersubjectif par la médiation de l'image perçue. La configuration de cet univers est le produit d'une activité de transmission et d'adaptation aux modèles socioculturels de l'environnement » (Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 105-106). En effet, le vêtement est une « marque sémiotique » par laquelle s'« extériorise » la conscience de soi de Ruy Blas, et la mode constitue un « modèle socioculturel » auquel l'« adaptation » par la conscience permet de la « configurer ».

32 Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, *op. cit.*, p. 28.

33 *Ibid.*, p. 23.

prison de Ruy Blas. Et s'il est vrai que, métamorphosé un temps par le costume d'un noble, Ruy Blas a provisoirement « l'air d'un seigneur parfait » (*RB*, p. 74), il n'en a précisément que « l'air » et n'en est pas moins, dans le dernier acte, ramené plus cruellement encore à son statut initial de domestique et à sa disgrâce sociale. Au début de cet acte, Ruy Blas est « seul » en scène et « une sorte de longue robe noire cache ses vêtements » (*RB*, p. 207) : ici encore le corps vêtu parle, pour dire cette fois la néantisation du personnage, corps rendu non pas même insignifiant mais comme invisible, forme humaine « caché[e] » sous un vêtement indéfinissable et d'une couleur contribuant à l'effacement du corps ; couleur, de surcroît, symbole occidental du deuil et de la mort et qui, véritablement, *pré-dit* celle, imminente, du héros. Le personnage mourra vêtu de cette livrée honnie, signifiant certes la fierté retrouvée mais signifiant peut-être aussi la résignation du personnage à son propre statut et, partant, la résignation du héros face à l'ordre du monde[34]. Frédéric Monneyron mentionne le décret du 8 brumaire an II (29 octobre 1793) qui dispose : « [n]ulle personne de l'un et de l'autre sexe ne pourra contraindre aucun citoyen à se vêtir d'une façon particulière, sous peine d'être considérée et traitée comme suspecte et poursuivie comme perturbateur de repos public : chacun est libre de porter tel vêtement ou ajustement de son sexe qui lui convient[35] ». À travers le décalage historique et chronologique, le corps vêtu de Ruy Blas se fait dénonciation tacite de certaines promesses non tenues de la Révolution de 1789.

L'homme-enfant

Les corps des trois personnages occupent d'autant moins l'espace que le peu de matérialité de leur présence se double ou s'aggrave d'une faiblesse organique qui les fait s'offrir aux regards des autres personnages, à ceux du spectateur ou à l'imagination du lecteur par un corps chétif, insuffisant à investir l'espace et à supporter le poids d'un héroïsme de l'éclat et du déploiement, incapable alors d'assumer la construction d'un sens à son action et l'avancée vers une résolution positive de son combat. Cette faiblesse physique passe tout d'abord par une apparence qui pourrait les faire rejoindre la dénomination d'hommes-enfants, qu'il s'agisse de Chatterton dont l'âge (dix-huit ans) est précisé dans la liste des personnages, qui, de manière récurrente, est appelé « enfant » par le Quaker et dont la voix a par instants « la douceur d'un enfant » (*C*, p. 116), de Lorenzaccio tendrement surnommé « Lorenzino » par sa mère ou encore de Ruy Blas dont on peut plutôt supposer la jeunesse. Ce que l'on pourrait qualifier d'infantilisation à l'égard de chacun des deux héros procède de leur apparence, qui les offre à une forme de déresponsabilisation induite par autrui. L'identité adulte, partant, l'intégration à la société, leur est d'autant plus refusée que leur corps affaibli redouble l'obstacle social et politique que constitue sa jeunesse pour tout homme de la Restauration. Tous trois correspondent à la figure du jeune homme, ainsi analysée par Pierre Laforgue :

34 Voir Florence Naugrette, « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », communication du Groupe Hugo, Université Paris VII, 31 mars 2001, p. 19-20 (article repris dans *Littératures classiques*, actes du colloque de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Georges Forestier, n° 48 (2003), p. 215-226).

35 Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, *op. cit.*, p. 25.

> ce n'est qu'autour de Juillet que le jeune homme émerge véritablement comme représentant du corps social et trouve la place qui lui revient dans la production littéraire [...]. Ce qui distingue le jeune homme de l'adulte, c'est avant tout le rapport problématique qu'il entretient avec la société : il n'en est pas exclu, mais il rôde à sa périphérie [...][36].

Revenant sur cette notion de « périphérie », Olivier Bara contextualise précisément les raisons politiques et historiques du malaise de la jeunesse masculine de 1830 :

> Après la gérontocratie de Louis XVIII et de Charles X, la jeunesse est encore exclue de la responsabilité et du pouvoir politiques sous le nouveau régime : il fallait avoir quarante ans pour être élu député et trente ans pour être électeur sous la Restauration ; après 1830, il faut encore avoir respectivement trente et vingt-cinq ans. Pour la jeunesse issue des classes moyennes, la société paraît bloquée alors qu'elle devrait permettre l'épanouissement individuel [...]. De cet élan contrarié et de cette promesse déçue naît l'image du jeune homme romantique […][37].

Les trois personnages justifient la dénomination mussétienne d'« enfant » (« du siècle ») plus encore que celle de « jeune homme[38] ».

Corps fragiles, héros inutiles

Chacun de ces trois héros de la littérature romantique incarne « un nouveau type physique masculin [...] qui apparaît en France avec la figure de René et [qui] perdure jusqu'à l'avènement de la modernité. De carrure frêle, le teint exsangue [...], la faiblesse de constitution et la pâleur constituent [...] les nouvelles marques du héros[39] ». Le corps fragile est l'indice de ce que Florence Naugrette, dans son article « Comment jouer le théâtre de Victor Hugo ? », appelle « la fragilité constitutive du héros[40] ». Qualifiés d'enfants par leur fragilité incompatible, pour le regard social, avec l'identité d'un homme adulte, le personnage de Musset et celui de Vigny incarnent surtout l'aporie d'un individu masculin en inadéquation avec les normes de son temps[41] : Lorenzaccio semble fléchir sous le poids de ses propres lacunes à travers un corps qu'il décrit comme « faible et chancelant » (*L*, p. 122), et cette difficulté se pose peut-être davantage pour Chatterton qui, lui, évoque son « corps

---

36 Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique ; le jeune homme, le désir et l'Histoire en 1830*, Grenoble, Éditions ELLUG (Bibliothèque stendhalienne et romantique), 2002, p. 11.

37 Olivier Bara dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 175-177.

38 Les trois dramaturges illustrent ce que Paul Aron et Alain Viala nomment « […] des données qui, par-delà les écoles ou mouvements proprement dits, relèvent d'effets de *générations* : une même expérience historique et un même type de formation reçue induisent des similitudes dans les choix esthétiques et éthiques, qui constituent […] un fait social » (Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 81-82).

39 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 237.

40 Florence Naugrette, « Comment jouer le théâtre de Victor Hugo ? » [en ligne], [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Comment_jouer_le_théatre_de_Hugo.pdf], p. 9 (article repris dans les actes de la Journée d'Études du Havre, *Le Drame romantique*, sous la dir. de Yoland Dimon, Le Havre, Éditions des Quatre-Vents, 1999, p. 19-24).

41 Voir François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 225-245.

trop faible pour les rudes travaux de la mer ou de l'armée ; trop faible même pour la moins fatigante industrie » et qui lui est une « humiliation » (*C*, p. 72-74). Le corps frêle du personnage est propice à une analyse sociocritique en ce qu'il donne chair à ce que Pierre Barbéris nomme « le romantisme aristocratique[42] » : corps aristocratique en ce qu'il se montre inadapté au travail physique, le corps de Chatterton créé par un dramaturge aristocrate est doté d'une dimension sociale orientée vers la notion de société de classes.

En outre, tous trois peuvent d'autant moins être pris au sérieux qu'ils offrent l'apparence d'« intellectuels » ou de penseurs plus que d'hommes d'action, deux postures antinomiques selon le régime politique de la Restauration : qu'il s'agisse de Lorenzaccio, « un rêveur, […] un philosophe, un gratteur de papier, un méchant poète » (*L*, p. 27), de Chatterton voué au « labeur de la tête » (*C*, p. 70) ou de Ruy Blas, lui aussi « un rêveur » (*RB*, p. 60), chacun est « homme de pensée [...] chez qui le déploiement excessif de la pensée génère des défaillances physiques[43] ». Une forme de contrainte pèse sur leur corps, imposée par un mode d'être social impossible à la figure de l'homme pensif que chacun représente, personnage non engagé en apparence dans le mouvement du monde et considéré comme incapable d'y tenir un rôle parce que physiquement plus faible (notamment Lorenzaccio et Chatterton). Tous trois se prêtent à une incarnation de héros romantique rejoignant presque la caricature, en ce qu'elle exhibe une vulnérabilité investie ultérieurement par certains lieux communs de l'imaginaire littéraire et assimilée par l'opinion collective à une forme d'inutilité sociale.

Corps malades, héros séditieux

Incapables d'être présents à un monde aux critères duquel ils ne correspondent pas, les trois personnages se dérobent à ce monde à travers le fléchissement de leur corps : Lorenzaccio « chancelle […], s'appuie sur [une] balustrade et glisse à terre » (*L*, p. 30), Ruy Blas ou bien Chatterton, chacun à plusieurs reprises, « s'assied », « s'appuie, chancelant » ou « tombe épuisé [...] sur [un] fauteuil, « se soutient à peine ». À contre-emploi de l'image prototypique du héros debout, la posture de chacun traduit bien plutôt le besoin d'un soutien trouvé dans la seule matérialité d'un objet, et chacun donne alors une personnification à la définition de l'héroïsme romantique : le corps vient ainsi, en creux, métaphoriser à la fois l'impuissance à agir de la génération romantique représentée ici dans des personnages de la lenteur et du mouvement empêché, et l'isolement du héros romantique dépourvu de tout soutien humain.

L'affaissement du corps est poussé à son extrême limite dans les deux évanouissements de Lorenzaccio et dans celui de Ruy Blas : cet absentement momentané au monde et à soi traduit l'incapacité de résister à la dureté de la société et soulage la tension intérieure provoquée par la lutte menée contre soi pour

42 Pierre Barbéris, « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, *op. cit.*, p. 166.

43 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 251.

masquer aux yeux du monde ses propres conflits intimes (intentions meurtrières pour Lorenzaccio et amour impossible pour Ruy Blas)[44].

Lorenzaccio et Chatterton présentent en outre certains signes cliniques d'une santé déficiente : celle-ci s'observe chez le premier par des « yeux plombés » et des « mains maladives » (*L*, p. 28), chez le second par sa « faible[sse] de corps » (*C*, p. 53), ses « mains […] brûlantes » (*C*, p. 68) et ses « yeux rouges » (*C*, p. 74), et chez chacun par une constante pâleur du visage, pâleur propre au corps déficient et qui participe de la présence effacée des personnages. En regard du corps social, leur corps affaibli délivre, par cet affaiblissement même, un message de nature politique et devient, anticipant peut-être le projet du texte, « l'instrument d'une révolte[45] ». Là encore, le corps du personnage de Vigny se prête davantage à une interprétation sociocritique en ce qu'il incarne la recherche dans le romantisme, par l'aristocrate qu'est le dramaturge, de « voies nouvelles hors d'un réel qui […] l'étouff[e] et l'amoindri[t][46] », étouffement et amoindrissement qui, chez Chatterton, d'images deviennent symptômes.

Corps scandaleux, héros subversifs

On s'arrêtera ici sur la question, récurrente dans l'œuvre mussétienne, de la femme et du féminin, la question des genres et l'étude du brouillage de leur représentation pouvant nourrir également une lecture sociocritique. Par son évanouissement, réaction physique envisagée dans le champ des mentalités (d'un siècle à l'autre et, serait-on tenté de croire, de tout temps) comme l'apanage du corps féminin, le corps de Lorenzaccio est un corps scandaleux en ce que son propriétaire, par sa déficience physique, « fai[t] honte au nom des Médicis » (*L*, p. 29) : à n'en pas douter, c'est ici la supposée faiblesse du corps féminin qui est fustigée, à travers la faiblesse du corps de Lorenzaccio, par Alexandre : « la seule vue d'une épée le fait trouver mal. Allons, chère Lorenzetta, fais-toi emporter chez ta mère » (*L*, p. 30).

L'évanouissement du personnage engage, pour notre interprétation contemporaine, dans un au-delà du texte, une réflexion sur ce que l'on pourrait nommer avec anachronisme les rapports sociaux de sexe, envisagés ici du côté du masculin et de ses représentations sociales, mentales et culturelles. Cela se poursuit dans le dialogue entre Catherine et Marie à propos de cet évanouissement ; à la première qui s'interroge en ces termes : « la lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu ; pourquoi la faiblesse serait-elle blâmable ? Répondre des battements de son cœur est un triste privilège. Et pourquoi cet enfant n'aurait-il pas le droit que nous avons toutes, nous autres femmes ? », la seconde rétorque :

---

44 Voir le personnage du Prince de Hombourg, autre figure de la désobéissance politique et autre personnage masculin sujet à des désordres du corps (sa crise de somnambulisme dans la première scène et son évanouissement dans la dernière scène). Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, Paris, Flammarion (G-F), 1990, p. 45 et p. 208.

45 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 246-251.

46 Pierre Barbéris, « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, *op. cit.*, p. 169.

« Aimerais-tu un homme qui a peur ? [...] Quelle femme voudrait s'appuyer sur son bras pour monter à cheval ? quel homme lui serrerait la main ? » (*L*, p. 37).

Nous prolongeons ici la réflexion de Florence Naugrette à propos du « Musset féministe » dont « l'amour qu'il vécut avec George Sand dit assez à quel point il pouvait être sensibilisé à la cause des femmes[47] » : on peut avancer, en paraphrasant Florence Naugrette mais en déplaçant son propos, qu'à travers le dialogue entre Catherine et Marie, Musset livre « un discours critique sur la condition faite aux [hommes] » et que *Lorenzaccio*, pièce centrée par ailleurs sur la question politique et historique, à ce moment de son intrigue, « pose [...] avec acuité les contradictions dans lesquelles la société contemporaine enferme les [hommes][48] ». La réplique de Catherine, personnage incarnant avec Lorenzaccio, par sa jeunesse, la possibilité d'éclosion de nouvelles valeurs sociales et morales, induit une mise en question, voire une mise en crise, des représentations sociales et morales traditionnelles sinon caricaturales du masculin, perceptibles dans la réplique de Marie incarnant, elle, l'ancienne génération et les anciennes valeurs. Il est alors tentant d'opérer un choix herméneutique qui s'attache à déceler l'informulé ou l'impensé du texte[49] : le corps de Lorenzaccio apparaît comme un corps scandaleux en ce qu'il incarne une forme de déstabilisation des codes liés aux pôles sexués[50]. Homme physiquement fragile, Lorenzaccio diffère et par là même, peut-être, dérange. Cela lui vaudrait les répliques cinglantes d'Alexandre qui incarne, lui, l'adhésion triomphante aux modèles dominant les représentations mentales, sociales et culturelles de la virilité de son temps et qui est troublé dans ses certitudes par cette autre manière possible d'être un homme qu'incarne Lorenzaccio. François Kerlouégan souligne que l'« on assiste en effet, dans les années 1830, au retour d'une érotique Régence, amatrice

47 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, p. 232. Voir *Gabriel*, « roman dialogué » de Sand, évoquant les rapports sociaux de sexe ; voir en particulier la scène 3 du Prologue où, comme les personnages de Musset, ceux de Sand débattent de la question du rapport masculin au courage physique (George Sand, *Gabriel*, Paris, Livres Généraux, 2010 ; sur cette pièce, voir Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2011). Cette réflexion de Catherine fait écho chez Kleist à celle de Natalie, décrivant le Prince terrifié par sa condamnation (et qui partage donc avec Lorenzaccio la crainte de la mort) : « hagard et timide, se dissimulant, sans la moindre dignité, spectacle lamentable et désolant ! Aucun des héros que célèbre l'histoire ne s'abaisserait à tant de misère. [...] Hélas, que sont la grandeur et la gloire des hommes ! » (Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, *op. cit.*, p. 152-153).

48 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, p. 232.

49 L'impensé est « ce qui s'inscrit dans le texte, à l'insu du *scripteur*, dans l'activité littéraire elle-même » (Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 23).

50 Codes qui s'apparentent à ce que Pierre Zima appelle des « […] facteurs collectifs […], *valeurs* et […] *normes* qui sont acceptées comme un ensemble par un groupe social et qui déterminent la conscience de chacun des membres du groupe » (Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, *op. cit.*, p. 18).

de corps ambigus [...] source pour l'esprit romantique d'un étonnement fait d'un mélange d'horreur et de séduction[51] ».

Dans une sorte de « malgré soi » du texte, le « corps ambigu » de Lorenzaccio est un corps scandaleux non seulement parce qu'il contrevient aux bienséances externes de la société bien-pensante contemporaine de l'auteur, mais peut-être aussi parce que Musset, par le truchement d'un personnage indéfinissable à plus d'un titre, met cette société et les individus qui la composent face à la question sociale et personnelle troublante par excellence qu'est la définition de sa propre identité sexuée. C'est alors le corps dissemblant du héros qui assumerait la fonction assignée à tout texte littéraire par la sociocritique, en ce qu'il montrerait que « le travail de la littérature consiste […] à attirer l'attention sur de l'étrangeté, du sens en surcroît, des inconséquences, des contradictions dissimulées[52] ». Ce sont de telles contradictions qui forment le « sociogramme[53] » du corps dans le théâtre romantique.

Florence Naugrette rappelle que « l'interprétation de Sarah Bernhardt inaugure une longue tradition, qui veut que l'on confie le rôle de Lorenzo à une femme[54] ». Décrivant par ailleurs, dans sa préface à *Lorenzaccio*, les comédiennes qui, au XX^e^ siècle, ont incarné le personnage de Musset, Florence Naugrette évoque ainsi Renée Falconetti tenant le rôle en 1927 : « petit visage vert-de-grisé par l'insomnie ; pommettes saillantes, joues creuses, lèvres blanches, menton aigu[55] » ou encore Marguerite Jamois qui, en 1945, « interprète le rôle en mettant en valeur sa féminité (cheveux longs, silhouette gracile)[56] » ; Florence Naugrette rappelle également qu'en 1986, puis en 1989, ce même personnage prend les traits du « troublant Redjep Mitrovitsa » qui lui prête sa « silhouette féline et nerveuse[57] » : autant d'incarnations qui d'un siècle à l'autre perpétuent en Lorenzaccio les indices dominants du brouillage des pôles sexués. Cela constitue une fidélité à l'esprit de la pièce et de son auteur, en

---

51 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 365. Sur la représentation romanesque de la confusion des genres, voir *Sarrasine* de Balzac ; au théâtre, voir là encore *Gabriel* où Sand aborde, entre autres, cette question par le biais du travestissement : voir en particulier les scènes 5 à 8 de la deuxième partie (George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 34-45).

52 Marc Angenot, « Que peut la littérature ? » dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, *op. cit.*, p. 22.

53 « […] je définis *le sociogramme comme un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles en interaction les unes avec les autres, centré autour d'un noyau lui-même conflictuel* » (Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, *op. cit.*, p. 52-53).

54 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, p. 306. Sur ce choix de mise en scène, voir également Valérie Lagier dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, édition d'Olivier Bara, lecture d'images par Valérie Lagier, *op. cit.*, p. 159-160. L'on pourrait considérer que Sarah Bernhardt, par sa volonté d'incarner Lorenzaccio, révèle sa « […] connaissance du corps humain, mais aussi sa disponibilité à exprimer tous les sens possibles – connaissance qui n'est pas une réflexion par analogie ni une imitation, mais une intégration de la puissance signifiante dans la chair même du comédien » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 238).

55 Florence Naugrette, dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, Paris, Flammarion (G-F), 2008, p. 257.

56 *Ibid.*, p. 257-258.

57 *Ibid.*, p. 263.

ce que le personnage central, devenu un personnage scénique, exprime l'indéfinition des genres cristallisée par le corps du/de la comédien(ne) qui l'incarne[58].

Nous ne partageons pas l'analyse de Bernard Masson qui, affirmant la nécessité de « repolitiser *Lorenzaccio* » et de « remettre à sa vraie place, qui est la première, l'évocation des problèmes et des réalités politiques[59] », voit cette repolitisation notamment dans la toute première incarnation masculine du personnage par Gérard Philipe, incarnation qui « rompant avec la féminisation du rôle inaugurée par Sarah Bernhardt en 1896 contribuait à débarrasser le personnage de la trouble séduction qui s'attache au monstre ambigu, au cas clinique[60] ». Bien plutôt, l'entreprise de déstabilisation des codes sexués par le corps du héros participe justement d'une politisation : les codes sexués s'intègrent dans l'ensemble des codes sociaux et, comme tels, nous semblent déconstruits par le « trouble » suscité dans les mentalités contemporaines de la pièce par le corps androgyne du héros, trouble à comprendre ici dans son sens plein de bouleversement. En outre, accordant la « première place » à la dimension politique de la pièce, Bernard Masson nous paraît de fait exclure les questions d'ordre psychologique, moral ou métaphysique du champ politique et exclure leur possible conjonction : il nous semble au contraire que, à tout le moins dans *Lorenzaccio*, le politique se nourrit de ces questions, voire y prend naissance pour révéler l'état d'une société donnée[61].

La pièce, par son traitement du corps du héros, participe ainsi du dévoilement d'un fait social évoqué par Claude Millet : « À partir de la Restauration, les romantiques ont [...] été les contemporains d'une époque d'accentuation de la différence sexuelle, à laquelle leurs œuvres ont opposé une résistance plus ou moins consciente. [...] Partout affleure ce fantasme de l'hybridation du *genre* de l'individu, qui remet en cause, avec l'identité sexuelle, le principe même de l'assignation du moi à une identité[62] ». Cette analyse illustre la signification sociale du corps de Lorenzaccio, qui contribue à mettre à mal « les discours de certitude et d'identité » et à « manifester ce qui se dissimule sous la logique apparente du discours social[63] ».

---

58 De sorte qu'ici, « […] il s'agit d'abord de fonder sur le corps la vérité du personnage » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 233).

59 Bernard Masson, « L'approche des problèmes politiques dans *Lorenzaccio* de Musset », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, *op. cit.*, p. 304.

60 *Id.*

61 Ceci rejoint ce que Pierre Zima appelle la « […] théorie dialogique du texte […] fondée sur l'idée que seul un dialogue entre des théories hétérogènes […] est capable de faire éclater les préjugés idéologiques dont se nourrit chaque théorie. C'est le contact entre des théories hétérogènes qui rend possible une mise en question radicale des préjugés garantissant la solidarité des communautés scientifiques. C'est ce contact qui oblige un discours théorique à ouvrir des perspectives nouvelles et à reconstruire ses objets littéraires à la lumière que les autres théories jettent sur ces objets » (Pierre Zima, *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, Éditions L'Harmattan (Ouverture philosophique), 2004, p. 9).

62 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 117-118.

63 Marc Angenot, « Que peut la littérature ? », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, *op. cit.*, p. 17-18.

Par ailleurs, il est frappant de constater que « la signification profonde des travestissements sexuels [...] [qui] dit la contingence des identifications du moi, rendu à son indétermination vertigineuse[64] » est particulièrement éclairante pour le théâtre romantique, cet écho charnel, pourrait-on dire, de la société romantique fondée sur la notion de diffraction de l'être ; un théâtre dont l'émanation privilégiée, l'acteur, est dotée par le corps même d'une fonction pleinement déterminante[65] selon l'analyse qu'en fait Florence Naugrette, selon laquelle « le drame romantique est [...] un défi aux acteurs [...] parce qu'il exige d'eux [...] des capacités d'invention leur permettant d'harmoniser le sublime et le grotesque[66] ». Citant Frédérick Lemaître en référence (dans le rôle de Ruy Blas), Florence Naugrette explique :

> Hugo l'a choisi pour l'expressionnisme de son jeu, qui met en question l'idée habituelle du « héros romantique » : joué par Frédérick, Ruy Blas ne peut se contenter d'être un amant transi, un jeune premier sentimental, le « ver de terre amoureux d'une étoile », mais un être inquiétant, clivé, double, grotesque, qui dit à la fois la violence du peuple et son incapacité historique à se faire entendre, à agir, à transformer le monde[67].

L'homme qui pleure

La déstabilisation sociale incarnée par le personnage de Lorenzaccio est également incarnée par Ruy Blas et par Chatterton en ce qu'ils incarnent tous deux la figure littéraire de l'homme qui pleure. Ces larmes, autres marques de fragilité intérieure s'exprimant par le corps et versées par deux personnages masculins, ajoutent à leur fragilité physique et participent de surcroît de l'intention des dramaturges romantiques d'utiliser les « effets saisissants[68] » de l'interprétation comme force de conviction. À cet égard, rappelons le célèbre jeu de scène de Frédérick Lemaître dans le rôle de Ruy Blas à la fin de l'acte III, lorsqu'il se retourne vers le public les yeux pleins de larmes, pantomime qualifiée par Florence Naugrette de « geste-phrase muet qui provoquait l'émotion du spectateur tout en renforçant le lien entre

---

64 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 118.

65 Jean Duvignaud observe que « l'être charnel du comédien devient le centre et le foyer de toute signification sociale » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 233).

66 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, p. 95. De sorte que « le corps de l'acteur invente […] un monde fictif où les relations humaines sont dévoilées par le geste et le ton du langage ; il tend à créer *un* réel selon une hypothèse dépendant plus ou moins du texte et de la situation donnée par un poète. Ainsi la gestuelle constitue l'étendue scénique dans la mesure où le texte crée la tension dramatique » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 238-239).

67 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, p. 118. L'exemple de Frédérick Lemaître signale alors que « […] le travail de l'acteur est un exercice d'appropriation individuelle de la substance sociale » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 278).

68 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, p. 97. Par là même, « […] le corps physique doit […] acquérir la capacité de rendre physiquement convaincant, donc croyable, une trame de symboles affectifs par d'autres êtres de chair et d'os » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 233).

les dimensions sentimentale et sociale du drame[69] ». Le jeu de Frédérick Lemaître correspond à ce que Claude Millet dénomme « cet effet de commotion » auquel « vise le spectacle romantique », réalisé « par une gestuelle, une proxémique énergique, violente[70] ». Partant, « de cette émotion, de cette crispation surgit la conscience de la férocité de la société moderne[71] » : c'est bel et bien également par le corps, son spectacle et sa mise en scène, que se fait le lien entre théâtre et société. Les larmes de Ruy Blas ou de Chatterton à bout de forces laissent transparaître leur épuisement, selon la volonté latente des deux dramaturges d'utiliser cette réaction du corps comme un moyen politique de désavouer « la morale bourgeoise et le Code Napoléon[72] », la première ayant inspiré le second, dont l'auteur « incarne dans l'imaginaire romantique l'énergie, selon une conception dynamique de l'être[73] ». Le personnage de Vigny et celui de Hugo portent une subversion sociale en ce qu'ils introduisent par le théâtre une forme de tabou lié aux larmes masculines dans la société de la Restauration, « société fermée, dénuée d'idéal, à laquelle font défaut les principes éthiques et religieux exclus par les déicides révolutionnaires [...], société moderne, façonnée par l'esprit voltairien de la bourgeoisie libérale[74] », société qui n'accepte pas l'extériorisation de la sensibilité masculine aussi aisément que la société contemporaine du préromantisme[75].

Ainsi, le corps au théâtre, et plus spécifiquement sur les scènes romantiques, acquiert sa légitimité comme outil d'une analyse sociocritique du texte théâtral en ce qu'à travers la pièce qui l'engendre, voire au-delà d'elle, dans le « hors-texte » de l'incarnation scénique, il dit par son propre langage les malaises, les crispations, les tensions, les frémissements et les sursauts d'une société en mutation dont il porte sur lui, comme autant de stigmates, la trace des mouvements et des bouleversements. En tant qu'il est expression du sensible, il nous fait ressouvenir de la dimension humaine et, partant, incarnée de l'Histoire, qui n'est pas notion ou concept abstraitement politique ou philosophique, mais processus né de l'union ou du déchirement d'êtres complets, pleinement engagés dans leur propre (re)construction. Une sociocritique du théâtre, centrée sur la lecture des corps en scène, nous rappelle à l'historicité de

69 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, p. 96. Ajoutons qu'ici, « le corps de l'acteur à la recherche des significations propres au personnage qu'il veut créer ne porte pas seulement des sentiments, n'interprète pas seulement des conduites, il formule une définition du personnage conforme à l'image de la personne humaine qu'admet une époque ou une société. La conviction qui entraîne un comédien est une proportion directe de la puissance de sociabilité éventuelle qu'il confère à sa création » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 239).

70 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 243-244.

71 *Ibid.*, p. 246. Ceci induit qu'en regard de l'homme réel, l'acteur est « […] un homme imaginaire mais doué de plus d'efficacité sociale que le premier » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, *op. cit.*, p. 243).

72 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, p. 236.

73 Olivier Bara dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 181.

74 *Ibid.*, p. 180.

75 Voir Élisabeth Badinter, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 28-29.

toute « incarnation ». Lorsque l'Histoire se rejoue sur scène, son nécessaire recours au corps de l'interprète permet alors de rappeler que, précisément,

> l'acteur […] n'est pas créateur, mais, comme l'exprime si justement le terme qui définit le mieux sa mission, interprète. Sa part est encore assez belle si l'on songe que, par sa présence charnelle et par ce qu'il a d'âme, il peut rendre accessible à tous les imaginations, les espoirs et les désespoirs de quelques-uns[76].

76 Francis Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval*, *op. cit.*, p. 174.

Références

Ambrière, Francis, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval — au théâtre et dans la vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Angenot, Marc, « Que peut la littérature ? », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille (Problématiques), 1992, p. 9-27.

Aron, Paul et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 2006.

Barbéris, Pierre, « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », dans *Romantisme et politique, 1815-1851* (Actes du Colloque de l'ENS de Saint-Cloud, avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 164-182.

Badinter, Élisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.

Bara, Olivier, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2011.

Barthes, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques,* Paris, Éditions du Seuil (Tel quel), 1964, p. 41-47.

Becq, Annie, « Textes esthétiques et perspectives sociocritiques », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille (Problématiques), 1992, p. 145-162.

Cros, Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan (Pour comprendre), 2003.

Duchet, Claude et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Duchet, Claude, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851* (Actes du Colloque de l'ENS de Saint-Cloud, avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 281-302.

Duvignaud, Jean, *L'Acteur : esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1965.

———, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965].

Hugo, Victor, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio/Théâtre), 2008.

Kerlouégan, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion (Romantisme et modernités), 2006.

Kleist, Heinrich von, *Le Prince de Hombourg*, Paris, Flammarion (G-F), 1990.

Laforgue, Pierre, *L'Œdipe romantique ; le jeune homme, le désir et l'Histoire en 1830*, Grenoble, Éditions ELLUG (Bibliothèque stendhalienne et romantique), 2002.

———, *Romanticoco, Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du Texte), 2001.

Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005.

Masson, Bernard, « L'approche des problèmes politiques dans *Lorenzaccio* de Musset », dans *Romantisme et politique, 1815-1851* (Actes du Colloque de l'ENS de Saint-Cloud, avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 303-315.

Millet, Claude, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de Poche), 2007.

Monneyron, Frédéric, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2001.

Musset, Alfred de, *Lorenzaccio*, édition d'Olivier Bara, lecture d'images par Valérie Lagier, Paris, Gallimard (Folioplus), 2003.

———, *Lorenzaccio*, édition de Florence Naugrette, Paris, Flammarion (G-F), 2008.

Naugrette, Florence, « Comment jouer le théâtre de Victor Hugo ? », dans Yoland Dimon (dir.), *Le Drame romantique*, actes de la Joutnée d'Études du Havre, Le Havre, Éditions des Quatre-Vents, 1999, p. 19-24).

———, « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », *Littératures classiques*, nº 48 (2003) sous la direction de Georges Forestier, p. 215-226.

———, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 2001.

Neefs, Jacques, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille (Problématiques), 1992, p. 177-188.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 [1987].

Sand, George, *Gabriel*, Paris, Livres Généraux, 2010.

Vigny, Alfred de, *Chatterton*, Paris, Gallimard (Folio/Théâtre), 2006.

Zima, Pierre, *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, Éditions L'Harmattan (Ouverture philosophique), 2004.

———, *Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan (Logiques sociales), 2000 [1985].