Document généré le 12 oct. 2024 00:11

Études littéraires

Le théâtre, la littérature et les valeurs marchandes. Une analyse sociocritique de *Chatterton* et de *Ruy Blas* entre hier et aujourd'hui

Theater, literature and marketability: a socio-critical analysis of *Chatterton* and *Ruy Blas*, yesterday and today

Stéphanie Loncle

Volume 43, numéro 3, automne 2012

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1016848ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1016848ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Loncle, S. (2012). Le théâtre, la littérature et les valeurs marchandes. Une analyse sociocritique de *Chatterton* et de *Ruy Blas* entre hier et aujourd'hui. *Études littéraires*, *43*(3), 77–91. https://doi.org/10.7202/1016848ar

Résumé de l'article

Chatterton (1835) et *Ruy Blas* (1838) proposent une réflexion sur la marchandisation des valeurs de l'art et de la politique au moment même où l'organisation marchande des activités théâtrales crée des tensions dans le monde des théâtres. Dans ces deux pièces, les personnages sont pris dans une relation marchande qui contraint leur action ou leur travail. Leurs discours produisent une compréhension (plus ou moins critique, plus ou moins cohérente) de cette situation qui concerne, en fait, une grande partie de la société de l'époque. Ces pièces offrent ainsi aux acteurs la possibilité de faire dialoguer leur personnage avec leur propre situation de travail (une performance scénique rémunérée dans un système théâtral en cours de libéralisation) et aux spectateurs, celle de s'interroger sur ce nouveau fait de société que constitue l'institutionnalisation du marché du travail.

Tous droits réservés © Université Laval, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le théâtre, la littérature et les valeurs marchandes. Une analyse sociocritique de *Chatterton* et de *Ruy Blas* entre hier et aujourd'hui

Stéphanie Loncle

La lecture des textes littéraires en lien avec toutes les dimensions de la société est une pratique critique très répandue au début du XIXe siècle au point de devenir, selon Gérard Gengembre, une norme de l'analyse des œuvres, partagée aussi bien par ceux qui se donnent comme les héritiers de la Révolution française que par ses opposants les plus farouches : « La société est devenue la référence explicative du phénomène esthétique[1] ». L'émergence de cette valeur critique est donc un phénomène du littéraire[2] qui trouve des prolongements et de fortes inflexions théoriques au XXe siècle. La promotion dans les années 1970 par Claude Duchet d'une sociocritique des œuvres littéraires, dont la visée est « de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique[3] », procède à la fois de la valorisation d'un cadre herméneutique et de l'actualisation d'une querelle à l'intérieur de ce cadre. Il s'agit alors de dépasser la double limite du structuralisme formaliste, forme actualisée de l'Art pour l'Art, et de la « théorie du reflet », nébuleuse qui s'applique à la fois au moralisme d'un Bonald[4], à la caricature d'une partie du marxisme taxée d'orthodoxie, ou encore à l'ensemble complexe et critique des discussions théoriques qui se nouent entre les textes de Marx, d'Engels, de Lukács et de Goldmann. Claude Duchet lui-même s'efforce de penser l'inscription de la sociocritique dans le champ idéologique des années 1970. Elle y est définie comme une contribution « à la mise en place d'une critique matérialiste et au développement de la recherche marxiste » qui

1 Gérard Gengembre, « Introduction à Louis de Bonald », *Œuvres choisies. Écrits sur la littérature*, édition de Gérard Gengembre et Jean-Yves Pranchère, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. 1, p. 47.

2 Au sens institutionnel que lui donne Alain Viala.

3 Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3.

4 Voir Gérard Gengembre, « Introduction à Louis de Bonald », *Œuvres choisies. Écrits sur la littérature*, *op. cit.*, p. 43.

s'inscrit à contrecourant de la « vague du structuralisme » et du « rejet d'un certain historicisme[5] ».

La critique sociale des œuvres peut et doit donc être elle-même contextualisée. Elle n'est pas nécessairement révolutionnaire, ni même progressiste, elle n'est pas nécessairement une valeur active ou devant être activée. La valorisation de la contextualisation sociale est le produit d'une institution littéraire, politique, marchande, etc., dont la production d'œuvres théoriques et d'œuvres de fiction, qui peuvent elles-mêmes valoriser leur propre contextualisation sociale, est un facteur majeur. La sociocritique n'est pas une méthode théorique abstraite qu'il suffirait d'appliquer à des textes. L'énonciation et la promotion d'une sociocritique du théâtre aujourd'hui soulèvent bien d'autres enjeux que celui de l'application d'une technique. Toute analyse sociologique, économique, historique ou structuraliste repose sur des valeurs critiques, qui peuvent être dominantes ou marginales dans le champ scientifique et que le chercheur peut investir ou critiquer. La définition et l'énonciation d'un théâtre objet d'une sociocritique participent de la production de certaines valeurs et de la critique d'autres.

Aussi une sociocritique des textes du théâtre romantique passe-t-elle par une analyse critique de la définition sociale du théâtre largement diffusée au moment de leur production. Les années romantiques sont aussi celles où l'économie politique et le droit définissent le théâtre comme un commerce et une industrie[6] et où la critique sociale de la littérature est en cours d'institutionnalisation. De manière parallèle, notre contexte contemporain est lui-même caractérisé par la valorisation d'une forme dégradée des sciences humaines à qui l'on demande des résultats, du discours et non de la critique, et par la montée en puissance du néolibéralisme théorique. Né de la proclamation d'une ère postmarxiste à la fin des années 1970, il se structure autour de la valorisation d'un présent perpétuel, essentialisé, naturalisé et anhistorique[7], décliné aussi bien dans le champ de l'économie politique que dans ceux de l'esthétique et de la sociologie.

Le drame romantique est-il le sujet ou l'objet d'une analyse sociocritique ?

Chatterton[8] et *Ruy Blas*[9] abordent la question de la place du théâtre et de la littérature dans une société où la valeur marchande se fait dominante au point de devenir impossible à critiquer… ou presque. C'est dans ce « presque » que vient

5 Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, *op. cit.*, p. 5.

6 Voir la section II de ma thèse « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », (Paris, Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, 2011) qui analyse notamment le *Traité de législation des théâtres* de Vivien et Blanc (Brissot-Thivars, 1830) et les travaux de l'économiste Gustave de Molinari.

7 Voir l'entretien avec Christian Biet, « Action esthétique, action politique, action critique », dans François Coadou, Stéphanie Loncle, Olivier Maillart (dir.), *La Culture c'est la règle, l'art l'exception. Politiques de l'art et de la culture en France aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions L'Harmattan, à paraître.

8 Drame d'Alfred de Vigny créé au Théâtre-Français en 1835.

9 Drame de Victor Hugo créé au Théâtre de la Renaissance en 1838.

se loger la valeur de l'art, dans un espace si marginal qu'il en devient utopique. Dans ces drames, la littérature, le théâtre ou l'art en général tire sa valeur de cette rareté, de ce caractère exceptionnel. L'art y est précieux parce qu'indispensable et inaccessible.

Dans *Ruy Blas*, le théâtre est défini en creux comme l'art de produire une illusion : Ruy Blas est le comédien qui, par son art du faux-semblant, séduit les ministres corrompus (et la Reine). L'art dramatique ainsi défini est valorisé comme le seul moyen politique de restaurer des valeurs nationales non marchandes. Dans son adresse aux ministres[10], Ruy Blas démontre que le problème politique de l'Espagne vient de la perte de l'adhésion à des valeurs non marchandes, qu'il analyse comme la perte d'un pouvoir positif de la représentation qui aurait existé par le passé. Face à cette crise politique, Ruy Blas convoque tous les pouvoirs de l'illusion théâtrale et littéraire, avatars du pouvoir politique de la représentation : le déguisement, la possibilité de faire apparition, l'hypotypose. Le comédien Ruy Blas emporte l'adhésion de quelques conseillers qui se mettent à son service. Seul le théâtre permettrait la réactivation d'un pouvoir de la représentation qui se serait perdu avec la légitimation institutionnelle et désillusionnée du pouvoir de l'argent.

Ruy Blas se donne ainsi à *lire* comme l'affirmation de la nécessité d'un recours à l'illusion du passé pour affronter les malheurs du temps présent, puis comme la démonstration de la fragilité et de la vanité de ce même pouvoir d'illusion. En effet, la célèbre « scène de la croisée[11] », qui intervient après la scène du conseil des ministres, rappelle que la force de l'illusion, valorisée dans un premier temps comme l'unique et ultime secours politique à la crise, est fragile et elle-même soumise à un ordre marchand. Don Salluste a conclu un marché avec son valet Ruy Blas et, parce qu'il est son maître, dispose du pouvoir de le rompre à tout moment. Ruy Blas ne peut jouer le Premier ministre vertueux que dans les limites de ce contrat conclu. Ainsi l'art de produire l'illusion est lui-même pris dans un échange marchand. « Que faire sans argent ? » demande Ruy Blas à Don Salluste à propos de la guerre qu'il souhaite mener pour sauver la nation. La question renvoie également à sa propre situation : aucune entreprise politique ou artistique destinée à promouvoir des valeurs non marchandes ne peut exister réellement sans recourir à celles-ci. Le pouvoir dramatique et le pouvoir politique apparaissent donc fragiles et subalternes, dans la mesure où leur activation effective dépend du pouvoir économique qu'ils sont censés concurrencer. Dans *Ruy Blas*, le théâtre est ainsi désigné à la fois comme précieux et vain, comme puissant et impuissant dans le champ politique, comme le dernier espace où survivent et se produisent des valeurs non marchandes et comme un espace maudit destiné à disparaître soit par son autodestruction (le suicide du héros romantique), soit par son intégration nécessaire à la logique marchande.

---

10 Victor Hugo, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio), 1997, acte III, scène 2, p. 129-133. Je reprends ici des éléments d'une communication faite au Groupe Hugo, le 26 novembre 2011, « La scène romantique peut-elle réenchanter le monde ? Réflexion sur les pouvoirs de l'illusion et les pouvoirs de la performance à partir de l'analyse de *Ruy Blas* » [en ligne], [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-11-26Loncle.htm].

11 Victor Hugo, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, *op. cit.*, acte III, scène 5, p. 144-155.

Dans *Chatterton*, la poésie est également la seule activité encore libre dans un monde résumé par la maison-entreprise de John Bell[12]. La méditation du Quaker elle-même est moins libre que tolérée dans sa marginalité, dans la mesure où elle répond à un plaisir de l'industriel. John Bell explique en effet à l'homme de foi : « Vous savez que j'aime assez à raisonner avec vous sur la politique[13] ». Si sa fonction morale est réelle dans la pièce, il n'a pas le pouvoir d'agir. La dispute entre les deux hommes à propos du licenciement d'un ouvrier blessé par une machine de l'usine se termine sur un dernier échange où John Bell et la société qui le fait tout-puissant réduisent le Quaker au silence[14]. Figure d'exception oisive qui peut observer le monde depuis la marge, car il a renoncé à toute action dans le monde, le Quaker incarne l'impuissance de l'illusion morale dans un monde désillusionné. Son silence préfigure le suicide de Chatterton[15], car la mort est la suite logique de l'impossibilité de l'action et de la parole dramatique dans le monde libéral. Toutefois, la marginalité oisive du Quaker le rapproche du poète sans pour autant lui correspondre, car Chatterton n'est pas oisif.

Contrairement au Quaker, le poète n'a pas renoncé à l'action. Il travaille sans relâche du début à la fin de la pièce et c'est l'incapacité productive de son travail aliéné par la relation marchande qui le lie à John Bell, qui conduit le jeune homme à son action ultime. Depuis que Chatterton a vendu sa force de travail à John Bell, qu'il a accepté d'aliéner son écriture, il ne parvient plus à écrire, comme si l'écriture poétique – effectivement détachée et détachable de la volonté du sujet agissant – se dérobait à tout contrôle marchand. La démonstration de la liberté radicale de l'écriture poétique est faite en actes. L'action dramatique conduit de l'aliénation de l'écriture poétique à son autodestruction. Elle vise ainsi à démontrer que le travail poétique est inadapté à une société où toutes les activités sont traitées comme des marchandises, vendues et achetées sur le marché du travail.

Dans ces deux drames, l'écriture poétique et l'art dramatique sont des producteurs d'un impossible souhaitable : Ruy Blas et Chatterton témoignent d'une capacité à produire une valeur non marchande dans un monde entièrement marchandisé, capacité d'autant plus précieuse qu'elle est par définition impossible, car empêchée par la relation marchande qui les lie au monde. Désignée ainsi, l'activité artistique n'a-t-elle pas vocation à devenir elle-même cet impossible souhaitable, c'est-à-dire à ne jamais s'incarner dans un espace, un temps et un corps, comme le prouve l'incapacité poétique exhibée par Chatterton ? Hugo et Vigny semblent bien adhérer à cette hypothèse puisque l'un et l'autre optent pour un théâtre « en liberté[16] »

---

12 Voir l'analyse de *Chatterton* dans Stéphanie Loncle, « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », *op. cit.*, p. 595-635.

13 Alfred de Vigny, *Chatterton*, édition de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard (Folio), 2001, acte I, scène 2, p. 62.

14 La dernière réplique du Quaker : « Si tu ne veux pas me laisser parler, laissez-moi lire ». La didascalie précise : « *Il reprend son livre et se retourne dans son fauteuil* » (*ibid.*, p. 64).

15 Voir Jean Jourdheuil, « L'escalier de *Chatterton* », *Romantisme. Le Spectacle romantique*, n° 38 (1982), p. 106-116.

16 Hugo a composé plusieurs pièces dont il savait la représentation impossible dans les conditions de la vie théâtrale et politique de son temps : d'abord *Cromwell*, publiée en 1827, puis, bien après, les pièces écrites en exil qui paraissent à titre posthume dans le

ayant renoncé (même provisoirement) à exister dans l'espace et le temps de la représentation théâtrale.

Cette analyse, qui cherche à *lire* dans ces drames une « leçon romantique » sur la place et le rôle de l'art dans la société, conduit à considérer que ces œuvres font une démonstration sociale. L'intégration totale de l'art à l'économie de marché apparaît comme un fait social incontestable dont l'action dramatique « témoignerait ». Ce discours dramatique sur la place et le rôle de l'art dans la société libérale et marchande semble alors corroborer les « savoirs » sociaux énoncés dans les écrits non dramatiques (journalistiques, politiques, économiques) qui font le constat de l'industrialisation du théâtre[17]. Ce discours sur l'industrialisation à la fois nécessaire et mortifère pour l'écriture poétique peut être considéré, pour reprendre la terminologie de Claude Duchet[18], comme un « cotexte » présent dans l'« ici » de *Chatterton* qui doit être interrogé en fonction d'un « ailleurs ». La profession de foi romantique peut alors être interprétée comme la conséquence paradoxale de la disparition inéluctable de l'art dans un monde marchand, chant du cygne qui confère toute sa valeur au romantisme dans le nouveau champ artistique, désormais marginalisé et autonomisé. Ainsi, il ressortirait de ces deux œuvres, voire du genre (le « drame romantique »), un discours qui serait en cohérence avec la réalité sociale des transformations des conditions de leur production « lisible » dans d'autres écrits politiques, journalistiques, juridiques. En somme, le texte dramatique et les autres se corroboreraient l'un et l'autre, leur cohérence confortant une certaine lecture du sens de l'Histoire et du rôle social de l'art. Les activités humaines, y compris les activités artistiques, devraient nécessairement intégrer un marché du travail naturel et universel ; l'art et les artistes auraient vocation à témoigner (quitte à en mourir) de la survivance, à la fois nécessaire et marginale au point d'être utopique, d'un espace où les valeurs marchandes n'ont jamais pénétré.

Dans quelle mesure une telle analyse relève-t-elle de la sociocritique ? Il s'agit incontestablement d'une forme de lecture sociale du théâtre, mais qui n'est pas *critique* dans la mesure où (dans une approche sociocritique mal comprise) elle adhère aux discours produits par les écrits, qu'ils soient dramatiques, politiques ou

---

recueil *Théâtre en liberté*. Par cette expression, on désigne plus largement le choix fait par plusieurs auteurs romantiques de renoncer à écrire pour la scène théâtrale de leur temps. Cette attitude est commune par exemple à Musset lorsqu'il publie, en deux livraisons, *Un spectacle dans un fauteuil* et à Vigny qui, de façon plus radicale encore, renonce à écrire pour le théâtre après *Chatterton*.

17 On pense bien sûr au fameux article sur « De la littérature industrielle » de Sainte-Beuve dans *La Revue des deux mondes* en 1839. Cet article n'est cependant que la partie la plus célèbre d'un usage très répandu de la métaphore industrielle appliquée à la littérature et au théâtre dans des écrits romanesques ou dramatiques, mais aussi journalistiques, politiques, juridiques et économiques.

18 Claude Duchet affirme : « C'est la première loi du texte. Le texte se nourrit de ses références, mais tout en s'en nourrissant, provoque d'autres références. Quelle que soit la question qui vous happe, vous êtes toujours renvoyé d'un *ici* du texte à un *ailleurs*, vous êtes toujours en situation d'interroger *l'ici* du texte en fonction d'un *ailleurs*. […] Ce cotexte concourt à donner au texte sa socialité » (Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 44).

économiques, au lieu d'en analyser les contradictions, les problèmes, les impensés. Cette lecture est prisonnière de « l'effet de monopole » qui fait que « le discours social [auquel contribue le discours romantique] semble adéquat comme reflet du réel puisque "tout le monde" voit le réel et le moment historique à travers lui plus ou moins de la même façon[19] ». Cette lecture contribue donc elle-même au discours social de l'époque qu'elle est censée étudier, même un siècle après, mais aussi bien sûr au discours social contemporain de son énonciation[20]. Pour être *critique*, une analyse sociale des œuvres doit porter sur le cadre produit par le texte, sur les valeurs qu'il promeut et le système d'adhésion qu'il propose. Lorsque Claude Duchet explique que « le cotexte est ce qui dans le texte ouvre à un en-dehors du texte, sur un ailleurs du texte, sur un domaine de références avec lequel le texte travaille[21] », le mot important est « travaille » : il y a dans cette rencontre une transformation, une production qui peut être critique lorsque des contradictions apparaissent. Si l'on découvre dans *Chatterton* un cotexte qui ouvre sur la question de la nécessaire et impossible marchandisation de l'activité poétique, ou plus largement artistique, alors il convient de comprendre comment le drame *travaille* cette question qui traverse d'autres écrits non dramatiques. C'est là que la sociocritique du théâtre passe peut-être par d'autres voies que celle du roman. En effet, le texte dramatique *travaille* certes, comme tout texte, avec d'autres textes et avec ses propres cotextes, mais la dialectique critique entre « l'ici » et « l'ailleurs » s'engage également entre le texte et sa performance scénique. L'« ici » de la performance (la soirée théâtrale dans toutes ses dimensions) vient à sa façon interroger le rapport entre le texte et le cotexte.

Le théâtre, espace de critique de l'analyse romantique de la société

Or le théâtre est un moyen privilégié pour opérer la critique du cadre. La structure matérielle de la séance théâtrale est si pesante, si importante qu'elle exhibe la marchandise et donc la production : le théâtre s'expose ainsi comme cadre matériel et donc social dont la valeur est à interroger en dialogue avec celle de l'action représentée, du discours tenu.

Sous la direction du baron Taylor, la Comédie-Française tend à se libéraliser et à se « romantiser » dans le même temps, ce qui se traduit par la programmation, par l'embauche de comédiens des boulevards, par l'augmentation des différences de rémunération entre les vedettes et les sociétaires moins connus, ou encore par l'investissement dans des décors somptueux et coûteux. C'est dans le cadre de cette « modernisation » que Vigny fait représenter *Chatterton* avec Marie Dorval dans le

19 Marc Angenot, « Théorie du discours social », *COnTEXTES* [en ligne], vol. 1, 2006, §35, [http://contextes.revues.org/51], DOI :10.4000/contextes.51.

20 On voit qu'une telle lecture des pièces romantiques peut aisément s'inscrire dans les discours politiques et économiques actuels sur l'industrialisation et la marchandisation de la culture – qu'elles soient présentées comme souhaitables ou regrettables –, et ainsi contribuer à l'effet de proximité, voire de continuité, trompeuse entre le libéralisme et le néolibéralisme. Pour reprendre l'image utilisée par Marc Angenot : « À celui qui reste immergé dans les discours de son époque, l'arbre cache la forêt » (Marc Angenot, « Théorie du discours social », *art. cit.*)

21 Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, *op. cit.*, p. 44.

rôle de Kitty Bell et un escalier monumental au centre du décor. Ces deux valeurs spectaculaires du marché théâtral parisien (une vedette des boulevards et un décor impressionnant) sont les éléments majeurs du succès de scandale que connaît la pièce[22]. La libéralisation marchande de la vie théâtrale parisienne, qui touche même la Comédie-Française, et la présence du Tout-Paris mondain et journalistique offrent au drame les moyens du succès[23]. Cette réussite constitue la première étape de sa canonisation dont notre propre intérêt pour ce texte est à la fois le révélateur, le continuateur et potentiellement le point de départ d'une analyse (socio)critique.

De même, la représentation de *Ruy Blas* pour l'inauguration du Théâtre de la Renaissance, tout mélancolique que soit son propos dramatique, a demandé à son auteur et à ses acteurs un important travail[24], signes d'un investissement dans l'art dramatique et d'une confiance dans sa capacité à assurer la réussite d'une nouvelle entreprise dans le marché théâtral parisien. Là aussi, la contradiction entre le propos romantique et le cadre de l'événement mondain et économique que constitue l'inauguration du nouveau théâtre est offerte à l'examen critique. Ce n'est pas la cohérence entre le discours tenu sur la scène et la réalité sociale qui doit frapper le chercheur mais, au contraire, une incohérence et des contradictions entre les différentes actions que constituent les écrits produits par et pour cette soirée théâtrale : le drame bien sûr qui promet la disparition sacrificielle du théâtre sur l'autel de la marchandise, les anecdotes biographiques sur Hugo ou Frédérick Lemaître[25] qui mettent en valeur cette soirée, et la promotion de l'événement dans la presse de l'époque[26]. Au lieu de chercher des correspondances entre un discours tenu dans le drame et un discours tenu « ailleurs[27] », il convient de s'interroger sur la façon dont le théâtre, parce qu'il met à distance les discours tenus sur sa scène, offre ces derniers et avec eux l'ensemble du discours social à la critique des spectateurs. Cette capacité du théâtre peut (ou non) être investie par les auteurs, les acteurs et les metteurs en scène. En proposant un texte ou une représentation qui laisse du jeu, comme il y a du jeu entre les pièces d'une machine, les artistes soulignent, désignent, mettent en lumière sans les résoudre les contradictions qui se logent au cœur des pratiques sociales : ici, c'est la nécessité naturelle de la libéralisation marchande de toutes les activités et, partant, de toutes les valeurs, qui est mise

---

22 « Il semble que cet escalier ait été avant la première représentation un objet de scandale non moindre que le choix de Marie Dorval comme interprète de Kitty Bell » (Jean Jourdheuil, « L'escalier de *Chatterton* », *art. cit.*, p. 109).

23 Voir l'article de Sophie Marchal, « Le poète, la presse et le pouvoir : l'accueil de *Chatterton* en 1835 », *Bulletin de l'association des amis d'Alfred de Vigny*, n° 24 (1995), p. 59-81.

24 Voir les travaux d'Anne Ubersfeld dans l'édition critique de *Ruy Blas*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 99-103 et dans *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, p. 410-411.

25 Voir le chapitre « *Ruy Blas* », dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (Paris, Hetzel, 1892, vol. 2, p. 452-468) et les passages consacrés à ce spectacle dans Louis-Henry Lecomte, *Frédérick Lemaître : un comédien au* XIX*e siècle*, Paris, chez l'auteur, 1888.

26 Voir Patrick Berthier, « Situation de *Ruy Blas* », *L'Information littéraire*, n° 3 (1997), p. 9-14.

27 Cela conduirait au mieux à reconnaître des idéologèmes prédominants dans le discours social, au pire à lire dans cette correspondance la preuve de la réalité de ce que les discours décrivent.

sous les feux de la rampe, dans ce lieu de l'exhibition de la technicité et du factice qu'est l'espace théâtral.

Dans *Ruy Blas*, le texte de Victor Hugo ne propose pas à l'acteur de *dire* la souffrance du personnage mais lui suggère simplement de la *jouer*[28]. Cet espace de jeu est offert au comédien au moment même où le personnage semble réduit à l'état d'une marionnette dont l'action serait intégralement dirigée par son donneur d'ordre, Don Salluste, propriétaire des capacités de sa créature. Or Frédérick Lemaître, l'anecdote est célèbre, interprète de façon outrée la douleur du personnage lorsque Don Salluste lui intime l'ordre d'aller fermer la croisée : après avoir obéi, dos à la salle, Ruy Blas se retourne et se présente au public « le visage baigné de larmes[29] ». Ce geste scénique signale le « jeu » qui existe dans la fable dramatique malgré l'effet de démonstration romantique que produit l'action menée du début à la fin du drame. Marquant une pause dans la causalité dramatique, il incite le spectateur à s'interroger sur le sens de ces larmes pour Ruy Blas et pour Frédérick Lemaître. Ces deux actions, dans l'espace-temps fictionnel et dans celui de la séance théâtrale, posent la question de la part de liberté et d'aliénation d'un individu dont l'action est prise dans une relation marchande. En effet, ces larmes interviennent au moment où l'action dramatique démontre l'aliénation du pouvoir dramatique du « comédien » Ruy Blas par la relation marchande non égalitaire qui le lie à Don Salluste. Or, par ce geste scénique, Frédérick Lemaître, qui est précisément un comédien travaillant dans le cadre d'un marché théâtral où il est lié par contrat à des directeurs de théâtre, montre non pas la simple et stricte aliénation de son acte de travail mais la complexité de la relation entre le cadre marchand contractuel dans lequel il s'inscrit et la liberté fondamentale de son action comme sujet qui se produit en agissant.

En s'exhibant comme comédien libre d'interpréter un texte et choisissant de mettre en tension ce qu'il dit de l'aliénation de l'acteur avec la preuve même de la liberté de son jeu, Frédérick Lemaître propose au spectateur de jouer avec lui à interpréter la souffrance de Ruy Blas. Ce dernier pleure-t-il parce qu'il s'est aliéné dans son rôle de Premier ministre, parce qu'il réalise que son pouvoir d'action/d'acteur est aux mains d'un autre ? Irait-il jusqu'à souhaiter sa propre aliénation ou bien joue-t-il la comédie du comédien aliéné ? Ou encore Ruy Blas souffre-t-il de se savoir contraint matériellement de soumettre son action à l'autorité de Don Salluste ? Mais alors, pourquoi ne pas tuer Don Salluste et ainsi refuser sa double identité aliénée de valet et de « comédien » pour être le ministre qu'il a prouvé qu'il pouvait être ? Ces questions, qui portent sur la nature du pouvoir du comédien, sont soulevées par le geste de Frédérick Lemaître. Mais, à travers cet exemple de l'art du comédien, elles portent en réalité sur la condition sociale de tous les individus dans une société où la propriété privée définit l'identité sociale et où est institutionnalisé un marché de la force de travail, c'est-à-dire de la capacité d'action des sujets.

---

28 Ruy Blas ne prononce aucune parole mais la didascalie précise : « *Ruy Blas, pâle de honte et de désespoir, hésite un moment* » (Victor Hugo, *Ruy Blas*, *op. cit.*, acte III, scène 5, p. 147). Même chose plus loin, après l'ordre de Don Salluste de ramasser son mouchoir : « *Ruy Blas, comme à la torture, hésite* […] » (*id.*).

29 Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIXe siècle*, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre, 2008, p. 196.

Au-delà de l'interrogation sur les enjeux dramaturgiques des pouvoirs de l'illusion, ce moment théâtral interroge les critères de définition de l'identité du sujet et de la propriété de ses actes dans une société où la force de travail est traitée comme une marchandise. Le « *novum*[30] », la possibilité d'une « hétéronomie » introduisant « une rupture critique » dans le discours social susceptible d'échapper à la vision libérale, vient de la praxis théâtrale et non du *discours* de dissidence d'un héros romantique, d'un Quaker ou d'un poète maudit.

Dans *Chatterton*, le geste scénique que les textes qui ont décrit le spectacle nous donnent à interpréter est la spectaculaire chute de Marie Dorval sur les marches de l'escalier de la maison John Bell. Ce geste intervient au moment du clou mélodramatique où la mort du poète entraîne la mort immédiate et à première vue sans raison de Kitty Bell. Tout en illustrant le triptyque romantique mort/art/amour, le geste de Marie Dorval fait signe vers l'escalier, c'est-à-dire vers le cadre de la maison Bell. Jean Jourdheuil a montré que cet escalier structure non seulement l'espace scénique mais aussi l'espace fictionnel[31]. Il souligne l'hétérogénéité de l'escalier et de l'intérieur horizontal, matériel de John Bell : mais celle-ci est d'autant plus frappante qu'elle touche un élément spectaculairement matériel et central du décor et de la maison. L'escalier symbolise l'intégration des activités artistiques à la maison Bell et la centralité des questions qu'elles soulèvent, tout en les maintenant éloignées. Si Kitty Bell et Chatterton meurent parce qu'ils incarnent la pure marginalité idéale et fragile de l'art et de l'amour dans le monde marchand de John Bell, Marie Dorval n'aurait-elle pas dû s'évanouir à l'étage, s'élever vers le ciel[32] ? En tombant en direction de l'espace horizontal et marchand de la maison et en s'étendant sur tout le long de l'escalier central, elle incite à s'interroger sur l'aliénation même que constitue le suicide des deux jeunes gens. Chatterton adhère entièrement à l'identité du poète maudit que John Bell s'offre chez lui, comme il se paye le luxe d'un directeur de conscience en conversant avec le Quaker[33], et Kitty Bell adhère à l'opposition entre esprit et corps, entre bien et mal, entre l'idéalité artistique-amoureuse et la matérialité marchande sur laquelle reposent le pouvoir et la maison de John Bell. Elle y adhère au sens propre puisqu'elle s'abîme dans cet escalier. Or, l'escalier est la preuve que le cadre même de l'aliénation de Chatterton est une structure qui n'a rien de naturel, un pouvoir, une institution matérialisée qu'il convient de critiquer. Si la mort de Kitty Bell est le point final d'une causalité dramatique infaillible, qui ne laisse pas de « jeu » dans la démonstration, la chute de Marie Dorval désigne à la fois la matérialité et l'artificialité du pouvoir d'institution nécessaire à l'aliénation

30 Marc Angenot, « Théorie du discours social », *art. cit.*, § 86-87.

31 Jean Jourdheuil, « L'escalier de *Chatterton* », *art. cit.*, p. 109.

32 Jean Jourdheuil soulève quant à lui une autre tension dans l'interprétation de la mort de Kitty Bell : « Succombe-t-elle d'avoir vu Chatterton mourant ? Ou d'avoir gravi l'escalier ? La représentation ne peut que fondre ces deux raisons en une seule » (*id.*).

33 John Bell tolère les critiques du Quaker parce qu'il « est [son] ami depuis vingt ans, et qu['il a] sauvé la vie d'un de [ses] enfants » (Alfred de Vigny, *Chatterton*, édition de Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, acte I, scène 2, p. 64). L'industriel exhibe ainsi avec cette amitié sa capacité à contracter des dettes morales, avec toute l'ambiguïté (dette marchande ou non marchande ?) que l'expression revêt dans ce contexte.

apparemment fatale des individus. La légitimation de la séparation entre le corps et l'esprit, thème récurrent dans le discours social et élément structurant dans la division du travail entre travail intellectuel et travail manuel, suppose un arsenal institutionnel, juridique, éthique, économique et matériel qui ne relève en rien de l'action libre de la nature. Or, cette ontologie, ce cadre théorique qui autorise l'hypothèse qu'un sujet puisse aliéner entièrement sa force de travail, c'est-à-dire sa capacité d'agir, sans disparaître comme sujet, est nécessaire à la légitimation d'un marché du travail, dont le principe même ne pourrait être formulé sans elle.

Le poète maudit et la marchandisation de l'art : le théâtre romantique interroge le travail

Ces deux drames jouent avec les métaphores et les analyses répandues dans la société : la figure du poète maudit et la métaphore du théâtre industriel. Elles offrent à jouer avec ces cadres en en montrant les impasses, les limites, les contradictions. *Ruy Blas* et *Chatterton* ne démontrent rien, c'est aux spectateurs et aux critiques de choisir les valeurs au nom desquelles ils interprètent ce qu'ils voient. Pourquoi Ruy Blas pleure-t-il ? Pourquoi Chatterton n'écrit-il pas sur commande ou ne renégocie-t-il pas son contrat ? Parce qu'ils agissent comme si leur action ne leur appartenait pas, comme si elle avait effectivement été vendue à un tiers. Or, ce marché du travail est une fiction dans la fiction, et si les acteurs sont peut-être les travailleurs qui expérimentent le plus directement cette inaliénabilité structurelle, fondamentale, essentielle de l'action d'un sujet, ils partagent cependant cette condition avec leurs contemporains. L'adhésion à l'hégémonie des valeurs marchandes repose chez les personnages sur des contraintes réelles comme le manque d'argent et la nécessité d'en avoir, la privation de propriété. Elle ne repose pas sur une illusion ni sur une inégalité originelle entre des êtres « maudits » et d'autres adaptables, mais sur une nécessité sociale. C'est le cadre même de la société, le mode de sa production qui contraint l'action des personnages, c'est ce cadre que les drames désignent comme coupables, comme devant être instruits : le jeu des acteurs permet alors de le souligner ou de l'effacer.

Les actions de jeu de Frédérick Lemaître et de Marie Dorval désignent chacune à leur façon le cadre de l'adhésion à la fiction et aux valeurs qu'elle promeut. Le théâtre romantique lorsqu'il est représenté ne fait donc pas que formuler ou démontrer la marginalité nécessaire et exceptionnelle de l'art et de l'artiste. Les représentations de *Chatterton* et de *Ruy Blas* à la Comédie-Française et à la Renaissance donnent le spectacle d'une société qui adhèrerait totalement aux valeurs marchandes, et ce faisant offrent la possibilité d'une critique de ce système idéologique en cours d'institutionnalisation. Ces spectacles ne confirment pas l'intégration-disparition du caractère exceptionnel de l'art et de l'artiste dans un marché du travail présenté comme naturel, mais au contraire jouent avec les contradictions de ce mode d'organisation des capacités humaines. En effet, la raison pour laquelle l'artiste est condamné, « maudit » par avance dans un tel système marchand, est son incapacité à détacher son action de son identité. Ruy Blas et Chatterton *sont* ce qu'ils *font*. Ruy Blas souffre parce qu'il est devenu le Premier ministre dont la Reine est amoureuse lorsqu'il siège au conseil des ministres puis qu'il redevient le valet de Don Salluste

lorsqu'il ferme la fenêtre. Chatterton, dès lors qu'il n'arrive plus à *produire* de poésie, n'*existe* plus comme poète : le suicide n'est-il pas l'ultime façon de démontrer que l'être *se produit* dans le faire ? Or la vente de sa force de travail, fiction qui préside à l'institution d'un marché du travail, nie la production de soi qui est irréductiblement attachée à tout travail, à toute activité. L'art de l'artiste maudit dans *Ruy Blas* ou dans *Chatterton* ne correspond alors plus à une marginalité exceptionnelle, rare et précieuse, mais au contraire à un idéal-type de tout travail, voire de toute action qui produit son sujet et qui, dans une relation marchande, développe des capacités tout en en supprimant d'autres, contribuant à la structuration, à l'enrichissement et à l'aliénation conjoints du sujet.

Le travail de l'artiste est-il une exception à protéger et à chérir comme telle ou au contraire la manifestation la plus voyante de la règle commune à tous les sujets ? Dans cette première moitié du XIXe siècle, où s'institutionnalise le libéralisme, le fondement théorique (et non éthique) de cette question est au cœur des interrogations des juristes et des économistes. Ces nouvelles élites intellectuelles responsables de la production d'une idéologie libérale cohérente rencontrent toutes la même difficulté théorique : qu'est-ce que ce travail qui produit la richesse et que l'on a besoin de pouvoir vendre et acheter ? Tant qu'il est défini comme une force de production d'autre chose, le système libéral d'économie et de philosophie politique qui repose sur l'idée d'un individu propriétaire de lui-même fonctionne de façon très cohérente. Mais dès lors qu'un travail s'exhibe comme non productif, sinon de lui-même, comme c'est le cas pour le comédien dont le travail est de « se produire », le système théorique coince. C'est à cause de cette exception qu'Adam Smith[34] est contraint de formuler une limite à sa théorie qui ne s'applique selon lui qu'aux activités « productives ». Le développement du libéralisme économique au début du XIXe siècle fait cependant apparaître l'importance, le coût et donc le pouvoir de l'ensemble des activités « non productives » dans la richesse produite au point qu'il est impossible de continuer à les cantonner dans une marginalité exceptionnelle. Jean-Baptiste Say propose alors de formaliser la notion de « produits immatériels[35] » qui permet d'intégrer les activités dites « improductives » au système libéral. Par ce saut théorique, le libéralisme semble acquérir une capacité infinie d'intégration. Mais dans la pratique, l'institution de cette domination nécessite un arsenal juridique et administratif coûteux[36] dont la réalisation effective passe par l'exercice d'une force

34 Adam Smith distingue le « travail productif » et le « travail non productif » dans son ouvrage *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations* [1776], notamment dans le livre II, chap. 3, « De l'accumulation des capitaux et du travail productif et non productif ». Sur cette question, voir Stéphanie Loncle, « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », *op. cit.*, p. 493-496, 524-525 et 650.

35 Jean-Baptiste Say, « Des produits immatériels ou des valeurs qui sont consommées au moment de leur production », de l'ouvrage de J.-B. Say, *Traité d'économie politique ou simple exposition de la manière dont se forment, se distribuent et se consomment les richesses*, 6e éd. revue par l'auteur et publiée sur les manuscrits qu'il a laissés par Horace Say, son fils [1841], Osnabrück, O. Zeller, 1966, p. 123-131.

36 Jean-Baptiste Say lui-même anticipe la démultiplication des activités « improductives » notamment dans le domaine du droit et finit par en conclure qu'il est préférable de ne pas les encourager (*id.*)

politique autoritaire[37]. Ce cadre pratique dont dépend la puissance théorique du libéralisme exhibe les contradictions de celui-ci, qui se donne pour naturel, divin, fatal. Traiter toutes les activités, tous les actes « performés » dans une société comme des biens aliénables conduit à deux solutions possibles pour l'art. S'il est une exception radicalement inadaptée à ce système, alors il est maudit et condamné à disparaître ou bien à être protégé comme une exception. S'il est au contraire une activité comme une autre, où l'individu se produit en travaillant, mais simplement de façon plus visible, plus spectaculaire que les autres travaux, alors il peut avoir pour fonction de montrer le chemin à suivre pour adhérer au système de valeurs marchandes ou au contraire pour le critiquer radicalement.

Les représentations de *Chatterton* et de *Ruy Blas* proposent une réflexion critique sur la marchandisation des valeurs de l'art et de la politique au moment même où l'organisation marchande des activités théâtrales crée des tensions dans le monde des théâtres. Dans ces deux pièces, les personnages sont pris dans une relation marchande qui contraint leur action. La compréhension de leurs destins de personnages maudits invite les acteurs et les spectateurs à jouer avec une situation fictive qui entre en contradiction avec leur propre expérience : pourquoi ne se suicident-ils pas eux-mêmes alors qu'ils sont dans une situation comparable ? Pourquoi vont-ils au théâtre si l'art est mort ? Ils sont ainsi invités à s'interroger sur leur propre adhésion aux valeurs marchandes. C'est librement qu'ils décident d'adhérer à l'idée qu'ils se payent un luxe en voie de disparition dans une société où tout acte est aliénable et donc tout individu, y compris eux-mêmes, un producteur et un acheteur de marchandise potentielle ou, au contraire, qu'ils décident de critiquer ce système de valeurs en faisant l'expérience de sa contradiction pratique : les acteurs n'ont rien produit, les spectateurs, rien consommé et, pourtant, le théâtre était plein et de l'argent a été accumulé.

Ce choix est aussi celui du critique. Il peut faire l'expérience à blanc de sa propre liberté de ne pas adhérer à la valeur herméneutique « dominante » de l'histoire libérale selon laquelle serait apparu un « théâtre industriel » contre lequel aurait surgi un « théâtre romantique maudit ». La sociocritique prend alors la mesure des potentialités critiques offertes par la confrontation de deux systèmes de valeurs *a priori* cohérents mais structurellement contradictoires : l'idéologie libérale telle qu'elle est institutionnalisée par des écrits et des pratiques politiques, juridiques et économiques et la même idéologie mise en fiction dans un espace théâtral qui exhibe sa matérialité *et* son improductivité.

---

37 Selon Blaise Bachofen : « Il existe un fort tropisme autoritaire ou sécuritaire chez de nombreux libéraux », par exemple chez Guizot (« Introduction. Le libéralisme et la question du droit », dans Blaise Bachofen (dir.), *Le libéralisme au miroir du droit. L'état, la personne, la propriété*, Paris, ENS Éditions, 2008, p. 21). La force autoritaire de l'administration est également mobilisée au service du libéralisme comme le prouve l'action théorique et pratique d'un Alexandre Vivien sous la Monarchie de Juillet. Voir Olivier Pirotte, *Contribution à l'étude d'un libéral autoritaire : Vivien*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1972. Voir aussi la thèse de Stéphanie Loncle, « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », *op. cit.*, chap. 9.

Cette contradiction reproduit celle que tout individu expérimente dans une société où le travail est traité comme une marchandise : c'est l'expérience de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, de Frédérick Lemaître et de Marie Dorval, celle des spectateurs bourgeois employeurs, salariés ou chômeurs, mais aussi celle du chercheur en ce début de XXIe siècle à qui l'on demande de produire et de se vendre alors même qu'il travaille (encore) dans un service public d'État. Ces œuvres dramatiques offrent ainsi à leurs auteurs, aux acteurs et aux critiques la possibilité de faire dialoguer leurs personnages avec leur propre situation de travail et de s'interroger sur leur degré d'adhésion à l'idéologie libérale. Leur canonisation au cours des XIXe et XXe siècles confère à leurs interprétations un pouvoir institutionnel plus grand que celles des pièces oubliées : la responsabilité de l'interprète en est d'autant plus grande elle aussi. L'analyse des œuvres canoniques est ainsi un moyen puissant de promotion de l'adhésion aux valeurs dominantes des sociétés qui les ont canonisées comme elle peut également être un moyen de partager largement une expérience critique de ces valeurs et des systèmes d'adhésion qui les légitiment.

Une telle sociocritique de ces œuvres théâtrales canoniques conduit non pas à mettre au jour une réalité sociale qui serait traduite dans le texte, mais à comprendre comment une société s'approprie et interroge, par le théâtre, les transformations et les contradictions qui la traversent. C'est donc bien à une analyse des mécanismes de l'idéologie que nous conduit la sociocritique et non à une traduction idéologique des textes. De plus, dans la mesure où les textes appartiennent à la fois au passé et au présent, cette analyse aboutit nécessairement à une réflexion sur la place du discours sociocritique lui-même dans l'idéologie contemporaine. Les années 1970 ne sauraient devenir le passé disparu de la valeur de la théorie littéraire que la recherche théorique contemporaine devrait regretter, *patrimonialiser* ou vouer aux gémonies. Il s'agit de dépasser le fantasme d'un retour aux valeurs théoriques de ce passé pour s'engager au contraire dans la critique du mouvement qui a produit successivement l'effervescence théorique des années 1970 dans le champ littéraire *et* la dévalorisation brutale de cette activité critique au nom de la productivité intellectuelle elle-même.

Références

Angenot, Marc, « Théorie du discours social », *COnTEXTES* [en ligne], vol. 1, 2006, [http://contextes.revues.org/51], DOI :10.4000/contextes.51.

Bachofen, Blaise, « Introduction. Le libéralisme et la question du droit », dans Blaise Bachofen (dir.), *Le libéralisme au miroir du droit. L'état, la personne, la propriété*, Paris, ENS Éditions, 2008, p. 7-28.

Berthier, Patrick, « Situation de *Ruy Blas* », *L'Information littéraire*, n° 3 (1997), p. 9-14.

Biet, Christian, « Action esthétique, action politique, action critique » (entretien), dans François Coadou, Stéphanie Loncle, Olivier Maillart (dir.), *La Culture c'est la règle, l'art l'exception. Politiques de l'art et de la culture en France aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions L'Harmattan, à paraître.

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

Duchet, Claude, « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3-8.

Gengembre, Gérard, « Introduction à Louis de Bonald », *Œuvres choisies. Écrits sur la littérature*, édition de Gérard Gengembre et Jean-Yves Pranchère, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. 1, p. 7-62.

Hugo, Adèle, « *Ruy Blas* », *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Hetzel, 1892, vol. 2, p. 452-468.

Hugo, Victor, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio), 1997.

———, *Ruy Blas*, édition de Anne Ubersfeld, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

Jourdheuil, Jean, « L'escalier de *Chatterton* », *Romantisme. Le Spectacle romantique*, n° 38 (1982), p. 106-116.

Laplace-Claverie, Hélène, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIXe siècle*, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre, 2008.

Lecomte, Louis-Henry, *Frédérick Lemaître : un comédien au XIXe siècle*, Paris, chez l'auteur, 1888.

Loncle, Stéphanie, « La scène romantique peut-elle réenchanter le monde ? Réflexion sur les pouvoirs de l'illusion et les pouvoirs de la performance à partir de l'analyse de *Ruy Blas* » [en ligne], communication du Groupe Hugo, 26 novembre 2011, [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-11-26Loncle.htm].

———, « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, 2011.

Marchal, Sophie, « Le poète, la presse et le pouvoir : l'accueil de *Chatterton* en 1835 », *Bulletin de l'association des amis d'Alfred de Vigny*, n° 24 (1995), p. 59-81.

Pirotte, Olivier, *Contribution à l'étude d'un libéral autoritaire : Vivien*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1972.

Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *La Revue des deux mondes*, 19, n° 4, 1839.

SAY, Jean-Baptiste, *Traité d'économie politique ou simple exposition de la manière dont se forment, se distribuent et se consomment les richesses*, 6e éd. revue par l'auteur et publiée sur les manuscrits qu'il a laissés par Horace Say [1841], Osnabrück, O. Zeller, 1966.

UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974.

VIGNY, Alfred de, *Chatterton*, édition de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard (Folio), 2001.