



CLASSIQUES
GARNIER

« Résumés », in BORDAS (Éric), NOVAK-LECHEVALIER (Agathe) (dir.), *Le Théâtre de Balzac. Splendeurs et misères d'un parent pauvre*, p. 345-348

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10130-7.p.0345](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10130-7.p.0345)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2020. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉS

Agathe NOVAK-LECHEVALIER, « Introduction. Le théâtre balzacien : un parent pauvre ? »

On présente l'ensemble de la production théâtrale dans la vie et l'œuvre de Balzac, depuis les projets plus ou moins développés jusqu'aux représentations aux succès divers. On explique également comment et pourquoi ce pan considérable a été négligé par la critique.

Maurizio MELAI, « Écrire une tragédie classique en 1820. Le *Cromwell* de Balzac »

Balzac conçoit sa première tragédie comme une pièce politique dérangeante, transposant métaphoriquement les événements de la Révolution française et de l'époque napoléonienne. Il a aussi l'ambition de renouveler la scène tragique française par la conception d'un personnage ambigu et insaisissable comme Cromwell. À travers la confrontation de Charles I^{er} et de Cromwell, le jeune auteur entend mettre face-à-face l'Ancien Régime des idéaux et le monde post-révolutionnaire du cynisme bourgeois.

Michelle CHEYNE, « *Le Nègre* ou *Le Fils naturel* du théâtre balzacien. La légitimité à l'épreuve »

Le Nègre, vulgarisation d'*Othello*, écrite sous pseudonyme, paraît l'enfant bâtard indigne du nom de Balzac. Mais l'analyse de ce mélodrame montre un autre visage du jeune Balzac : celui d'un écrivain qui saisit pleinement les codes et stéréotypes théâtraux de son époque. La pièce remet en question les préjugés raciaux tout en les renforçant. Mais l'analyse démontre que *Le Nègre* détourne l'attention des questions coloniales pour recentrer la question sur la question de la vulnérabilité féminine.

Anna FIERRO, « Les souffrances d'un inventeur. *L'École des ménages* de Balzac »

Composées d'une multitude d'éléments qui appartiennent à la narrativité et qui en altèrent la structure et le rythme, les œuvres théâtrales de Balzac sont caractérisées par plusieurs aspects récurrents. Dans *L'École des ménages* (1839), en focalisant son attention sur la vie quotidienne, d'apparence banale, sur de communs « héros » bourgeois, l'auteur restitue une image impitoyable de la société de son époque.

Christine MARCANDIER, « *Vautrin*, silhouette transfuge et “cheval de retour” »

Si *Vautrin* est bien un « drame en cinq actes », Vautrin dans l'œuvre balzacienne est aussi un réseau textuel en plusieurs actes et scènes : il construit, par combinaisons tout autant narratives que théâtrales, par sédimentation et croisements, mais aussi par ellipses temporelles et larges pans en creux, un personnage multiple et pluriel, sans cesse « né pour une vie nouvelle » (*Splendeurs et misères des courtisanes*), une silhouette qui se constitue aussi dans *Vautrin*, cette auto-adaptation.

Laélia VÉRON, « *Les Ressources de Quinola*. “Immense comédie” ou “lambeau de roman” ? »

Le destin des *Ressources de Quinola* est étrange. Alors même que Balzac voyait dans cette pièce une « immense comédie », que le sujet est ambitieux, l'action riche, *Quinola* a toujours été considérée comme une pièce moyenne qui caractériserait le peu d'habileté dramatique de l'auteur de *La Comédie humaine*. Cette contribution tente de relire *Quinola* non pas comme un roman dialogué, mais bien comme un texte de théâtre pour interroger les qualités (et les insuffisances) proprement dramatiques de l'œuvre.

Anne-Marie BARON, « *Paméla Giraud*, ou le mélange des genres »

À la fois mélodrame, vaudeville, comédie de mœurs, satire sociale, *Paméla Giraud* présente un audacieux mélange des genres et une grande liberté structurale et générique. Balzac fait fi de l'unité de temps et innove surtout en mettant en scène une intrigue judiciaire d'une étrange modernité, dont la technique dramatique par *flash-back* et reprise, plans-séquences, montage parallèle et double énonciation, justifie le terme de « cinématisme », employé par Eisenstein.

Annie BRUDO, « Une grande tragédie bourgeoise. *La Marâtre* d'Honoré de Balzac »

Lorsqu'il écrit *La Marâtre*, Balzac a déjà derrière lui une longue carrière théâtrale, mais la genèse de cette pièce est plutôt laborieuse et sa fortune plutôt brève : représentée en effet au Théâtre Historique le 25 mai 1848, elle est retirée de la scène après six représentations et ne sera reprise qu'en 1849. Rigoureusement agencée, l'intrigue progresse sans relâchement du début jusqu'à la fin, assumant même, dans le dénouement, les contours d'une véritable histoire policière.

Yoshie OSHITA, « Effondrement et folie dans deux drames. *L'École des ménages* et *La Marâtre* »

Dans *La Comédie humaine*, on trouve des scènes déchirantes suscitées par des personnages privés de raison. Balzac décrit également dans ses œuvres théâtrales des personnages dont l'existence se termine par la folie, à la suite de l'effondrement de leur vie sentimentale. Quelle est l'intention de l'auteur quand il les montre sous cet éclairage ? Cette contribution insiste sur l'apparente stabilité du monde qui les entoure et indique ensuite les facteurs qui provoquent leur écroulement.

Marie-Christine AUBIN, « La réception du théâtre balzacien à l'étranger. *Le Faiseur* en anglais et en italien »

Parent pauvre de la critique, le théâtre balzacien se joue pourtant non seulement en France mais aussi à l'étranger. À partir de trois versions du *Faiseur*, cet article observe quelques-uns des marqueurs culturels de la pièce de Balzac et leur interprétation dans ces différentes versions. Il tâchera aussi de mesurer jusqu'à quel point la culture d'arrivée « s'approprie » le texte et quel en a été le résultat en matière de réception et de succès.

Éric BORDAS, « *Le Faiseur* et ses mensonges »

Cette contribution étudie le mensonge comme principe dramatique dans *Le Faiseur* pour montrer que la convention de ce ressort actantiel est totalement réinventée par Balzac par une représentation de toute la scénographie sociale du crédit sans laquelle la vie moderne n'est pas possible. Le mensonge n'est pas la

négation volontaire d'une vérité ou d'une connaissance, mais une pragmatique des relations humaines et surtout une pensée de l'avenir comme hypothèse.

Filippo BRUSCHI, « Présence de la collectivité dans *Le Faiseur* »

La collectivité dans la pièce de Balzac joue le rôle d'un véritable personnage, quoiqu'elle ne soit jamais nommée en tant que telle et qu'elle ne se manifeste que très partiellement sous les apparences d'un personnage en chair et en os. Elle est plutôt représentée par la logique transindividuelle des mots/chiffres, un système social dont Godeau représente le double nécessaire à en sauver la crédibilité fictionnelle.

Agathe NOVAK-LECHEVALIER, « Le discours en actions. Les échanges dans *Le Faiseur* »

En choisissant d'écrire avec *Mercadet / Le Faiseur* une comédie de la spéculation, Balzac tente de conjoindre étroitement l'action de la pièce et les discours qui y sont tenus puisque la spéculation est d'abord une action verbale, un performatif radical. Dans sa pièce Balzac exploite donc ce potentiel hautement dramatique en mettant en lumière l'importance centrale de la parole et de ses effets.

Alexandre PÉRAUD, « *Le Faiseur*. L'argent à l'épreuve de la scène »

En tentant de concentrer tout l'argent balzacien dans l'espace-temps contraint de la scène, *Le Faiseur* constitue une sorte de défi poétique : elle affirme sa spécificité dramaturgique dans sa capacité à mettre en scène les temporalités contrastées de l'argent. Mais c'est sans doute dans cette déroutante fin que la pièce manifeste sa spécificité. En jouant d'une modalité mélodramatique qui remet une dette mortifère au centre de la vie.

Francesco SPANDRI, « *Le Faiseur* ou les interférences entre roman et théâtre »

L'essentiel pour pouvoir tirer toute sa signification du jeu d'influence réciproque entre scène et récit est d'explorer les zones d'interférences entre ces deux formes d'écriture comme autant d'indices d'une transversalité féconde. Le point de rapprochement ici s'appelle *Le Faiseur* et la problématique qui s'y articule est celle de la représentation de l'homme d'argent.