Le Théâtre de Balzac. Splendeurs et misères d'un parent pauvre. Sous la direction d'ÉRIC BORDAS et AGATHE NOVAK-LECHEVALIER. Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2020. Un vol. de 351 p.

« Parent pauvre » des études balzaciennes et des histoires du spectacle du XIXe siècle, le théâtre de Balzac doit être abordé pour lui-même, pour son originalité esthétique et sa force dramatiques, et non comme la création marginale et manquée du génial auteur de *La Comédie humaine*. Tel est le parti-pris de ce volume collectif. À rebours des approches refusant de voir dans l'œuvre dramatique de Balzac, mais aussi de Sand, de Flaubert ou de Zola, autre chose qu'un « théâtre de romanciers » (titre d'un volume dirigé par Marie Miguet-Ollagnier aux PUFC en 1996), relevant d'une « tentation théâtrale » (titre du collectif dirigé par Philippe Chardin chez SEDES en 2002), Éric Bordas et Agathe Novak-Lechevalier invitent à cerner la « spécificité du projet dramatique balzacien dans le champ du théâtre qui lui est contemporain » (p. 57). Cette spécificité, sans doute se trouve-t-elle dans l'alliance d'une esthétique du vrai, héritée du drame du XVIIIe siècle, de Diderot en particulier, et d'un « jeu étourdissant sur la théâtralité » (p. 67), *a priori* incompatible avec l'option mimétique.

L'ouvrage est encadré par une préface et une postface, double hommage respectivement à Roland Chollet et à René Guise, pionniers dans la réhabilitation du théâtre de Balzac. Le premier, en 1962, édita ce théâtre dans l'édition des *Œuvres complètes* à Lausanne (Rencontre). Dans la préface ici reproduite, il s'efforçait de dégager, de la production dramatique balzacienne, « au moins trois chefs-d'œuvre » (p. 16), *L'École des ménages*, drame recréé au Théâtre-Libre en 1910, *Le Faiseur*, que Vilar mit en scène au TNP, et *La Marâtre*, « drame rugueux et fort » où s'anime « toute la matière hétéroclite de la réalité » (p. 51). Après avoir reconstitué la création dramatique de Balzac dans trois articles publiés dans *L'Année balzacienne* (« Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes de Balzac », 1966-1969), René Guise édita à son tour le théâtre dans les *Œuvres complètes illustrées* pour les Bibliophiles de l'Originale (1969). Son introduction générale, reprise ici, s'oppose à la vision d'un Balzac opportuniste, ne cédant aux sirènes de la scène que pour des raisons pécuniaires : « Balzac a une haute conception du théâtre » (p. 305), affirme René Guise, tout en soulignant que l'obstacle majeur rencontré par le romancier fut le caractère collectif de la création dramatique. Dans son introduction générale au volume, Agathe Novak-Lechevalier cherche à cerner une « spécificité poétique » (p. 57) du théâtre de Balzac, en deçà de sa disparate, voire de son incohérence. Cette spécificité résiderait dans la multiplicité des apartés, en lien avec la thématique récurrente de la manipulation : ces « nombreux polylogues […] font s'entrecroiser plusieurs axes de communication » et démultiplient les « niveaux de dissimulation » (p. 60). Cette théâtralisation vertigineuse, en laquelle se révèle la vérité sociale du temps, s'accomplit dans un cadre générique instable, brouillant toutes les formes connues.

Le corps de l'ouvrage collectif est constitué de deux parties. Dans la première, menant de *Cromwell* (1820) à *La Marâtre* (1848), sept pièces achevées sont étudiées chronologiquement. Est analysée la modernité paradoxale de l'écriture d'une tragédie classique comme *Cromwell* en 1820, avant que Balzac ne s'intéresse « aux petits Cromwell des histoires communes et des ménages bourgeois » (Maurizio Melai, p. 83). Si la philosophie politique en temps de Restauration imprègne *Cromwell*, c'est la question également contemporaine de la mixité « raciale » qui se lit en filigrane dans *Le Nègre* en 1822, même si le mélodrame « renforce les stéréotypes raciaux négatifs » (Michelle Cheyne, p. 94) et se singularise par la mise en scène de la condition des femmes. Face à *L'École des ménages* (1838-1839), Anna Fierro montre que la création théâtrale, chez Balzac, à l'instar de son écriture romanesque, est « constamment accompagnée par une réflexion théorique » (p. 109) dans sa correspondance, l'écriture dramatique jouant avec de nombreux modèles (Shakespeare, Molière ou Diderot) pour toujours les fondre dans un projet original. Car Balzac a peu pratiqué le recyclage dramatique de ses intrigues

romanesques, sauf lorsqu'il projette sur scène, en 1840, un personnage « en constante mutation transfictionnelle » comme Vautrin, qui ne saurait exister « hors d'un ensemble et d'une collection » (Christine Marcandier, p. 128). Cette écriture en débord, mimant la plasticité du réel, Balzac n'a pas réussi à la canaliser dans *Les Ressources de Quinola* (1841-1842), comédie historique dont la dramaturgie peine à accueillir « dans un temps limité, cette idée : la lutte d'un homme de génie contre son siècle » (Laélia Véron). La géniale invention, le bateau à vapeur, pouvait-elle du reste se matérialiser sur scène ? À côté de cet *hapax* dans la création théâtrale de Balzac, la trilogie bourgeoise formée par *L'École des ménages*, *Paméla Giraud* (1840) et *La Marâtre* présente des options thématiques et esthétiques reconnaissables : « comédie sociale et de caractères » (Anne-Marie Baron, p. 158), « description minutieuse du microcosme des relations humaines dans le cadre domestique » (Annie Brudo, p. 174), « drame de la vie bourgeoise » selon les termes de Balzac rappelés par Yoshie Oshita (p. 188).

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée au seul *Faiseur*, accomplissement du génie dramatique balzacien. Est examinée par Marie-Christine Aubin sa réception à l'étranger (USA, Italie, Suisse). Est scrutée ensuite la scénographie du crédit, érigeant le mensonge en « pragmatique des relations humaines » (p. 206), véritable « forme de pensée de l'avenir qui doit devenir représentation pour rejoindre la durée et être viable » (p. 214) : c'est une éthique de la générosité joyeuse et conquérante que décèle dans la pièce Éric Bordas. Dans le même mouvement, Filippo Bruschi perçoit dans *Le Faiseur* une nouvelle forme dramatique de représentation de la collectivité, déferlement dans le lieu clos de la scène du monde social, animé par cette entité « transindividuelle » et virtuelle qu'est l'argent. Celui-ci transforme le langage et ses usages, comme l'étudie Agathe Nowak-Lechevalier, puisque l'effet performatif caractérise la parole du spéculateur dans un système économique où les échanges financiers se dématérialisent. *Le Faiseur* est alors la « mise en scène de manipulations discursives » (p. 231). Les deux derniers articles consacrés à cette pièce approfondissent la réflexion sur le lien entre roman et théâtre dans la représentation du crédit et des valeurs boursières, le langage dramatique offrant « de nouveaux outils pour rendre compte de la tragi-comédie de l'argent » (Alexandre Péraud, p. 252), tandis que « l'association du banquier amoureux, Nucingen, et du spéculateur insolvable, Mercadet » (p. 269) montre les interférences entre les écritures balzaciennes, marquées par une « transversalité féconde » (Francesco Spandri, p. 268).

Ces études constituent une forte incitation à poursuivre l'étude du théâtre balzacien grâce aux outils offerts en fin de volume : un résumé de huit pièces achevées, une chronologie des textes et des projets théâtraux de Balzac, due à Éric Bordas, et une bibliographie indicative. Espérons que des metteurs en scène s'empareront à leur tour d'une œuvre en attente de *vrai théâtre*. Emmanuel Demarcy-Mota a ouvert le chemin au Théâtre de la Ville, en 2013, avec *Le Faiseur*.

OLIVIER BARA