HAL
open science

”Les Ressources de Quinola” : “immense comédie” ou “lambeau de roman” ?

Laélia Véron

▶ **To cite this version:**

Laélia Véron. ”Les Ressources de Quinola” : “immense comédie” ou “lambeau de roman” ?. Classiques Garnier. Le Théâtre de Balzac. Splendeurs et misères d’un parent pauvre, , pp.139-154, 2020, Le Théâtre de Balzac. Splendeurs et misères d’un parent pauvre. hal-03438421

HAL Id: hal-03438421

https://hal.science/hal-03438421v1

Submitted on 21 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Ressources de Quinola

« Immense comédie » ou « lambeau de roman » ?

L'échec des *Ressources de Quinola* (1842) constitua la grande désillusion théâtrale de Balzac. Certes, tous ses déboires théâtraux lui furent cruels, mais Balzac estimait que *Les Ressources de Quinola* devaient lui permettre, non seulement de se faire enfin une réputation dramatique, après les malheurs de *Vautrin*, mais aussi de se constituer une indépendance financière qui pourrait lui permettre une liberté personnelle, et notamment celle de pouvoir voyager pour rejoindre Mme Hanska (« Si j'ai un succès je pars ; si je tombe il faut faire 4 volumes pour pouvoir gagner l'argent du voyage[1] »). Double ambition, qui ne déboucha que sur une double déconvenue. Balzac était pourtant convaincu de la qualité des *Ressources de Quinola*. *Quinola* était pour lui l'aboutissement de cette grande comédie qu'il avait toujours rêvée d'écrire, cette pièce dans la lignée du « *Misanthrope* et [de] *Figaro*[2] », une pièce élevée qui ne pouvait lui apporter qu'une gloire totale ou une chute honteuse : « [a]vec la grandeur du sujet, il n'y a pas d'alternative[3] » écrit-il ainsi à Mme Hanska. Mais *Quinola* ne fut ni l'un ni l'autre. Contrairement à *Vautrin*, la pièce fut jouée, et si elle ne fut pas un succès puisqu'elle ne connut que vingt représentations, elle ne fut pas non plus un échec cuisant. *Quinola* a atteint à peu près le même nombre de représentations que *Paméla Guiraud*, pièce qui fut appréciée à ses débuts, avant d'être rapidement délaissée par le public. Quant aux critiques, si certaines furent acerbes, la plupart se montra simplement mitigée. *Les Ressources de Quinola* fut même à nouveau jouée en 1863, au théâtre du Vaudeville, avec un succès honorable. La première représentation fut un petit triomphe, et la pièce connut 45 représentations. La critique fut assez louangeuse, avec quelques réserves. Même Janin se sentit obligé de justifier sa sévérité de 1842[4]. Mais il ne s'agit finalement que d'un demi-succès. Étrange destin de *Quinola*, qui semble avoir toujours été considérée, par les spectateurs comme par la critique, comme une œuvre moyenne, peu remarquable dans les écrits théâtraux de Balzac, alors même que la pièce est particulièrement riche et originale : située en Espagne, au XVIe siècle (contrairement aux actions contemporaines de la majorité

[1] *Lettres à Mme Hanska*, Robert Laffont, textes réunis, classés et annotés par R. Pierrot, 1990, I : 547.
[2] *LH*, I, p. 388.
[3] *LH*, I, p. 559.
[4] Pour plus de détails, voir René Guise, « *Les Ressources de Quinola* » (dossier critique), *Œuvres complètes illustrées de M. de Balzac*, tome 22, Paris, Les Bibliophiles de l'originale, 1969, p. 769.

des autres pièces), elle met en scène aussi bien la bourgeoisie, le peuple que la haute noblesse et traite d'un thème que chacun s'accordera à juger majeur dans l'œuvre romanesque de Balzac : « la lutte d'un homme de génie avec son siècle », « [I]mmense comédie[5] », selon Balzac, *Les Ressources de Quinola*, est une comédie comme *La Comédie humaine* est une comédie : bien loin de se cantonner à la tonalité comique, la pièce prétend représenter la totalité de la comédie sociale à laquelle doit faire face celui qui se situe à la frontière de cette société, l'inventeur de génie.

Si *Quinola* est une « exception dans le théâtre de Balzac », « la plus étonnante et sans doute la plus riche de ses pièces[6] », pourquoi a-t-elle été aussi peu considérée ? Serait-ce à cause des conditions de sa représentation ? L'histoire des *Ressources de Quinola* est certes singulière. Retraçons brièvement les étapes de la conception de cette œuvre et de sa représentation[7].Si Balzac avait en tête le sujet de *Quinola* depuis des années[8], c'est en 1841 qu'il se met sérieusement à la tâche. En septembre 1841 il déclare à Mme Hanska qu'il terminera « une comédie pour le mois de décembre intitulée *Les Rubriques de Quinola*[9] ». En novembre, il entre en contact avec l'Odéon, qui est dans une situation difficile : le théâtre vivote, faute de réels succès ou de subventions conséquentes et les directeurs se succèdent. Balzac propose ainsi sa pièce à d'Épagny, puis Lireux. Avec *Les Ressources de Quinola*, Balzac prétend offrir enfin au théâtre l'occasion d'avoir un grand succès qui lui permette d'assurer son avenir. Pour cela, il cherche à s'assurer la présence de Marie Dorval, en lui promettant de belles recettes. Mais la comédienne s'inquiète de ne pas avoir de précisions quant à son rôle (Balzac se contente quasiment de lui dire « lisez et relisez *La Courtisane amoureuse* de La Fontaine[10] (…) ») et réserve son accord jusqu'à la lecture de la pièce. Cette lecture a lieu le 29 décembre 1841. Or la lecture est incomplète, il manque sans doute deux actes, que Balzac tente d'improviser. Marie Dorval refuse le rôle, qui est proposé à plusieurs actrices avant d'échoir par défaut à Mlle Gaussin. Balzac, occupé par les négociations et les répétitions peine toujours à terminer sa pièce : il écrit à Mme Hanska le 22 février 1842 : « J'ai encore mon cinquième acte à faire et je suis dans une mauvaise situation d'esprit pour le

[5] *LH*, I, p. 547.
[6] René Guise, 1969, *Dossier cit*., p. 762),
[7] Nous nous baserons essentiellement sur les travaux de René Guise, l'article de 1967 et le dossier critique de 1969.
[8] 1832 selon Guise. Voir René Guise, « Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes de Balzac (suite) », *L'Année balzacienne*, 1967, p. 190, suite de la note 4.
[9] *LH*, I, p. 541.
[10] *Correspondance*, Garnier, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, 1960-1969, IV, p. 350.

faire[11] ». À ce retard s'ajoute des réécritures incessantes, qui épuisent écrivain et comédiens. La première est repoussée plusieurs fois : fixée d'abord au 14 mars « l'anniversaire de la fatale représentation de *Vautrin*[12] » elle est prévue ensuite pour le 18, puis le 19 mars[13].

Alors que les conditions de représentation sont déjà bien difficiles (pièce terminée à la hâte, troupe médiocre, surmenée, théâtre fragile, public local d'étudiants habitué à chahuter les pièces, opinion publique exaspérée par les retards), Balzac tente une manœuvre désastreuse. Désireux de contrôler le public, il tente d'exclure la claque et les étudiants et ne se soumet pas aux traditions des places de faveur réservées aux journalistes et amis. Il est finalement accusé d'organiser une véritable spéculation sur les billets, qu'il tente de vendre fort cher. Le résultat est exactement contraire aux attentes de Balzac : les amis ne viennent pas tous, les journalistes sont très mécontents de leurs places, le public convaincu que tout est vendu n'achète guère et les marchands de billets finissent par vendre à perte… aux étudiants, seuls bénéficiaires des calculs malheureux de l'auteur des *Ressources de Quinola*, et ravis de pouvoir faire du tapage. Si la première du 19 mars est désastreuse, ce ne fut pas, comme Balzac tente de le faire croire à Mme Hanska, une situation comparable à la première d'*Hernani*. Si bataille il y eut, si les derniers actes ne furent pas audibles, la polémique porta plus sur la spéculation supposée de Balzac que sur les choix esthétiques de l'œuvre (contrairement à ce que Balzac lui-même sous-entend) et le public ne se divisa aucunement en pro et anti-*Quinola*. De plus, le chahut des premières représentations se calme rapidement et on ne peut guère croire Balzac lorsqu'il déclare à Mme Hanska qu'« [o]n est venu siffler toute la pièce d'un bout jusqu'à l'autre sans vouloir l'entendre pendant 7 représentations consécutives[14] ». R. Guise a montré que la critique n'est pas non plus, comme l'affirme Balzac à Mme Hanska, entièrement liguée contre lui[15]. Si on passe outre les reproches féroces de certains critiques partiaux comme Janin ou Briffault, la majorité « reconnaît à l'auteur de l'esprit – quoique facile et prodigué sans beaucoup de discernement », une « belle et grande idée » mais une méconnaissance de « l'essentiel des règles du métier dramatique[16] ».

Cette critique – Balzac n'est pas un auteur dramatique, mais un romancier, il ne connaît pas les règles du théâtre, il ne sait pas écrire pour le théâtre – se retrouve de manière récurrente dans les comptes-rendus journalistiques des *Ressources de Quinola*. « Un lambeau

[11] *LH*, I, p. 559.
[12] *Idem*.
[13] Pour plus de détails sur la conception, la représentation et l'édition des *Ressources de Quinola* dans la création balzacienne, on se rapportera à Stéphane Vachon, *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*. Presses du CNRS, Paris, 1992 : 207-217 notamment.
[14] *LH*, I, p. 566).
[15] Pour plus de détails sur la réaction de la critique, voir Guise, *Art. cit*., 1967, 204-209.
[16] *Ibid*, p. 204.

de roman » d'un « auteur entièrement étranger aux choses constitutives de l'art théâtral » juge ainsi sévèrement le *Courrier des Théâtres* (21 mars 1842). On remarque d'ailleurs que c'est ce même jugement qui sera exprimé lors de la reprise de la pièce en 1863.

> Si vous ne cherchez au théâtre que des émotions dramatiques, n'allez pas la voir : vous seriez attrapé. Si vous êtes poussé par un sentiment de curiosité littéraire (…) prenez vos places[17] (…).

Que penser, des années après, de cette opinion ? Les contemporains de Balzac avaient-ils raison de considérer que *Quinola* était une pièce de théâtre médiocre ? Ou étaient-ils prisonniers d'une vision réductrice d'un Balzac romancier avant tout ? Certes, cette vision demeure – bien peu savent même qu'il existe un théâtre de Balzac. Mais un ouvrage sur ce théâtre balzacien est l'occasion de nous poser à nouveau cette question : l'échec des *Ressources de Quinola* est-il dû à des insuffisances proprement dramatiques ? Ironie de la situation : nous ne pouvons pas baser cette réflexion sur une analyse d'une représentation des *Ressources de Quinola*, mais seulement sur le texte. À notre charge de lire ce texte non comme un roman dialogué, mais comme un texte de théâtre, en nous demandant s'il est apte à la représentation dramatique[18].

Le défaut majeur des *Ressources de Quinola*, qui a été souligné à plusieurs reprises[19], est le déséquilibre de la pièce. Le prologue est particulièrement long (14 scènes), alors que l'acte V (6 scènes) est très bref. Or, si le prologue est agréable à la lecture, avec un Quinola plein de verve, des dialogues enlevés, des rebondissements variés, il n'en demeure pas moins que bon nombre de ses éléments sont inutiles dans l'économie générale de la pièce. Certes, le prologue sert bien à révéler, grâce au principe de la double énonciation, les éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue, par exemple lorsque Quinola, demandant à la marquise, puis au roi, la grâce de son maître Fontanarès poursuivi par l'Inquisition (conflit dramatique), en profite pour exposer le grand projet de construction par Fontanarès d'un navire « sans voiles, ni rames, malgré le vent, au moyen d'une marmite pleine d'eau qui bout » (P, 6 : 459) (intrigue principale de la pièce) et glisser quelques mots de l'amour qu'éprouve Fontanarès pour « l'héritière de Lothundiaz » (P, 8 : 462) (autre conflit dramatique). Pour sauver Fontanarès, Quinola doit nécessairement expliquer au roi le projet et les luttes de son maître, les luttes passées annonçant celles à venir. Le bagout de Quinola, ses

[17] *L'Opinion nationale*, 19 octobre 1863.
[18] Toutes les notes des *Ressources de Quinola* renvoient à l'édition établie par R. Guise, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, Œuvres complètes illustrées, tome 22, 1969.
[19] Voir par exemple Annie Brudo, *Le Langage en représentation : essai sur le théâtre de Balzac*, Fasano, Schena editore, Paris, PUPS, 2004, p. 147.

efforts pour s'adresser au roi malgré la présence de l'Inquisiteur donnent un rythme vif au dialogue et évitent le piège des longues tirades d'exposition quasi narratives.

> LE GRAND INQUISITEUR.
>
> C'est un élève de Galilée, il professe sa doctrine condamnée, et se vante de pouvoir faire des prodiges en refusant d'en dire les moyens. Il est accusé d'être plus Maure qu'Espagnol.
>
> QUINOLA, *à part.*
>
> Cette face blême va tout gâter… *(Au roi.)* Sire, mon maître, pour toute sorcellerie, est amoureux fou, d'abord de la gloire de Votre Majesté, puis d'une fille de Barcelone, héritière de Lothundiaz, le plus riche bourgeois de la ville. Comme il avait ramassé plus de sciences que de richesse en étudiant les sciences naturelles en Italie, le pauvre garçon ne pouvait réussir à épouser cette fille que couvert de gloire et d'or… Et voyez, Sire, comme on calomnie les grands hommes : il fit, dans son désespoir, un pèlerinage à Notre-Dame-del-Pilar, pour la prier de l'assister, parce que celle qu'il aime se nomme Marie. Au sortir de l'église, il s'assit fatigué, sous un arbre, s'endormit, la madone lui apparut et lui conseilla cette invention de faire marcher les vaisseaux sans voiles, sans rames, contre vent et marée. Il est venu vers vous, Sire : on s'est mis entre le soleil et lui, et après une lutte acharnée avec les nuages, il expie sa croyance en Notre-Dame-del-Pilar et en son roi. Il ne lui reste que son valet assez courageux pour venir mettre à vos pieds l'avis qu'il existe un moyen de réaliser la domination universelle. (P, 8 : 462)

La présence hostile de l'Inquisiteur influence la prise de parole de Quinola qui doit tenter de convaincre le roi tout en contrant l'ascendant de son ennemi. La tirade est orientée par l'interlocuteur direct (le roi, désigné par les marques de la deuxième personne « Sire », « Votre Majesté », « vous ») mais aussi contre un interlocuteur indirect (l'Inquisiteur, prudemment évoqué par le pronom unipersonnel « on »). L'aparté, moment théâtral d'explicitation des stratégies et manipulations du locuteur comme l'a montré A. Novak-Lechevalier[20], explicite la manœuvre difficile de Quinola, tout en « accentu[ant] les enjeux, qu'ils soient comiques ou dramatiques » de l'échange (**XXX pages ?**). Cet aparté irrévérencieux met en valeur l'habileté de Quinola qui, pour contrer la grave accusation de sorcellerie, adopte un ton badin qui vide la portée sémantique du terme, en jouant sur des formules qui allient les termes contraires (sorcellerie/amour, pauvre/riche).

Cependant, la séduction d'un début *in medias res*, avec les mots d'esprit de Quinola qui ouvrent la pièce (« Ambassadeur. (…) –D'où ! Du pays de la misère. », P, 1 : 449), d'une entrée en matière rythmée, et même haletante (l'Inquisiteur est arrêté dans son élan au moment même où il allait torturer Fontanarès, P, 12) conduit Balzac à multiplier la présence, dans le prologue, de personnages qu'on ne retrouvera pas dans le reste de la pièce : le capitaine des gardes, le duc d'Olmédo, le duc de Lerme, la marquise de Mondéjar. Si le roi et la reine ne réapparaissent pas physiquement sur scène, leur existence joue un rôle fondamental dans la suite de l'intrigue, puisque l'inventeur de génie espère en le secours

[20] Voir dans ce volume, Agathe Novak-Lechevalier « Le théâtre de Balzac, un parent pauvre ? » pages XX.

d'une protection au-dessus des vicissitudes sociales. Mais les personnages représentant la grande noblesse espagnole n'ont guère de signification : Fontanarès se bat contre les créanciers, les capitalistes, les politiques, le peuple, les faux inventeurs, l'Église, tout sauf la grande noblesse. Le secret de la marquise de Mondéjar, maîtresse du roi mais amoureuse du duc d'Olmedo, sert seulement de prétexte pour que Quinola puisse approcher le roi. On apprend que le duc d'Olmedo a été attaqué (P, 4), la marquise de Mondéjar exprime son agitation (P, 5), Quinola révèle qu'il a en sa possession un billet de la marquise au duc, en échange de son silence, la marquise fait en sorte qu'il puisse parler au roi (P, 6). L'utilité dramatique de l'intrigue de Cour (permettre à Quinola de parler au roi, commencer à exposer la situation de Fontanarès) est achevée. Mais de nombreux rebondissements s'ensuivent, et cette intrigue mondaine se poursuit durant tout le prologue, parallèlement à la libération de Fontanarès et à son entrevue avec le roi : le roi s'offusque de ne pas voir le duc, la marquise fait dire au duc de venir, même mourant (P, 8), Quinola doit lui faire respirer des sels (P, 12), le duc s'efforce de cacher son état au roi et Quinola rend enfin sa lettre compromettante à la marquise en lui recommandant gaiement : « N'écrivez plus » (P, 13 : 474). L'intrigue s'achève enfin. Certes, elle rappelle certaines scènes de *Ruy Blas* (lorsque le héros éponyme s'efforce de cacher sa blessure à la reine) et elle témoigne de l'influence du théâtre romantique sur Balzac[21]. Mais on peine à saisir son intérêt dramatique dans un prologue déjà long et complexe, ne serait-ce qu'à cause des changements de décor[22] – nous passons de la galerie de Philippe II (scène 1 à 8), à un cachot de l'Inquisition (scènes 9 à 11) puis de nouveau à la galerie du palais (scène 12 à 14) – ou de la multiplication des ruptures de ton (« Ça n'est pas sain, la torture » déclare Quinola quand il arrête l'Inquisiteur). Comme le dit Fontanarès, dans ce prologue, on peut « [p]asser de l'enfer au ciel, en un moment ! » (P, 11 : 467).

Si le prologue est hypertrophié, le dernier acte des *Ressources de Quinola* paraît quasiment sacrifié. Il est difficile de ne pas penser qu'il a été écrit à la hâte par Balzac sans avoir bénéficié d'une correction postérieure. Les lamentations de Don Frégose et de Lothundiaz (V, 1) sonnent autant comme de résumés sommaires d'intrigues abandonnées, qui ne seront pas représentées pendant le dernier acte, au prix de plusieurs incohérences. Ainsi, alors que tout l'acte IV tournait autour du dilemme terrible auxquels étaient confrontés Marie et Fontanarès (renoncer l'un à l'autre, ou que Fontanarès renonce à son invention), Marie

[21] Sur ce point, voir Patrick Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne*, vol. 2, no. 1, 2001, p. 7-30.

[22] Sur l'utilisation de l'espace et le théâtre romantique, voir Georges Zaragoza, *Faire jouer l'espace dans le théâtre européen. Essai de dramaturgie comparée*, Paris, Champion, 1999, p. 264-280.

n'apparaît pas dans l'acte V. On apprend qu'elle a été mariée entre les deux actes et qu'elle « se meurt » (V, 1 : 597). Lothundiaz se repent soudainement : « elle avait bien raison de me dire que je me repentirais de mon aveuglement volontaire » (*Idem*). Le sort de Marie ne semble guère influer les décisions de Fontanarès, qui dira tout bonnement à Faustine non qu'elle se meurt mais qu'elle « est morte » (V, 6 : 604). De même, l'acte IV s'achevait sur une tension non résolue entre Faustine et Don Frégose, Faustine cherchant tout à la fois à gagner l'amour de Fontanarès et à ménager Don Frégose, Don Frégose était conscient de l'infidélité de Faustine mais ne pouvant se résoudre à ne plus l'aimer : « Les vieillards ont bien raison de ne pas avoir de cœur. » (IV, 20 : 596). Or au Vème acte, Don Frégose intrigue toujours contre Fontanarès mais n'interagit plus avec Faustine. On ne peut comprendre ses lamentations (« Aller tomber aux pieds du roi, je le trouverais impitoyable », V, 1 : 597) sans savoir qu'une scène a été supprimée à la fin de l'acte IV[23]. Quant à la relation entre Faustine et Fontanarès, elle n'évolue guère du quatrième au cinquième acte. À la scène 16 de l'acte IV, Faustine avouait ses méfaits à Fontanarès, tout en les mettant sur le compte de son amour et se déclarant prête à tout pour lui. Fontanarès la repoussait en invoquant Marie. À la scène 6 de l'acte V, Faustine avoue à nouveau ses méfaits (« Alfonso, je vous ai fait bien du mal ? », V, 6 : 604), réitère son amour et se déclare prête à tout pour lui (« Pardonnez-moi, je me dévoue à votre nouvel avenir », *Ibid* : 605). La scène semble se répéter, à cette différence près que Fontanarès, qui voulait la tuer à l'acte IV, accepte de la prendre pour esclave à l'acte V. Voilà pour les intrigues secondaires. Seule l'intrigue principale paraît progresser : Fontanarès a bien réalisé son bateau (V, 1), mais est dépossédé de son invention puisqu'elle est attribuée à Don Ramon (V, 2, 3 et 4). Pour se venger, il fait détruire son bateau (V, 5). Cependant, pour que cette destruction soit possible, Balzac doit recourir à une ficelle peu convaincante : le retour de Monipodio. Le personnage de Monipodio a tout d'une utilité[24] : c'est un rôle purement fonctionnel qui permet de faire avancer l'action. Mais l'acte V se base sur un brusque retournement de caractère de Monippodio, qui passe du rôle d'allié à celui d'opposant, pour que Fontanarès puisse utiliser sa colère pour détruire son invention. De plus, l'importance de l'événement est immédiatement minimisée… par les personnages eux-mêmes. À la question inquiète de Don Frégose « Que dira le roi ! » (V, 5 : 604), le Grand Inquisiteur répond : « La France est en feu, les Pays-Bas sont en pleine révolte, Calvin remue l'Europe, le roi a trop d'affaires sur les bras pour s'occuper d'un bateau » (*Idem*). Si le bateau de Fontanarès a si peu

[23] Sur cette scène, voir Guise, *Dossier cit.*, 1969, note 87, p. 811.

[24] Sur la notion d'utilité, voir Isabelle Michelot. « Le rôle et la logique de l'emploi », *Balzac et la crise des identités*, édité par E. Cullmann, J.-L. Diaz, B. Lyon-Caen, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2005, p. 49.

d'importance, pourquoi le roi lui a-t-il accordé un délai, pourquoi ses ennemis ont-ils lutté contre lui – et pourquoi le spectateur se soucierait-il de son sort ?

Cette résolution étrange, voire bâclée, des intrigues des *Ressources de Quinola* ne peut être uniquement attribuée aux conditions matérielles de l'écriture de la pièce. Peut-être vient-elle également de la difficulté de représenter sur scène, dans un temps limité, cette idée : la lutte d'un homme de génie contre son siècle, contre *tout* son siècle. Fontanarès se bat aussi bien contre l'Inquisition, les créanciers, le peuple stupide, les bourgeois et les faux savants que contre l'amour jaloux. Il est donc à la fois ou plutôt alternativement amoureux, ambitieux, industriel, chercheur d'absolu, ce qui jette quelque trouble sur l'identité du personnage. Fontanarès peut faire penser à bon nombre de ces hommes de talent incompris qui peuplent les romans balzaciens. Sa recherche fait penser à celle de Claës dans *La Recherche de l'absolu*. R. Guise a montré comment le couple de Fontanarès et de Marie pouvait être compris comme la préfiguration de celui de David et d'Ève[25]. Fontanarès et David connaissent tous deux les souffrances de l'inventeur qui doit lutter contre les profiteurs, une situation résumée métaphoriquement par Quinola : « Un homme pauvre, qui trouve une bonne idée, m'a toujours fait l'effet d'un morceau de pain dans un vivier : chaque poisson vient lui donner un coup de dent. » (I, 1 : 481). Mais contrairement à David, personnage au caractère uni, contrairement à Claës caractérisé par sa monomanie, Fontanarès est sujet à de nombreux revirements. Cette complexité devient parfois un manque de cohérence. Ainsi, lors de sa première apparition, Fontanarès monologue dans son cachot et exprime à plusieurs reprises la puissance de son amour pour Marie.

> Aux novateurs, la patience ! j'en aurai. Malheureusement ma patience me vient de mon amour. Pour avoir Marie, je rêve la gloire et je cherchais… (…) si je n'aimais pas Marie, je sortirais ce soir (…) (P, 9 : 464-465).

Cependant, il refuse de s'abaisser à courtiser les banquiers Avaloros et Sarpi, ainsi que Don Frégose, quitte à mettre en péril ses projets d'union avec Marie (I). Il ne se présente plus seulement comme un inventeur et un amoureux éperdu, mais un homme fier, qui refuse de se plier aux conventions sociales (« Vous voulez que je m'abaisse ? » dit-il à Quinola, I, 17 : 503). Grisé par les promesses de réussite et de gloire, il en oublie même momentanément Marie (II, 14). À l'acte V, Marie n'est guère plus évoquée. Fontanarès se préoccupe surtout de venger ceux qui ont confisqué sa réussite pour l'attribuer à Don Ramon, tout en prenant soin de ne pouvoir être incriminé (« J'ai donc la vie sauve », V, 5 : 603). Celui qui semblait au

[25] Voir René Guise, *Dossier cit.*, 1969 : 773.

début de la pièce être un homme hors du monde, hardi mais humble, préoccupé uniquement de science et d'amour, se révèle être soucieux de son salut et de sa gloire. Est-il par ailleurs crédible qu'il veuille bien, à l'acte V, emmener avec lui Faustine qui a causé sa perte et la mort de Marie alors qu'il voulait la tuer à l'acte IV ? Ces balancements aboutissent à un manque de typicité du personnage avec lequel il est difficile de sympathiser.

L'idée même d'un homme de génie industriel, d'un homme de talent inventeur, ne manque pas d'originalité et d'intérêt. Ce n'est pas un hapax dans l'œuvre de Balzac, puisque dans le monde balzacien les hommes de talent peuvent être des inventeurs de machine (David, *Illusions Perdues*) ingénieurs (Gérard, *Le Curé de village*), ou administrateurs (comme Rabourdin, *Les Employés*). Mais ce type de « héros de la solitude[26] » diffère radicalement d'avec les héros romantiques qui luttent contre un monde qui leur est étranger. L'inventeur, dont la découverte peut améliorer le sort de la société, doit lutter contre le monde, mais pour le monde, en cherchant des alliés dans le monde. Le choix de ce « bizarre domaine » de l'industrie fait jeter les hauts cris à G. de Molènes dans son compte-rendu de la pièce pour *La Revue des Deux Mondes*, dans lequel il reproche à Balzac son manque de lyrisme.

> Au lieu de rêver chants d'oiseaux et sourires de femmes, vents des bois et brises des mers, il rêve tuyaux et vapeur, rouages et machines ; en un mot, au lieu d'avoir reçu le souffle poétique, il a reçu celui de l'industrie[27].

Nous pensons au contraire que cette représentation de l'homme de génie en industriel fait preuve de la modernité de Balzac et prouve que, quand bien même l'intrigue se déroulerait au XVIe siècle, *Les Ressources de Quinola* participe bien de « cette prédilection [du théâtre de Balzac] accordée à la peinture de l'époque contemporaine » (Novak-Lechevalier, Introduction XXX). La question des rapports entre politique et progrès industriel, des choix politiques nécessaires pour que la société puisse profiter au mieux de ce progrès, est caractéristique des questionnements d'une première moitié du XIXe siècle. On pense bien entendu au saint-simonisme. Mais c'est également une obsession balzacienne : la peinture d'un homme de progrès, rationnel, en butte aux tracasseries d'une masse d'imbéciles, d'inutiles, ou d'arriérés qui ne veulent surtout pas subir de changement illustre l'impossible résolution, pour Balzac, des contradictions politiques de l'époque. La situation de l'intrigue en Espagne, au XVIe siècle, permet d'espérer en un pouvoir supérieur – celui du roi – mais cet espoir s'éteint vite, et le roi ne réapparaît pas, passé le prologue. Est-ce une manière pour Balzac de déplorer

---

[26] Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Éditions Kimé, Paris, 1999, p. 343.

[27] Gaschon de Molènes « *Les Ressources de Quinola*, de M. de Balzac », La Revue des Deux Mondes, 4ème série, tome 30, 1842, p. 141.

l'absence d'un pouvoir politique fort dans la France du XIXe siècle, un pouvoir capable d'encadrer et de favoriser les hommes de talent ? On ne peut que constater que les ennemis de Fontanarès pourraient quasiment être des figures du XIXe siècle. Si la situation de la pièce n'est pas anachronique, puisque le XVIe siècle est le siècle des voyages et des découvertes et que c'est à partir de cette époque et grâce à ses voyages que la classe commerçante bourgeoise devient une véritable puissance politique, elle peut s'adapter aux interrogations de la société française du XIXe siècle.

Pourquoi alors cette inefficacité dramatique de la lutte de Fontanarès ? Parce que Fontanarès se bat effectivement contre *tout* son siècle, ce qui crée une diffraction peu propice à cette concentration des effets si nécessaires à l'efficacité théâtrale. Ces luttes et ces ennemis appartiennent à des logiques différentes difficiles à représenter en même temps. Si la lutte de l'homme de génie contre l'Église peut être saisissante – Brecht l'a montré dans sa *Vie de Galilée* – il est difficile d'être saisi d'effroi devant les manœuvres discontinues du grand Inquisiteur qui ne paraît que médiocrement investi dans sa lutte contre Fontanarès (puisqu'il n'apparaît que dans le prologue et à l'acte V). La bataille entre Fontanarès, épaulé par Quinola, et les capitalistes est plus réussie. Ainsi, la joute verbale entre Fontanarès, Quinola, et le créancier Mathieu Magis (III, 4) est particulièrement enlevée. De même, les trouvailles de Quinola, qui se déguise en vieillard richissime pour faire patienter les créanciers, annoncent celles du *Faiseur*. Enfin, le personnage du savant officiel, extrêmement bête, mais de toute bonne foi, Don Ramon est savoureux et donne lieu à des scènes singulièrement comiques. On peut penser ainsi à la moliéresque « leçon de mathématiques » de Quinola, déguisé en grand-père de Fontanarès, qui entreprend d'expliquer à Don Ramon « la grande chose », résumée ainsi : « Mon neveu formule cela par R plus O. Et comme il y a beaucoup d'eau dans l'air, nous disons simplement O plus O, un nouveau binôme » (III, 13 : 557-558). Cette pittoresque leçon sera ironiquement citée à plusieurs reprises par Fontanarès : « Pas encore assez [fou], Monsieur, pour croire que O plus O soit un binôme » (IV, 1 : 572) ; « Je reconnais tout ce que vous voudrez, même que O plus O est un binôme » (V, 5 : 603). Mais ce n'est pas le sujet principal de la pièce.

Nous touchons à une autre difficulté dramatique à laquelle se heurte *Les Ressources de Quinola*. Si la représentation des interactions fondées sur la parole, qu'il s'agisse du dialogue amoureux, du dialogue de cour, des transactions, manipulations, mystifications est réussie, il paraît bien plus difficile de représenter dramatiquement l'invention de Fontanarès elle-même, alors qu'elle est pourtant le cœur même de la pièce. Balzac se heurte à la difficulté de

représenter dramatiquement le cœur même de l'intrigue : une invention industrielle. Si la narration romanesque peut décrire de manière impressionnante une machine, comment la représenter sur scène tout en préservant sa grandeur, son absolu ? La représentation du vaisseau de Fontanarès n'est que partielle, sous la forme de pièces détachées (III, 4). La vente aux enchères (IV, 1) met en scène les pièces dépareillées de la machine. Le spectateur ne peut voir ainsi que le dérisoire de l'invention mise en pièces, jamais le sublime de la réalisation. On ne sait vraiment si à l'acte V le bateau à vapeur doit être représenté sur scène ou si les personnages regardent un horizon où est censé se trouver le bateau. Les événements les plus dramatiques de l'acte (la réalisation du bateau et son sabotage) ne peuvent, matériellement, qu'être évoqués hors scène ou représentés imparfaitement sur scène. L'anéantissement de l'invention géniale de Fontanarès n'est ainsi évoqué que par quelques didascalies (« *(On entend un grand bruit.)* » « *(Cris au dehors. Tout le monde retourne au balcon voir la mer.)* » V, 5 : 604). Certes, nous savons en fait que décor que « l'imagination du spectateur ne doit pas être sous-estimée, ni sa faculté de rêver[28] ». Mais lorsque le décor n'est plus simplement un certain nombre d'éléments matériels qui accompagnent le texte, mais l'aboutissement de la pièce (dans *Les Ressources de Quinola*, la condition du succès ou non du personnage principal) les conditions de sa représentation semblent cruciales, d'autant plus qu'une machine comme le bateau à vapeur n'est pas un simple objet statique fait pour être regardé, mais qui doit être en mouvement. C'est cette particularité des *Ressources de Quinola* qui explique sans doute que la pièce soit si difficile à représenter sur les planches, plus que le nombre d'acteurs ou les changements de décors. On peut ainsi comprendre le souhait de R. Guise qui espérait que *Les Ressources de Quinola* soit adapté à la télévision[29].

Autre incompatibilité entre la réalisation d'une invention industrielle et les exigences de la scène dramatique : la représentation du temps. On peut se demander si le temps de l'inventeur peut être celui de la scène théâtrale. Le temps de l'inventeur sans succès est un temps lent et répétitif, marqué par une succession de découragements : « Voilà deux ans que nous nageons dans les difficultés (…) » dit Quinola (II, 7 : 518), « Déjà huit mois, passés comme un songe ! (…) » s'exclame Fontanarès lorsque Magis vient lui réclamer son dû (III, 4 : 541), « Œuvre de trois ans de pensée et de dix mois de travaux, sillonneras-tu jamais la mer ?... », se demande-t-il (III, 16 : 566). L'imposition d'un délai, nécessaire à la tension dramatique, est peu compatible avec le rythme de l'inventeur : Fontanarès cherche ainsi sans cesse à gagner du temps. Or le temps d'une pièce doit être marqué par des retournements, des

[28] Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Quadrige/ PUF, 1980, p. 124.
[29] Voir René Guise, *Dossier cit.*, 1969, p. 770.

rebondissements, mais aussi une progression continue. Les autres personnages de la pièce, contrairement à Fontanarès, tentent de mener à bien rapidement leurs propres intrigues. S'il est probable que Fontanarès, au bout des huit mois qui séparent l'acte II de l'acte III, n'ait pas terminé son invention (« Et je viens de me poser seulement cette nuit le problème à résoudre pour faire arriver l'eau froide avant de dissoudre la vapeur ! », III, 4 : 541), il paraît par contre peu probable que Faustine, avec son caractère violent et emporté, ait eu la patience de faire poursuivre Fontanarès dans l'ombre par ses créanciers, ait parvenu à faire attendre Don Frégose pendant ces mêmes huit mois. L'imbrication de ces différents temps paraît alors quelque peu artificielle. Les intrigues matrimoniales supposent une résolution et ne peuvent pas s'étendre indéfiniment : ce n'est pas un hasard si les relations de Marie et de Fontanarès d'un côté, de Faustine et de Don Frégose de l'autre s'achèvent avant la réalisation de Fontanarès. Fontanarès peut obtenir un délai d'un an pour construire son navire, mais les passions des autres personnages ne sont pas conciliables avec ces étirements temporels, ce qui explique le déséquilibre de l'acte V. Balzac se débat ainsi avec une exigence – la représentation simultanée des intrigues – spécifique au langage dramatique.

L'intrigue principale, la réalisation de la machine de Fontanarès, semble paradoxalement étrangère à la progression de la pièce, voire quelquefois aux personnages mêmes. Ainsi on peut s'interroger sur la réelle efficacité dramatique du personnage de Quinola. *A priori*, Quinola est plein de ressources, c'est le second de Fontanarès, le valet ingénieux qui tire son maître d'affaires. Mais Quinola est-il vraiment utile ? Certes, il arrive dans le prologue à obtenir que le roi rencontre Fontanarès (I). Cependant ses autres inventions sont certes spirituelles, mais sans grande incidence sur la progression de l'intrigue. Il n'arrive à manipuler ni Sarpi, ni Faustine (II), ni Magis (III). Son déguisement en Fontanarèsi, pseudo directeur de l'arsenal de la république de Venise, et grand-père de Fontanarès (III, 10-13) ne sert qu'à faire gagner quelques heures à Fontanarès, mais serait inefficace sans l'arrivée de Marie (III, 14) qui apporte, elle, de l'argent. Somme toute, ce déguisement permet certes des échanges profondément comiques (FONTANARÈS, *à Quinola*. Maraud ! QUINOLA. Mon petit-fils ! », III, 14 : 561) mais n'a guère d'impact dans l'économie générale de la pièce. Quinola est peu présent durant l'acte IV, et laisse Fontanarès tenter de manipuler Faustine. Il est tout aussi discret dans l'acte V, où s'opère un retournement de rôles : c'est Fontanarès qui conçoit des stratégies et demande à Quinola de les exécuter sans réfléchir (« Obéir sans comprendre : pour une première fois, je me risque », V, 4 : 603). En fait de ressources, Quinola paraît donc limité. La seule fois où il aide réellement Fontanarès, c'est lorsqu'il fait preuve de prévoyance en faisant une copie de chaque pièce de la machine, créant une seconde

machine qui se révèle fort utile lorsque tout est saisi par les créanciers. Il sauve ainsi Fontanarès à la fin de l'acte IV (« Soi-disant pour vous voler, nous avons à nous deux fabriqué, payé une machine, cachée dans une cave », IV, 18 : 594), ce qui permet la mise à jour de l'invention à l'acte V. Cet appui inespéré s'intègre cependant difficilement dans la cohérence de la pièce. Tout d'abord, on peut se demander, avec R. Guise[30], si Quinola n'aurait pas mieux fait d'économiser l'argent dont il s'est servi pour faire un double de chaque pièce, ce qui aurait permis à Fontanarès de payer ses créanciers. Mais surtout, les qualités dont fait preuve Quinola (« Silence, Patience et Constance », *Idem*) vont mal avec le caractère bavard, spontané, irrévérencieux du personnage que nous avons découvert pendant les premiers actes. Quinola, qui ressemblait à Scapin ou à Figaro, devient peu à peu un Lemulquinier. Enfin, s'il est si facile de copier Fontanarès, de refaire non pas une mais deux machines (« Non, j'en ai fabriqué deux, en cas de malheur », *Idem*), l'invention de Fontanarès est-elle toujours aussi impressionnante ?

Les Ressources de Quinola, une pièce manquée ? Oui, répond Guise, « [m]ais une pièce manquée par un homme de génie ! Et c'est ce qui la sauve, la rend passionnante et séduisante[31] ». Mais de quel génie parle-t-on ? D'un génie dramatique encore mal exprimé ? D'un génie romanesque qui, tout en gâtant la pièce, lui donne un certain intérêt ? Balzac lui-même n'a jamais considéré Quinola comme un échec, lui qui proclamait dans sa préface que sa pièce participait aux « ardents combats où se feraient d'audacieuses tentatives dans l'art » (Préface : 447) et qui a toujours, semble-t-il, cru en son étoile dramatique : « il a compris que ses débuts au théâtre seraient plus difficiles que ne l'ont été ses débuts en littérature ; et il s'est armé de courage pour le présent comme pour l'avenir » (Préface : 443).

Certaines maladresses dramatiques des *Ressources de Quinola* semblent bien dues à la pratique romanesque de Balzac. L'écriture théâtrale exige une concentration des effets qui n'est pas la caractéristique première des romans balzaciens. Cependant, le défaut majeur de *Quinola* vient peut-être d'une ambition sinon démesurée du moins mal maîtrisée. Balzac, on le sait, voulait, au théâtre, toucher au « vrai absolu[32] », que « chaque mot soit un arrêt prononcé sur les mœurs de l'époque[33] ». Mais peut-on réunir dans une même pièce Fontanarès et Quinola, un homme de génie et un faiseur ? Ces deux personnages appartiennent à deux mondes différents et à deux régimes de parole différents. L'homme de génie tente de créer

[30] *Ibid*, p. 772.
[31] *Ibid*, p. 773.
[32] *C*, III, p. 483.
[33] *LH*, p. 423.

une invention matérielle qui se voudrait indépendante des tromperies langagières du monde. Le faiseur manipule le langage pour faire croire à un monde de paroles. Le génie dramatique et comique de Balzac devait trouver à s'épanouir dans la peinture, non plus de l'invention industrielle, mais des montages financiers, en un mot, de la spéculation capitaliste. Mais nous ne parlons plus ici des *Ressources de Quinola*.

Laélia Véron
ÉNS de Lyon/ Université du Mans