# Le discours comme actions : les échanges dans *Le Faiseur*

Dans le régime des Belles-Lettres tel qu’on le conçoit à l’âge classique en France, l’évaluation de l’œuvre littéraire repose en grande partie sur la manière dont cette œuvre respecte ou non les modèles génériques mis en place par les Anciens, et en particulier par l’autorité suprême, la *Poétique* d’Aristote : est donc déclarée belle l’œuvre qui est conforme à son genre tel que le définit le système aristotélicien. Or, le genre appelé « dramatique » se définit d’abord, chez Aristote, par une étroite articulation entre l’idée d’action, d’où est tiré le substantif *drama* et un mode énonciatif, le discours direct. C’est très précisément ce qu’en retient l’un des principaux théoriciens du théâtre classique, l’abbé d’Aubignac, dans un célèbre passage de son traité, *La Pratique du théâtre*:

Ce poème [la Tragédie] est nommé *Drama*, c’est-à-dire Action et non pas récit ; ceux qui le représentent se nomment acteurs, et non pas orateurs […] Aussi est-il vrai que les Discours qui s’y font doivent être comme des actions de ceux qu’on y fait paraître, car là Parler, c’est Agir.[[1]](#footnote-1)

Cette exigence ne disparaît pas avec les remises en cause de la poétique classique. Dans les *Éléments de littérature* de Marmontel, traité écrit dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et qui connaîtra de très nombreuses rééditions au début du xixe siècle, la qualité du dialogue dramatique se voit à nouveau évaluée en fonction de son rapport à l’action. Ainsi, selon Marmontel,

Il y a une sorte de dialogue dramatique où l’on imite une situation plutôt qu’une action de la vie : il commence où l’on veut, dure tant qu’on veut, finit quand on veut ; c’est du mouvement sans progression, et par conséquent le moins intéressant de tous les dialogues.[[2]](#footnote-2)

À ce modèle conversationnel, qui doit être évité au théâtre parce sa dynamique nulle (« du mouvement sans progression ») le rend aussi peu dramatique que possible, Marmontel oppose le vrai dialogue dramatique qui, lui, « tend à son but »[[3]](#footnote-3) : la qualité dramatique du dialogue se mesure donc à son efficacité sur la progression de l’intrigue.

Si l’on se penche maintenant sur les rares écrits de Balzac directement consacrés au théâtre, c’est-à-dire principalement des comptes rendus de représentation, il apparaît que, si peu expert que soit notre romancier en matière de poétique dramatique, il se souvient probablement de ces principes classiques, lorsqu’il rédige, en 1830, ses deux critiques assassines d’*Hernani*. Je cite le passage de l’un de ces comptes-rendus :

Hernani entre chez dona Sol. L’amant raconte à sa maîtresse une infinité de choses qu’elle doit savoir. Hernani fait là en quelque sorte une préface. Il parle évidemment au spectateur. Nous étions en droit de croire qu’au moins M. Victor Hugo, si sévère aux classiques, n’en aurait pris que les beautés et non les défauts. Nous aurions dû voir partout l’action substituée à la parole.[[4]](#footnote-4)

Cette « action » dont Balzac déplore l’absence dans le drame hugolien ne recouvrant certainement pas une activité gestuelle intense du comédien, nous retrouvons bien ici le même critère : c’est bien encore ici de la performativité essentielle au dialogue de théâtre qu’il s’agit, opposée à une parole informative jugée vaine et peu dramatique.

## « Parler, c’est agir »

Venons-en, donc, au *Faiseur*.En choisissant d’écrire, avec *Mercadet*, une comédie de la spéculation, Balzac se donne les moyens de conjoindre étroitement l’action de la pièce et les discours qui y sont tenus. On le découvre en effet aux détours de *La Comédie humaine*, qui campait déjà des personnages de spéculateurs virtuoses, outre que la spéculation fournit un ressort dramatique idéal car ses « grands coups »[[5]](#footnote-5) suscitent des émotions extrêmes, le spéculateur, qui « vit des ses mots comme l’oiseau de ses grains de mil »[[6]](#footnote-6) passe le plus clair de son temps à lutter « dires contre dires »[[7]](#footnote-7). Mieux encore, comme le suggère l’un des personnages de *La Maison Nucingen*  la parole du génie de la spéculation représente le type même de l’énonciation performative :

Il dit que la spéculation se fasse, et la spéculation est faite ! [[8]](#footnote-8)

Dans *Le Faiseur*, Balzac exploite donc ce potentiel hautement dramatique du thème de la spéculation en mettant en lumière l’importance centrale de la parole et de ses effets.

Dès la scène 2 de l’acte I, et après avoir vu Mercadet en action avec Brédif, le dialogue des domestiques laisse en effet entrevoir en quoi consiste l’activité centrale de Mercadet : ses créanciers, selon Virginie, ne se lassent jamais « d’aller, venir, guetter monsieur et rester des heures entières à l’écouter » (I, 2, p. 35). Quelques répliques plus loin, Justin fait ainsi part de son admiration pour son maître :

Ah ! quelquefois, je les ai vus [les créanciers] arrivant : ils vont tout emporter, le faire mettre en prison ; il leur parle… Eh bien ! ils finissent par rire ensemble, et ils sortent les meilleurs amis du monde. Les créanciers ont débuté par des cris de paon, par des mots plus que durs, et ils terminent par des « Mon cher Mercadet ! » et des poignées de main. (I, 2, p. 40)

La première activité du spéculateur, celle où il est contraint d’exceller, c’est donc le discours. D’abord, parce que le débiteur insolvable n’a à sa disposition que la parole pour *retarder* l’échéance du paiement – c’est le schéma classique de la scène opposant débiteur et créancier, dans le droit fil de celle qui oppose Don Juan à Monsieur Dimanche. *Le Faiseur* reprend cette confrontation topique : tous les créanciers arrivent chez Mercadet avec l’intention d’« en finir » ; tout l’art rhétorique du spéculateur consistera à convertir ce dénouement exigé en un éternel recommencement. Les mots, la virtuosité rhétorique devront donc suppléer, pour les créanciers, le défaut de monnaie sonnante et trébuchante, et cela quoi qu’ils en aient.

Le ballet des créanciers dans *Le Faiseur* met cependant en œuvre une fonction du discours plus originale, parce que plus moderne, que ce simple effet de retardement. Si, en effet, la parole a un rôle si fondamental dans la pièce, c’est que les échanges financiers, désormais immatériels, reposent en partie sur la détention de l’information. Or, dès lors que l’information devient un capital, on peut, *dans les faits*, payer en paroles – c’est ce que tente de faire Mercadet en livrant à Goulard les informations dont il dispose sur les Mines de la Basse-Indre et en lui proposant de lui fournir les noms d’acquéreurs potentiels de ses actions.

On ne s’étonnera donc pas de l’extraordinaire densité des occurrences des verbes « dire » et « parler » dans la pièce : elle est à la fois très remarquable, et très significative. Un seul exemple parmi bien d’autres, les premières lignes de l’acte II :

Mercadet. *Il sonne Justin*. – Qu’a dit Verdelin, mon ami Verdelin ?

Justin. – Il va venir ; il a précisément, a-t-il dit, de l’argent à donner à monsieur Brédif.

Mercadet. – Fais en sorte qu’il me parle avant d’entrer chez Brédif. Ah !... j’ai donné cent francs au père Grumeau, il ne peut pas encore avoir menti pour cent francs en vingt-quatre heures.

Justin. – D’autant plus, monsieur, que je lui ai fait croire qu’il avait dit la vérité.

Mercadet. – Tu finiras par devenir mon secrétaire…

Justin. – Ah ! s’il ne fallait pas écrire !...

Mercadet. – Les secrétaires de ministre écrivent très peu.

Justin. – Que font-ils donc ?

Mercadet. – Le ménage ! Et ils parlent lorsque leur patron doit se taire… Allons ! arrange-toi pour que le père Grumeau dise à Verdelin que Brédif est sorti. (II, 1, p. 69)

Ces effets de répétitions pourraient passer pour des maladresses s’ils n’étaient révélateurs : dire, ne pas dire, dire le premier, faire dire, savoir ce qui a été dit, faire croire que l’on a dit … voilà quels sont devenus les principaux enjeux de la spéculation – et, du même coup, d’une pièce qui repose tout entière sur la mise en scène de manipulations discursives. Mieux encore, dans cet univers, le langage entraîne l’action, semble avoir sur elle un ascendant irrésistible, car comme le déclare Mercadet lui-même, « qui arrive à dire arrive à faire » (I, 6, p. 47). Il y a donc dans la pièce des mots interdits, devant lesquels on s’arrête comme devant un précipice – des mots que « les gens d’honneur ne supportent pas », comme *faillite* (I, 1, p. 33), des mots qui ne sont « pas parlementaires », comme *vol* (I, 2, p. 35), des mots qui peuvent « coûter la vie », comme *canaille* (III, 14, p. 124), des mots fatals, qui font « sonner le glas de la faillite », comme tout simplement *ce soir* ou *demain* (III, 16, p. 127). Et, on ne s’en étonnera donc pas, si décidément la fin est imminente – qu’il s’agisse de liquider ses dettes ou de se liquider soi-même – c’est que « tout est dit » (II, 4, p. 78).

Dans ces batailles de mots, Mercadet, dont l’efficacité est parfois « prodigieuse » (selon le mot de sa femme lorsqu’il réussit à circonvenir Goulard, I, 7, p. 53), ne gagne pourtant pas à tous les coups – et les plus redoutables, dans le défilé des créanciers, ne sont pas toujours ceux qu’on croit : Goulard, dont Mme Mercadet redoute la « férocité » (I, 6, p. 49), ou Pierquin, annoncé comme un « tigre qui se nourrit de billets de mille francs » (I, 2, p. 40), se trouvent l’un comme l’autre assez rapidement évincés ; le père Violette, en revanche, qui ne suscite qu’un attendrissement compatissant, arrivera à ses fins, simplement parce qu’« en se plaignant comme ça, l’on touche à peu près ses intérêts » (II, 3, p. 73). Là encore, plus que d’âpreté au gain, c’est de virtuosité rhétorique et de stratégies discursives qu’il est question ici.

Encore faut-il que le public en soit conscient – et plus encore si la mise en évidence de la performativité de la parole et des enjeux du dialogue participe du jugement sur la valeur proprement dramatique de la pièce. Or, cette question se pose différemment au théâtre et dans le roman. Le goût du mot efficace, l’horreur des « tirades » et des « tartines », le poids de l’implicite, les mille et une manières dont on utilise le discours pour parvenir à ses fins sont en effet au cœur de l’esthétique de *La Comédie humaine*. Mais dans le roman, le dialogue est constamment mis en scène par le discours narratif qui en dévoile les enjeux et en commente les effets[[9]](#footnote-9). Au théâtre, cette efficacité du discours, dès lors qu’elle ne peut être prise en charge par un discours explicite, risque d’être moins directement perceptible[[10]](#footnote-10). Dans *Le Faiseur*, trois procédés permettent d’attirer l’attention du spectateur sur la valeur performative des discours des personnages. Le premier agit de façon implicite : c’est la dramatisation. Annoncer que les créanciers sont des « tigres » redoutables et cruels, c’est amener par avance le spectateur à s’intéresser à la manière dont Mercadet, par son seul discours, va ou non réussir à échapper à la gueule du monstre. Second procédé : l’omniprésence de la métaphore théâtrale, qui permet de mettre sans cesse en perspective la parole des personnages, de la rendre à sa dimension de jeu, d’en souligner l’artifice et le caractère hautement stratégique. Dès la scène 2 de l’acte I, à Virginie qui songe à s’engager dans un théâtre pour y jouer la comédie, Justin répond avec aplomb : « Nous ne faisons pas autre chose ici » (I, 2, p. 34). Le spectateur se voit donc d’emblée invité à envisager la scène comme un théâtre dans le théâtre, et à détecter le rôle joué sous chaque discours tenu. Le dernier procédé, sans doute le plus massif, agit cette fois de l’intérieur du dialogue : il s’agit du constant *doublage* de l’échange dialogué par un commentaire métadiscursif ouvert ou caché portant sur l’évaluation de la compétence de l’interlocuteur. Ce commentaire peut être dérobé – c’est le cas par exemple pour les apartés de Mercadet écoutant de la Brive, à la scène 14 de l’acte III : « Vous avez feint d’aimer ma fille… », lui déclare-t-il, tout en glissant *à part*: « On peut exploiter ce garçon-là ; il a de la tenue, il est élégant, spirituel », et un peu plus loin « il a de l’aplomb » (p. 124). L’évaluation peut aussi être énoncée ouvertement – comme lorsque Mercadet, certain que les protestations d’amour de Minard à l’égard de Julie ne sont qu’une feinte intéressée, lui déclare tout de go: « Bien dit, jeune homme. Oh ! vous avez dit cette dernière phrase à merveille » (II, 10, p. 89).

Implicitement ou explicitement, de l’intérieur du dialogue ou à ses marges, ces trois procédés permettent donc de souligner l’importance cruciale du dire, de ses modalités et de l’évaluation de son efficacité tout au long de la pièce.

## Dysfonctionnements et transgressions des règles conversationnelles

Et pourtant, ce spectacle bien rôdé n’est pas sans quelques accrocs : l’analyse de certains échanges montre que le discours, parfois, dysfonctionne, que sa performativité, même, peut paraître aberrante. C’est ce qui se produit, par exemple, ostensiblement, dans la scène 5 de l’acte II. Mercadet, malgré tous ses efforts, a échoué à contraindre Verdelin à lui prêter mille écus. Il utilise alors sa dernière cartouche : le chantage au suicide. Sa fille, accourue à son cri, implore Verdelin d’accéder à la requête de son père, puis, lorsqu’elle apprend que l’argent est nécessaire à son mariage, fait soudain volte-face :

Ah ! monsieur, oubliez ce que je vous ai dit. Je ne veux pas d’un mariage acheté par l’humiliation de mon père. (II, 5, p. 81).

La réaction de Verdelin à cette réplique est à la fois spectaculaire et apparemment absurde : « Je vais vous chercher l’argent » déclare-t-il en quittant la scène. D’un point de vue pragmatique, on se trouve ici devant un cas patent de disjonction entre la valeur illocutoire et l’effet perlocutoire de l’énoncé : la valeur illocutoire de la réplique de Julie (c’est-à-dire l’ordre porté par le verbe à l’impératif : « oubliez ce que je vous ai dit ») suscite un effet perlocutoire opposé : au lieu de repartir sans rien donner (ce qu’il semblait pourtant jusqu’alors bien décidé à faire), Verdelin, *in extremis*, cède et offre les mille écus tant de fois sollicités. Nous reviendrons sur cet exemple – notons pour le moment qu’il est l’indice d’un fonctionnement paradoxal de la parole, dont l’efficacité paraît détachée du discours qui la suscite, puisqu’elle est susceptible de produire l’inverse de l’effet escompté. Cet apparent dysfonctionnement pourrait même dissimuler une relation cause à effet : alors que Mercadet s’épuisait en vain à *demander* l’argent, il semble que ce soit paradoxalement le *refus* de Julie qui entraîne mécaniquement le don de Verdelin – comme si, dans l’univers du *Faiseur* pour être sûr d’obtenir ce que l’on veut, il fallait simplement demander l’opposé.

Cette hypothèse se voit confirmée dès lors que l’on remarque que cet effet paradoxal n’est pas un cas isolé. Le système des apartés permet au contraire de constater qu’à plusieurs reprises, Mercadet utilise la parole à contre-emploi :

Mercadet, *à Berchut. –* Gardez-moi le secret sur le retour de Godeau, niez-le… (*À part*.) Il va le tambouriner ! (IV, 5, p. 139)

Mercadet à Justin. – Va, mon garçon, fais ta recette, et surtout n’écoute pas ce que nous dirons, Godeau et moi…. (*À part*) Il va venir coller son oreille à la porte ! (IV, 12, p. 147)

Ce qui diffère, entre la réplique de Julie et les répliques de son père, c’est simplement que Mercadet programme la disjonction, anticipe la contradiction entre l’ordre et son effet, alors que Julie la subit en toute ingénuité. C’est cette capacité d’anticipation de Mercadet qui explique d’ailleurs son admiration *a priori* mal placée pour sa fille lorsqu’elle refuse dignement l’argent de Verdelin : « elle est magnifique ! » s’exclame‑t‑il alors (II, 6, p. 81). Tout se passe donc comme si la compétence de Mercadet, qui affirme à raison avoir « compris son époque » (IV, 3, p. 135), se situait au moins autant dans la sphère discursive  que dans la sphère financière : ce que Mercadet connaît, et ce qui lui permet de réussir ses spéculations, ce sont les nouvelles règles – perverties – qui régissent l’échange discursif dans un contexte de capitalisme financier.

On le sait en effet depuis les travaux de H. P. Grice, tout dialogue de la vie courante repose sur un principe de coopération qui implique le respect de certaines lois conversationnelles : la maxime de quantité exige que chaque intervenant fournisse autant d’information que nécessaire et pas plus ; la maxime de qualité impose que chaque intervention soit véridique ; la maxime de modalité prescrit que le propos doit être clair ; la maxime de relation que l’intervention du locuteur doit être pertinente par rapport au contexte de la conversation[[11]](#footnote-11).

Il s’avère que dans *Le Faiseur*, ces maximes sont régulièrement transgressées. On ne s’en étonnera pas outre mesure : comme l’a montré en effet Anne Ubersfeld dans son analyse du dialogue de théâtre, « la caractéristique des lois conversationnelles au théâtre est qu’elles sont perpétuellement violées à un rythme qui n’est pas le rythme des viols ou des ratés accidentels de la conversation »[[12]](#footnote-12). Et Anne Ubersfeld conclut de cette fréquence que l’objet même du dialogue de théâtre est d’ « exhibe[r] les mille et une façons de violer les lois conversationnelles »[[13]](#footnote-13). Cependant, la particularité de la pièce de Balzac réside dans le fait que ces violations ne sont pas adventices, mais qu’elles semblent au contraire *impliquées par la nature même du sujet de la pièce*, la spéculation.

On peut partir d’un exemple concernant la maxime de modalité : cette maxime, qu’exprime la règle « Soyez clair », peut être développée selon deux principes : « évitez de vous exprimer avec obscurité », et « évitez d’être ambigu »[[14]](#footnote-14). Les manipulations sur lesquelles repose la spéculation, l’importance qu’y revêt la détention de l’information, la nécessité dans laquelle se trouve chaque interlocuteur de préserver ses secrets exigent au contraire le déploiement de techniques de dissimulation, un art de l’à peu-près et de l’inexactitude qui permettent au spéculateur d’avancer sans se découvrir et sans mettre en péril ses intérêts. C’est ainsi, par exemple, qu’à Mercadet qui lui enjoint de « s’expliquer nettement », Pierquin se borne à répondre « Vous savez, moi je suis lucide, limpide, l’on y voit clair »… sans pour autant éclaircir le moins du monde son discours (I, 13, p. 66). C’est de la même manière que de la Brive joue à plaisir sur les heureuses ambiguïtés permises par l’étymologie en transformant la mer qui borde sa propriété en « marais salants » (III, 8, p. 110), ou que lui et Méricourt dévoilent à Mercadet l’existence de « quelques petites dettes » (le spectateur sait par ailleurs que ces *petites dettes* se montent à cent cinquante mille francs), aveu qui donne lieu à l’échange suivant :

Mercadet. – Eh ! parlez monsieur, je comprends parfaitement ces choses-là… Voyons, des misères !... une cinquantaine de mille francs ?

Méricourt. – À peu près…

De la Brive. – À peu près. (III, 8, p. 113)

… des miraculeux bienfaits d’une locution adverbiale indéfinie dans l’art de l’esquive.

C’est sans doute, cependant, la place qui est faite à la maxime de qualité qui est la plus révélatrice. De nombreux exemples tendent en effet à montrer que la violation de l’exigence de véridicité de l’énoncé n’est, dans la pièce, plus un événement, tout simplement parce qu’elle est devenue la norme. Ainsi le discours supposé mensonger se trouve-t-il évalué positivement, comme s’il était non pas une infraction, mais au contraire une qualité prisée et une nécessité. Voici comment réagit Mercadet, en constatant que Minard, sous les yeux duquel il vient de mettre les preuves de sa faillite, renonce – comme Mercadet s’y attendait – à ses projets de mariage avec Julie :

Mercadet. – Touchez là ! vous avez mon estime. Vous êtes un garçon d’espérance, vous mentez avec un aplomb…

Minard. – Monsieur….

Mercadet. – Vous pourriez être ministre, une chambre vous croirait… (II, 10, p. 91)

D’un gendre à l’autre, d’ailleurs, Mercadet valorisera toujours l’aptitude au mensonge : chez La Brive, une fois envolées les espérances de fortune, il admirera aussi les hautes capacités à la voltige discursive.

Autre preuve que la norme devient le mensonge, la vérité, dès qu’elle est énoncée, est toujours suspectée. On retrouve là l’épisode de l’acte II que nous avons analysé tout à l’heure, celui qui opposait Mercadet à Verdelin, et qui se terminait par le coup d’éclat de Julie, refusant l’argent de Verdelin, et le gagnant par ce refus. Ce qui explique, en réalité, le comportement apparemment aberrant de Verdelin, c’est que le créancier n’a jamais cru un mot de l’annonce du mariage. Dès que Mercadet annonce celui-ci, Verdelin exprime en aparté son incrédulité : « Il m’a joué tant de comédies, que je ne sais pas si sa fille se marie » (II, 4, p. 76). Quelques répliques de plus, et la réticence se fera explicite : à Mercadet qui lui expose l’excès de son désespoir, Verdelin répond « Mais si tu as trouvé un gendre, mon ami ? » (p. 78). La conjonction *si* pourrait ici s’entendre dans un sens causal (*puisque tu as trouvé un gendre, inutile de t’inquiéter*) ; en réalité, elle recouvre une remise en question de la véracité de l’affirmation selon laquelle Julie se marie, et Mercadet ne s’y trompe pas :

Si j’ai trouvé un gendre !... Tu mets cela en doute ? … Ah ! refuse-moi durement les moyens de faire le bonheur de ma fille, mais ne m’insulte pas ! (II, 4, p. 78)

On sait ce qu’il en est de cette vertueuse indignation – il n’empêche qu’à ce moment-là de la pièce, Mercadet croit effectivement avoir un gendre à donner à sa fille. Mais, dans un contexte de mensonge généralisé, cette vérité-là n’a plus les moyens de se faire entendre.

Cette impossibilité de faire entendre la vérité est révélée de manière encore plus flagrante dans les passages, nombreux, où le spéculateur se paie le luxe d’énoncer lui-même ou de laisser dire par d’autres une vérité qu’il devrait s’employer à cacher, justement parce qu’il sait que son interlocuteur n’y accordera pas la moindre foi. Inaudible, pour Minard, la révélation de la déroute de Mercadet :

Mercadet. – […] Monsieur, nous avons des dettes, beaucoup de dettes ; il y en a de criardes…

Minard, *à part*. – Ruse de comédie ! il veut m’éprouver. (II, 10, p. 88)

Inaudibles, les dénégations de Mme Mercadet et de sa fille quant à l’arrivée de Godeau :

Mme Mercadet. – Monsieur, personne n’est venu cette nuit chez moi, je le jure…

Goulard. – Très bien, Madame, vous entendez à merveille les intérêts de monsieur Mercadet ! … Il vous a fait votre leçon ! (IV, 10, p. 144).

Inaudible, enfin, l’affirmation de Mercadet selon laquelle le prétendu nabab qui ostentatoirement pose, là, sous les yeux éblouis des créanciers *n’est* *pas* Godeau :

Mercadet. – Quel conte vous a-t-on fait ! Je vous déclare, père Violette, que monsieur n’est pas Godeau. Je prends Goulard à témoin de cette déclaration….

Goulard, *à Violette*. – Il ment comme un prospectus ; mais en affaires, cela se fait. (IV, 14, 149)

Cela se fait, en effet, et cela se fait si bien que les critères qui devraient permettre de distinguer la norme de la transgression semblent devenus inopérants : le locuteur, dans chacun de ces exemples, ne dit rien que de vrai – la maxime de qualité est formellement respectée ; c’est la situation d’énonciation qui semble être devenue structurellement mensongère et qui, minant les discours de l’intérieur, ne permet plus de démêler le faux du vrai.

Mieux encore, dans ce contexte de communication pervertie, l’apparente efficacité du discours sur l’interlocuteur, la trop facile réussite d’une stratégie discursive sont immédiatement soumis au soupçon : aux yeux des personnages, le bon fonctionnement d’un échange menace toujours de n’être que le masque d’un dysfonctionnement enfoui. C’est ce que tendent par exemple à suggérer les apartés symétriques de Mercadet et de La Brive aux prises l’un avec l’autre, chacun cherchant à duper son interlocuteur en faisant miroiter une fortune qu’il n’a pas : Mercadet tombe-t-il dans l’arnaque des marais salants ? de la Brive accepte-t-il une rente au lieu d’une dot ? « Mais cela va trop bien ! » s’inquiètent-ils l’un et l’autre, rassurés au contraire dès qu’un obstacle s’élève qui entrave la bonne marche de la négociation (III, 8, p. 111 et 113).

Tous les signes semblent donc susceptibles de s’inverser : selon un renversement caractéristique de la pièce, en matière de discours comme en matière de spéculation, « le succès est souvent un grand gueux » (IV, 3, p. 133).

## La parole est actions… : du discours en contexte de capitalisme financier

La cause de ces dérèglements doit être recherchée dans le sujet même de la pièce, et peut-être dans un jeu de mots qui, si gratuit qu’il puisse paraître, est en réalité central. À Goulard, venu réclamer son argent, et qui annonce que, cette fois, il « ne saurai[t] se contenter de paroles », Mercadet répond par une pirouette ironique :

Il vous faut des actions, je le sais : j’en ai beaucoup à vous donner en payement, si vous voulez. (I, 7, p. 50).

La mise en parallèle de la parole et de l’argent, comme les antanaclases portant sur le mot actions sont – si j’ose dire – monnaie courante dans la pièce[[15]](#footnote-15), mais cette réplique de Mercadet revêt une autre importance que celle d’un trait spirituel. Ce n’est sans doute pas un hasard si c’est au moment même où Goulard remet en cause la valeur de la parole que le jeu de mot intervient : si Goulard ne veut plus de discours, c’est parce que, comme le dit le père Violette, « parole ne paye pas farine » (II, 3, p. 72), c’est-à-dire parce que le discours que déploie complaisamment le spéculateur n’est en réalité qu’un miroir aux alouettes. Or, ce que propose Mercadet, ce n’est certes pas de passer du discours à l’action – donc de revenir au réel, c’est-à-dire au paiement ; c’est seulement de *remplacer* un signe par un autre, autrement dit de troquer le vent du discours contre le vide des actions en bourse. Dans le *Faiseur*, le discours ne sera donc plus tant action qu’il n’est actions… au pluriel. Mais si le discours comme action au singulier pouvait prétendre avoir un effet sur le réel, le discours devenu l’analogue *des* actions s’en coupe radicalement : la transmutation entre la parole et les titres n’est possible que parce que l’un et l’autre accusent une même coupure par rapport au référent.

En pleine période d’essor du capitalisme financier, comme l’a en effet très bien montré Alexandre Péraud, « l’alternative *avoir / n’avoir pas*  n’épuise plus le rapport à l’argent puisque le *paraître-avoir*du crédit constitue désormais une situation légitime »[[16]](#footnote-16). Dès lors que tout échange repose non plus sur une réalité palpable mais sur une question de croyance, le réel s’absorbe dans l’apparence, et les signes deviennent instables. Toute la pièce de Balzac tend à montrer que le discours participe de cette même dérive : le signe discursif est devenu aussi labile, aussi instable que le signe monétaire. Pour preuve, un mot peut vouloir dire tout et son contraire – de la Brive le sait bien, qui affirme par exemple, à propos de l’adjectif *socialiste*, qu’en France, « il faut toujours prendre l’envers du mot pour en trouver la vraie signification » (III, 6, p. 104).

Cette découverte de l’instabilité des signes linguistiques est une mine presque aussi rentable que celles de la Basse-Indre : le spéculateur (et la pièce montre que l’on peut spéculer sur tout : en économie comme en amour ou en politique) peut en effet tirer un grand parti de cette instabilité, qu’il doit chercher à maintenir le plus longtemps possible. De la même manière qu’il préférera des actions à un capital réel (parce qu’elles sont potentiellement plus productives), il s’ingéniera donc à dérober le référent de son discours pour mieux en faire fructifier l’indétermination. C’est très précisément ce qu’explique de la Brive à Méricourt dans la scène 6 de l’acte III :

De la Brive. – En politique, mon cher, l’on a tout et l’on est tout avec un seul mot…

Méricourt. – Lequel ?

De la Brive. – Celui-ci : « Les principes de mes amis… L’opinion à laquelle j’appartiens. » – Cherchez ! (III, 6, p. 105)

Tout, dans le discours de la Brive à Méricourt, de l’impossibilité de définir le référent de l’article défini dans cet exemple, jusqu’à l’utilisation profuse des « adjectifs qui sont le passe-partout des ambitions » (comme le sont selon lui les adjectifs *économiste, libéral ou socialiste*, III, 6, p. 104), en passant par la dissolution du « je » dans un « on » idéalement indéfini (c’est la tirade sur les journalistes, III, 5, p. 103) – tout, donc, participe de cette virtuosité à parler sans s’engager, donc sans se compromettre, la parole se déployant dans un espace indéterminé qui se prête à toutes les interprétations possibles sans en ratifier aucune. Toutes les possibilités restent donc ouvertes jusqu’à ce qu’apparaisse la meilleure opportunité, celle pour laquelle il deviendra enfin avantageux de fixer le sens.

Cette plasticité des mots dont use le spéculateur est aussi illustrée dans la pièce par la fréquence remarquable d’un même tour stylistique – la métaphore énoncée selon une relation attributive. Je cite quelques exemples :

Le crédit est toute la richesse des gouvernements. (I, 5, p. 44)

Une femme est une enseigne pour un spéculateur. (I, 6, p. 45)

Le mariage est le suicide des dandys. (III, 5, p. 100)

L’intelligence […] C’est notre hôtel des Monnaies. (IV, 3, p. 132)

Autant de séduisants mots d’esprit, sans doute ; mais surtout autant de tours de passe-passe qui font de leur énonciateur un prestidigitateur capable de faire passer une réalité pour une autre. Or, cette structure attributive selon laquelle X est Y, structure qui confère à ce qui est une métaphore l’apparence trompeuse d’une définition, se retrouve mise en œuvre à l’échelle de l’intrigue : à l’acte IV, Mercadet enjoint en effet à de la Brive « *d’être* quelque chose comme un oncle d’Amérique, un associé dans les Indes » (136)….et douze scènes plus tard, c’est un nabab qui apparaît en chair et en os sur la scène. La métaphore a pris corps, et la ressemblance, « effrayante » de l’avis de Mercadet lui-même, annule l’écart, qui ne sera même plus perçu comme tel par les créanciers : le comparant l’emporte alors sur le comparé, de la Brive ne fait plus qu’un avec Godeau. Il en est devenu l’essence même, au point que Mme Mercadet peut lui dénier le retour à son identité  dans un dialogue étourdissant où l’être même de chacun se voit remis en cause :

De la Brive. – Savez-vous bien, madame, que si vous n’étiez pas une femme ? … je suis monsieur de la Brive.

Mme Mercadet. – Vous, monsieur de la Brive ? non, monsieur…

Mercadet. – A-t-elle de l’audace ! je ne la reconnais plus.

De la Brive. – Comment ? je ne suis pas moi ? (IV, 17)

L’être réel, au fond, n’a plus aucune importance : « je ne veux pas savoir, monsieur, qui vous êtes » lance à de la Brive stupéfait Mme Mercadet. La question même de l’identité se voit disqualifiée parce qu’elle se révèle n’être plus qu’un fait de discours… ou, ce qui revient au même, un problème d’argent. L’argent était en effet l’alpha et l’oméga de la création du nabab : amené à l’existence uniquement pour « acheter des actions en baisse et les vendre en hausse » (IV, 4, p. 136), il devait mourir dès que de la Brive en aurait donné « pour quarante-sept-mille deux cent trente-trois francs soixante-dix neuf centimes » (*id.*) à Mercadet. En retour, la promesse d’une annulation de la dette fait réapparaître un de la Brive devenu vertueux :

Ah ! madame, vous m’avez ouvert les yeux ! Je suis monsieur de la Brive : c’est vous dire que dès ce moment, j’entrerai courageusement dans la voie du travail. (IV, 16, p. 153)

Où l’on constate (ironiquement) la puissance proprement miraculeuse de la finance. Mais, comme le souligne Yves Citton à juste titre dans un très bel article consacré aux rapports de la dette et de la spéculation dans *Le Faiseur*[[17]](#footnote-17), c’est le dénouement de la pièce, qui voit Godeau revenir pour de bon sur la place parisienne, qui constitue le véritable coup de génie de Balzac. Se voit là suggérée une nouvelle forme de performativité de la parole, cette fois intrinsèquement liée à la « nature *performative* de la spéculation financière » : « un mythe », « une fable », se voient alors promus à la réalité, de la même manière que le capitalisme crée du profit à partir de rien.

L’accent se déplace alors : l’action discursive qui se trouve au centre de la pièce ne se situe plus vraiment, comme c’est le cas dans la conception classique qui proclame qu’au théâtre « parler c’est agir », au niveau du conflit entre les personnages ou des stratégies de manipulation. Ce que *le Faiseur* met en scène, ce sont les nouvelles conditions d’exercice du langage dans le monde tel que le reconfigure le capitalisme financier. Si l’on trouve bien, au centre de la pièce, cette interrogation sur les conflits propres au langage, sur ses lois, ses failles et ses déraillements, mais aussi sur la manière dont la parole peut miraculeusement créer quelque chose à partir de rien, on ne s’étonnera plus que, grâce à ce qui pourrait ressembler à un « plagiat par anticipation », pour reprendre le titre de Pierre Bayard[[18]](#footnote-18), Balzac préfigure Beckett. La question de la valeur s’en voit posée à nouveaux frais. Si *Le Faiseur* est un chef-d’œuvre, ce n’est évidemment plus, comme dans la perspective classique, parce que la pièce exemplifie parfaitement son genre (genre qu’on serait sans doute bien en peine de déterminer définitivement). C’est parce que la pièce de Balzac manifeste une lucidité stupéfiante sur son temps – et qu’elle suscite par là même de nouvelles et fécondes orientations dans l’histoire du théâtre : capacité d’innovation qui correspond à une définition plus contemporaine de la valeur de l’œuvre littéraire et qui, je crois, ne peut sans mauvaise foi être déniée à *Mercadet*.

 Agathe Novak-Lechevalier

Université Paris X-Nanterre

1. Abbé d’Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, Champion, « Sources classiques », édition d’Hélène Baby, 2001, Livre IV, Chap. 2, p. 407. [↑](#footnote-ref-1)
2. Marmontel, *Éléments de littérature*, art. « Dialogue », Paris, Desjonquères, 2005, p. 402. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Id.* [↑](#footnote-ref-3)
4. Balzac, *Œuvres diverses*, Pierre-Georges Castex (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 684. [↑](#footnote-ref-4)
5. Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans *La Comédie humaine*, t. VI, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, p. 550. Toutes les références à *La Comédie humaine* renverront à cette édition, désormais abrégée CH. [↑](#footnote-ref-5)
6. *L’Illustre Gaudissart*, CH, t. IV, p. 566. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Pathologie de la vie sociale*, CH, t. XII, p. 280. [↑](#footnote-ref-7)
8. *La Maison Nucingen*, CH, t. VI, p. 384. [↑](#footnote-ref-8)
9. Sur ce point, je renvoie aux travaux d’Éric Bordas sur la scénographie du dialogue balzacien, dans *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l’énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997, et plus spécifiquement dans son article « Scénographie du dialogue balzacien », *Modern Language Notes*, 111.4, 1996, p. 722-733. [↑](#footnote-ref-9)
10. C’est le travail du metteur en scène, à partir du moment où cette fonction apparaît, que de rendre sensible ces enjeux sous-jacents aux discours. [↑](#footnote-ref-10)
11. Voir H. Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, Paris, Seuil, 1979, p. 57-72. [↑](#footnote-ref-11)
12. Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin, « Lettres Sup », 1996, p. 79. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Id*. [↑](#footnote-ref-13)
14. Grice, art. cit., p. 61. [↑](#footnote-ref-14)
15. « Je ne m’amuserai pas à vous faire la morale, vous préféreriez un billet de mille » (III, 14, p. 125) ; « En ce moment, il y a peu de bonnes actions » (II, 4, p. 79), « Les promesses, le crédit, tout est usé » (II, 4, p. 76), « j’ai oublié de lui sceller la bouche d’une pièce d’or » (IV, 4, 137)…. [↑](#footnote-ref-15)
16. Alexandre Péraud, *Le Crédit dans la poétique balzacienne*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 196. [↑](#footnote-ref-16)
17. Yves Citton, « L’insoutenable ontologie du capitalisme financier : Dette et spéculation dans *Le Faiseur* de Balzac », *La Comédie (in)humaine de l’argent*, Alexandre Péraud (dir.), Marseille, Le bord de l’eau, « Diagnostics », 2013. [↑](#footnote-ref-17)
18. Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 2009. Sur cet écho Balzac / Beckett, voir aussi Gilles Castagnès, « Entre Musset et Beckett, *Le Faiseur* de Balzac : l’intertextualité en question », *Nottingham French Studies*, printemps 2010, vol. 49 : 1, p. 31-44. [↑](#footnote-ref-18)