« Ceci n’est pas un mélodrame… *Le Faiseur* : comédie de la spéculation ou tragédie de l’argent ? ».

Proverbialement reconnu comme le « romancier de l’argent », Balzac fut sans doute, bien qu’il existe quelques devanciers, l’un des tout premiers auteurs à avoir fait entrer l’argent dans le roman. En revanche, quand, à la fin de sa carrière, il entreprend de faire passer l’argent à la scène avec *Le Faiseur* il investit un genre ou un sous-genre bien ancré dans la tradition. En effet, de Plaute à Mercier en passant par Molière, l’argent est un des objets ou des thèmes privilégiés de la comédie. Un thème qui, s’il atteint une forme de maturité avec le roman, n’en fut pas moins au fil des siècles l’un des principaux ressorts d’un réalisme théâtral qui, comme Martial Poirson l’a montré, sut en exprimer l’historicité et en enregistrer les mutations. En bon lecteur du théâtre, et notamment du théâtre classique, Balzac maîtrise évidemment un répertoire auquel il fait explicitement référence en emboitant le pas de Molière… mais aussi d’un drame bourgeois dont *Le Faiseur* partage maints traits volontiers déclinés sur le mode mélodramatique. Assurément placé sous le signe de la comédie, la pièce n’en surprend pas moins par son hétérogénéité générique et c’est sous cet angle que nous voudrions aujourd’hui placer notre lecture. Cette démarche ne s’épuise pas dans une optique descriptive – évidemment digne d’intérêt – consistant à étudier l’historicité des formes littéraires. L’enquête générique vise plutôt à identifier les solutions formelles adoptées par le texte pour représenter les complexités et virtualités de l’argent et, au-delà, pour dramatiser le conflit éthique qui caractérise cette première moitié du XIXe siècle. À une période où les valeurs économiques, morales et politiques se redéfinissent et se re-hiérarchisent, *Le Faiseur* peut être lu comme une dramaturgie du conflit éthique, une dramatisation de l’affrontement des valeurs.

1. Une comédie de la spéculation

Comme pour marquer son appartenance au sous-genre de la comédie d’argent, *Le Faiseur* s’ouvre sur la confrontation classique du débiteur et de son créancier, scène topique qui, si elle renvoie bien entendu à la fameuse scène 3 de l’Acte IV de *Dom Juan*, irrigue toute la comédie classique dont elle constitue une acmé attendue par le public. On peut d’ailleurs se demander si la convocation de cette confrontation en guise de scène d’exposition ne constitue pas la re-présentation consciente d’un stéréotype, comme si Balzac, utilisant ce motif en mention au sens où l’entendent Wilson et Sperber[[1]](#footnote-1), marquait à la fois à la fois son attachement et sa distance à l’égard de la tradition littéraire. Il semble en effet que chacun joue voire surjoue son rôle.

Vous n’êtes, Dieu merci, pas mon semblable, Monsieur Mercadet !... Vous êtes criblé de dettes, et moi je ne dois rien ; je suis dans ma maison et vous êtes mon locataire » (I,1)[[2]](#footnote-2)

Ah ! oui, l’égalité ne sera jamais qu’un mot ! nous serons toujours divisés en deux castes, les débiteurs et les créanciers » (I, 1, p.29-30)

Voilà qui pose carrément un jeu actantiel auquel Le Faiseur se conforme scrupuleusement en dotant chaque type des qualités qui lui incombent traditionnellement. Le créancier brille par une naïveté et une bêtise à peine matinées par l’appât du gain tandis que le débiteur se distingue par sa faconde et sa capacité à entortiller ou à corrompre celui qui l’oblige en lui faisant miroiter certes un possible remboursement, mais surtout de nouveaux gains. La scène de M. Dimanche se joue et se rejoue donc tout au long de la pièce avec Brédif, Goulard, Pierquin, le père Violette, Verdelin… non sans quelques variations qui épargnent au spectateur l’ennui de la répétition. Les premiers duels – ceux qui opposent Mercadet à Brédif (I,1) puis à Goulard (I, 7) – relèvent de la classique stichomythie débitrice. Là, le créancier baisse la garde et repart avec la vague promesse de retrouver la jouissance d’une partie de l’appartement jusque-là occupé par Mme Mercadet ; ici Goulard, aussi inflexible soit-il, abandonne sa détermination première quand Mercadet lui fait entrevoir la possibilité d’un enrichissement rapide en lui livrant un tuyau sur les mines de la Basse-Indre[[3]](#footnote-3). Les scènes suivantes témoignent de la capacité balzacienne à opérer quelques variations sur le même. Scène 13, le requin Pierquin renonce à son intention de livrer Mercadet aux gardes du commerce et lui accorde un sursis de trois mois moyennant un petit arrangement consistant pour le débiteur à accepter 50.000 fr de lettres de change émises par l’insolvable Michonneau contre 40.000 fr de « valeurs mortes », énigmatique marché de dupes au terme duquel l’un endosse des reconnaissances de dettes dont le remboursement est a priori impossible tandis que l’autre « achète » des actions d’entreprises avortées.

Mercadet. – Voulez-vous les actions roses d’un journal qui pourrait avoir du succès s’il paraissait ? les actions bleues d’une mine qui a sauté ? les actions jaunes d’une pavé avec lequel on ne pouvait pas faire de barricades ?

PIERQUIN. – Donnez-m’en de toutes les couleurs ! (I,13, p.67)

Peu importe que l’échange repose sur des motivations si troubles qu’elles échappent même à Mercadet. Cette confusion participe d’un effet de complexité et d’exotisme financier qui ne doivent pas cacher le principal, et paradoxal, enseignement de cette scène : le créancier est aux mains de son débiteur.

Mercadet. – Ah ! assez d’insolence ! Autrement, mon cher, je vous demanderais de régler nos compte ; et, mon cher Monsieur Pierquin, vous y perdriez beaucoup au prix où vous me vendez l’argent !... […] je vous rapporte autant qu’une ferme en Beauce.

Pour exagérée qu’elle soit – sans être autant contestée par le créancier – cette équivalence illustre surtout un des principes fondamentaux de la mécanique socio-économique balzacienne : le débiteur est plus fort que le créancier, principe que Mercadet expose d’ailleurs fort explicitement à plusieurs reprises et qui renvoie à notre contemporain « *too big to fail* ». [[4]](#footnote-4)

Sans doute ce constat pouvait-il déjà être tiré de la scène 3 de l’Acte IV de Dom Juan, mais l’échange était surdéterminé par l’inégalité de classe. Alors que Don Juan est de toute façon supérieur à son prêteur bourgeois, nulle hiérarchie sociale n’oppose ici Mercadet à ses créanciers. Seules comptent la mécanique et la dramaturgie financières dont les subtilités se déploient vis-à-vis du Père Violette – auquel Mercadet lâche, dans un esprit de miséricorde quasi aristocratique, soixante francs sans pour autant le rembourser – ou vis-à-vis de Verdelin auquel le faiseur extorque, avec l’aide involontaire de sa fille, soixante mille francs. Ce goût balzacien pour la dramaturgie spéculative explique que la pièce use et abuse des jeux de symétries qu’autorise l’argent. Le défilé des créanciers recommence ainsi dans la dernière partie de la pièce, mais sur le mode de l’inversion lorsque devant un Mercadet ahuri se succèdent des créanciers heureux qui viennent féliciter et courtiser un débiteur que le prétendu retour de Godeau est censé avoir renfloué. Cette construction symétrique est préparée lors de la scène 1 de l’acte V par l’assemblée de domestiques qui comme en I,1 disent leur inquiétude de ne pas récupérer leurs gages. Mais cette scène très moliéresque – le « mes gages, mes gages » de Sganarelle retentit en effet en effet dans le « nos gages » de Thérèse – loin de sonner l’hallali redoutée par Mercadet voit ensuite se succéder, quasiment dans le même ordre qu’au premier acte, Brédif (V,2) Berchut (sc. 3) puis Violette, Goulard , Pierquin et Verdelin (scènes 4 et 5) qui tous le remercient et le félicitent.

Violette : « des hommes comme vous sont rares ! » ; Goulard : « C’est sublime… » ; Pierquin : « c’est très bien… » ; Verdelin : « on est fier de toi »…

Nous reviendrons sur cette curieuse – et bien peu balzacienne – apothéose financière, mais il importe pour le moment de souligner la construction en symétrie inversée qui caractérise la pièce. *Le Faiseur* prend non seulement à rebours la structure classique de la comédie monétaire, mais il illustre surtout la puissance de confusion et d’inversion de l’argent. Car la spéculation est l’art d’inverser les signes, de redonner un prix à des valeurs mortes ou au contraire de ramener à zéro des titres qu’on estimait jusque-là. En témoigne la spéculation sur les mines de la Basse-Indre à laquelle participe Mercadet. Il commence, pour servir Verdelin, par faire tomber le cours de l’action en révélant à Goulard une prochaine vente massive d’actions qui promet une chute brutale à cette « affaire superbe »… « Superbe !... oui, pour ceux qui ont fait vendre hier… » (I,7, p. 51). Goulard, qui s’en remet à la science de celui qu’il tient pour un « génie de la spéculation » (*ibid.*), s’enfuit donc pour vendre tous les titres qu’il possède et éviter la déroute devant une Mme Mercadet médusée qui demande à son mari : « Mais est-ce vrai ce que vous lui avez dit » (I, 8). Les femmes n’entendant rien à l’argent, Mercadet ne prend même pas la peine de répondre à une question aussi stupide qu’inutile. Car en la matière, nulle vérité n’entre en ligne de compte. Lui et Verdelin spéculent à la baisse sur ces actions et tout ce qui peut contribuer à créer une panique est bon pour eux. Il s’agit de mécanique non de métaphysique puisqu’il suffit que Goulard vende une grande quantité de titres pour que leur valeur baisse effectivement. La prophétie – auto-réalisatrice – de Mercadet est infaillible. Peut alors commencer la seconde phase consistant pour lui et son comparse à racheter (ou faire racheter à crédit sur la signature de Godeau) ces titres, à faire publier les résultats réels dont Mercadet avait acheté la mise sous le boisseau pour revendre en réalisant un gros bénéfice.

en peu de temps, les actions vont s’élever de vingt-cinq pour cent au dessus du pair : j’aurai six cent mille francs de bénéfice. Avec trois cent mille francs, je paye l’achat. Avec les trois cent autres, je désintéresse mes créanciers. (IV,3, p.131)

Le « génie de la spéculation » qui anime Mercadet constitue le véritable *deus ex machina* d’une pièce qui s’enroule autour de la fluctuation des valeurs et des signes et en tire sa puissance comique. De ce point de vue, la fréquence des calembours constitue l’illustration – pas si anecdotique – de cette confusion. La pièce est une succession ininterrompue de jeux de mots qui, phénomène remarquable, ne sont pas le fait du seul Mercadet. Tous ces hommes d’argent aiment à jouer des signes. Presque à l’ouverture de la première scène, Mercadet est repoussé par Brédif : « allons, soyez Français, cher monsieur Brédif, touchez là ? / J’aimerais mieux toucher mes loyers, mon cher Monsieur Mercadet » (I,1, 30). Même brimade de la part de Goulard :

MERCADET. – […] Vous êtes impayable !...

GOULARD. – Non, je suis impayé, monsieur Mercadet.

MERCADET. – Monsieur Goulard !...

GOULARD. – Je ne saurais me contenter de paroles.

MERCADET. – Il vous faut des actions, je le sais : j’en ai beaucoup à vous donner en payement, si vous le voulez. Je suis actionnaire de… (I,7, p.49-50)

MERCADET. – [à propos de Verdelin] : « il devient reconnaissant, il n’est pas reconnaissable » (V,7, p.167)

L’accumulation de jeux de mots se poursuit jusqu’à la finale « fortune incalcutable » que les créanciers se réjouissent de découvrir chez Mercadet. Simplement mobilisés par un débiteur roublard, ces jeux de mots ne seraient que les médiocres instruments d’un bateleur, mais le fait qu’ils émaillent le discours de tous les protagonistes en fait le symptôme d’un dérèglement plus général. Ressort essentiel d’une comédie d’argent dont il assure pour partie la *vis comica*, le jeu de mot incarne un esprit d’époque qui s’entend aussi bien à manier les mots que la monnaie… Systématiquement convoqué par les financiers, il montre non seulement que le terme « spéculation » n’a pas seulement glissé du moral au financier mais encore que toute activité intellectuelle et que tout sentiment sont désormais entièrement mobilisés (engloutis ?) par l’économique. Le jeu de mot – sans doute involontaire – de Verdelin est symptomatique de cette évolution : « Je suis ton ami et ton créancier… eh bien ! si je n’avais pas pour toi le cœur plein de reconnaissance, si j’étais un homme ordinaire, il y a longtemps que le créancier aurait tué l’ami !... » (II, 4, p.75). Le cœur, mais aussi le portefeuille puisque Goulard détient beaucoup de créances Mercadet impayées, raccourci ou quasi-catachrèse qui n’est pas seulement le fruit de quelque rhétorique hypocrite, qui n’illustre pas seulement un simulacre d’amitié, mais qui renvoie plus fondamentalement à la confusion de la valeur esprit et de la valeur argent, équivalences ou absorption que le créancier Goulard reconnaît explicitement quand il rend cet hommage ambivalent à Mercadet : « Je ne viens pas chercher les preuves de votre esprit, je sais que vous en avez plus que moi, car vous avez mon argent » (I,7, p.50). Cette indistinction a deux conséquences : elle instaure d’une part le paradoxe en règle sociale  à l’instar de Mercadet qui « deviendr[a] riche que lorsqu[’il] n’aur[a] plus le sou » (III,5, p.102) elle confère d’autre part au verbe une effectivité et une puissance inédite.

Bien que ces quelques éléments ne constituent qu’une analyse très partielle et trop rapide du comique du *Faiseur*, ils montrent comment le texte balzacien reprend à son compte le projet de la comédie classique de faire œuvre réaliste en mobilisant différents ressorts comiques. Cependant, aussi tributaire soit-elle de la tradition moliéresque, la comédie balzacienne de l’argent s’en distingue en hystérisant les mécanismes de l’argent et en portant à son paroxysme cette vérité paradoxale qui veut que le débiteur, comme le remarque Yves Citton, soit plus fort que son créancier. « Face à une situation d’endettement, la véritable question pour l’endetté consiste à savoir comment il se fera assez gros ou assez nombreux pour tenir le couteau de la dette par le manche.[[5]](#footnote-5) » Sur fond de déréliction des valeurs, la comédie balzacienne prend acte de ce que l’argent se déploie désormais en l’absence de stratification sociale et de valeurs éthiques. Il appelle par conséquent, un traitement qui ne peut plus seulement relever de la comédie classique, mais s’énonce – interchangeabilité des rôles oblige (*cf*. I,6) – sur un mode mélodramatique.

1. Un mélodrame bourgeois

Schématiquement, la mise en scène de l’argent à laquelle procède la comédie classique consiste, avant tout, en une interrogation sur l’échange comme l’a remarquablement montré Michel Serres[[6]](#footnote-6). Pour Molière et ses suivants, la représentation du don ou de la transaction monétaire sont avant tout l’occasion de questionner la dissymétrie entre les partenaires de l’échange, les jeux de faux semblants qui règlent des relations sociales qui, tout en continuant à répondre à une logique morale, sont progressivement gagnées voire perverties par des régulations économiques. Cette représentation – au double sens de modalité théâtrale de représentation ET de vision du monde – s’efface à partir du XVIIIe siècle dès lors que la comédie de mœurs entend réhabiliter l’argent. Écrite par la bourgeoisie pour la bourgeoisie, elle promeut, tout en condamnant des usages excessifs ou amoral de la richesse, une vision positive de l’argent[[7]](#footnote-7). Incarné par des financiers pondérés, l’argent apparaît comme un sain régulateur des relations humaines, l’outil neutre d’un progrès et d’une harmonie sociale, posture qui résulte bien entendu de la défense de l’intérêt et du « doux commerce » théorisé par Montesquieu et les penseurs libéraux. Cette étape est essentielle pour comprendre comment l’on passe de la critique moliéresque à un mélodrame financier qui connaît une vogue remarquable au XIXe siècle avec des auteurs comme Virginie Ancelot (*La Nièce du banquier*) ou Dumas-fils, *La Question* d’argent entre autres exemples. *Le Faiseur* se situe donc au cœur de cetteévolution en ce qu’il est à la fois tributaire d’une critique classique et vecteur, de manière plus ou moins explicite et plus ou moins volontaire, de cette réhabilitation bourgeoise de l’argent. Mais cette entreprise de réhabilitation est profondément ambivalente car tout en les illustrant, elle constitue une remise en cause profonde de l’ordre et des valeurs bourgeoises.

Que *Le Faiseur* participe du mélodrame, voilà qui relève d’une forme d’évidence puisque la pièce balzacienne convoque à la fois des types, des modalisations et des constructions ou des structures propres à ce genre. Il répond assez largement à la définition qu’en donne Peter Brooks dans *L’Imagination mélodramatique* en faisant preuve d’« une complaisance pour l’émotion facile, la polarisation et la schématisation morales, les situations, les actions et les comportements extrêmes, la méchanceté outrée, la persécution des bons et la récompense finale accordée à la vertu, des expressions exagérées et extravagantes, de ténébreux complots, du suspens, des intrigues et des rebondissements rocambolesques.[[8]](#footnote-8) » Sans nous lancer dans l’entreprise, peut-être longue et fastidieuse, consistant à illustrer la déclinaison balzacienne de chacune de ces caractéristiques, arrêtons-nous toutefois sur certains motifs qui marquent précisément la rupture par rapport à la comédie classique. Cela passe d’abord par la promotion de nouvelles figures ou de nouveaux types représentatifs de ces valeurs bourgeoises à commencer par la jeune fille pure, Julie, qui incarne la vertu, secondée par son amoureux transi, Adolphe, pauvre mais riche de cœur (« malheureusement je n’ai rien que mon amour pour Julie », III, 6, p.106), qui doivent lutter contre les stratégies d’arithmétique financière contrecarrant leur idylle. L’un et l’autre vantent les valeurs bourgeoises de tempérance et de courage, croient à la vertu du travail contre l’argent trop facilement gagné pour être honnête. Ils sont épaulés dans ce projet par Mme Mercadet, épouse aimante et pondérée qui tempère son mari et proclame le credo bourgeois

Mme Mercadet. – […] eh bien ! nous travaillerons !... Oui, nous recommencerons la vie avec le petit capital d’Adolphe, et nous gagnerons la fortune nécessaire à vivre dans une honnête médiocrité, sans chances, mais heureux… En spéculant, monsieur, il y a mille manières de faire fortune, mais je n’en connais qu’une seule de bonne que la brave bourgeoisie n’aurait jamais dû quitter : c’est d’amasser l’argent par le travail et par la loyauté, non par les ruses… la patience, la sagesse, l’économie, sont trois vertus domestiques qui conservent tout ce qu’elles donnent » (IV,17, p.154)

Mme Mercadet. – […] devoir et payer, tout va bien : mais devoir et ne pouvoir rendre, emprunter quand on se sait hors d’état de s’acquitter !... Je n’ose vous dire ce que j’en pense. (I,6, p.47)

Mme Mercadet. – Ah ! mes chers enfants !... si votre père voulait payer ses créanciers, s’il voulait renoncer aux affaires et vivres à la campagne, que nous manquerait-il pour être heureux[[9]](#footnote-9)… Oh ! comme je soupire après une honnête et calme obscurité ! Combien je suis lasse de cette fausse opulence, de ces alternatives de luxe et de misère, les cahots de la spéculation » (IV,7, p.142)

Une deuxième illustration de la subordination du mélodrame aux valeurs bourgeoises réside dans la convocation du motif éminemment mélodramatique du mariage forcé. Julie est en effet obligée de renoncer à son idylle avec Minard pour contracter une union plus rentable avec un « beau » parti censé renflouer Mercadet… et dont on comprendra vite qu’il n’est là que pour le flouer, de la Brive apparaissant comme un « faiseur », faux aristocrate mais vraiment ruiné, qui déconsidère l’honnête Adolphe pour gagner la main et la prétendue fortune dont doit hériter Julie.

« Julie, votre père a besoin, dans sa situation, d’un gendre qui lui soit utile et qui le seconde dans ses opérations : il est perdu sans ce mariage… » (III,3, p.98)

Mais, conformément au code mélodramatique, le conflit est résolu puisque le retour inopiné de Godeau et l’enrichissement corollaire de Minard conditionnent le *happy end* permettant au prétendant pauvre devenu – miraculeusement – riche de mener à terme son mariage d’amour. L’argent apparaît comme le principal facteur de résolution mélodramatique de la poièce, un *deus ex machina* à la fois omniprésent et exhibé, mais en même temps souterrainement agissant ce qui permet de comprendre que Godeau reste – tel un Dieu caché – dans l’ombre.

Cette résolution financière n’est cependant pas la seule illustration de la puissance dramaturgique de l’argent dont la mécanique orchestre des jeux d’alliances et des retournements parfaitement vaudevillesques. L’argent structure les relations entre ceux qui ont et ceux qui n’ont pas, certes, mais de manière plus intéressante encore entre ceux qui paraissent avoir et ceux qui paraissent ne pas avoir. Cette modalisation est une des clefs d’un *Faiseur* décrivant un monde où les apparences sont difficilement déchiffrables et sont dépourvues de fiabilité. Tel croyait avoir ou était supposé avoir et découvre ou est découvert ne disposer que d’une fortune précaire. On reconnaît là de la Brive, bien sûr, mais aussi Goulard qui croyait posséder une belle fortune avec les actions des mines de la Basse-Indre et se rend compte que ces titres sont promis à une prompte dévaluation. À l’inverse, celui que l’on croyait démuni s’avère être doté d’une fortune. Songeons à la, petite, fortune de Virginie qui « a mille écus à la caisse d’épargne » (I,6, p. 45) ou à ce Père Violette auquel même Mercadet fait l’aumône alors que le bon vieillard s’enrichit sur le dos des prisonniers pour dette.[[10]](#footnote-10) C’est également le cas d’Adolphe… qui s’avère être le fils naturel de Godeau et l’héritier de sa fortune, reprenant ici un motif mélodramatique classique de l’oncle d’Amérique, pris et repris dans la production littéraire de l’époque[[11]](#footnote-11), mais aussi de Mercadet que tout le monde, y compris lui, croyait ruiné et qui se relève, tel le Phénix grâce au retour de Godeau.

Ces jeux reposant sur le paraître-avoir sont en quelque sorte imposés par la volatilité de l’argent qui circule entre les personnages, argent qui prend certes la forme de pièces sonnantes et trébuchantes, mais qui se manifeste le plus souvent sous la forme de billets ou de titres dont la valeur scripturaire est soumise à toutes les variations. L’or ou l’argent réel manquant cruellement – et ceci est un fait historique que Balzac restitue fidèlement – les individus sont obligés de manipuler des titres dont la valeur incertaine est pour partie gagée sur la confiance que l’on peu accorder à celui qui les possède ou qui tente de les échanger. Cette volatilité autorise ou motive ainsi les innombrables ballets et jeux de rôle qui structurent la pièce. Les personnages consacrent une énergie considérable à déployer des faire-croire censés inspirer la confiance pour tromper l’autre. Ici, les domestiques, dès l’ouverture de la pièce, théorisent sur leur aptitude à « jouer la comédie » (I,2, p.34) pour calmer et éloigner les créanciers, comédie bien entendu relayée par les bravades et les boniments de Mercadet lui-même… que l’on retrouve en miroir dans le comportement de la Brive (« nos esprits sont jumeaux » (IV,3, p.133). Tous les personnages revendiquent la métaphore du comédien comme principal paradigme comportemental : les domestiques, Mercadet, la Brive…[[12]](#footnote-12). Le raffinement spéculaire est poussé si loin que les personnages s’étonnent parfois eux-mêmes, devançant en cela la réaction du spectateur, que cette comédie fonctionne aussi bien, à l’instar de la scène 8 de l’acte III où Mercadet et la Brive déploient respectivement leur faire-croire selon une parfaite symétrie que le texte souligne de manière fort appuyée. Déroulant la grossière fiction de sa fortune, la Brive s’étonne « *à part*[que son futur beau-père] donne dans [s]on étang la tête la première » :

DE LA BRIVE, *à Méricourt* : Mais cela va trop bien » (p.111),

étonnement repris en écho par Mercadet quelques répliques plus tard

MERCADET, *à part*: Mais ça va trop bien » (p.113)

Dans *Le Faiseur,* le théâtre dans le théâtre ne répond pas (seulement) à quelque facilité d’écriture, il est en quelque sorte inhérent à l’échange à crédit car le crédit n’est autre qu’une fortune fictionnelle. Il représente l’argent virtuel que l’on ne possède pas ou dont on a qu’une jouissance momentanée, précarité qui fait de chacun un comédien excessif, prêt à se grimer ou à se caricaturer lui-même pour sauver la face et conserver la jouissance de cette fortune d’emprunt[[13]](#footnote-13). À la source de tous les quiproquos, mascarades, jeux d’inversion qui structurent la pièce et lui confèrent son rythme, l’argent est bien l’agent du mélodrame. Il participe puissamment de ce que Brooks appelle l’esthétique de l’étonnement tout en prenant en charge le manichéisme propre au code mélodramatique. Il dessine un monde où l’opposition bien/mal entre en rapports dialectiques avec l’avoir/paraître-avoir et le non-avoir/non-paraître avoir. Partant, *Le Faiseur* évite l’écueil de l’agitation frénétique et gratuite qui mine le mélodrame. S’il met en scène des personnages-pantins, ce sont des pantins représentatifs de l’individu moderne, confronté au vide du sacré, agi par le double déterminisme de l’intérêt et des passions, sommé d’accepter les règles d’une société en dehors de laquelle n’existe aucun salut.

La modalisation mélodramatique de l’argent soumet *Le Faiseur* à une double logique, en apparence contradictoire, qui consiste d’un côté, à imputer à l’argent la responsabilité du chaos comportemental qui régit les personnages et, de l’autre, à en faire le facteur du retour à l’ordre. Aussi invraisemblable soit-il (à commencer pour Mercadet lui-même), le remboursement inespéré de Godeau et la révélation finale qu’il orchestre récompensent la vertu retrouvée de la famille Mercadet et convertissent – assez étonnement, nous y reviendrons – un spéculateur aux vertus bourgeoises de la tempérance et du travail. Il nous semble que c’est précisément en cette contradiction que s’ancre un mélodramatique balzacien qui, si l’on rallie la définition que donne Peter Brooks du mélodrame, doit être replacé dans le sillage du bouleversement révolutionnaire. Pour Brooks, le mélodrame naît au cœur

du moment épistémologique […] qui, tant symboliquement que littéralement, marque la liquidation finale du sacré traditionnel et de ses institutions représentatives (l’Eglise et le monarque), le bouleversement du mythe de la chrétienté, la destruction de la cohésion sociale et organique d’une société et, partant, l’invalidation des formes littéraires (tragédie, comédie de mœurs) qui découlaient d’une telle société. Le mélodrame ne représente pas seulement la chute de la tragédie, il est aussi une réponse à la perte de la vision tragique. Il intervient dans un monde dans lequel les impératifs de vérité et d’éthique ont été violemment remis en cause, et dans lequel pourtant la promulgation de la vérité et de l’éthique, leur instauration au rang de mode de vie est une question politique immédiate et quotidienne.[[14]](#footnote-14)

Ce n’est pas par goût du paradoxe que nous considérons une fable de l’argent qui fait l’apologie de la spéculation joyeuse comme une illustration du retour à l’ordre. *Le Faiseur*, par ses excès et ses ambiguïtés mêmes, par sa fin curieusement sulpicienne, nous semble au contraire incarner la mutation épistémologique décrite par Brooks. Car si l’on veut bien prendre quelque recul avec le ton volontairement goguenard et les outrances comiques de la pièce, on verra *Le Faiseur* une méditation des plus conséquentes sur la redéfinition de l’homme en régime capitaliste. La scène 6 de l’acte I, qui constitue sans doute l’un des rares moments de sincérité de Mercadet, dresse avec la puissance de concentration qui caractérise l’écriture balzacienne, le portrait cinglant de cette nouvelle société révolutionnée. Cette mutation est d’ailleurs très subtilement posée dès la scène d’exposition et les premiers échanges entre Brédif et Mercadet. Reconsidérons l’une des premières répliques de la pièce à laquelle nous nous sommes déjà référé :

BRÉDIF. – Vous n’êtes, Dieu merci ! pas mon semblable, Monsieur Mercadet !... Vous êtes criblé de dettes, et moi je ne dois rien ; je suis dans ma maison et vous êtes mon locataire » (I,1, p.29)

MERCADET. – Ah ! oui, l’égalité ne sera jamais qu’un mot ! nous serons toujours divisés en deux castes, les débiteurs et les créanciers » (I,1, p.29-30)

Ces quelques lignes résument une époque où, d’une part, la condition économique prime désormais la condition politique, ce qui revient d’autre part à prendre acte du naufrage du projet d’égalité politique des Lumières instaurant l’égalité des citoyens. Derrière la fanfaronnade réside bel et bien un commentaire politique amer dont on retrouve l’exact écho dans les premières pages des *Confessions d’un enfant du siècle* de Musset et qui se prolonge dans l’entretien de Mercadet avec son épouse. Là, Mercadet, moins moraliste que peintre de mœurs, moins La Rochefoucauld que Balzac, ne déplore pas quelque pente avare ou avide de la nature humaine, il dénonce la puissance corruptrice de l’époque : « Ah ! vous connaissez bien notre époque ! Aujourd’hui, madame, tous les sentiments s’en vont et l’argent les pousse. Il n’y a plus que des intérêts parce qu’il n’y a plus de famille, mais des individus ! » (I,6, p.47). Les domestiques sont moins corrompus parce que l’inférieur est *naturellement* voleur, que parce que la Caisse d’épargne les incite à faire des économies au détriment de leurs maîtres ; le spéculateur et l’actionnaire sont des vautours parce que l’argent – loin de réguler les passions humaines – en aggrave la toxicité en les mêlant à l’intérêt, contrairement à ce que tous les théoriciens libéraux du siècle passé ont pu affirmer[[15]](#footnote-15). La disparition de l’honneur érige la scélératesse en règle de conduite et place les moyens au-dessus des fins : « Ayez vendu du plâtre pour du sucre, si vous avez su faire fortune sans exciter de plainte, vous devenez député, pair de France ou ministre ! » (I,6, p.47) D’où le jeu des apparences et la nouvelle froide mécanique qui régissent les relations humaines : « ayez leur argent, ils vous sont dévoués » (*ibid.*); « je ne sais pas où sont les bienfaiteurs… Verdelin et moi, nous nous estimons très bien. Lui me doit de la reconnaissance, moi, je lui dois de l’argent, et nous ne nous payons ni l’un ni l’autre !... » (II,2, p.71). Le cynisme et l’ambivalence de Mercadet puisent leur source dans cette vision désenchantée et éminemment balzacienne de la nouvelle société. Observateur lucide d’une bourgeoisie d’argent à laquelle il appartient et qu’il n’entend pas quitter, il est à la fois capable de faire l’éloge de la spéculation – « Nous, oisifs ! Allons donc !... Nous animons la circulation de l’argent » (IV,3, p.132), de vanter le pragmatisme qui donne le pouvoir à celui qui sait convaincre (« qui arrive à dire arrive à faire », I,6, p.47) et de critiquer sévèrement l’hypocrisie de l’*ethos* bourgeois. Réagissant aux pruderies de sa femme qui lui reproche sa cavalerie financière et les mensonges dont il abreuve ses créanciers, il la met face à sa propre hypocrisie de classe, elle « qui [a sa] petite existence bien arrangée, qui [va] presque tous les soirs au spectacle ou dans le monde avec notre ami Méricourt » (I,6, p.45) ; il lui fait avouer qu’elle ne révèlerait certes pas leur absence de capital, mensonge par omission qui, si l’on est conséquent, oblige d’aller au bout de la logique et commande de « cacher notre misère sous les brillants dehors du luxe. Les décorations veulent des machines, et les machines ne sont pas propres » (I,6, p.48).

L’ambivalence de ce personnage – que cette dernière sentence apparente très explicitement à Vautrin[[16]](#footnote-16) – nous place au cœur d’un mélodrame dont l’objet est précisément le conflit des valeurs et dont le questionnement principal consiste à se demander comment faire triompher l’ordre dans un monde cul par-dessus tête. La difficulté de l’entreprise explique peut-être le retournement final et l’apothéose sulpicienne de la pièce. Puisque, toujours selon Brooks, « le mélodrame représente à la fois le désir de resacralisation et l’impossibilité de concevoir la sacralisation autrement qu’en termes personnels[[17]](#footnote-17) », il fallait sans doute que le héros connaisse cette spectaculaire conversion finale.

1. Une tragédie de l’argent ?

Spectaculaire et énigmatique conversion finale. Non seulement parce qu’elle repose sur le retour inespéré d’un débiteur honnête, mais également parce que cette fin est absolument unique dans l’univers balzacien où ne survient jamais de remboursement miraculeux susceptible de renflouer *in fine* un débiteur en difficulté. Cette entorse au vraisemblable balzacien est plus étonnante encore si l’on considère la transformation qu’elle opère sur le héros qui, loin de se réjouir de cet *happy end*, s’assombrit. Au rebours de l’unanimisme collectif qui régit le chorus final de tout mélodrame, Mercadet vit son apothéose comme une petite mort, une condamnation.

MERCADET. – Riche, mais honnête… tiens, ma femme, mes enfants, je vous l’avoue… eh bien! Je n’y pouvais plus tenir, je succombais à tant de fatigues… L’esprit toujours tendu, toujours sous les armes!... Un géant aurait péri… Par moments, je voulais fuir… Oh! Le repos… (V,7, p.167)

Tout se passe comme si Balzac avait épousé, parce que le code générique l’y poussait, les attentes du public du mélodrame, mais n’avait pas réussi ou n’avait pas souhaité y souscrire totalement. Cette fin semble en effet recouvrir quelque chose de tragique puisque le personnage que la mise hors d’eau financière aurait dû réjouir semble vidé de toute énergie. Alors même qu’il avait à plusieurs reprises exprimé son impossibilité de vivre hors du monde de l’argent, son souhait de « garder sa place au grand tapis vert de la spéculation » (I,6, p. 48), alors même que sa femme ne pouvait envisager que son mari puisse « renoncer aux affaires : mais c’est sa vie !... » (III,4, p.99), Mercadet se transforme en agriculteur placide et donne congé à la spéculation : « Salut, reine des rois, archiduchesse des emprunts, princesse des actions et mère du crédit ! » (V,7, p. 166). Et de manière symptomatique, *Le Faiseur* se clôt sur la quasi extinction du désir d’un personnage qui toute la pièce durant s’est affirmée comme une « force qui va », une pure volonté :

JUSTIN. – Que veut monsieur ?

MERCADET. – Une voiture… (V,7, p.168)

Cette extinction du désir pourrait ainsi signer le passage de la comédie de la spéculation à la tragédie de l’argent. Car si la monnaie est – pour reprendre la tripartition marxiste – un outil de paiement, une réserve de valeur ou un étalon de mesure, l’argent est, selon Frédéric Lordon, « la monnaie comme objet de désir – ce “condensé de tous mes biens dont il n’est plus guère de joie qui ne soit accompagnée de son idée comme cause” »[[18]](#footnote-18). Or Mercadet est bien conscient de la fonction cardinale du désir dans l’échange capitaliste. Bien avant qu’André Orléan, à la suite de René Girard, ne formule la loi du désir mimétique comme source de la valeur, Mercadet a compris que nous n’accordons de prix à un objet qu’autant qu’il suscite en l’autre du désir. Quand il explique doctement qu’« En France, chacun veut de ce que tout le monde désire » (II, 10, p.92), il ne réagit pas en moraliste commentant la jalousie humaine, il formule un principe économique au terme duquel le prix d’un bien ne résulte pas seulement de la quantité de travail nécessaire à sa fabrication (hypothèse marxiste), pas seulement de la rareté relative qui en détermine le prix sur le marché régi par l’offre et la demande (Walras), il est fonction de ce que pense et désire l’autre.

En conséquence, comme le désir individuel se construit à partir du désir des autre, la demande que connaît un bien s’impose comme une mesure de sa désirabilité intrinsèque. Plus elle est grande, plus le bien est recherché. Dans ces conditions, le libre jeu de la concurrence conduit à des mouvements cumulatifs de prix aux effets perturbateurs.[[19]](#footnote-19)

De ce point de vue, la fiction centrale des mines de la Basse-Indre ne répond pas à d’autre loi que celle du désir mimétique puisque l’on voit comment les variations de la valeur de l’action ne sont en rien déterminées par la qualité intrinsèque de l’outil de production, mais par les « sentiments » ou les appréciations subjectives que ce titre suscite en coulisse. Mercadet a trop bien compris cette loi du désir mimétique pour que son aboulie finale ne soit pas suspecte. Chez celui qui, à l’instar de Balzac, était tendu vers la satisfaction du « *désir d’être* tout ce qu[’il] doi[t] *être* », elle constitue un renoncement.

Sans doute la pièce de Balzac ne présente-t-elle aucune des caractéristiques formelles d’une tragédie – genre auquel il s’est certes essayé dans sa jeunesse, notamment avec le *Cromwell* de 1819) – mais on peut déceler dans la fin de la pièce une inflexion tragique qui nous semble résider dans les deux points que sont la présence de la mort et l’inversion de la temporalité du héros. On assiste d’une part à la transformation d’un vivant en mort. Avant de s’acquitter, Mercadet vivait pleinement, frénétiquement, au rythme de ses spéculations, et puisait son énergie et sa dynamique d’existence dans le jeu incessant de la promesse et du report de paiement. Il incarne une économie qui est pure projection. En cela, il a « compris son époque » car il sait qu’« Aujourd’hui, toute affaire qui promet un gain immédiat sur une valeur… quelconque, même chimérique, est faisable ! On vend l’avenir comme la loterie vendait le rêve de ses chances impossibles » (IV, 3, p.135). Mercadet illustre en cela la distinction qu’opère André Orléan entre la finance et les autres activités économiques. La finance se caractérise « moins par le rapport de l’homme aux marchandises que [par] son rapport au temps puisque un actif financier est un droit sur des revenus à venir[[20]](#footnote-20) ». On comprend que, débarrassé de ses dettes, Mercadet soit moins libéré que désœuvré. Le remboursement provoque l’épuisement, non au sens où les efforts déployés pour restituer ce que l’on doit ont engendré la fatigue, configuration que Balzac a illustré avec César Birotteau, mais au sens où il prive d’énergie et de raison d’être celui qui, pour s’être acquitté, perd le moteur qui anime l’économie et l’*homo œconomicus*. Corollairement, l’acquitté voit, d’autre part, sa temporalité s’inverser : Mercadet passe de la mobilité à l’immobilité. Il abandonne le temps projectif du capitalisme pour entrer dans l’immobilité extatique d’une félicité bourgeoise… Il est confronté à ce tragique résultant, pour Clément Rosset, de la confrontation entre un temps s'écoulant et un temps fixé. Aussi la félicité dernière, loin d’être édénique ou euphorique, s’avère totalement spectrale et condamne le héros à une ataraxie qui coïncide avec la suppression de tout désir, voire l’abolition de toute volonté. En ce sens, l’attente de Godeau est la métaphore du capitalisme qui vit du désir, du report des dettes et de la spéculation. Que Godeau revienne et le désir s’éteint. C’est la machine capitaliste qui s’effondre puisqu’elle est privée, pour reprendre la formule de Bernard Stiegler, de l’énergie libidinale qui en assurait le fonctionnement[[21]](#footnote-21).

Bien que *Le Faiseur* ne participe pas – sur un plan formel – de la révolution esthétique que constitua le drame romantique, il contribue à légitimer des formes hétérogènes qui, en n’appartenant pas à la tragédie, assument un questionnement d’ordre sociopolitique et métaphysique. De ce point de vue, la pièce de Balzac étaye l’analyse de Thomasseau qui voit dans le mélodrame une tentative pour tordre le coup au préjugé selon lequel « seul le tragique est apte à provoquer des interrogations sur l’homme et sa destinée »[[22]](#footnote-22). *Le Faiseur* apparaît de ce point de vue comme un texte d’une étonnante richesse dont, même si l’on conçoit qu’il ait été écrasé par l’édifice immense de *La Comédie humaine*, la méconnaissance est des plus étonnantes. S’il conjugue le plaisir comique à l’illustration des réalités économiques, ce texte occupe, du point de vue de l’histoire des formes, une position médiane très intéressante entre comédie, drame et tragique. Qu’on ne croie pas que ce braconnage générique ou si l’on préfère cette déconstruction des genres est le fait d’un mauvais dramaturge qui maîtrise mal les genres théâtraux. Balzac rejoue ici la stratégie de dépassement générique que la mise en texte de l’argent a déjà engendré à l’échelle de *La Comédie humaine* en faisant passer l’argent du fantastique au roman de mœurs. L’hétérogénéité générique du *Faiseur* participe de son herméneutique puisque c’est en reprenant, conjuguant et dépassant des codes instituées, et donc en malmenant un lecteur surpris dans ses attentes, que le texte déploie sa puissance critique. De ce point de vue, l’incertitude, voire l’insécurité générique de la pièce a bien quelque chose à voir avec le caractère problématique de l’argent comme si la trouble nature de l’objet rejaillissait sur la forme du texte qui le représente. *Le Faiseur* prouve en cela que l’argent n’est pas un motif comme un autre. La mise en texte de l’argent – parce qu’elle pose la question de la validité du signe n’est, sur un plan formel et esthétique ni neutre ni anodine. Les jeux de mots sont la mise en évidence, en mineure, du tournis sémiotique, de la crise des signes qui caractérise les représentations tant littéraires qu’économiques. Aussi faut-il considérer le vacillement générique comme la traduction des mutations qui caractérisent la sphère économique, la représentation du caractère indécidable de l’argent. Car *Le Faiseur* – fidèle en cela à l’ambivalence du personnage éponyme – ne se situe ni du côté du bien, ni du côté du mal. Même si le rideau se referme sur la victoire des valeurs bourgeoises de Mme Mercadet – l’usage rationnel et prudent de l’argent contre la spéculation débridée de son mari – le spectateur est placé face à sa responsabilité, libre de choisir entre l’ennuyeuse raison entrepreneuriale et l’apocalypse financière joyeuse. Cette suspension est la preuve que la représentation balzacienne de l’argent – par-delà ses dehors comiques – est destinée à créer chez le spectateur prise de conscience censée lui conférer une lucidité sur le réel. Parce qu’il n’est pas un moraliste – comme les auteurs de la comédie classique ou comme la plupart des auteurs populaires qui lui sont contemporains – Balzac est, à la scène comme dans le roman, un grand peintre de l’argent qui ne se contente pas de représenter les *realia* financières, mais livre, en acte, un savoir pratique, un savoir subjectif sur l’argent.

Alexandre Péraud

Université Michel de Montaigne-Bordeaux3

EA TELEM

1. Dan Sperber & Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412. [↑](#footnote-ref-1)
2. Honoré de Balzac, *Le Faiseur*, édition de Philippe Berthier, Paris, Flammarion, GF, 2012, p. 29. Toutes nos références à la pièce renvoient à cette édition. [↑](#footnote-ref-2)
3. On retrouve ici la capacité du débiteur à inverser les rôles. Au rebours du créancier insistant faisant le siège d’un obligé ne pouvant se débarrasser de son importun prêteur, Mercadet, comme Don juan, retient son créancier – désireux d’aller réaliser la bonne affaire que ce délit d’initié rend urgente – et l’empêche de partir. [↑](#footnote-ref-3)
4. Il s’agit au demeurant, d’une loi balzacienne que revendiquent et justifient nombre des plus brillants débiteurs de *La Comédie humaine*, discours paradoxal dont on trouvera l’analyse dans Alexandre Péraud, *La poétique du crédit balzacien*, Paris, Garnier, 2012, pp. 112 *sqq*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Yves Citton, « L’insoutenable ontologie du capitalisme financier. Dette et spéculation dans *Le Faiseur* de Balzac », *in* Alexandre Péraud (dir.), *La Comédie (in)humaine de l’argent*, Lormont, Le Bord de l’eau, 2013, p. 152. [↑](#footnote-ref-5)
6. Michel Serres, « Le don de Dom Juan ou la naissance de la comédie », *Critique*, Paris, Éditions du Seuil, n°250, 1968. [↑](#footnote-ref-6)
7. On peut se reporter à la contribution de Martial Poirson, « Argent, morale et intérêt dans la comédie », *Les frontières littéraires de l’économie*, M. Poirson, Y. Citton, Ch. Biet, Paris, Dejonquères, 2008, notamment le passage sur « Les prospérités de la vertu (1761-1789) », p. 42 *sqq*. [↑](#footnote-ref-7)
8. Peter Brooks, *L’imaginaire mélodramatique,* Paris, Garnier, 2011, p.21. [↑](#footnote-ref-8)
9. Remarquer que c’est ce qui arrivera à la fin, mais ce retrait sera tout sauf euphorique ou apollinien [↑](#footnote-ref-9)
10. Mercadet, trompé par l’habileté de ce comédien déclare, à part, « Pauvre homme ! en le voyant, je me trouve riche. » (II,3, p.74) [↑](#footnote-ref-10)
11. On pense ici à *La Nièce du banquier* de Virginie Ancelot ou à *La Fille du millionnaire* d’Émile de Girardin. [↑](#footnote-ref-11)
12. Voir l’article de Pierre Laforgue, « Théâtre et théâtralité dans Le Faiseur de Balzac », *in* Le Théâtre des romanciers, Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté, 608, Les Belles Lettres, 1996, p. 15-29. [↑](#footnote-ref-12)
13. Songeons au fait que même Mme Mercadet est prête, *in fine*, à se soumettre à ces jeux de mascarade lorsqu’elle demande au pur Adolphe de se déguiser en Godeau pour sauver son mari. [↑](#footnote-ref-13)
14. Peter Brooks, *L’imagination mélodramatique*, *op. cit.*, p. 25. [↑](#footnote-ref-14)
15. On trouvera un stimulant condensé des réflexions croisées sur l’intérêt et les passions qui agitèrent les premiers penseurs de l’économie politique dans Albert O. Hirschman, *Les passions et les intérêts*, Paris, PUF, 1980. [↑](#footnote-ref-15)
16. On se souvient en effet de l’une des maximes adressées à Lucien par Vautrin « De là, jeune homme, un second précepte : ayez de beaux dehors ! cachez l’envers de votre vie, et présentez un endroit très brillant. », *Illusions perdues*, *La Comédie humaine, Œuvres complètes,* édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1976-1981, tome V, p.700. [↑](#footnote-ref-16)
17. Peter Brooks, *L’imagination mélodramatique*, *op. cit.*, p. 27. [↑](#footnote-ref-17)
18. Frédéric Lordon, *Capitalisme et servitude*, Paris, La Fabrique, 2010 p. 28. [↑](#footnote-ref-18)
19. André Orléan,  *L’empire de la valeur*, Le Seuil, 2011, p. 85. [↑](#footnote-ref-19)
20. André Orléan,  *L’empire de la valeur*, *op. cit.*, p. 232. [↑](#footnote-ref-20)
21. Bernard Stiegler, *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Ars industrialis / Flammarion, 2005. [↑](#footnote-ref-21)
22. Jean-Marie Thomasseau, « Feydeau et la dramaturgie de la scie », *Europe*, Paris, Centre national des lettres, octobre 1994, n° 786, p. 81. [↑](#footnote-ref-22)