



| | |
|--------------|---|
| Title | Les hommes d' argent, l' argent dans la société : Fortune théâtrale d' un type dramatique et d' une question politique (1/2 : le xviii ^e siècle) |
| Author(s) | Avcat, Eric |
| Citation | Gallia. 2017, 56, p. 41-50 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/69830 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Les hommes d'argent, l'argent dans la société : Fortune théâtrale d'un type dramatique et d'une question politique (1/2 : le xviii^e siècle)

Eric AVOCAT

Assurer aux fictions scéniques une saisie plus ample et plus précise de la complexité du réel social contemporain, renforcer par là-même leur emprise sur la sensibilité du spectateur, fut un souci majeur de la pensée dramaturgique des Lumières. Il inspira notamment à Diderot son appel à substituer les conditions aux caractères comme objet de la *mimesis* théâtrale. Cependant, tel qu'on le trouve formulé, dans le troisième des *Entretiens sur le Fils naturel*, par Dorval, porte-voix des idées les plus audacieuses du dramaturge-philosophe, le raisonnement est affecté d'une généralité abstraite, qui suscite aussitôt une objection de la part de son interlocuteur, «Moi» : «N'avons-nous pas des financiers, dans nos pièces ?» Dorval apporte alors à ce contre-exemple significatif une réplique aussi péremptoire qu'énigmatique : «Sans doute, mais le financier n'est pas fait¹⁾.»

La contradiction ainsi soulevée pointe un double état de fait, quelque peu paradoxal. D'une part, la place centrale que s'est taillée la sphère financière et économique dans un monde où les rapports marchands se sont notablement intensifiés et étendus, tandis que s'élaborait la science nouvelle de l'économie politique, alimentée par cette dynamique et soutenue par la promotion philosophique et morale des vertus civilisatrices du «doux commerce²⁾». D'autre part, l'omniprésence de l'argent sur la scène de la comédie classique, reflet de son inscription au cœur d'une tradition dramaturgique qui en a fait un élément clé de la caractérisation des personnages, déduisant du système poétique d'Aristote une corrélation entre la hiérarchie des genres, l'axiologie morale, et l'organisation inégalitaire des ordres de la société : les *infortunes* dramatiques amenées par l'argent, signe ou agent de la corruption morale et de la tyrannie des passions, viennent alors illustrer une éthique chrétienne, issue d'Aristote et formalisée par Saint Thomas, qui réproche la poursuite de l'enrichissement par les moyens du commerce et de l'usure³⁾.

1) *Diderot et le théâtre I. Le Drame*, éd. Alain Ménil, Paris, Pocket, 1995, p. 128.

2) Voir Catherine Larère, *L'invention de l'économie au XVIII^e siècle. Du droit naturel à la physiocratie*, Paris, PUF, 1992 ; Céline Spector, *Montesquieu. Pouvoirs, richesses et sociétés*, Paris, Hermann, 2011, p. 17-26 et 258-268.

3) Voir Henri Denis, *Histoire de la pensée économique*, Paris, PUF, 1966, p. 48-51 et 68-78.

Nous proposons ici la première partie d'un parcours thématique et idéologique de la scène française du XVIII^e siècle⁴⁾, borné en amont par la manie d'Harpagon, pathétiquement et ridiculement agrippé à sa fameuse cassette qu'il voudrait soustraire aux convoitises, c'est-à-dire aux regards, et, en aval, par une *Comédie humaine* qui conserve une part intrinsèquement théâtrale au jeu des passions dont la frénésie alimente la dynamique du capitalisme. D'un point à un autre, le premier jalon est l'avènement du financier en type dramatique, par la figure de Turcaret, emblème de l'infléchissement réaliste de la *comédie fin de règne*⁵⁾. Vient ensuite, dans les années 1760 et 1770, le panégyrique en action du négociant dressé par Sedaine et Beaumarchais, tandis que Mercier développe en contrepoint une hantise de l'argent qui altère l'optimisme philosophique d'une âpre dose de pathétique rousseauiste. On refermera sur cette ambiguïté le premier volet d'un diptyque dont nous réservons la suite au prochain numéro de *Gallia*, qui abordera le théâtre de la période révolutionnaire, sa théorie du changement social, ses ébauches utopiques d'un monde affranchi de l'argent.

Lesage, Turcaret : vif argent, vis comica⁶⁾

Un spectre hante le siècle : le «traitant» Turcaret, dont Alain-René Lesage a mis en scène les turpitudes en 1708, et que l'on voit resurgir dans une comédie de 1796, *L'Agioteur*, au détour d'une diatribe flétrissant les «nouveaux Turcarets [que la Fortune] a pris dans la boue, pour les porter en pompe au sommet de sa roue⁷⁾». L'antonomase ne consacre pas tant l'originalité d'un caractère que la nouveauté de la construction dramatique. En lui prêtant un passé de serviteur de maison aristocratique, Lesage fait écho à un mythe social sans grand rapport avec la réalité : le laquais-financier est un «paratonnerre⁸⁾», qui assure la régulation des colères populaires, détournées de cette frange de l'aristocratie prête à la dérogeance pour jouir des profits procurés par la collecte des impôts.

4) Rendre justice à la multiplicité des travaux sur le sujet est une tâche impossible ici. On se bornera donc à souligner l'importance de la réflexion conduite par Martial Poirson, l'un des meilleurs spécialistes de la question. Voir en particulier un volume collectif publié sous sa direction : *Art et argent en France au temps des premiers Modernes (XVII-XVIII siècles)*, Oxford, SVEC, 2004 ; ainsi que deux sommes dont il est l'auteur : *Spectacle et économie à l'âge classique (XVII-XVIII siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011 ; *Comédie et économie du classicisme aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

5) Voir Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos : comédie et pouvoirs à la Fin-du-Règne (1673-1715)*, Paris, Champion, 2002 ; Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, p. 285-300.

6) Nous citons la pièce dans l'édition de Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII^e siècle*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974. À compléter par Alain-René Lesage, *Œuvres complètes*, tome 2, *Théâtre II, Théâtre «français»*, éd. Christelle Bahier-Porte et Sophie Marchand, Paris, Champion, 2012.

7) *L'Agioteur*, comédie en un acte, en vers, représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la République, le 8 brumaire an 4^e de la République, par le Citoyen Armand Charlemagne, Paris, Barba, an IV (1796), sc. 16, p. 25.

8) Daniel Dessert, *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1984, p. 104.

La portée satirique de la pièce se rétracte sur une censure conformiste de la mobilité sociale⁹⁾ : la mise hors-jeu finale de Turcaret entérine le partage traditionnel des rôles sociaux, son inaptitude au libertinage faisant de lui le jouet de ses rivaux, aristocrates bien plus roués et doués ; et le valet Frontin ne peut proclamer que « [son] règne va commencer » (Acte v, sc. 13, p. 173), qu'à la condition de borner ses ambitions à « faire souche d'honnêtes gens » (*Ibid.*) avec la servante Lisette. Mais ce côté Monsieur Jourdain du personnage, dont les vices mal dégrossis sont émoussés par leur ridicule, n'en épuise pas la complexité, qui affleure dans une scène en contrepoint, au milieu de la pièce, où son commis, Monsieur Raffle, vient le consulter de manière importune sur la gestion de ses affaires (Acte III, sc. 7, p. 126-128). Turcaret règle ces questions avec un cynisme expéditif qui fait entrevoir toute la cruauté dont il est capable pour capter à son profit le service public qui lui est confié.

Ce contraste entre la perfection dans le vice appliqué aux affaires, et l'imperfection de son usage au service des plaisirs, semble situer l'optique de la comédie à l'opposé du paradoxe moral fondateur de l'économie politique libérale : la conversion des vices privés en vertus publiques, que Mandeville formalisera quelques années plus tard dans *La Fable des abeilles*. Constat qui ne doit pas pour autant occulter le potentiel dramaturgique extraordinaire de l'argent, dont Lesage fait l'expérimentation allègre, comme l'atteste ce propos métathéâtral de Frontin : « J'admire le train de la vie humaine ! Nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres : cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde. » (Acte I, sc. 10, p. 106) La chaîne pastorale classique est donc recyclable, avec une efficacité et une pertinence inédites, dans le cadre d'une comédie sociale en prise sur son temps. L'argent y est consacré comme le principe vital même, énergétique stimulant de l'intelligence et des émotions du spectateur.

Sedaine, Beaumarchais : la plus grande gloire du commerce

Chez les dramaturges du milieu du siècle, la représentation des conditions liées au maniement de l'argent s'oriente vers l'articulation d'un *ethos* professionnel et d'un *habitus* social. Dans *Le Philosophe sans le savoir* (1765)¹⁰⁾, Sedaine entend illustrer la thèse d'une diffusion bénéfique des savoirs et des vertus du négociant dans toutes les sphères de l'existence. L'*ethos* marchand attire à lui, et remodèle, les relations privées (qui reposent sur le *crédit* de la parole donnée) aussi bien que les rapports politiques : le négociant justifie l'hyperbole cornélienne qui célèbre en lui « l'homme de l'univers », par la double

9) Voir Martial Poirson, « L'invention de la comédie d'affaires : la mobilité sociale, entre projection et castration », *Art et argent en France, op. cit.*, p. 203-219.

10) Nous nous référons à l'édition de Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII^e siècle*, II, *op. cit.*

incarnation qu'il concentre en lui (Acte II, sc. 4, p. 530) : celle de la souveraineté (« Quel état [...] que celui d'un homme qui, d'un trait de plume, se fait obéir d'un bout de l'univers à l'autre ! », *Ibid.*) ; et celle de la sociabilité cosmopolitique (« ce négociant anglais, hollandais, russe, ou chinois, n'en est pas moins l'ami de mon cœur ; nous sommes, sur la superficie de la terre, autant de fils de soie qui lient ensemble les nations et les ramènent à la paix par la nécessité du commerce », *Ibid.*, p. 531).

« L'homme de l'univers » trouvera, cinq ans plus tard, un rejeton dans « l'homme de la patrie », dont le titre est revendiqué par le héros éponyme du drame de Beaumarchais, *Les Deux Amis ou le Négociant de Lyon*¹¹. Le négociant Aurelly, pris au dépourvu par le décès soudain de son gestionnaire de fortune, qui le prive des fonds dont il devait s'acquitter envers ses fournisseurs, est renfloué à son insu par son ami Mélac, le receveur général des fermes à Lyon. La noble discrétion de ce dernier est à l'origine de dilemmes moraux et de paradoxes que l'intervention inopinée d'un troisième personnage met en résonance avec l'univers éthique et poétique de la tragédie. Lorsque le fermier général Saint-Alban réclame à son subordonné remise des fonds qui ont précisément été détournés au service d'Aurelly, le receveur général Mélac fait le choix de préserver son secret à tout prix. Il est poussé dans cette voie périlleuse par le souci de protéger son ami de la ruine de sa réputation, à laquelle l'exposerait un retard sur l'échéance de ses traites. Il y va du *crédit* du négociant, lequel, aveugle au gouffre qu'il a frôlé, ne laisse pas de flétrir l'honneur perdu du receveur général. Ses sentiments mêlés prennent la forme du conflit intérieur où se débat le héros tragique archétypique, écartelé entre ses affections et ses devoirs : « Eh bien ! oui, je l'aime, et c'est ma honte ; mais je ne l'estime plus, voilà mon malheur. » (Acte III, sc. 4, p. 236)

La résolution de la crise passera par la greffe de l'univers moral de Corneille : il suffit que la vertu de Mélac éclate au grand jour pour que Saint-Alban lui-même prenne le parti d'employer sa fortune personnelle à combler le déficit ; et de surcroît, en une stupéfiante surenchère de magnanimité, pour qu'il consente à se mettre en retrait devant son rival en amour auprès de la nièce d'Aurelly, qui n'est autre que le fils de Mélac. Voilà un suspens haletant, qui prend fin par une clémence proprement sublime : c'est Corneille au pays des affaires, c'est l'Auguste de la finance !

Inversant le postulat axiologique de Lesage, les mouvements de fonds sont ici le produit et la source d'une émulation de vertus. Beaumarchais tente même de leur donner une fonction définitoire des unités dramatiques : « Le paiement

11) Notre édition de référence : Beaumarchais, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 223 pour cette citation.

s'ouvre demain. Ce temps critique et dangereux pour les négociants de Lyon exige qu'ils se voient...», précise le fils Mélac dans la scène d'exposition, installant une grammaire tragique de la *crise*, que les infortunes d'Aurelly viendront ensuite concrétiser (Acte 1, sc. 1, p. 203). Néanmoins, l'étonnant chassé-croisé qui s'ensuit, entre les assauts de générosité mutuels des personnages, se ramène à un jeu à somme nulle, la seule valeur réellement en jeu étant le temps : toute la question est d'ajuster les vitesses différentes des recouvrements.

Les jeux d'argent sont ainsi désignés comme des simulacres, du fait de la probité irréprochable de tous les partenaires. La vertu est le régulateur d'un système dont les défauts sont masqués par une *dépense* littéralement inouïe d'actions magnanimes. La *surenchère* éthique sur laquelle Beaumarchais a bâti son intrigue est antinomique à la doctrine libérale, laquelle postule que la vertu technique du système économique est de rendre la vertu morale superflue.

Mercier, une dramaturgie dialectique de l'argent

La démarche de Louis Sébastien Mercier glisse d'une vitupération véhémement des méfaits de l'argent, dans *L'Indigent* (1772), au spectacle édifiant des bienfaits qu'une fortune honnêtement acquise et sagement employée est capable de répandre, dans *La Brouette du Vinaigrier* (1775)¹²⁾. Les deux pièces sont toutefois liées par un rapport dialectique. À l'instar de Lesage, Mercier érige le théâtre en étalon de la valeur de l'argent. Il accomplit aussi un geste esthétique et politique plus audacieux et plus novateur, en établissant sur la scène une instance normative apte à faire justice de tous les maux de la société, à rendre honneur à la dignité du peuple et à punir ses oppresseurs.

Thèse : une brouette vaut mieux qu'une cassette

L'élévation à l'éponymie de l'humble brouette du boutiquier répond à la grande ambition, indissociablement politique et dramaturgique, qui habitait l'écrivain : installer le théâtre au cœur de la Cité en accueillant le peuple au cœur de son théâtre, ou, autrement dit, démocratiser d'un même mouvement l'institution sociale à travers son public, et le système des genres dramatiques à travers ses personnages et ses situations¹³⁾. La brouette remplit son office en se vidant de la prodigieuse quantité d'or qu'elle recèle, sur le parquet du salon

12) Nous utilisons l'édition de Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII^e siècle*, II, *op. cit.*

13) Voir l'introduction de Jean-Claude Bonnet à son édition de *Du théâtre* : Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit. Du théâtre*, Paris, Mercure de France, 1989, p. LXXX-CVII ; et Martine de Rougemont, « Le dramaturge », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 121-151.

bourgeois d'un négociant ainsi sauvé *in extremis* de la faillite où un revers de fortune imprévu menace de le précipiter. C'est l'effet de la générosité sensationnelle, et néanmoins pas complètement désintéressée, du vinaigrier Dominique : la consommation subite d'une fortune patiemment accumulée pendant des années d'obscur labeur est aussi, vue sous une autre face, l'investissement avisé d'un capital servant à constituer la dot du jeune ménage formé par son fils et la fille du négociant.

Quel chemin parcouru depuis *L'Avare*, dont le dénouement, comparable à celui de Mercier, dépendait de l'assurance donnée au père, que sa fortune ne serait pas mise à contribution pour abonder la dot ! Considérons aussi la série extraordinaire des stratagèmes et des hasards qui devaient se conjuguer pour acculer Harpagon à consentir aux noces respectives de son fils et de sa fille : deux reconnaissances imbriquées, qui servaient à établir la haute extraction du prétendant auparavant éconduit, et à compromettre le mariage qu'Harpagon avait prévu pour sa fille, se combinaient à un chantage exercé avec succès par le fils et le valet rusé sur le barbon récalcitrant, à qui ils promettaient de rendre son or s'il renonçait à ses lubies matrimoniales. Il y a bien loin de ce luxe de péripéties à la simplicité avec laquelle Dominique Père apporte au négociant Delomer les fonds qui le sauveront de la ruine, et assureront à leurs enfants respectifs un confortable début dans la vie conjugale. Le rival indélicat se sera auparavant effacé de lui-même, rebuté par les perspectives soudaines de dévaluation de l'investissement matrimonial, le mariage n'étant pour lui qu'un placement destiné à rémunérer en fortune bourgeoise le titre nobiliaire jeté dans la corbeille de noces avec désinvolture. Le bonheur du fils Dominique ne rencontre dès lors aucune opposition : c'est l'aboutissement naturel de l'impeccable rectitude qu'il applique à son service de commis dans la maison de Delomer, dissuadant par exemple ce dernier d'abuser ses créanciers pour éviter la faillite. L'alliance matrimoniale, en venant prolonger une stratégie de mobilité sociale déjà sur sa lancée, scelle l'intégration de la boutique et du bureau de commerce international : l'éthique de la première constitue le socle de la dynamique du second.

L'opposition dramaturgique entre cassette et brouette traduit donc un antagonisme entre deux conceptions de l'argent. Si la seconde paraît à grand fracas sur le théâtre, la première reste *dérobée* au spectateur de même qu'à son possesseur, qui n'en retrouvera la jouissance qu'après la chute du rideau. L'argent, obstacle au bonheur chez Molière, devient chez Mercier *deus ex machina*. Il est cependant remarquable qu'il se laisse si facilement tenir en lisière, dans le premier cas, et qu'il se plie si aisément au régime de l'heureuse péripétie, dans le second : tout l'écart entre les deux dramaturges s'abolit en

quelque sorte dans leur commune habileté à maîtriser et à circonvenir le signe monétaire. Cette ressemblance dans la dissemblance offre un modèle pour circonscrire la distance à soi que Mercier donne à voir d'un drame à l'autre.

Antithèse : « Riches malheureux, gardez votre or indigent, et laissez-nous la volupté des larmes¹⁴. »

L'Indigent repose sur une structure thématique assez simple, qui produit un vif contraste de tonalités, du pathétique le plus noir au lyrisme le plus vibrant : de bout en bout, la pièce instruit le procès de la richesse, dénoncée pour les tourments inexorables que ses détenteurs font subir aux pauvres hères. Mercier développe le réquisitoire par le truchement de la confrontation d'un jeune homme riche et d'un couple d'ouvriers tisserands, habitants du même immeuble. Cette particularité de la stratification sociale parisienne place d'emblée le spectateur en face de tableaux formant un diptyque signifiant, éloquent : l'ouvrière rivée à son métier, le godelureau émergeant d'une nuit tapageuse, suggèrent par leur simple contiguïté l'existence d'un rapport nécessaire entre deux conditions sociales. Mais la mise en accusation se déploie bien au-delà de l'effet de sidération inaugural. C'est un leitmotiv qui s'épanouit *crescendo*, au fil de réquisitoires volant de bouche en bouche, d'abord dans le secret des monologues et l'intimité des dialogues attribués au couple des protagonistes, puis dans les éclats de leurs défis intrépides et insolents au jeune homme qui tente d'exploiter leurs malheurs à son profit. Le relais est pris ensuite par l'indignation du père de famille, honnête laboureur qui vient de sortir de prison pour dettes : celles-ci, contractées par excès d'altruisme envers les autres paysans de sa contrée, ont été épongées par le jeune homme riche, dont la générosité n'est qu'une manœuvre inspirée par le calcul d'entrer dans les bonnes grâces du fils, le jeune ouvrier, afin de s'en faire un allié pour contraindre sa sœur à l'épouser. Amère humiliation pour le père, dont la libération n'est pas seulement entachée par ces conditions équivoques, mais révèle, une fois mise en perspective avec les causes de son emprisonnement, le schème emblématique d'un destin soumis à la loi délétère de l'argent, capable, coupable, de convertir la vertu en vice.

Notre lecteur pourra se reporter aux multiples attaques dont la pièce est semée, contre l'argent négateur des sentiments moraux et destructeur des rapports sociaux : nous en traçons en note la trame sommaire¹⁵. Mais notre

14) *L'Indigent*, drame en quatre actes, en prose, par M. Mercier, Paris, Lejay, 1772, Acte III, sc. 3, p. 67. Toutes les citations renverront à cette édition.

15) Le ton est donné dès le monologue liminaire de Joseph : « j'aime encore mieux être [...] dans l'indigence, que de tenir la vie de ces hommes opulents dont la conduite me révolte » (*L'Indigent*, p. 2). Charlotte est au diapason, dans son monologue disposé exactement en

optique n'est pas focalisée sur la chambre d'échos oratoires que Mercier a aménagée sur son théâtre. Elle vise plutôt la réélaboration dramaturgique de cette matière extraite d'une topique moraliste des plus traditionnelles.

L'important est ici ce que la structure fait à l'idée, ce que la forme fait au sens. Or Mercier se montre, de ce point de vue, plus novateur qu'il n'y paraît : la ficelle un peu usée de la reconnaissance garde certes son efficacité pour contrecarrer les vues prédatrices du jeune homme riche sur la jeune ouvrière, et pour transfigurer l'union de ces deux jeunes gens, qui se croient frère et sœur, se découvrent cousins, et finissent par s'épouser, tandis que la jeune fille se révèle être la sœur de son prétendant indélicat. Le *rendement* produit par l'artifice dramatique n'est donc pas du tout négligeable, puisqu'il permet un changement de classe sociale qui *dédommage* les pauvres de l'injustice dont l'argent a empreint leur destin. Il ne suffit pas cependant à assurer l'heureux dénouement matrimonial, qui requiert l'intervention d'un adjuvant d'une haute stature symbolique : le notaire, convoqué sur la scène par l'enjeu de l'héritage, apparu avec la divulgation du lien de fraternité entre le riche et l'ouvrière. La disparité de cette descendance reflète la disparate de l'existence du défunt, paysan parvenu ayant transmis à son fils son âpreté au gain, et à sa fille son enracinement dans le peuple, auquel son ascension l'avait arraché.

La figure du notaire rayonne comme le foyer de l'énergie dramatique et du sens philosophique de la pièce, dont le dernier acte se déroule dans le cabinet de l'homme de loi. Le lieu constitue un observatoire de l'exploitation et de l'aliénation par le lucre, dont le pandémonium défile dans les tirades, accablées mais éloquentes, qui forment la trame du dialogue liminaire entre le notaire et son clerc : *deploratio* transcendée dans une vaste ambition civique (« c'est à nous enfin à sonder, à pénétrer le fripon, à le démasquer, à le faire rougir s'il est possible, en lui dévoilant sa propre turpitude¹⁶⁾ »), qui marque la pierre de touche du théâtre de Mercier. Aussi la performance oratoire se prolonge et s'accomplit, à la fin de la pièce, en une performance *théâtrale* exécutée par le notaire, qui s'avise de faire la leçon au jeune homme riche, parce que celui-ci, agissant en *faux frère*, s'acharne à disputer à sa sœur l'héritage paternel. Mercier a pris soin de noter ce clou du spectacle dans une didascalie minutieuse prescrivant à l'acteur le jeu le plus inspiré et le plus rigoureux :

parallèle, au début de la scène 2 : « Je ne vous envie rien, Riches du siècle ; vos enfants sont toujours en discorde » (p. 11). Le thème est repris en duo par les deux personnages (Acte I, sc. 6, p. 25). Le cynisme du jeune homme riche contribue lui-même à étoffer la liste (Acte II, sc. 1, p. 31), avant que la confrontation avec Joseph n'introduise une modalité spécifiquement polémique : « je ne suis pauvre que parce qu'il y a trop de riches. » (Acte II, sc. 2, p. 34).

16) *Ibid.*, Acte IV, sc. 1, p. 80.

Dans une action pleine de feu et une vivacité inattendue, court vers la porte, le saisit par le bras, le traîne en face de son oncle, en face de sa sœur. Il faut que cela soit fait avec noblesse, précision, force, grandeur, avec le vrai mouvement de l'âme. (Acte IV, sc. 6, p. 107)

Il fallait tout cette panoplie d'indications de mise en scène pour en opérer tous les effets, dans l'intrigue mais aussi dans le cadre plus large auquel elle se subordonne, puisque les instructions données *au* notaire par le dramaturge sont répercutées et mises en abyme dans les exhortations *du* notaire au jeune homme riche : « Sois homme, sois juste, prends un cœur, et connais la nature. » (p. 108)

L'homme de loi use de toute son autorité, de toute son éloquence, pour arracher aux maléfica de l'argent une âme perdue, et pour la rendre à son humanité et à sa fraternité. Cette action le fait-elle *sortir de son rôle* ? Ne lui fait-elle pas plutôt revêtir le rôle allégorique qui lui était destiné ? Représentant du dramaturge, c'est à lui qu'il revient de remplir la mission judiciaire et législative que Mercier assigne au théâtre.

Synthèse : la main invisible de la dramaturgie dans le gant de la loi

La substitution des conditions aux caractères était pensée par Diderot comme le corollaire de l'inflexion d'une poétique de l'intrigue vers une esthétique du tableau¹⁷. Elle devait favoriser la transformation du plaisir produit par le jeu dialectique de la *mimesis* (vraisemblance et illusion) et de la *catharsis* (perception de la nature artefactuelle des images théâtrales), en une expérience du spectateur en prise sur le réel, formatrice de la conscience morale et civique. L'accent placé sur les conditions socio-économiques et les thématiques financières semble épouser cette mutation dramaturgique, puisque l'argent se prête à de puissants effets de spectacle (il y contribue en deux sens, dans la fiction et dans la réalité, où la réalisation du spectacle demande des moyens financiers conséquents). Par une conjonction significative, les pièces « financières » du théâtre classique présentaient d'ailleurs le plus souvent une structure épisodique¹⁸ : trait assez atypique au regard du canon aristotélicien, précurseur des drames sérieux à tableaux.

Pourtant, ce n'est pas exactement ainsi que les choses se sont passées : *Turcaret* a déplacé le paradigme dramaturgique de l'argent vers une exacerbation de l'intrigue en ses sinuosités et virtuosités. Cette déviation est peut-être à mettre sur le compte d'une analogie entre la modélisation libérale de

17) P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

18) Voir Guy Spielmann, « Mise(s) en jeu : loteries, brelans et spéculations, chevilles dramatiques de la comédie », *Art et argent en France, op. cit.*, p. 195-202 ; Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique, op. cit.*, p. 283-320.

l'économie moderne, et le principe structural de la poétique classique : la *fiction* de la *main invisible*¹⁹⁾, qui produit la cohésion sociale à partir de l'harmonisation des intérêts égoïstes, peut être rapprochée de la construction fictionnelle en vertu de laquelle les conflits les plus irréductibles entre les personnages concourent à la cohérence esthétique de l'œuvre dramatique. La notion d'*économie dramatique* traduit bien cette métalepse dramaturgique qui transite du personnage à l'acteur, et qui transforme les *antagonistes* (dans la fiction) en *protagonistes* (de l'action représentée).

Cette main invisible de la dramaturgie est-elle l'exécutrice des œuvres idéologiques de la bourgeoisie montante, soucieuse de légitimer sa mission historique par le truchement de représentations idéalisées²⁰⁾ ? La question renvoie à la polyvalence du concept d'*intérêt*, qui fait l'objet, en ce siècle des Lumières, d'une élaboration concomitante par l'économie politique, l'esthétique théâtrale, et l'anthropologie morale²¹⁾. Si la première se fonde sur l'identification de l'intérêt comme ressort des conduites humaines, elle ne tient sa nature *politique*, et *in fine* sa validité scientifique, que d'une réhabilitation de l'individualisme comme principe de cohésion sociale : paradoxe qui a trouvé une caution puissante dans une pensée nouvelle de l'expérience du spectateur, articulée sur la dimension altruiste de l'intérêt au détriment de la logique solipsiste des passions. Ce modèle corrige la sécheresse abstraite de l'*homo economicus*, incapable de passer la rampe si son squelette formaliste n'est pas enveloppé par la chair du drame. C'est tout le génie de Mercier, qui habille la main invisible du dramaturge de la main visible de sa *persona* légiste – le notaire est un masque allégorique qui *va comme un gant* au dramaturge : comme l'effigie que fait mouvoir le marionnettiste, ou encore comme « l'homme invisible » de H.G. Wells cesse de l'être lorsqu'il revêt sa garde-robe.

(Maître de conférences, Département de langue et littérature françaises,
Université d'Osaka)

19) William D. Grampp, «What Did Smith Mean with the Invisible Hand ?», *Journal of Political Economy*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. 108, n° 3, June 2000, p. 441-465.

20) Voir Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [Paris, Grasset, 1978], Paris, Gallimard, « Tel », p. 95-171.

21) Voir Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 383-408 : nous ne faisons ici que résumer à grands traits ses réflexions sur ce qu'il nomme une « Poétique de l'intérêt dramaturgico-économique ».